



LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO

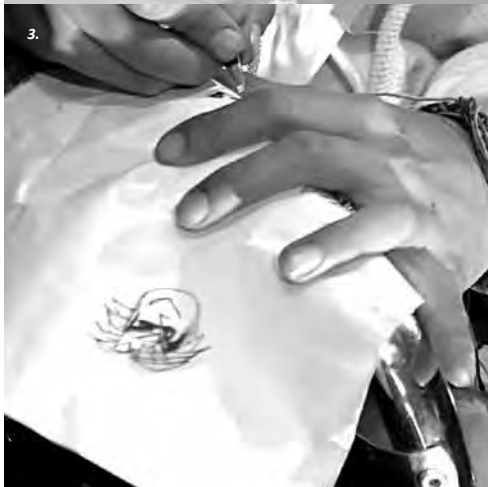
*Investigación sobre
la dramaturgia
del conflicto
Segunda Parte*

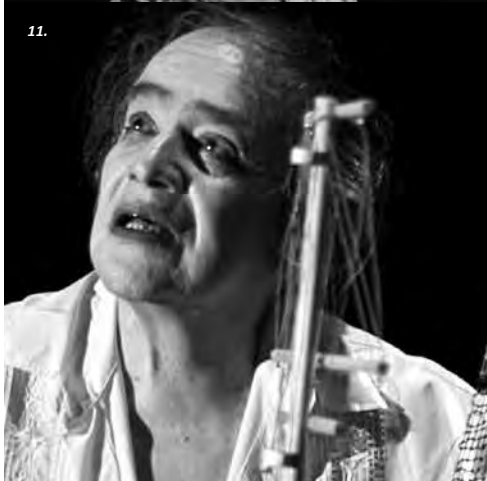
LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO

*Investigación sobre
la dramaturgia
del conflicto
Segunda Parte*

LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO

*Investigación sobre
la dramaturgia
del conflicto
Segunda Parte*





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**

Gina Agudelo **SUPERVISIÓN**

Hernando Parra Rojas **COORDINADOR GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN**

Enrique Pulecio Mariño **INVESTIGADOR**

Marina Lamus Obregón **TUTORA**

Martha Sáenz Aguirre **COORDINADORA ADMINISTRATIVA**

Alexandra Viteri **ASISTENTES DE LA INVESTIGACIÓN**

Paula Sáenz Aguirre

Catalina Bautista Daza **FOTOGRAFÍAS**

Esteban Carreño

Diego Delgado

Hugo Echeverry

Richard Feldman

Karolina Grisales

Zoad Humar

Elkin Kañola

Carlos Mario Lema

María Alejandra Mosquera

David Roldán

Miguel Francisco Suárez Cifuentes

Juan Esteban Uribe Duque

Andrés Uribe Naranjo

Rubén Darío Velez

David Villegas

Sandra Zea

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

Ana Delgado **DISEÑO**

Juan Manuel Echavarría **FOTOGRAFÍA DE CUBIERTA**

Requiem NN, 2006 - 2013

Fotografía Lenticular

50x50cm

Líneas digitales **IMPRESIÓN**

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

© *Ministerio de Cultura*
Primera edición, 2013

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 ELECTRÓNICOS O SIN LA AUTORIZACIÓN EXPRESA PARA ELLO.

AGRADECIMIENTOS

A Manuel José Álvarez, quien fue gestor y guía permanente del proyecto. A sus colaboradores Gina Agudelo, Lina Paola Duque, Clemencia Noreña y Miguel Ángel Pazos, quienes con su dedicación hicieron posible el desarrollo del presente trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN /13

Por Mariana Garcés Córdoba

ESCENARIOS DE LA MEMORIA /17

Por Marina Lamus Obregón

EXPRESIONES TEATRALES DEL CONFLICTO /33

Por Enrique Pulecio Mariño

I. Escenario /34

- La cólera de Aquiles /34
- Hacia un teatro posdramático /35
- Dramaturgia y creación colectiva en Colombia /38
- El camino de Buenaventura /41
- Un método y un proceso /43
- Hacia otra dramaturgia /46

II. Las obras /48

- En la región del Atrato /48
- El juego como indagación /50
- Formas de reparación /52
- La travesía /52
- Juego y creación /54
- Testimonio y teatro /55
- Resistir no es aguantar /57
- La vanguardia ¿de qué teatro? /60
- Mal escogidos /62
- Terruño o aruño /65
- De un contexto a otro /68
- Rastros sin rostro /68
- Los perfiles de la espera /76
- Si el río hablara /80
- Un recuerdo en el olvido /81
- Geografía de una masacre /85

- Bojayá, los cinco misterios de un genocidio /87
- Vía crucis /95
- La pasión según el desarraigo /98
- Entre los vivos y los muertos /106
- De ausencias... /106
- Un mundo trágico y oscuro /115
- rubiela roja /117
- Machismo, suicidio, venganza /126
- Lo que el teatro simboliza /128
- El país de las mujeres hermosas /129
- La familia y sus fantasmas /140
- Algún día nos iremos /142
- Minas /146
- Quiebra patas /149
- Las voces del monólogo /153
- La sociedad vista en sus imágenes /154
- Con el corazón abierto /155
- Fantoches en escena /174
- El enmaletado /175
- Desplazamiento y tragedia /181
- Gente sin rostro /184
- Entre la poesía y el drama /192
- El hombre del perrito /193
- La tragedia que no termina /198
- Ladrillo portante de celda circular /199

EPÍLOGO /205

Por Marina Lamus Obregón

FICHAS DE CARACTERIZACIÓN DE OBRAS /235

Por Hernando Parra y Alexandra Viteri

Índice de fichas /237

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS /342

DIRECTORIO /346

BIBLIOGRAFÍA /348



Presentación

Por Mariana Garcés Córdoba

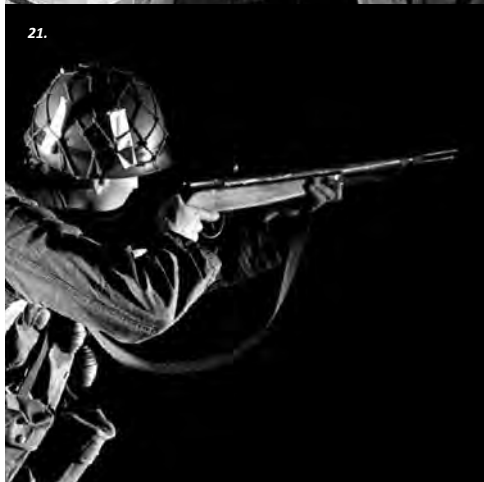
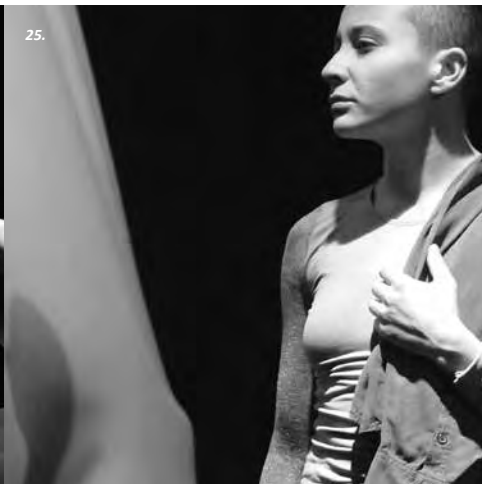
Ministra de cultura

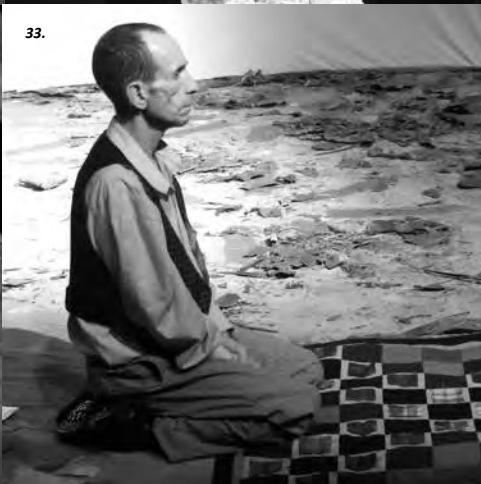
En el diálogo que el Ministerio de Cultura promueve entre las artes y la sociedad, uno de los aspectos más sensibles es el relacionado entre el arte dramático y el conflicto armado. Durante el desarrollo de la investigación *Luchando contra el olvido* nos percatamos de la numerosa y valiosa producción de textos dramáticos que versan sobre el agudo problema del conflicto armado en Colombia.

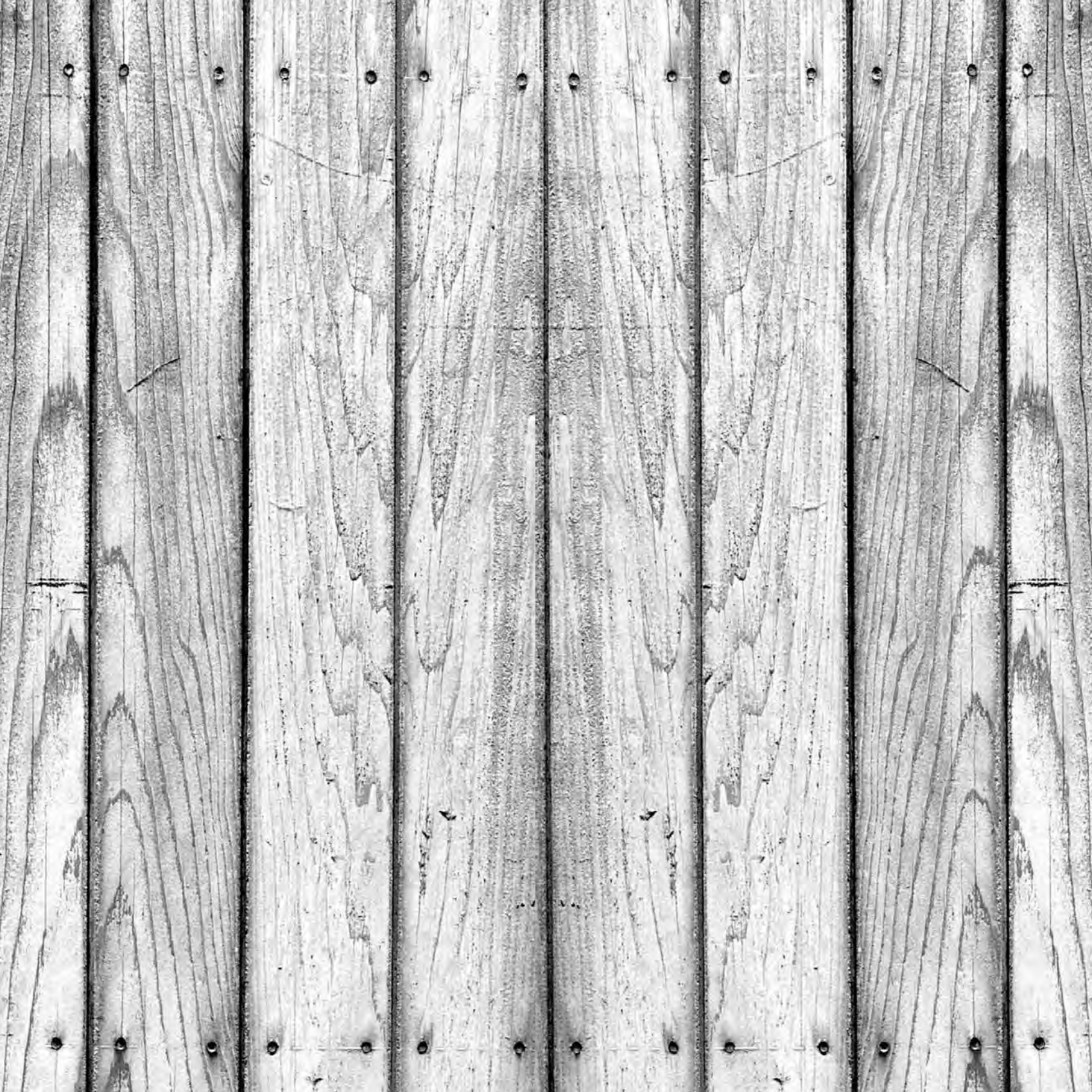
En este nuevo volumen se presentan múltiples manifestaciones teatrales hasta ahora no reseñadas. Dramaturgos y colectivos que desde diversas regiones del país ofrecen visiones particulares del conflicto. Sus textos, testimoniales o artísticos, son vestigio de las doloras experiencias vividas que difícilmente podrían haberse expresado de otra manera.

Tenemos que insistir en la idea capital que dio origen a esta obra. Los programas y las políticas de este Ministerio se articulan con los propósitos del presente gobierno en la búsqueda de acciones conducentes a la aplicación de la Ley de Víctimas, más concretamente en lo que concierne a la reparación simbólica. El título mismo *Luchando contra el olvido* ya proclama este objetivo. Se trata de ofrecer una herramienta para la reconstrucción de la memoria histórica, ya sea desde la reflexión teórica o desde la práctica escénica que la lectura de las páginas de este libro pueda suscitar.

Para los dramaturgos el estatuto de la verdad siempre está en el corazón de las víctimas. Es a ellas a quienes dirigimos nuestra mirada a través de la investigación. Los autores han sabido reconstruir con tal verismo las situaciones de violencia que alejan la indiferencia. Este es también nuestro propósito, poner en manos de los colombianos documentos que ayuden a la comprensión de nuestra tragedia nacional para que cuando llegue el día de superarla podamos pensar que nuestros esfuerzos no fueron vanos en la búsqueda de ese deseado fin.







ESCENARIOS DE LA MEMORIA

Marina Lamus Obregón

Introducción

El presente libro recoge la segunda parte de la investigación sobre las dramaturgias que expresan el conflicto armado interno en el país, realizada y publicada en 2012. El Ministerio de Cultura, por medio del Área de Teatro y Circo de la Dirección de Artes, sigue siendo el promotor de la iniciativa, el cual contribuye a preservar la memoria de estos acontecimientos desde la perspectiva teatral y artística, y a dar aplicación a la Ley 1448 de 2011, Ley de víctimas y restitución de tierras. De igual modo se mantuvieron sus objetivos, metodología y presentación del análisis; por lo tanto, las obras escogidas para su estudio son originales –no adaptaciones ni versiones libres–, escritas por dramaturgos y artistas vinculados al teatro, que son correlato de los hechos de violencia, sangre, dolor y desplazamiento forzado, ejecutados por los grupos armados. Dichos hechos se enmarcan dentro del periodo comprendido entre mediados de los años ochenta del siglo pasado, aproximadamente, y los primeros años del nuevo siglo.

El presente estudio, asimismo, se suma a otros que se están realizando sobre el teatro de la violencia en periodos anteriores, o un poco más lejanos en el tiempo, y que se manifestaron a través de diferentes poéticas, dado que las circunstancias y tiempos históricos son también distintos, así la violencia se haya dado de manera sucesiva, a partir de mediados del siglo xx, en un *continuum* que ha dejado la sensación de que se trata del mismo fenómeno.

La dramaturgia que se constituye en el antecedente más cercano a la aquí estudiada, y que brevemente compartieron escenario a final de los años ochenta y comienzos de los noventa, es la producida como correlato de la violencia ocasionada por la guerra entre los carteles del narcotráfico, cuya expresión más atroz fue la de hacer estallar bombas de manera indiscriminada en barrios y centros comerciales de varias ciudades, con la consecuente muerte de

víctimas inocentes y pérdida de bienes. Varios teatristas dejaron testimonio en sus obras de estos hechos; unos cuantos títulos se pueden citar: *Ascensor para tres* (1988) de José Assad; *Preludio para andantes o fuga eterna*, de Crispulo Torres del Teatro TECAL, y *En algún lugar*, creación colectiva de PFU en Collor, dramaturgia y dirección de Lizardo Flórez Medina.

En el presente estudio como en el primero, la investigación está dividida en dos partes: la primera a cargo del maestro Enrique Pulecio, la cual comprende el cuerpo central del análisis de un grupo considerable de obras; la segunda, bajo la dirección y ejecución de Hernando Parra, contiene las fichas técnicas de las piezas analizadas en la primera, más un número adicional de ellas pertenecientes a otras obras con igual temática. Con el objeto de facilitar la consulta bibliográfica, esta se asentó en dos listas temáticas: una contiene las obras citadas por los autores a lo largo de la investigación y la otra contiene piezas de teatro, artículos teóricos y críticos consultados.

Esta introducción, además de presentar el texto general, seguirá exponiendo de manera resumida y global algunas peculiaridades comunes a estas dramaturgias, con el objeto de ampliar lo expresado en la introducción del primer tomo. Para complementar el contexto teatral del periodo, también esta introducción tendrá en cuenta otras iniciativas concomitantes con la escritura de obras, las cuales van más allá de revelar un interés de los teatristas por escenificar el conflicto, una mentalidad por encontrar respuestas desde el arte mismo, por apoyar a las víctimas y no dejar olvidar.

MODALIDADES DEL CANON DEL CONFLICTO

En el primer tomo se señalaba la proliferación de los centros de producción teatral y el contacto permanente de teatristas con las poblaciones, lo cual había generado variaciones en las arquitecturas dramáticas. Estos cambios fueron facilitados por planteamientos estéticos propios de la contemporaneidad, en especial en los modos como se miran los sucesos de carácter histórico, que ahora no sólo cubren los del pasado, cuyos vestigios se hallan en documentos o en otras tradiciones escriturales, sino los presentes, los compartidos de manera colectiva dentro de las presentes circunstancias. Y esto se debe, entre otros,

a que el teatro facilita estos procesos, tal como lo expresa el maestro y dramaturgo Víctor Viviescas, pues el teatro es un lugar de encuentro y desafío, es diálogo y acontecimiento, es percibir, decir, provocar una apertura de lo sensible, lo imaginario, lo sensitivo, lo racional:

La representación teatral es sobre todo un performance, es decir, algo que ocurre. Es un acontecimiento, un suceso en proceso en el tiempo y en el espacio, que se desarrolla simultáneamente por múltiples canales y estimulando múltiples centros receptivos, tanto del actor como del espectador.

La representación teatral es un acontecimiento que participa del orden de lo visivo, lo sonoro, lo olfativo, lo táctil. Se aloja en un cruce de caminos entre lo real y lo ficcional provocando lo cognitivo, lo asociativo, lo imaginario. Asume una doble dimensión de materialidad –concretando a través de la corporeidad física del actor la presunción del personaje ficcional– y evocación detonando la producción imaginante del espectador desde la provocación que la escena constituye (Viviescas: 2008, 2).

Y el espectador es quien construye sentido, “que lo involucra vitalmente en el acontecimiento teatral y que lo vincula con su propia historia y con la de los otros espectadores y actores” (Viviescas: 2008, 6).

Así que una y otra vez quienes hacen teatro van proyectando sucesos individuales o particulares para convertirlos con los espectadores en una noción colectiva que ayuda a divulgar, a explicar la realidad, pues esta forma parte de nuestra identidad como nación. En la medida en que se hagan evidentes sucesos dolorosos, los relacionados con muertes violentas colectivas o selectivas, motivadas en idénticos fines, podrán ser ampliamente reconocidas para buscar sanar heridas y mirarnos de frente. Al respecto, el director de Mapa Teatro, Rolf Abderhalden, cree “profundamente” que:

[...] en este país y en este momento el teatro puede restituir las deudas que la vida y la realidad tienen con los colombianos. En efecto, hacer teatro en Colombia es una tarea muy difícil. Pero el arte no tiene ningún lugar fácil. En nuestro contexto, el teatro puede ser el lugar donde elaboremos los duelos. Los duelos que no tenemos la oportunidad de hacer colectivamente. El teatro es el lugar donde la comunidad puede volverse a encontrar¹.

Y como no hay una sola manera de hacer teatro –como ya lo dijimos–, este permite recordar o elaborar el dolor y bajo distintos códigos artísticos, que tienen sus ámbitos en salas más o menos convencionales, en la calle, en los parques y en cualquier otro espacio, y en modalidades como el teatro infantil, el de gestos, el de muñecos, apoyados en tecnologías, performances, entre

2. “La conversación. El teatro es una confrontación que no niega al otro sino que lo involucra: Patricia Ariza y Rolf Abderhalden, dos directores se subieron al escenario para hablar sobre el momento actual del teatro en Colombia”. En: *El Espectador. La Revista* (Bogotá) No. 88, 24 de marzo de 2002, p. 6.

otros. Convoca artistas consagrados y personas no vinculadas al teatro de manera permanente, pero que encuentran en él un modo satisfactorio de expresión, por lo cual han revisitado géneros dramáticos que parecían patrimonio del pasado, y los han actualizado a través de distintos mecanismos, volviéndolos materia híbrida. Por esta vía han renovado géneros como el drama social, el teatro documental y los monólogos. Hace grandes aportes a la mixtura las variaciones lingüísticas, importante vehículo de expresión de los sentimientos.

Dicha libertad para buscar modelos teatrales en el pasado y en el presente, otros sistemas artísticos y tecnologías para integrarlas al escenario o para romper el espacio escénico tradicional, ha permitido establecer intertextualidades y nuevas poéticas dentro del campo, actualizando y valorizando, así mismo, obras del pasado. Es el caso de personajes modelados a finales del siglo XIX, como el del soldado campesino que es forzado a ir a la guerra; u otras más recientes como los patriarcas y caciques del país rural; o las obras que tienen como referente masacres anteriores, como la de las bananeras. Cualquiera que sea el relato, lejano o próximo a los realizadores y los mecanismos que escojan para su concreción, se percibe la clara intención de poner en escena las estructuras profundas del pensamiento subyacente en algunos grupos, que para alcanzar sus objetivos acuden a procedimientos de apropiación y degradación de los cuerpos y de las pertenencias de los otros. Esos otros que están en estado de indefensión.

ESCRITURA DRAMÁTICA

Además de las características ya enumeradas en el primer tomo, como la fragmentación, cambios en las didascalias o su carencia, el carácter testimonial frente al hecho trágico, entre otras peculiaridades, en la medida en que otros estudiosos se interesen en profundizar aun más las particularidades, se enriquecerá el campo con nuevas filiaciones estéticas que los entroncan con tradiciones occidentales, además de las innovaciones introducidas en relatos y estéticas locales. Pues evidentemente existen, pero requieren ser sistematizados

y comparados, pues ellas se manifiestan inclusive en obras de un mismo autor, al renovar o romper con sus propias poéticas anteriores, lo cual muestra que en el trascurso de un breve lapso ha modificado su visión del conflicto, y de manera dialéctica establece un diálogo más plural y abarcador al interior de su obra misma.

Por otra parte, ya anotaba el maestro Enrique Pulecio –tomo I, apartados titulados “Víctimas y victimarios” y “Circularidad de los personajes”–, características trágicas comunes en diferentes obras, que bien podrían interpretarse como tipos recurrentes por la “sencillez”, “docilidad”, “entereza” y sin motivación para emprender la aventura de la “venganza”, como los describe Pulecio, y que él lo atribuye a una condición conferida por la “resignación cristiana”. Esto significa que las narrativas cristianas todavía forman parte de la substancia de algunos personajes teatrales que se vienen configurando desde el nacimiento de la república. Esta recurrente peculiaridad no puede pasar desapercibida como un elemento interesante y problemático al mismo tiempo, pues requiere puntos de vista y teorías diversas, para explicarlos en sus contextos y en su evolución escritural, como tipos, actantes o personajes, en relación con los momentos históricos en que surgen.

En principio, dentro de un corte diacrónico que abarca otras dramaturgias de las violencias, se hallan reiteradamente los muertos que hablan y actúan como los vivos y ocupan sus mismos espacios y tiempos, y en la presente dramaturgia del conflicto tienen calidad recurrente los personajes vivos que hablan pero nadie los escuchan porque parecen muertos; los muertos que no tienen cuerpo pero se escuchan sus voces, o los muertos que han sido despedazados y esos pedazos hablan; quienes han perdido la cabeza, o el rostro, las extremidades y quedan de ellos solo los torsos, y así sucesivamente.

De igual manera, la atención se podría poner sobre los personajes victimarios, y sobre quienes son al mismo tiempo víctimas y victimarios, situación calificada por Enrique Pulecio como una “fatal ironía” o una “aberración más” en su destino como personajes. Se podrían añadir otros personajes característicos del teatro del conflicto como los humanos que han sido animalizados, o los animales que con horror transmutan en humanos, o los animales-personajes, símbolos de la guerra misma, como los zopilotes o gallinazos, que en algunas obras son aves de mal agüero porque anuncian el lugar donde ronda la

muerte; mientras que en otras, ellos son lo que hacen visibles los cuerpos, porque de no ser así, no quedarían vestigios de su destino final, nadie podría saber dónde están para enterrarlos y llorarlos. Con la anterior enunciación, bastante corta por cierto, ya se puede apreciar una rica paleta de habitantes del mundo teatral que individualizan esta dramaturgia y que antes no lo habían habitado; o por el contrario, personajes añosos que venían ya singularizados o delineados, pero que insertos dentro de las actuales estéticas y sistemas simbólicos, ganan un nuevo significado sin perder los anteriores; y son estos quienes interactúan de manera dinámica entre su propio mundo de ficción y el mundo de los lectores y espectadores. Allí subyacen una buena parte de nuestros imaginarios sociales, los relacionados con la teatralidad real (los gestos contundentes no ficcionales) con la cual expresamos los conflictos, y que han marcado nuestra identidad colectiva e individual.

Aparte de las distintas motivaciones individuales que originaron la escritura de obras, algunas de ellas nacieron después de que los teatristas realizaron trabajos de campo en poblaciones victimizadas o estuvieron en relación directa con grupos de desplazados. Algunos de estos acompañamientos emplearon un tiempo y espacio determinados y sus resultados fueron medibles y cualificables, por ser institucionales; otros no tuvieron este carácter, obedecieron a circunstancias personales y se prolongaron en el tiempo, lo cual permitió a los artistas ver la evolución de los procesos y no solo componer más de una obra, sino tomar simbologías propias de las comunidades, apartarse de formas tradicionales de montaje en favor del limo cultural, lingüístico y espectacular de esas colectividades. Todo esto permite que espectadores urbanos o con herencias culturales distintas, revaloren culturas rurales o se establezcan de manera expedita los intercambios.

Ahora bien, cuando las piezas teatrales se ocupan de mostrar cómo la violencia rural o semirural llega a las grandes ciudades, dichas piezas muestran mayor complejidad del problema, pues las acciones de todas las fuerzas armadas involucradas en el conflicto, los organismos estatales, el tráfico ilegal de armas y estupefacientes, los problemas económicos, la pobreza, las traiciones y lealtades se concentran en unas pocas cuadradas, en un pequeño grupo de familias que comparten el mismo vecindario.

T EATRO PARA NIÑOS

Hablar de dramaturgia o de literatura para niños y niñas es un tema complejo desde hace décadas, especialmente ahora cuando la sociedad envía a los pequeños mensajes contradictorios, confusos y perturbadores. Entonces surgen preguntas sobre cómo el arte en general y las diferentes narrativas se pueden relacionar con los menores para abordar ciertas temáticas. Esta preocupación ha surgido frente a los cambios producidos en la familia, el divorcio de los padres, la muerte, el racismo, la discriminación, las sexualidades, la violencia urbana, entre otros. Pues idéntica situación se presenta con la sangrienta confrontación interna que vive el país.

Ahora bien, saber en el momento cómo los dramaturgos y el teatro han hecho, primero, para comunicarse artísticamente con niños y preadolescentes que han padecido el conflicto de manera directa y, segundo, para hacer comprender a los niños en general aquello que ven y escuchan en los medios de comunicación pero que ellos no han vivido, ha sido una labor complicada para este grupo de investigadores, debido a la falta de textos editados o inéditos de fácil acceso. Las piezas que llegaron a las mesas de trabajo fueron escritas hace varias décadas, o no dan respuestas a las preguntas aquí planteadas porque sus temáticas son distintas. Son obras con las cuales han crecido varias generaciones de jóvenes, esto es, que ya forman parte de nuestros clásicos del repertorio infantil y del repertorio de las agrupaciones de mayor trayectoria.

No obstante, para comenzar a dar respuesta a las preguntas antes formuladas, para la primera, la de la comunicación directa entre los teatristas y los niños objeto del conflicto armado, existen menciones orales de títulos de piezas que han sido un referente importante en el momento de crisis y en alguna región determinada —como *Cheubó en la tierra del desencanto*, cuyo texto ha sido esquivo—, o de la forma como los teatristas han hablado con los niños sobre los hechos sangrientos vividos. Así mismo, se han recogido menciones verbales de la forma como van creando sus obras de acuerdo con sus propias circunstancias y la de los pequeños. La conclusión es la de que las agrupaciones poseen piezas breves, o mejor aun, guiones que son objeto de continuos cambios y adaptaciones. No existe ninguna fórmula, ni una sola manera de

hacer teatro o de rotularlo; junto con los cuentos, la música, las lúdicas, todo se convierte en materia moldeable para explicar lo difícil de explicar, los miedos, las tristezas y las nuevas circunstancias. Para la segunda pregunta, la de explicar a los niños sucesos que no han padecido, tal vez podía tomarse como guía la tendencia generalizada –en los colectivos de títeres y de muñecos y en las agrupaciones con trabajo comunitario– a dirigir las acciones artísticas a los grupos familiares, sin la separación por edades. Igualmente existe la creencia en la actualidad de que las piezas del repertorio infantil tienen los suficientes elementos para contestar preguntas sobre la violencia, cualquiera que ella sea. Es posible que con el tiempo, y en estudios especializados, se pueda tener reflexiones interesantes que se sumarán a las preguntas tradicionales.

Una de las excepciones editoriales en esta temática es la pieza de Álvaro Hernández, *Del largo trayecto de camino a casa*, en que los niños corren la misma suerte de los adultos, son reclutados para la guerra, no pueden escapar a las marcas que dejan en ellos la violencia y sus ilusiones y futuro están irremediabilmente perdidos. En la Introducción de la obra su autor lo explica mejor y de manera más amplia. Un fragmento de ella reza lo siguiente: “los niños aquí muertos, resuelven a través del juego el testimonio de su muerte, hacen como si jugaran, porque la hora de jugar ya terminó, o tal vez nunca existió. La pérdida de la niñez, a través de la violencia, es el tema principal de esta obra” (Hernández: 2011, 8).

R ELECTURAS Y TRANSPOSICIONES

Como trabajadores de la cultura que son, hombres y mujeres de teatro han construido su identidad frente a la sociedad y han creado una serie de conceptos y símbolos que los representan. Dichos símbolos no están presentes solamente en obras originales, de su propia autoría (objeto principal de la presente investigación), sino que se extienden a otras puestas en el escenario. Esta ampliación del planteamiento suscita dos reflexiones. En la primera de ellas existe consenso y es la de que el teatro forma parte de los relatos escogidos para dejar memoria de sucesos contemporáneos. Pero para hacer teatro, en cualquiera de sus modalidades, se requiere de reflexión, pues de lo contrario

se caería en las mismas perspectivas y estereotipos de los medios proclives al efectismo y la inmediatez, los cuales al relatar los mismos acontecimientos justifican (de manera consciente o inconsciente) el camino elegido por el victimario y sus actos. En la segunda consideración no existe consenso y sí diferentes posiciones, todo lo cual nos lleva a formularla como pregunta: ¿Qué motiva a los directores a escoger uno u otro título del repertorio clásico para adaptarlos a los nuevos lenguajes? Pues si bien es cierto que las obras basadas en mitos fundantes o en mitos republicanos son universales, en algunos momentos históricos esta aseveración se vuelve vacía o requiere de mayor examen.

En efecto, en un artículo publicado hace un par de años exponíamos esta misma pregunta, fundamentada en el incremento de puestas en escena de dicho repertorio –desde los años noventa hasta la década de 2000– por fuera del ámbito de muchas de las escuelas de formación actoral. La pregunta también tenía como base lo que estaba ocurriendo en el entorno teatral, parte del cual ya fue expuesto antes, en estas mismas páginas; en consecuencia, retomamos algunos de los apartes de dicho artículo para señalar la complejidad del tema. En cuanto a la suficiencia de dicho repertorio decía:

... son ya insuficientes las clásicas explicaciones sobre la funcionalidad de los mitos recogidos en esas obras, como la de que en épocas de conflicto e incertidumbre social este repertorio contiene explicaciones a enigmas del comportamiento humano, poseen reciedumbre dramática y pertenecen al canon más prestigioso, a la vez que permiten una mirada singular sobre hechos contemporáneos... ([Lamus: 2011, 174](#))

Lo interesante del tema también radica en que a lo largo de las décadas señaladas, los personajes femeninos que representan a mujeres que protestan o padecen el abandono, como una de las secuelas de la guerra, ha sido constante; a comienzos de los años noventa, *Edipo rey*, *Medea* y *Hamlet* fueron los escogidos, y a medida que se acercaba el nuevo siglo *Antígona*, *La Orestíada* y los “reyes shakesperianos que representan los prototipos clásicos de la tiranía (MACBETH, RICARDO III, TITO), de las luchas por el poder y su ejercicio”, subieron al escenario. Como ya lo dijimos, existen motivos artísticos para retomar los clásicos, pero no solo lo artístico cuenta en momentos de conflicto social; no podemos olvidar el mundo real que por entonces daba señales de barbarie con las sucesivas masacres. No estamos planteando una relación sin mediaciones entre las muertes violentas y los escenarios, sino

las dinámicas e interrelaciones entre la sociedad, el ejercicio del poder, la política y la forma como directores y artistas perciben dichas señales y las elaboran poéticamente; las analogías entre las teatralidades artísticas y las teatralidades sociales, y la forma como estas últimas se indagan desde el escenario. Pues los integrantes de los colectivos que escogen las obras comienzan con la lectura de un grupo de ellas, y la elección final recae sobre aquella que responde a las preguntas que se han formulado, con antelación, o está motivada en un mandato interno crítico. Esta posición no es individual sino colectiva. Así mismo, hay un ejercicio de selección al adaptar la dramaturgia, los diálogos, las palabras, al redactar giros lingüísticos y poner los énfasis, que posiblemente serán reforzados en los montajes. Por lo cual, toda esta labor no se queda solamente en una reconstrucción poética, en donde prima lo bello o la práctica arqueológica teatral.

En concordancia con lo anterior, a continuación enunciamos algunas obras adaptadas de otros repertorios, en especial las que tuvieron relevancia nacional y sus directores hicieron alguna manifestación o relación con el país. Esto quiere decir que se adaptaron muchas obras más de las que aquí se mencionan a continuación.

REPERTORIO CLÁSICO

El director del Teatro Libre de Bogotá, Ricardo Camacho, consideraba en 1999, cuando emprendió la gran aventura de montar la trilogía de Esquilo, que *La Orestíada* decía mucho más sobre la Colombia de entonces que otras obras escritas para mostrar nuestra realidad. De esta manera lo expresó Camacho:

Yo creo que los clásicos son muchas veces más contemporáneos que los dramaturgos que escriben sobre temas de actualidad. Una obra como *La Orestíada* dice mucho más acerca de nosotros, aun diría, de la Colombia de hoy, que mucho de lo que se escribe, así no sea en el teatro, sobre Colombia hoy, porque los clásicos utilizan las circunstancias históricas para encontrar los comportamientos esenciales del ser humano ante las diferentes vicisitudes de la vida... (Iriarte: 1999, 8).

Claro está que con otros montajes del repertorio clásico, como *Julio César*, Camacho pone el énfasis sobre los “comportamientos esenciales del ser humano”

y otros de carácter universal, y polemiza con las personas que establecen una relación directa con la violencia que tenía apellidos nacionales y regionales.

Al año siguiente de *La Orestíada*, año 2000, el colectivo Theo Terrenus Laboratorio, bajo la dirección de Alejandro Rodríguez, llevó a escena una adaptación de *Las suplicantes* de Eurípides. El director opinaba que esta versión tenía como fin decirle “no más a la guerra”. Y que era el “reflejo del alma femenina en los distintos conflictos, en lo que no toma parte activa como generadora, sino como un receptor del dolor por la pérdida de padres, esposos, hijos y hermanos”. Un columnista de *El Espectador* reafirmaba esta posición del director Rodríguez al considerar que era inevitable el parangón con el país:

En Colombia, la comparación aflora, porque es una tragedia más que griega, y de Perogrullo resulta recordar casos como los de los policías o soldados retenidos, donde las madres también suplican por el regreso de sus “guerreros”, como el relato trágico. Interesante que presenten esta obra en el Caguán, donde seguramente aguantará otro tipo de lectura (González: 2001, p. 3-C).

Para el Festival Iberoamericano de Teatro de 2000, el director italiano Paolo Magelli fue invitado a dirigir *Antígona*, con un elenco colombiano. Refiriéndose a su montaje, Magelli declaró en una entrevista que “lastimosamente” tenía mucho ver con lo que estaba pasando en el país:

Es un texto donde se habla de la paz de una forma violenta y con eso se identificarán los colombianos. La concebimos pensando no solo en este sino en países como Yugoslavia, Chechenia o Israel, por la realidad que ustedes viven, es la misma de las tres cuartas partes del mundo. *Antígona* es un discurso hecho para ustedes y el resto del planeta (Moreno: 2000, p. 6-D).

Más adelante, en la misma entrevista, Magelli agregaba que las compañías siguen basando su trabajo en los clásicos porque sus planteamientos se conservan actuales. “Creo que en tres mil años de historia no hemos entendido nada. Por eso Sófocles y Esquilo son actuales. Cuando el mundo sea otro, volveremos a los clásicos solo por una curiosidad poética”.

En este mismo sentido el director colombiano Fabio Rubiano, como columnista invitado del periódico *El Tiempo*, escribió que este montaje partía de una tragedia griega

[...] pero da cuenta de la guerra que se libra en nuestra tierra, de la manera como al abrir el periódico o la puerta de la casa vemos a dos de nuestros hermanos

acuchillándose o a nosotros mismos como soldados torpes tropezándonos temerosos y matando porque lo manda el rey (Rubiano: 2000, p. 9-B).

Con la versión de *Antígona*, adaptada y dirigida por Patricia Ariza, el Teatro La Candelaria celebró sus 40 años de existencia artística en 2006. Ariza escribió que lo sucedido en una obra tan antigua, seguía ocurriendo “en nuestro país, 25 siglos después”, pues ella había estado en Urabá y unas mujeres le habían contado que no podían enterrar a sus hombres, víctimas de la guerra. Y fue esto lo que la motivó para adaptar la obra de Sófocles y plantear, una vez más, preguntas relacionadas con “el duelo de nuestros muertos, sobre el escarnio y el dolor; sobre las mujeres que son las portadoras del duelo en la sociedad”².

Una versión de la tragedia griega *Medea*, escrita en 2004, por Luis Daniel Abril y puesta en escena en 2006 por el colectivo La Silla Turca bajo su dirección, conservaba fragmentos de la obra de Eurípides y de la versión de Séneca. Con la versión, Abril buscaba reflejar el contexto político colombiano, por lo cual la acción ocurría en la península de la Guajira y trataba temas como el desplazamiento, la violencia y los gamonales políticos. Medea era una mujer guajira, abandonada por su marido, Jasón, militar cercano a los grupos armados paramilitares. El director escribió que su montaje no pretendía ser “una crítica política” puesto que él no hacía “juicios”; era “una puesta en escena comprometida, que apuntaba a reflejar la realidad del país... era una reflexión ante la violencia”.

OTROS REPERTORIOS

Rodrigo Rodríguez, director de Ditirambo Teatro, montó la obra del chileno Marco Antonio de la Parra: *Madrid Sarajevo*. Con esta Rodríguez quería recoger el dolor, los temores y la fuerza de una pareja con su pequeño hijo, que se había negado a afiliarse a cualquiera de los bandos en conflicto. Los tres personajes esperan en una estación del tren, en Madrid, pero no se hace explícito si están vivos o muertos. Al respecto, la actriz Margarita Rosa Gallardo, integrante del montaje, declaró que el título bien pudiera haber sido Madrid

2. “Antígona, mujer frente al poder. La Candelaria cierra su ciclo de celebraciones por sus primeros cuarenta años con la obra clásica griega”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), No. 490, 25-31 de mayo de 2007, p. 10.

Bogotá en vista de que: “La puesta en escena trató de ejemplificar la desolación y la angustia de sus personajes”.

En 2005 el actor y director Nicolás Montero llevó al escenario del Teatro Leonardus la obra *Playland*, del dramaturgo surafricano Athol Fugard. Este montaje cumplía con el deseo largamente amasado del director, de presentar una obra que hablara del perdón, y esta le parecía apropiada para cumplir con ese deseo, pues había sido creada tras la caída del *apartheid*. En la obra de Fugard dos hombres, uno negro y otro blanco, quienes habían vivido en un ambiente de odio y atropellos, se encuentran en un parque de diversiones. Ambos deben romper con sus sistemas mentales y prácticas sociales para acudir a la palabra y, a través de ella, perdonarse; única forma de convivencia y de construcción de futuro.

Montero consideraba que Colombia debía encarar los temas del perdón y este debía ser también un tema de reflexión pública, así como el de la aceptación de las diferencias. Para hablarle mejor al público colombiano, de acuerdo con su situación específica y aunque alejado de cualquier pretensión pedagógica, Montero cambió la procedencia de los dos personajes y a ambos les dio un historial de asesinatos que les impedía reconstruir plenamente sus vidas. Uno vivía cargado de culpas por sus crímenes, mientras que el otro era incapaz de sentirla, pero ambos se ven abocados a buscar un camino expedito para dejar de ser enemigos.

A propósito del tema del perdón, una de las últimas obras adaptadas en Bogotá es *La tempestad* de William Shakespeare, coproducción del Teatro Varasanta y el XIII Festival Internacional de Teatro de Bogotá (2012). Dirigida por Piotr Borowski (Varsovia Studium Teatralne), es un puesta en escena que busca introducir de manera reflexiva la problemática del desplazamiento forzado, al igual que el perdón, que en el escenario se refleja por medio de dos mujeres desplazadas que se presentan así mismas (María Esperanza y María del Carmen) y forman parte de los aproximadamente cuatro millones de colombianos que han sido desplazados de sus tierras. Así resume el programa de mano de Varasanta su propuesta escénica:

... aborda desde una perspectiva contemporánea, la compleja realidad de violencia que enfrentan nuestras sociedades y cuestiona la validez del perdón en situaciones de pérdida irreparable. Al querer que Shakespeare hable hoy a través de nosotros, o al querer hablar nosotros hoy con las palabras de Shakespeare, vimos que se hacía necesario dar una mirada de cerca a esta isla encantada, cueva y maravilla,

prisión y libertad, que resume la historia del mundo, esta isla que es nuestro país (Teatro Varasanta, programa: 2012-2013).

Si bien es cierto que es la primera vez que el colectivo expresa su opinión sobre la realidad del país por intermedio de Shakespeare, como lo afirma su director Fernando Montes, ya lo venía haciendo con otras obras de creación grupal como *Ánimula vágula blándula* (2008), cuyas información se encuentra en este libro y en la última parte de otra de sus obras, la titulada: *Fragmentos de libertad* (2009).

Es importante señalar la búsqueda de Mapa Teatro, Laboratorio de Artistas liderado por los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden, pues están relacionadas con la memoria y con la construcción de significados a partir de lenguajes plásticos y dramáticos, y de experiencias creativas en las que confluyen varias disciplinas. Aunque las obras de teatro de los hermanos Abderhalden y algunas instalaciones plásticas individuales de Rolf no hayan tenido una intencionalidad política expresa –entendida la política en la creación artística como uno más de los estereotipos que han acompañado su historia–, sino la de traducir sus experiencias particulares, como sujetos y como ciudadanos de este país, varias de sus obras han sido interpretadas por los críticos o por el público en general como metáforas de la violencia sangrienta. Esto ocurrió, por ejemplo, con *Orestea ex machina*, en especial por la recreación del matadero, o con la escenificación del sacrificio en *A la mesa*, o en *Ricardo III* de Shakespeare, asesino de sus propios hijos. En igual sentido han sido interpretadas las obras en las que se diluyen las fronteras entre la vida y el arte, en que el cuerpo y la mente de los artistas son a la vez significado y significante, o en las que los actores no representan un rol sino que se presentan así mismos (con los presos de la cárcel Modelo, por ejemplo), lo cual les da un carácter colectivo y vincula la obra con lo social y político, de una manera crítica.

Es importante destacar la cantidad de talleres que ha realizado la gente del teatro y que, de acuerdo con sus tendencias y prácticas artísticas, tienen diferentes diseños y concepciones. En lo que todos coinciden y ese es el objetivo que persiguen, es el de ayudar a sanar las heridas de las personas que viven en zonas de conflicto y el de hacer evidente el dolor más allá de las mismas víctimas. Claro está que sin el apoyo de fundaciones, organizaciones privadas y entes del orden nacional y regional hubiera sido imposible llevar a cabo el encuentro de todos por medio del arte.







EXPRESIONES TEATRALES DEL CONFLICTO

Enrique Pulecio Mariño

I. Escenario

L A CÓLERA DE AQUILES

Si definiéramos el conflicto armado que padece el país desde los años ochenta y noventa como una simple reacción de las autodefensas a los crímenes cometidos por la guerrilla con su atroz escalada de terror, nos veríamos simplificando una situación bastante más compleja. Con ello no haríamos más que ignorar otras causas asociadas a la violencia. Causas y situaciones a partir de las cuales se desarrollaron elementos estructurales propios de la ordenación social, económica y política del país que explica como esa violencia se ha recrudecido en una implacable dinámica histórica. No obstante, en las configuraciones artísticas como el teatro se resaltan imágenes poderosas de esas acciones armadas y sus consecuencias que por tener la fuerza de las tragedias antiguas son pertinentes para representar la violencia sufrida por nuestro país, en las últimas tres o cuatro décadas, en un ámbito trágico. El teatro, al ser representación de acciones, no discute las causas, por ello la violencia se expresa como confrontación de fuerzas e intereses particulares. Por alguna razón, con pocas excepciones, de las fuerzas en conflicto, a los victimarios se han dejado en la sombra y son las víctimas quienes nos hablan desde la escena. Y cuando los victimarios osan aparecer lo hacen en forma de fanticos, seres caricaturescos que provocan antes que nuestra indignación nuestra burla. Y si buena parte del teatro ha tomado el lugar de las víctimas también es porque en su esencia este teatro está más próximo a la inspiración de Artaud y Grotowski que de la escena naturalista, pues en aquellos autores la alquimia del actor encuentra una mayor afinidad que dentro de un marco de realismo mimético. Los términos dolor, sufrimiento, sacrificio, duelo, congoja, daño irreparable, son las grandes intensidades dramáticas y emocionales que movilizan

las obras, sus temas, sus expresiones, la puesta en escena y particularmente el fondo estremecido del actor que los representa. Son los términos con los cuales nos vinculamos a las dolorosas experiencias de las víctimas. Como si este teatro hubiese sido concebido para expresar y representar el dolor y la crueldad, los dramaturgos del conflicto armado en Colombia han encontrado en él la chispa que enciende el fuego de su cólera y su arrebató.

HACIA UN TEATRO POSDRAMÁTICO

En la conformación de nuestra dramaturgia los autores no han ignorado las diferentes corrientes que en el teatro se han diversificado, tanto en la teoría como en la práctica. Ellas han surgido como respuesta a los hechos históricos de los tiempos convulsos en que le ha correspondido vivir. Hablamos de los siglos xx y xxi. Si las vanguardias nacen como movimientos artísticos propios de las condiciones de las naciones europeas, las repercusiones en nuestro continente pronto se expresan en adaptaciones universales a nuestro medio. La impronta de sus primeras influencias en las dramaturgias nacionales no es del todo significativa. Cuando se asimila a Brecht, Artaud, Kantor, Grotowski, etc., no hay aun una materia dramática consolidada para que la obra teórica de esos autores responda a un estado del espíritu y a una situación social y política determinadas como las de su proveniencia. ¿Cómo trasladar a nuestro continente la vastedad de sus implicaciones? ¿Sería acaso porque aquellas obras y procedimientos escénicos son lo suficientemente universales como para que su práctica sea válida en cualquier lugar del mundo? ¿O es que tal influencia se resuelve en la prolongación de la tradición a la que se debe América Latina como derivación cultural de la vieja Europa? O bien, ¿es que podemos afirmar que los dramaturgos de nuestro medio poseen tales condiciones y tales recursos que los hacen especialmente hábiles para adaptar teorías y utilizar medios escénicos foráneos en la constitución de una dramaturgia propia? ¿Qué giro se dio para que sus métodos resultaran altamente eficaces y pertinentes? Al ser consciente de las cualidades propias de esas tendencias foráneas, el dramaturgo colombiano demostró poseer una extraordinaria madurez y una agudeza intelectual que le permitió apropiarse

de recursos escénicos, sin caer en una peligrosa servidumbre cultural. Lo vimos en las rupturas introducidas por la creación colectiva, lo encontramos en el repertorio del Teatro Libre de Bogotá, en las audacias de Acto Latino, en la primera época del Teatro La Mama y El Local, y las volvemos a encontrar en ese grupo de obras tan heterogéneas de lo que hemos llamado la dramaturgia del conflicto armado en Colombia. Al regresar de su mirada amplia por el teatro europeo, el nuestro supo discernir muy bien a servicio de quién ponía su actividad.

De esas experiencias y por caminos muy diversos, deriva este teatro que da cuenta del conflicto armado en nuestro país. En los géneros diversos, en las distintas tendencias, incluso en las más inapropiadas tentativas, como la farsa y la parodia, encontramos el teatro del conflicto armado que se ha manifestado con tal vigor y madurez que podría decirse de él que constituye ya un género cerrado y consumado con sus diversas subdivisiones. Teatro ceremonial, de creación colectiva, documental y testimonial, teatro dramático, posdramático, de performance. O según sus estilos, como teatro posmoderno, restaurativo tradicionalizante, posdramático, pluridimensional e intraespectacular, tal como se clasificó en el primer volumen de esta misma obra.

Es claro que en las derivas es donde el teatro colombiano realiza sus más originales aportes. Sus innovaciones específicas provienen de reconocer la validez de los diversos paradigmas, aunque ello no significa sujeción absoluta en su invocación. Y si resultan tan legítimos esos desvíos, ¿por qué no lo serían igualmente los que, corriendo el tiempo, los impugnan, como sucede con los términos dramático y posdramático? Antes de detenernos en este último término, que aquí nos interesa revisar, observemos al que le sirvió de antecedente y al cual pretende superar, el teatro dramático. O sea, el teatro que está subordinando al predominio y al valor del texto. En este el texto da cuenta de la totalidad del acto teatral. Todos los elementos dramáticos han de subordinarse a la obra escrita. En la representación aparecen los actores con su letra aprendida de los parlamentos bajo las indicaciones de un director. Aun contando con la presencia de otros elementos escénicos, como luces, vestuario, escenografía, utilería y otros dispositivos dramáticos, y haciendo de lado el teatro gestual y mímico, lo que se ha llamado teatro dramático está definido por la omnipresencia de su discurso.

Ha sido una tradición, durante siglos y siglos, inmovible. Incluso en el interior de la primera gran ruptura en la concepción del teatro occidental que tuvo lugar con el teatro épico de Bertolt Brecht, su estética nunca renunció al teatro de texto. Más bien se diría que reafirmó el poder de la palabra y con ella su discurso, aunque así lo haya orientado hacia otros conceptos, entre ellos la búsqueda de un lugar para el debate político y social dentro del hecho escénico, que también en nuestro país se tradujo en una variedad de montajes y reflexiones teóricas derivadas de él. Para los años noventa, cuando las consideraciones teatrales se reunían bajo la denominación genérica del posmodernismo, el teatro encontró allí un campo de experiencia artística e intelectual que pronto se tradujo en una nueva formulación. Aparecen las tendencias hacia la fragmentación, la heterogeneidad de los estilos, la deconstrucción, la discontinuidad, la explosión de elementos hiper poéticos, intertextualidad, lo grotesco y cierta nueva visión expresionista.

Con estos nuevos procedimientos el texto teatral cedió su posición dominante hasta esta época a una nueva tendencia que pronto se calificó como teatro posdramático. Y si ya el texto dejaba de orientar el hecho teatral, ¿qué nuevos elementos podría sustituirlo? El nuevo paradigma, según Hans Thies Lehmann, “está constituido por la cohabitación casi inevitable de estructuras y de elementos estilísticos futuros y de componentes tradicionales” (Lehmann: 2010, 13). Por “elementos estilísticos futuros” entendemos aquellos que están por formularse o desarrollarse, implican situarse en un lugar que se abre “más allá del drama”, lo que implicaría una superación del drama en el drama mismo, si nos atenemos a la pervivencia de “componentes tradicionales”. ¿Qué componentes tradicionales son válidos utilizar para que podamos retomar la denominación de teatro posdramático con el beneficio de sus fuertes implicaciones sociales y políticas? “El teatro posdramático”, escribe Lehmann, “engloba (...) la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas (...)” (Lehmann: 2010, 18). Habría que recordar aquí que “el teatro posdramático supera su estado de autarquía literaria, para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo, de modo que el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena”, si nos atenemos a la definición de Davide Carnevali (Carnevali: 2009/2010, 13).

Este movimiento tan abarcador reclama su sentido más allá de una enunciación teórica, de una estructura teatral, de un canon, una poética o una estética. Más bien se redefine en una práctica teatral. Ha surgido un concepto nuevo de hacer teatro, entendiendo por este un proceso que va desde su concepción hasta el hecho de la representación. Con su posición subordinada, ¿cuándo sería válida la inclusión de un texto en el teatro posdramático? Por un lado, cuando el discurso verbal hace parte de una estructura en la que se quiebra la lógica interna del teatro dramático, es decir en donde el texto ya no representa su elemento central. Por otro lado, cuando la significación ya no depende enteramente del texto dramático.

En el primer caso, la forma ha sido desplazada, en el segundo, el contenido. En palabras de Lehmann cuando se trata “de textos de teatro que dejaron de ser dramáticos”. O bien: “si aludimos al género literario que es el drama, el título teatro posdramático indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aun cuando aquí el discurso del teatro ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto solo como elemento, esfera y material de la disposición escénica y no como elemento dominante” (Lehmann: 2010, 3). Como la subordinación del texto a otros elementos escénicos implica una recategorización de los elementos constitutivos de la obra, los autores teatrales han visto en este desplazamiento un campo abierto para propuestas escénicas que escapan a los términos consabidos bajo los cuales se ha venido clasificando el teatro. En pocas palabras, si un género de teatro, una tendencia o un estilo se configuran con esta característica en donde el texto ha sido desplazado a un lugar secundario, estaríamos frente a un teatro posdramático. Entendiendo, eso sí, que el lugar subordinado que se le asigna al texto no depende ya de su extensión, o como valor dominante en la estructura, sino que se define por su transitoriedad, su provisionalidad o su inconsistencia literaria; en una palabra, por su manera de estar como algo prescindible en la obra.

DRAMATURGIA Y CREACIÓN COLECTIVA EN COLOMBIA

Podemos suponer que aquella supresión del texto, o al menos de su lugar predominante en la dramaturgia europea, comienza a gestarse con las obras que se construyen con el método de la creación colectiva. Desplazado el autor

teatral, los actores van a asumir sus funciones. La relación texto-teatro se vuelve incierta, la opacidad ha de dominar buena parte del trayecto propuesto, así como la fragilidad y el sentido de lo provisional. Al renunciar a una estructura el texto se vuelve precario, subordinado a un sentido igualmente fortuito, puesto que puede ser alterado de un momento a otro. No obstante en la cadena de diálogos sobrevive su sentido y se hace actual con la experiencia específica del teatro dramático, que sobrevive gracias a que sus estructuras se han flexibilizado por su relación heterogénea con los elementos posdramáticos. Diríase que el texto es la cresta de la ola que empuja con fuerza hacia el choque contra el acantilado sobre el que se proyecta su sentido último y su totalidad como representación.

El texto como entidad más visible no oculta el mundo subterráneo creado por una variedad de tentativas, de ensayos, de esa vida “transcurrida y vivida” por la comunidad de los actores cuyos precipitados de conciencia, sus visiones, sus vivencias y testimonios conforman una experiencia productiva que va a ser implicada en la construcción de un texto que podría llamársele “posdramático”. Puesto que su creación carece de una estructura previa y su validez y eficacia solo aparece en la conjunción de signos diversos del lenguaje teatral, podemos reconocer en este tipo de teatro contemporáneo, y a la vez tradicional, toda una construcción posdramática.

Hasta bien entrada la década de los años sesenta por dramaturgia se entendía todavía el oficio de un autor, que habiendo elegido el teatro de texto como género de su escritura, estructuraba una obra dramática según las leyes y convenciones hasta entonces vigentes dentro de lo que se considera el naturalismo y el realismo en el teatro. Teóricos como Lajos Egri describieron la estructura dramática que corresponde a una síntesis y un modelo simplificado de la más perdurable de las teorías, la de la Poética de Aristóteles. Basado en una *premisa*, que se enuncia como una síntesis y que implica el tema, esta se formula como *proposición*. El escritor define sus *personajes* en función de una jerarquía situando al protagonista, o protagonistas, a la cabeza. Luego imaginará un *conflicto* central del que derivarán los secundarios y lo situará en un momento no lejano del comienzo de la pieza. Pensará también en el final, hacia donde corre el *desenlace* que pone fin al conflicto. Así se establece la cadena tema-premisa-personaje-conflicto.

La ley que ha de presidir todo el trabajo dramático es la de la *causalidad*. Las acciones deben encadenarse según la lógica de causa-efecto. Habrá un *clímax*, que es el momento culminante de las acciones en el que se manifiesta el último enfrentamiento de las fuerzas en conflicto y llevan al desenlace final o la *resolución*. Simplificando, puede decirse que bajo este esquema se han construido buena parte de las obras que hacen parte del repertorio del teatro clásico. Algunas de las piezas consideradas en este volumen participan de ese modelo. Otras se alejan de él y otras son sus antítesis, como las que pueden incluirse en la categoría del teatro posdramático.

Es probable que cuando surge el movimiento que da fuerza al concepto de creación colectiva la referencia inmediata sea la obra de Lehmann. Una vez desplazado el texto, o lo que se consideraba hasta ese entonces la obra, el autor desaparecía con él o quedaba reducido a un fantasma. Ya no habría un “autor” quien en su desplazamiento se llevó consigo también al director. La escena, la puesta en escena, quedaba en manos de un colectivo, actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, diseñadores, utileros, arquitectos, etc. No se trataba tan solo de una revolución formal en la técnica teatral, ni en los procedimientos dramáticos pues esta renovación venía precedida de actitudes sociales y políticas de considerables convergencias con la nueva forma democrática con la que se proponía hacer teatro. Incluso se habló, con no pocos equívocos, de su relación directa con el teatro brechtiano, como quedó consignado en una errática ponencia de Jaume Melendres quien llegó a afirmar: “el objeto primordial de tales experiencias es conseguir un nivel de expresión personal lo más elevado posible (que concede gran importancia a la expresión corporal) y, en el terreno de las relaciones con el público, unos efectos de provocación opuestos a la identificación que suele perseguir el teatro tradicional o al desarrollo de la actitud racional que caracteriza a la dramaturgia brechtiana” (Vázquez: 1978, 134-135).

Ni altos niveles de expresión corporal, ni efectos de provocación fueron características de la creación colectiva. El proceso iba dirigido por otro camino. Cuando surgió la nueva concepción teatral, en la década de los setenta, tomó fuerza el impulso de sus teorías de una autarquía colectiva muy definida. Sus métodos proponían un proceso integral por medio del cual el grupo desarrollaba la obra desde la idea inicial con un tema previamente elegido hasta la

concepción de la puesta en escena que solo será concluida en el momento de la representación. Interesa, antes que otro objetivo, el resultado final, independiente de cualquier elaboración teórica que considere una transformación de la relación de la obra con el público.

Tampoco es forzosa la desaparición de la figura del director que en algunos casos se sustituyó por un coordinador como lo señaló en su momento Enrique Buenaventura director del TEC. “(El director) es el encargado de la totalidad. Es el que puede ver la totalidad durante todo el trabajo. Su trabajo no es el de simple coordinador, puesto que la totalidad no es la suma de las partes, no es cuantitativa sino cualitativa. Su tarea, dentro de la nueva división del trabajo, no solo no ha disminuido sino que se ha vuelto más rica y más profunda, lo que ha perdido en autoridad lo ha ganado en creatividad” (Vázquez: 1978, 142).

EL CAMINO DE BUENAVENTURA

No hay duda que el aporte de Enrique Buenaventura a la teoría y a la práctica del método de creación colectiva fue crucial desde sus comienzos. Y es que el método se elaboró con más fuerza, determinación, pertinencia y convencimiento en algunos países que en otros de América Latina. Por ejemplo en Colombia encontró suelo fértil, sobre todo en dos de los principales grupos que ha tenido el país en toda su historia, el Teatro Experimental de Cali, TEC y el Teatro La Candelaria de Bogotá. Los directores de estos grupos coincidieron en que este procedimiento era el más adecuado para la creación de un teatro que debía implicar en su práctica el planteamiento de los problemas sociales o políticos como lo exigían las condiciones dadas en los países de América Latina.

Enrique Buenaventura no parte de la pura experimentación formal. Encontró que el proceso de la creación colectiva le daba las respuestas que buscaba cuando se preguntó acerca de la creación de un teatro popular. Se había preguntado sobre la manera de crear “obras útiles en nuestra época y hallazgos estéticos susceptibles de incorporarse a la tradición”. Fue así como, basado en la obra de Alfred Jarry, *Ubú Rey*, elaboró con el TEC en

1966 un montaje bajo el método de creación colectiva. En el se perseveraban “las posibilidades de la creación en equipo comenzadas a tantear en la puesta de *La Celestina*. La experimentación del trabajo de equipo y la utilización de las improvisaciones continuó en los montajes que le siguieron...” (Vázquez:1978, 154).

En febrero de 2008 Jacqueline Vidal, al frente del Teatro Experimental de Cali, describió en pocas líneas el resultado de la actividad teatral de Buenaventura:

Sí, sigue siendo adecuada la palabra método pues la reflexión, emprendida en 1971, pone el acento sobre la materia misma del teatro en su aspecto elemental: la acción. Traza una vía para la creación de una poesía teatral (dramaturgia del actor) que convierte el conflicto en gesto (en el sentido brechtiano de la palabra). (...) El «método» sigue siendo para nosotros una guía que se va transformando en el proceso plural e impredecible donde, en la acumulación de improvisaciones por analogía del conflicto (acción), van surgiendo las imágenes (metáforas en el mejor de los casos) y se va engendrando el espectáculo teatral que solo adquiere sentido en el momento de su relación con el público.

La creación colectiva no puede nacer sino de un colectivo y la recopilación/reflexión por escrito que hicimos en lo que se conoce como «método» no existiría si en el TEC no se estuviera experimentando diariamente en la práctica ni sin los estudios teóricos, históricos, antropológicos, lingüísticos que dan las herramientas para reflexionar sobre esa práctica. De ahí, esta forma autóctona de crear una dramaturgia propia.

La participación individual tanto en el escenario como en la reflexión sobre nuestro arte es fundamental. Enrique sigue siendo pionero. Es un método a contrape- lo, no ahorra tiempo, ni espacio, ni medios pero le da impetuosidad al que se atreve a ingresar en esta vía experimental del teatro latino-americano (Vidal: 2008).

Más que una tendencia de renovación formal fue un imperativo ideológico. Carlos José Reyes lo expresó así: “¿qué puede significar esa proliferación de trabajos de creación colectiva? ¿Un nuevo estilo? ¿Una moda? ¿Una influencia de los métodos de Grotowski o del Living Theatre? En algunos casos es cierto, no se trasciende de estas influencias. Pero en líneas generales, y desde luego, en los mejores trabajos, la creación colectiva busca unas nuevas relaciones de trabajo, una activa participación del actor y una nueva relación con el público. No se trata de hacer montajes ‘culturales’, reconstrucciones arqueológicas ni un arte ‘novedoso’, sino de establecer una comunicación real con el espectador a partir de una experiencia común” (Citado por Vázquez: 1978, 136).

UN MÉTODO Y UN PROCESO

El ejemplo histórico de este rompimiento se establece con el empleo de la creación colectiva, se encuentra en el montaje de *Nosotros los comunes* del Teatro La Candelaria. La obra, basada en la investigación que hicieran los miembros del grupo sobre la rebelión de los comuneros en 1781, fue el resultado de asumir el tratamiento de un hecho histórico y social como tema asociado al presente. El grupo elaboró la obra como derivación del método de creación colectiva. Un método que, sin embargo, no respondía a la teoría vigente de la que Santiago García quiso apartarse. Este término se trasmutó en un concepto propio: “Proceso de trabajo”. En palabras de Santiago García: “en nuestro caso de La Candelaria lo definimos como proceso de trabajo y no como método, porque consideramos que las posibilidades de aplicación como modelo serían hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos de proponer una teorización definitiva de nuestros procesos de trabajo en las cuatro obras que hemos logrado producir”. Se refiere a *Nosotros los comunes*, *La ciudad dorada*, *Guadalupe años sin cuenta* y *Los diez días que estremecieron al mundo* (García: 1994, 32).

Con todo, en las obras señaladas, encontramos las dos características propias de la creación colectiva: la investigación y la improvisación. Estas piezas pueden estar basadas o no, en un método que siempre corre el riesgo de resultar draconiano. Son obras que bien parten de un tema a investigar, como las tres primeras aludidas por Santiago García, o bien las que se crean a partir de un texto como es la última que cita y que lleva por título el homónimo de la obra de John Reed de 1919, en la que el periodista norteamericano narra los principales acontecimientos de la Revolución Soviética de Octubre de 1917.

Como se ha visto, la creación colectiva implica al menos tres etapas: la investigación o análisis, la improvisación y el montaje de la obra. El TEC centrándose en el segundo paso, la improvisación, elaboró su propia teoría buscando que al método se le fijara una dirección, o por lo menos, que tuviera un modelo semántico. Entonces se habló de la analogía. Con esta figura se propone a los actores identificar una situación semejante o análoga a la propuesta en el núcleo dramático, pero sin dejar de lado la contradicción que

lo define. Se trata de un desplazamiento que al no abordar el tema elegido directamente, sino a través de aquella analogía, el actor puede encontrar un camino más abierto para sus asociaciones creativas, produciendo alusiones y metáforas que necesariamente van a enriquecer el conjunto.

En el método, cualquiera que sea el grado en el rigor de su aplicación, el proceso ha estado determinado por cierto esquema o modelo estructural. Una vez concluida la primera etapa correspondiente a la investigación, el grupo realiza una síntesis desde el punto de vista dramático. Superada la etapa de las discusiones colectivas se procede a establecer los núcleos dramáticos en donde queda definida la contradicción fundamental del tema, cuya función ha sido claramente explicada por Carlos José Reyes: “Se descompone el núcleo de acuerdo a un ligero esquema dialéctico, se tantean, se buscan unas fuerzas en pugna del núcleo dramático. La fuerza A está en lucha con la fuerza B por un X objetivo. La lucha entre esas fuerzas para eje objetivo generalmente será a través de una vía. Esta vía puede ser la violencia o puede ser X” (Citado por Vázquez: 1978, 147).

Hoy podemos decir que la nueva relación con el público se comprende mejor si la situamos más en un plano de analogía que en un cambio en la percepción de la obra por parte de los espectadores: un colectivo y no un autor, habla a otro colectivo, el público. Lo que implica la introducción de un nuevo elemento antes ausente en el proceso de montaje. Uno de los resultados del mecanismo que la creación colectiva incluye en la concepción y elaboración de la pieza es la crítica de los integrantes del grupo. Pues solo por medio de esta, gracias a su dinámica y a su autonomía y desde una visión plural del mundo, es posible abarcar horizontes que representen en mayor amplitud un conglomerado social.

Según Theodor Shank cuando un grupo ha tomado la determinación de montar una obra por medio del procedimiento de creación colectiva debe tener presentes los siguientes aspectos: una primera etapa en la que se crean o fortalecen la relaciones entre los integrantes del grupo, los actores, principalmente, mediante la práctica de ejercicios teatrales. Luego se define el asunto de la pieza generalmente relacionado con un problema social o político. Se elabora una cierta teoría estética que dará forma al contenido. Con estos materiales previos, derivados, bien de obras o textos consultados, un dramaturgo, o varios, escriben el libreto sobre el cual se montará la pieza.

En el desarrollo de todo el proceso ha participado el grupo completo en activo. Lo cual no implica que el director pierda su condición condensadora y deje en manos del grupo la orientación de la obra, como lo puntualiza Eduardo Vázquez Pérez: “La importancia del director está relacionada con ser el máximo responsable de la aplicación de un método de creación, y de lo adecuado de este, dependen en gran medida los resultados en el plano artístico” (Vázquez: 1978, 142).

En la enunciación del método no se advierten aun sus fisuras. Es la práctica lo que la va a revelar como riesgos los caminos inciertos que el grupo ha de recorrer desde el momento mismo en que comienza la aventura. El mayor escollo está relacionado con la participación plural del colectivo. Aunque ideológicamente se tenga un punto de vista en común, los integrantes del grupo forman un conglomerado de individuos con opiniones diferentes, con actitudes y propuestas propias, con un repertorio de matices particulares que difícilmente van a coincidir en un criterio unificado. Si bien es cierto que todos los integrantes gozan del mismo derecho a la opinión, todo grupo tiende a la jerarquización en la que unos miembros sobrepujan a otros en métodos dialécticos. Las nociones de los más fuertes se imponen ante sus pares menos enérgicos.

El ansiado paso de lo cuantitativo a lo cualitativo se ve comprometido por la ausencia de una verdadera “síntesis dramática” en la elaboración de la pieza durante todas sus etapas. Otro de los problemas que puede resultar del método es que el resultado final carezca de la unidad deseada. Carlos José Reyes muy temprano advierte que el método puede llegar a producir solo “una sábana de retazos con opiniones, con textos, con pedazos de discursos donde se arman una serie de textos, de poemas, de discursos de proyecciones” (Citado por Vázquez: 1978, 144).

Sin embargo, alertados los grupos sobre este escollo, los directores fueron decantando el método con mecanismos de participación más racional, análisis mejor elaborados y novedosas propuestas teóricas. De estas últimas la que influyó con más fuerza en los posteriores trabajos por resultar la más productiva, fue la que propuso la disposición de núcleos dramáticos con los que van a conformarse los ejes de acción de la pieza. Con ello se preparó el camino del actor frente al proceso de su propia creación, ya que esta se

elaboró “para facilitar que posteriormente las improvisaciones se sientan más ‘libres’, generalmente se busca en los núcleos dramáticos la expresión más general de la contradicción. Esta búsqueda de las contradicciones fundamentales se realiza con la obra como unidad y con cada una de sus partes” (Vázquez: 1978, 145).

HACIA OTRA DRAMATURGIA

Pero ¿por qué con la creación colectiva se produjo ese cambio de paradigmas en la dramaturgia colombiana, si no fue por la simple contaminación estética o ideológica de un movimiento universal? La respuesta es unánime: por la ausencia de una dramaturgia nacional. Una dramaturgia, sobre todo, que diera cuenta de los procesos sociales y políticos que necesitaban ser tratados y expresados por el arte, por un teatro popular.

Basados en estas consideraciones podemos enunciar una propuesta de entendimiento para resignificar un teatro que, debido a su especificidad, sus circunstancias y su *modus operandi*, puede entenderse dentro de aquellos parámetros con que Lehmann define el teatro posdramático: “es aquel que engloba (...) la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas” (Lehmann: 2010, 18). Si quisiéramos seguir esta línea de pensamiento, para ser coherentes, nada más pertinente que citar aquí al teórico alemán para definir en un solo párrafo su relación con el teatro que ahora nos ocupa. Un teatro que nació espontáneamente de las circunstancias adversas, de la violencia y de la necesidad de hacer una representación de todo ello, sin previas consideraciones teóricas. Es un teatro que sin proponérselo –y *avant la lettre*– corresponde a los creadores del ciclo colectivo *Ese Atrato que juega al teatro*: “El teatro significa: un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador...”. Según Lehmann son estas las condiciones básicas y generales para que exista el hecho teatral.

Si en las condiciones actuales del teatro colombiano sobreviven los fundamentos del método de creación colectiva, prácticamente sin mayores modificaciones,

es porque este ha demostrado su amplia capacidad de creación, su pertinencia, más allá de las condiciones culturales de una época y de las circunstancias particulares de la problemática social del país. Incluso a esta, el método de creación colectiva ha sido propicio tanto ayer como hoy. Y con hoy nos referimos al conflicto armado en Colombia. Por su poder de análisis y crítica social, la adecuación de la creación colectiva al contexto tiene hoy más que nunca una penetrante conformidad con la realidad. Es lo que encontramos en el ciclo de piezas recogidas en el volumen.³

3. *Ese Atrato que juega al teatro*. Tomo 2. Diócesis de Quibdó. AGEH Servicio para la paz. (Coordinación: Inge Kleutgens).

II. Las obras

Pues el dolor que todo lo domina —el más mortal y trágico elemento de la vida, el verdadero señor del alma y del cuerpo del hombre— ¡ay! el dolor tiene su propio modo de actuar sobre cada uno de nosotros; irrumpe, rudo visitante, en el jardín encantado en el que el niño vaga en sueños, con tanta decisión como en un campo de batalla, y envía al inmortal dios de la guerra sollozando hacia su padre.

R.L. Stevenson

EN LA REGIÓN DEL ATRATO

Significativo es, más que la desaparición, el desplazamiento del texto dramático en la experiencia de la creación colectiva del conjunto de obras a la cual nos referimos aquí como *Ese Atrato que juega al teatro* (El volumen está compuesto, entre otras, por: *Resistir no es aguantar*, *Pueblos de barro*, *Terruño o aruño*, *Kilele*, *María rostro de mujer negra*, *Todos la mataron y ella sola se murió* y *Mal escogidos*), puesto que allí sin el texto la obra resulta inimaginable y sin embargo su composición dramática, o si se quiere literaria, carece de importancia, exceptuando a la más elaborada de ellas, *Kilele*. Esto se debe a que el texto dicho sobre la escena, de ese conjunto de piezas, siempre conservará su carácter provisional y de aparente improvisación.

Se trata de unas líneas que han sido fijadas sobre el papel en una impresión tipográfica, es cierto, pero que están ahí por la simple necesidad de establecer un sentido que debe conservarse, no porque sobre ellas recaiga el significado absoluto definido por las oraciones y palabras que lo componen. Y si ese texto se muestra abiertamente polifónico es en tanto que su contenido, aunque pasa por boca de unos cuantos actores concretos, pertenece más a la memoria colectiva, como precipitado de una experiencia común, que a la pluma de un dramaturgo en particular.

Los hechos de violencia que representan son los mismos a los que se vio sometida la comunidad por los diversos actores del conflicto armado. Esto no implica que las experiencias de situaciones de violencia y sufrimiento colectivo solo puedan ser expresadas sin distorsiones por una memoria común. Al contrario, es probable que el lenguaje fracturado de las víctimas no llegue a articular la experiencia extrema del sufrimiento con mayor claridad con que

llega a hacerlo un dramaturgo. Se estima que es necesario crear cierta distancia para organizar un relato cuando se trata de mantener en un plano expresivo los procedimientos que ha de conducir a una reflexión, o a una catarsis, como mecanismos eficaces dentro del proceso de reparación de las víctimas.

En este ciclo de obras del Atrato los grupos tradujeron a términos escénicos los testimonios en los que se recogieron las expresiones de violencia y dolor, de demandas y confrontación de toda la comunidad. Luego se reelaboraron en un lenguaje propio del teatro. Los métodos de creación colectiva juegan aquí un papel determinante. Con un tema asumido como marco, identificando claramente los “núcleos dramáticos” y las fuerzas en conflicto, cada obra explora una situación en la que el pueblo se va a ver representado. Los testimonios de mayor peso paradigmático o simbólico priman sobre las experiencias individuales, iniciándose así un proceso catártico, aunque aun circunscrito al espacio de los actores. El círculo de la catarsis va a ampliarse más adelante cuando la obra se represente ante el público, compuesto casi siempre por miembros de la comunidad afectada, directa o indirectamente.

De esta manera entre actores y público se anula la diferencia propia del teatro, actor-espectador, ya que este último es poseedor del conocimiento de los hechos que fueron materia prima para la elaboración de la obra en la creación colectiva por parte de los actores. El público se ve representado así mismo dentro del juego teatral, justamente a través del trabajo de creación colectiva de esos actores. Que ahora el individuo esté sobre el escenario o en el lugar del espectador, es solo un hecho fortuito, propio de las circunstancias, que podrían ser inversas. Ya no hay división entre público y escena. Como en la construcción de la pieza, el grupo sigue un método que prevé la crítica tanto interna como externa, y las transformaciones posibles provocadas por la posterior evaluación de las opiniones de los espectadores, esta dinámica implica siempre una experiencia colectiva.

Más allá del sufrimiento de cada víctima, se considera el daño social. Las obras amplían así su discurso sobre los perjuicios producidos por la violencia. Al reconocimiento de las causas estructurales en el sufrimiento colectivo, siguen los procesos de catarsis y recuperación emocional de cada individuo. La catarsis no es más que el reconocimiento de la pertenencia a esta experiencia colectiva que solo el teatro puede actualizar como vivencia emocional y purgativa.

Un texto que circula en la comunidad como fragmento de una totalidad dolorosa, como testimonio, verdad y memoria, lanzado al aire en la voz de los actores, más que un discurso hablado es un grito fuertemente articulado; es el reconocimiento de la necesidad de expresar y testimoniar la necesidad de un reencuentro de la comunidad frente a la adversidad. Poco importa quién es el actor y quién el espectador, son las dos caras de una misma moneda.

Si nos es lícito hablar así de estas experiencias escénicas y relacionarlas con el llamado teatro posdramático es porque este proyecto teatral parte de las profundas intuiciones de un espíritu lúdico y trágico que no necesita una teoría previa para saber que la fuerza de su expresión radica en el impulso natural de imitación, juego y supervivencia, incluso que implican “los conceptos de autor reflexión y de estructura auto temática [que] hacen pensar de entrada en la dimensión textual”, como lo hubiera dicho un teórico europeo.

Cuando el grupo decide crear una obra, bajo el paradigma de la creación colectiva, es porque no existe otro proceso que pueda elaborar con iguales resultados los temas que le interesan. El tránsito de una experiencia de violencia y sufrimiento a una obra de teatro implica una indagación que pretende develar los mecanismos de las fuerzas oscuras que ha puesto en marcha la violencia para afectar de tal manera a la comunidad. Hacer entendibles las condiciones que la generaron es otro de sus fines, cuando no se trata de señalar directamente hechos atroces para su público conocimiento. Entonces es clara la necesidad de establecer que la primera fase de la creación de la obra esté centrada en la investigación. De su amplitud y comprensión, independencia y claridad depende la eficacia y el peso de la verdad contenida en la obra.

E L JUEGO COMO INDAGACIÓN

¿Teatro artístico o artesanal? Poco importa. Porque si se trata de los fines, estos rebasan cualquier clasificación. Solo existe una categorización en cuanto a la forma. Sin previos postulados teatrales, al dar a conocer los hechos de una realidad, los medios de los que se vale este grupo del Atrato serán legítimamente artísticos si retenemos de la ecuación de Lehmann la cadena “la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas”. La

palabra clave para nosotros sería “retorno”, ya que esta asegura un dispositivo teatral que da continuidad a “antiguas estéticas” y tradiciones, como es asociar el origen del teatro (del arte en general) con el juego y el rito.

Usamos el término “retorno” con su doble implicación, colectiva e individual. Retorno a los orígenes de la civilización, pero también a la infancia del individuo. Nos interesa ahora la segunda acepción, en la medida en que se trata de explorar la asociación entre juego, juego infantil, si se quiere, teatro y mimesis. Dejamos de lado la infancia de la humanidad contenida, no obstante, en la del individuo.

Agotados los métodos racionales y los conceptos etnográficos, sociológicos y antropológicos, ya más allá de la ciencia, los artistas del Atrato ante las indecibles historias de las víctimas cuyo lenguaje fracturado por el horror pierden su poder de articulación, ese artista decíamos, debe desplazar por medio de la analogía lo incomprensible e inenarrable para hacer posible de nuevo la reestructuración del lenguaje. Esta vez por medio de narrativas teatrales que relaten sus historias al borde de un histrionismo mimético derivado de nuevas experiencias: las que provienen del juego como mediador. El lenguaje aquí se articula doblemente. Como mimesis en el testimonio directo para nombrar el horror y como actividad lúdica y catártica de las narrativas que se experimentan representando el horror. Violentando otros marcos de reflexión, estas obras transforman el sufrimiento en repetición si nos atenemos al concepto enunciado por Gilles Deleuze. En ella, la repetición alude a “una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista” (Deleuze: 1987, 23).

El juego señala, acusa y libera al mismo tiempo. La doble articulación del lenguaje expresa tanto las condiciones de la creación colectiva como reelabora los límites del testimonio del horror en su representación pública.

FORMAS DE REPARACIÓN

En la presentación del segundo volumen del libro *Ese Atrato que juega al teatro*, Michael Steeb escribe:

La obra de teatro nace de y con las personas que lo crean. Sus experiencias, en parte traumáticas, forman el trasfondo y el material de las piezas. Desde la primera idea hasta la presentación los actores y actrices son protagonistas de su propia obra. La realidad se transforma en un sentido productivo por el arte.

En su autenticidad ayuda a trabajar lo sucedido, a sanar las heridas, a tomar fuerzas, a sacudirse, a crear conciencia y memoria, a esperar un futuro mejor, a levantarse contra la violencia y el olvido. Y eso de manera igual entre los que actúan como los que lo ven y presencian (Steeb: 2008, 13).

Antes que el olvido y la indiferencia estatal desdibujaran las dolorosas experiencias vividas por aquellas comunidades, el trauma colectivo necesitaba ser expresado a la manera de una repetición, recurrente y audaz, para lograr un impacto que llamara la atención sobre el deber de la reparación de las víctimas, tantas veces diluido en los organismos del Estado. El teatro con su capacidad de representación testimonial siempre ha sido el medio idóneo para ello. Puesto que no solo se trata de dar voz a los que no la tienen para expresar situaciones individuales, sino más bien de elaborar argumentos para la reconstrucción de experiencias colectivas, solamente un texto polifónico podrá dar cuenta de ello. Sin dejar de ser mimético, la doble articulación del lenguaje teatral posibilitó a este grupo la construcción de una narrativa propia que muestra a la vez las causas y las consecuencias del desastre colectivo.

L A TRAVESÍA

En el departamento de Chocó, región del Pacífico colombiano, en el año 2002, un grupo de hombres y mujeres, que más tarde conformarían un colectivo teatral, navegaron por los afluentes del río Atrato desde Murindó, Vigía del Fuerte, Bojayá y Riosucio hasta Quibdó, para reunirse frente a un proyecto teatral que coordinaba la ciudadana alemana Inge Kleutgens. A excepción de la coordinadora extranjera y un par de hombres de teatro llegados de Bogotá

y Medellín, los integrantes del grupo eran habitantes de la región del Pacífico. Habían sido testigos de la marginación social en la que viven los pueblos de esta región olvidada del país. Y fueron luego testigos de la violencia desencadenada por los grupos armados. Las acciones de la guerrilla, los paramilitares, en algunos casos en connivencia con las Fuerzas Armadas, desplazaron a poblaciones enteras mediante el uso de la fuerza y el terror. Atrás fueron quedando las historias de las masacres, las amenazas y la desaparición forzada, pero también sus campos, sus casas y cultivos. De esta situación los futuros autores y actores de teatro de este colectivo del Chocó darían su crudo testimonio.

Con la inmersión de los grupos armados que buscan apropiarse de nuevos territorios y apoderarse de los recursos naturales, se le sumó la promesa de mejorar la condición económica de sus habitantes mediante el cultivo de la coca. Luego llegó la usurpación de los recursos estatales destinados a la administración pública, la corrupción y el despilfarro. Si a la compleja situación que ha afectado a la población, abandonada por los poderes del Estado, poderes que han sido usurpados por la corrupción política y administrativa, agregamos la presión ejercida por las acciones armadas, el panorama que presenta esta región del país se vuelve aterrador.

A esta situación pocas iniciativas sociales han podido hacerle frente de una manera efectiva. A pesar del pesimismo y el derrotismo dominantes, un valiente grupo de hombres y mujeres hicieron oír su voz de protesta a través del teatro. Según el Vicario Pastoral Indígena de la Diócesis de Quibdó, Jesús Alfonso Flores López, ellos luchan por “la defensa de sus territorios, para proponer alternativas de desarrollo, con sus planes de vida, sus propuestas de étno desarrollo, con sus planes de ordenamiento territorial” y junto a ellos destaca el trabajo artístico, la actividad escénica que es “eminente creación política, en tanto que representa la problemática social, se vincula a la denuncia que hacen las organizaciones étnico-territoriales, propone alternativas y nos hace sentir en comunidad”, de ellos hablamos aquí.

JUEGO Y CREACIÓN

Si hemos de considerar el sentimiento de bienestar y calma que experimenta un autor cuando termina determinadas obras, sobre todo las asociadas a una carga afectiva negativa muy dolorosa, lo mismo podemos decir de los procesos de creación colectiva. Los estados emocionales que acompañan a la creación de tales trabajos suelen ser recordados como una situación de exaltación, excitación y urgencia intensa, como si las musas se hubieran hecho presentes con su luto para acompañar a los autores en su imperioso acto creativo. Sin duda se trata de un proceso catártico. La liberación de un peso que busca su liberación.

Cuando el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, estudió las fuerzas que impulsan a la creación poética, encontró que estas tenían una relación con el juego infantil. Como si hubiera seguido las intuiciones de R. L. Stevenson, interrogando los enigmas de la creación, Freud escribió: “los propios poetas gustan de reducir el abismo entre su rara condición y la naturaleza humana universal: harto a menudo nos aseguran que en todo hombre se esconde un poeta, y que el último poeta solo desaparecerá con el último de los hombres. ¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden...” (Freud: 1908, 1).

De igual manera podemos decir que todo poeta, que todo creador regresa a los mecanismos creativos de la infancia, se comporta como un niño, pues, igual que él, el artífice también crea un mundo propio incorporando los contenidos de su mundo a un nuevo orden. Este no es otro que la obra de arte. Los creadores de Resistencia Itinerante del colectivo teatral del Atrato han procedido de esta manera. Sintieron la imperiosa necesidad de expresar su enorme malestar por los problemas que aquejan a su comunidad y eligieron para ello la forma teatral.

T ESTIMONIO Y TEATRO

Si alguna particularidad singulariza el trabajo de esta comunidad es la autenticidad con que han construido el hecho teatral. Despojados de referencias condicionantes, libres en la elección de sus métodos, asumen el teatro como probablemente lo fue en sus orígenes profanos, como juego y expresión, pero también con toda la seriedad del rito. Recorriendo el trecho que va de la infancia de la humanidad a la infancia del individuo, el juego escénico parece invocar el ámbito de esa edad infantil. Se trata de un método apto para descubrir la verdad de sus procedimientos. El niño, a diferencia del adulto, para componer una escena tiene que vivirla intensamente porque lo uno y lo otro son la misma cosa. De ahí los disfraces, las trincheras, las armas de plástico, las capas y antifaces de los niños, la imitación de los héroes. En este contexto escribe R. L. Stevenson: “Nada puede hacer vacilar la fe de un niño; acepta los más desmañados sustitutos y puede tragarse las más evidentes incongruencias” (Stevenson: 1994, 163). Y más adelante: “el niño (...) representa su papel activamente. Él no solamente se lo cuenta a si mismo; él salta, corre, pone en funcionamiento toda su sangre. En el mundo de confusas sensaciones de los niños, el juego lo es todo. El «hacer como si» es el meollo de la vida, y aun para salir a dar una vuelta el niño debe disfrazarse. Ya no pude siquiera aprender el alfabeto sin darle una *mise en scène*” (Stevenson: 1994, 163).

Este teatro del que hablamos parece alimentarse tanto de la memoria herida por los hechos de violencia como por la evocación de las rondas infantiles en el juego mimético, lo que nos lleva a pensar que allí tiene su modelo. Como el juego es natural al niño, al hombre, algunos sistemas educativos se basan en él y lo toman como método de enseñanza, aprendizaje y socialización, tanto para niños como para adultos. Así no hacemos otra cosa más que imitar los procedimientos infantiles más familiares. Aquí también podemos hablar de un teatro didáctico. Es un tipo de actividad que habla directamente al público y que convoca al juego de la representación con claridad y sencillez.

Para que este proceso cumpla con las demandas de la memoria histórica, la creación colectiva se convierte en un método insustituible. Y en particular la creación colectiva de este grupo del Atrato que lo ha hecho de una manera tan espontánea y particular. Ellos comenzaron identificando los temas relevantes.

Luego sugirieron los personajes y situaciones que ya hacen parte de la memoria colectiva. Entre sus miembros aparecen los relatos y los recuerdos con los que van a elevar un testimonio contra la opresión. Aunque el procedimiento escénico general se rige por los parámetros establecidos dentro del método de la creación colectiva, el desarrollo queda determinado por cada obra que organiza su contenido y su puesta en escena. El juego escénico es un procedimiento de creación grupal. Comprometidos los actores en una sola visión y en un propósito, las reglas que rigen el juego han de ser igualmente materia de compromiso y fidelidad. Según el teórico y dramaturgo argentino Javier Daulte, “el juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso”. Pero se trata también de una cuestión operativa, de un compromiso formal, el compromiso con las reglas del juego que deben ser observadas sin discusión. La regla opera, según Daulte como una paradoja, su función es hacer que el juego no aparezca como tal, “sino como otra cosa”. Esa otra cosa diríamos es la superación del juego por el significado de la obra formalmente escenificada. Concluye Daulte con la dialéctica del compromiso diciendo: “Si el compromiso no se ejerce no hay juego” (Daulte: 2003, 4).

Entendemos que el compromiso del que habla el autor argentino es el que se identifica con las reglas del juego absolutamente hasta que estas parecen desaparecer de su horizonte. O sea, en cuanto más plenamente se siguen. O para volver a los términos de Stevenson en su ensayo *Juego de niños*: “cualquier cosa que esperemos de los niños, no será ciertamente nada que tenga que ver con la exactitud de los hechos” (Stevenson: 1994, 163). El niño los elude o bien los desborda. Y este teatro aunque testimonial, no es documental, pues si un pie está puesto sobre la realidad el otro está sobre la mitología. Aquí no se trata de la exactitud sino de la verdad de los hechos. Y así sus obras son, antes que historia, fábulas. El procedimiento “infantil” de este grupo consiste en que la relativa “exactitud de los hechos”, proviene de la lógica que ha sido implicada en las reglas para la creación colectiva. Situaciones reales de despojo, avasallamiento, muerte y crueldad, pero trasladados a estructuras narrativas que no han consultado directrices ni discursos ajenos para validar ahí mismo su propia verdad y su propia coherencia. Estas obras, que enlazan lo mítico y religioso con lo político y lo testimonial reproducen el papel que tienen los relatos fundadores en toda sociedad. La creación colectiva de este grupo muestra una fuerza social extraordinaria. Los miembros de la comunidad han consolidado sus instintos

de supervivencia gracias a los relatos creados en torno a los crudos hechos de violencia que la han puesto en peligro.

RESISTIR NO ES AGUANTAR

La obra *Resistir no es aguantar* es el resultado de un proceso. En el año 2006 en el municipio de Murindó y la cuenca del río Jiguamiandó se dio inicio a una serie de encuentros entre líderes de la comunidad. Entre ellos estaban algunos de los integrantes del grupo escénico, conformado ya por cerca de veinte actores pertenecientes a la comunidad indígena Emberá-Katio, por afrodescendientes y chilapos. Ellos propusieron el montaje de la obra *Resistir no es aguantar*. Organizado el colectivo, se trabajó en el tema elegido: se trataba de poner en escena el choque entre los espíritus de los ancestros y sus enemigos. Representados aquellos por el TUCÁN, el COLIBRÍ y la RANA MAYOR y sus oponentes por las ALIMANAS de la clase dirigente, representada por el TIGRE BLANCO DE DOS CABEZAS, el ALACRÁN, el CIENPIÉS, la SERPIENTE y el DIRECTOR DEL CIRCO DEL PODER con su aliado el SABLE. Una Máquina de Guerra compuesta por una “amalgama de las fuerzas estatales legales e ilegales” completan el grupo de los enemigos. Una banda de músicos y cantantes acompañará a la obra. En diez escenas, resueltas dentro del esquema propio de una estructura clásica que hace comprensible e inteligible el contenido de la pieza para todos los públicos, *Resistir no es aguantar* retoma los acontecimientos históricos y los mezcla con ingenuidad en una suerte de fábula y alegoría de los sucesos que se denuncian como calamidades colectivas del presente.

La obra comienza con un juego de los actores-personajes del pueblo negro, mestizo e indígena. Una vez posesionados de sus papeles inician un ritual de invocación a los espíritus ancestrales. Son las voces de la naturaleza las que se escuchan en el vasto territorio. En el cerro tutelar entierran una ofrenda como previsión para las necesidades del futuro y allí mismo los espíritus ancestrales manifiestan su complacencia. Bajo la forma de una mujer perezosa se anuncian las calamidades que sufrirá la comunidad. Un hombre con una motosierra, un partido de fútbol, la celebración de un cumpleaños, una comida que da lugar a un juego del que todos hacen parte, son las escenas en

donde se enfrentan los concurrentes. Son estas las fuerzas en conflicto. Los diálogos entran de una manera impensada y brutal, pero eficaz. Estamos ya en el terreno en donde la obra se juega su posición política. El texto tiene algo de documento. La idea de nombrar la voz del otro, construye una narrativa del despojo. Es una estrategia persuasiva que está igualmente presente en el recurso de las narrativas sobre el horror y la violencia.

UNO. Oiga, hermano, nos están jodiendo bastante. Primero nos masacran, nos desplazan y ahora el gobierno está entregando nuestras tierras a los asesinos.

OTRO. Y a nosotros nos toca salir corriendo para las peores tierras. Pero déjame despachar la comida y después seguimos hablando.

UNO. De casualidad escuché lo que ustedes estaban hablando y déjenme decirles que estoy de acuerdo. A nosotros los indígenas parece que ahora nos va a pasar lo mismo que ya les pasó a ustedes. Ya entregaron la mina de Careperro y todas las otras que hay en nuestras cordilleras sin importar que hagan parte de nuestro resguardo.

OTRO. ¡Están jugando con nuestras tierras por todos lados! Dios Caragabí no le ha entregado las tierras en herencia a nadie en particular. Las tierras son para la vida y el mantenimiento del pueblo.

OTRO MÁS. ¡Qué vaina! Y como ahora están robando nuevamente nuestras tierras, hay otro pelo que le sale al gato. Nos toca irnos para lugares que ya están ocupados por comunidades ancestrales o que están en resistencia hace siglos.

OTRO. Y así, aunque no queramos, a veces chocamos con ustedes por ver quien tiene más derecho a la tierra.

Se ha introducido como parte fundamental de su argumento la construcción colectiva de procesos con los cuales se ha expresado la comunidad con testimonios literales, aunque no dejan de ser frases hechas por los años de opresión, rebeldía y protesta. Pero como su narrativa es un poco más compleja, regresamos al entorno mítico: el PAJARO DE SIETE COLORES anuncia nuevos padecimientos para el pueblo. Esta advertencia da lugar en la escena titulada abiertamente El Poder. El espacio escénico ha sido resuelto como el ambiente propio de una “cueva de malandrines”. Aparece el TIGRE BLANCO DE DOS CABEZAS como el amo del lugar. Reúne a su alrededor a los malos espíritus que son sus colaboradores: EL ALACRÁN, LA SERPIENTE y EL CIENPIÉS. No obstante, un efecto dramático, de “distanciamiento” diríase, destruye la ilusión escénica: estamos en un circo en donde aparece el DIRECTOR DEL CIRCO:

DIRECTOR DEL CIRCO. Señoras y señores. Muy buenas noches. Bienvenidos al Gran Circo Internacional del Poder. Con la presencia de números muy conocidos a nivel internacional y global: La crueldad magnífica del tigre blanco de dos cabezas, la

avidez insaciable del alacrán, el individualismo amenazante de la culebra y la facilidad del ciempiés para poner zancadillas (*Sale*).

Un nuevo juego, que en clave de fábula define el carácter de los malos espíritus, amenaza a la comunidad si esta no da marcha atrás en sus confrontaciones y protestas. Se ha superado la autocompasión de las víctimas con la consideración de aspectos estratégicos para una posible acción militante. Una nueva escena rompe la continuidad causal de la pieza para introducir en el mundo representado el carácter festivo en que reposa buena parte de la fuerza anímica que fortalece a la comunidad. La fiesta como unión de voluntades. Pero esta no es más que una pequeña llama al viento que el huracán de la guerra pronto extinguirá cuando los actores armados aparezcan dejando al pueblo presa de sus lamentaciones. Ni un solo hecho de guerra presenta la escena, solo sus consecuencias fatales y el desesperado llamado de auxilio a los ancestros.

Afianzado en si mismo por el ritual en el que el pueblo bebe el agua de sus antepasados, sus temores se hacen realidad cuando aparece el enemigo explotador bajo la identidad de los personajes, EL TIGRE y LA RANA. Primero se manifiesta la resistencia del agua, luego vendrá la de la palma y finalmente la del cobre. La primera rebelión la dirige el INDÍGENA:

INDÍGENA. (*Al pueblo*) ¡¿Y ustedes, qué esperan?! ¿Están bravos o no? ¡Acción 1!
Todos le echan el agua por el culo a la Serpiente y salen. La Rana se acerca a la Serpiente y hace llover sobre su culo.

RANA. ¡Con los espíritus no se juega! (*Sale, mientras el Tigre se acerca a la Rana*)

TIGRE. ¡Nos están quitando el poder! ¡Entre todos nos están callando la boca! Nos están... Shhhhh!

El Tigre se lleva a la Serpiente.

En la segunda rebelión, la de la palma, el INDÍGENA cambia la cabeza del sable por el jabón hecho de palma:

ALACRÁN. (*Histérico*) ¡Ayyyyyyy! ¡Qué asco! ¡Qué asco! ¡Gas! ¡Quién me está boicoteando! ¡Quién me está boicoteando! ¡Nadie podía saber que este jabón estaba hecho con sangre campesina! ¡Auxilio! ¡Apoyo! ¡Auxilio! ¡Apoyo!

La resistencia del cobre es una breve alegoría de la explotación minera que destruye el ecosistema y en cuya defensa el pueblo se levanta construyendo una muralla en torno al cerro sagrado. En un insólito y sumario final encontramos al INDÍGENA “dentro de un televisor” anunciando:

INDÍGENA. Buenas tardes. Desde los estudios de la televisión nacional, tomados por el pueblo, les informamos que hemos desenmascarado y capturado al Tigre Blanco de dos cabezas, así como al Alacrán, la Serpiente y el Ciempiés, quienes fueron juzgados por el mismo pueblo y condenados a permanecer amarrados hasta que merezcan nuestro perdón. En homenaje a todas sus víctimas hoy será inaugurado el monumento “Héroes de la resistencia”.

La RANA remata un tanto enigmáticamente

RANA. Y a ti, que eres quien está detrás de todos estos crímenes, algún día te pasaremos la cuenta de cobro. Eso es seguro. ¡Con los espíritus no se juega!

Si algo hay de juego y de fábula infantil en estas propuestas escénicas es porque la ingenuidad no ha sido borrada por estructuras dramáticas foráneas. Sus creadores no han negado las características propias de su cultura, ni el pensamiento elemental de su tierra natal. Han jugado al teatro, al que dejan atrás como se abandona un juego o se olvida un testimonio doloroso. Volverán a sus parcelas, algunos se habrán dispersado, otros llegaran a nuevos territorios huyendo de la violencia que no cesa. Nos quedamos con su creación, su memoria y su testimonio.

L A VANGUARDIA ¿DE QUÉ TEATRO?

Al irresistible desarrollo de las vanguardias europeas del teatro en los años ochenta se opuso una pregunta que señalaba, al menos, una incongruencia en este movimiento artístico de avanzada. La pregunta era: “¿Por qué la experimentación teatral, las actividades de los laboratorios y la investigación se han dirigido hacia la creación de una obra mítica y ritualista?”. Bajo el hechizo de un nuevo primitivismo había caído buena parte del quehacer teatral. Los nombres de autores y directores asociados a él se convertían en los grandes gurús de la vanguardia europea del teatro occidental. El espíritu de un teatro sagrado abría otros caminos. Uno de ellos llevó directamente a un viaje de regreso al primitivismo. Su relación natural con el mito y la naturaleza, con sus ritmos y oscuridades y su inocencia original, ¿no era una alternativa a la envejecida y caduca civilización occidental? Al volver sobre las raíces de la civilización, el teatro recuperaría las formas primigenias del drama que en cierta vanguardia

no es más que una nueva aspiración a la trascendencia. En otras, sin embargo, como la concebida por Peter Brook, se abre a un campo social donde lo político ejerce su decidida influencia.

Al adaptar los modelos arcaicos, el teatro nos recuerda su carácter consubstancial a todo grupo humano, a toda sociedad, es verdad. Organizar en una comunidad nativa a unos actos teatrales no es regresar a ningún lugar preexistente. Es reconocer el suelo fértil de donde brota su propia existencia. No es desandar el camino para que, con las herramientas de la contemporaneidad y las lucubraciones de las vanguardias, podamos reconstruir un teatro contemporáneo. Así el teatro habría nacido posdramático. En esta vuelta atrás habría que ver cómo se comienza de nuevo desde el origen. De un origen que no cesa. En el camino de vuelta, en las transformaciones naturales del hombre en su desarrollo, busca las configuraciones creativas con las que su espíritu puede dar forma a su experiencia. Entonces el hecho teatral recupera esa experiencia, como vivencia y a la vez como memoria. Así el arte que hemos llamado ingenuo no es más que el reflejo de ese proceso.

En el reconocimiento del poder del mito está el principio activo de todas las relaciones. La semejanza del hombre de hoy con el del origen no está mediada por la imagen del Dios cristiano, sino por la naturaleza y las acciones, los dioses tutelares. El dominio de la creencia religiosa se expresa en la evocación mágica del agua, la montaña, el trueno, los animales, la lluvia, el sol y la luna. Como obviamente no se trata de un arte intelectual, su poética se resuelve en una celebración de la vida. Pero no una celebración vana, ingenua, irrealista o completamente arcaica. Las obras están fuertemente enraizadas a la vida real y sus tremendas consecuencias sociales. Su estética primitiva combina elementos figurativos y abstractos cuya enorme originalidad proviene precisamente de desembarazarse de toda pretensión de originalidad, pues en su expresión todo lo debe a la tradición en donde la trasmisión oral, la música, la danza y el juego, hacen parte de sus formas naturales de vivir en sociedad. Incluso en la modulación de sus estilos se descubre la variedad de tonos que pueden utilizar para dar mayor eficacia a un relato escénico.

Para *Mal escogidos* los integrantes del grupo eligieron un matiz paródico como una manera crítica de llegar al corazón del pueblo y así tratar un asunto trascendental en donde el teatro se convierte en consciencia y vigía del dolor de la comunidad.

MAL ESCOGIDOS

Bajo un título escueto, sencillo, incluso cándido, el grupo Resistencia Teatral de Quibdó, desarrolló una visión analítica sobre uno de los males, si no el más grave, el que trae las peores consecuencias económicas para la sociedad colombiana: la corrupción. Una corrupción tras la cual se esconden los intereses de los grupos armados que manejan los recursos públicos en la sombra bajo el imperio del terror.

Para las comunidades se trata de un problema que tiene amplias repercusiones sociales ya que implica una ruptura entre la intervención de los líderes que representan a la comunidad y a esta misma. Aquí están implicados políticos, funcionarios públicos y los propios líderes comunitarios que son inferiores a sus responsabilidades y deberes, cuando no se encuentran en abierta contradicción con la ética que supuestamente ha de prevalecer en el ejercicio de sus cargos. Al elegir mal a sus dirigentes, la comunidad ve debilitada sus posibilidades de desarrollo, menguados, cuando no diezmados, sus recursos y traicionados por la apropiación indebida de su patrimonio.

Fortalecer la conciencia entre los ciudadanos de la necesidad de depuración de los candidatos a servidores públicos se convierte en una labor social en la que toda la comunidad debe implicarse. “La relación entre las bases sociales y los líderes es examinada a fondo en esta obra”, escriben Inge Kleutgens y Felipe Vergara, directores escénicos. Por esta pieza “transitan toda clase de dirigentes, desde un César imperial omnipotente y endiosado hasta líderes comunitarios, falsos mesías y todas las variedades de guías espirituales y acompañantes del pueblo” (Kleutgens: 2008, 233), puntualizan los directores aludidos.

También en esta obra las fuerzas espirituales presiden la escena: OPASQUIN, IEMANJÁ y RÓMULUS. Luego están los grandes engañadores: EL GRANDE, emperador de un pequeño reino, su asesor y EL MEDIANO. Otros son los sirvientes del grande (LA REINA DE BELLEZA y EL SICARIO) y los líderes comunitarios (LÍDER COMUNITARIO 1 y 2), junto al PUEBLO INDÍGENA, MESTIZO Y NEGRO.

Como lo dicta la tradición, al principio el mundo era bueno y la vida florecía en todos los territorios que el hombre conocía. Un par de nativos Embera ocupan la escena. El juego se instaura entre ellos como forma natural de relación

y comunicación. Ahora la comunidad entera se recrea con los elementos de los primeros hombres. Llega el tiempo del trabajo en la mina. Subrepticamente un ladrón se cuela en la escena, pero de inmediato es descubierto y rechazado por un hombre de la comunidad. El pueblo aun disfruta de los placeres que la naturaleza le ofrece. El peligro apenas se ha enunciado, cuando llega OPASQUIN haciendo sonar su corneta. El pueblo enmudece ante las atroces profecías proferidas por este personaje. Anuncia que la naturaleza ha sido contaminada por las máquinas que llevan el progreso destructor al corazón mismo de la selva.

De pronto un aullido de bestias salvajes estremece el lugar y un hombre cae fulminado. Ha llegado la muerte. Tras el duelo y la purificación del cadáver, irrumpe la fanfarria que, compuesta por tres hombres-perro, preside la llegada de EL GRANDE con su atuendo de emperador romano. Con una simple caricia, EL GRANDE transforma a uno de los hombres-perro en su sicario. EL GRANDE lee los decretos que ha dictado mientras los sicarios, haciendo uso de sus métodos intimidatorios, matan a un dirigente. Los héroes nativos, IEMANJÁ, RÓMULUS y OPASQUIN aparecen para hacer frente al agresor. Un par de líderes aprovechan las acciones para ofrecer sus soluciones, pero IEMANJÁ lo detiene y aclara:

IEMANJÁ. Nuestra acción no es para construir o buscar poder, no es para legitimar a uno u otro grupo, no es para reemplazar la voz de los que han sido de ella despojados.

El pueblo elige a un nuevo líder y su elección da paso a la escena: ‘Hipnosis, adormecimiento y compra del pueblo’. EL GRANDE entra con sus fieras y el pueblo temeroso le abre paso y aplaude. Su lenguaje revela su procedencia:

EL GRANDE. Gracias querido pueblo. Gracias por ese amor inmenso que me profesan. Gracias por ese 80% de favorabilidad que muestran hacia este humilde servidor. Sé que están contentos con lo que se ha hecho pero, como no es suficiente, tenemos que seguir trabajando incansablemente. Por eso hoy he venido hasta este rincón para realizar un acto de transformación. Pero para realizar este acto necesito de la ayuda espiritual.

Las tres fuerzas espirituales representadas por los emblemáticos IEMANJÁ, RÓMULUS y OPASQUIN, engañados, son utilizadas por EL GRANDE, ser multiforme que con poderes extraordinarios convierte a otro de sus hombres-perro en

LA REINA DE BELLEZA. El pueblo se entusiasma. Los desmanes de EL GRANDE, secundado por EL MEDIANO, adquieren rasgos grotescos. Entonces, en contubernio con los líderes, saquean los bienes del pueblo, pero IEMANJÁ y OPASQUIN les cierran el paso y llaman a la comunidad a la resistencia. EL GRANDE interviene a favor del orden. Pero con la llegada de la navidad todos, amigos y enemigos, se reúnen amistosamente en torno al árbol conmemorativo.

EL GRANDE.- ¡Paz y prosperidad en estas fiestas! El tercer renacimiento de El Grande es la mejor ocasión para anunciar el regalo que más esperaban las comunidades afectadas por el terrorismo que antaño asoló nuestras tierras. Después de la recuperación militar del territorio comienza la recuperación social del mismo.

La riqueza se apoderará por fin de las zonas empobrecidas de nuestra patria.

LA REINA.- Con los mejores deseos para estas fiestas, finalmente llegará a todos los hogares el tan ansiado desarrollo social y la modernidad. Este desarrollo ya no dependerá de las ineficientes instituciones locales sino que vendrá importado directamente de los EEUU. ¡Merry Christmas and Happy New Year!

En medio de la celebración IEMANJÁ despierta del letargo al cual fue sometido el pueblo por EL GRANDE con sus regalos y promesas:

IEMAJÁ. El pueblo colombiano ha sido adormecido por la peste de la felicidad. Incluso yo misma no puedo dejar de reír. Es una felicidad tan falsa como imparable. Todos están felices, todos están radiantes, todos están dichosos, el optimismo ha aumentado vertiginosamente, todos gozan de una fiesta navideña permanente, todos están felices, apestadamente felices con sus líderes y sus regalitos. Ellos creen que tienen la solución a todos sus problemas pero la verdad es que están tan vacíos como sus regalitos llenos de aire. ¡Ayyyyyyy, que dicha!

Entonces llegan los primeros intentos de resistencia guiados por un INDÍGENA y un CHILAPO. Arrollados, los traidores del pueblo son expulsados del territorio bajo los gritos de “¡Mal escogidos!”. La fábula está completa. Quizás el súbito desenlace prive al público de la pieza del espectáculo de la recuperación de la dignidad, el territorio y el gobierno autónomo por el cual luchó el pueblo. Es posible que la etapa de investigación se haya centrado en el problema circunscripto por un tema dominante: las consecuencias inmediatas de la mala elección de los líderes de la comunidad. Así fue necesario dejar por fuera la reacción del pueblo que lleva a su expulsión. Ese sería su núcleo dramático. Al definir determinado derrotero, en la creación colectiva, los dramaturgos del Atrato eligen los episodios que provocan violencia y sufrimiento en el pueblo relacionados con el tema central. De esta manera dan sentido a la relación

testimonio-escucha. Las crisis sociales, generadas por el núcleo problemático, hablan en nombre del dolor de los demás situando dentro de la representación escénica los límites éticos y políticos que la investigación señala. Un escenario propicio para analizar sus consecuencias en el contexto del teatro colombiano.

TERRUÑO O ARUÑO

Dos características definen el testimonio que con *Rasguño o aruño* presenta el grupo Resistencia Itinerante sobre las dolorosas experiencias de violencia y desplazamiento que ha sufrido esta región del Pacífico colombiano: madurez política e ingenuidad artística. Cribada en los mismos moldes que han estructurado las obras antes descritas, como los más aptos para su público, *Terruño o aruño* reúne cerca de cincuenta actores en escena y quizás sea la más ampliamente abarcadora y la de más compleja construcción de este ciclo. Personajes reales, elementos naturales y simbólicos se encuentran en un mismo acontecer teatral.

La pieza está formulada como una leyenda en la que se relata, a partir de un acontecer originario, la creación de un mundo que luego será avasallado por las fuerzas destructoras. Con la aparición de esta irrupción violenta se da comienzo al desarrollo y las consecuencias de una tragedia colectiva cuyo relato fortalece las funciones positivas desempeñadas por la memoria común. En ella se expresa la idea de que para reforzar la cohesión social de una comunidad que es vulnerada, se hace necesaria la “adhesión afectiva” del grupo en contra de la coerción de fuerzas endógenas.

Formalmente se diría que se trata de un rito escénico que va a ser doblado por un discurso político. Este constituye la antítesis y correlato de los sucesos que relatan de qué manera el pueblo se convierte en víctima. Un pueblo que ha sido condenado a muerte por un dios ajeno a su existencia. Pero también, como en el mito, el dios opresor sufrirá las consecuencias de su impostura y su maldad cuando sea derribado por un redentor tan fuerte y omnipresente como es EL ANCESTRO. Ese dios invasor ignoró que al hundir sus raíces en suelo mitológico se estaba condenado a desaparecer, pues los usurpadores, desde tiempos inmemoriales, encontrarán allí su propia tumba.

Las dos primeras escenas de la obra muestran al mundo en su estado original, antes de la llegada de los explotadores. Curiosamente la punta de lanza de los recién llegados no está identificada en un guerrero, sino en la figura de una COQUETA que con sus mohines, sus guiños, falsas indisposiciones y artificioso infantilismo asecha sobre la debilidad de los hombres. Más tarde otra embaucadora, esta vez bajo la forma de mujer alemana, alterna su acción con la de COQUETA y, más adelante, con las argucias de un COMERCIANTE de origen italiano que llega a la aldea a proponer un “gran negocio”, se completa el cuadro de los expoliadores.

EL MESTIZO. ¿Y qué lo trae por estos andurriales?

COMERCIANTE. Siquiera me lo pregunta: Ustedes son las personas favorecidas para entrar a formar parte, en sociedad, de la empresa más grande de todos los tiempos: El canal interoceánico Atrato-Truandó por el que sus maderas podrán llegar a todos los mercados del mundo... Ustedes ponen como capital su aserrío, su fuerza de trabajo para reunir unas gentes bien trabajadoras y entonces, después de la retención del 10%, de los parafiscales del 15%, de las obligaciones tributarias del 25%, ustedes quedan con el 5% del 50% que convengamos... se llenarán de plata...

LA MESTIZA. ¿No es cierto que esos son los mismos embelecados con los que anda por ahí una alemana que está explotando las minas?

Los diálogos son una apropiación de los estereotipos del lenguaje con que la jerga ordinaria da cuenta de la explotación de las riquezas naturales del país, tanto por parte de las compañías nacionales como de las multinacionales. Este texto “dramático” cuando se encabalga sobre las líneas del acontecer de la vida primitiva de los negros, indígenas y mestizos crea un curioso efecto de extrañeza. Sin duda es una formulación más propia de los invasores que de la lógica propia de los habitantes del territorio sometido. Solo cuando la situación textual es resuelta bajo la forma sincopada de las canciones, la textura de la obra recobra la fuerza de sus orígenes. La tensión entre los dos géneros de discurso va a ser resuelta, más adelante, a favor de la autenticidad originaria cuando llegue el momento del Reagrupamiento.

V. REAGRUPAMIENTO

Se encienden las luces. El Indígena 1 avanza, sigiloso, por la selva; llega a un sitio y construye su caleta, solitario. Entra el Indígena 2 con un caracol en su mano, junto con él se encaleta el Indígena 3 que lleva una mochila y una vara de pescar.

CALETA 1

JAIBANÁ. Estoy cansado. Ya llevo tiempo aquí escondido, solo y sin mi familia. Voy a salir. Y si me matan, me muero, pero defendiéndome yo y el territorio. *El Indígena 1 sale de su caleta, observa las huellas. Rastrea a los dos indígenas.*

JAIBANÁ. *(Dirigiéndose al pescador)* Soy desplazado... Emberá desplazado. No tenga miedo, porque yo no mato. *El Pescador se muestra desconfiado, el Indígena 1 le insiste, le demuestra que no hay peligro. Al final se convence. Juntos celebran el encuentro con un juntar de cabezas y un abrazo fraternal. Congela la escena.*

Regresa a la escena el tiempo del rito. Se reúnen de nuevo en el espacio las formas ceremoniales. Personajes de resonancias míticas, esta vez europeos, SEGISMUNDO y SIGFREDO, ahora son invocados. En lo elemental de este teatro no se ignora la tradición amplia de Occidente y, sin que se haya idealizado a sí misma, proyecta su pertinencia en una universalidad concreta: la del teatro político. Un poema recitado a once voces cierra el ciclo dramático de *Terruño o aruño*.

JACINTO. Cómo no he de quererte, tierra mía.

REFUGIADA. Si eres mi sangre, eres mi hijo.

MERANTO. Eres mi madre.

RAMÓN. Mi sentido.

RESISTENTE. Cómo no he de poner mi cuerpo y alma de murallas que detengan la crueldad de tu agonía.

PALOMA. Soy orgullosa de ser mujer mangle, mujer de concha.

DESPLAZADA. Mujer de cien amores. Que amasa el lodo con sus manos para darte de comer todos los días.

REFUGIADA. Como lo hace la fiera con sus críos.

HUYENTE. Aquí estaremos de pie hasta el infinito.

SEGISMUNDO. Mis manglares, mis hijos.

SIGFREDO. Mis amigos.

JAIBANÁ. Porque somos uno solo, somos uno.

Al terminar el poema suena una melodía de un grupo colombiano; con su ritmo se va formando un “cardumen” con el que los integrantes del grupo terminan su función. Entra música de Tambores Venezuela. No. 8.

Ante los hechos de violencia y despojo, la obra muestra como el poder de lo religioso, y su papel fundador en su articulación con la vida social, puede llegar a encontrar los caminos que lleven a la sociedad a una más elevada concepción de su cohesión interna.

DE UN CONTEXTO A OTRO

Cuando la creación colectiva desplazó al director del lugar privilegiado que ocupó en el teatro moderno como amo y señor de la escena, este método dio los primeros pasos que lo acercaron a lo que más tarde se llamaría teatro posdramático. Surgía un movimiento que proponía una manera impersonal de construir el lenguaje teatral: trabajar sobre un texto que estaba por constituirse. Pero ese texto no solo estaría compuesto por la palabra. Su escritura implicaba la conjunción de los diversos lenguajes y signos propios del teatro. A la vez que a la escena se le dotaba de un texto, en el proceso creativo se fueron fundiendo el movimiento y las composiciones espaciales y gestuales simultáneas, produciendo así una suerte de meta-texto. Lo que se ha llamado escritura escénica se reconocerá en la obra ya montada como totalidad.

La transformación del procedimiento en la creación implica un replanteamiento de la forma misma con la que se concibe la escena teatral. Se rompen los límites establecidos durante siglos, la línea que separa a los espectadores de la escena se hace lábil. El tiempo y el espacio sufren una radical transformación. Incluso la noción arquitectónica de teatro como lugar edificado y destinado a la representación se replantea a favor de la utilización de “espacios no convencionales”. Una plataforma, un laberinto, una casa en ruinas, una iglesia, una calle, un edificio abandonado, un parque de diversiones, la carpa de un circo o un galpón, pueden ser lugares en donde el teatro construya el ámbito de su espectáculo.

RASTROS SIN ROSTRO

Así lo han comprendido los integrantes del grupo de Investigación Teatro, Cultura y Sociedad del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, que con su obra *Rastros sin rostro* marca un itinerario tortuoso para que el público circule a lo largo de la pieza. Más que personajes los actores son “actantes”, fuerzas sociales, entidades abstractas, vectores, o individuos sin una identidad cerrada que representan a los sujetos de la historia. En

Rastros sin rostro aparecen sobre la escena seis actantes: LA MADRE QUE BUSCA LOS RESTOS DE SU HIJO RAPTADOS POR EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR, EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR, LA TUMBA QUE CONSERVA EN FRASCOS DESPOJOS HUMANOS, LA MUJER DESPOJADA QUE JAMÁS REGRESÓ A SU CASA, LA POST PRIMATE ANDRÓGINA y EL HOMBRE QUE VA PERDIENDO TODO.

La manera como la obra le plantea al espectador su participación activa nos indica una composición de técnicas y procedimientos de heterogénea procedencia lejos del desarrollo convencional y de la función clásica de la anécdota. Allí se cruzan las diversas experiencias que cada actor ha elaborado en largas jornadas, en torno a temas específicos y con procedimientos particulares que más adelante revierten sobre un ensamblaje colectivo. El texto definitivo proviene de este proceso en donde la dramaturga Liliana Hurtado da su forma definitiva.

Los temas elaborados de *Rastros sin rostro* están relacionados con el dolor de las víctimas del desplazamiento forzado que viene a ser la expresión teatralizada de hechos colectivos revelados por la prensa, los estudios sociales, los testimonios judiciales, las crónicas periodísticas y los documentos oficiales. Ahí los creadores de esta obra encontraron los contenidos tanto objetivos como emocionales que al movilizarse hacia una estructuración escénica fueron encontrando en la pieza la forma más adecuada para su expresión. *Happening*, teatro ceremonial, instalación, drama clásico, posdramático, teatro terapéutico y catártico, experimental y de laboratorio, narración oral, se integran en busca de un teatro total que sin duda estremece al espectador sobre quien tiene a su vez un fuerte impacto conceptual.

Una de las características propias de este montaje es su búsqueda permanente por encontrar una estrategia que doble el sentido de la representación. El teatro y su doble, se diría. ¿Cuál es este doble, en donde está ese pliegue? Si el gran tema representado es el desplazamiento, el colectivo traslada ese concepto al público que asiste al teatro, integrándolo al mismo concepto. Desplaza al público desde su confortable centro asignado en la sala hacia los márgenes de una representación que prácticamente lo hace su víctima. De aquí la necesidad que la obra demanda para ser puesta en escena en un espacio adecuado a estas condiciones dramáticas.

Integrado al espectáculo mediante la inscripción de su nombre y la entrega de unas fichas, el espectador deja de ser un individuo anónimo. Al entrar al

teatro pisa suelo escénico: ya hace parte de la representación. Los espectadores deben ingresar al espacio teatral en el orden de la ficha asignada.

Mientras ingresa el público, una mujer con aspecto de recicladora, escarba en el interior de unas bolsas de basura; extrae desechos de equipos electrónicos. Las puertas de ingreso se abren y El Hombre que va perdiendo todo, da la entrada. Revisa y vocea el número de la ficha de cada uno de los asistentes. Al ingresar éstos se encuentran con La Madre que busca los restos de su hijo, raptados por el Hombre que no puede morir; quien invita amablemente a lavarse las manos con agua dentro de un recipiente de barro. Después secará las manos de los asistentes con una toalla y permite que cada uno continúe su camino.

La obra se inicia como un rito fúnebre. El agua, símbolo rico en significaciones, aquí puede estar especialmente relacionado con la purificación, la renovación y su doble sentido de muerte y renacimiento. Otras representaciones del dolor encontrará el espectador en la nueva circulación a la que ritualmente va a ser conducido. Entra a un espacio complejo determinado por seis actantes que implican seis miradas correspondientes al tema del desplazamiento. De la denominación de los actantes podemos inferir su punto de vista. Así, LA MADRE QUE BUSCA LOS RESTOS DE SU HIJO RAPTADOS POR EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR, con su primera invocación, anuncia su tragedia que se relatará intermitentemente en el entretreído que forma con las historias de los otros personajes:

¡Ay! Por dios, lo devuelvo al monte donde nació, donde jugó, donde creció ¡Au!
(Bis)... donde se me perdió.

Con una larga lamentación de la pérdida y la desesperanza, su voz es la misma de tantas mujeres que esperaron a sus hijos que nunca volvieron:

(Con los ojos vendados) Lastimosamente un día llegó la desgracia y se fue derecho p' las tierras del señor Don Jericó y lo mataron... acabaron con perros, gallinas y hasta el gato...; a la salida de la escuela, al niño le tocó ver cómo el muertito flotaba en el río que pasaba p' allá abajo del pueblo, ¡Si eso llegó verde del susto diciendo que habían visto al Don todo inflao por el agua, y dizque con dos pepazos en la cabeza! Eso temblaba de miedo y mientras yo lo abrazaba pensaba que la desgracia no fuera mirar p' acá... Pero un día llegó... aparecieron los pájaros esos diciendo que mi negro tenía trato con los uniformados que pasaban, solo porque un día lo vieron dándole dos gallinas y unos plátanos a los que pasaban por aquí. ¡Es que un boca'ó de comida no se le niega a nadie! ¡A nadie!

Empujada por la violencia, huye de la que fue su tierra.

Y ese mismito día nos fuimos de la loma y ya nunca más volvimos a tener vida. Hoy después de tanto tiempo, me dijo la comadre Rosa, que se encontraron los restos de un niño p'allá arriba en el alto de la loma.

El día que se lo llevaron tenía puestos sus zapaticos domingueros y amarrá'o a su piecito el collarcito que le hice p'que lo protegiera de todo mal. ¡Yo sé que un día lo voy a encontrar, yo sé que un día lo voy a encontrar!

EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR, raptó los restos del hijo de la madre que lo perdió, es un ser eternamente errante que carga sobre sus hombros el dolor de su propia existencia. En una íntima, macabra y secreta ceremonia ofrendada, el cadáver del niño ya putrefacto, entró en una suerte de misa negra. Ofreciendo ese sacrificio, “descarga con furia la cruz de metal sobre la mortaja, golpea y golpea, mientras castiga y reniega de sus terribles noches”:

Una nueva hora vuelve a empezar, y todo porque yo lo permito. Sé bien que nadie puede amarme, de manera más excelsa, más sublime que esta... mi misma presencia. De pie. (*Ordena a los espectadores*) Que mi gracia y la de mi propio reflejo sean con ustedes. Pitanza mía, para celebrar ahora dignamente estos misterios. Recordemos y glorifiquemos nuestros pecados...

Levanta debajo del altar su aperitivo, el cadáver amortajado de una criatura, lo ofrece ya corrompido, y lo pone sobre el altar... Este sujeto se come al mundo.

Como si por el camino de la eucaristía se llegara al canibalismo.

El vómito de algún gigante, ha bajado del cielo para saciar a la existencia, y entre la confusión de estos fluidos una civilización completa se ha levantado. Ahora el tiempo viene a por él, por este vomito civilizado, que habrá de detenerse. Bocado a bocado, lo cercenaré para mí. La empresa estará cumplida, al final del tiempo Recoge una cruz de metal a un costado del altar y la enarbola a manera de ofrenda...

LA ELEVACIÓN

Una vez más ofrezco este sacrificio en mi nombre...

El oficiante es como un monstruo que engulle cuanto tiene a su alcance. Si el tono bíblico perdura tendríamos próxima la imagen evangélica del rico Epulón y el pobre Lázaro. Los que nada tienen y los que navegan en la abundancia. Pero también estamos ante los monstruos devoradores de la mitología clásica. El tiempo que nos devora y que luego se echa a dormir. La eternidad. Y allí el sueño como predicción fatal se convierte en pesadilla.

... Soñé, soñé otra vez, soñé otra vez como siempre sueño, soñé un titán, dos titanes. Soñé a tres o cuatro hijos en una revolución digestiva. Soñé que había escapado uno

ya, soñé que vendría a castrarme, soñé cómo yo castraba a mi padre, soñé que mamá me obligaba a hacerlo. Soñé, soñé otra vez, soñé otra vez como siempre sueño. Soñé que tragaba una roca envuelta entre pañales, soñé que el tiempo dejaba de gobernar, soñé que el sueño se iba a acabar; soñé que no debía soñar más. Soñé, soñé otra vez; soñé otra vez como siempre sueño. Soñé vivos que no respiran, soñé que respiran para los muertos, soñé muertos que no reposan; soñé el descanso de los ya rendidos. Soñé. Soñé otra vez, soñé otra vez como siempre sueño.

(...)

LA PURGACIÓN

Recoge las esquirilas sangrientas de la masacre, y cual hoguera hirviente, una sartén se dispone para curar la carne. Prueba un bocado para darle aprobación a la empresa...deglute gustosamente...

Esta es tu sangre, este es tu cuerpo. Consagremos esta ceremonia y recibe de mi mano el poder y la muerte de la vida; tómalo, siéntelo, hazte participe ahora materialmente, pues si ya lo has hecho desde el silencio, no hay ninguna diferencia.

LA COMUNIÓN

A manera de cucharón, utiliza la cruz para servir y compartir su receta a cada uno de los visitantes; ojo por ojo a los silenciosos, paso a paso recordando la complicitad propia por cada uno de los silenciados, se ofrece este feto sazonado: su olor, su textura y su sabor.

Toma tu cuerpo, toma tu sangre, conviértete y deja de creer.

Toma tu cuerpo, toma tu sangre, conviértete y deja de creer.

Si no te haces participe, si estas renunciando a aceptar, vete, largo de aquí.

...Tú que si lo tomaste, tú que si te untaste, ve tranquilo y descansa. Quien no, los estaré esperando, tarde que temprano estarán untados, vendrán hacia mí.

Entrega la última porción al frasco de la vieja tumba, se lava las manos y continúa su camino empujando su trono rodante.

Y después que LA TUMBA sale de un trance espiritista, “donde acudirán las presencias de una historia más de despojo”, su voz se referirá a algunas de las víctimas, protagonistas de la obra. Otilia y Benjamín, madre e hijo.

La tumba que conserva en frascos, despojos humanos, toma la tela y se envuelve en su biombo de frascos. El hombre que lo va perdiendo todo, lo arrastra haciéndolo girar sobre sí mismo, habla la tumba.

Otilia dormía, dormía pero no soñaba. La despertó el golpeteo de cascos de caballo, las botellas recién vacías estrelladas contra el piso, carcajadas con aliento de alcohol; de una sola patada salió volando la tranca que pusiste mal. Otilia chapaleó como tilapia recién cogida, hasta que sus branquias dilatadas cedieron ante la asfixia y no tuvo más remedio que dejarse llevar para el solar. Las patas de los caballos demasiado cerca de su cara no la dejaron gritar. Uno por uno fueron pasando sobre Otilia los diez hombres que esa noche venían a buscarte.

Si la misa católica como acto litúrgico es una conmemoración de la Última Cena de Jesucristo en el que se renueva el sacrificio del calvario, el oficio que realiza EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR, la parodia. Sobre los restos de una masacre oficia su aberrante rito. La abyección conduce al espectador a participar de esa “comunión”.

A manera de cucharón, utiliza la cruz para servir y compartir su receta a (sic) cada uno de los visitantes; ojo por ojo a los silenciosos, paso a paso recordando la complicidad propia por cada uno de los silencios, se ofrece este feto sazonado: su olor, su textura y su sabor.

EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR increpa:

Toma tu cuerpo, toma tu sangre, conviértete y deja de crecer.
Si no te haces partícipe, si estas renunciando a aceptar, vete, largo de aquí.
...Tú que si lo tomaste, tú que si te untaste, ve tranquilo y descansa. Quien no, los estaré esperando, tarde que temprano estarán untados, vendrán hacia mí.

La madre, o las madres, elevan al cielo de nuevo la voz de su plegaria pidiendo protección para sus hijos. Ya no queda duda, estamos ante un drama mortuorio teñido de horror. El horror que proviene de las acciones armadas de los hombres que siembran el terror entre la gente.

Se lo dije mijo... No salga a pescar, ya el río tiene dueño y nosotros no tenemos como pagar la vacuna, pero usted seguía diciendo que la pesca es de quien la pesca.

Nuevos episodios que parecen provenir de testimonios de los desplazados se entrecruzan con la narración central mientras en la escena se sacuden objetos de utilería, se hacen sonar estructuras metálicas ruidosas, tarros y frascos que en su entrecrozar parece un coro o una orquesta “de voces delirantes”. De pronto un altavoz irrumpe en la obra. Se trata de un efecto brechtiano. La voz le habla directamente al público, sacándolo de su conmoción. Las instrucciones entregadas por los actores le indican que debe ocupar un nuevo espacio. Pero no sin antes someterlo a un cuestionario “por medio de una encuesta amañada” con la cual trata de establecerse el nivel socio-económico de cada uno de los asistentes.

Esta irrupción en la vida privada de los espectadores se agrava cuando el cuestionario aborda temas que “intentan avergonzar al desposeído y evidenciar

al asalariado, exaltan al poseedor de bienes y rentas y amenazan con expulsar de la sala a quién no responda con exactitud”. Entonces los oficiantes toman del brazo a algunos de los espectadores y, conducidos fuera de la sala, serán sometidos a un interrogatorio privado. La sala se convierte en “un gran alboroto de preguntas y situaciones ambiguas”. Tales son las perentorias indicaciones del libreto. Se trata de que el público vea en esta jerarquización un espejo de la sociedad en la que está inmerso. Y si se reconoce en ella desde su posición como simple ciudadano sometido a arbitrarios rigores, solo estará a un paso de hacerlo frente a la conciencia que ha de tener ante los hechos violentos que está presenciando en el espacio escénico.

Los largos monólogos de mujer oscura y lacerada, la mujer despojada que jamás regresó a su casa, son sustituidos por “una partitura de movimientos performáticos” de *LA POST PRIMATE ANDRÓGINA*. Aquí los textos usurpan tanto el lugar del acontecimiento, como la atmósfera y la acción, con lo que se da paso a un tercer y último acto o “pasadizo”. El público es conducido a la fuerza por los “operadores” hacia este último acto. Las primeras alusiones indican que se está entrando en un círculo infernal desde el cual otro “operador” llevará al espectador en un camino de regreso tras haber escuchado una larga lista de palabras de heterogéneo sentido, alusivas al tema de la obra.

En este camino de regreso, el espectador verá diseminados aquí y allá los vestigios de la violencia implicada en la puesta en escena, y al número de su ficha corresponde una fotografía de algún difunto que cayó como otra víctima del conflicto armado. La obra ha roto con los esquemas que mantienen la representación dramática en lugares más o menos cómodos para el espectador, tanto en cuanto a su posición física como intelectual y moral. La ruptura formal y la audacia de la concepción dramática implica una “emancipación progresiva” de los diferentes elementos teatrales. Esta categoría de experiencias escénicas en una ocasión fueron definidas por Bernard Dort como aquellas que “provocan una activación del espectador y echan luz sobre lo que sin duda es el motor interno mismo del teatro: no ilustrar un texto u organizar un espectáculo, sino llegar a constituir una crítica activa de la significación. La acción recupera entonces todo su poder” (Dort: 1985, 7).

Algunos comentarios recogidos por el grupo después de una temporada de representaciones dan cuenta del visceral impacto que la obra tuvo sobre

el público. “La obra concluye con la pregunta estertórica y apocalíptica por el sentido y el sinsentido de todo; la lógica del espectador es impactada, perturbada y conducida a situaciones límites, donde es posible percibir la otra Colombia: la rural, la marginada, aquella que corre paralelamente a un país acomodado e insensible o ignorante e igualmente culpable. *Rastros sin rostro* es un texto polifónico, que se expresa en diversos lenguajes, escrito a varias manos, pero con una unidad temática y una direccionalidad expresa desde el recurso dramaturgico”⁴.

En cuanto a la recepción estética/comunicación teatral. Carlos Manuel Vázquez Lomelí escribe:

¿Qué es lo que él (la) espectador (a) hace-piensa-acepta-quiere-y-necesita quedarse en el “ritual”, en la “misa metafísica”, en la representación teatral de *Rastros sin rostro*? Creo y considero que quieren y desean entender y comprender. Comprender “eso” extraño, configurado de una forma no convencional; comprender qué está pasando, qué están haciendo los actores-personajes ahí. Tal vez la primera escena-parte queda explícita por la ambientación tecnológica, el ser humano atrapado en un espacio y en un tiempo donde depende de circuitos, chips, códigos, NIP, pantallas, luces LED, etc.

Su mejor intento es tener que observar todo. Pues todo sucede muy rápido. Todo es secuencial y se pasa de un espacio a otro. Es por eso no que hay tiempo para pensar y reflexionar, pues la estructura del espectáculo a manera de micro-obras-escenas en momentos dan la apariencia de ser independientes. Por la falta de referentes, el espectador solo le queda absorber todas las imágenes que se dan de manera dinámica. La imagen es más potente que el texto, y en esto hay que reconocerlo al grupo de la Universidad de Caldas; sus imágenes son poéticas. El público espectador tal vez no entienda mucho que fue lo que vio, pero seguro queda impactado de la fuerza y la energía de las imágenes⁵.

Por su parte Gilberto Leyton escribe:

Rastros sin rostro es una puesta en escena artística, logro de un proceso de investigación-creación que se podría definir como un tipo específico y eclético de la doxa escénica. Es decir, tiene una aplicación del todo y sus partes, su tema se inspira en las ciencias sociales, en la racionalidad; de allí se alimenta el tema problema. Es decir, el punto de partida es epistémico, porque hay un conocimiento científico, tanto sociológico como antropológico; seguramente se acude a las circunstancias dadas, término muy utilizado en el mundo de la creación colectiva de las artes escénicas tan desarrollado en Colombia y Latinoamérica en los años 70 y 80 del siglo XX⁶.

4. Comentario de Rubén Darío Zuluaga, profesor de Artes Escénicas Universidad de Caldas, anexo del manuscrito *Rastros sin rostro*, 2011.

5 y 6. Comentarios anexas del manuscrito *Rastros sin rostro*, 2011.

L OS PERFILES DE LA ESPERA

Cinco mujeres: Rosa Paredes, Clara Penagos, Rita Cortés, Juanita González de Salamanca y Clementina viuda de Trujillo, están unidas por un lazo común. En el pasado fueron víctimas del conflicto armado. Representan a las innumerables mujeres de su misma condición que bajo el estallido de la violencia lo fueron perdiendo todo. Ahora manifiestan su dolor en un continuo desplazamiento de diez y seis escenas que fragmentan su memoria personal y toda posible continuidad escénica. Cuadros y situaciones aisladas, sin junturas dramáticas ni fronteras. La obra de creación colectiva del grupo La Más-cara, se ofrece como un rompecabezas cuyas vecindades se comunican solo por medio de la continuidad de los sentimientos de dolor y zozobra que padecen las mujeres. Estos estados del alma han sido confiados, por un lado, al movimiento performático, por otro, a los objetos que las actrices manipulan en la escena y por un tercer lado, a la palabra desnuda, inaugural.

MUJER. Este es mi pie. Esta es la mesa.

Baja el pie y golpea la mesa.

Esta es la silla.

La levanta un poco.

Este es el cuarto.

Separándose de la mesa y señalando con los dedos y los brazos extendidos.

Esta es la puerta.

Señala al frente.

Y aquella la ventana.

Se voltea y señala con el dedo.

De los segundos, los elementos escénicos, tan escuetos como un gran trozo de tela plástica que sirve para crear con él asociaciones diversas y disonancias dramática, dice la autora Liliana Alzate: “el elemento del plástico cobra una fuerza vital ya que su sonido como su manipulación alude a los miles de muertos anónimos que aparecen día a día en las ciudades colombianas. Su uso, además de funcional es alegórico, trasciende lo cotidiano: una falda o un mantel, incluso un bebé, un regalo, una tumba” (Alzate: 2008, 60). También, con el silencio y el lenguaje no verbal, los ruidos y sonidos hacen parte de la composición teatral. Alzate los llama “imágenes sonoras”. Danza, mímica

y movimiento como preludio de la palabra que ahora la obra impone con la fuerza de un relato de pérdidas y ausencias.

En realidad la pieza tiene una doble partitura. Por un lado la del texto, por el otro las indicaciones de las acciones y movimientos de los personajes que vienen a ser como un guión para una coreografía, y que el director ha de seguir al pie de la letra puesto que esos movimientos están cargados de significación. Así por momentos nos encontramos inmersos dentro del género de teatro-danza. Por ejemplo:

La mujer se desplaza hacia la mesa, duda, se detiene, vigila hacia todos los lados antes de sentarse.

Hay zozobra e inquietud en su actitud y movimiento

(...) La mujer deja los zapatos debajo de la silla.

El espectador con el personaje espera. Enseguida se reinicia el movimiento pero esta vez solo de los brazos:

(...) mueve el plástico con los brazos extendidos de lado a lado. Al principio el movimiento es corto y lento. Luego se acelera y se hace más grande.

El movimiento ahora viaja hacia los pies, es un tránsito inmediato, como de un rayo que sacude, como un violento trazo de un pintor expresionista:

La mujer mueve los pies al ritmo de la costura. El golpe de pies contra el piso produce el sonido acompasado de una máquina de coser de pedal.

Ahora es el ritmo y el sonido lo que acompaña las pulsaciones del movimiento, llevando la escena de la abstracción al expresionismo. El teatro cede su espacio a la danza para crear un arte diferenciado. Las acciones y los movimientos dissociados de los del teatro, en su proceso de hibridación con la danza moderna, son recursos plásticos y dramáticos que amplían precisamente los límites del teatro. En los primeros minutos de la representación la escena es aun preteatral. Inmerso en la expresión abstracta de la danza, el drama, que es solo movimiento, se carga de tensión cuando comienza a deslizarse, casi sin que el espectador pueda advertirlo, esa “poética de la perturbación” de la que hablaba Lehmann, “en donde el lenguaje verbal altera e interrumpe el lenguaje visual que sucede en la escena”.

La mujer se desplaza hacia la ventana moviendo los pies juntos y de espalda. Mira de lado con temor. Hace un círculo, deshace la falda. Deja el plástico grueso en forma de pirámide, en el lado izquierdo. Cuando llega a delante mira a un punto y grita.

MUJER. ¡Carajo! ¡Ya vienen!

El contexto lo dice todo. ¿Quiénes? Cualquier nueva alusión está de sobra. Y luego otra vez se integra el teatro a la danza y a la plástica. La palabra, que ha desgarrado el espacio, se recoge una vez más en un silencio ocupado ahora por la gestualidad del comportamiento cotidiano, en acciones escénicas de fuerte impacto emocional.

La mujer corre por el espacio, recoge la mesa, la cambia al lateral derecho, detrás de donde permanece la olla. Va por el asiento, lo coloca detrás de la mesa. Quita el plástico, lo deja al lado, levantado. Coge unos zapatos, los coloca cerca de la mesa y se mete de rodillas debajo de la mesa, reza un Ave maría en voz baja y aceleradamente. Suena la música. Sale de espaldas gateando. Mira a todos los lados. Se sube a la mesa y se sienta con los pies doblados. Coge el plástico delgado, que está al lado, y se lo pone tapándose hasta la cintura.

Es la cuarta escena. Aun resuena el eco de ese “¡Carajo! ¡Ya vienen!”. La expresión por medio de los gestos físicos y emocionales representa temor, desamparo, regresión y luego curiosidad, valor y espera. Signos que de la subjetividad y la íntima conmoción llevarán al dominio de lo social. Pero antes está el aprendizaje en el que cada cosa debe ser nombrada con una palabra.

La mujer se levanta. Pone un pie en la silla y el otro en la mesa. Señala con el dedo lo que va nombrando.

MUJER. Este es mi pie. Esta es la mesa.

Baja el pie de la mesa.

Esta es la silla.

La levanta un poco.

Este es el cuarto.

Separándose de la mesa y señalando con los dedos y los brazos extendidos.

Esta es la puerta.

Señala al frente.

Y aquella es la ventana.

Se voltea y señala con el dedo.

La desbandada de gestos físicos que nacen de la MUJER, tan propios del teatro danza, escenifican un texto apenas visible y un subtexto inaudible

que, no obstante, se traducen en contenidos emocionales por medio de la expresión corporal.

La mujer recoge el dedo con el que señala, a la altura del pecho. Empieza a expresar con las manos y los dedos un lenguaje no verbal, frente el público. Mira hacia arriba. Repite los movimientos de las manos. Estas señales están motivadas con unos subtextos, que no pronuncia: “Llame a ese”. “Está allá”. “Cuénteles el rollo”. “Cuidado, que no oiga”. “Tenga cuidado”. Todos estos movimientos se van acelerando.

Entonces llega la hora en que la palabra concreta su valor dramático al servicio del sentido literal. Con la puesta en escena ritualizada, la partitura se reintegra al teatro verbal, antes desplazado por el movimiento y sus múltiples alusiones.

MUJER. Estamos secas de tanto llorar. Desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás sigan estando, o quién sabe. Me despierto y siento que está vivo. Me voy desinflando, mientras pasa la mañana. Resucita al medio día, muere en la tarde, pero vuelvo a creer que regresará y pongo para él un plato en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida, sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo.

Sea a través de la palabra, el movimiento, o bien de un encuentro entre estos dos elementos teatrales, en adelante los diálogos se integran al rito escénico como en una austera liturgia en la que cada cuadro es una viñera cruel y dolorida, una variación sobre el dolor que dejan los desaparecidos. Estamos una vez más ante el lado oscuro de nuestra historia reciente. Aquí la tragedia, a la que tantas veces se le ha querido esconder su rostro, se revela por medio de un arte a la vez directo y sutil. La expresión de “lo terrible”, se puebla de crueldad. Los más vitales y básicos sentimientos humanos han sido mortalmente heridos y en la escena esto se expresa con no poco patetismo. De aquí surge un texto dramático estructurado narrativamente, basado en la observación y documentado en hechos de violencia como resultado del conflicto armado.

La Vieja pasa cerca de uno de los plásticos caídos, lo hurga con el bastón. Igualmente, hurga el paquete antes de empezar a narrar. Se apoya con las dos manos en el bastón.

VIEJA. Los guerrilleros liquidaron a uno de los instructores de la Policía Nacional. El finado impartía sus clases en un sótano a prueba de sonido. Para sus lecciones prácticas utilizaba pordioseros y prostitutas...

Señala con el bastón el bullo.

... Cazados en las calles. De esta manera, enseñaba a sus alumnos los diferentes voltajes de electricidad en las zonas más sensibles del cuerpo humano. También les enseñaba cómo aplicar eficazmente vomitivos y otras sustancias químicas. En los últimos meses, tres hombres y una mujer murieron durante este tipo de técnicas del interrogatorio. El finado detestaba el desorden y la mugre... “Una cámara de torturas debe tener la asepsia de un quirófano”.

Para el grupo La Máscara la escena es un espacio de múltiples interferencias donde la danza, el discurso visual y sonoro, y la palabra se entrecruzan para dar una visión de la vida, de los conflictos sociales, como se ha mostrado en *Los perfiles de la espera*. Aun, con su fuerte énfasis en el teatro posdramático, este colectivo ha comprendido que solo la palabra podría restituir el drama humano del conflicto armado en toda su crudeza, porque siempre habrá una voz, una conciencia encarnada en la palabra de un personaje o de un narrador. La voz que desde el teatro deja en el espectador el testimonio de una memoria que ha triunfado sobre la muerte y el olvido. Esta creación colectiva del Teatro La Máscara, escrita en 1999, así lo confirma.

S I EL RÍO HABLARA

Si damos un gran salto desde los montajes clásicos del Teatro La Candelaria hasta el año 2013, fecha del último montaje de creación colectiva de La Candelaria *Si el río hablara*, ya no podemos decir que este proyecto teatral es una consecuencia lógica y necesaria del proceso iniciado cuarenta y siete años atrás por Santiago García. Es más bien un desvío, un nuevo experimento, un atajo tomado ante la necesidad de hacer hablar a unos personajes con los que se manifiestan diferentes puntos de vista del conflicto armado en Colombia. Esta pieza está más próxima a los postulados y características de un teatro posdramático que aspira a la creación poética que de los modelos creados cuatro décadas atrás. Sandro Romero lo ha expresado así: “con *Si el río hablara*, en La Candelaria están corriendo un riesgo, a todas luces, fascinante: están matando todo lo que han hecho, para poder seguir siendo los mismos. Porque es una obra que no se parece a nada pero, al mismo tiempo, tiene todos los ecos y las referencias del estilo que ha caracterizado al grupo en sus cinco décadas de existencia” (Romero: 2013).

Obra de múltiples voces por momentos balbuceante y elusiva, por otros, poética y documental, a la vez que relata una búsqueda infructuosa, nos sumerge en las sucias aguas en las que flotan cadáveres insepultos, que no son otra cosa que testimonio de la violencia que deposita sus vergonzosos detritus sobre las rápidas aguas que se llevan a los muertos como si eso fuera parte del olvido. Obra extraña, pero que no obstante tiene su validez dentro del método, su razón de ser y su explicación, en los naturales avatares y vaivenes en la evolución necesaria de los grupos de teatro.

UN RECUERDO EN EL OLVIDO

Como un entronque con lo que aun puede llamarse dramaturgia clásica, la obra *Un recuerdo en el olvido* de César Castaño, elabora, en las circunstancias que plantea y en los personajes que aparecen, un drama que remite a *Soldados*, la adaptación que Carlos José Reyes hiciera de algunos episodios de la novela de Álvaro Cepeda Samudio *La casa grande*, de 1962.

Si en la obra de Reyes se representa el conflicto en el que chocan dos soldados enviados a reprimir los desórdenes provocados por los obreros en huelga de la compañía bananera United Fruit Company de Ciénaga, en diciembre de 1928, en la breve obra de César Castaño los militares se enfrentan al pasado, el recuerdo y el olvido, como lo indica su título. Mientras aquí las referencias a la realidad se diluyen en el recuerdo y el olvido y la historia del país se hace difusa, en *Soldados* se trata de mostrar a los militares enfrentados a los obreros en una lucha fratricida, librada a favor de los intereses de la compañía norteamericana apoyada por el gobierno. En la obra sobre la masacre en las bananeras el diálogo es un mecanismo dramático de confrontación, dilucidación y exposición social, en cambio en la pieza de César Castaño, *Un recuerdo en el olvido*, más que un diálogo tenemos una sucesión de intervenciones entrecortadas que aspiran a trascender el episodio mismo en el que el SARGENTO y el SOLDADO se encuentran comprometidos; a saber, alguna operación militar que está por emprenderse. Más bien aquí, durante las interminables horas de espera, los militares se entregan a la exploración de su conciencia. Las consideraciones existenciales priman sobre la situación de un presente tan radical como es la guerra, y así es

comprensible que algunas de las frases pronunciadas por el sargento resultan oscuras para el soldado.

SOLDADO. Esa frase es incomprensible para mí, señor. No le entiendo.

SARGENTO. Entonces, deberíamos hablar de algo menos profundo, soldado.

Lo que dice en forma prosaica y petulante el militar de mayor rango, quien parece estar muy por encima de su propia circunstancia.

SOLDADO. Como, por ejemplo, hablar de...

SARGENTO. No lo mencione, eso es demasiado banal. Hablemos de mujeres... Yo, por ejemplo, tenía una novia que le gustaba hacer el amor.

No es sorprendente que el **SOLDADO** nombre a Dios, ante lo cual el **SARGENTO**, y acaso el autor, invierte los términos, pues en buena lógica, ¿a quién vale más recordar en medio de la guerra? Aun así el **SARGENTO** parece ostentar un poder que le da autoridad más allá de su propio horizonte.

SOLDADO. Por Dios, señor, ¿cómo puede ser? ¡Qué triste historia!

SARGENTO. No lo mencione, soldado. ¡Le prohíbo rotundamente que mencione ese señor!

SOLDADO. ¿Se refiere a Dios?

SARGENTO. Le dije que no lo mencionara. ¡Al suelo, al suelo...!

SOLDADO. Pero... ¡Sargento!...

SARGENTO. ¡Nada!... ¡Cuarenta de pecho!

SOLDADO. Es injusto, señor. ¿Acaso no cree en Dios?

SARGENTO. Sí creo, soldado, pero es un ser chambón que todo lo hace mal.

SOLDADO. ¿Cree que vamos a sobrevivir?

SARGENTO. El que nos muramos no importa, soldado. Lo que importa es el olvido.

SOLDADO. No lo entiendo, señor

SARGENTO. Entiende usted poco, soldado. Ya veo. Seguramente, nunca ha leído nada... Lo que le digo es que el olvido es peor que un asesino.

SOLDADO. Entonces... ¿Nuestra gente es sanguinaria?

Sargento. No, soldado. Ellos no sufren de desmemoria, sufren de inocencia moral, que es lo mismo que perder los recuerdos.

En el prólogo el autor nos dice que con esta obra narra “un hilo en la memoria de los muertos que, perdidos en los ecos del silencio, viajan detenidos en las aguas del río Cauca”. La anotación nos lleva a plantear una hipótesis posible sobre la situación de los militares: el **SOLDADO** y el **SARGENTO** serían hombres que han muerto y ahora “viajan detenidos en las aguas del río Cauca”. Ese viaje tiene una característica particular: es un viaje inmóvil. Los uniformados se encuentran suspendidos

en un punto fijo que los mantiene atados a un eterno presente, quizás el de la muerte, aunque es el fluir del tiempo lo que transita por el escenario. La situación, invisible en la escena, es acompasada solo por las divagaciones de los uniformados. El drama se hace posible en el presente del espectador pero en calidad de tiempo es dirigido hacia el pasado, hacia el futuro. El momento que viven sus personajes se caracteriza por la negación del fluir del tiempo. La obra quiere elevarse por encima del contexto anecdótico para alcanzar la consideración metafísica.

¿A quiénes, pues, representan estos personajes, acaso ya muertos y que han sido señalados como representantes de las Fuerzas Armadas? ¿No son acaso su antítesis? ¿O más bien fueron desertores? La contradicción aquí no está en función de los elementos sociales y políticos como aparece en la obra de Carlos José Reyes, donde el soldado es a la vez parte del pueblo y parte de las fuerzas que los reprimen. El conflicto que se apodera del SARGENTO y del SOLDADO pertenece más a la consciencia, es un conflicto universal en el que se desarticula la relación interpersonal, de ahí que “el diálogo se descomponga en monólogos y en el presente domina la voz de los muertos como un recuerdo en el olvido”. De ahí, también, el título de la obra.

SARGENTO. El que nos muramos no importa, soldado. Lo que importa es el olvido.

SOLDADO. No lo entiendo, señor.

SARGENTO. Entiende usted poco, soldado. Ya veo. Seguramente, nunca ha leído nada... Lo que le digo es que el olvido es peor que un asesino.

SOLDADO. Entonces... ¿Nuestra gente es sanguinaria?

SARGENTO. No, soldado. Ellos no sufren de desmemoria, sufren de inocencia moral, que es lo mismo que perder los recuerdos.

Si esos militares hubieran desertado, habrían escapado tanto del ejército como del sentido asignado por el hombre a la vida. Allí en el lenguaje resueñan ecos de la desesperanza del teatro del absurdo.

El Sargento se detiene, intentando pensar en algo, tal vez, tratando de recordar.

SARGENTO. Perdone usted, soldado, eso suele suceder cuando uno ya no puede pensar. Debe ser la oscuridad, soldado, debe ser la oscuridad (*se desmorona*).

Los últimos días solo hemos nombrado la luz, sin poder verla. Estamos a oscuras... A oscuras con una soledad que a nadie concierne. Y hablamos y nadie nos escucha. Divagamos, soldado... Divagamos entre palabras huérfanas. Es como si todos estos días viajáramos en la ausencia, como este país. Estamos como este país, sin nadie que tape los agujeros de la memoria. Y todo lo que decimos con lo que queda de nuestras sombras es un recuerdo vago.

SOLDADO. No se preocupe, señor. Es que aun faltan muchas cosas por pensar, muchas cosas qué decir... Preguntarnos...

SARGENTO. ¿Qué se pregunta, soldado?

SOLDADO. Me pregunto si en la palabra disciplina cabe el amor...

SARGENTO. ¿Qué se pregunta, soldado?

SOLDADO. Si la última flor se cambió por pólvora en los campos...

SARGENTO. ¿Qué se pregunta, soldado?

SOLDADO. Si en la nada cabe la memoria, señor.

Poco a poco la realidad interna, la muerte, va desplazando a la realidad externa, lo que consideramos la vida. Aparecen los sueños como recuerdo y como escape, pero también como condensación de la memoria jamás sometida al olvido. ¿Dónde está el lugar de los sueños? Pregunta ardua, para la disciplina militar. El **SOLDADO** recuerda vívidamente la sonrisa que pierde el niño ante la ausencia sin remedio del padre que jamás regresará a casa. A las mujeres que buscan en los lechos de los ríos los cadáveres de sus hombres asesinados. De las oraciones invocadas para el regreso de los desaparecidos y abandonados “que no saben cómo cruzar el límite”.

SARGENTO. ¡Alucina, soldado! ¡Alucina! ¡Despierte, soldado! ¡Le ordeno que despierte! No hay salida soldado, no de esa manera, Debemos esperar... Seguir remando.

El Soldado insiste en fugarse.

SOLDADO. Soñé, me soñé con los labios helados esperando el último beso... Me soñé esperando a que alguien regalara calidez a mis recuerdos. Soñé que me veía reflejado en un espejo, pero no poseía rostro. Soñé que no podía respirar, que un viento negro me asfixiaba. Soñé, señor, soñé que la gente no quería más filas para morir. Soñé que la fuerza se pierde para elegir lo verdadero.

De las brumas del recuerdo a las del sueño y de este al comienzo de nuevos recuerdos que no son más que distintos caminos hacia un más allá mítico, insondable, oscuro, como la muerte.

SARGENTO. El recuerdo... El recuerdo es un gran reloj para acordarse del infierno florido de horas y minutos. El recuerdo no es más que lo que habita en el espacio del tiempo, o sea, un pedazo precario y frágil de uno mismo, una obsesión de la puntualidad y del pasar de los días, un presente pasado y futuro, sin ilusiones; como nosotros, soldado, que remamos a diario, desilusionados, cansados de escuchar el fluir de los segundos sin poder movernos porque el tiempo que presenciamos está en un universo estático. El tiempo no pasa... Lo que pasa son las ideas sobre el tiempo y el espacio... Y el movimiento es tan solo una ilusión... aquí estamos, soldado, hablando de recuerdos (...).

El pasado de una violencia fratricida atormenta la memoria y el olvido de los personajes, hasta volatilizarlos en fragmentos que se desintegran en el lenguaje.

GEOGRAFÍA DE UNA MASACRE

La masacre de Bojayá, perpetrada por las FARC el 2 de mayo de 2002 en la región del Pacífico, ha quedado inscrita en nuestra historia reciente como uno de los hechos más brutales, salvajes e inhumanos que grupo armado alguno haya cometido en Colombia. Se ha estimado que entre 72 y 119 civiles murieron cuando, alertados sobre el inminente ataque de la guerrilla, se refugiaron en la pequeña iglesia del pueblo sobre la que cayó un cilindro-bomba lanzado por el bloque 58 del grupo guerrillero. Bojayá en ese momento era territorio de los paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, que se lo disputaban a la guerrilla.

Esa guerra desatada entre las dos fuerzas ilegales en conflicto ya había sembrado el terror en otras regiones del país. Pero hasta esa fecha ningún acto de guerra había alcanzado tal acto de barbarie. Y por ello el nombre de Bojayá quedó impreso en la memoria de los colombianos. Los hechos se originaron meses atrás, el 21 de abril de 2002 cuando provenientes de Turbo, en siete embarcaciones, 250 paramilitares de la AUC llegaron a Bellavista, cabecera del municipio de Bojayá y a Vigía del Fuerte, provenientes de Turbo. Los paramilitares se tomaron Bellavista. Vigilaron, amenazaron y amedrentaron a la población civil mientras los guerrilleros de las FARC, que durante un largo tiempo controlaban la región, se concentraron en el área rural. Cuando la población de Bellavista solicitó a los paramilitares su retiro del lugar, como lo habían hecho con la guerrilla, aquellos les dieron por respuesta un rotundo no. Todo lo que buscaban los líderes del pueblo era mantener a la población civil alejada del conflicto. Ocho días antes de la masacre algunas alertas habían puesto en guardia a la gente sobre el peligro que representaba la presencia de guerrilleros y paramilitares en la región. Se sabía que estos últimos ya habían realizado incursiones en Bocas de Curvaradó, Vigía del Fuerte y el corregimiento Bellavista. Según un informe, la Defensoría del Pueblo le envió al Ministerio de Defensa una comunicación en la que le solicitaba una “directa atención a los sucesos que en forma reiterada alteran la tranquilidad en las poblaciones chocoanas, donde la mayoría de sus habitantes son indígenas, campesinos y comunidades negras que viven el enfrentamiento entre todos los grupos armados al margen de la ley”⁷.

7. UNHCHR (2002). “Informe de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre su Misión de Observación en el Medio Atrato”. Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.

Mientras los paramilitares ocupaban el casco urbano, la guerrilla se situaba en sus inmediaciones en donde se hicieron fuertes, listas para iniciar el ataque. Apenas despuntaba el alba del 1 de mayo de 2002, cuando se iniciaron los combates en Vigía del Fuerte. Pero pronto, por esas fatalidades de la guerra, el fuego cruzado se dirigió hacia Bellavista. El 2 de mayo arrecieron los combates. Después de que la guerrilla fallara el blanco lanzando dos pipetas contra el pueblo, una tercera cayó sobre la iglesia donde buena parte de la población había ido a protegerse del fuego de los insurgentes. El balance de las muertes fue sobrecogedor: entre 74 y 119 muertos y 98 heridos. Los cerca de mil habitantes sobrevivientes de Bellavista se refugiaron en Vigía del Fuerte. El testimonio de uno de ellos es aterrador:

(...) unos salen corriendo para todos lados, otros vamos a la casa de las monjas, allí llevamos a los heridos para atenderlos, salimos en procesión, le tuvimos que decir al padre Antún que saliera adelante porque así no nos hacían nada. Gritábamos con fuerza: “mi gente, ¿quiénes somos?” y nosotros mismos respondíamos: “población civil”. Como 300 metros hay de ahí, de donde las monjas, hasta el puerto. Allí había unos botes y nos cruzamos para Vigía (...), en el camino vi a una guerrillera que lloraba y vomitaba, yo creo que ella tampoco lo podía creer, es que antes de que lanzaran la pipeta, mi gente, le suplicamos que no lo hicieran, que la iglesia estaba repleta. Nos tuvimos que ir, dejando al pueblo todo abandonado, no pudimos enterrar a nadie, ellos quedaron allí destrozados, desparramados. Minelia, la que ta’ loca de cabeza, si se quedó con ellos, armando los muertos. El corrinche (rumor) de la gente que regresó a Bellavista luego, dice que vieron a Minelia que le gritaba a los muertos que se levantaran y salieran corriendo. Estando en Vigía hicimos comisiones para buscar a los que estaban perdidos y también para ir a componer a los muertos, le dijimos a Domingo, el de los vallenatos, que fuera él a componer a los muertos, luego de eso él anda más chupao (borracho) que antes (Citado por Millán: 2009, 11-12).

Tres “actores armados” fueron señalados como culpables de los atroces hechos referidos: Las FARC, los paramilitares y las Fuerzas Armadas. Estas fueron señaladas en tanto que “por la inacción del estado colombiano se responsabilizó igualmente a este considerando que había hecho dejación de funciones al no ocuparse de prevenir (falta de respuesta a las alarmas y de medidas para evitar los hechos), proteger y garantizar la vida de los civiles víctimas del conflicto” (UNHCHR: 2002).

B OJAYÁ, LOS CINCO MISTERIOS DE UN GENOCIDIO

Estos tres actores armados, guerrilla, paramilitares y ejército son los principales integrantes de esta obra que como “misterios”, su autor Roberti Vargas, ha elevado a condición de responso teatral. Las plegarias de la MAMALOCA en su rogativa del Santo Rosario que invoca la fatídica fecha del 2 de mayo de 2002, ruega por las setenta y un ánimas que se fueron de este mundo sin despedirse de las que 48 de ellas eran niños. Pero también ruega para que los vivos tengan fuerzas suficientes para levantarse de entre las ruinas y seguir viviendo. No hay ni un solo clamor de venganza.

Es verosímil pensar que el personaje de la MAMALOCA esté inspirado en Minelia, “la que ta’ loca de cabeza”, esa que conocemos en la obra rezando en el estuario del río Atrato y luego se encuentra con un boga. Para ella, como para los habitantes del lugar, el Atrato es una entidad mítica. Es dispensador del frío y del calor, de la tristeza y la parranda; el río limpia y alimenta, da la vida y fertiliza el crecimiento, hasta lleva la muerte. “El Atrato nos lleva y nos trae”, dice. Sea porque la razón se ha oscurecido en la mente de la MAMALOCA, o por una trasposición del tiempo en la obra, tras la rogativa del Rosario, ella anuncia un desastre.

MAMALOCA. La presente rogativa del Santísimo Rosario, la ofrecemos ofreciéndola por cada una de las necesidades de los necesitados aquí presentes, y por cada una de las setenta y un ánimas benditas del purgatorio, que el dos de mayo fueron yéndose, sin tiempo de despedirse, sin velorios ni novenario. Y les pedimos pidiéndoles perdón a los cuarenta y ocho niños que murieron muriéndose sin el festejo del chigualo, pero sabemos sabiendo que son angelitos que Dios en el cielo, y que nos nutren las fuerzas para que los vivos podamos levantarnos levantándonos de entre las ruinas de la vida... Amén.

Inmediatamente la Mamaloca dice en forma sibilina:

MAMALOCA. Aquí va a pasar pasando algo. Esta brisa no de paz. Aquí va a pasar pasando algo. Esto va a comenzar a arder ardiendo. El río lo dice.

BOGA. No diga esas cosas, Mamaloca. Véngase conmigo.

MAMALOCA. Dita sea, ándate vos. A mí no me jodás que estoy rezando.

En su estudio sobre la masacre de Bojayá, Delma Constanza Millán recoge algunas ideas de Veena Das relativas a la fragilidad de la identidad colectiva después de un hecho atroz, como lo fue este. La autora, escribe Millán,

“encuentra que el énfasis en el sufrimiento de las víctimas en una narrativa repetitiva de memoria hace difícil reconocer el pasado y por lo tanto, comprometerse con la creación de sí en el presente”. Es como si se hiciera necesario salir del círculo de las “narrativas repetitivas” para buscar una forma de “reconocer el pasado”, para recuperarse en el presente (Millán: 2009, 26).

Esa forma, que siempre estará por determinarse, es posible encontrarla en la mediación que ofrecen, bien, los estudios etnográficos y antropológicos, bien las obras de arte. Precisamente en su tesis Delma Constanza Millán recuerda su encuentro con Minelia: “mientras nos trasladamos al lugar de hospedaje nos aborda Minelia, ‘ella'ta loca de cabeza’, así la denominan los lugareños. Nos saluda y camina al lado nuestro y sin que le pregunte habla de los sucesos del 2 de mayo. Señala el piso mostrando la presencia de los cuerpos muertos que quedaron tendidos como si estuvieran vivos, su relato de vez en cuando es entrecortado con la experiencia que ella y su familia sufrieron en el pueblo de Murindó. La gente del pueblo dice que Minelia perdió su familia en una masacre y desde entonces dice tener 35 mil hijos y 200 años. Es reiterativo en la memoria del suceso. La alusión que hacen los lugareños a que Minelia fue la única persona que quedó en el pueblo después de la huida de los habitantes hacia Vigía del Fuerte, es el dos de mayo. Ella fue quien armó los cuerpos destrozados de quienes murieron en la iglesia” (Millán: 2009, 84).

Aunque dislocadas, estas son también las que Millán llama “representaciones del dolor” que exponen “prácticas de sentido construidas por las personas que sufren para reconstituir su dignidad a partir del significado que el dolor adquiere en sus vidas”. Dentro de esas representaciones unas se destacan sobre otras. De un lado están las canciones compuestas con diferentes ritmos por sobrevivientes de la masacre. De otro las representaciones escénicas. Sobre las primeras Millán dice que sus “historias personales no hacen parte de lo que narran en sus canciones, silencian lo particular, los nombres y sobrenombres, la pertenencia familiar, el lugar de procedencia”. Y afirma que el hecho de callar lo personal es “un paso en el proceso de conversión de la historia personal en historia colectiva”, ya que “este silencio permite la apropiación del hecho por parte de la comunidad. Narran así, no la pérdida de una vida, sino la pérdida de la vida, expresada en el mundo de horror que emerge con la violencia” (Millán: 2009, 124).

El tránsito de lo individual y puramente subjetivo a lo colectivo es el mismo que elabora el dramaturgo con los materiales que la tragedia real le ofrece para ser transformados en contenidos dramáticos. De ahí nace esa “narrativa melancólica” que define la obra de Roberti Vargas. Sin embargo, hay una diferencia entre los estudios serios y las obras que algunos dramaturgos han creado con las crónicas escritas sobre lo sucedido en Bojayá. El dramaturgo no se pregunta sobre el porqué de los sucesos, ni sobre los daños causados o sus estadísticas, puesto que estas indagaciones pertenecen más a la búsqueda de las causas que originaron y pusieron en marcha los mecanismo que desencadenaron la masacre, para llegar así a una explicación y una comprensión de lo sucedido, que es el sentido histórico. De aquí que esas narrativas, que indagan por ese sentido, la verdad y la cadena de causalidades, omitan penetrar en esa zona oscura de reserva, de silencios, de lo que no se comprende, “lo ambiguo y lo incierto”, características propias e íntimas de la manera como las víctimas vivieron su tragedia. Ese orden y esa coherencia que se busca con un ordenamiento racional, tantas veces mediado por las ciencias antropológicas y etnográficas, son conceptos ajenos a la obra de arte.

No hay duda que en relación con la “verdad” de los hechos de violencia se ha abierto un campo de discusión amplio y complejo en torno a la legitimidad de las narrativas sobre la violencia. Ahí se han cruzado intereses de toda índole. Están los propios, la ideología con sus diversas tendencias, entre las cuales no están excluidos los móviles de los victimarios. También se encuentran las oportunidades de quienes ocupan cargos oficiales que “buscan oficializar una narrativa de lo que sucedió y sucede”, con aspiraciones de réditos políticos. Las versiones de los oficiales de las Fuerzas Armadas no se sustraen a esa puja en busca de la verdad que ha de adecuarse a las conveniencias del momento. Todo esto, afirma Millán “implica ganar adeptos que acepten y legitimen la narrativa que se transmite”. Y más adelante: “la articulación y contradicción entre estas narrativas refleja luchas entre los diversos agentes que participan”. La obra de arte, que se legitima en la verdad, la ética del discurso y la honradez del artista, busca sustraerse a esas contradicciones. La creación colectiva aportó la estrategia plural de una conformación escénica de voces múltiples.

Con el método de la improvisación los actores articularon los acontecimientos históricos con los simbólicos, orientando hacia un cierto sentido lo

sucedido. Un sentido en donde lo religioso ligado al culto de los muertos prevalece en la obra. Cuando el rosario está presidiendo la escena se le entrega al público la más clara indicación de que el rito de invocación es su más fuerte mediación. Si nos atenemos al diagnóstico de Delma Constanza Millán, que más adelante reproducimos, tendríamos que afirmar que esta obra, más allá del testimonio, es un acto mediante el cual se busca que las víctimas recuperen los lazos perdidos de sus creencias en el genocidio, pues si con la masacre “la comunicación entre lo alto y lo bajo” quedó alterada, esta debe ser restablecida por algún medio. Una obra de teatro como esta contribuye a esa reparación. Y es que Millán ve con lucidez como con el hecho de que la masacre, al darse bajo el techo del recinto sagrado, la casa de Dios, supuestamente protegida por la divinidad, su destrucción y muerte colectiva marca una ruptura violenta en las concepciones religiosas de la comunidad, íntimamente creyente.

Arrasados los vínculos con lo sagrado, los efectos de esta fractura se amplían, ya fuera de la iglesia destruida, envenenando el ambiente: “la característica de lo podrido adjudicada al espacio cenagoso invade el lugar de habitación de los humanos, el caserío. La muerte colectiva sin ritual, en algunos casos de personas que quedaron sin deudos, condujo a la existencia de las ánimas que ahora permanecen en penitencia en el espacio colectivo de concentración de la fuerza vital. La errancia de los seres víctimas de la mala muerte en el territorio habitado, ha conducido a la pérdida de la fuerza vital en el cuerpo individual de los bellavisteños” (Millán: 2009, 68).

También la música en la obra es un reflejo y una apropiación de la comunidad que mediante el canto doliente busca una comunicación con los muertos. Millán cita: “Ay! Virgen del Carmen y Virgen de las Mercedes, intercedan por nosotros para que esta guerra cese (bis) Gracias a mi Dios del Cielo, al padre Antún y a su equipo misionero porque si no es por ellos el pueblo se muere entero (bis)”.

Moira –Alabao–

La vida es un regalo que hay que salvar,
 Con María nuestra madre,
 Vamos a caminar (bis)
 La vida del pueblo negro
 Es de lucha nada más
 Nos mantienen oprimidos
 Y nos mandan a matar (bis)

Virgen de las Mercedes
 Te queremos suplicar,
 Con nuestra Madre del Carmen
 Protégenos de este mal (bis)
 (...)
 Virgen del Carmen y Virgen de las Mercedes
 Les pedimos con amor
 ¡ay! Líbranos de este demonio
 Que se vio a esta región (bis)” (Millán: 2009, 123).

El segundo de este rosario es un misterio doloroso, aunque “en estas orillas no es un misterio que todos los misterios son dolorosos”. Tras un nuevo encuentro con los bogas aparece *El cortejo del amor fantasma*, una primera interrupción del espíritu travieso con que los habitantes de esa región aligeran el peso de la tragedia. La NEGRA y el NEGRO se entregan a un cortejo.

Cortejo del amor fantasma

NEGRA. Secuéstrame un abrazo,
 Exige por canje mi cuerpo.

NEGRO. Extorsióname una caricia,
 Desplázame a los confines de tu piel.

NEGRA. Hazle un atentado a mi vida solitaria.
 Amenázame vivir sin ti.

NEGRO. Persígueme ideal.
 Hacíname en tu cerebro

NEGRA. Asáltame los ojos
 Con tus manos inmediatas
 Y aunque sea tu cómplice.
 Déjame adivinar que eres tú.

NEGRO. Haré un lugar de distensión
 En las mejores zonas,
 Donde puedas cultivar
 Ilícita mi fiebre.

AMBOS. Humanicemos esta guerra,
 Reos de un delito de amor.

Entonces la MAMALOCA retoma la narración a partir de aquella fecha funesta. Las plañideras la acompañan en el relato que señala cómo aparecieron los ESPANTAJOS, que son DIESTRA, SINIESTRA y TESTA. Paramilitares, guerrilla y Fuerzas Armadas. Las acciones violentas de los dos primeros grupos y la

omisión del tercero se van a relacionar en la masacre contra un pueblo de agricultores, pescadores, madereros y mineros que vivían pacíficamente en comunidad antes del dos de mayo. La MAMALOCA en diálogo rápido con los RESPONSOS evoca como la vida fue truncada con la llegada de los grupos armados.

El Tercer Misterio doloroso, el del Juicio final, describe con un dramático relato teatral el día antes de la masacre.

NEGRA... Tranquilo. Parece que ya pasó. ¡Mierda! ¡El niño está mal herido! ¡Arturo, hombre, carajo, le dieron al niño! M'hijo Arturo; esto se inundó de sangre. Lo saben mis pies. El niño esta mojado... de sangre. Hay que salir pronto. Trate de llegar a la puerta. No haga ruido ni encienda la vela. Contésteme por lo menos, Arturo. No se calle tanto que me da miedo. ¡Están disparando de nuevo! Mejor no se asome, sería peor. Arturo, el niño no respira ahora. Arturo, no le oigo a usted, sus narices respirar. Arturo, ¿dónde está el niño?

Entonces en una ronda infantil, pero aciaga, la de las TRES MUERTES se confunde con el campo de batalla. Este impensado encuentro termina con el cortejo fúnebre de los niños muertos. Junto a los responsos, la MAMALOCA, el NEGRO y la NEGRA y el CURA offician la liturgia, al tiempo que buscan protegerse de posibles futuros ataques.

NEGRO. ¡El municipio chocoano de Bojayá, Bellavista, su cabecera municipal y todas sus veredas nos permitimos leer la Declaratoria de Autonomía que exige a los violentos, el respeto por los lugares de habitación y por los sitios de encuentro de la población civil, y que...!

MAMALOCA. 'Dita sea, están disparando. Éntrese entrándose. Gloria al padre nuestro, a la madre del espíritu santo...

Así llega el Cuarto misterio doloroso.

MAMALOCA. Los misterios que vamos a meditar meditando es esta parte del Santísimo Rosario son los...que le vamos a hacer, los Dolorosos. Cuando resonó de nuevo la munición, todos nos fuimos a nuestras casas, pero convenimos la salvación de los cuerpos otra vez, entre los muros del templo. Así llego el Cuarto Misterio doloroso. Seis de la mañana. Miércoles, Primero de mayo. Mil infames embistieron desde la selva a otros mil infames. Gloria, Dios te salve María, llena eres de gracia...

Entrada de los espantajos

Cántico de la Muerte Siamesa
Hago mi entrada por el río,
Vengo sedienta de sangre,
Mis ojos destellan candela,

Diluyen en rojo los causes.

La muerte soy, tengo dos fachas
Siempre he jugado a dos bandos;
Con los que disparan de arriba
Con los que abalean de abajo.

La muerte soy, tengo uniforme,
Con cuatro brazos y manos
Siniestra que te liquida
La Diestra goza destripando.

Alarma general. Cuando suenan los disparos los habitantes del pueblo huyen confundidos. Nadie sabe en donde refugiarse. ¿Que en la iglesia? ¿Que en el puesto de salud? ¿Que en la casa curial? ¿Que en la escuela? Los que siguen al cura buscan refugio en la iglesia, los otros lugares están llenos, el convento, el puesto de salud, la casa curial, la escuela ya no dan abasto. Se oye el estruendo de los ESPANTAJOS que luchan por ganar una posición ventajosa en su avance sobre el pueblo. Para resolver la escena sin patetismo ni drama documental, el autor echo mano de las rondas infantiles, tan propias de esta región y mostrar la masacre como una grotesca *Ronda del gato y el ratón*. Pero es la MAMALOCA quien da cuenta exacta de lo sucedido.

MAMALOCA. El jueves dos de mayo, a las diez y quince de la mañana, más o menos, una pipeta de gas, rellena de metralla destrozó destrozando el frágil tejado y estalló dentro de la iglesia. En el sagrario. Todo voló volando en pedazos.

Las breves descripciones de los detalles más inhumanos abren las puertas a la desolación general. La MAMALOCA levanta su voz como en el coro de la tragedia griega.

MAMALOCA. Soy una muerta rematada ciento diecinueve veces. (*El rosario se desgrana en sus manos.*) ¿Mi camándula tiene ciento diecinueve cuentas? 'Dita sea, a los asesinos les da igual un muerto más un muerto menos. A nosotros no: ¡ciento diecinueve muertos son ciento diecinueve muertos! Vengan los niños más grandecitos, traigan sus caucheras para espantar al gallinazo. Apúrense; el gallinazo está encima de esta podredumbre que amamos pero que nos cuesta arrimárnosle. ¡Vengan niños!

De Milenia, aquella mujer “loca de cabeza” del trabajo de Delma Constanza Millán, que hemos identificado con la MAMALOCA, la autora de la tesis recuerda en su diario de campo: “es reiterativo en la memoria del suceso la alusión que hacen los

lugareños a que Minelia fue la única persona que quedó en el pueblo después de la huida de los habitantes hacia Vigía del Fuerte, ella fue quien armó los cuerpos destrozados de quienes murieron en la iglesia”. Lo que interesa aquí es la penetración del análisis: “A través de la acción de unir los fragmentos de los cuerpos que quedaron destrozados, Minelia logra devolver humanidad a varios de los que perecieron. Esta labor facilitó el camino para restablecer la comunicación entre los sobrevivientes y los muertos. Unir los fragmentos condujo a ubicar la identidad de los cuerpos esparcidos, esto es, a poder articular nombre con cuerpo. Esta labor de intermediación fue posible como dicen los lugareños, gracias a que Minelia está loca, lo cual le permite hablar con los muertos” (Millán: 2009, 124). Paradójicamente la locura de Minelia salva a la comunidad de una fractura sagrada con sus muertos.

Este diálogo con los muertos sitúa tanto a Minelia dentro de su extraña realidad como a MAMALOCA en el marco de la ficción teatralizada. Y esta relación sugiere una relación entre realidad y tragedia. En su libro *A quién los dioses destruyen* Ruth Padel escribe: “en la tragedia, la locura es a menudo el resultado de las divinidades en conflicto –pueden ser diferentes dioses, pueden ser distintos aspectos de la misma divinidad– obligándonos a hacer cosas por las que nos castigan” (Padel: 2009, 255). De ellos proviene la locura. En *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio*, la MAMALOCA es una versión local de la Casandra del mito griego, en tanto que profetiza la calamidad que se avecina. Recordemos como igual que Casandra fue desoída por la comunidad:

MAMALOCA. Aquí va a pasar pasando algo. Esta brisa no de paz. Aquí va a pasar pasando algo. Esto va a comenzar a arder ardiendo. El río lo dice.

BOGA. No diga esas cosas, Mamaloca. Véngase conmigo.

MAMALOCA. 'Dita sea, ándate vos. A mí no me jodás que estoy rezando.

Y más adelante todo será lamentos cuanto más profundo el dolor y la desolación han sido.

MAMALOCA. ¿Cómo enumerar en Bojayá, los no recuperados del río, los no recogidos de la selva, los muertos de Vigía de Fuerte, los matados antes, los matados después? ¿Cómo enumerar en Bojayá, los vueltos polvo, los vueltos nada?

BOGA DOS. Cadáveres de la mala suerte y de la mala muerte. Montón de muertos innumerables, irreconocibles, innombrables.

Sus palabras, algo misteriosas, solo serán comprendidas cuando ocurre lo vaticinado. Pero como también lo ha observado Padel, la locura sibilina tienen la característica de lo transitorio“en los ataques de locura de estos personajes se entrelazan imágenes de repetidas tormentas y fuego con otras de persecución que empuja y desvía. (...) La locura es fuego, viento, tormenta. Pero las tormentas cesan (...) y, entonces, esas mismas personas están cuerdas” (Padel: 2009, 53).

El quinto y último misterio doloroso del genocidio se eleva como un lamento colectivo.

Cántico de los escombros

Siento el alma malherida
En la misma cicatriz
Y la sangre contenida
Se revierta en mi nariz.

Siento que no pienso y luego
Existo sin existir,
Siento que no siento nada
Que ya todo lo perdí.

Siento cada dos de mayo
Como un rayo de dolor,
Siento destruido el templo;
Cuerpo muerto como yo.

Siento moscas en la boca
Que me abocan a decir:
Ciento diecinueve muertos
Siento que vienen por mí,
Siento que vienen por ti.

VÍA CRUCIS

Si en *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio* se estructura en torno a los Misterios del rosario, con su gran carga ritual, mediadora y religiosa, en que se invoca a Dios a través de la Virgen María para enfrentar las fuerzas destructivas de la violencia, buscando restablecer los vínculos entre lo divino y lo humano, en *La pasión según el desarraigo*, obra escrita por José Ignacio

Correa, ese vínculo se construye según la liturgia del vía crucis. Alguna relación profunda ha de existir entre las representaciones cristianas y buena parte de las obras que tratan el conflicto armado en Colombia. *La pasión según el desarraigo* se desarrolla en las mismas catorce estaciones del vía crucis. A los pasos de la vía dolorosa que Jesús recorre en su camino hacia la muerte en la cruz, corresponden títulos alusivos para escenas semejantes en la obra de Correa. En el prólogo de la edición número 4 de la Colección Dramaturgia de la revista *A Teatro* de Medellín de 2011, el prologuista, Felipe Restrepo David, afirma que al autor antioqueño le inquieta “la imagen del sacrificio, la peregrinación del dolor, la purificación en el suplicio, la travesía definitiva del que todo lo ha perdido, en suma, aquella metáfora que una vez Borges nombraría como una de las esenciales de nuestra historia narrativa: la muerte en la cruz del hijo de Dios”. Aunque, es obvio que no estamos ante una obra confesional, ni siquiera de contenido religioso, los títulos de cada escena se equiparan, con oscuro sentido, a los propios que señalan los padecimientos de Cristo. Así, al identificar a los personajes de *La pasión según el desarraigo* con Cristo, allí se está representado a los hombres, que como mártires, son perseguidos por la violencia en episodios bien conocidos en nuestro país. Se trata de un teatro mimético, en donde Cristo sirve de modelo para la evocación del personaje central de la obra: llamado simplemente DESARRAIGADO.

Aunque los marbetes que sirven de umbral a cada escena teatral no siempre corresponden a los de las diversas estaciones del vía crucis cristiano, *La pasión según el desarraigo* imita, a partir del nombre asignado, las estaciones del camino de la cruz. Aquí se trata de otra pasión que transforma la apropiación, más que en transgresión o parodia, en rivalidad y conflicto. El objeto de la disputa es la visión histórica del hombre. DESARRAIGADO, y con él los personajes con quienes se encuentra, son transformaciones urgentes impuestas por el estado de cosas que la obra denuncia. Los conflictos y confrontaciones a que se ven sometidos estos personajes lejos de expresar algún aspecto de la trascendencia se ocupan de ellos mismos en las preocupaciones, problemas y acciones que su condición de hombres acosados sufren por parte de una situación de violencia que apenas comprenden.

Mientras en el acto de piedad cristiana, que es también un camino de oración, el creyente recorre las estaciones que llevan a Jesús al sacrificio supremo

de la cruz con la convicción de una redención, aquí el personaje es llevado a un recorrido que a su término se vuelve cíclico. Pareciera que en el fondo se sugiriera que estamos, no como en el misterio cristiano, ante una muerte y una resurrección con la cual el hombre fue redimido de sus pecados, sino frente a la condena a un espantoso eterno retorno. Retorno a la condición esencial que funda la obra: el desarraigo.

Según esta simbiosis operada por el autor, Cristo-DESARRAIGADO, este hombre elegido entre otros para representar una condición humana universal, remitiría también al desplazado, al que perdió su lugar en el mundo, al extranjero, al marginado, al otro. Si bien los personajes están fuertemente determinados por el contexto colombiano su condición de sacrificio que remite a Cristo es universal. ¿Quién no se ha sentido extranjero en su país, en su ciudad o en su propia casa? Elevar a vía crucis esta condición es una audacia del autor.

En *La pasión según el desarraigo*, Correa recrea pero a la vez destruye el objeto de culto y lo substituye por una configuración dramática independiente del carácter de la original. El objeto de su meditación pasó de ser religioso, místico y redentor a convertirse en negación. Allí el sujeto ya no puede implorar como Jesús en un trance doloroso: “Padre mío, si es posible, aparta de mí este cáliz, pero no sea como yo, sino como tú quieras”. Abolido en su propio sacrificio ni siquiera su interrogación será como la de Cristo crucificado “Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”. Se diría que aquí Dios ha muerto, pues de él solo nos quedan las vestiduras rasgadas de un hombre y su ascenso hacia la cruz.

Como si se tratara de un chivo expiatorio conducido al sacrificio para restablecer no se sabe qué orden kafkiano, lo irracional de su situación se sacraliza a otro nivel. La del absurdo. Aquí no hay implícita una práctica sacrílega en los personajes, ni mucho menos. Simplemente, el mundo de lo sagrado tal como lo concebimos habitualmente, ha sido abolido en favor de un tránsito hacia la sórdida violencia, sicológica y material, soterrada, universal y absurda.

Despojado de complejidades trascendentes, no percibe fuerzas sobrenaturales que otrora el individuo pudo invocar. Este hombre desarraigado, objeto de violencias, producto una concepción del individuo que no alcanza a superar la condición precaria de su propia existencia, está incapacitado para buscar

la cohesión unitaria necesaria para oponerse a los hechos de violencia. Es un hombre sometido, un hombre perdido en un mundo que acaso no comprende nada de él. Le quedan sus sensaciones, sus sentimientos, sus pasiones tristes, su nostalgia, su pasado. Aquí la memoria no sería más que un castigo enviado por los dioses.

L A PASIÓN SEGÚN EL DESARRAIGO

Llegado del más allá, como aparición o como recuerdo, un hombre (DESARRAIGADO) visita a su mujer (DESARRAIGADA) que no ha dejado de esperarlo. Dos tiempos simultáneos prevalecen sobre la escena. El pasado de hechos de inaudita crueldad por parte de los hombres armados que llegaron violentando la paz de la comunidad y el tiempo presente en el cual la mujer dialoga con su hombre muerto.

Esta ruptura con la lógica del tiempo ordinario tiene un sentido: a la vez que el hecho sucede, simultáneamente en la misma escena, se desarrolla el duelo por el sufrimiento padecido. Con este “lenguaje” teatral la obra busca mostrar que si no es posible erradicar el sufrimiento, al menos puede confiarse en un encuentro futuro en el cual los personajes llegarán a compartir su dolor. Lo divino ha sido apartado, no como negación o nihilismo, sino porque es ajeno a las contingencias puramente humanas. La tragedia se produce como un daño interior que causa en el individuo la violencia del mundo.

Al contrario de obras anteriormente consideradas, en *La pasión según el desarraigo* no hay dioses a quienes invocar. Las preguntas sobre las causas de la desgracia ya no encuentran respuestas ni en el ámbito religioso ni en el trágico. No hay lugar a una rebelión contra los dioses y la culpa que hace del hombre víctima, ya por sus yerros, o como castigo, no encuentra su causa.

De aquí que si los culpables de las desgracias de los hombres son los hombres mismos, tendríamos que aceptar que ello se debe a que esa es la única manera como alcanzamos a percibir el mundo exterior. Ya no es el espíritu lo que preside la existencia, ni es la filosofía su correlato. Es la visión trágica de la consciencia perturbada por *La pasión según el desarraigo*.

Pareciera que José Ignacio Correa al desacralizar el misterio de la re-dención, a la vez que se sustrae del mito de la caída para evitar el posterior

castigo, hubiera perdido la posibilidad de la redención a través del sufrimiento, expiando su pecado. Ausente esa redención que fue alcanzada gracias a la crucifixión del hijo de Dios, o de cualquier mito análogo de renacimiento, el autor la sustituye bajo un imperativo terrible, pues renunció a ella bajo la concepción de un tiempo cíclico, como se desprende del final de su obra, lo que es absolutamente coherente con el contenido de la pieza.

Entramos a la segunda escena: Cargar con la cruz.

DESARRAIGADA. No... no te puedes ir... no me puedes dejar... tú has sido la razón de mi vida y mi vida contigo se me va... ¿Dónde estás...? ¿Dónde estás...?

DESARRAIGADO. ¡Ay mujer!, ni yo mismo se... (*A público*) solo sé que rumores venían de lejos, rumores cargados de sangre y dolor, rumores que oprimían vidas sin compasión.

DESARRAIGADA. Y nadie llegó a pensar que ese verbo se iba a encarnar en dolor.

DESARRAIGADO. (*A público*) Y los rumores llegaron a nosotros en una tormenta, gritos que fueron ahogados sin esperanza, quemando las gargantas de todo aquel que se atreviera a disentir.

DESARRAIGADA. Y empezó a haber gente extraña que iba de un lado a otro... en las noches, los perros dejaron de ladrar y todos iban muriendo sin razón.

Desarraigada tiene un punzante presentimiento.

DESARRAIGADA. Yo se que va a regresar, y aquí te espero... te esperaré siempre... se que vas a regresar y cuando regreses... aquí estaré, esperándote. Con la casa limpia, con flores en la sala... y yo, sedienta por ti, con ganas de ti, con ganas de que me abracés y me beses... que me arropes en tus brazos.

Entra Vecino.

VECINO. Vecina, la orden es que todos nos tenemos que ir.

DESARRAIGADA. ¿¡Por qué!?! Yo no me puedo ir.

La cruz aquí es la amenaza. Perdido el sentido de la redención, a la que ya hemos aludido, las amenazas carecen de sentido. La mujer DESARRAIGADA se confrontará con su destino. Separados el uno del otro, la amenaza de quedar sumidos en el olvido, lejos ya de los hechos presentes, ocultos para los mitos del amor, el relato de los amantes es antes que cualquier otra cosa, un relato de violencia real, de voces colectivas, narrados desde la perspectiva de los perseguidos, de los acorralados por la violencia, que siempre deben huir.

VECINO. Vecina, es muy peligroso que se quede aquí... todos estamos empacando para irnos...

DESARRAIGADA. ¿¡Y si regresa y no me encuentra!?

VECINO. Podemos avisarle dónde está usted... para que él la vaya a buscar.

Silencio. Vecino y Desarraigada esperan la respuesta.

VECINO. (*Inseguro*) Yo me tengo que ir... tengo que avisarle a otros vecinos...
A las cuatro, en el cruce de caminos todos nos vamos a encontrar.

Sale Vecino. Desarraigada organiza casa.

DESARRAIGADO. Todos se van y tú no puedes quedarte.

DESARRAIGADA. Yo no soy capaz de irme sola... Además aquí estoy contigo, te tengo a ti.

DESARRAIGADO. Mira que todos los vecinos se van y no puedes estar sola.

DESARRAIGADA. (*Alterada*) No estoy sola, estoy contigo, te esperaré paciente todas las noches, todos los días de mi vida si es necesario... (*Orando*) Padre, dame fuerzas... Padre, dame fuerzas... aunque este suplicio sea más fuerte que yo...

Ante las súplicas de su esposo, la mujer DESARRAIGADA duda, vacila. Él pide que huya cuanto pueda, lejos de allí y la mujer termina cediendo. Él ha de entregarse al sacrificio. Quizás así cese la violencia que los sujeta como un anillo de hierro y así quede restablecida la vida con todos sus equilibrios perdidos.

Desarraigado abraza a Desarraigada y trata de consolarla. Aquí por fin pueden abrazarse, la tensión de la ausencia los hace materializarse.

DESARRAIGADO. Es hora de que te marches, la tarde comienza caer y en la oscuridad es peligroso el camino.

DESARRAIGADA. Tengo miedo de la oscuridad del camino... tengo miedo de pisar a ciegas...

Desarraigado separa a Desarraigada.

DESARRAIGADO. Por eso vete ya... no creo que te esperen mucho tiempo.

DESARRAIGADA. Déjame un momento más... déjame, me despido, porque me voy, pero siempre estaré aquí. Siempre habitaré esta casa, porque en ella siempre estarás tú... y aunque me voy también me quedo.

Desarraigada respira profundo. Desarraigado le entrega la maleta y la despide.

Desarraigada da unos pasos.

DESARRAIGADO. Vete ya, o si no, no podrás irte nunca.

En la tercera escena, *Caer por primera vez*, cualquier relación con la cruz de Cristo desaparece. La escena es protagonizada por DESARRAIGADO y BUFONA, y en este momento la obra da un giro paródico. La mujer que lo incita a bailar como si se tratara de dos mendigos que quieren olvidar su condición, caen por efectos del alcohol. Se nos muestra un modo coherente de comprender a los personajes y sus contradicciones. Se descubre la importancia central del

absurdo en la condición humana. La síntesis del criterio de religión ya no gira sobre el mecanismo de la invocación, ni sobre la elusiva mitología, mucho menos sobre el sacrificio de Cristo. En esta tercera estación del vía crucis se nos habla del peso de la cruz que se ha vuelto insoportable. Jesús cae agobiado. En la liturgia se reflexiona de esta manera: “¿Cómo (Cristo) hubiera podido entrar tan completamente en nuestras vidas sin entregarse al opresivo peso de la vida de tantas personas de este mundo? Hasta el hombre más miserable, o el mayor pecador, tiene cabida en la redención, por solo una razón que es esencial en el cristianismo: el amor de Jesucristo por la humanidad”. En *La pasión según el desarraigo* la relación de entrega entre DESARRAIGADO y DESARRAIGADA es el único signo del sufrimiento por amor.

Aun en la tercera estación del vía crucis se encuentra Jesús postrado sobre el camino, “conoce la experiencia de la debilidad que se siente bajo el peso de las cargas injustas. Siente la impotencia de preguntarse si podrá continuar. Lo levantan y es obligado a seguir adelante”. Así mismo DESARRAIGADO y DESARRAIGADA pueden padecer sus propios sufrimientos sin que una apología del cristianismo se implique en ellos, ya como revelación y superación, o como propuesta que resuelva el sentido del sufrimiento padecido por la violencia del país que el autor plantea como determinante de su obra dramática.

Tan inevitables son las asociaciones con VLADIMIRO y ESTRAGÓN de *Esperando a Godot* que resulta evidente que sobre los caminos transitados por las dos obras cae la misma luz dramática: la ausencia de Dios. DESARRAIGADO y DESARRAIGADA, que tan pronto puede ser esposa como madre de DESARRAIGADO, poseen una capacidad de transmutación, de identidades móviles que, si aun es posible mantener la analogía con el relato bíblico, ellos serían Jesús y su madre María, pero también Jesús y su dulce esposa de los místicos.

DESARRAIGADA. (*Enérgica*) No te dejes vencer... (*Plegaria*) Señor no dejes que se rinda... ten piedad de él... no permitas que viva ese calvario... Tú eres guapo, levántate...

DESARRAIGADO. Madre, las fuerzas me abandonan para cargar esta cruz... esta cruz que cada día pesa más... que lacera mi espalda en lo más profundo de mis carnes, dejándome unas llagas que jamás podré curar.

DESARRAIGADA. A lo lejos con el dolor de madre te veo penitente, llevando esa corona de espinas, que laceran tu vida... Piedad al altísimo... Piedad... al hijo de mi vientre.

DESARRAIGADO. Madre, aquí, en esta tierra de alquitrán y aire azufrado no soy nadie... no soy nada... sólo estorbo y esa es la cruz que me tiene muerto en vida.

DESARRAIGADA. No... no te rindas... habla con tus amigos.

DESARRAIGADO. No, no tengo amigos, solo compañeros de viaje que cargan a cuesta su propia cruz... cruces tan pesadas como el plomo... cruces lapidarias como el mármol, que a cada día... a cada hora, parecen desmoronarse... dando la impresión que ya no se volverán a levantar... pero solo el coraje de volver a verte madre no me deja desfallecer.

Terreno espinoso e incierto pero no injustificado. Aunque la obra no pregunta acerca del sentido del sufrimiento desde el punto de vista trascendental del cristianismo, la lógica de su desarrollo se vincula más bien a una óptica puramente fatalista, en donde su sentido está relacionado con el hombre que ha perdido toda ligazón con lo sagrado. El hombre cuya vida no está justificada por ningún sentido más allá de su propia existencia. El sentido termina allí donde su vida concluye. Por el contrario, la pasión de Cristo tiene su sentido en la redención que es la culminación de misterio de su vida sobre la tierra, en donde según san Pablo, en la Epístola a los Hebreos, Jesús aprendió a obedecer a través del sufrimiento. ¿A qué o a quienes obedecen los personajes de este vía crucis profano? A la fatalidad histórica que ha convertido al país en un territorio de violencias sin fin. Y si fuera así, podríamos preguntarnos ¿por qué el autor ha elegido esta forma de desarrollo dramático, puesto que sin sus implicaciones religiosas resulta vana su repetición? Es posible que Correa retenga del vía crucis aquella idea de la pasión de Cristo como un acontecimiento que el propio redentor hace a pesar suyo. Algo que sucede contra su propia voluntad, pero en donde la lógica divina de la redención el sacrificio no se oculta.

La de DESARRAIGADO es la lógica inversa. Solo le queda un consuelo: pensar que él no es más que un hombre, que como a todos, le correspondió llevar la pesada carga de su existencia como un pesado fardo de culpas y sufrimiento. Aquí cabría evocar para él a Joseph Karl Eichendorff cuando escribe: “tú eres el que destruye dulcemente sobre nosotros lo que construimos, para que miremos al cielo; no me quejo de eso” (Citado por Spaemann).

Las plegarias introducen una nueva posibilidad de lectura. El autor no ha querido vaciar sobre el molde del vía crucis la estructura de la obra. Los personajes siguen el camino de la cruz frente a su representación sagrada. Las dos representaciones se miran, se reflejan.

Desarraigado mira cómo Desarraigada es arrastrada por el piso. Desarraigada se detiene por un momento sobre del piso. Toma aliento y suplicante trata de reincorporarse.

DESARRAIGADA. No me abandones Dios mío, mi señor; quédate cerca de mí; sócórreme con tu amor.

Desarraigado espera un momento. Se aleja y regresa con una taza. Se inclina y ofrece de beber a Desarraigada.

DESARRAIGADO. Tome... tome, le hará bien... y le calentará los huesos en esta fría noche.

Entonces el drama humano se expresa como una larga plegaria, como una queja, sobre un trasfondo fundado no ya sobre lo trágico sino sobre lo que sería una fenomenología del sufrimiento. A propósito, Robert Spaemann escribe “¿Qué sucede con el dolor al que no le podemos encontrar un sentido? El dolor de un solo hombre plantea el mismo problema que el dolor de miles de hombres. Auschwitz no plantea ningún problema de teodicea que no estuviera ya planteado desde Caín y Abel” (Spaemann).

Ni drama sacro, ni tragedia, ni tampoco a mitad de camino entre lo uno y lo otro, *La pasión según el desarraigo* no necesita clasificaciones asignadas para imponer su verdad. Si se identifica a Jesucristo con la comunidad amenazada y a esta con el hijo de Dios, es porque en la teatralidad la escena recupera su poder de conversión. El mismo que le confiere a la representación las posibilidades de sus trasmutaciones. Aquí estas aparecen como un aspecto laico del misterio de transustanciación. La teatralidad unifica aproximando las diferencias que separan al drama cristiano de la tragedia griega.

Si los trágicos griegos ven en las inevitables catástrofes humanas una de las condiciones para que la tragedia se desarrolle según su propio carácter y, al mismo tiempo, afirman la creencia que estas provienen de los misteriosos designios de los dioses, en la tragedia del cristianismo ese elemento de oscura fatalidad deja de existir. Ha sido sustituido por la noción del pecado. De este y solo de él resulta el dolor y el sufrimiento humanos. Pero gracias a la pasión y muerte de Cristo la humanidad es redimida. El cambio ha sido significativo. Se ha pasado de la ignorancia en que se sentía prisionero el hombre de la tragedia griega frente a los dioses indiferentes, a la fe del creyente. Por la fe se renuncia a la interrogación del sentido. La tragedia del cristiano no es inevitable, no *debe* suceder porque así ya está determinado. Dios es un ser de bondad. Correa se aleja del arte trágico griego en la larga plegaria con que construye su obra y también se aleja del misterio cristiano. “El arte trágico,

escribe Terry Eagleton, “implica una trama de sufrimiento, no un grito de dolor” (Eagleton: 2011, 103).

Sin embargo es en el contexto social en donde puede situarse la intensión de trascender el sentido trágico griego. Tal articulación fue elaborada por Bertolt Brecht de la siguiente manera: “lamentarse en sonidos, o mejor, aun, con palabras es una vasta liberación, porque significa que el doliente está empezando a producir algo. Está mezclando su pesar con una explicación de los golpes que ha recibido; está haciendo algo con la profunda devastación. La observación ha comenzado” (Citado por Eagleton: 2011, 103).

DESARRAIGADA. Todos cargamos nuestras culpas... yo jugué de espectadora, para que no me tocara el llanto, y también perdí.

DESARRAIGADO. Todos perdimos en el abandono de tierra.

DESARRAIGADA. No podemos soportar nuestras culpas diluyéndolas en el régimen de turno.

DESARRAIGADO. No trato de lavar mis manos como Pilatos. Sólo demando la libertad y la felicidad prometidos en el Estado.

DESARRAIGADA. Ay, querido amigo, cómo exigirle a la tierra si es un botín de corsarios, donde se abandona el hombre por el hombre.

DESARRAIGADO. Dónde quedan entonces el sosiego, la seguridad y esperanza de la sociedad.

DESARRAIGADA. El hombre, para evadir sus cargas, ahogó a Dios en una promesa de progreso, con esto escapó a sus culpas y condenó al Hijo hecho hombre, coronándolo con una lápida en lo alto de su cruz.

Desarraigado se para e inicia el camino. Desarraigada lo sigue.

Como para el cristianismo, de cuyo contexto no podemos apartar esta obra, las desgracias de los hombres, provengan de donde provengan, no son necesariamente el castigo de una culpa, sino una oportunidad para su purificación, pues Dios, en su misericordia, jamás condena. Hace vivir su desgracia como el necesario tránsito hacia la perfección del alma.

DESARRAIGADA. Es una tierra apta para germinar la esperanza, para sembrar aire y agua, para que el retoño de la vida.

DESARRAIGADO. Sí, seguro que sí, pero para mí los fantasmas de la ausencia pesan más.

DESARRAIGADA. Los vecinos volvieron... sus hijos se reintegraron a la vida... Todavía tiene esperanza de volver a cultivar ese campo fértil, de esparcir semillas de vida que pinten ese verde campo de colores en flor, de calmar la sed con agua y no con vinagre.

DESARRAIGADO. Si es así, mis pétalos que se creían marchitos, tienen esperanza de volver a florecer. Serán menos mis fantasmas contra quienes luchar... sigamos la marcha que ya estoy ansioso por llegar.

Desarraigado y Desarraigada continúan la marcha.

Escena teatral y estación del vía crucis convergen en el último cuadro con un sentido único: el del sufrimiento. De nuevo un tránsito entre lo sagrado y lo profano.

DESARRAIGADA. Así como una lanza atravesó el corazón del hijo muerto en la cruz, el verte reducido es como si una espada atravesara mi alma... Mi amante, razones de mi vida.

Llega Desarraigado. Desarraigado busca la mirada de desarraigada. Esta lo esquiva.

DESARRAIGADO. ¡Me olvidas!

Desarraigada trata de contesta, pero no lo hace.

DESARRAIGADO. ¿¡Me olvidas...!?! ¡Sé que me olvidas...!

DESARRAIGADA. (*Insegura*) La verdad es que trato y no puedo... no puedo. Soy demasiado débil para olvidarte.

DESARRAIGADO. Por qué no lo haces de una vez, para que descanses... Sé que estás cansada, y quiero que descanses.

DESARRAIGADA. ¿¡Descansar no es olvidarte!?! (*Silencio*).

DESARRAIGADO. Yo creo que sí...

Y luego para cerrar la pieza.

DESARRAIGADO. Yo quisiera que me olvidaras... deja atrás este calvario... siguieras tu camino...

DESARRAIGADA. ¿¡Cuál camino!?! Si desde que tú no estás ya no tengo rumbo, ya no sé adónde ir... voy... vengo... voy... y vengo y ... lo único que quiero saber es dónde estás... ¿Acaso tú me puedes decir dónde estás?

Desarraigado baja la cabeza y se aleja unos pasos.

DESARRAIGADA. No... no te puedes ir... no me puedes dejar... tú has sido la razón de mi vida y mi vida contigo se me va... ¿Dónde estás...? ¿Dónde estás...?

El hombre y la mujer desarraigados, sin olvido posible, están condenados a errar por los cuatro confines de la tierra. Expulsado del paraíso, como Adán y Eva, también están condenados a poblarla.

E N T R E L O S V I V O S Y L O S M U E R T O S

Una parte considerable de las obras que se escriben sobre el conflicto armado en Colombia poseen la peculiaridad de poner sobre la escena a hombres que viven su vida ordinaria pero que son visitados por los muertos, por los ausentes, dentro de una atmósfera completamente natural. No son muertos vivientes, ni representan ninguna anomalía en la lógica que divide a nuestro mundo del más allá. Tampoco se trata de un género fantástico. Obras así las volvemos a encontrar en *De ausencias...*, pieza escrita por Fernando Ospina.

Quizá no haya un arte como el teatral en donde pueden converger distintos tiempos y espacios heterogéneos sin que por ello deba pedirse licencia a la historia, a la lógica, al sentido, ni justificar con razonamientos su discrepante presencia en la escena. El teatro es un lugar mágico en donde pueden coexistir los más dispares y heterogéneos elementos, las tradiciones, lógicas compositivas y discursivas, contradicciones y divergentes líneas de desarrollo. Desde el mito hasta el más sofisticado drama intelectual o existencial, podría decirse que el teatro no sabe reconocer límites. Allí todo es válido, aunque semejante libertad conlleva sus propios peligros.

Y es que su validez no juega en función de lo real, aunque si, necesariamente, de lo verosímil. Entendiendo por ello incluso lo que no sea posible o probable pero que posee una carga de veracidad no sujeta a lo real. No es posible o probable que, dada su condición de vivos y muertos, los ausentes y los vecinos en *De ausencias...* se reúnan para fundar un espacio real en el que se desarrollarán sus encuentros. Pero si es verosímil que ello suceda. Esa fe poética, esa “suspensión de la incredulidad”, que recuerda Borges al citar a Coleridge, es fundamental en la experiencia estética. Lo invisible puede hacerse visible sin contradicción.

D E A U S E N C I A S ...

Para atenuar los posibles efectos de distanciamiento o incredulidad, el autor de esta pieza recomienda al director que tenga en cuenta ciertas disposiciones

escénicas. La obra, señala Fernando Ospina, se desarrolla en dos planos: uno, el “real, el presente, que pertenece al acá. El otro es un plano “posible”, que pertenece al allá”. Explica Ospina: “el primero es el de quienes viven alguna desaparición, quienes deben afrontarla (...) el segundo, el de los ausentes, los desaparecidos, los muertos o los posibles muertos, por lo que se nos convierte en algo como un espacio mental, fantasmagórico (...) acaso también sea un espacio onírico, y de evasión, tal vez un refugio” (Ospina: 2011, 222).

El dramaturgo recomienda tener en cuenta esta observación en el momento de la construcción del espacio, ya que en la puesta en escena el eje central lo marca esta división, tanto en cuanto al dominio del espacio, en la disposición de las luces y los sonidos, como en lo que se refiere a la interpretación de los actores.

Estamos ante los desaparecidos por la acción de los grupos armados. Son los ausentes que como fantasmas deambularán a lo largo y ancho del mundo; dejarán que sus voces se escuchen, dentro y fuera de la escena, y encarnarán imágenes diversas que hablan de los sufrimientos largamente padecidos. Pero también están los que han renunciado a despedirse, aquellos que perseverando en su espera, se ilusionan con el regreso del ser amado, los que alimentan día a día sin desfallecer la ilusión y la esperanza y quienes no desesperan pero gritan en silencio el nombre de los ausentes. Una serie de voces se atropellan. Todas y cada una pregunta por alguien que no ha regresado a casa, nombres de desaparecidos y voces que responden con las negativas que cierran las puertas.

Organizada en 17 escenas, los personajes viven situaciones que van desde el encierro hasta ocupar un lugar que el autor ha denominado Limbo, para significar un “no lugar”, o bien un estado imaginario, en donde un personaje ha ido a refugiarse huyendo de la cruel realidad que ahora lo oprime.

La obra comienza con tres personajes en la escena: el HOMBRE AMARRADO A SU PASADO, el HOMBRE ENCERRADO y el HOMBRE. Con ellos aparecerán otros ausentes y más allá, en otro espacio, está aguardando la MUJER que espera, que se erige como pivote significativo sobre el cual girará la pieza. De un lugar innominado surge un caótico coro de voces que pregunta por sus desaparecidos. Algunos de ellos serán personajes de la obra.

En un lugar público –un parque, una calle, un centro comercial– una madre pierde a su pequeño hijo en un desgraciado momento de descuido. Una circunstancia desventurada, un hecho fortuito que se va a constituir en una tragedia familiar. Ella sabe, como lo dice expresamente, que “los niños así chiquitos tienen mucho enemigo” y por ello se llena de pánico. Ella y su esposo forman la pareja. Estamos en un país en donde a los desaparecidos por las acciones que provienen de la violencia hay que agregar los otros, los desaparecidos con fines perversos. Unos y otros se reunirán en esta pieza teatral.

ELLA. Vamos, no te quedes, dame la mano. Juan, ¿Qué te hiciste? ¿Dónde estás? ¿Dónde se metió? Pero si estaba aquí conmigo hace un momento, si lo tenía agarrado de la mano, yo nunca lo suelto porque se que es peligroso, que los niños así chiquitos tienen mucho enemigo. ¡Pero qué mierda pasó! ¡No puede ser! Yo lo tenía agarrado de la mano y en un momento ya no estaba ¿Dónde está? ¿Dónde se metió? ¿Qué pasó? ¿Alguien vio donde está mi niño? Es así pequeñito, todo mono. Ayer su papá lo llevó a la peluquería. ¿Nadie vio dónde se metió mi niño? ¿Nadie vio quién se lo llevó? Lo único que se es que lo tenía aquí conmigo y ya no está.

En otro lugar el hombre encerrado padece el cautiverio; el HOMBRE AMARRADO A SU PASADO, cruzará la escena y desaparecerá, tal como llegó. Arrojado a un oscuro rincón, el primero ha quedado reducido a su más primaria condición. Las pocas luces que aun le asisten apenas pueden iluminar su pensamiento. Describe cuanto le rodea: el lugar en donde está abandonado, su lucha por sobrevivir cada noche “escapando a los recuerdos”. Entonces aparece un espacio liberado del encierro, el Limbo, un espacio irreal. Un HOMBRE y una MUJER. Él, encerrado en un lugar semejante al de la escena precedente. Ella está en su pensamiento. No obstante se encuentran, hablan y de su trato nacerá un amor tan imposible como el de Romeo y Julieta, cuyos diálogos, recordados en esta pieza, escucharemos. Si el hombre está cautivo en un oscuro encierro, ella lo está en la mente de su creador, el hombre.

MUJER. Estás en mi sueño, en mi deseo, en ese espacio en que sólo yo puedo decir quien está, con quien quiero estar.

HOMBRE. Afuera hay un ruido, como el pito de un tren muy lejano.

MUJER. ¿Has intentado salir?

HOMBRE. Cuando me arrojaron aquí, venía atontado por los golpes que me dieron y porque traía la cabeza tapada y venía agachado.

Pero como la MUJER no está hecha solamente del pensamiento del HOMBRE, puesto que tiene una realidad “real” junto a su esposo que ha desaparecido, también es sujeto de búsqueda y de interrogación. Espera en vano encontrar a ese ausente, al desaparecido, al secuestrado. No obstante mientras lo espera ha convertido al HOMBRE que la posee en su mente en una salida para mitigar la angustia de la espera. Es un elaborado juego de espejos.

MUJER. Te has convertido en una evasión, una salida, un descanso. Si no te hubiera encontrado, no se, creo que no sería capaz de resistir.

HOMBRE. Pero tienes con quien compartir...

MUJER. Ya no hay nada, desde que él desapareció, mi vida se convirtió en eso, en nada, ya ni siquiera recuerdo si tenía proyectos, si soñaba con algo.

HOMBRE. Ahora sueñas con este espacio.

MUJER. Es el único escape que tengo. Acerca tu mano.

De otro lado la MUJER QUE ESPERA, ese pivote, puesto que es arquetipo mismo de la espera, siempre está mirando por la ventana. Pero se trata de ese infructuoso aplazamiento de un momento que jamás se sabe si ha de llegar que rima con la nostalgia, la prórroga de una llegada sin desesperación, pero también, sin consuelo. Acaso la de alguien que ha caído en un estado de estupor y apenas puede recordar.

La Mujer que espera mira por la ventana, recoge las prendas de su compañero, las acaricia, lo viste. Cree encontrarlo en ellas, luego en el aire; cae, intenta huir, en otro momento baila con él. Al final, de nuevo se encuentra sola y lo espera observando por la ventana.

MUJER QUE ESPERA. Él salió una mañana para la Universidad y nunca llegó. Algunas personas dicen haber visto a dos cuerdas una camioneta sospechosa, pero parece que hay quienes quieren desvirtuar los testimonios, que al fin de cuentas son de personas confiables. ¡Quién sabe qué intención tendrán!

La historia que se ha logrado armar es que él salió de la casa e iba a pie, como todas las mañanas bien temprano, a eso de las seis y media; que tres hombres se bajaron y a empujones lo metieron en una camioneta y salieron a toda velocidad hacia el sur y parece que también había una moto como acompañándolos.

Este desaparecido era alguien que estaba amenazado, a quien le recomiendan que se “calme”, porque si no lo hace deberá pagar las consecuencias.

Por otra parte, la pérdida del hijo ha llevado a la pareja a confrontarse de crisis en crisis. Si la familia está en conflicto, cualquier motivo es excusa para que estalle la discusión. El desencuentro demostrará su gravedad cuando en momentos de desdicha común, que uniría a la familia, surgen razones para nuevas escaladas de reproches, críticas y descontento. La crisis de la pareja no puede dissociarse de un resquebrajamiento social, son vasos comunicantes. Las relaciones afectivas van de un lado al otro alterándose mutuamente. Lo que sucede en un dominio repercute en el otro, tantas veces amplificando sus consecuencias, buenas o malas. El daño social afecta el familiar y viceversa.

Cuando la pérdida es tan profunda como la que enseña Fernando Ospina en su obra, los efectos inmediatos sobre la familia ponen a prueba su existencia. La mirada sobre el deterioro social producido por el estado de violencia en que vive el país se refleja en las enormes dificultades que tiene la pareja para sobrevivir como familia, como núcleo esencial para la sociedad. Los daños infringidos sobre las familias –padres, hijos, hermanos, tíos, sobrinos– por las acciones atroces de los violentos son incalculables. Desde la tonta y pasajera confrontación hasta los duelos colectivos de las víctimas de los genocidios, el espectro del sufrimiento causado y sus posibles consecuencias, es de inmensa magnitud. En la piedad que suscita la crisis de los personajes está implícita la indignación que provocan las acciones de los victimarios. Con ello se ofrece al público una imagen del sufrimiento personal con el que el espectador se identifica, lo que se transforma en un ingrátido estado de placer paradójico por parte del espectador. Si por un lado le duele ese sufrimiento ajeno con el que se ha identificado, por otro lado, se alegra de que quién sufre no sea él mismo o alguno de sus más cercanos seres queridos. En ese mecanismo de atracción de la mimesis que posibilita el proceso de identificación y posterior catarsis, funda el teatro sus propios mecanismos de competencia y compensación hacia las víctimas que, privadas del segundo registro, deben buscar en otra instancia un sustituto para él, puesto que lo que los personajes exponen está relacionado con su propio dolor.

La obra les habla de un discurso biográfico patético y doloroso en donde la ficción teatral tiene una exacta correspondencia con la realidad vivida por ellos. De esta manera el teatro no solo da tanto a las víctimas ausentes como a sus dolientes, un registro auténtico de su valoración social, sino que también

hace posible la movilización de entidades morales y nociones de justicia que pueden ayudar a reconocer en ello una forma de compensación. Se instaaura un agente de compensación simbólica a través de lo que implica presentar su situación como un sufrimiento no merecido en una obra de teatro.

Rápidamente el matrimonio se enreda en discusiones domésticas, tontas y ridículas. Y como tabla de salvación, tanto el esposo como la esposa se inscriben en un grupo de apoyo, en donde los afectados por la ausencia de un ser querido reciben paliativos para su desconsuelo. La pérdida de la comunicación abre las puertas para los malentendidos. Se renuncia al presente en favor del pasado, o del futuro que es lo más incierto que puede concebirse. Con la pérdida del hijo la relación entre los esposos ha perdido su razón de ser. Queda la culpa y los efectos perversos de la pérdida. Ahora el autor compone el cuadro escénico por medio de retazos biográficos de los personajes estructurados como derivaciones de relatos sociales de sufrimiento. De aquí pueden derivarse numerosas consideraciones acerca de las consecuencias que sobre la sociedad ejercen los hechos de violencia.

Además de las secuelas individuales, la fractura social, operada en el interior del entorno familiar, tiene devastadoras repercusiones en la vida normal a la que aspiran todos los individuos. Los sujetos de ese sufrimiento representan su situación en la obra más allá del infortunio personal, como consecuencia de la vorágine que devora a toda una sociedad, situándola en su condición de víctima. Esta calamidad venida de afuera, indica itinerarios alterados de cuanto aspira una sociedad. La violencia marca pautas de referencia colectivas, como con los ritos religiosos, las obras de arte o las representaciones escénicas. Todas ellas se constituyen en obligaciones sociales compartidas en el sufrimiento de las víctimas y se conciben para que, gracias a sus mediaciones, pueda impedirse la destrucción de un tejido social desgarrado por la violencia. Si las relaciones sociales que son vitales para la comunidad resultan envenenadas por las acciones de los violentos, en estos actos de reparación simbólica pueden encontrar su antídoto.

Desde algún lugar el HIJO, este de la obra, o cualquiera que esté ausente, implora a su madre para que descanse.

La Madre enciende dos velas, se le ve derrotada. Ella no ve a su Hijo, pero alguna vez presente su presencia en la llama o quisiera encontrarlo en la fotografía.

HIGO. Por favor madre deja de sufrir, no estés ahí, otra vez pegada a esa camándula, a esa imagen, a esa vela. Si pudieras escucharme. Verte así agranda este dolor que me destroza. Si pudieras escucharme una sola vez, un momento tan solo...

MADRE. ¡Hijo!

La obra no formula nada que no se perciba como dolor. Dolor presente pero también como recuerdo del pasado. Por eso el HIGO le recuerda a su MADRE que ella misma se hizo fuerte frente al dolor del niño cuando perdió a su padre. Ahora ella recibe la lección que enseñó a su vástago. ¿Esta sociedad está condenada a enseñar a sus hijos a soportar el dolor por las pérdidas a las que está amenazada? ¿Y quién puede asegurarnos que en ese aprendizaje del dolor no se está sembrando la semilla fatal del odio y la venganza por mejores que sean las intenciones de la madre? Ella, que ha sido idealizada en múltiples escenas de nuestro teatro, aquí también es ejemplo de bondad.

MADRE. Sabes hijo, a veces sueño que nos sentamos en la mesa de la cocina, como hacíamos cuando llegabas del trabajo, y conversamos y nos contamos cosas, divertidos como otras veces, hasta que se nos hace tarde y debemos ir a descansar...

HIGO. Madre...

MADRE. Te voy a contar algo que se que te alegrará: mañana temprano voy a ir a comprar un juguete para la niña y se lo voy a entregar como si fuera tuyo. De paso aprovecho para verte en esa sonrisa pícara que tiene, tan igualita a la tuya... apaguemos esta vela y vámonos a descansar, porque ya está tarde y tenemos que madrugar para visitar a mi nieta.

Entre tanto el HOMBRE y la MUJER que se encuentran en un lugar puramente teórico aspiran al anhelo romántico en el que quedan superadas las diferencias, los encuentros imposibles. Allí está el ideal de una vida que se tuvo a mano y se perdió, la oscura necesidad del otro, el deseo de reencontrarse en una vida verdadera en la que todo sería mejor para ellos.

HOMBRE. Tengo una esperanza.

MUJER. ¿Cuál?

HOMBRE. Algún día encontrarte allá, afuera.

MUJER. No es cierto.

HOMBRE. ¿Qué?

MUJER. Que podamos encontrarnos en un espacio diferente, en otro momento.

HOMBRE. Si lo pensamos juntos, si deseamos...

MUJER. Este es el único momento, el único espacio en que podemos encontrarnos. En ningún otro momento existimos.

Pero otra es la realidad. Aquí, allá, o en ninguna parte, el encuentro amoroso es solo un imposible. El contacto fugaz una metáfora.

HOMBRE. Pero tú existes allá, tienes una vida, buscas a tu compañero, esa es tu vida, tu existencia. La mía es estar aquí, encerrado esperando que vengan por mí, deseando que no le pase nada a mis captores y me puedan traer alimento todos los días... lo he pensado tantas veces, tantas veces he temido que eso suceda y yo muera de hambre aquí.

Ahora el HOMBRE AMARRADO AL PASADO, que puede ser HOMBRE, HIJO, HOMBRE ENCERRADO, el que representa a todos los ausentes. Este hombre débil, en su improbable redención interroga por una razón de su desgracia. Como Job, cree desconocer por qué Dios lo ha arrojado a este estado de miseria y dolor. ¿Cuál ha sido su culpa, cuál su pecado para merecer semejante castigo? En el ámbito cristiano, es claro que ese “grito del alma” que oyó Renán del bíblico personaje, en quien “la blasfemia se aproxima al himno” (...) no es más que “un llamamiento a Dios por las lagunas que la consciencia encuentra en su obra” (Baeck: 1970, 59).

Lo incomprensible es semejante a lo inconmensurable de Dios. Pero en el terreno de lo puramente fáctico el mundo de los personajes de esta obra tiene inquietantes semejanzas con el de Job. Su vida transcurre dentro de una amable cotidianeidad. Un hombre corriente, el nuestro, incluso sin atributos, tan ordinario en su vida pública como privada que a todos nos resulta familiar. Tiene una familia que lo respeta y lo honra. Nadie duda de su integridad, ni su fidelidad. Su felicidad doméstica parece asegurada hasta que llega el momento de la aflicción, cuando aparece en el horizonte la pérdida del hijo.

HOMBRE AMARRADO. ¡No soy hereje, ni he matado a un cura! No merezco esta oscuridad, pero tampoco las llamas. No merezco este castigo... No sé cuál es mi pecado.

La búsqueda de un sentido, aquí como en la obra *La pasión según el desarraigo*, parece estar apartada de una noción teleológica, no obstante en *De ausencias...* tiene el carácter de protesta. La MUJER DEL LIMBO ahora en el plano de la realidad espera al hombre que un día no regresó a casa.

MUJER DEL LIMBO. Mi vida se ha perdido en esta carrera detrás de ti, detrás de algún indicio, de alguna ayuda, y ya no es tu vida perdida, ahora son la tuya y la mía, y nadie me ayuda, y yo lo estoy perdiendo todo y cada día valgo menos y cada

vez tengo menos fuerzas y siento que la vida se me escurre entre los dedos y tú no estás. Tú que podías ayudarme, serías el único... qué paradoja... y ahora son dos vidas perdidas, y ya no va a haber nadie que pelee por mi vida como yo he peleado por la tuya, porque lo dejé todo, porque lo abandoné todo.

Entonces todos los ausentes se hacen presentes. Regresan como un coro de voces. Increpan como si lo hicieran al público, a la sociedad entera.

- . Tal vez el hueco en el que estoy metido no sea otro que el de la muerte.
- . Tal vez estoy aquí aferrándome a la terquedad de no querer dejar de vivir.
- . Aquí donde no puedo estar menos vivo.
- . Soy uno de esos que de un momento a otro, sencillamente dejamos de ver.
- . El que salió a comprar cigarrillos o una bolsa de leche, y no volvió.
- . El que dicen que se lo llevaron en un carro.
- . El que desapareció tras una avalancha –igual nadie sabe a ciencia cierta–.
- . Que no, que fue en la toma del pueblo.
- . En la del palacio.
- . Temen que me fui a enganchar en la guerrilla o con los paras, o dicen: “que se lo llevaron a la fuerza, porque miren que ni siquiera se llevó su ropita...”
- . Que perdí la memoria y ando vagando, deambulando por ahí sin saber de nada.
- . Creen haberme visto en muchos otros, en los que se les atraviesan...
- . Que mire que es ella, estoy seguro, que de pronto no se ve muy bien, que está un poco mal enfocado, que la luz no es muy buena, pero claro, si uno la ha conocido bien, como yo la conozco...

A quien hemos identificado como pivote de la obra, la MUJER QUE ESPERA, parece sobreponerse a su dolor gracias a las palabras de su HIJO. Se levanta y abandona la escena.

De ausencias... no interesa por su estructura trágica puesto que más bien se trata de una sucesión de escenas en cuya elaboración el autor busca crear una forma dramática episódica con la que va a representar los efectos de hechos de violencia tan devastadores como el secuestro y la desaparición de ciudadanos inocentes. El público conoce las historias y para el dramaturgo no es necesario situarlas en un contexto específico. Ni siquiera señalar a los victimarios. Los hechos hablan por sí mismos. Pero como quienes desconocen su desarrollo y sus tristes finales son los personajes,

es en ellos, y en la gradual revelación de su oprobiosa condición, en donde aparece el elemento trágico.

En este reconocimiento, ya sea el de los cautivos o de aquellos quienes padecen su ausencia, los personajes se juegan su propia vida. Entonces comprenden que el presente está atado al pasado, pero ahora como fortaleza y como escape. Lo imaginario y lo real celebran las tristes bodas de un compromiso irreal. Siendo el presente lo que da existencia e identidad a la tragedia, no es el pasado de los hechos violentos que ahora se recuerdan, lo que define la obra, no es la memoria, ni el peligro del olvido, sino los manifiestos efectos que han marcado a los sobrevivientes que aun esperan. Esta forma de composición dramática pertenece más a la técnica analítica que a la sintética, clásica o expositiva, en la dialéctica previa del tránsito histórico de una a otra forma de la dramaturgia dominante.

UN MUNDO TRÁGICO Y OSCURO

Si las consecuencias de la barbarie producen heridas que jamás cierran, es porque jamás se cumplieron las obligaciones morales relacionadas con el reconocimiento y la reparación que una sociedad contrae con las víctimas inocentes. Así han quedado impresas las deudas sociales en la memoria de la colectividad, más allá o más acá de la historia. Pero no es solo la efectividad de los mecanismos de reparación material a lo que aspiran esas comunidades brutalmente asesinadas, heridas y desplazadas, también se trata de su reintegración a la vida social que no solo es un derecho, es la necesidad vital, apremiante de reencontrar el lugar de su dignidad y el reconocimiento como seres humanos, familia, comunidad y cultura.

De ahí el valor de lo simbólico. No es el destino lo que se ha cumplido en las víctimas. Es más una fatalidad social lo que puede explicar su recurrencia. Perdido su sentido de identidad, como desplazado o como marginado de ese ser social, la comunidad no puede dar cuenta porque ellos han perdido su voz. Extraviados en la confusión de la vida urbana, buena parte de ellos cargan sobre sus espaldas la historia de la cual han sido víctimas. Una historia de amenazas, desposesión, persecución, opresión y barbarie, detrás de

las cuales se alza el cruel imperio de los paramilitares y la guerrilla en su demente accionar.

Historias así, que son rescatadas por la dramaturgia del conflicto armado, abren ante el público escenas de espeluznante dramatismo. Delincuencia, prostitución, aislamiento, tráfico de drogas y marginalidad de toda clase, son entre otras las consecuencias de los masivos desplazamientos a causa de la violencia. O al menos los más visibles e identificables. Sin duda un mundo oscuro cruzado por el sufrimiento.

En la escena teatral suele representarse más que a las víctimas directas de los violentos, a quienes han quedado apartados de ellos, a los dolientes, los despojados de sus seres queridos, muertos, secuestrados o desaparecidos. De tal manera que ni la muerte en si misma, ni el acto criminal es representado. No sabemos si ese silencio surge por pudor o por piedad. Así como a los victimarios no se les nombra más que con un elusivo “ellos”, la escena la ocupan presencias invisibles, simbólicas, las de las víctimas que moviliza la obra y le da su sentido trágico. El público reconoce entonces esa paradoja del teatro del conflicto armado en Colombia: está montado sobre una gran ausencia.

El teatro como testigo, se opone a cierta mala conciencia ciudadana que silencia los ecos de una situación ante la que el Estado aun es impotente. El teatro se convierte en catalizador que se niega a ignorar. Las que relatan los dramaturgos suelen ser historias subterráneas. Las que no son visibles bajo la bruñida apariencia del ideal burgués. Son historias sombrías, que surgen a la luz de la escena, tocadas sin embargo por cierta fascinación por lo oscuro. Indagar sobre las razones de la mirada atraída sobre la desgracia ajena es algo que sobrepasa los propósitos de estas líneas. Mirada del autor y mirada del espectador.

Retengamos un solo hecho: el lado oscuro de la vida representada posee al menos dos componentes, que son opuestos. La cara del público que puede ver como su existencia ha escapado de semejantes infiernos y que lo contempla con ojos horrorizados desde la butaca del teatro, el que abandonará en poco tiempo llevándose solo una dolorosa sensación o un incómodo recuerdo que pronto olvidará. La otra cara, la del autor que hace a sus personajes malditos objetos de lenguaje. Y cuando este no quiere reducir la experiencia de

sus personajes a una evocación simplemente realista, dilata su mundo hacia zonas desconocidas en donde los cuerpos se hayan sometidos a escarnio. Como los de las prostitutas que Victoria Valencia hace vivir en el escenario de *rubiela roja*. Teatro de la crueldad y del sacrificio en donde se sella una concordancia profunda entre erotismo y dolor, entre violencia y religión. Los demonios se transmutan, la herencia del pasado es aun un grito de agonía.

RUBIELA ROJA

¿Por qué esa constante de incluir mujeres fuertes en sus obras?, le pregunta el periodista Juan David Montoya a Victoria Valencia, quién responde:

“Yo pongo en escena lo que siento que se le debe rendir homenaje, no se si mis mujeres sean fuertes o no. Trato de rendirles homenaje a ciertas conductas, actitudes, hechos que generalmente son señalados, pisoteados por la sociedad” (Montoya: 2012).

Entre esos hechos está la marginación social, el dolor de los desposeídos, las víctimas de la violencia, los enfermos, los seres perdidos, los agónicos, los desahuciados, los heridos y delirantes, los que lo han perdido todo, los que nada esperan, los humillados, los fracasados, los derrotados. Y así el homenaje que rinde en *rubiela roja* está dirigido a las mujeres que se han visto llevadas a prostituirse después de ser expulsadas por la violencia. Ella son CONNIE MARGARIT y ARACELI. La primera ha perdido a su novio, RAMÓN. Maltratadas, se conocen en una carretera y a partir de entonces viajan solas hasta llegar a la gran ciudad, Medellín, otro personaje de la obra. Estas mujeres viven como mejor pueden en la marginalidad y su oficio es la prostitución. Una noche se encuentran soñando con una mejor vida mientras contemplan el cielo estrellado en un parque de un elegante barrio. Pero pronto su presencia se hace incómoda para los habitantes del lugar que de inmediato buscan la manera de alejarlas de allí. Para ellos son como la peste. La directora, la propia Victoria Valencia, describe la escena:

Siempre en escena: ramón, rubiela roja, connie margarit y araceli.

ramón o el recuerdo de ramón -un fantasma- narrador siempre presente-ausente permanente, recorre en el caballo de la infancia una ciudad en ruínas, una historia que se resiste a morir, la vida plena y voluptuosa⁸.

8. Se conserva la ortografía del texto original de la autora.

Habla RAMÓN que de alguna forma introduce otro personaje presente-ausente: la ciudad, sus escombros, después de la masacre, del imperio de la muerte. La ciudad apocalíptica. Y luego otra indicación escénica.

Una mujer desahuciada, insomne. La virgen, rubiela roja. Con gesto reiterativo i delirante remueve los despojos del hierro muerto.

En este extraño y desolado paraje estamos en el límite del fin del mundo. La ciudad real que es también un fantasma, aterra. En medio del dolor, las súplicas a Dios son un ruego y una blasfemia, pues ¿de qué Dios se trata? No es el Dios de la Iglesia Católica, a quien juzga como un “matón”. La autora lee la Biblia, “como literatura”, “sobre todo el Antiguo Testamento” y encuentra que es “una animalada”. “Dios es un ser demoniaco”, dice, “es un matón, le dio un arrebatado de tiranía, pero es nuestra cultura” (Vallejo: 2012, 298). Y como inevitablemente está inmersa y condicionada por la cultura cristiana, su pensamiento no puede ignorarla. Su hipotética irreligiosidad es religiosa. Los resplandores del Apocalipsis la alcanzan y acaso la derrotan, como a sus personajes, porque en buena medida sus quejas y sus imprecaciones son las de sus personajes. “Lo que me gusta interpretar (y desde luego escribir) tiene que ver más con mi herencia, con mis mujeres o mis hombres, con las personas que están cerca de mí. Quiero interpretarme a mí y a mi universo” (Montoya: 2012).

Esta es una de las grandes encrucijadas de nuestra cultura. ¿Puede un cristiano dejar de serlo, sin llevar aun en su pensamiento o su conciencia formaciones que ya están estructuradas en su mente como reducto de su pasado? Aquí uno de los temas es la visión de un final, del Apocalipsis. “El fin que imaginan los hombres reflejará sus irreductibles preocupaciones intermedias. Lo temen, y dentro de lo que podemos juzgar, siempre lo temieron. El fin es una figura para su propia muerte” (Kermode: 1983, 18). Y así es esto tan válido para todos los finales apocalípticos en las obras de ficción, aun cuando se represente ese final como una forma de catarsis. Para Kermode la legitimidad de este aserto es evidente pues “¿qué necesidad humana puede ser tan profunda como la humanización de la muerte común a todos?” (Kermode: 1983, 19). ¿No es en el fondo lo que Victoria Valencia expresa en esta obra? Si alguna expectativa se crea a lo largo de su desarrollo es precisamente el del final. Claro que allí

hay mucho que desentrañar, si no es que en su escritura críptica todo está por ser descifrado y si su obra no ocupa un lugar dentro de la literatura sibilina. Es muy probable que el escenario donde se escenifica esta pieza pertenezca a un tiempo y un lugar propios del posconflicto. Al menos sus personajes traen la memoria de las violentas consecuencias de sucesos de los que ellos fueron víctimas. La ciudad y los cuerpos desde un comienzo están condenados, como anuncia Ana María Vallejo es su ensayo sobre la autora: “son seres atormentados narrando el drama de una muerte violenta que hace de ellos la voz en pena del poema dramático. Así reverbera la voz de Ramón, personaje ausente, siempre presente, como dice la acotación, de *rubiela roja*” (Vallejo: 2012, 215).

RUBIELA ROJA. Ciudad energúmena furia implacable
 el aire el llanto las sirenas
 ombligo profundo hemorragia incontenible
 i dios creo al hombre a su imagen i semejanza
 mis hijos desaguándose por los orificios de sus ojos de sus bocas de sus esfínteres
 la muerte es una tractomula oscura que pasa por encima de usted Ramón
 con sus alas de vampiro su ponzoña enferma de ira atroz.

Una vez más en la dramaturgia del conflicto armado la invocación religiosa gana un lugar determinante. Cuando del horizonte han desaparecido las razones humanas, cuando la sociedad se ha cerrado sobre si misma, excluyendo, por prejuicio o por temor, al marginado, al otro, cuando se cree que este puede contaminar con su existencia perversa las partes sanas de la sociedad, es cuando la religión puede entrar a jugar un papel en su mundo. Y lo sería con mayor razón en una sociedad marcada en su cultura por la tradición católica como ya lo hemos anotado. Pero aquí la religión parece más un desgarramiento, pues ha quedado marcada como un simple acto reflejo, una contaminación del pasado. Una respuesta mecánica ante la adversidad. O a un grito ahogado. Ana María Vallejo ya lo ha anotado: “las obras de Victoria Valencia hacen pensar en una inagotable letanía, en una especie de rezo impío, interminable, ante un drama atroz que ya pasó” (Vallejo: 2012, 214).

Desterrada la peripecia y con ella la anagnórisis, los tres actos, las unidades de tiempo lugar y acción aristotélicas, Victoria Valencia solo conserva de la tragedia clásica las posibilidades de la catarsis. Pero otros conceptos trágicos, tan propagados como el de la muerte, si estructuran sus piezas. Aunque

esta, la muerte, el fin y la disolución, en la obra de Valencia están permanentemente vinculados a otros elementos, no menos relevantes, como el cuerpo, la ciudad, el amor, el sexo, en sus piezas los personajes parecen ineluctablemente destinados a un desastre final, conmovedor y terrible. Decir “están destinados” aquí no implica una noción de hado o destino del que fatalmente serían portadores, más bien nos referimos a la condición bajo la cual fueron concebidos por la autora. No se llega a ese final por un fallo “trágico” sino más bien por una situación externa que los empuja hacia allá. Despojados de su halo trágico, los personajes de la obra de Victoria Valencia, sobre todo sus mujeres, en su locura, rebeldía y desenfreno, no favorecen la catarsis. Lejos de convocar la simpatía y la identificación, provocan resistencia y extrañeza, puesto que la proyección de los valores que proyectan pone en peligro la estabilidad moral de los espectadores.

No podía ser de otra manera puesto que lo que reivindica la autora está más próximo a la conducta antisocial que a los confesados valores de la sociedad ordenada según ellos. Con todo la obra no pierde su capacidad de conmovernos. Y lo hace porque reconocemos que es justamente la sociedad la que los conduce irremediabilmente a su perdición. Es la manera particular que tiene Victoria Valencia de vincular al espectador a su poética personal. Con la crueldad de sus finales, oscuramente sacrificiales, se pone punto final al posible proceso catártico que se ha ido acumulando lentamente pero como si se destilara un veneno. Así, emociones catárticas relacionadas más con el temor que con la piedad conducen los sentimientos encontrados, que provocan las crudas escenas en los espectadores. No hay duda que entre la escena y el público se establece una relación de intercambio. En ella unos dan y otros reciben. Los actores-personajes o los personajes-actores dan y reciben y los espectadores reciben y dan.

Dejando de lado la cuestión pecuniaria, lo que aquí nos interesa es el camino inverso: ¿qué reciben los personajes del público? Supuestamente el resultado de la catarsis. Algo inmaterial, desde luego, pero si no fuese por ello el teatro perdería su sentido. Es uno de los grandes descubrimientos de Grotowski. Es lo que para el actor queda de la obra puesta en escena. Lo que moviliza la conciencia del espectador y los mecanismos de representación en el actor. La conmoción que deja en el espectador obras como *rubiela roja* lo

sitúa en un límite entre el terror y la piedad, por un lado, y la aflicción por otro. Eso hace posible el intercambio (consciente o inconsciente) de los signos del sufrimiento en el actor y en el espectador. Diríase que en tal intercambio está la recompensa que el autor y su grupo reciben de su público. Es una manera de reconocer nuestra propia intimidad en el ámbito de lo público. Confronta al espectador con sus propios fantasmas. A la vez que fue atraído también es repelido por la escena. Difícilmente fuera del teatro se expresa con tal virulencia la ambivalencia humana. Quizás por eso, obras volcánicas como *rubiela roja* nos incapacitan para la crítica, puesto que se sitúa en un lugar que está más acá o más allá del confuso desgarramiento que hechiza al espectador. Solamente es posible esa mirada crítica cuando la obra se materializa en términos de un relato social. Es el momento de hablar del intercambio simbólico. Del método inductivo. No de la vivencia de la violencia desgarradora, pero sin perder de vista que esta es su fundamento. Ese intercambio es lo que hace posible la reflexión posterior. De la catarsis a las consideraciones sociales, estéticas y políticas. De la humanidad y la compasión a la comprensión general y a la deuda social y pública. Del intercambio en la lástima, hacia ese sentido que Ana María Vallejo enuncia como el de una tragedia “que no concluye”, por cuanto “cualquier enfrentamiento dramático resulta inútil, cuando la libertad de actuar es una ilusión porque la violencia es constante y no deja opciones de ninguna índole a los individuos de una sociedad deteriorada” (Vallejo: 2012, 212). Es decir, cuando no solo se representa un relato de sufrimiento por sí mismo, sino que se amplía generando una relación con la totalidad, aquí representada por la ciudad, receptora del mismo relato. Es la misma Ana María Vallejo quien insiste en este punto:

El espacio dramático en las obras de Victoria Valencia es un elemento esencial y además común a todas ellas, un espacio-atmósfera, indefinido pero al tiempo clara metáfora de una ciudad hostil, en la que manda la violencia y la ternura es una idea proscrita. Esta ciudad, que con mucha frecuencia es nombrada por los personajes, por los narradores o por las didascalias como un cuerpo, se compone siempre como una pintura apocalíptica de la ciudad de Medellín. La ciudad es cuerpo y el cuerpo es ciudad. Ambos están condenados, son seres atormentados narrando el drama de una muerte violenta que hace de ellos la voz en pena del poema dramático (Vallejo: 2012, 214).

Así reverbera la voz de Ramón, personaje ausente, siempre presente, como dice la acotación, de *rubíela roja*:

RAMÓN. hierro retorcido. pedazos de suplicio. escombros. una ciudad de hierro, no. el lugar en donde estuvo una ciudad de hierro. quedan rastros. los caballos. quedan los caballos después de la masacre. después de la explosión. carrusel de caballos calcinados. de hombres destrozados. mutilados. en algún lugar han de estar. no aquí. no ahora. no avanza. a veces sí. girando en la rueda del mundo. con el dolor del mundo. exhalando la música de una ciudad hipada en el horror. llena de amargura. llena de llanto y de vergüenza. de olor a sangre i a despojo. una ciudad como la mía. de mujeres arrodilladas. de crucecitas diminutas que a veces son luciérnagas i se apoderan de lo que queda. del nudo en la garganta. de la inmensidad de la noche. de esta tristeza (...)

Retengamos aun un poco más la relación cuerpo-ciudad. “La ciudad es cuerpo y el cuerpo es ciudad. Ambos están condenados, son seres atormentados narrando el drama de una muerte violenta”. En la obra la autora expone sus más íntimas metáforas cuando “la palabra nombra sin reposo al cuerpo, un cuerpo-espacio para el que cada órgano es un cuarto, un rincón, un hueco”, un cuerpo-espacio donde “la atmósfera es siempre la misma y la descripción más aproximada sería la de una especie de cueva urbana, oscura, derruida, húmeda e inhumana”: el cuerpo y la ciudad que “nombra a la muerte y se nombra a sí misma al hablar de la propia voz del poema encarnada en el *personaje*”. La fuerza de la poesía, la intensidad de los personajes no impiden encontrar en *rubíela roja* la articulación social que por elemental lógica poética se prolonga del cuerpo de una mujer hasta la ciudad de Medellín, ciudad que la autora ve como “un cuerpo femenino tumbado de espaldas al cielo”. El agenciamiento de los signos del sufrimiento individual que se prolongan en la tragedia colectiva es la acción del drama mismo. Las formas institucionalizadas de la ciudad son semejantes a la agonía de los personajes, “desahuciados, heridos, delirantes, víctimas y victimarios de una criminalidad que es lo único que dura”; personajes que no lo son pues “más bien son los espectros, los despojos parlantes o la huella de algo que pudo ser; de una vida truncada, cortada, frenada, aplastada, de acuerdo a las imágenes de la autora” (Vallejo: 2012, 212). Aun así tiene invocaciones por la fe. Si CONNIE MARGARIT pide a la Virgen que impida que ese odio se convierta en oración, la súplica de ARACELI es un reproche.

CONNIE MARGARIT. Virgen santa virgen buena
 señora de la misericordia i de la virtud
 madre mía
 madre de todos los hombres
 madre de dios
 oye mis suplicas
 oye mis ruegos
 quita la mano hiriente de mi cuerpo
 cierra los estigmas virulentos de mi carne
 i seca estas lágrimas amargas que se despeñan por mi rostro
 señora de las nanas i de los arrullos
 lléname de paz lléname de amor
 abrázame en este instante de horror i desventura
 no dejes que este odio encalambrado se convierta en oración

ARACELI. oh dios padre que me has abandonado
 después de procurarme el odio
 mira como las aves rapaces auscultan mis esfínteres
 i ya que llevan en sus picos escupitajos de mi carne
 oh dios padre soberano de mi orbita celeste
 que tira puertas en mi mente (...)

Como se ve estas plegarias no están atravesadas por la fe sino por la desesperación. Las miserias del mundo abren un abismo entre el hombre y su posible redención. La muerte ha perdido su significado ultra terreno. Solo queda la desesperanza. Si tuviéramos que buscar los primeros acordes de estas mutaciones los encontraríamos en el nihilismo de los románticos europeos de mediados del siglo XIX. Victoria Valencia ha elegido un estilo expresionista por encima de las posibilidades del realismo. Ha renunciado a la estructura dramática convencional, a los personajes realistas con identidades psicológicas discernibles, para presentar en cambio figuras teatrales con las que pueda expresar lo que ella es. ¿Qué es? Lo responde dando cuenta de otra interrogación “¿Para qué el teatro?”: “para poder ser. Para poder estar en el centro de mí, para estar conmigo”. La escena como representación de sí misma. Desde luego que es un teatro del yo. Pero ese yo es crisol de identidades múltiples, las que le dan vida, voz y aliento a sus personajes. Las que aparecen después de haber atravesado en la escena en donde le ha sido posible “quitarme todas las máscaras y artificios con que cuenta el ser humano para poder estar en sociedad”.

Los personajes que crea y que interpreta Victoria Valencia se apartan de la tradición dramática y posdramática ya que según declara “lo que me gusta interpretar tiene que ver más con mi herencia, con mis mujeres o mis hombres, con las personas que están cerca de mí. Quiero interpretarme a mí y a mi universo más que a Lady Macbeth” (Montoya: 2012).

Sin duda se trata de un universo trágicamente femenino.

CONNIE MARGARIT. Me aferro al recuerdo doloroso de tu imagen
araceli de mi amor
i ruego para que tu intensidad de reptil
erupcione todas las papilas vulnerables de mi sexo
acurrucada entre mis piernas como un monje como un ángel solitario
un encapuchado un anacoreta que se abre abriéndose mis piernas
abriéndose tu boca en el instante mismo del amor profundo.
Es tu caída mi herida mortal porque ahora se que estás muerta.
*rubiela roja busca en su cuerpo. hurga en el aire. escarba la tierra.
música obsesiva que transita por la noche acompañando a las mujeres a las que se
les ha perdido el día*

La experiencia poética con la que subyuga al espectador con su belleza y su crueldad es el triunfo de un riesgo asumido plenamente. Ese arrojó que encuentra en el teatro por el cual se entrega a sus potencias. Se trata de un teatro “donde hay riesgo, experimentación, donde el ser humano, el actor, también se expone y corre riesgos; cualquier obra donde no se trabaje solamente para que el público aplauda sino porque hay un compromiso con el alma, el universo de uno, el país en el que uno vive, con las imágenes de uno” (Montaya: 2012). De lo sublime a lo sórdido, de la desdicha al éxtasis, de lo vulgar al refinamiento, de la gloria a la derrota, de lo impuro a lo más puro, de la desesperación al sosiego, parece que la autora ha agotado todos los registros y su voz es también la voz de tantas víctimas invocadas.

CONNIE MARGARIT. Nave oscura llena de infortunio me estoy muriendo.
el universo gira a velocidades inenarrables
tengo espasmos iracundos que me izan hacia el cielo i succionan mis
pulmones
me duele el alma i mis vísceras se aferran como imanes a esta tierra
que no me ama
virgen santa virgen buena yo que siempre he sido tu hija más amante
no me desampares en esta noche de hemorragia i desconuelo

RUBIELA ROJA. i es un faldón mi amargura bermeja

que se aparagua para darle paso a mi paso estéril
de pies que apelmazan el territorio de la muerte
mis ojos soles rojos de ansiedad al límite
¿dónde está mi hijo?

Y aun en medio del lacerante dolor, un amor desesperado busca su victoria en medio de la feroz batalla entre Eros y Tanatos.

CONNIE MARGARIT. ¿que es este vacío inmenso por el que vuelo?
la puerta de mi casa está abierta para que el taburete de ramón pueda recibir el sol.
ramón es mi amor ramón es mi corazón. yo le hurgo la espalda grasosa i musculosa
mientras unos palpitos me inflaman mi horqueta de arrabal siempre hambrienta.
estoy en shorts i tengo puestas las sandalias que me regaló ramón. tenemos un
guayabo de quince polvos siete gramos i ya no se la cuenta de los baretos que arma-
mos. me arde la garganta pero le canto a mi amor una canción del alma. la olla del
sancocho exhala mil aromas i yo termino de estripar i me le aprieto a mi ramón i me
froto contra él, para terminar encaramados en la mesa jadeando arrechos i brutales
con los ojos encharcados porque fue de llanto i almorzamos en la cama hasta que
llega el olor de las matanzas.
parpadeo i vuelvo a parpadear
i es en esta lágrima en donde te busco ramón
para que me escuches arrodillado donde te quedaste
amarrado i a punto de ser masacrado donde te dejé
te llamo para que me des una mano i me arrastres hasta tu pecho de
campeón de abdominales
i me digas que soy tu perra i que mi chimba es el volcán de purace porque no conoces
más volcanes
i que la sopa que te hice te la puso como un riel que querés que te limpie la espalda
de espinillas porque yo soy tu
dueña

Ana María Vallejo escribe: “los cuerpos de los personajes enfermos o heridos de muerte o siempre padeciendo de dolores físicos y emocionales insoportables, son descritos o nombrados como quien describe una ciudad derruida, devastada, desolada y olvidada. La ciudad es un ser vivo que respira con dificultad pero que en sus sobresaltos y espasmos retuerce a quienes la habitan” (Vallejo: 2012, 212).

No es raro que el rojo sea el color dominante. Rojo sangre, rojo dolor, rojo cielo, rojo pupila, rojo río, rojo noche, rojo púrpura, rojo incandescente, rojo triunfante y abatido. *rubiela roja* es un viaje a ninguna parte, un viaje sin rumbo y sin retorno, una estampida de voces innumerables, que sin embargo se detiene un momento frente a una escena que señala la violencia que denuncia.

CONNIE MARGARIT. ¿i el niño?

RUBIELA ROJA. me lo arrancaron de mi pecho. lloraba pasito mientras en mi no cesaba el oprobio. era mi dolor más grande el verlo viéndome en mi vejación con sus bracitos intentando alcanzarme para consolarme. yo les rogué para que no le hicieran daño. para que lo dejaran. el señor comandante escupió con su boca desdentada, casi podrida. me dijo que claro, que iban a soltar al niño, que como no mi doña, que suelten al niño. i mientras uno lo soltaba otro más joven i robusto sacó una pelota azul de caucho que le mostró para embrujarlo para hipnotizarlo. el niño salió al encuentro de ese universo que giró en el aire i cayó en la mano de la bestia. entonces ocurrió la pesadilla. él, la lanzó suavemente contra el suelo, i ésta picoteo perezosa hasta que se estacionó en el lugar atroz en donde esperó. mi niño llegó alegre i triunfante i la levantó. carne i horror estallaron. hasta el cambuche del comandante cayeron esquirilas de mi niño. la carcajada oscureció el cielo i el amor de mi niño se hizo chicharra i la sangre de mi niño inundo la tierra i mi boca abierta para la eternidad.

Calle, burdel e iglesia. Teatro, hospital y hospicio. Plaza y cueva. Hospedaje y manicomio. Habitación y prisión. Confesionario y falansterio. Letrina y tro-no consagrado, todos los lugares del alma, aquí tan enferma, son buenos para apurar el elixir del sueño de la muerte. “Los lectores, los espectadores, no asisten nunca al drama como tal, sino a sus consecuencias irremediables, al llanto, a un grito prolongado de dolor, de odio y de desesperanza. Asisten sobre todo a una exposición obscena, a través de la palabra poética, de las miles de maneras en que se debaten los cuerpo –que sufren– de los habitantes de una ciudad aterradora. Ambos, cuerpo y ciudad, se funden en las imágenes de este teatro de dimensión trágica”, puntualiza Ana María Vallejo (Vallejo: 2012, 214).

MACHISMO, SUICIDIO, VENGANZA

Sin abandonar el contexto que puede explicar las circunstancias diversas en que surgen los episodios de conflicto armado, para expresar directamente el dolor de las víctimas, obras como *La pasión según el desarraigo*, *De ausencias...*, *rubiela roja* y también *El país de las mujeres hermosas*, son evocaciones de un pasado doloroso. Sobre él se recorta la reiterada lucha contra el olvido que se manifiesta en el teatro como toda una política militante contra las acciones de los grupos armados, que durante décadas han sembrado el terror en Colombia. Bajo el título de solo aparente ironía, en la última obra mencionada, sus autores Farley Velásquez y Jorge Iván Grisales, reunieron cinco monólogos

en donde cada uno de ellos lleva el nombre de un mes del año que además corresponde al nombre de una mujer. Es un cuadro múltiple de monólogos independientes relacionados por su tema de fondo. Aquí las mujeres son víctimas horrorizadas de la violencia. Si como se ha dicho el conflicto armado en Colombia es un fenómeno complejo, de múltiples aristas, con causas cuyos ciclos históricos no se han cerrado, algunos elementos constantes si pueden ser reconocidos y señalados como engranajes propios de su idiosincrasia. ¿Tendrían los hechos violentos las mismas consecuencias que tienen en nuestro país, si el machismo no fuera parte característica de la sociedad colombiana? La violencia en Colombia, sin la presencia de ese componente perturbador, ¿procedería con la misma ferocidad? ¿La crueldad del conflicto armado se ha exacerbado porque es una guerra librada entre hombres enceguecidos por la brutalidad? Entendiendo por el término tanto como lo define el Diccionario de la Real Academia, “actitud de prepotencia de los varones respecto a las mujeres”, como en su sentido más amplio. En este se engloba un conjunto de actitudes y conductas típicas que se traducen en prácticas sociales destinadas a mantener una posición dominante en la sociedad.

Desde luego que las primeras afectadas por semejantes actitudes y conductas son las mujeres. Incluso ese dominio masculino se mantiene con el uso de la violencia. A la pregunta si el machismo del hombre colombiano ha hecho más cruel y dura la violencia de su conflicto armado, responden desde el teatro los autores Farley Velásquez y Jorge Iván Grisales con la obra que lleva por título *El país de las mujeres hermosas*. Es sin duda alguna uno de los cuadros más dramáticos de mujeres afectadas por un conflicto del que los hombres son protagonistas. Algunos son victimarios, otros sencillamente han dejado un vacío. Las mujeres, en cambio, todas son víctimas, aunque una de ellas se hace victimaria en su venganza. Las escenas están cruzadas por la sangre y la crueldad. ¿Es necesario representarlas en toda su crudeza? Responde Farley Velásquez: “la estética de mi teatro está rodeada de sangre, muerte y dolor, pero siempre al final está uno diciendo, agarrado de algo para no matar al otro, hay algo que te salva y te dice: ‘Ojo, mira, observa y decide si es importante para ti’”. Al contrario de lo que muchos piensan la violencia de mi teatro es una balsa en un mar rojo de sangre que te acaricia cuando todo aparentemente está perdido. He aprendido tanto de las tragedias de los

griegos y de las de Shakespeare que son mi salvación de la crueldad, de la avaricia y de la ambición de los malvados” (Gallardo: 2007-2008).

L O QUE EL TEATRO SIMBOLIZA

En su investigación *Muertes violentas: la teatralización del exceso* Elsa Blair Trujillo afirma que “la muerte es la expresión máxima de la violencia en Colombia, y posee dos dimensiones: la netamente física cuya mirada se enfoca hacia las estadísticas; y una dimensión simbólica que debe ser interpretada” (Blair: 2005, 8). Es esta última la que nos interesa, pues aquí es donde el hecho teatral adquiere su más alta significación social. La muerte violenta se ejecuta y se representa en cuatro actos, escribe Blair: “la ejecución, la interpretación, la divulgación y la ritualización donde se presentan símbolos que son capaces de reconstruir las significaciones del acto” (Blair: 2005, 8).

Si tomamos esta cadena de acontecimientos como genuinas realidades de las muertes violentas en Colombia, diríamos que son dos los grandes dominios en donde estos cuatro momentos se manifiestan a partir del acto de violencia. El primero pertenece al hecho en sí, al acto criminal, a la ejecución malvada de las víctimas, común para ambos dominios. El segundo es la reconstrucción del hecho por medios específicos, como puede ser lo policial, lo periodístico, lo antropológico, lo etnográfico, o lo representacional. La realidad y su doble para decirlo elípticamente. Dentro de cada una de estas dos esferas se señalan los cuatro momentos establecidos por Blair: la ejecución del hecho, la interpretación, la divulgación y la ritualización.

No es difícil identificar los “momentos” que pertenecen al primer dominio. Los del segundo se enuncian a continuación para el objetivo específico de este trabajo. El hecho violento, la ejecución, del que parte el proceso es el mismo, la muerte violenta. La diferencia que se establece entre el primer y el segundo dominio parte de lo que se ha designado como la interpretación que, en el campo del teatro, que es lo que nos concierne, estaría constituido por el proceso teatral que va de la investigación al montaje. Si se tratara de presentar una obra bajo los procedimientos de la creación colectiva, el grupo asumirá los distintos métodos posibles que encuentren para la ejecución de su propósito,

que aquí es la interpretación. Si se trata de un autor particular, este escribirá su obra con los elementos que juzgue más apropiados para su propósito, haciendo uso de la más amplia libertad poética y dramática, más allá, digámoslo así, de lo puramente testimonial o etnográfico.

El tercer momento lo marca la divulgación de la obra con la que se inicia la política de reparación simbólica a las víctimas representadas. Finalmente está la ritualización, que en el primer dominio de la realidad, se lleva a cabo en el rito funerario, esta segunda esfera corresponde a las funciones que cumple la obra dentro de los mecanismos de reparación. El contenido simbólico de la obra queda fuertemente afianzado. Lo que corresponde al ritual que realizaron los dolientes en las ceremonias mortuorias con que honraron a sus seres queridos, el teatro lo ritualiza en el hecho escénico, en un ámbito que evoca tanto a las víctimas como a sus dolientes. Las cinco mujeres de *El país de las mujeres hermosas* ilustran este procedimiento mediante el cual el teatro proyecta su dimensión simbólica sobre la realidad.

E L PAÍS DE LAS MUJERES HERMOSAS

Se hubiera tomado por fácil y tonta ironía el título de la obra de Farley Velásquez y Jorge Iván Grisales si a la belleza exterior se refiriera. Más bien los autores sitúan al lector-espectador al reverso del término. Cinco mujeres víctimas del conflicto armado que representan la belleza que no reduce su significación escénica a este atributo banal. Si el título alude a esta condición, es para hacer patente por medio del juego, con la ironía, su doloroso contraste. Basadas en hechos reales cada una de las mujeres representa una situación particularmente dolorosa en dramática representación del conflicto colombiano. Abandono, miseria, desplazamiento, desarraigo, venganza y muerte. Más allá del carácter realista, las cinco mujeres se encuentran en un lugar imaginario común a todas ellas. ¿Qué lugar es este? Farley Velásquez habla de la escritura de la obra. En una revista que cayó en sus manos, el coautor vio por azar un artículo que hablaba de mujeres hermosas colombianas y se extrañó de no encontrar a las mujeres del río Páez, o a las que han perdido a sus padres, hijos o hermanos en medio del conflicto. O a su propia abuela.

Entonces pensó que ahí estaban las mujeres hermosas de Colombia y no en los reinados, las pasarelas, los cocteles o en las revistas de moda. Entonces pensó que el teatro debería hablar de esas mujeres que son hermosas. Comenzó a investigar sobre la existencia de cinco mujeres que llevarían cada una el nombre de un mes de año, SEPTIEMBRE, ABRIL, JUNIO, OCTUBRE y MAYO. “Esas cinco mujeres estaban en mi cabeza”, dice Velásquez. Ellas representan varias generaciones de “mujeres hermosas”.

Jonathan Montoya García, periodista del diario *El Mundo* de Medellín, en su reseña sobre la obra de Velásquez, sintetiza así el contenido de la pieza: “SEPTIEMBRE fue despojada de sus tierras, lleva 25 años buscando a su esposo, esperándolo. ABRIL fue una mujer de teatro, se suicidó, no entendía al mundo. OCTUBRE sobrevivió a un grupo armado, pero no su familia que sufrió las consecuencias de la violencia. MAYO se casó con un asesino. Y JUNIO, una niña de Tame, Arauca, fue asesinada por paramilitares” (Montoya García: 2012).

El coautor y director Farley Velásquez, dice que él “necesitaba encontrar algo más allá” y por eso se dio a la búsqueda de “un nuevo lugar”. Así imaginó un espacio en donde esas mujeres pudieran hablar franca y directamente de lo sucedido. Un lugar en donde otras mujeres también fueran su escucha. Pero esta vez en la escena no se oirán historias “de guerra, de desasosiego, de desesperanza, al contrario, cuentan como ellas se enfrentaron con valentía a esas situaciones” (Montoya García: 2012).

SEPTIEMBRE

En el monólogo de SEPTIEMBRE una mujer se levanta cada mañana solo para vivir un nuevo día... de espera. Recuerda las noche en que, allí mismo en ese lecho, su marido dormía con ella a su lado. Ahora es un hombre ausente. Lo veía salir de madrugada y tomar camino al trabajo. Lo esperaba hasta el fin de la jornada cuando por fin aparecía con el cansancio doblándole la espalda. Cada día que lo espera, solo tiene en su mente el recuerdo del regreso tan deseado.

SEPTIEMBRE. Han pasado muchos septiembreres, hemos envejecido, pero él no se queja nunca, la vejez en su cuerpo se toma el tiempo necesario para enjalmar las mulas, llamarlas por su nombre, revisarles sus patas y mirar si no faltan herradu-

ras, entra a la cocina y me susurra: “cuida a los muchachos y si falta algo, fíalo en la tienda, que te anoten en la libretica”.

Su mujer, la que ahora nos habla, lo evoca allí, ya en sus faenas del campo, ya cuando regresa, hasta el día en que no regresó más.

Lo veo desaparecer por el camino del pueblo, las colas de sus mulas espantan las moscas, siento que me dicen adiós... veo como caen en el piso de tierra mis lágrimas, se oscurecen al golpearse contra el polvo...

Entonces enciende una vela a la Virgen y ora “para que el camino esté libre de fusiles, de minas, de hombres con manos como sierras”. Se sienta y toma en sus manos la colcha de retazos que comienza remendar. Acaso es Penélope. Nuestra Penélope del campo, la que inútilmente espera, a la violencia le arrebató su hombre. Espera y recuerda. La de su hombre no es la travesía de Odiseo que lucha por regresar a casa. Ya no hay lucha que emprender, solo cobardes asesinatos que matan por la espalda. Es un ausente que se abre paso en el submundo, entre los fantasmas de su mujer que lucha por no olvidarlo. Es la odisea del recuerdo. La de un campesino que alguna vez habló con la sabiduría elemental del hombre que defendió su tierra como el don sagrado que viene de lo alto. SEPTIEMBRE es un canto a un ser amado que ha desaparecido, y también es una plegaria elevada para que sus restos no hayan sido esparcidos en las aguas y vayan viajando río abajo hacia el olvido.

SEPTIEMBRE. Te amo, amo tus dedos, uno por uno, separados de tu mano, amo cada trozo de tu cuerpo esparcido por los caminos, amo las mulas que lamieron tu sangre, amo las piedras del río que retienen tus huesos, amo tu voz de enano que aturde a los gigantes, amo el silencio de tu voz, tu voz ahogada en el silencio de tus gritos de ira; no te veo regresar, no te veo, intento reconstruirte, recogiendo, juntando todo lo que tengo de ti, para morir juntos. No quiero pensar que duermes disperso entre el monte, o en la garganta de un pájaro o debajo de la tierra removida, solo, con sed, como si no superas de mí.

ABRIL

La mujer está muerta. Yace en el ataúd en que será sepultada. En la funeraria, en donde la velan, los dolientes le dan su último adiós. El padre, la madre, su pequeño hijo –que dejó huérfano– y que no comprende de que trata esa ceremonia, la hermana embarazada y el muchacho que fuera su novio. Desde un lugar innominado donde puede observarse a sí misma, ABRIL se pregunta

que día murió. Recuerda y pasa examen a los hechos que mejor pueden explicar su vida. Por ejemplo, que fue actriz de teatro o que desde pequeña su padre la había utilizado como correo para el narcotráfico.

ABRIL. Sabía que esa bolsa de un kilo tenía que entregarla al caer la noche, a esos señores que desde niña siempre me sonreían; esas bolsas de todos los días, pagaban nuestra comida, la casa y la ropa que mamá usaba para ocultar los moretones de los golpes que le aparecían los domingos en la mañana, después de discutir con mi padre. Recuerdo que íbamos a misa con los ojos llorosos.

(...)

Sí, soy yo, la chica que murió después de cuatro días, drogada y ebria, la que intentaba escribir sin parar, la que no podía dormir.

Ahora muerta, observa como sus padres la lloran. Se aproximan al ataúd y se inclinan confundidos sobre su cuerpo exánime. Ven en su rostro sereno algo que contradice su forma de morir. Una muerte nada ejemplar, la que ella confiesa. Buscó el amor y no lo encontró, al menos no como lo había querido, ni en uno ni en el otro extremo. Ni en el misticismo, ni en el que se promete en la embriaguez.

ABRIL. Busqué el amor... me fui a los lugares donde podría encontrarlo, en lo místico: pero los dioses no tienen nada que ver con este mundo, quizá todo allí se queda en un estado de contemplación; fui al otro fondo, dejé que los hombres usaran mi cuerpo una y otra vez, mi cuerpo era una puerta que se abría y se abría entre los brazos de los hombres, mi cuerpo era almohada de plumas, vestido colgado al aire del juego de la imaginación un árbol besado por la lluvia, unos senos sobre la mesa del festín, una vagina de leche miel y vino.

En esta dramaturgia construida para dar cuenta de experiencias del dolor y la violencia, los personajes son portadores de un sufrimiento sin fin o si tiene fin, como en **ABRIL**, es solo por obra de la propia muerte. Aquí es la muerte auto infligida, acaso buscada por la protagonista como liberación. **ABRIL** fue como un chivo expiatorio para su familia. Busca en la muerte con calma. Y una vez difunta se contempla a sí misma, más que horrorizada, complacida y perpleja ante el lamentable espectáculo que ofrecen los vivos. Es una emoción peligrosa que los autores mantienen a cierta distancia. Puesto que la embriaguez macabra, nacida de la idea de la propia muerte que el suicidio puede provocar, no es propiamente como el canto angélico del arrepentimiento. Aquí también hay una, la vibración

morbosa del sufrimiento, la pena y el dolor. Es lo que determina las emociones íntimas del drama humano que nos ha impuesto la obra con su extraña verosimilitud.

Camino al cementerio ABRIL mira por última vez las calles de su ciudad. Ya está ante su tumba abierta, preparada para recibirla. Una última mirada compasiva la consagra a los sentimientos que tuvo para el hombre que la acogió en su vida.

ABRIL. Quisiera escribirte, pero la muerte me gana, me ganó como a todos los ganará, decirte muchas cosas que siento y pensé pero que no comprendo; ¿hasta dónde puede llegar la maldad de los hombres que nos oprimen?

¿Pero no es el suicidio también una venganza?

OCTUBRE

Venganza, la pasión violenta que obnubila al futuro asesino en busca de reparación, es el acto punitivo con que los autores de la obra cierran esta historia. Hay una enorme consistencia en la obra dramática de Farley Velásquez. Los temas de sus distintas piezas se encadenan coherentemente los unos a los otros y el telón de fondo siempre es el mismo. Como sucede en *Electra* de Eurípides, obra que Velásquez adaptó dentro de una misma perspectiva:

Mi encuentro con *Electra*, [dice Velásquez] fue un encuentro con la obra de Eurípides que me hablaba de un tratado de justicia y de venganza, me encerré por meses en las mañanas a trabajar el texto. Leí las tres *Electra* de los tres autores clásicos; me ha gustado más Eurípides, porque es menos estereotipado, sus personajes son más humanos y dejan que los dioses intervengan menos, les da más protagonismo a los personajes. Muchas imágenes me evocaron a *Electra*, no solo las madres de la Plaza de Mayo de Argentina, sino las madres de La Candelaria de Medellín que buscan a sus hijos desaparecidos y secuestrados por los grupos armados del país. Llego a *Electra* porque aun tengo en mis ojos el recuerdo de las mujeres que buscaban a su hermano asesinado en las calles de mi barrio Florencia, porque a veces mis ojos se llenan de lágrimas al ver a tantas personas que claman justicia por tantos muertos y desaparecidos de nuestro país. Un país como Colombia que ha roto todas las cifras posibles sobre desaparecidos y secuestrados, sobre violencia militar, violación de derechos humanos, necesita un teatro como el de los griegos y como el de Shakespeare. Monto *Electra* porque de alguna manera hablo de los griegos pero estoy hablando de Colombia (Citado por Gallardo: 2007-2008).

Víctima de la violencia y de la maldad de los hombres que la violaron frente a su esposo y a sus hijos a quien después mataron, OCTUBRE, la mujer de este monólogo, cree reconocer en sus vecinos a los victimarios. Recuerda el pasado con la amargura y crudeza que dejan las heridas que jamás sanan. Pero es probable que no se trate de un recuerdo literal, sino genérico, como si quisiera dar a entender que “todos somos culpables”.

OCTUBRE. Siempre tuve claro que iba a volver. Esta es mi ciudad, el primer día que llegué a mi casa, había pasquines en todas las paredes, pasquines que decían: “esta es la puerta de Octubre”...ahora me encuentro por la calle con los hombres que me violaron delante de mi marido y mis dos hijos, me encuentro con estos hombres que ahora son mis vecinos.

Es también como si la guerra hubiera perdido su rostro.

Me violaron tantas veces, tantas que no sabría contarlas, mis hijos lo vieron todo, olían mal, todo olía mal, a cebolla, a aguardiente, a suciedad, a cuchillo, “¿cuál es el más afilado?” me preguntaron, y pasaron el cuchillo por el cuello de mi hijo... he visto correr el agua por los arroyuelos y he visto morir a los árboles, se de niños que no nacieron, de niños que no dejaron crecer, de niños que se arman y se vuelven cuchillos.

El relato de las violaciones en los brutales testimonios del conflicto armado en Colombia resulta tan espeluznante como se expresa en esta pieza, porque no solo pone de presente el dolor de las mujeres que han sido sus víctimas, sino porque en ellas también se denuncian los actos de atrocidad que implican las actitudes de los victimarios. En este contexto la representación del cuerpo de la mujer reviste un valor especial importancia en la ejecución de los actos de violencia. Es algo que puede sintetizarse con un solo párrafo, puramente informativo: “los cuerpos de las mujeres se han convertido en botín de guerra. Ellas son el blanco militar de los grupos armados como estrategia para imponer el terror en las comunidades y, de este modo, facilitar el control militar. También, para forzar el abandono de territorios de interés militar o económico, e incluso para cobrar revancha contra el enemigo” (Castellanos: 2011). Hay algo inherentemente trágico en la vertiginosa divergencia entre lo masculino y lo femenino expresado por la obra:

OCTUBRE. Yo nunca creía que un hombre que empuñara un arma, iba a ofrecerme un mundo mejor, nunca pensé que unos hombres que amarraban por siglos con cadenas a otros, podrían devolver la sonrisa a mis labios, la paz a mis ojos, los árboles a la montaña, los desaparecidos a sus madres, la sangre a las venas, nunca pensé en medio del humo, que vería mi casa sobrevivir al fuego, nunca pensé ver morir a niños y a niñas en manos de hombres que hablan de libertad, ahora veo como fusilan los árboles, queman caseríos y convierten a nuestras niñas en sus esposas, les cuelgan aceros en sus cuerpos y asesinan bendecidos por Dios.

Una espantosa venganza cayó sobre su existencia. Los violentos fueron implacables. A sus trece años ella se vio con un fusil al hombro cuando los guerrilleros colgaron sobre su vida ese terrible destino. De esta manera cayó sobre su alma la desgracia. Primero fue el adoctrinamiento, después las simples consignas y tras ellas el odio inculcado en su mente infantil. Luego le abrieron la mirada hacia la construcción de un mundo mejor y con él las promesas de un orden más justo, más humano para todos. Pero el espejismo pronto se desvaneció y la guerra quedó atrás.

OCTUBRE. Yo soy Octubre, vuelvo del campo a la ciudad, esta es mi ciudad, lo que queda de ella, ahora vivo entre los hombres que me sacaron del monte, ahora son mis vecinos, ahora pertenezco a los hombres que salvaron a mi familia, que mataron a mi esposo y que me violaron delante de mis hijos.

Ya no se sabe quién es quién. Vive en una Babel de promesas incumplidas y esperas interminables. El sentido de la violencia que se ejerce sobre la mujer ha de tener connotaciones distintas a las que compromete a los hombres. Aquí la administración de justicia es inepta. En la posible reordenación de los géneros frente a la justicia es donde los códigos deben comenzar su trabajo diferenciador. Porque la diferencia es esencial, no accidental.

OCTUBRE. Las mujeres estamos en el mundo aptas para cuidar, amar la infancia, [la mujeres] gozan, tienen alegría, consuelan la tristeza, no inventan la guerra, la mujer procrea, poco sabe de exterminar el mundo entre los muslos.

¿Serán necesarios aun nuevos argumentos? Aceptadas las falsas e inapropiadas simetrías, es fácil ignorar las nociones éticas, tanto para las consideraciones de los actos de guerra como para las que comprenden situaciones donde la vida se ha normalizado. De esta manera nada queda para orientarse en un mundo cada vez más salvaje. Aquí los llamados derechos son categorías

sistemáticamente violadas volviendo insignificante la vida de los ciudadanos corrientes e indigna la de aquellos que han sido víctimas del conflicto.

OCTUBRE. Tengo derecho a un jornal anual por ser víctima, una pensión, una miseria, la riqueza se reparte entre los poderosos, mi ciudad está completamente reconstruida, donde apenas queda rastro de los morteros y las granadas en las paredes, no alcanzó la victoria contra los enemigos, no alcanzó para la reconstrucción de nuestras vidas.

De manera silenciosa el sentido de la violencia no se limita a los propios hechos sangrientos, pues no es independiente de los modos como el desprecio de las víctimas se manifiesta en su abandono. La mujer está en el centro del conflicto porque ella está en el centro de la naturaleza.

Una mujer embarazada somos dos. Muchas mujeres fueron gestadas en las violaciones, hoy nuestros hijos preguntan por la identidad de sus padres ¿qué les decimos?

Aunque las armas se han silenciado, la tierra se convirtió en un valle de amargura e injusticia. Los efectos perversos de la guerra se prolongan generación tras generación. Los hijos desconocen a sus padres y éstos a aquellos. ¿Alguna maldición de la sangre es la herencia que recibe esta sociedad violenta que ha manchado el futuro con sus crímenes? Así antes que cantar un himno a la patria, la mujer quiere gritar su dolor.

OCTUBRE. Antes de morir confieso que desprecio a este país, el país de las mujeres hermosas, te desprecio por tu infinita necedad, por tu generosa impiedad, por los crímenes a las mujeres embarazadas, por colgar en los hombros de niños y mujeres fusiles, por convertir el son en un puñal, por convertir la existencia en algo atroz, por tu justificada manera de matar, me da vergüenza ser parte de este país...

JUNIO

Emiliano, un niño recién nacido es entregado al cuidado de su hermana mayor, de catorce años, JUNIO.

JUNIO. Yo era la mamá. Por las tardes, cuando Emiliano hacía siesta porque había logrado hacerlo dormir, me acostaba en la cama grande donde dormía mamá, la sentía en esa alegría que da el vientre lleno. Luego me levantaba e iba al tocador, me peinaba grandes moñas y usaba sus zapatos de tacón, me pintaba las uñas y sacaba una gotita de sangre y me la untaba en la mejillas, entonces me parecía en todo a ella.

Pero por allí rondan hombres armados. El terror se apodera de las noches. Pero aun así la vida continúa. Ellos dominan un vasto territorio y allí la familia campesina está cautiva, atemorizada entre dos fuegos.

JUNIO. Cuando Emiliano cumplió seis años, yo ya sabía de todo, al menos casi todo lo que hacía mamá, lavaba, planchaba, cocinaba y cuidaba la casa, que era tan sola con nosotros tres, en medio de cosas que caen del cielo, con el buitre rodando y papá tan lejos amando la tierra.

Los hombres armados en aquellas parcelas hacen ya parte de la vida de cada día. Cuando llegan a su casa, el padre obsequioso los atiende lo mejor que puede. Al comandante le gusta su sometimiento. Y, lúbrico, ya le ha echado el ojo a la jovencita ante la que se muestra generoso.

JUNIO. Unos días después usted, el hombre que no dejó de mirar mi cuerpo, ni parpadear su ojo de buitre, regresó cuando el día era más solo, cuando solo estábamos los tres... los cuatro, cuando el mundo se había quedado solo, y ningún adulto, ni un suspiro de Dios nos salvó de sus respiraciones sobre mí, ni nos salvó de sus manos apretándolo todo, ni de su odio besándolo todo, ni de su machete que destrozaba las flores amarillas del jardín de la casa, ni de su fuerza, la fuerza de las fieras que llevan armas matándolo todo. Cuando papá regresó, encontró la casa desolada y empezó a buscarnos, habíamos desaparecido.

Un día sucede lo que más se teme. Lo impensable. El padre regresa del campo. Busca a sus hijos y no los encuentra. La voz de niña ya muerta y enterrada nos habla. Como ya lo hemos observado, en la dramaturgia del conflicto armado en Colombia es frecuente encontrar que buena parte de los relatos han sido confiados a las voces de los difuntos. Desde esa mirada privilegiada, la narrativa se enlaza con la temporalidad fragmentada en un solo movimiento: pasado, presente y futuro. El personaje que narra, como aquí JUNIO, se sustrae al tiempo y por lo tanto a su carácter discursivo. Ficción y verdad responden a un mismo requerimiento.

JUNIO. Yo escuchaba debajo de la tierra, debajo de los chamizos, la voz de papá gritando nuestros nombres, hasta entrada la noche, yo abrí los ojos como pude y veía la casa, pero desde el cielo.

En los ocho días siguientes papá recorrió una y otra vez todos los caminos, y llegaron muchos vecinos, Orfilia, entre ellos; y nos buscaron, pero ninguno miró hacia arriba, como en las nubes, como en el aire, como en lo más profundo de los matorrales, nosotros estábamos por todas partes, en casi todo.

Puesto que yace con sus hermanos bajo tierra, la suya es una mirada omnisciente. Más que la de la muerte, la de la Naturaleza. El proceso de “visualización” o de comprensión de un mundo ya desaparecido para el narrador sitúa al oyente en un lugar en el que encuentra que es posible una visión del mundo por encima de lo real. Lo que esta historia pone en escena es la afirmación de que la acción mimética no solo se desarrolla en el tiempo, sino también en la memoria que recupera la palabra en el orden de los sentimientos y no solo en el de los acontecimientos.

JUNIO. ¡Sí!, ¡papá! Debajo de estos dos montones de tierra estamos nosotros, volviéndonos, roca, agua y cementerio de niños...

Por eso recuerda como el comandante lujuriosamente deseó poseerla desde el momento en que la vio. Luego vinieron las visita, el cortejo. Y hace actual la brutalidad del victimario.

JUNIO. Usted, mi asesino dijo que me había conocido y que había tenido encuentros fugaces conmigo, la niña de catorce años que ya era mujer, la niña que brotó del campo, del vientre de la Rosa, de mi madre que parió trayendo a Emiliano a su camino, a la crueldad de sus manos.

Usted dijo que nos habíamos hecho novios, yo no sabía de amores, de apretar un hombre, de dejarse besar, yo sólo reemplazaba a mamá.

Usted dijo que no era mi asesino, ni el asesino de Jaime, ni el asesino de Emiliano...

Ahora estamos los tres, ahora está mamá, ahora está papá, ahora estamos los cinco y miramos desde el cielo mi casa, tan sola a veces, todo es fuego, resonar de fusiles y gritos de furias y victorias...

MAYO

MAYO tiene un destino vengador. Es la mujer que le arrebatará al hombre que la poseyó una y mil veces, su virilidad. Relato altamente simbólico de la mujer que enfrenta todos los poderes del hombre, cuyo signo distintivo es cercenado y en ese acto metafórico queda destruida toda la potencia, incluida la disponible para el mal. Castigo y advertencia ejemplar. ¿De qué más en adelante puede ufanarse el hombre mutilado, si ha basado su supuesta superioridad sobre la centralidad de su sexo?

MAYO piensa que no es la única mujer que sueña con esa venganza. Supone que, como ella, tantas otras mujeres humilladas y maltratadas, poseídas con violencia contra su voluntad, merecen una compensación absoluta. Son sueños

morbosos, de venganza incierta, de improbable ejecución. Un desagravio enfermizo y un pensamiento silencioso del que no se sabe qué otras batallas ocultas imagina. Pero aquí en el contexto del conflicto armado su simbolismo es radical.

MAYO. Ya conocen mi historia: no hay nadie que no la haya visto repetida tantas veces al mirar la T.V. en los noticieros, cuando están por acabar de comer, y en las telenovelas cuando los niños cabecean con ganas de dormir; no hay ni una de las mujeres que en su silencio no haya soñado alguna vez con ser esa mujer, nacida en alguna parte de estas tres cordilleras. Los sentimientos criminales, las ansias inconfesadas de las mujeres murmuradas en el desierto de sus días, viajan por el viaducto de la memoria y vienen a derramarse aquí, en mí, como una especia de conciencia subterránea, ¡yo soy su grito! Han acudido aquí, para que la escena del asesinato se repita ante sus ojos, de otra forma claro está, y un poco más rápidamente que en la realidad, pues eso solo ocurre una vez.

MAYO pasa la vida al lado de aquel hombre violento, es testigo de sus desmanes. Cada noche que él quiso fue su mujer, incluso cuando llegaba ebrio “con el olor de sus soldados muertos”. Cuando la toma entre sus brazos,

MAYO. (...) me sube el vestido hasta la cintura y hace a un lado mis bragas y me penetra mientras susurra nombre de mujeres. Yo conozco sus nombres de tantas veces que él los menciona a mi oído cuando tiene fiebre.

Y así **MAYO** lo ve envejecer, librando las guerras con que mantuvo a raya a los pobladores de las tierras que despojó. El cuadro que pintan los autores es el de un gamonal que arrebató tierra y vidas ajenas y que venga la muerte de los suyos. Pero llega el día en que **MAYO** increpa a su esposo, el asesino. Lo acusa diciéndole que “en nombre del amor por tu pueblo realizaste millones de asesinatos, no dejaste de visitar la tumba de tu padre y entre lágrimas juraste enterrar a todos los que según tú, lo convirtieron en cadáver”. La venganza, que se ha apoderado como una peste de toda una sociedad en conflicto, aquí arrasa familias y pueblos enteros. Desde un remoto lugar, la mujer, esposa, hija y madre, ve como los hombres van destruyendo a su paso el mundo algún día bendecido y procreado. Y a aquel que fue su hombre lo recuerda con rencor triunfante:

MAYO. Aquella noche después del reporte de sus reclutas y de las órdenes para las correspondientes ejecuciones, entró al lugar, borracho, sudoroso de sangre en el umbral, había en mí una dulzura, una ternura tan inmensa que le hacía abandonar toda suerte de ímpetu asesino, pues de un solo golpe podría dejar mi cabeza estrellada contra el muro.

Y mientras la pregunta hacía eco en mi memoria, le tomé el brazo y lo puse sobre mi hombro y caminamos juntos hasta la alberca construida de piedras en el piso del patio interior de cielo abierto a las estrellas. Caminamos como quien decide irse para no regresar. Se dejaba hacer, como un hombre sin voluntad, le llevé al cuarto y le preparé agua de hierbas para que durmiera... se la cargué con unas gotas como para que no despertara.

El desasosiego me sacó del cuarto, fui por el corredor hasta salir al patio donde se reunía con los jefes de su ejército: ¡un chiquero! Lo que dejan las orgías de sangre estaba ante mis ojos... y de allí vino la idea, me dirigí a la alcoba pasando por el cuarto donde tejía para recoger las tijeras, corté su miembro y lo arrojé a su ejército de borrachos. La horda se dispersó, ya no tenían jefe, y como no saben hacer otra cosa, buscan a quien pueda pagarles por nada, por ser inútiles.

Te capé como a un cerdo con unas tijeras, cuando estabas dormido y borracho, con la ayuda de la noche que te sujetaba a su confianza. Te sujetabas a la imagen de la Virgen. Mayo: de qué te sirvieron todos éstos años con al corazón latiendo, Mayo se avergonzó de tu amor, de sus manos culpables. Mayo lloró todos los crímenes de tus manos que apretaban camándulas y escapularios.

Soy Mayo, arena, manos con sangre y miro al abismo.

Cuando en el teatro griego las Ereinas, furiosas divinidades de la venganza, castigaban a los criminales, su ardor punitivo tenía un solo objeto: restablecer el orden que el crimen había alterado. Aquí entre nosotros el furor del castigo no cierra ningún ciclo: al contrario, es dulce para la sed de nuevas venganzas.

L A FAMILIA Y SUS FANTASMAS

Si invocáramos la conocida frase con que Tolstoi comienza su novela *Ana Karenina*: “todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas cada una lo es a su manera”, tendríamos que darle la vuelta a la frase y decir que las desgracias que han caído sobre las familias que han padecido los actos de violencia del conflicto armado en Colombia, se parecen mucho entre ellas. Un padre muerto, una madre débil o también muerta, unos hermanos en pugna y los fantasmas que los visitan. Amenazadas por los grupos armados o por las consecuencias que han dejado sus ataques en la región, su vida se desmorona sin remedio. En un encierro, si no forzado, sin alternativa, la vida se pierde entre quejas, llantos, suspiros y recuerdos enfermizos de un pasado y aspiraciones por un futuro ya del todo inasible.

Los pecados de los padres bíblicamente recaen sobre los hijos. La demencia ronda como los fantasmas. Aun hay sangre que debe ser derramada, puesto que clama venganza. Para los autores de teatro esta es una situación paradigmática desde los trágicos de la antigua Grecia hasta los dramaturgos de nuestros días. La grandeza de la obra depende de sus personajes. La situación, con sus limitadas variaciones, es la misma. De ella pueden surgir grandes tragedias o pequeños dramas burgueses. Ninguno de los grandes dramaturgos ha sido ajeno a ella. Esquilo, Sófocles y Eurípides, Shakespeare, los autores del clasicismo francés. En el siglo XIX Ibsen, Chejov, Strindberg y Maeterlink. En el XX los existencialistas. Tradición que se rompe con el surgimiento de las vanguardias a partir de los años cincuenta.

Pero el teatro clásico prolonga su legado. Lo reencontramos una y otra vez de nuevo en el teatro universal. También obras así se inscriben dentro del marco de lo que hemos venido denominando la dramaturgia del conflicto armado en Colombia, ya como renovada concepción del teatro colombiano, como lo vemos en *Las burguesas de la calle Menor* de José Manuel Freidel, ya en el ámbito del teatro clásico del encierro, como en la obra de Piedad Bonnett *Algún día nos iremos*. Aquí y allá los personajes han sido tocados por la desdicha de la cual no son del todo culpables. El peso de la herencia gravita sobre sus vidas como una larga condena. Los personajes de la obra de Bonnett no solo cargan con el peso que proviene los atavismos de la sangre, sino que también están destinados a un eterno retorno sobre su infancia de la que parecen no poder escapar.

Los cinco hermanos de esta obra, entre los veinte y los treinta años, retornan inconscientemente a sus primeros años por muy diversos caminos. Mientras las tres hermanas encuentran un escape en la réplica de los juegos infantiles, los varones al carecer de alguna madurez emocional y mental se conducen como eternos adolescentes. MARCOS, envalentado y prendado desde niño de su hermana gemela, SARA. JACOBO, por su parte, busca una huida escapando de la casa. La púdica MAYÉ, la mayor, y EVA, la menor, están aisladas del mundo por temor a los crímenes y a las ofensas de MARCOS. SARA, en cambio, tiene como amante a un hombre del pueblo, un hombre casado, NARCISO, que será oscura víctima de la violencia. Los fantasmas que rondan a la familia están tanto fuera como dentro de la casa. Tanto dentro como fuera del interior de cada uno de los personajes.

ALGÚN DÍA NOS IREMOS

La obra comienza con el asesinato del padre. Hombres armados tiran su cadáver ensangrentado en medio de la sala de la casa. No habrá venganza, solo el recuerdo del crimen y sus consecuencias interiorizadas. Ni JACOBO, el hermano mayor, ni MARCOS son hombres de confrontaciones. Este último más bien toma el camino de la sangre pero en busca de lucro. Se asocia con violentos que trafican con droga en la región. Así acudirá a la cita con la muerte. De la misma manera como el padre tuvo algún muerto encima, MARCOS también habrá de pagar por sus fechorías. La vida en la casa es oscura y pueril, triste y enfermiza, solo se verá sacudida por la rivalidad entre los hermanos y también entre las hermanas. Los antiguos conflictos familiares con sus cortantes relaciones ambivalentes, reaparecen en esta generación.

A los hermanos no solo el vínculo problemático con un padre violento los hunde en la vergüenza y el silencio, sino que la propia violencia desatada en la región va a impedir toda posibilidad de concordia entre ellos. Se trata, como ya se ha dicho, de una condena sin posible salvación.

EVITA. Creímos que habíamos enterrado el fantasma. Sentíamos que ya no habría más temblores, ni más murmullos aterrorizados, ni más manos extendidas pidiendo perdón, papacito, no quise hacerlo, yo no fui.... Ya no oiríamos más el turno de los carramplones a media noche, cuando llegaba de La Magdalena, ni me levantaría a servirle el brandy con leche...

MARCOS. *(Abrazando a Jacobo)* ¡¡¡ Hay que tener correa!!!

EVITA. *(Que no se ha movido)* Creímos que habíamos enterrado el fantasma.

Cuando MARCO descubre una carta que delata a su hermana SARA como amante del hombre casado, su pérfida lujuria lo empuja al chantaje.

EVITA. *(Que no entiende bien ciertas palabras. El efecto debe ser gracioso)* Los... hijos de... *(se ve que omite la palabra)*, andan ... otra vez por los cambu... cambuyones... siguiéndole el rastro a la merca. Así que mañana a las once en Breñas para que no se nos vayan a picurear por el río. Ya el muelero tiene todo acordado con los diallá. O si no los morracos vamos a ser nosotros. A esos hijue... hay que doblarlos a martillazos antes de que nos sapien. *(Queda un poco atónita, como tratando de entender)*.

Los hermanos creen que han terminado con el pasado, pero, como suele decirse, este no ha terminado con ellos...

MAYÉ. *(Como queriendo retenerlo con la conversación)* Oiga, Marcos: anoche me estaba acordando de esa Navidad en que mi mamá ya estaba enferma y yo me encargué de las morcillas. ¿Se acuerda que usted ni siquiera alcanzaba al mesón? Hubo que ponerle un taburete para que me ayudara a rellenar las tripas. Todo juicioso me ayudó a picar el cilantro y a moler los ajos.

MARCOS. *(Como si no hubiera oído)* de pronto me demoro, ¿bien?

MAYÉ. Ya le dije, Marcos, cuidado.

MARCOS. Si no llego mañana, no se preocupe. Y ya le dije que no me trate como a un bebé.

MAYÉ. Para mi mamá usted fue siempre el bebé de la casa. Por lo del asma...

MARCOS. Para mi mamá sí... pero ella está muerta...

MARCOS guarda un oscuro rencor hacia su padre porque siempre lo menospreció. Aun tiene mucho que demostrarse a sí mismo, a sus hermanos y al pueblo entero. Anda en malos pasos y sus hermanas están al tanto de ello. Pero él lo oculta todo. Nadie se atreve a hablar de sus verdades. Todos llevan máscaras detrás de las que esconden sus rostros y sus sinceros sentimientos. Allí la vida ha de ser un infierno, que acaso solo el final revelará como tal. La familia languidece. En la casa se desvaneció el amor que alguna vez existió. Y este habrá que asociarlo a la madre ausente. Es un pivote de la obra. Lo que no está. Semejante ausencia provoca el desastre de la familia. Los lazos entre los miembros de la familia han quedado rotos. Creyendo que aun pueden ser sustituidos por cobardes alianzas, se crean frágiles y falsas complicidades.

MARCOS. Yo no sé por qué usted se porta mal conmigo, SARA, si Dios nos mandó juntos al mundo. Juntos desde que estábamos en la barriga de mamá. Si usted es mi hermana preferida. Mi hermana melliza. La quiero porque me defendió siempre. *(La aprisiona en una acción muy ambigua y tensa. Sara apenas si se defiende)* Porque fue la única que se enfrentó a mi papá, la única que le alzó la voz. Y porque es la única que no se deja mandar de Jacobo.

(Sara pareciera ceder. Se treznan, silenciosos, en una especie de acto sexual. De pronto, en una acción vertiginosa, Sara le abre la camisa y le mira el hombro. Retrocede) Lo sabía.

MARCOS. *(La mira y calla).*

SARA. Cuídese, Marcos. No siga los pasos de mi papá. Ya huele a muerto.

MARCOS. *(La mira y calla).*

(Se oyen campanas que llaman a muerto).

SARA. Oiga. Ya están sonando por usted las campanas.

MARCOS. *(Se le acerca, intimidante)* Afortunadamente, lo que nos une hace mucho tiempo es el secreto, hermanita. Narciso. Su mujer, esperando todas las noches a que regrese. El revólver. Y además, sabemos lo que sabemos. *(Sale)*

Entre la ruina física y la psicológica se establece un nexo inexorable. Los hermanos habrán comprendido lo inevitable. El mundo de afuera con su violencia desatada cerca a la familia entre las cuatro paredes de la hacienda, mientras las mujeres pierden el juicio entre reproches y torturas que se infligen los unos a los otros.

EVITA. Hay mucho miedo. Todo el mundo anda encerrado.

MAYÉ. A nosotras siquiera que nada se nos ha perdido allá afuera. (*Imitando la voz del padre*) ¿Y qué hacen aquí, ociosas, oyendo tonterías, si las mujeres debemos estar todo el tiempo ocupadas para que no se nos vengan malos pensamientos? (*Toma un puñado de maíz y lo arroja al suelo*) ¡Cojan oficio! Perezosas. Sinvergüenzas. ¿Qué, ya hicieron las tareas? ¿Plancharon? ¿Cosieron, barrieron? ¿O andan paradas en la puerta a ver si agarran marido? Un, dos, tres. Entonces a recoger maíz. Andando. Andando.

JACOBO, el más lúcido, comprende que se está hundiendo con la casa y sus hermanas. Debe huir para salvarse. Así lo hace. Aquí la obra da un gran salto de dos o tres años hacia adelante con el regreso de JACOBO. A su vuelta encuentra que SARA ya no está allí. A los demás nada pudo haberles sucedido. Sus vidas se han reducido a dejar pasar los días en un tiempo detenido en la repetición y el triste deambular por la casa como sombras. Sin embargo, EVITA ante la llegada intempestiva de JACOBO, súbitamente inquieta le reprocha:

EVITA. (*Repentinamente furiosa*) Podía haber llamado, ¿no? Pensamos lo peor,

JACOBO. Lo peor. ¿No oyó nunca los mensajes que le pusimos por radio?

JACOBO. Ay, Eva, es largo, es largo... (*Las abraza a las dos*) ¿Y Sara?

MAYÉ. Donde siempre quiso estar. Lejos. Bien lejos.

EVITA. Sara se fue.

JACOBO. ¿Se fue para dónde?

EVITA. Primero a Barranquilla. Y ahora dizque trabaja en un barco. De camarera. En un trasatlántico. Un día llamó por el teléfono de doña Balbina y dijo que estaba en las Bahamas. Pero se oía muy mal. Y que iba no sé para donde.

EVITA. ¡Qué cantidad de tiempo, Jacobo! Pensamos que ya no volvía. Cuéntenos.

JACOBO. ¿Qué les cuento? ¡Que todas las hadas han muerto? ¿Que no hay príncipes encantados?

MAYÉ. En mi cuento hay dos princesas muertas. Un sapo venenoso. Un príncipe arruinado. Y una puta suelta... (*Se ríe*).

El lenguaje aspira a la prosa poética.

La atmósfera debe tornarse irreal, como si hubiéramos pasado a otro plano. Los hermanos se toman de la mano y bailan entre ellos. La fiesta es interrumpida por unos golpes muy fuertes en la puerta. Esta se abre con violencia y entra Marcos con un pasamontañas en la cara. Es evidente que es un fantasma. Mayé lo recibe en sus brazos y da vueltas con él en una especie de baile macabro. Jacobo le quita el pasamontañas. Lo mira, con desolación.

EVITA. Pareciera que aun nos mira... *(Se adelanta y le habla al público)* Volvíamos a soñar el mismo sueño. El mismo perro volvía a ladrar a nuestra puerta. Afuera llovía, el viento se llevaba las hojas, armaba remolinos con ellas. Todos soñábamos el mismo sueño pero en habitaciones diferentes donde habían clausurado desde afuera las puertas. Poníamos el oído contra las paredes, oíamos voces: y una risa de niño hacía que se nos humedecieran los ojos, que nos sintiéramos huérfanos que envejecen oyendo la misma música.

JACOBO de regreso de su larga ausencia intenta recuperar el tiempo perdido con la escueta información que pueda obtener de su hermana. Pregunta por MARCOS y MAYÉ contesta.

MAYÉ. Hace ocho días, cuando mataron a Hermencio, Marcos vino y tocó a mi ventana. Me dijo: “Agua, Mayé, que me estoy quemando”.

EVITA. Hay que preguntarle qué quiere. Si no, no nos dejará en paz nunca.

JACOBO. ¡Vacas supersticiosas! Los muertos no vuelven. Sólo vuelven en sueños.

EVITA. Puede que no vuelvan. Pero viven en nuestras cabezas. Los vivos y los muertos viven en la cabeza de los demás. Los sobrevivientes se han convertido en testigo de las muertes violentas con que termina la vida de sus familiares y de tantos otros hombres y mujeres del pueblo.

Es la crisis de la familia representada dentro de una problemática mayor, la de todo un pueblo, la de un país. El modelo tradicional del grupo familiar aquí se ha conservado intacto. Significa que la crisis viene del pasado. Es hereditaria y es profunda. A la vez que afecta las relaciones con la comunidad en general, esta obra muestra a la familia, de manera categórica, incluso en forma inmediata, como portadora de un desorden social. Pero es un camino de doble vía. Lo que de afuera recibe el grupo familiar se traslada a su interior en forma de problemática disociadora. La muerte que llega de improviso, el temor que engendra. Aun aislándose de él, de fuera llegan las provocaciones, las incitaciones.

Instalado el dilema interior-exterior y resuelto como determinante el primero, el drama centra el conflicto en el individuo frente a la familia y no en su relación con la sociedad. Los escapes de uno al otro dominio se pagarán con

sangre. Solo JACOBO regresará sin heridas. Pero el diálogo con su hermana sobre el tiempo que estuvo por fuera es tan exiguo y pobre y el silencio sobre sus dos años de ausencia tan definitivo, que es como si nunca se hubiera salido de casa. Más que protagonistas los personajes son agonistas, en la medida en que son personajes “que se oponen entre sí en una dialéctica discurso/ respuesta” (Pavis: 1983).

Limitados a esa dialéctica, en su absoluta pasividad, pareciera que ellos hubieran caído, encadenados los unos a los otros y todos con el pasado, en un fatal círculo de inmovilidad. Es la visión de alguien que ve en la familia una condena. Como si en el ámbito familiar, tan arraigado al pasado, todo lo que pudo suceder ya ha sucedido. Al presente solo le queda aguardar lo desconocido que nunca llegará porque tanto la voluntad como el deseo de que algo nuevo ocurra han sido destruidos. Las puertas están cerradas. Una familia así ha sellado por la violencia la progresión de su desarrollo. El mundo se eclipsa a la mirada de sus personajes que solo se ven entre ellos. Los tardíos reflejos de afuera, que apenas MARCOS y SARA perciben, son apenas fuegos fatuos en la desolación doméstica. Es verdad que de la familia parten todos los impulsos que van a transformar el mundo, no importa que tan feliz o desdichada lo haya sido. Lo que determina su historia es el grado de libertad conferido a sus miembros. Todo comienza en la familia, pero también todo puede terminar en ella como en la obra de Piedad Bonnett.

Lo que el amor de una madre quiso mantener unido, el destino lo separó, manteniéndolo fatalmente unido en la oscuridad por una suerte de trágica paradoja. La declinación y hundimiento de la casa de esta familia puede ser una metáfora sombría de la situación de un país en donde los hermanos están condenados a trágicos enfrentamientos por las discordias de la sangre.

MINAS

Si el teatro no es, o no puede ser una herramienta idónea para aliviar el dolor de las víctimas por medio de la reconstrucción de la memoria personal o colectiva, ¿entonces cuál es su función frente a ese dolor? Una obra es como la destilación del sufrimiento de las víctimas. Y nunca regresa a ellas como

paliativo. Su función no es esa, o no lo es totalmente. La obra se dirige a otro lugar y otro es su cometido. Va directamente dirigida a la consciencia colectiva donde sacude los sentimientos y alerta la razón del público en los que busca, al menos, solidaridad ante una causa justa y humana. Remueve las experiencias de la violencia para recordar que en los avatares de la supervivencia de las víctimas hay tanta humanidad y valor como en un relato heroico digno de ser escuchado. Como en este de Rodrigo Rodríguez, *Quiebra patas*.

Entre las más atroces derivaciones del conflicto armado en Colombia está la siembra de las minas antipersonas efectuada por la guerrilla. Más de la mitad de las víctimas de estos artefactos son niños. En la sección de Justicia de *El Tiempo* del 3 de abril de 2013 se lee:

Hace casi un mes una bebé, su joven madre y una menor de edad cayeron en una trampa mortal, que, según las autoridades, las FARC habían puesto en la vía que de Puerto Asís comunica con la vereda Cabañitas, en el sur de Putumayo. La explosión de una mina tipo «borradora», las últimas que están usando los grupos armados ilegales, le quitó la vida a la bebé de tres meses de nacida, le cercenó las piernas a la tía, una menor de 14 años, y le causó graves lesiones en oídos y ojos a la madre, de 18 años⁹.

Allí mismo se informa que en los últimos 23 años 1.011 niños han sido sus víctimas.

Un dramaturgo tan sensible a los hechos sociales como Rodrigo Rodríguez no podía ignorar tan ignominiosa situación. Sabe que un acto de violencia no es un hecho aislado, puesto que forma parte de la espantosa cadena de brutalidades que día a día sacuden al país. Pero como comprende que cada uno de esos acontecimientos constituye un hecho inacabado, sobre el ha de elaborarse un episodio dramático con el poder de comunicar el estremecimiento que ha producido en sus víctimas, encuentra en ello el punto de partida para estructurar una obra de teatro. Rodríguez tiene su propia teoría dramaturgía. La esbozó para la exposición de los conceptos con que dio orientación a los trabajos de grado de los estudiantes de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional, línea dramaturgia, de la cual hoy es director. Esta teoría fue presentada en el prólogo de su libro *Tetralogía Ditirámica*. Las cuatro obras impresas en esta edición sirvieron de referencia para la enseñanza impartida por el autor.

Rodríguez comienza reconociendo que las obras artísticas están precedidas de numerosas influencia, conscientes o no, que obran de una manera particular

9. "Mitad de víctimas de minas antipersonas son niños". En: *El Tiempo* (Bogotá), 3 de abril de 2013.

sobre el espíritu de cada autor. Y cita a Husserl “toda invención presupone una anticipación... Siempre hay una experiencia previa”. Así sabemos que cada obra que recibimos del pasado será motivo de influencia en el futuro. El diálogo entre los autores y los tiempos en que viven es prácticamente inevitable. Rodríguez acude a la tradición, y de esta toma algunos atajos. Por ejemplo “escribir sensorialmente” como confiesa recoger la sugerencia de Lessing: el dramaturgo debe “escribir desde los personajes” (Rodríguez: 2011, 25).

No son pocos los autores que empujados por la figura dominante del director escénico contemporáneo, se han hecho autores-directores-actores para responder a las necesidades de constituirse en los creadores del hecho teatral, en todos los niveles de implicación artística. Una de las preguntas que se hace Rodrigo Rodríguez como autor está relacionada con el receptor de sus obras: “¿Qué tan popular es mi dramaturgia?”, se pregunta. La respuesta está asociada a los temas que han de surgir de nuestra vida social: “hablamos de un país tan rico en recursos y sin embargo con tanta pobreza o que a pesar de estar en guerra sigue de algún modo funcionando” (Rodríguez: 2011, 31).

Es en esos contrastes donde Rodríguez ve surgir los “generadores del drama”(…) ya que los años de injusticia social, guerra sucia y corrupción hicieron la aceptación de situaciones aberrantes y absurdas como si fueran normales y naturales” (Rodríguez: 2011, 31). De pronto el autor se alarma. Sospecha que en un país que ha vivido inmerso en la atroz crueldad del conflicto, la exposición de los hechos criminales ya no afecta a los ciudadanos. Que una sociedad que ha convivido con delitos atroces, que ve indiferente a diario en los noticieros hechos de sangre y de violencia, ya poco se inquieta ante ellos. “¿Qué conmueve ya a los espectadores colombianos? Muy pocas cosas”, afirma. De aquí que encuentre la necesidad de crear obras que, si por una parte, pueden constituirse en verdaderos actos de memoria de eventos traumáticos, a la vez respondan a estructuras dramáticas con la capacidad de llegar al público con todo su poder de perturbación y persuasión.

Para ello Rodrigo Rodríguez eligió la forma del teatro aristotélico. En los preceptos de la *Poética* busca que las formas dramáticas del discurso teatral, con sus contenidos sociales y políticos, tengan una eficacia parecida a los contenidos trágicos de los griegos. Para ello elaboró una teoría “atómica” del teatro. Asume que los personajes son como átomos, mientras los electrones que giran en su

torno, serían las informaciones y las cargas energética que van a definir la manera como se relacionan los personajes, unos con otros. Estos están contenidos en las moléculas, que corresponden a las escenas, mientras los anillos serían los actos. Al chocar los átomos entre sí se crean las relaciones que van a determinar el curso y el contenido de la obra. Este texto que estamos citando, es un exordio que precede la lectura de las cuatro obras que componen la tetralogía (*Aire de pólvora, Aquí está el hombre, Los tejados de santa Inés y Pequeñas traiciones*). Su pertinencia aquí está relacionada con el método utilizado por el autor en la escritura de las cuatro piezas y con la que aquí es objeto de indagación: *Quiebra patas* escrita en el año 2006. Tanto las cuatro mencionadas como esta, son obras basadas en noticias de prensa. Si nos atenemos a la buena cantidad de información con que los diarios dan cuenta de los estragos causados por los campos sembrados con minas antipersonas en nuestro país, podemos decir que esos relatos son el punto de arranque para los dramaturgos que ponen en juego su capacidad de expresión para proyectar un acontecimiento pasado, con el fin de repetirlo simbólicamente una y otra vez sobre nuestro presente. De esta manera los espectadores serán quienes se apropien de sus significados.

Reactualizadas las voces de las víctimas, el teatro que representa el sufrimiento social hace surgir en la ciudadanía uno de esos grandes proyectos colectivos que hemos denominado como la lucha contra el olvido.

QUIEBRA PATAS

Como una sucesión de monólogos en diversos momentos de un joven que ha sido víctima de una mina quiebrapatas, la obra pone en escena diversas circunstancias asociadas al momento fatal. JACOBO ha perdido las dos piernas. Mientras forma fila esperando ser atendido en el hospital para que le asignen una habitación, piensa en el pasado. La obra representa hechos concretos. Las situaciones representadas son ya patrimonio de un doloroso imaginario colectivo. En ellas pueden reconocerse escenas tantas veces vistas en los medios de comunicación. Por no hablar de las vividas por las personas que las ha padecido. Mientras espera su turno, ráfagas de recuerdos atraviesan la mente de JACOBO. Evoca los días en que la vida era bella.

JACOBO. Como sería yo saltando de los frailejones a los sembrados de papa, de las antenas repetidoras a las canchas del colegio, del avión fantasma a la caseta de don Rogelio. Jacobo el niño de caucho...Yo ya no soy un niño...soy un hombre joven.

Luego una invocación a Dios que no es otra cosa que una interrogación sobre su presencia en la vida de los hombres. Una pregunta que recorre la dramaturgia del conflicto en Colombia como una obsesión. Y que ha sido formulada a lo largo de los siglos desde que el ser humano elaboró alguna forma de divinidad protectora: “¿Y en dónde estaba Dios cuando...?”. No es que en las obras dramáticas se aborde el problema de la existencia de Dios desde un punto de vista trascendental, teológico, filosófico o existencial o teleológico, como ya lo hemos anotado. Es la expresión natural de la condición del hombre abrumado por el sufrimiento que padece sobre la tierra y que eleva los ojos al cielo sin tener una certeza de la existencia de un dios a quien implorar.

El texto de la obra de Rodrigo Rodríguez rompe su continuidad en sucesivos monólogos, articulados por situaciones que por medio del sonido ilustran los sucesos vividos por el joven protagonista. Un estallido. Sirenas de las ambulancias que aúllan a lo lejos. Gritos pidiendo auxilio. Voces entrecruzadas de médicos y enfermeras socorriendo a los heridos. Luego el niño, interrogado por la prensa, narra al periodista lo sucedido. Cuenta que con su padre salieron temprano de la vereda a vender una novilla.

JACOBO. Ese día iba para la escuela, yo ya debería estar entrando al bachillerato, pero el accidente me quitó dos años... Mi papá vino a vender una novillita que teníamos, era mía, yo le había puesto “la pastora”, porque me gustaba el nombre.

De un momento a otro el estallido.

JACOBO. Es un dolor recio, algo alcancé a pensar, sabía lo que me estaba pasando, pero tenía que dejarme ir con el sonido hueco que retumbaba en mis oídos, luego voy por los aires y no me duele nada, floto de la mano de la polvareda, como las bolitas de jabón que se hacen soplando y que venden en el mercado. Cuando caigo al piso me duele un poquito la cara, hay un olor de carne chamuscada porque... yo sabía que debía poner las manos para no caer de frente, pero ellas no me obedecieron. Se mezcla mi sudor con la tierra, ya en el piso siento una tranquilidad rara, extraña, me da mucho sueño, no escucho nada. Mi hermanito se acerca con las boticas azules de pato Donald, no sabe si alzarme o llorar, yo lo miro como diciéndole que estoy bien, que no vaya a llorar, lo que quiero es que no me deje solo, pero él por miedo o de la sorpresa se va gritando.

JACOBO recuerda cuanto fue quedando atrás y esas imágenes se mezclan con el dolor del presente, cuando el niño vuela por los aires. Los segundos después, los minutos, las horas interminables. Ahora, en el lugar en el que está convaleciente, sabe lo que le espera porque su padre puso en sus manos una cartilla que ilustra las secuelas de las bombas.

JACOBO. Los sobrevivientes necesitan largos, dolorosos, y costosos tratamientos. La detonación de una mina antipersonal arranca una o ambas piernas de la víctima, a la vez que propulsa tierra, hierba, grava, metal, fragmentos de plástico del revestimiento de la mina, trozos de calzado y huesos rotos hacia el interior de los músculos y la parte inferior del cuerpo. Así además de la traumática amputación del miembro, hay grave peligro de infección.

Pero como JACOBO es un niño aun, también juega con monstruos y con batallas intergalácticas que por momentos le permiten escapar de la realidad. Más tarde lo trasladan a su precaria vivienda campesina. En la habitación contigua su madre solloza. Con voz queda la llama y ella no responde. JACOBO ya tiene sus piernas de plástico. Quisiera que la vida fuera como antes. Pero acepta lo sucedido. Si es necesario encontrar a un culpable él se ofrece serlo.

JACOBO. La escucho llorar... salga del cuarto... Está bien yo tuve la culpa. ¿Eso era lo que quería que le dijera? Yo no quiero que me sientan lástima mamá, yo no me voy a volver una carga, ni un limosnero. Cuando venga mi papá se lo voy a decir: "Papá, dejen de echarse culpas el uno al otro, y si ustedes siguen así pues yo me voy de la casa". Si le digo eso me da un cocotazo en la cabeza.

El niño busca siempre el consuelo de la madre. Todo lo que quiere es no verla sufrir más.

Esta situación, la de alguien que ha perdido sus piernas por el estallido de una mina antipersonal, es una realidad que familias enteras han padecido en nuestro país. La obra denuncia un hecho sangriento e injusto. Pero también se convierte en el lugar en donde se encuentran elementos colectivos del pasado que no pueden dejarse atrás, puesto que es necesario integrarlos al presente. La existencia traumática del niño proyecta el hecho pasado atravesando el presente y marcándolo con hierro candente para significar que el pasado no se deja olvidar. Cada recuerdo de JACOBO se incorpora a la estructura social que la violencia fatalmente modificó. Es poco lo

que la familia puede hacer para mitigar el dolor. Entonces el autor quiere ampliar su relato. Interviene con imágenes que documentan la situación con tantos casos como este. Aunque sabe que los modos y las posibilidades de reconstruir la violencia colectiva en una obra son imposibles, aun así comprende que el público asimilará la situación presentada con igual rechazo radical. El autor anota en el libreto:

Se proyectan imágenes y frases sueltas de niños colombianos que han sido víctimas de las minas antipersonales.

El padre está ausente. JACOBO lo espera.

JACOBO. Mi papá tiene que venir, sabe que necesito la última cirugía. Aquí estoy, sentado a la orilla del camino, tragando polvo cada vez que pasa un carro. Viendo las águilas volar y los gallinazos esperando su oportunidad, aquí estoy señora muerte, dígale a sus gallinazos que el papá de Jacobo va a venir y los va a espantar, o sino yo lo hago a piedra limpia, todavía no es mi turno, la desafío. Desafío al tiempo para que sea tiempo bueno, desafío a mis pernas para volver atrás.

Quiero correr detrás de un balón, hacer una finta, un amague hacer que voy para allá, pero agarro por acá, voy saltando entre las piedras del río, corro a los brazos de mi mamá, ahora, salgo a la escuela, hay que apartar el ganado, me subo a la Mona, la yegua de mi papá galopo y galopo.

Una ilusión se apodera de la escena: “Lentamente sus piernas reaparecen”. Pero la realidad es otra.

JACOBO. ¿Y si no viene? ¿Y si la cerveza pudo más? Entonces me voy derecho, por el camino, esta piedrita no me la va a ganar, si un carro dura cuatro horas, en mi sillita tal vez cuatro veces más, no importa, más vale tarde que nunca, que mi papá mire a ver cómo llega, porque lo que es yo... voy haciendo camino desde ahora.

Relatos como el de JACOBO pueden multiplicarse de forma atroz, pero basta uno como este para denunciar la inhumanidad de los actos con los cuales innumerables vidas han sido mutiladas. ¿Son conscientes de esto los responsables? ¿Cuál es su objeción o su defensa?

L AS VOCES DEL MONÓLOGO

Es claro que en el teatro un monólogo se define por la voz única de quien lo pronuncia. Como no existe una sola categoría de monólogos, forzoso es señalar las peculiaridades del que aquí nos ocupa, *Con el corazón abierto* de Humberto Dorado. Se trata de una voz personal, aunque subjetiva semejante a la de un narrador oral. Pero como en el relato concurren experiencias tan variadas que incluso implica numerosos personajes, esta pieza pone en escena características de diversos géneros. Narración oral, monólogo para teatro y relato literario se encuentran y se funden en una sola voz. Así podría decirse que hay monólogos de una sola voz y también los hay de voces múltiples, corales, o polifónicos como advirtió Bajtin. Sin generalizar, puede establecerse una diferencia aunque no esencial.

El monólogo pertenece al teatro como proscenio y la narración oral a la plaza pública. En *Con el corazón abierto*, la diferencia entre monólogo y narración oral no puede estar marcada por los espacios en donde se realiza la representación. Espacio cerrado o espacio abierto. Su diferencia no está determinada por un simple hecho circunstancial. Se diría, más bien, que el monólogo es más cerrado que la narración oral, que se presenta con una estructura más abierta. El primero está asociado a un flujo de consciencia individual, en la segunda, esa consciencia corresponde a la memoria colectiva. Si en el primero se expresa el sujeto mismo que lo profiere, en la segunda, su voz es como la de un juglar. Este, más que reflexionar en voz alta, expresa pensamientos, ideas o emociones como lo hace el personaje del monólogo, relata, habla del mundo antes que de sí mismo, que es lo que hace la mujer del monólogo *Con el corazón abierto* de Humberto Dorado.

Si en el monólogo el personaje que lo emite se caracteriza a sí mismo, el sujeto de la narración oral es más impersonal. Uno tiende a lo psicológico, el otro a lo social. El narrador oral puede improvisar y modificar el texto original, esa libertad es uno de los atributos que lo definen. En el monólogo suponemos que cada palabra ha sido fijada por el texto escrito por el autor. En el monólogo puede encubrirse un diálogo consigo mismo o con otro, en la narración oral ese diálogo se hace explícito. Otra gran diferencia la marca su proveniencia. Mientras

el monólogo resulta de una creación personal de un escritor particular elaborada bajo las pautas que mercan la definición de obra de teatro, la narración oral está unida a una sola y única tradición, bastante vaga por cierto, a la que se debe más en la forma que en el contenido.

En la estructura de la narración oral hay una trama informal, unos personajes y un punto de vista, que no obstante pueden desplazarse en otras formas de ver el mundo. En el monólogo el punto de vista es el del personaje único que pone en escena su discurso teatral con el que se expresa a sí mismo. El cuentero o narrador oral no es totalmente exterior a la historia, ni está del todo implicado en ella. Relata como protagonista y como testigo. De esta manera el monólogo *Con el corazón abierto* conserva dichas características, pero por momentos se transforma en narración oral. Va y viene de uno al otro género, escenificándose alternativamente. Como la escritura de la obra de Dorado alcanza altos niveles literarios, su valor se tasa también como una pieza de evidentes calidades estéticas.

L A SOCIEDAD VISTA EN SUS IMÁGENES

“Muchos artistas contemporáneos han tomado como tema el conflicto colombiano. Hay un afán testimonial y de construir memoria, loable por supuesto, pero que no siempre supera la intención meramente periodística”, escribe Marta Ruiz en el artículo “El Corrillo” de su columna *La Lengua absuelta*, publicada mensualmente en la revista *Arcadia* (Ruiz, 2011, 4). De estos artistas tendremos que excluir la mayor parte de los dramaturgos y directores de teatro que han asumido el reto de hablar del conflicto y que no han caído en el reportaje, en la crónica, ni en el puro periodismo. La manera como una obra puede afectar al espectador está vinculada a tan amplias consideraciones que resulta improbable que una sola regla lo rijan. Pero es claro que el juicio de un espectador sensible vale más que mil teorías. En su artículo Marta Ruiz afirma: “puedo decir que así como uno puede sentir una puñalada en el estómago con el monólogo *Con el corazón abierto*, de Humberto Dorado y Nicolás Montero, tuve una sensación apenas epidérmica con *El deber de Fenster*, de la misma dupla”.

La diferencia en la experiencia del espectador se resuelve en el campo de la sensación, no del razonamiento. *El deber de Fenster* demanda una actividad

intelectual mucho más elaborada que el monólogo *Con el corazón abierto*, que se convierte en experiencia visceral. La manera como está estructurada la acumulación de documentación de la primera obra conduce al espectador a un escenario de terror: la reconstrucción de crímenes atroces revelados por los expedientes proyectados en pantalla y reelaborados y comentados por el propio EDEL FENSTER. Los personajes sobre la escena allí son secundarios. El principal, EDEL FENSTER, es como la conciencia tardía de toda una sociedad. El otro es un fantasma. La obra constituye un juicio histórico sobre los episodios relatados. De su complejo aparato probatorio resulta una puesta en escena más expositiva que vivencial, exactamente lo contrario de *Con el corazón abierto* lo que le da la razón a los juicios de Marta Ruiz.

Pero el monólogo de Humberto Dorado no es simple, su trama se bifurca en distintas líneas dramáticas. Así que en la recepción de estas dos obras no es la sencillez lo que determina su grado de empatía, término muy próximo a la identificación con el personaje principal, axioma universalmente vigente en la relación obra-espectador. Con este principio el criterio de Marta Ruiz se amplía: “porque la violencia en sus imágenes suele ser solo un plano de lectura. El otro es el que nos retrata como sociedad. El que nos abofetea. Es el corrillo que mira al muerto tendido en el piso como un espectáculo. Es el hombre que te ofrece a ti, de frente, un cigarrillo, mientras atrás, él y tú saben que hay un muerto” (Ruiz: 2011, 4).

Si *El deber de Fenster* nos “retrata como sociedad” lo hace por medio de procedimientos indirectos, no así la mujer que es protagonista única de *Con el corazón abierto*. Única, aunque los personajes con que se puebla la escena, configuran la abigarrada trama de una amplia polifonía de acontecimientos.

C ON EL CORAZÓN ABIERTO

Como epígrafe, el autor cita el considerando del fallo condenatorio contra Augusto Pinochet Ugarte que fue proferido por la Cámara de los Lores de Inglaterra en Londres, el días 25 de noviembre de 1998: “por impedir los ritos funerarios sin los cuales una sociedad no puede vivir”. La frase puede citarse tanto como una síntesis del asunto de *Antígona* de Sófocles como de uno de los temas desarrollado en *Con el corazón abierto* de Humberto Dorado. Más

que la anécdota, es el tema central sobre el cual gravitan otros contenidos, sub-tramas y asuntos asociados.

Una mujer está en escena cuando se encienden las luces del escenario. Pasa de los cincuenta años. Su rostro y sus carnes, algo generosas, dibujan un tipo humano propio del pueblo colombiano. Sospechamos que estamos en un lugar de la Costa Atlántica. Al comienzo de la obra la MUJER solo se queja: “todo me toca hacerlo sola”, pero pronto se anima.

Lo que hay que hacer, hazlo pronto. Hazlo tú mismo y te verás bien servido, decía Platón...

Comienza el día con la rutina del trabajo de cada mañana. La MUJER es la empleada encargada de realizar las labores de la limpieza en donde algún día estuvo la morgue del pueblo. Habla para sí misma como si conversara con otra y a la vez con ella misma. Aun es una mujer fuerte y decidida como lo ha sido siempre. Y se diría que es perfeccionista. Pronto trae a la memoria al hombre que le enseñó las primeras prácticas de su profesión, un médico. Ella tenía 14 años y el doctor pasaba de los 50. Lo conoció en el pequeño hospital del pueblo. Un día él, sin más, le dijo: “cuando termines tus estudios y aprendas a lavarte las manos me gustaría que te quisieras casar conmigo”. Eso sucedía cuando la jovencita tenía 16 años y el doctor 54. Era la segunda vez que se dirigía a ella directamente. Se casaron en la capilla del hospital el mismo día en que la muchacha se graduaba de bachiller: “por la mañana bachiller del antiguo colegio de la virgen hoy colegio de las teresitas, y por la tarde mujer del doctor Severo Surdiz, médico cirujano general, (...) él era un médico que me quería y me enseñaba las cosas que todo ser humano tiene que saber y... punto”. Ella tal vez lo quería con la aprehensión y el respeto con que se quiere a un padre. Tuvieron dos hijos. Después que murió el Doctor Surdiz, la mujer trató de tener una vida mejor y ser más feliz, pero no pudo. Durante su matrimonio el Doctor Surdiz algo callaba. Algo que no quiso que su mujer supiera. “Todo empezó en el antiguo hospital y terminó aquí que era en donde quedaba la morgue. Porque aquí en este sitio fue donde vi su cadáver”. Luego recuerda la MUJER, palabra por palabra, cuál fue su decisión testamentaria.

Quiero que me entierren en mi tierra. Quiero que mis carnes se las coman mis gusanos. Y quiero que mis huesos abonen las flores que vi al principio de mi vida,

porque al cementerio de mi pueblo lo conocí desde niño. Por lo tanto, en uso de mis facultades mentales y legales, declaro que mi última voluntad es tan sencilla como eso: quiero que me entierren en el cementerio de mi pueblo, que no es este. Este se lo dejo a mis pacientes. Eso escribí. Por eso anuncié que íbamos a llevar el cadáver a su pueblo. Y ahí me enteré de todo. Lo que no me explico, pero entiendo, es que no quisieran dejarlo volver allá ni muerto. Yo traté. Le conté a sus hermanos, mis cuñados. Y ellos que sí, que claro, que está en todo su derecho. Y ahí me entero que no, que no tiene derecho, me dicen ellos.

La MUJER de Surdiz, en un solo párrafo, nos lleva directo al corazón de la trama, semejante a la de *Antígona* de Sófocles. Hay un muerto que debe ser sepultado y una prohibición para hacerlo. Rolando Anrup, en su estudio sobre la violencia política en Colombia, afirma que en la memoria de los muertos “se conserva el orden signifiicante” y que gracias a la sepultura esa memoria “seres cata del olvido”, pero cuando, “por la discordia o la guerra, no tiene lugar el rito funerario, destruye esta armonía” (Anrup: 2011, 3). La importancia de ese rito va mucho más allá de las ceremonias puramente sociales, pues al dar sepultura al cadáver con ello se busca “arrebatarle la muerte a la Naturaleza para entregársela a la Historia”(Anrup: 2011, 2). Es pues, en la historia en donde el nombre, con su carga simbólica, se preserva gracias a la tumba, asegurando, por decirlo así, su supervivencia. Para la viuda del Doctor Severo Surdiz cumplir con la última voluntad del finado no va a resultar tan fácil. Al contrario, al intentarlo, la sencilla mujer dará paso a la crónica de los hechos que marcaron, no solamente su vida, sino la de todo un pueblo. Un pequeño pueblo en la imaginación del autor, pero que, como tantos otros y también como Macondo, sus límites abarcan un vasto territorio. Se diría que el de todo un país.

Este es un lugar laico. Aquí se hacen los velorios de los sirios, de los apóstatas, de los que mueren impenitentes, de los suicidas, de los anónimos, de los ateos, de los protestantes, de los comunistas y de los locos. Los entierros de los creyentes se hacen aquí detrás, en la capilla del hospital. O en las iglesias grandes, Las Mercedes, Santa Bárbara, o en el centro, en la Catedral... ahora tenemos obispo...

La MUJER recuerda: está al pie del cadáver, muda y mustia y muy cerca de ella los hijos, “tan pequeños todavía”. El futuro es incierto. El relato pues, comienza con una muerte, la del Doctor Severo Surdiz y con la necesidad que tiene su viuda de darle sepultura según su última voluntad. Pero como algo

de su pasado el Doctor le ocultó, la tarea que se propone realizar ahora esta erizada de trampas, dificultades y peligros. Cuando habla sobre ello con el hermano de su esposo, Aquiles Surdiz, recibe por explicación un evasivo, escueto pero elocuente, “tú no sabes, mujer”.

Los cinco hermanos y las cuatro hermanas Surdiz Palmera, y los primos Palmera Cote, y las primas Palmera a secas, se enteraron por mi voz de la muerte de él, y de su última voluntad.

De todos los familiares con quienes comenta la situación obtiene la misma respuesta “tú no sabes, mujer”. Cada individuo con el que habla es un nuevo aplazamiento para el cumplimiento de su promesa. El cura, el patólogo, los vecinos, los amigos, la gente del pueblo. Como ella no comprende la razón de un silencio tan general, acude de nuevo con su súplica a Aquiles Surdiz, quien compadecido por fin la hará comprender.

En ese momento sonó el teléfono. Era Aquiles Surdiz. Me dijo: “Te voy a explicar, no es el momento pero escúchame con atención, la situación es muy jodida”. Y me contó. “Hace muchos años, casi antes de que tú nacieras, mi hermano, por entonces recién graduado de cirujano,” dijo Aquiles “le salvó la vida a un hombre. Lo malo es que lo hizo contra la voluntad de don Laureano Manjarrez, que no sé si tú lo sepas, pero es el abuelo del Alcalde Manjarrez, el tío del gobernador, el papá del obispo, el dueño de todas las tierras de los altos, el mayor ganadero de todo el valle y el actual administrador de la lotería. Don Laureano sorprendió a ese hombre cuando trataba de escapar con su hija menor en un bus de línea rumbo a Medellín. Don Laureano Manjarrez no dijo nada, pero mandó a sus hombres a detener al bus en las afueras, y les ordenó que bajaran a su hija y al hombre. Ordenó que los llevaran a ambos a su Hacienda de Las Doncellas en las orillas del Sinú, y dio la orden de que los pusieran frente al espejo del armario y lo ejecutaran delante de su hija, para que el hombre viera su propia muerte y su hija tuviera un escarmiento.”

Estamos ante la figura arquetípica del dueño de la vida de los demás. En *Antígona*, Creonte. Sófocles lo refiere así: “he mandado que anuncien que en esta ciudad no se le honra, ni con tumba ni con lágrimas: dejarle insepulto, presa expuesta al azar de las aves y los perros, miserable despojo para los que le vean. Tal es mi decisión: lo que es por mí, nunca tendrán los criminales el honor que corresponde a los ciudadanos justos; no, por mi parte tendrá honores quien quiera que cumpla con el Estado”.

En nuestro país tememos al Gamonal, al Político, al Patrón, al Jefe y todo su séquito. La decisión de Laureano Manjarrez, el gamonal, proviene de una

trama de amores prohibidos que serán condenados y castigados por el gran señor. Una desobediencia del Doctor Surdiz, va a impedir que su cuerpo repose en el cementerio de su propio pueblo. Así una prohibición de Don Laureano se alza como un tabú arcaico para el pueblo como si se tratara de una ley escrita cuya observancia fuera obligatoria para todos. Ecos de *Antígona*, pues, resuenan ampliamente en el tema de fondo. La obra traslada a nuestro tiempo y lugar aquella idea de la tragedia en que se presenta una trama de tensiones enfrentadas bajo un hecho que aquí también podemos denominar político. Escribe Anrup: “el choque de las argumentaciones antagónicas, el desarrollo de los conceptos y el combate de las ideas, así como también las grandes confrontaciones políticas y judiciales encuentran su lugar en el drama griego antiguo” (Anrup: 2011, 34). El autor sueco se refiere específicamente a *Antígona* y recuerda, con Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, que en la tragedia “la polis se hace teatro” y que allí “se escenifica una representación histórico-jurídica del poder y del derecho público”. Incluso podemos afirmar que el debate instaurado por Humberto Dorado, como en el teatro griego, aquí también emplea «la prueba despiadada de la escena», pues funciona a la manera que lo hacen los tribunales, pues “encarna los dilemas y conflictos de la vida colectiva, y nos abre un campo jurídico-político a través de la mimesis dramática” (Anrup: 2011, 34).

Los poderes enfrentados aquí ya no son, como en *Antígona*, los propios del Estado en conflicto con los de la familia o del individuo. Se trata de un poder siniestro, ilegítimo y oscuro, arrebatado al Estado por fuerzas armadas irregulares y delictivas. La ausencia de la representación del Estado en vastas regiones del país ha abierto el camino para que los grupos armados se apoderen de grandes zonas del país, ejerzan y amplíen su dominio sobre sectores de la población que han terminado siendo víctima de una situación tan aberrante como despiadada. Y el choque de esas fuerzas por el predominio de sus territorios ha conducido al país por la calamidosa ruta de la violencia que tantas muertes y sufrimiento les ha costado a los colombianos. Tal ausencia del Estado, semejante desgobierno, ha sido representada en el monólogo de Dorado con no poca astucia y horror.

La protagonista, como Antígona, ejerce un poder de sugestión tan humano como políticamente, difícil de pasar por alto. El teatro que ejerce su

capacidad de implicación de las fuerzas sociales y políticas en un contexto determinado, ritualiza el poder que tiene la escena para llevar la historia a un campo de debate y desde allí enseña como el individuo puede apoderarse del derecho de controvertir, juzgar, decir la verdad, de oponerse a las razones impuestas por la fuerza por los poderosos. La mujer debe luchar por dar sepultura a su hombre, pero Laureano-Creonte no puede permitirlo. Si en Sófocles la razón del individuo lucha contra la del Estado, aquí el Estado, ha sido sustituido por la figura siniestra de Manjarrez, el Mandamás, el Cacique, el Paramilitar. Ya no son las leyes ni las medidas que desde el Estado se imponen al individuo, en busca del bien común, sino que aquí se trata del terror ejercido por el poder de un hombre y su ejército de esbirros. Ahí está el origen de una escalada de violencia más allá de lo político. Y este ha sido el punto de partida de una nueva articulación en la sociedad: política y terror. Pero también en el comienzo de esa desviación del poder —he aquí el extraordinario rasgo novelesco de la obra de Humberto Dorado— está expresada la trasgresión a un orden autoritario por el amor y la vez por la desobediencia. Una desobediencia doble y un doble ejercicio de la libertad. Una, la de la hija de Manjarrez que a despecho de su padre insistió en su matrimonio con un pretendiente rechazado por él. Y una segunda desobediencia, la de Severo Surdiz que no se negó de dar sepultura al pretendiente también asesinado por Laureano Manjarrez.

Con el juego de simetrías y paralelismos se construyen las muertes simbólicas, pues se trata de la violencia ejercida arbitrariamente por razones que rozan con lo político. Ejercicios de la libertad. La ejecución sumaria, la acción de un individuo dirigida contra su propia sangre, nos lleva a interrogarnos sobre el grado de brutalidad e impunidad al que puede llegar un mismo individuo cuando no esté ya ante su propio grupo familiar. Es un significado que compromete a todos, a las esferas de lo público y de lo privado. La prohibición con la que don Laureano dicta sus órdenes a la MUJER y al pueblo entero, previniéndolo de dar sepultura al Doctor Surdiz, es consecuencia y prolongación de esa otra interdicción violada antes por la hija de Manjarrez y por la cual terminó sacrificándola.

Aquí también podemos reconocer la voz de Creonte. Esta vez dirigida a su hijo Hémon:

yo la hallé, sola a ella, de entre toda la ciudad, desobedeciendo, no voy a permitir que mis órdenes parezcan falsas a los ciudadanos; no, he de matarla... Yo confiadamente creo que el hombre que en su casa gobierna sin tacha quiere también verse bien gobernado... en cambio, el que, soberbio, a las leyes hace violencia, o piensa en imponerse a los que manda, este nunca puede ser que reciba mis elogios. Aquel que la ciudad ha instituido como jefe, a este hay que oírle, diga cosas baladíes, ejemplares o todo lo contrario. No hay desgracia mayor que la anarquía... Así pues, hemos de dar nuestro brazo a lo establecido con vistas al orden (Citado por Anrup: 2011, 43).

Lo que un padre considera el pecado de una hija es castigado con la muerte. La mujer insumisa que se rebela contra el poder del padre anticipa las amenazas proferidas por Laureano Manjarrez contra la MUJER que lucha por dar una tumba a su marido, el Doctor Surdiz. En este paso del ámbito privado hacia el público se legitima toda rebelión contra un orden tiránico. El argumento de la obra es un desarrollo dramático de esta idea. Así como la hija desenmascara la ilusión de una obediencia ciega dentro de un estado patriarcal, la MUJER de Surdiz es su natural equivalente social. Queda establecida la relación entre familia y sociedad, vinculadas por relaciones de poder. Derivado del mismo tronco de autoritarismos exógenos aparece el patriarcado como una secular tradición social. Y como posición política. Esta opera como el socrático *phármakon*, que según Anrup es “a la vez veneno y antídoto que destruye todo aquello que amenaza la integridad” (Anrup: 2011, 50) de la autoridad constituida. Veneno contra la autoridad maligna, antídoto como defensa contra lo que atente contra la autoridad legítima. Al situar estos acontecimientos en esta perspectiva el autor está dando identidad a su acerva crítica. La MUJER enamorada y el pretendiente convocan ambos una idea valiosa para el romanticismo rebelde. Sus relaciones se vuelven prohibidas en tanto que atentan contra el orden establecido. Algo parecido, aunque con otro sentido, a las relatadas en *Cien años de soledad*. Muerta la hija por la propia mano de su padre, Laureano Manjarrez, y herido el pretendiente, el auxilio que al malherido presta el Doctor Severo Surdiz, será la cruz de su esposa una vez muerto el galeno.

Un buen hombre, un médico que no sabe renunciar a su juramento hipocrático no va a negar el socorro que puede prestar a un herido para salvarle la vida. Este episodio introduce otro de los temas de la trama de *Con el corazón abierto*: el exilio o si se quiere el desplazamiento póstumo, y con él la pérdida

del hogar mortuorio, de un lugar bajo la tierra para reposar por siempre. Ese es el secreto que Severo Surdiz jamás le revelaría a su esposa. Quizás mantenido en la oscuridad por los pudores con que el médico mantenía sus relaciones con la muerte. Ahora ella hará lo que esté a su alcance para llevarlo de regreso a su pueblo natal. Rotos todos los lazos de la humana fraternidad, abolida la prescripción de la ética kantiana según la cual es necesario conceder valoración absoluta al otro ser humano, la lucha de la MUJER por restituir el derecho natural del otro, hace de ella una verdadera heroína, una figura que el autor nos enseña irónicamente realizando el más humilde de los oficios del mundo. Un contraste que ya no es paradójico. La grandeza nada tiene que ver con la elevación social o política. El culto a la fidelidad y al cumplimiento de una promesa cobra con ella un valor ético y una consistencia trágica.

El cura se ve envuelto entre dos fuerzas antagónicas. De un lado debe evitar que la persecución, que es como una peste desatada por la prohibición de Don Laureano, caiga sobre el pueblo entero; de otro, por consideraciones de conciencia, el sacerdote asume como propia la promesa de la MUJER de Surdiz. El cura, otra imagen paradigmática en nuestra tradición, muestra aquí un sentido vacilante. Su imagen ahora es ambivalente, o mejor, múltiple. El cura que otrora impuso la religión con hierro y fuego inquisitorial se fue transformando. Luego apareció el bondadoso apóstol de los pobres. Más adelante también contamos con que este también cambió: sus hábitos pueden ser hoy los del cura rebelde y revolucionario, como también los del hombre confundido que no sabe a que dioses obedecer. Hace lo que puede y quizás de buena fe, pero sus yerros se acumulan con ventaja sobre sus aciertos en el inventario de sus acciones, como sucede con el cura de la obra de Humberto Dorado.

El cura regresa enardecido, despelucado y con los ojos brillantes: “A este hombre, de mi parroquia, no lo saca nadie”. A todas estas el gentío crece alrededor del hospital. Hasta la morgue llegaban los aromas de los fritos y me dicen que también pusieron puestos de venta de refrescos. Las horas pasan y yo aquí con mi muerto. El cura que solivianta al pueblo.

Y de pronto como caído del cielo como ese deus ex machina proscrito por Aristóteles “ (...) aparece un hombre de cara amarilla, pelo amarilla y ojos zarcos.”, el pretendiente herido y salvado por el Doctor Surdiz. Está clara la audacia del dramaturgo que con esta aparición súbita “De pronto oigo un ruido miro al

techo, y por esa claraboya que nunca había visto aparece un hombre (...)” con tal aparición decíamos el dramaturgo nos hace un guiño al ojo como para que comprendamos la legitimidad de su truco teatral.

Soy un condenado, pero soy un hombre agradecido. Hace muchos años el doctor me sacó una bala a costa de su propia vida. Él, por salvarme a mí, también fue un perseguido. A los dos, Don Laureano Manjarrés, nos condenó al infierno de pasarnos la vida huyendo.

Los prodigios aunque increíbles, verosímiles no cesan. Con la ayuda del patólogo la viuda de Surdiz saca del sarcófago el cuerpo “elegantemente vestido” del médico y lo suben al tejado del templo.

El hombre a quién tanto amó y a cuya memoria confía sus desvelos. La convergencia de las figuras de amor y muerte con las que Anrup recuerda las palabras de Marguerite Yourcenar, en *Antígona o la elección*, es bien pertinente: “aquel muerto es la urna vacía donde echar, de una sola vez, todo el vino de un gran amor” (Citado por Anrup: 2011, 44). El féretro sin el cuerpo del difunto se convirtió en un hecho inexplicable para el pueblo, acaso se trataba de un milagro. Los rumores corrían de boca en boca dejando saber que el Doctor Surdiz era un santo que había subido al cielo en cuerpo y alma. En la noche la mujer se encuentra con el hombre de rostro amarillo y ojos zarcos. La espera en un automóvil que él conduce con un hombre a su lado, un hombre “muy derecho, elegante, con su vestido blanco de lino de Bélgica y con los ojos abiertos”, es el Doctor Surdiz.

Atrás, el patólogo y la señora Eduviges Caldera, de condición campesina y de profesión plañidera. El Zarco me explicó rápidamente la situación. No podíamos cumplir la voluntad de él por el momento: los hombres de Laureano Manjarrés ya estaban prevenidos y alerta. Pero lo enterraríamos a la orilla del río, muy cerca de la casa de Eduviges Caldera, en un ataúd que ya estaba esperándolo. Más tarde, cuando las cosas cambiaran, ya encontraríamos el modo de enterrarlo en el cementerio de su infancia.

Entonces entra en escena un personaje que por ignorado hasta ese momento no va a dejar de representar un papel descollante en la totalidad del drama, el hijo mayor. Durante la ceremonia fúnebre, el joven mira perplejo las prendas de su difunto padre dispuestas sobre un taburete como si hubieran sido preparadas para ser inmediatamente usadas. Y luego mira a su madre y con los ojos vacíos la interroga con una mirada “que ya no era de un niño”. El niño tenía solo 8 años.

No sé si lo que había en sus ojos era una pregunta, un no entender nada, un reproche, o un dolor, o todo junto.

Desde ese momento el niño cambió, “quedó como ausente”, sentenció después la maestra. Si la muerte del marido abre para la MUJER un camino de soledad, por otro lado le da la fuerza suficiente para enfrentar las disposiciones del poder dominante. Su conjura es la de quien se fundamenta en un ideal de justicia y rebelión como la de los amantes que no aceptan su separación. Sobre la mujer recae una prohibición y sobre los amantes otra, ambas proferidas por Don Laureano. Pero si en la primera se trata de una persecución pública de resonancias colectivas, la otra está encerrada en la esfera íntima de una familia, como hemos observado arriba. Ambas son historias del amor de mujeres que eligen desafiar el poder autoritario aunque las lleve a la muerte. Prefieren el fin antes que doblegarse frente al poder del tirano. Sobre unos y otros –sociedad, familia– recae todo el peso del poder del líder. En una se prohíbe un entierro, en la otra una boda, una descendencia. Dueño de la vida y de la muerte, el Mandamás abiertamente es un tirano.

De nuevo, expresado por Anrup en sus consideraciones sobre *Antígona*, tan pertinentes en este paralelismo que hemos abordado: “*Antígona* está inspirada por una profunda pasión que la coloca más allá del miedo, donde ninguna amenaza, ni sanción tiene poder sobre ella y que la impulsa a la rebelión contra el orden tiránico” (Anrup: 2011, 46). Lo que nos lleva a descubrir un nuevo valor social implícito en la obra de Dorado. Cuando relaciona al individuo con la sociedad dramatiza una de las más altas formas de convivencia que ya está manifiesta en la polis griega: la libertad. Así son las mujeres de *Con el corazón abierto*, libres. El autor ha representado en la urdiembre de lo público y lo privado, la existencia social y la vida individual bajo este aspecto fundamental en la convivencia humana.

No se trata de quien reta el poder de una autoridad, sino de la reacción humana, natural y social que se conforma ante la injusticia como una fuerza histórica definida por la necesidad absoluta de la libertad del individuo. Se trata tanto de los derechos de una familia que se opone a designios de un déspota como de la arcaica y misteriosa preeminencia de los muertos sobre los vivos. Preeminencia explicada tanto por la tradición de los ritos funerarios

instaurados en la vida del hombre desde sus orígenes tribales, como por la superstición religiosa del poder de los muertos sobre los vivos, poco importa la diferencia. Lo invisible enfrentado a lo visible. La muerte que no sería una “totalidad cumplida” hasta el reposo eterno en el suelo libremente elegido. Si no podemos escoger el lugar del nacimiento, al menos si el de la sepultura. El enorme tema de la muerte es desplazado del punto de visto ontológico al religioso, que determina la primacía del entierro y del consecuente viaje al mundo subterráneo de las almas. Según Hegel el deber final de dar sepultura adecuada al muerto “constituye la ley divina completa o acto ético positivo respecto al individuo particular”.

Muerto Severo, la MUJER intenta enderezar su vida con los recursos anímicos que aun le quedan. Comienza a trabajar con el patólogo del pueblo, pero como ella carecía de nervios para ver cadáveres abiertos, pronto se aleja de ese oficio. Entonces se hace modista y costurera. Luego da clases de enfermería, pero nada de eso “cuajó”. Más tarde comenzó a preparar ponqués y con esa pequeña factoría fue progresando. Por razones en ese entonces inexplicables, poco a poco el pueblo fue apartándose de la viuda de Surdiz. Corría el rumor que el Doctor de quien se dijo admirablemente que había subido al cielo en cuerpo y alma, ahora no estaba muerto, que todo aquello no había sido más que una patraña para la ejecución de una venganza.

La conseja ponía patas arriba toda la vida de él, quien no tuvo ojos sino para mí y para la gente de este pueblo. Resulta que ahora Severo estaba vivo. Que había urdido un engaño y yo estaba en la mitad del chisme, que seguía creciendo sin que yo lo supiera.

(...)

El rumor de la condenación para la eternidad, fue letal. De ser la niña consentida, la esposa de un médico apreciado y respetado, pasé a ser la heredera de una maldición.

Tres años después de la muerte de Severo, la viuda decide dejar el pueblo. “Es terrible –dice– huir para ninguna parte”. En su camino hacia “ninguna parte”, obedeciendo a lo primero que se le ocurre, visita la tumba provisional de su marido, enterrado debajo de un árbol de matarratón. Luego encuentra junto con sus hijos albergue en el rancho de una mujer providencial.

¿Qué hubiera hecho sin Eduviges Caldera? ¿Quién sabe qué hubiera sido de mi vida? ¿Será que Severo tenía razón cuando decía que solamente en las épocas malas

se conoce a la gente buena? Yo no podía saberlo porque en realidad mi primera época mala fue ésa. Lo que sí sé es que estuvimos varios días en la casita de Eduviges. Ahí aprendimos en forma, mis hijos y yo, a dormir en hamaca, a hacer sopa de ñame y a rezar completa una extraña oración que Eduviges aseguró que algún día íbamos a necesitar.

Fue la misma Eduviges quien la convenció de que se establecieran en un pequeño pueblo de la región, un pueblo llamado Aguacatal. Allí vivió con sus hijos durante diez años en los cuales el mayor abandonó la casa. Pero un día este regresa y sorprende a su madre con una ruidosa visita.

Viendo el regalo, su camioneta nueva, sus zapatos de cuero de animal peludo que no era vaca, me di cuenta que mi hijo mayor gozaba de una inusual prosperidad. En un momento quise rechazarle el presente, del mismo modo como no tocaba la cuenta de ahorros donde metía el dinero que me soltaba a manos llenas, como si yo lo necesitara.

La mirada en los ojos de su hijo, esa riqueza que exhibe con ostentación, su andar nervioso y la misteriosa actitud inquietan a la madre. Súbitamente el relato se detiene como si la mujer quisiera remediar en ese punto un olvido. Quiere enmendar el salto que ha dado en su narración. Nos habla del tiempo transcurrido en Aguacatal.

El día que llegamos con Eduviges la primera vez, había en el aire una tristeza. A lo lejos sonaba una tambora. A Aniceto Pereira, “el viejo”, ya lo estaban velando debajo de una bonga. “Ven, me dijo Eduviges, lo primero que tienes que hacer es conocer su historia”. “¿Lo primero que tengo que hacer para qué?” le pregunté. “Para que me ayudes, este es un velorio importante” me dijo. Y me contó la historia de Aniceto Pereira, el viejo.

Y mientras Eduviges me contaba de tantas guerras de macheteros, de generales montados en caballos melaos, de enormes valles de algodón, de arrozales que de no ser por los zancudos, bien podrían ser el paraíso terrenal, de gentes de tres razas llenas de historias y de creencias pero sin un pedazo de tierra, de esta tierra donde crecían casi solos el banano, la guanábana, el coco, el cacao, el corozo, el frijol, la zarzaparrilla que sirve para las fiebres y la limpieza interior. A donde vienen los pájaros de todas partes del continente a descansar en los salados de la Ciénaga, las nubes de golondrinas migratorias como los jornaleros que van y vienen por las fincas ajenas, recogiendo las cosechas ajenas; los pájaros cantores y los rezanderos como el Yacabó que con canto monótono anuncia la llegada de la muerte...A mí por un momento se me olvidó que estábamos hablando de un muerto.

De prodigios y presagios, cierta literatura latinoamericana ha bebido en sus fuentes. El espíritu mágico, el aire sobrenatural, la vida suspendida entre

la creencia y la superstición, entre el razonamiento y la magia, la existencia de sus personajes ha sido frecuentemente sacudida por sus fuertes vendavalles. Al situar su monólogo en un pueblo perdido de la costa Caribe, Humberto Dorado evoca ese ambiente mágico de extrañas creencias y sabias conjeturas, pero al caer bajo el imperio de un mundo cruel dominado por el conflicto, por más fascinantes que sean los prodigios anunciados, éstos siempre serán apartados por la acción de los violentos. De tal manera pareciera que la demostración de la fuerza de las armas es más rotunda y eficaz que el poder del espíritu que en otros contextos obra maravillas.

Golondrinas migratorias como los jornaleros que van y vienen por las fincas ajenas, recogiendo las cosechas ajenas, los pájaros cantores y los rezanderos como el Yacabó que con su canto monótono anuncia la llegada de la muerte... A mí, por un momento se me olvidó que estábamos hablando de un muerto. Cuando Eduviges acabó, yo sentí que había regresado de un viaje. En realidad, estaba empezando un viaje que todavía no ha terminado. La historia del viejo Aniceto Pereira fue lo primero que me llamó la atención.

Lo que resulta cruel es no haber conocido vivo a Aniceto Pereira. A él, por quien abrí mis ojos a este mundo que me había rodeado, que siempre había mirado, pero que jamás había visto, a él, nunca lo pude ver vivo. Lo que no olvido es que cuando Eduviges me dijo: “Ahora, llora por él”, lo hice con sinceridad y gratitud.

Es como si el autor abriera aquí las compuertas de la intertextualidad. Ahí caben todos los relatos que la prosa sugiere, encabezados por los de Gabriel García Márquez. Es un homenaje y un tributo a lo que la literatura ha dejado como impronta en el espíritu del dramaturgo, siempre atento a las íntimas resonancias del lenguaje. Con la MUJER, Dorado lamenta no haber compartido oralmente los relatos de los autores que ha frecuentado. Puesto que tanto que él, el autor, como la protagonista de su monólogo, hacen literatura también desde su conversación. Ambos saben que las palabras forman ríos por los cuales se navega.

Con Eduviges la MUJER tiene ahora un nuevo oficio: plañidera. Los diez años vividos en Aguacatal fueron como un oasis en su vida.

Acabamos viviendo en una casita que pinté de rosado y llené de cámbulos y enredaderas que yo regaba todas las mañanas con el agua santa del río. Mis dos hijos entraron al colegio que quedaba en el pueblo cercano, recuperaron su alegría y la vida retomó su cauce.

Pero Aguacatal tampoco fue el paraíso soñado por ella.

El Aguacatal se había vuelto un lugar de paso: primero llegaron los evangélicos que predicaban contra el ron, contra la virgen y proclamaban una revolución social con tierra y trabajo para todos. Resultaron ser comunistas, Los comunistas que por allá se empezaron a conocer como “los muchachos”. Después vinieron los contrabandistas que iban y venían para y desde el mar, con cargamentos. Después llegaron otros uniformados, unos diablos que no eran militares y que venían siguiéndole los pasos y predicando contra los muchachos. El Aguacatal se convirtió en un hervidero en donde nadie sabía quién era quién ni para donde iba, ni qué era lo que había. Entre ellos llegó Bruno. Y entre ellos se fue mi hijo mayor, me dijo: “No te preocupes por mí, pero no me preguntes nada”.

El cuadro en su exacta síntesis es tan vigoroso que basta para ver en él la historia en la que se han movido tres décadas de conflicto armado en Colombia. Lleva en sí la dinámica del desastre. El lugar aquí se llama Aguacatal, pero ya se sabe que su terror se ha extendido por los cuatro puntos cardinales del país.

No obstante en esa época, cosa curiosa, aparece Bruno, un italiano astuto que pronto entra en su vida.

Bruno era un hombre enorme, de cabellos rubios medio cenizos, que sonreía todo el día con sus dientes blancos y sus ojos violetas que paralizaban a hombres, mujeres y animales.

Él estaba buscando, como tantos otros un lugar donde echar raíces, pero también donde realizar negocios y alcanzar fortuna. La MUJER no pudo escapar de sus encantos. Entonces llegó el día en que se casó con él. Igual que el difunto Severo Surdiz hizo con ella, callar el secreto de su maldición, la mujer nada le cuenta a Bruno de su promesa aun no cumplida. Con Bruno regresa al pueblo que ella había abandonado diez años atrás. Junto con el hijo menor los tres se dedican a reconstruir lo que quedó en pie de la que había sido en otro tiempo su casa.

Mi casa volvía a ser como antes, como cuando vivía Severo.

El pueblo se había transformado en esos diez años.

Había un barniz de esplendor por todas partes. Se notaba que el río se seguía metiendo, pero ahora sobre el pavimento. Los jardines de la casa cural eran una cancha de micro-fútbol con sus tribunas rodeadas de postes de alumbrado público. En el kiosco de las retretas donde debía estar tocando la banda, habían instalado

una heladería. Poca gente caminaba, la mayoría andaba en moto y mirándose entre ellos. Lo que antes eran casas, ahora eran negocios.

Al paso del progreso, con la vieja arquitectura desaparecieron también las costumbres sin que esas transformaciones impliquen para el autor el uso del cliché predominante bajo la forma de un reclamo público ante los cambios de las generaciones. De regreso a su pueblo natal, la vida de la viuda de Severo Surdiz, transcurrió en una plácida tranquilidad hasta el día en que la mujer oyó golpes en la puerta de su casa.

¡Toc toc!. Golpes secos en la puerta de la casa y detrás el canto del pájaro gritando “Yacabó..., Yacabó”.

La mujer atemorizada le explica a Bruno que cuando canta Yacabó “es que ronda la muerte”. Entonces:

Bruno va a abrir la puerta y yo le digo otra vez: “Espera”. Y miro con cuidado por detrás del ponqué de la vitrina. Y ahí tirado. Enfrente de la casa, un bulto inmóvil. Bruno y yo salimos a la calle, mirando para todos lados. Bruno pistola en mano. Y nos acercamos al cuerpo que yacía boca abajo. Bruno le da media vuelta con el pie para verle la cara y descubrimos al Zarco de pelo amarillo con una mirada horripilante y el cuerpo empapado en sangre por los balazos. Y colgado sobre su pecho un letrero: “por fin”.

Era un aviso de don Laureano Manjarrez del cual nada había dicho la mujer a su marido. Ella veía en ese mensaje los siniestros pasos del asesino que de nuevo acechaban. Junto a Eduviges Caldera lo lloraron toda la noche del velorio. Así comenzó la sala de velación que ella y Bruno inauguraron en el pueblo, como si fuera una novedad. Pero su vida con Bruno también tenía los días contados. Detenido en un viaje a California con varios kilos de cocaína, fue condenado a cadena perpetua “por haber matado a bala a tres agente de la autoridad”. Había sido detenido con un cargamento de droga de Laureano Manjarrez. La ofensa la afectó profundamente.

Andar en tratos con el hombre que le había podrido la vida a mi Severo, y con él a mí, y a mis hijos, no tenía perdón. De su vida ahora sin Bruno la mujer sacó una ventaja inaudita. Preparó el entierro del vivo, sobre quien hizo circular la noticia de que había muerto, aunque en realidad estaba muerto en vida en una celda de una cárcel de los Estados Unidos.

(...)

Gracias a la exuberancia de la región en donde suceden los hechos de esta historia, el autor no nos priva de sus farsas, cuya comicidad emerge con la alegre vibración de esta tierra, incluso en medio de la tragedia. ¿Cuánto hay de farsa y cuánto de auténtica tragedia en los episodios que siguen? Si la MUJER no es, o no llega a ser, un personaje trágico, es gracias a ese esguince que le hace a la racionalidad con lo que por fin todo encaja en un pensamiento que no excluye lo fabuloso. Si bien ella, como en algunas tragedias, es un personaje que triunfa en la derrota, no hay sin embargo una apuesta moral en su significado. Imbuida más de los poderes de la naturaleza que de los saberes de los hombres, su relato resulta tan cargado de realidad como de fantasía, pero también con más humor que con solemnidad.

Por eso y para cumplir por fin con la última voluntad de Severo, y a sabiendas de que a Laureano Manjarrez le iba a quedar cuesta arriba impedirlo organicé el entierro de Bruno con el ataúd montado en un carro fúnebre que salió de aquí enfrente, recorrió el valle, atravesó lentamente el pueblo natal de Severo, convertida ahora también en “ciudad” y llegó sin contratiempo alguno hasta el cementerio de su infancia. Al fin y al cabo nadie tendría por qué saber lo que a mí tanto trabajo me había costado averiguar con el cónsul de Colombia en Tampa. Y lo que nadie tampoco sabía y nadie supo –solo mi hijo menor– es que en el cajón mi comadre Eduviges y yo, habíamos metido los huesos de Severo que durante tanto tiempo habían estado esperando bajo el palito de Matarratón.

Los hilos de la trama se trenzan con propiedad de un experimentado dramaturgo. La forma como se va construyendo la fábula parece condensar energías que provienen del relato oral, de la literatura caribe y de la introspección poética. Pero también de la historia de los conflictos sociales que se proyectan desde los contubernios entre política y terror, droga y terror, que han precipitado a la sociedad al borde del abismo. No obstante, la dignidad de la protagonista es indisoluble, inquebrantable. Representa a esa parte de la población que no está dispuesta a negociar su honorabilidad. Aun así las artimañas, la astucia, el engaño inocente, si se quiere, de los que la mujer se sirve para lograr su fin –enterrar a su muerto– se nos antoja del todo legítimo, necesario y humorístico.

Más allá de esto una sorpresa nos aguarda al final del camino. El esquivo hijo mayor vuelve a aparecer en el espurio entierro de Bruno. Su actitud es la de quien sabe más que los otros. Su madre nada le dice del trueque, pero su mirada lo hace cómplice de algo. ¿De qué? La madre cree saberlo.

Ahora creo estar segura que mi hijo mayor sabía toda la historia verdadera de Bruno. Porque esa cara de espanto no la pone nadie a menos que estuviera creyendo que estábamos enterrando a un vivo. Seguro que mi hijo mayor sabía la historia, pero... ¿por qué no me quiso decir nada, ni preguntar nada, ni comentar nada? ... mudo.

Ahora cree saber por qué. Lo que el hijo de la viuda de Surdiz sabe, ya lo sabía Eduviges Caldera. El Aguacatal está bajo la amenaza de una masacre.

Aquí, como en tantas otras obras de la dramaturgia del conflicto armado en Colombia, no es necesario identificar los objetivos específicos de las acciones armadas. La masacre de *Con el corazón abierto* es un hecho de violencia objetivo, su referencia a la realidad puede quedar en la sombra. No es necesario identificarla con un hecho concreto. La obra se refiere al aspecto instrumental de los actos violentos cuyo fin es, ante todo, ejecutar una demostración de fuerza y de poder, poder exhibido por medio de la violencia. Es un recurso de terror y un medio intimidatorio con el que los grupos armados quieren demostrar alguna forma de superioridad ante el enemigo.

Este martes, de madrugada, me voy en un jeep-colectivo hasta la casita de mi comadre Eduviges y la despierto. “Comadre, algo va a ocurrir en El Aguacatal”. La comadre Eduviges, todavía con lagañas en los ojos, no se sorprende para nada, me dice: “¿Tan pronto?”. Yo le digo: “¿Cómo así, comadre, usted sabía?”. Sin contestarme, la comadre se despabila y me dice “vamos, hablamos en el camino”. Mientras ella se lava la cara a manotadas de agua, me pregunta: “¿y usted cómo supo?”. Yo sólo le contesté: “por mi hijo mayor”. No le dije que sus palabras fueron: “ni se te ocurra aparecerte por allá”. Ella se queda mirándome con la cara mojada, me dice “¿Cómo así”. Yo le digo: “por el camino hablamos”. Cogimos el bus de línea hasta Sincelejo y de ahí, otro colectivo hasta el municipio de Ovejas. En Ovejas nos toca alquilar un taxi expreso a precio de oro y casi rogando, ya que los colectivos no están funcionando y nadie quería hacer el viaje hasta El Aguacatal.

Apenas nos acomodamos juntas en la banca del bus para Sincelejo, la comadre Eduviges me cuenta:

En abril del año pasado, del mismísimo año 2000, mi compadre Jaime Pereira, junto con los líderes de otros caseríos le escribió una carta al Presidente de la República contando cómo el Frente 35 se estaba disputando con la gente de Manjarrés el control de la región ya que no solamente es un corredor de paso hacia la costa, sino que en los montes que lo rodean los “muchachos” esconden el ganado robado y a la gente que secuestran por plata. Dicen que los dos frentes de los muchachos que operan por aquí suman diecisiete mil armados. La otra gente no se sabe cuántos serán, no los han contado, no se ha podido calcular, aunque dicen que son ocho mil. Esta carta la mandaron dos meses después de que mataron a 36 personas en El

Salado. Y ya mi compadre Jaime Pereira, el segundo hijo del viejo Aniceto y los líderes de los pueblos y caseríos circundantes estaban alarmados porque El Salado estaba en el mismo problema, bajo el control de los mismos militares y de esa misma gente. En la carta al Presidente le escribieron “Nosotros no tenemos nada que ver con este conflicto”, y le pidieron protección. Como el Presidente no contestó, en octubre le volvieron a escribir, con copia al primer comandante de la Armada en Sincelejo y a algunos grupos de derechos humanos. En noviembre, seis personas de los Díaz y de los Oviedo fueron con mi compadre Jaime a la reunión con miembros de la Primera Brigada de la Armada y se quejaron de que no hubiera habido respuesta a sus peticiones de protección y de que no hubieran aumentado la presencia militar.

De hecho, no solamente no la habían aumentado sino que el Quinto Batallón de Infantería de Marina había dejado de patrullar el pueblo como antes lo hacía. El presidente tampoco contestó la segunda carta. Y mientras tanto, por El Aguacatal pasaban cada vez más los muchachos y los paracos, que como decía uno de los Oviedo, “si alguien armado golpea a tu puerta a las 11 de la noche pidiendo comida, y un lugar para dormir, se convierte en tu patrón, no importa de qué bando sea”.

Aquí podemos situar los primeros indicios de la investigación que llevó a Humberto Dorado y a Matías Maldonado a escribir *El deber de Fenster*, ese mosaico de atrocidades en que se documenta la masacre de Trujillo, Valle, perpetrada en 1991. Las mujeres que han emprendido el viaje hacia Aguacatal toman un colectivo en Ovejas rumbo al norte, pero una orden prohíbe a los conductores hacer el recorrido “¿quién dio la orden?”, preguntan las mujeres. La respuesta del conductor es simple “el dueño del carro”. “¿Y a él?”. “A él, dice el chofer, no yo sé si fue la guerrilla o el general”. Solo un chofer despistado o desesperado, por fin, accede a hacer el viaje. Más adelante, un retén del ejército les cierra el paso y previene a los viajeros sobre el grave peligro que corren si continúan. En la región todos parecían saber que algo grave estaba por suceder.

Los perros empezaron a ladrar. Cerca de las cuatro y media, los cincuenta hombres se tomaron El Aguacatal. Es un pueblo tan indefenso y tan pacífico que no tuvieron que disparar ni un solo tiro. Sacaron a rastras a los hombres que dormían en sus casas, y los reunieron en dos grupos. Uno en la plaza principal y otro, en el otro extremo del pueblito, al lado del desvencijado centro de salud. Empezaron con Jaime y tres de los trabajadores que dormían en su casa. Ni un solo tiro.

Primero “La Doctora” ordenó traer unas piedras enormes y empezaron a golpear a Jaime en la cabeza. Después mandó traer un mazo del campamento de carreteras y remataron a Jaime contra el piso de cemento, dejándolo a él y a los tres trabajadores con el cráneo destrozado, tendidos en un charco inmenso de la sangre de los cuatro. Durante una hora y uno por uno, les reventaron la cabeza a mazazos a veinte personas.

Cuando el relato se tiñe con la sangre de la masacre, la obra da un vuelco inesperado. El tema inicial, la prohibición de dar sepultura a un difunto, desemboca en el hecho atroz de la masacre. Pero no son asuntos separados, ni argumental, ni conceptualmente. En el primer caso porque detrás de ambos hechos esta la mano criminal de Laureano Manjarrez, y al segundo pueden vincularse buena parte de los diagnósticos que sobre la violencia se han hecho en el país. Retengamos una noción socrática: en la medida en que la justicia esté ausente en una sociedad, la injusticia se propaga y se multiplica. En otros términos y en palabras de Álvaro Tirado Mejía: “una sociedad en la que coexisten y se enfrentan diferentes grupos armados, sin que los legítimos alcancen a imponer el orden legal, es una sociedad profundamente traumatizada y sin consenso” (Citado por Anrup: 2011, 50). Una sociedad así, insolidaria, egoísta, despreocupada, ajena al bien común, es la que retrata Humberto Dorado en su monólogo. Por acción o por omisión, las Fuerzas Armadas se ven comprometidas en la responsabilidad que señala a todas las fuerzas en conflicto como autores de la barbarie.

Por el radio del teniente se reportó la retirada. “¿Se fueron?”, preguntó el teniente. “Se fueron”, contestó el radio, y agregó “Operativo concluido”. Y ahí sí, llamaron a los helicópteros que en un cuarto de hora tal vez más, en todo caso menos de media hora más tarde, ya estaban, como buitres, sobrevolando en círculos sobre El Aguacatal, después de la masacre.

La brutalidad de las acciones lleva al relato de la mujer al nivel del horror. Pero la tragedia de la viuda de Severo Surdiz aun no termina. Entre las pertenencias encontradas de su hijo mayor descubre la evidencia de que él era un comandante paramilitar.

El autor de la matanza fue mi hijo mayor. Por él –Dios me perdone– es por quién quisiera llorar. Anoche mismo cogí la libretica de Severo y en la letra “m” escribí el nombre de mi hijo mayor. Y al lado, el del apodo de su mujer “La Doctora”, y arriba escribí con letras mayúsculas “MONSTRUOS”. Que dios me perdone, pero eso es lo que siento. Ya es mediodía. El pájaro Yacabó no para de cantar.

El cierre intempestivo y trágico anuncia tiempos aun peores por llegar.

FANTOCHES EN ESCENA

El expresionismo surge en la Alemania de los años veinte y treinta, cuando tras la derrota sufrida en la primera Guerra Mundial, la nación quedó arruinada física, económica y moralmente. El movimiento artístico reúne en su expresión tanto el agudo drama psicológico, social y moral como una crítica a la deformidad de los poderosos que propiciaron la conflagración bélica. El desgarramiento del alma colectiva tras la guerra se expresó tanto a través de un exacerbado dramatismo como por medio de formas caricaturescas. Para Ernst Gombrich, es imposible hablar de expresionismo sin hablar de caricatura. Ambas significan una ruptura con lo real. Lo grotesco se constituye en poética escénica. Los problemas de contenido se mantienen pero ahora se manifiestan a través de prisma de la deformación, la distorsión y la exageración.

De expresionismo puro al grotesco solo hay un paso. Ese que dio Orlando Cajamarca con el grupo Esquina Latina cuando creó una de las obras más destacadas de su repertorio, *El enmaletado*. La particularidad de esta pieza se define por la curiosa mezcla de teatro naturalista y parodia. Mientras los personajes que encarnan al hombre común están dibujados con trazos de la primera tradición, los que representan la autoridad y el poder emergen como fanticos y caricaturas. Como comedia satírica, esta mezcla favorece la crítica contra las instancias que representan el ALCALDE y su hermano, MILTON. Ellos son una versión ridiculizada de la corrupción y el despotismo. El cambio en el tono que introduce Cajamarca en la dramaturgia del conflicto armado en Colombia, más que una especulación con los géneros es una apuesta por acceder a una práctica escénica que introduce drama, comicidad y absurdo al mismo tiempo. Nos referimos a su genealogía, la que sitúa a *Ubú Rey* de Alfred Jarry en el origen de este teatro.

Con Cajamarca se trata de la convergencia de un tema teñido de terror con la burla a los victimarios como una forma de perfeccionar una mirada hacia ese horror como la magnificación irreductible del fantoche. Este no nos atemoriza a la manera como lo haría el individuo real a quien el actor representa, sino a la manera de la imagen que de él hemos interiorizado. Es el poder simbólico del teatro lo que se pone de manifiesto. No es pues en el realismo en donde Cajamarca busca la eficacia de la escena. El espectador sabe en donde

comenzó la impostura, pero no donde terminará. Es parte de nuestra historia. Es claro el procedimiento de intertextualidad que opera en la creación de Orlando Cajamarca. Integra en el argumento una intriga como situación dramática –los efectos de la equivocación de la maleta– a los usos de la parodia, con lo que crea una curiosa distancia que provoca en los espectadores efectos de eficaz comicidad.

E L ENMALETADO

La obra crítica y mordaz, *El enmaletado* de Orlando Cajamarca lleva al terreno de lo grotesco el problema del conflicto armado en Colombia. Eligió este género por cuanto que con el uso de la exageración y la distorsión violenta, tan propias del expresionismo, puede alcanzar grados de expresividad emocional mucho más exaltados que con los usos propios del puro naturalismo. Cajamarca toma una situación semejante a la que podemos encontrar en alguna crónica de la violencia, pero al reelaborarla en el plano de la comedia de equivocaciones, la tiñe de colores burlescos. Aun así, con su distorsión, el espectador, al reconocer a personajes reales, solo ve en ellos su lado más ridículo. Se trata de expresar por medio de sus fantoches toda la brutalidad acumulada durante décadas de horror. En el caso que propone en *El enmaletado* si en verdad incita inmediatamente a la burla y a la risa, es para utilizar estos mecanismos contra los personajes que ahí quedan satirizados. Lo caricaturesco deforma los personajes pero sus acciones se mantienen ancladas a la realidad.

AMADEO está preso en la cárcel. Recibe el encargo de matar a Leoncio Herreros. Arreglan la salida con los guardias del penal y le hacen entrega de un dinero que “le servirá para toda la vida”. AMADEO se dirige al público. Le dice, o se pregunta a sí mismo, dudando de su empresa: ¿acaso no será una tontería aceptar ese arreglo de ejecutar una venganza ajena si con ello echo a perder toda mi vida? ¿Incluso, a dónde va a quedar la esperanza de conquistar a mi amada FLORECITA? Pero AMADEO supera las dudas y sale del penal, como si tal. Porque solo afuera podrá encontrar a FLORECITA. Ahora nos trasladamos a otra escena, a una cantina. Allí están EDMUNDO y ROSALÍA, quien tras el mostrador cuenta dinero. Habla EDMUNDO al público. Lee lo que escribe. Algo

como sus memorias. Su padre fue colonizador de esas tierras, dice, y el primer campesino. EDMUNDO cree que él será el último. Un reloj que no funciona colgado en una pared es metáfora del tiempo detenido en esas tierras. Pero pronto habrá movimiento. EDMUNDO abandona el bar de ROSALÍA y FLORECITA, su hija, que momentos antes ha entrado cantando. Hablan de madre a hija y esta le reprocha su escaso trato.

FLORECITA. Nunca me dejas hablar con los muchachos, quieres mantenerme encerrada en tu caja fuerte.

ROSALÍA. Deberías alegrarte, los muchachos de este pueblo no valen nada.

FLORECITA. ¿Quién es mi padre? ¿Don Leoncio?

ROSALÍA. (*Confundida*) Cuántas veces te he dicho Florecita que tu padre está muerto, murió en un accidente de tránsito cuando tú eras muy pequeña. Ahora veta a dormir que es tarde y mañana tenemos mucho que hacer. (*Tocan a la puerta*) vete a dormir que no quiero que nadie te encuentre en esas fachas. (*Vuelven a tocar con más insistencia*). ¿Quién es?... ¿Don Leoncio?

Entre tanto AMADEO escapa de la cárcel. Lleva una maleta que deja caer desde el muro. EDMUNDO, que casualmente cruza por allí, ve la maleta en el suelo y se la lleva. Cuando AMADEO salta el muro la maleta ha desaparecido. Un operativo militar se acerca con aparatoso ruido de ejércitos. Quien lo comanda es el alcalde militar. Está al frente de la operación de búsqueda. Se dirige a la tropa. Don Leoncio Terreros lleva catorce horas desaparecido. El ejército hace lo imposible por encontrarlo. Explora casa por casa. Don Leoncio es el hombre más apreciado de la región y además, padre del alcalde militar, quien está al frente de la operación. El terrateniente desaparecido tiene no pocos enemigos en el pueblo, es cierto. Y además la guerrilla lo ha amenazado. Junto al ALCALDE está MILTON, su hermano, quien parece más agudo. Aquí la obra ya entra de lleno al terreno de la parodia. MILTON y su hermano comparten su preocupación.

MILTON. Ahora cuéntame que has pensado.

ALCALDE. ¿Pensado?

MILTON. Las costumbres del viejo. ¿Dónde anda? ¿Tiene amante? ¿Dónde toma sus tragos?

ALCALDE. Donde doña Rosalía

MILTON. ¿Lo has buscado allá?

ALCALDE. Lo encontré en la puerta.

MILTON. ¿Cuándo?

ALCALDE. Ayer, entré cuando él salió.

MILTON. ¿Y no regresó?

ALCALDE. No creo.

MILTON. Vamos allá. Además, necesito un trago.

(Recoge la maleta y parten)

El parecido con la realidad cumple con todos los requisitos de la caricatura: lograr una gran semejanza de un conjunto cambiando sus elementos. Los personajes son fácilmente reconocibles, la situación resulta cómica o absurda, según como se le mire y el tono introduce un aparatoso mecanismo de efectos cómicos. Se diría que la obra proyecta una realidad hacia el ámbito donde el gesto grotesco oblitera la mimesis.

Ante los insistentes golpes en la cantina, ROSALÍA abre la puerta. EDMUNDO ha regresado. Carga la pesada maleta que encontró abandonada al pie del muro de la cárcel. Al abrirla descubren horrorizados con ROSALÍA que se trata del cadáver descuartizado de don Leoncio Terreros. Resentido por el poder que el gamonal ejerció sobre los demás en el pueblo, EDMUNDO satisfecho le da un último adiós.

EDMUNDO. Ya no te sirve el dinero, los médicos, ni los títulos arrancados a la fuerza. Ya no podrás comprar ni disponer de los latidos del corazón, descansa en paz. Que me oiga todo el mundo. Que el que teme a Dios, no teme llamar por su nombre la obra del Diablo.

ROSALÍA. Déjalo, ya estamos en un lío con este cadáver.

EDMUNDO. Descansa en paz mientras te dure la carne pegada a los huesos. ¡Bellaco! El cementerio estuvo mucho tiempo abierto por tu culpa y ahora ha de cerrarse con tu entrada. *(Al público)* ¡Me siento vengado! ¡Todo el mundo se siente vengado! Todavía me faltará tiempo para creer que no te estás haciendo el muerto.

Entonces de nuevo golpean a la puerta. ROSALÍA y EDMUNDO esconden la maleta con el cadáver. Quien llega es AMADEO con expresión de pánico. Paga antiguas deudas contraídas en la cantina y cuando aparece FLORECITA los jóvenes se abrazan ante el visible disgusto de ROSALÍA.

Rosalía abre la puerta. Aparece Milton y el Alcalde. Milton trae su maleta igual a la que guarda la cabeza y que está oculta tras el mostrador.

Una vez más suenan golpes en la puerta. Como AMADEO no quiere que se le encuentre allí, entre todos le buscan un escondite. ROSALÍA abre la puerta. Quien ahora llega es el alcalde militar acompañado por MILTON, los hijos del descuartizado. Son recibidos con falsas atenciones y pronto ROSALÍA se entera del objeto de la visita del uniformado.

MILTON. Vine a arreglar unos asuntos financieros con mi padre, y me encuentro con la noticia de que ha desaparecido.

ROSALÍA. ¿Cómo? ¿Don Leoncio desaparecido? ¿Cuándo ocurrió eso?

ALCALDE. Nos enteramos esta madrugada, desde ayer nadie da razón de él. Por eso estamos requisando casa por casa buscando algún rastro que nos guíe a su paradero.

Los hermanos se han entregado a la búsqueda de don Leoncio. Luego estudian sobre un mapa las características de la región y establecen una estrategia para encontrar al padre desaparecido.

ALCALDE. Con los refuerzos que llegaron de la ciudad estamos peinando toda esta zona. Si no da resultado vamos a subir al monte. Sin embargo sí lo ha secuestrado la guerrilla, seguramente van a mandar sus exigencias hoy.

MILTON. Explicame querido hermano y responsable de la seguridad pública, ¿cómo es posible que no guardaste mejor al viejo, sabiendo que han atentado contra él varias veces?

La abrupta caída en la sátira, que esta obra de Cajamarca representa, ha de ser el resultado de hacer pasar por farsa lo que es en realidad una tragedia. El efecto de lo cómico no distancia pero estimula a crítica. Al romper con la grandeza que lo trágico supone nos queda un mundo de sórdidas pequeñeces, de intereses mezquinos, de personajes ridículos que son un retrato más de los victimarios que de las víctimas, eludidas con toda razón. Los otros personajes representan a ese pueblo indiferente, indolente, oportunista, apocado, con-temporizador, pusilánime y no obstante víctima también de lo macabro que trae la guerra. Cuando los hermanos se concentran en la operación

Amadeo asoma la cabeza por el túnel y al descubrir la maleta de Milton idéntica, la toma y se la lleva por el túnel. Rosalía y Edmundo lo sorprenden en el último momento pero ya es demasiado tarde. El Alcalde sale.

Antes de que el ALCALDE y MILTON dejen la cantina aparece FLORECITA que se deja impresionar por MILTON. Entre tanto AMADEO ha desaparecido llevándose la maleta. FLORECITA descubre la otra maleta, con la que llegó MILTON, idéntica a la que se llevó AMADEO. Allí comienza la confusión de las maletas.

El Compinche 1 saca un fajo de billetes. Amadeo va a tomar el dinero, pero le piden primero que abra la maleta. Amadeo se dispone a abrirla.

COMPINCHE 1. ¿Todo bien?

AMADEO. Como un relojito (*abre la maleta*).

COMPINCHE 2. ¿Y esto qué es? (*Al verificar que dentro de la maleta hay algunas prendas y artículos de aseo personal*).

COMPINCHE 1. *(Alumbrando la maleta con una linterna)* Así que resultó ventajoso el Amadeito.

Los dos compinches golpean a Amadeo. Compinche 1 va a dispararle

COMPINCHE 2. ¡Espera zurdo!

COMPINCHE 1. ¿Dónde está la cabeza? *(Habla rápido)*.

AMADEO. No entiendo. Yo salí... esta maleta... Fue un enredo en la cantina, déjenme ir. Yo aclaro esto.

COMPINCHE 1. Huevón, mira el lío en que estamos, ¿ahora que le decimos al Águila?

COMPINCHE 2. Nos matan.

AMADEO. Media hora... Les prometo que en media hora yo resuelvo esto. Recupero la maleta.

COMPINCHE 1. Está bien. Media hora.

COMPINCHE 2. Pero no más.

COMPINCHE 1. Si no la traes, ya sabes lo que te espera.

(Salen los compinches).

El ALCALDE regresa a la cantina. Obviamente va por la maleta que su hermano olvidó allí. Pero creyendo ROSALÍA que se trata de la maleta del descuartizado debe impedir que el alcalde se la lleve.

ROSALÍA. Justino, todo un alcalde y cargando una maleta teniendo bajo su mando un regimiento.

ALCALDE. *(Suelta la maleta)* Que se estará creyendo el gringo ese que es de mejor sangre que yo. Desde que llegó no ha hecho sino darme órdenes. No se quiere ni ensuciar las manos, hay que verlo como cerraba los ojos cuando pusimos a cantar al sospechoso, y hasta dijo que eso le producía náuseas.

Las relaciones entre los hermanos, o mejor, medio-hermanos, siempre han sido de recelo y rivalidad. Poco a poco el alcalde, cuyo nombre es JUSTINO, se va emborrachando allí alegremente en la cantina. ROSALÍA le pide que descanse.

ROSALÍA. *(El alcalde le cuchichea. La vieja ríe mostrándole a la hija lo embarazoso de la situación)*. Está bien, voy contigo. *(Se lo lleva al interior de la casa. Florecita se dirige a la maleta, va a abrirla. Tocan la puerta)*.

FLORECITA. ¿Quién es?

MILTON. Milton Terreros, busco a Justino mi hermano.

(Se pone nerviosa, pero decidida va y abre. Milton va hasta el centro de la cantina).

MILTON. Justi... no... ¿Estás sola?

FLORECITA. *(Coqueta y lasciva)* Mi mamá salió con él... creo que estaba un poco borracho.

MILTON. ¡Ah! Ese hombre no tiene remedio, mejor será que me marche. *(Recoge la maleta)*. ¡Uf! De verdad que ha sido dura la jornada. *(Mira a Florecita)* ¿Cuántos años tienes?

FLORECITA. Diez y seis.

MILTON. (*Verificando que se encuentran solos*) Celebremos tus diez y seis primaveras.

La toma suave y maliciosamente. La lleva hasta el bar. Se sirve un trago.

MILTON. No le da miedo estar tan solita...

FLORECITA. No, ¿Por qué?

MILTON. Cuando una Caperucita roja se encuentra con un lobo feroz (*Sale tras ella, que corre asustada*).

(*Va al bar*) ¿Quieres un trago?

Para aprovecharse de la inocencia de FLORECITA, MILTON decide seducirla. Descubierta en su lascivo avance, intenta arreglar las cosas. Les pide a las mujeres que pongan un precio a su osadía. Él pagará por ello. Entonces aparece EDMUNDO. Como si el embrollo no fuera complicado, por la boca del túnel por donde desapareció AMADEO, por allí mismo regresa.

Amadeo asoma la cabeza por el túnel, pero al ver la situación se esconde de nuevo.

FLORECITA. ¡Amadeo! (*Corre hasta el túnel*).

ROSALÍA, FLORCITA. (*Amadeo al sentirse descubierto sale. Florcita lo abraza*).

FLORECITA. (*Entre sollozos*) Amadeo. Llévame contigo.

AMADEO. (*Descarga la maleta*) ¿Qué te pasa Florecita?

ROSALÍA. Vamos. Acaba de entrar... Este hombre ha violado a tu prima.

AMADEO. (*Mira a Florcita de arriba abajo*) Dame esa arma doña Rosalía que esto se arregla entre machos. (*Encañona a Milton*) Así que el muy hijueputa se llevó por delante a mi Florcita.

MILTON. Usted es Amadeo Cañas. Yo te imaginaba disfrutando de tu fortuna.

AMADEO. Fortuna, de qué habla. Más bien prepárese para recibir el tiro de gracia.

ROSALÍA. Espera Amadeo, qué ganaríamos con matarlo.

MILTON. Amadeo, usted no lo sabe pero el que hoy este libre me lo debe a mí.

AMADEO. ¿Usted quién es?

MILTON. Milton Terreros... Hace unas horas llegué al pueblo, ni siquiera he desempacado (*Señala la maleta del cadáver*) Y ya me acusan de violar a la señorita.

Amadeo, tu eres un hombre inteligente, no olvides lo duro que es la cárcel.

Cuando AMADEO abre la maleta rueda por el suelo la cabeza de don Leoncio. Se crea una confusión en donde se enfrenta el ALCALDE con AMADEO. Suena un disparo. AMADEO cae muerto. Sorprendido por la escena, el ALCALDE pide una explicación sobre el macabro hallazgo. Será su hermano MILTON el encargado de dársela.

MILTON. Tranquilízate hermano, ya te aclaro esta situación. Hermano has dado de baja al asesino de nuestro padre y estos son sus cómplices.

EDMUNDO. Ya sabía yo que este hombre auguraba la desgracia.

ROSALÍA. Nosotros no tenemos nada que ver en esto. Él tiene velas en este entierro. Y además ha deshonrado a mi hija.

MILTON. Silencio. Mañana también dirán que los hemos torturado.

EDMUNDO. (*Al público*) Y así fue como Milton Terreros trajo la primera fábrica al Porvenir.

Oscuro.

Una de las sorpresas mayores que la obra de Cajamarca llevó a su grupo fue la entusiasta reacción del público tanto en el país, como fuera de él. Ante la farsa trágica con que se representa un aspecto del conflicto armado en Colombia no era de esperarse semejante reconocimiento. Sustituida la mimesis por la ilusión cómica se entraba a un terreno desconocido del inconsciente colectivo. Sea porque no se esperaba una reacción así, o por la cautela con que se presenta este género no siempre menor, su recepción obligó a su autor a plantearse el problema del público con mayor amplitud y complejidad, teniendo en cuenta las características propias de la polisemia de todo lenguaje artístico.

En un reportaje publicado por Ricardo Moncada Esquivel, periodista de Gaceta, de *El País* de Cali, el 14 de mayo de 2013, preguntó sobre la relación del grupo con el público, Cajamarca respondió:

Me interesa meter a los espectadores de todo tipo de clase social o interés en una balsa y sacarlos mar adentro. Entonces, de acuerdo a sus condiciones, cada viajero podrá tirar su anzuelo; algunos con varas largas y otros, más cortas, para pescar en aguas superficiales o más profundas. De esta forma todos pueden encontrar lo que buscan en nuestras obras.

DESPLAZAMIENTO Y TRAGEDIA

Gonzalo Sánchez escribe en *Guerras, Memoria e Historia*:

La figura del desplazado parecería ser la que más dramáticamente encarna nuestros desarraigos, nuestra imposibilidad de encontrar un punto fijo, un despegue cierto a un futuro determinable. El desplazado, con su memoria rota, es la evocación permanente de nuestra propia inestabilidad. En ese sentido, en la Colombia de hoy todos somos, de alguna manera, desplazados. Hemos perdido los referentes y seguimos en la búsqueda de la unidad de una experiencia histórica que sólo nos aparece como dispersa, hecha pedazos, y con un sentido de pérdida irre recuperable (Sánchez: 2003, 76).

Retengamos tres de los más penetrantes conceptos que gravitan sobre el tema del conflicto armado en Colombia tratado por nuestros dramaturgos: desarraigo, memoria rota e inestabilidad. Los hemos visto desplegarse en buena parte de las obras que se han reseñado en este trabajo. Los encontramos ahora en la pieza de Mario Yepes, *Gente sin rostro*.

Una de las funciones del teatro del conflicto es proyectar la memoria de una comunidad afectada por la violencia sobre la memoria colectiva que el público representa. Con ello se estructuran dispositivos de denuncia. Y con ellos se busca, además de cohesión social, fortalecer una “comunidad afectiva”. En lugar de analizar los fenómenos sociales desde arriba, el dramaturgo privilegia las experiencias de los desplazados, de los marginados y de las víctimas, puesto que al fin y al cabo son ellas las que escriben la historia de la violencia.

Por alguna razón, la dramaturgia del conflicto armado en Colombia se centra en las víctimas dejando de lado las maneras de proceder de quienes tienen en sus manos el ejercicio del poder. Quizás eso se debe a que la tragedia está aquí y no allá y puesto que el teatro tiene un vínculo indisoluble con las formas trágicas heredadas de la Grecia clásica, responde a esas mismas estructuras. La leyenda de Edipo es un claro ejemplo de esa preferencia. Siguiendo las anotaciones de Rolad Anrup en su obra ya citada, podemos continuar por ese camino: En *Edipo en Colono* encontramos a Edipo viejo, ciego y cansado. Acompañado de su hija Antígona, quien también es su hermana. Ha llegado a la colina desde donde se avista Colono. Edipo y su hija y hermana son unos desplazados que fueron desterrados de su ciudad natal. Han vagado errantes por los campos mendigando techo y comida. Edipo y Antígona reciben la visita de Polinices, hermano de Antígona. Se presenta ante su anciano padre Edipo, también en calidad de “refugiado”, ya que fue expulsado de Tebas por su hermano Etéocles. Polinices es rechazado por Edipo y entonces decide regresar a Tebas para enfrentar a su hermano que ha usurpado el trono. El trono que a él pertenecía gracias a un acuerdo establecido por Edipo en sus días de gobierno. Tiempo después tras la lucha fratricida, muere Edipo y Antígona se dirige a Tebas para impedir la muerte que amenaza a sus hermanos. Con la partida de Antígona concluye *Edipo en Colono*. Luego vendrá la tragedia que Sófocles compuso sobre de Antígona. Obra que se inicia cuando Antígona llega a Tebas y encuentra que sus hermanos Polinices y Etéocles han muerto enfrentados

en el campo de batalla. Entonces aparece Creonte, tío de Antígona y sus hermanos. Creonte ha accedido al trono de Tebas como tirano y enfrentará a su sobrina cuando esta pretenda dar sepultura a su hermano Polinices.

Hemos dado este rodeo porque ilustra como los personajes trágicos se oponen a lo que hoy se ha llamado “memoria oficial”. Sus historias constituyen para el dramaturgo contemporáneo todo un ejercicio de disposición hacia un enfoque en donde el poder es uno de los grandes antagonistas, una forma de calamidad colectiva cuyos procedimientos heterogéneos –el uso de la fuerza, recursos militares, espacios– son investidos del concepto de autoridad con el cual establecen altos grados de control social, sometimiento y dominio que tantas veces desembocan en el crimen selectivo, como lo muestra la obra de Mario Yepes.

Hemos visto como este ciclo de obras configura un esfuerzo colectivo realizado en torno al proyecto de recuperar la memoria de los hechos violentos producidos por el conflicto. El título de la presente investigación lo sintetiza, *Luchando contra el olvido*. En esta dramaturgia no es la memoria individual la que se proyecta sobre el texto, es la de toda una comunidad que ha experimentado en carne propia los lacerantes efectos de la violencia.

Los autores se basan en hechos reales sucedidos en algún lugar del país. Sobre *Gente sin rostro*, su autor, Mario Yepes escribió:

Esta obra está basada en un hecho real ocurrido en Medellín en 1990, conocido por el autor mediante información de científicos sociales, mayoritariamente de la Universidad de Antioquia, que venían trabajando en ese mismo momento en el análisis de la grave situación de violencia del país y de esa región en particular. Es indispensable tener en cuenta el contexto: antes de la Constitución Política de 1991, bajo el incesante Estado de Sitio que se establecía rutinariamente por los sucesivos gobiernos para ‘restablecer el orden’, los civiles podían ser juzgados por jueces militares en Consejos Verbales de Guerra; como bien es sabido, ya se tratara de delitos comunes o políticos, aquellos procesos eran precedidos y acompañados también rutinariamente por prácticas de tortura ejecutadas por miembros de las fuerzas armadas. Esto es lo que teme el personaje de Juana para su hijo Álvaro. Naturalmente, a la exposición en la obra del hecho fundamental verídico, en la cual los únicos personajes documentales son la madre, el hijo muerto y el grupo de sus ejecutores, se le han creado una circunstancia, unos personajes y nombres de ficción, pero en todo caso verosímiles (Yepes: 2013).

GENTE SIN ROSTRO

Una familia pobre campesina desplazada a la gran ciudad, se prepara para asistir al velorio de uno de los hijos. A la madre, JUANA, de 35 años, la acompañan dos ancianas, un CURA JOVEN, tres niños pequeños que rezan y su hija MARIANA, de 14 años. Esperan el cadáver del hijo mayor, ÁLVARO. Un vecino le entrega a JUANA dos botellas de ron que don Roberto, el TENDERO, le ha enviado como regalo. La joven madre no comprende la razón del presente. Impaciente, urge al cura para agilizar los trámites de la entrega del cadáver de su hijo muerto, pero como de él no depende que el cuerpo llegue a casa, es poco lo que puede prometerle; con las fuerzas armadas no es fácil el trato.

Comienzan a dibujarse las fuerzas en conflicto: una banda, Los Muchachos; el ejército y la familia doliente; el CURA JOVEN en medio, como intermediario; JAIME, amigo y pretendiente de MARIANA quien es alguien dentro de la banda de Los Muchachos y cuyo jefe se llama PEDRO. El otro hijo de JUANA, FERNANDO, parece distante del asunto.

Mario Yepes plantea pronto la situación dramática, oscura e indefinida aun. El CURA también es intermediario entre la obra y el espectador. Sus opiniones y puntos de vista, temores y reflexiones, van definiendo aspectos cruciales de los personajes ausentes en escena. A juicio de JUANA, la madre, solo Los Muchachos pueden recobrar el cadáver de su hijo JAIME. ¿Quién lo retiene?, pregunta. Supuestamente el ejército, le dejan saber.

JUANA. ¿Usted no puede apurarlos? Quiero tener aquí el cuerpo de mi hijo. Ya mismo. Es indispensable que sea esta noche. Usted puede enviarles un mensaje a Los Muchachos. Al propio Jaime. O a...al otro.

CURA JOVEN. Yo también tengo que tener cuidado.

JUANA. Todo el mundo cuida tanto sus propios intereses.

CURA JOVEN. Eso no es justo, Juana. Usted sabe que no estoy hablando solamente de mi propia seguridad sino por el bien del barrio. Los Muchachos prometieron que le recobrarían el cadáver de Álvaro en el momento oportuno. Fue usted quién confió en ellos. Y yo la comprendí a pesar de que el obispo sospecha que yo estoy comprometido con ellos. Sin hablar de la sospecha de los militares.

De nuevo estamos ante esa tragedia que cruza por tantas familias víctimas del conflicto armado: la necesidad de dar sepultura a uno de sus miembros

muerto en circunstancias violentas. Ante la reticencia del CURA JOVEN, JUANA se arriesga a realizar una nueva acción. Le pide a su hija MARIANA que busque a JAIME para que interceda con PEDRO, el líder de Los Muchachos. JAIME, que es el único eslabón en la cadena rota de los acontecimientos. El CURA intrigado pregunta a la madre por el otro hijo, FERNANDO.

JUANA. Nada, Padre. (*Agobiada*) Nada. El Sargento ni siquiera me deja visitarlo.
CURA JOVEN. Juana: después me ocuparé de eso. Vámonos, Mariana.

La escena se oscurece. El lugar ahora está ocupado por el pasado de Juana, los delitos de su hijo Álvaro y sus funestas consecuencias.

ÁLVARO. Usted me acusó ante el Inspector...

TENDERO. ... tu hermano es compañero de escuela de mi hijo y sabe que ni siquiera puedo enviarlo a la universidad...

ÁLVARO. ... hijo de puta, viejo estúpido...

TENDERO. ... y que los proveedores ya no me van a volver a surtir la tienda si no les pago la semana entrante...

ÁLVARO. ... la última vez me mandaste a la cana pero ya salí y ahora estoy aquí otra vez, viejo de mierda, y vas a apagar por eso...

TENDERO. ... y yo siempre he sido el apoyo de tu mamá, siempre le he dado crédito cuando me lo ha pedido...

ÁLVARO. No mencione a mi mamá, viejo sapo... y cálese que no lo voy a matar, le voy a cobrar en efectivo, no me puedo fumar su piel, de modo que vaya abriendo el cajón y lo vacía sobre el mostrador. ¿Me oyó? ¡Muévase grandísimo hijo de puta! (*El Tendero se apresura a obedecer.*) Ahora siéntese otra vez, ¡En el mismo punto, imbécil! Y deme esas llaves que ahora Yo lo voy a encerrar a Usted! (*El Tendero hace lo que le ordena Álvaro y este cumple la amenaza. Las luces bajan rápidamente.*)

Por obra de la reconstrucción que hace JUANA del pasado, la escena se traslada a la inspección de policía. Allí la madre suplica al inspector que no eleve cargos contra su hijo. El informe iría al juez militar. A ÁLVARO le seguirían concejo de guerra y como JUANA sabe que con los militares no hay salvación posible, ruega al inspector, quien finalmente cede a sus súplicas.

La obra ha tomado la línea de la reconstrucción de los hechos del pasado que llevaron a la situación actual, la muerte de ÁLVARO. Ahora estamos en la casa parroquial. El CURA VIEJO, que pronto va a ser trasladado a otra parroquia, se queja ante JUANA por la conducta delictiva de su hijo. Ha robado dinero de la limosna que los feligreses dejan como óbolo en el templo. La madre le ofrece restituir lo perdido, pero para el sacerdote eso no basta. Aquí pareciera que el dramaturgo crea con la madre una figura colectiva.

Ella representa a todas las madres que en su condición han sido víctimas de un estado social excluyente. Los habitantes de los barrios marginales a donde han ido a parar tantas otras familias desplazadas por la violencia, se encuentran sin recursos, condenadas para siempre a la pobreza. Es entonces cuando los hijos buscan una salida y solo al encontrarla en el delito se integran a bandas criminales en asociaciones delictivas. Paramilitares o milicias urbanas de guerrilla.

El tejido social está descompuesto, corroído por la inequidad. Las mujeres que llegan a ser las más vulnerables de las víctimas de semejante violencia, están representadas por JUANA. Una mujer que se casó joven, tiempo atrás, y ahora confiesa que su único pecado fue no haber sabido retener a su lado a su marido. Para ella, él habría sido la única persona que pudo llegar a controlar a sus hijos. Un hombre que de pronto fue de otra y que huyó al verse descubierto en su traición. Una historia que se repite como una maldición.

Entre tanto el autor reconstruye el cuadro general. Nos presenta los personajes ya mencionados, pero de quienes aun todo lo ignoramos. JAIME y PEDRO de la banda de Los Muchachos están en la tienda de don Roberto. La trama cobra nueva fuerza. Don Roberto ha citado allí a los jóvenes porque tiene algo que proponerles. El autor no duda en señalar con pocas palabras el origen de la violencia que se instaló en la vida de aquel barrio de Medellín, ahí la comuna figura también como metáfora.

JAIME. Don Roberto, volvamos al punto donde empezó a contarnos. El Inspector evita que Álvaro caiga en manos de los militares. El propio Inspector se hizo humo. Lo que no entiendo es por qué usted no fue a quejarse donde los militares.

(El Tendero no responde por un momento; luego hace torpes tentativas de expresarse con gestos, meneando la cabeza y dice finalmente).

TENDERO. ¿No crees que nosotros mismos deberíamos arreglar los problemas del barrio? Los civiles debemos arreglar los problemas de los civiles. *(Los dos jóvenes esperan).* No me gustan los militares. Ustedes los jóvenes se criaron aquí, en estos ranchos, pero nosotros los viejos vinimos del campo, de muy lejos. Y de allá nos tuvimos que venir; allá estábamos en medio de las balas de todo el mundo: de la guerrilla, pero también de los terratenientes y de su ejército, el “Ejército Nacional” y de los paramilitares. Nos escapamos pero la violencia se vino con nosotros y aquí también había dueños de la tierra donde nos asentábamos. De modo que siempre venían el ejército y la policía y quemaban todo lo que conseguíamos. Fuimos de un lugar a otro, hasta que un político vino a “organizarnos” aquí, para que votáramos por él. El barrio creció pero también crecieron la miseria y la violencia en estas lomas...

Pero la historia no está completa.

(...)

TENDERO. Nos organizamos nosotros mismos. Ustedes, Los Muchachos aprendieron de nosotros la resistencia. (*Los dos jóvenes se miran*). Cuando empezamos a exigir el agua, la luz, el alcantarillado, la escuela, nos mandaron otra vez la policía y el ejército. Entonces cayeron nuestros mejores líderes. Después llegaron los narcos y nos dieron esas obras, pero nos dejaron algo peor, lo que ustedes conocen: las drogas, el dinero fácil, los sicarios contratados por los narcos y la costumbre de arreglarlo todo con sus armas. Esto hay que arreglarlo. Pero el mismo barrio tiene que arrancar las malas hierbas con su propio veneno mata-malezas.

PEDRO. Y nosotros somos el veneno mata-malezas, Jaime, ¿sabías eso? Vámonos de aquí, dejemos esta cháchara. (*Al Tendero*): Óigame viejo: lo que merecen esas malas hierbas es bala. Y usted sabe muy bien de cuál hierba estamos hablando.

¿O no? ¡Vámonos, Jaime!

JAIME. (*Al Tendero*). Don Roberto, nos encargaremos; pero no le haga caso a Pedro, él vive alardeando. Le voy a explicar: cuando sabemos de alguien como Álvaro le hacemos tres advertencias; le notificamos que una persona como él no puede vivir en el barrio, y que se trata de un proceso que le sigue la gente del propio barrio. A nosotros tampoco nos gustan los militares ni la policía. (*La Luz baja rápidamente*).

Con discreción y eficacia la obra monta sobre el mecanismo del *thriller* el contenido de su denuncia. JUANA que ha perdido tanto tiempo de su trabajo por andar solucionando los problemas de su hijo, ahora se ve en apuros para cumplir con sus compromisos laborales. Su amiga MANUELA, con quien cose en el pequeño taller instalado en su casa, también tiene su historia. Es otro relato de oprobio. Su marido es un desaparecido.

MANUELA. Era un hombre bueno. Tan sólo venía de la fábrica cuando lo sorprendió la redada. Después... ya sabes, lo encontraron con muchos otros en una fosa común. Después de tres años ya no puedo llorar más. No puedo. Es inútil. Juana, ya tengo que irme.

(*Las luces bajan rápidamente*).

Para el autor los hechos violentos en sí mismos solo llegan a determinar una situación general a partir de la cual escribe su drama. La obra de Yepes es, como él lo ha dicho, un intento por reconstruir la experiencia ajena. Es como el telón de fondo sobre el cual ha de componer una tragedia. Pero como el proceso de escritura implica una complejidad mayor, que va mucho más allá de la simple transcripción de testimonios, forzoso es esclarecerla.

Juan Pablo Aranguren Romero ha analizado el paso que va del testimonio de las víctimas a su transformación. Ya sea en documento, narrativa o bien

obra teatral, la reelaboración de los testimonios de hechos de violencia y de experiencias de sufrimiento implica incidencias tanto en el lenguaje en si como en sus significados. Aranguren, citando a Rebeca Saunders, señala que en la experiencia de esta autora en Suráfrica, frente a una Comisión de Verdad y Reconciliación, encontró que “las audiencias (...) si bien propugnaron por generar cierto impacto pedagógico y catártico, se mantuvieron en un plano expresivo que no operó una real transformación ni injerencia en los procedimientos de reparación a las víctimas” (...) Y así “terminó por re-des-subjetivar a varias de las víctimas que buscaban no sólo reconstruir parte de su identidad fracturada sino también obtener justicia y reparación”(Aranguren: 2010, 80).

Puesto que los autores de teatro saben que no es esa su función, consideran que en la posible reparación simbólica a las víctimas no se pretende comprometer el ejercicio catártico en un entorno individualizado y terapéutico. Al caso considerado se le inviste de un valor universal, paradigmático y sintomático, representativo, si se quiere, fragmentado de una totalidad social. Entre los testimonios que van a componer un cuadro de la violencia a través de la voz única de las víctimas, y una obra estructurada como un drama humano con todas sus aristas y complejidades de implicaciones colectivas, hay una diferencia. Ella estriba en que más allá del sufrimiento del individuo a cada víctima se le considera como portadora del daño social como re-significación. Al reconocer el dolor de las víctimas en un contexto determinado, la obra opera dentro de una dinámica histórica que comprende tanto el presente y el pasado como el futuro. De ahí que la pieza tenga un significado político más allá de la “recuperación emocional” de las víctimas.

FERNANDO. (*Se decide*) En la escuela me contaron que un tipo contrató a Álvaro como pistolero. Un amigo mío lo vio en el centro de la ciudad, montado en una ‘moto’ nueva. Y Álvaro le mostró a mi amigo su ‘45’.

MARIANA. ¡Mamá!

JUANA. ¡Cállate, Mariana! Fernando ¿por qué no me contaste?

FERNANDO. ¿Para qué?

JUANA. Para ayudarme a encontrarlo antes de que lo encuentre el ejército.

Para ayudarme a proteger la vida de tu hermano.

FERNANDO. Algunas personas deben estar buscando cómo proteger sus vidas de mi hermano. (*Súbitamente furioso*): ¡Olvidalo, mamá! Ya van cinco años. Durante cinco años completos te he visto buscándolo por todas partes, trabajando como una esclava para pagar lo que ÁLVARO se robaba, llorando toda la noche, suplicando por su libertad, visitándolo en la cárcel...

FERNANDO protesta por los cinco años que le ha correspondido buscar a ÁLVARO por el barrio. Se lo pedía su madre y como siempre temía que algo le hubiera ocurrido, lo buscaba angustiado en cada esquina, en cada grupo de jóvenes ociosos que deambulaban sin rumbo por las empinadas calles del barrio. ¿Y él qué?, luego un día a preguntarse. ¿Es que acaso no era también su hijo? Aun así, una vez más, FERNANDO acepta el encargo de su madre y sale a buscar a su hermano.

En la noche una patrulla del ejército irrumpe en la casa de JUANA, buscan a ÁLVARO, es un reo ausente. En una esquina del barrio JAIME y PEDRO hablan de una carta que PEDRO le envió a ÁLVARO pero que JAIME no está de acuerdo en sus términos.

PEDRO. Todo el grupo tomó la decisión de mandarle la advertencia.

JAIME. Sí. Pero ¿cómo? (*Masticando las palabras*) Es que son las razones y la manera como hacemos esto lo que marca una diferencia con el ejército y la policía. Y nuestra manera incluye dos principios esenciales: primero, nosotros actuamos en representación del barrio para darle seguridad, y segundo, nuestros procedimientos, nuestro lenguaje, tienen que ser lo de una justicia del pueblo, no la venganza del lumpen.

En un encuentro de Mariana con Jaime este le cuenta la decisión que Los Muchachos tomaron respecto a su hermano Álvaro (...)

JAIME. (*Desesperado, la sacude*) Mariana, lo que tenía que explicarte era que Pedro... Los Muchachos le enviaron una advertencia a Álvaro.

MARIANA. ¿Qué? (*Toma buena distancia de él. Desconcertada*) ¿Por qué me estás contando esto?

JAIME. Porque yo quería que supieras dos cosas. Primero, que yo estuve de acuerdo con los otros en cuanto a la necesidad de mandarle la advertencia...

MARIANA. ... ¿Cómo te atreves?

JAIME. ... y segundo, que a partir de ahora he decidido mantenerme al margen de cualquier decisión que tomen Los Muchachos sobre Álvaro.

MARIANA. Aun así ya estás participando en la sentencia de muerte contra Álvaro.

Una nueva revelación de JAIME le advierte sobre el peligro que corre ÁLVARO. Y más allá, en la iglesia, sin ser vistos JUANA y su hijo ÁLVARO tienen un encuentro clandestino. Él le promete que su vida pronto cambiará. Le enseña un grueso fajo de billetes.

JUANA. Álvaro...

ÁLVARO. No diga mi nombre, mamá. Vamos a vivir en una casa grande, con todos los lujos, vas a ver...

(Álvaro está tan excitado que ya no escucha y habla en voz alta. Las escasas personas que hay en la iglesia piden silencio. Juana está rígida de miedo).

JUANA. Deje de decir bobadas, hijo. Todo el mundo lo está buscando: el ejército, la policía...

ÁLVARO. *(Se levanta)* Me voy a mantener en contacto con usted, mamá. Por ahora tome este papel *(lo hunde en el bolsillo del saco de lana de su madre)* ahí está escrito dónde le dejo escondidos unos billetes para usted, sólo para los próximos días, pero es bastante, y nos vamos a encontrar muy pronto, yo le mando un mensaje.

El sargento que había visitado noches atrás la casa de Juana, regresa, pero ahora va vestido de civil. Son claras sus lujuriosas intenciones. Ronda desafiante a Mariana. (...)

(Entran dos 'gangsters' de civil pero con botas militares y con metralletas y esperan órdenes junto a la puerta). Cojan al muchacho. ¡Suuaaveee! Traten bien al joven, señores, que él es mi cuñado, ¿verdad, Mariana? El joven también va a ser colega mío. Ahora, ¡Llévenselo ya, ¿me oyeron?

(Fernando, sorprendido, no puede hacer ni decir nada y es arrastrado por los dos 'gangsters').

SARGENTO. *(A Juana):* Pero usted y yo, señora, usted y yo sabemos muy bien lo que está pasando aquí. Lo único que usted no sabe es por qué, de modo que se lo voy a decir: estamos buscando al asesino de un oficial de la policía. El Gobierno está presionando al General y el General me está presionando a mí. Todas las evidencias conducen a su hijo y yo lo voy a encontrar y ya estoy muy cerca. Pero eso lo sé solamente yo, y lo voy a mantener en reserva como investigador del caso; de modo que puedo entregar a cualquier sospechoso y en este barrio hay muchos candidatos. Hay muy pocas posibilidades de negociar conmigo, pero yo soy muy comprensivo, señora, y usted ya sabe dos de esas posibilidades. De modo que sea comprensiva usted también, señora. Dígale a Álvaro que se presente cuanto antes al comando. Le doy cuarenta y ocho horas más, señora. *(Se dirige a la puerta. Se vuelve a Mariana)* Nos vemos, mamita.

(Sale. Juana toma el rostro de Mariana entre sus manos).

La reconstrucción de los hechos que llevaron al desenlace ha terminado. Se cierra el círculo. JUANA y su hijo FERNANDO hablan. Han matado a ÁLVARO y FERNANDO revela la verdad de los hechos.

Cuando vuelven las luces, lentamente, vemos la muy pálida que alumbraba a Juana apoyada en el marco de la puerta de su casa, en la transición entre las escenas uno y dos, momento al cual hemos regresado. Fernando aparece frente a ella. Está sucio y se tambalea como si le hubieran impedido dormir durante muchas horas. Ella empieza a sollozar y le abre los brazos. Los que rezan ven la situación pero no se atreven a acercarse.

FERNANDO. Mamá... *(La abraza).*

JUANA. Fernando, Fernando... *(De repente, como si despertara)* ¡Te soltaron! Eso significa que...

FERNANDO. Mamá, creo que el Sargento... los militares mataron a Álvaro.

(Juana queda paralizada por un momento. De repente da un grito terrible. Luego hace un esfuerzo aun más terrible para recomponerse, y articula).

¿Lo viste? ¿Viste cuándo lo mataron?

(Los dos conversan como hipnotizados, víctimas de un profundo cansancio).

FERNANDO. Mamá, yo vi el cuerpo de Álvaro. Vine primero aquí para que supieras que estoy libre. Ahora tengo que ir a la funeraria para contarles dónde tienen que recoger el cadáver.

JUANA. Gracias a Dios que estás vivo, Fernando...

FERNANDO. *(Asombrado, pero sin énfasis):* Mamá, ¿no me entiendes? Álvaro está muerto.

JUANA. ... yo tenía tanto miedo cuando te arrestaron. La gente cuenta historias tan terribles de lo que pasa en los cuarteles...

Las versiones se contradicen. ¿Fueron los militares o Los Muchachos que mataron a Álvaro? Y en seguida el sorpresivo final.

FERNANDO. ¿Por qué? ¿Qué está pasando aquí? Mamá: qué te prometieron Los Muchachos?

JUANA. Prometieron entregarme el cuerpo de Álvaro después de que... es decir, después...

(Largo silencio.)

FERNANDO. ¡No! ¡Eso no es posible!

JUANA. ¡Sí! Para su descanso final. Y el mío.

FERNANDO. *(Tratando de racionalizar y de poner en orden su mundo)* No. Yo sé lo que pasó realmente. Ellos mataron a Álvaro y le ofrecieron a usted que le devolverían el cadáver. Y usted aceptó, mamá, ¿qué más podía hacer?

(Juana sigue negando con la cabeza. Fernando se subleva).

¡Pero ellos no tenían derecho de hacerlo, mamá!

(En un rápido movimiento se dirige a su cama, saca un revólver de debajo del colchón e intenta salir a la calle. Todos los presentes, menos JUANA, le abren paso, horrorizados).

JUANA. ¡Fernando! *(Él se detiene pero no se vuelve).*

FERNANDO. ¿Sí, mamá?

(Juana no dice nada. Fernando regresa y la abraza, todavía con el revólver en su mano. El Cura Joven hace un ademán de protegerla, pero ella lo ve y lo detiene).

JUANA. Fernando, ¿me perdonarás, hijo? Yo sólo quería un poco de paz para todos nosotros.

(Pausa. Oscuro, súbito).

En la obra de Mario Yepes está implícita una reflexión acerca de la verdad. Es la idea de que, como resulta imposible encontrar la verdad histórica, el autor recurre a la verdad poética o artística, pues solo así puede llegar a la esencia de los acontecimientos. Es, entre otras cosas, una reflexión aristotélica. Implica que hay una realidad poética o artística que se proyecta desde la historia, pero que es más fuerte que ella y que, de algún modo, la trasciende.

ENTRE LA POESÍA Y EL DRAMA

Sobre la dramaturgia de Gilberto Martínez, Mario Yepes escribió en la presentación del libro *Teatro alquímico*:

... una sostenida indagación sobre nuestro ser social, sobre tipos característicos de este desorden que es nuestro orden, una búsqueda de las razones de nuestra violencia, y de observación de nuestro genio siempre vivo y dispuesto por igual para la más inaudita crueldad o bajeza, y para el bien y la solidaridad incidentales, porque nunca nos le hemos medido a la solidaridad a ultranza que llegará a convertirse en justicia social estable y perenne, y de aquí la tragedia nacional (Yepes: 2002, xi).

En este párrafo están dispuestos los elementos característicos de, al menos, algunas de sus obras entre las que se cuenta *El hombre del perrito*. Pero hay que ver que en ese teatro, con tales características, el contenido de lo personal, la voz del autor, sobrepaja todas las otras categorías. Hay un tono triste, reticente en su obra. Y si sus personajes nos parecen modestos es solo porque su condición así los revela. No obstante, algún secreto orgullo y una dignidad callada hacen parte de su equipaje. Desplazados como son, este se reduce a sus atributos humanos. La mujer, ÑA MARTA, viste andrajos. La elegancia del HOMBRE es solo interior. EL AUTOR es un ser silencioso; y es un autor kafakiano. *El hombre del perrito*, como tantas otras piezas dentro del extenso catálogo de su producción, es una inquietante fábula acerca de nuestro tiempo. En sus palabras, la suya es una obra en la que:

Hago una dramaturgia de fragmentos
pego pedazos de realidades en convenciones con relieve
practicables de una realidad viviente,
espacio e instante en unidad dialéctica.

Proyectadas realidades imaginadas e
 inimaginables.
 Una caleidoscópica mirada de experiencias
 poéticas.
 Vida de utopías
 como única razón de seguir existiendo
 por los bordes (Montero, 2009)

Enunciado su carácter fragmentario, tanpreciado en Kafka, parte de su obra es una destilación alquímica que durante más de cincuenta años ha venido vertiendo en textos tan diversos, como son los autores que más frecuente: de Stanislavski a Bertod Brecht, de Growtowski a Heiner Müller, de Sartre a Arthur Miller, de Shakespeare a Tennessee Williams y a Antón Chéjov.

E L HOMBRE DEL PERRITO

Huyendo del naturalismo Gilberto Martínez sugiere que sean los rasgos expresionistas los que determinen la estética del escenario de *El hombre del perrito*, “el personaje de EL AUTOR que puede ser una voz o una sombra durante la acción va a incitar al espectador a realizar el montaje escénico”.

Sobre ÑA MARTA escribe:

Despojo digno de un pueblo, cercano a la gran ciudad, en donde tenía su casa.

De entrada sabemos que la mujer ha sido desplazada del campo a la ciudad. Ahí se ha convertido en un ser anónimo. Vive entre basuras y duerme como puede en el espacio que ha hecho de él su precario hogar. Más adelante:

Duerme en forma desusada acuciada por pesados sueños y peores presentimientos. En sus accionar cotidiano de vez en cuando enarca la ceja derecha y hace un guiño de matar el ojo que los interlocutores, incluyendo lectores / espectadores, interpretan según los intereses del momento y que no es una constante gratuita. La cubre un pesado y descolorido sobretodo. A su lado un pequeño bulto. Muy bien arropado excepto por el borde superior por donde asoma un azulado hocico al parecer de un perro que dormita. Una lengua afelpada, roja y ennegrecida, cimbra con el ulular del viento. La neblina ocupa el campo de visión.

Nos enteramos que el verdadero título de la obra es *El hombre del perrito de felpa*. Tierra baldía en los extramuros de la ciudad. El hombre de más de cincuenta años, revela dignidad y cierta sabiduría. Desmadejada y encorvada está ÑA MARTHA, despojo que lleva puesto su sobretodo. EL AUTOR comprobará que los elementos de la obra están en perfecto orden, dispuestos para el comienzo de la función. Mira el libreto. Lee lo que tiene escrito. El perro, Azulejo, lo distrae de su tarea. La mujer despierta desconcertada. Acaso no sabe en qué lugar se encuentra. EL HOMBRE le explica. A unas cuerdas hubo una balacera y en seguida una explosión y de allí él la rescató llevándola a ese lugar. Ella pregunta por el perro y EL HOMBRE le pregunta por su procedencia:

ÑA MARTA. (*Trata de despabilarse del todo, arreglarse un poco y recordar*) Fue allá en el pueblo, ya ni sé cuándo fue. La neblina del tiempo me oscurece el pensar. Me obligó un petardo que me hizo pensar que se nos entraba el mundo entero y luego los uniformados como niños locos furiosos disparando sin cesar y sin mirar a quien. El puesto de policía lo volaron con una granada. Creo que así fue... una granada... o dos... o tres... No se distinguían unos de otros. Lo único que recuerdo bien, pero muy bien era que no se sabía quién era quién. Fui la única sobreviviente y desplazada. Pero sabe, ya estoy cansada de repetir la historia.

ÑA MARTA ha tomado la voz ya cansada de los desplazados a quienes urgen por el relato de su desgracia. ¿Desde qué punto de vista deben construirse los actos de memoria de eventos traumáticos?, pudo haberse preguntado el autor. Ante todo, parece decir, deben sustraerse de las coyunturas de poder que subordinan esas historias a los grandes proyectos colectivos que con sus contradictorias narrativas evocan de una manera general lo que se ha llamado “sufrimiento social”.

Por eso el autor da un sentido preciso a la manera como se refleja la violencia en los personajes. Víctima de la violencia, ÑA MARTA, como tantos otros sujetos de dolor en esta dramaturgia del conflicto armado en Colombia, desplazada, va a ser de nuevo víctima. Ahora de la desidia y el abandono social. Su nueva condición es administrada como mera estadística. De aquí que sea el narrador, el dramaturgo, quien tome la voz de las víctimas, pues es él quien inscribe su dolor en las teodiceas del abandono.

EL HOMBRE a quien le ha picado la curiosidad por aquella extraña mujer, quiere saber más sobre su historia. Son tiempos apocalípticos. El clima de un

final anunciado y presentido, lo enmarca diálogos rápidos, breves y sucintos. Apocalíptico en el sentido en que Frank Kermode recuerda como lo entendió Yeats. Citando al poeta cuando escribía *Una Visión*, Kermode transcribe: “constantemente tenía grabada en mí la palabra terror, y en una ocasión, la antigua profecía estoica de terremoto, fuego e inundación al final de una época, pero no la tomé en sentido literal”. Martínez aquí parece un poeta apocalíptico, pero jamás oblicuo o elíptico.

EL HOMBRE. (*El Hombre parece no oír. Se recoge sobre sí mismo*) ¿Oye el viento? Hace unas noches el viento era muy fuerte y se oía. Era el canto de las brujas que presagia tormentas. Lo se por experiencia. Hay un momento en que uno tiene que vomitar todo lo que le ha dolido para que el estómago se relaje.

ÑA MARTA. (*Entra en el juego de palabras y su significado*) De nada sirve. El dolor está aquí dentro...aquí dentro... (*Se señala la frente. Se oye un ruido extraño. Todo puede pasar. Pausa*).

Un ruido los alerta. Reaparece El Autor. Lee la posible escena.

EL AUTOR. Los dos se tensan. Es evidente que es más el temor que la posibilidad que sea alguien. Se va incrementando el ruido hasta que al final se vuelve ensordecedor, del girar de las aspas de un helicóptero. La atmósfera es alucinante, el polvo de la tierra calcinada se levanta, gira y se sacude de su letargo, golpea los seres y objetos que allí se encuentran, los zarandea. Las hojas del rancho se desprenden a medias de sus dóciles ataduras. Se oyen ladridos de perros.

Ante el espectáculo que la descripción del autor despliega, EL HOMBRE intenta protegerse y proteger a la mujer y al perro. Luego un disparo y otro: la vida es una larga sucesión de momentos entre disparos.

ÑA MARTA. ¡Carajo! Este miedo quebrantahuesos. No me voy a acostumbrar nunca. (*Pausa. Se acomodan*) Nos siguen...

EL HOMBRE. ¿Qué?

ÑA MARTA. Las palabras. Hubo una vez un tiempo de contar y en el que creíamos que contando se nos arreglaba la vida, y ya ve, las palabras sirvieron para poco. (*Mira el caldero*) ¿Ayudo?

EL HOMBRE. Ya ni me acordaba (*mira de soslayo a la dama salchichuda*)... que había una mujer en casa.

ÑA MARTA. (*Revuelve con un palo mientras evoca. Narrativamente*). Fueron muchas las noches.

EL HOMBRE. (*Él a la vez en su mundo*) Un disparo. La noche se resume en un disparo.

La mujer, que también quiere saber quién es ese hombre con quién ha estado dialogando, interroga a EL HOMBRE que ahora pone la mesa para la comida. El perro duerme. EL HOMBRE le ha dejado un sustancioso hueso a su lado. Cuanto hablan el hombre y la mujer es anecdótico. El clima de barbarie ahora adquiere resonancias bíblicas. EL HOMBRE observa con suspicacia.

EL HOMBRE. *(Desde adentro)* Es gracioso.

ÑA MARTA. ¿Qué?

EL HOMBRE. *(Saliendo)* Nada. Solo que todo lo que pasa es gracioso. Uno se ríe mientras se duele. Uno se sonríe mientras solloza. Uno lanza la carcajada cuando nada entiende. ¿Me entiende?

Aquí los perros no sirven para crear alegorías monstruosas como en la obra de Fabio Rubiano. El perro humaniza al hombre aunque en la conquista tiene otra historia que el autor recuerda.

EL HOMBRE. Y hablando de perros, ¿sabía usted que los españoles nos conquistaron a punto de caballos y perros?

ÑA MARTA. No, no lo sabía.

EL HOMBRE. Y lo que es más curioso, los indios o indígenas, vaya usted a saber, a lo que más temían era que los perseguían en manadas ladrando como lobos hambrientos.

ÑA MARTA. No comprendo.

EL HOMBRE. Los de estas tierras conocían la figura del perro, pero los que había por aquí, no hablaban. Y como no hablaban se los comían. Eran mudos. Mudos. No hablaban... los peritos... no... los perritos de por aquí... No hablaban.

EL AUTOR mira la historia de frente y con cierto humor impasible. El “perrito” Azulejo, el perrito de felpa, provoca una confusión semántica con un “perrito”. Dobla su sentido. ¿No es el perrito de felpa un desplazado dentro de esta historia de una mujer desplazada? ¿Y perito? ¿En qué?, se pregunta el espectador.

ÑA MARTA. Raro, ¿o no?

EL HOMBRE. Era peritos sabios. Perdón, sabios perritos

ÑA MARTA. ¿Me está tomando el pelo?

EL HOMBRE. No más faltaba. ¿Y qué paso con sus perritos?

No hay duda de que el equívoco entre las palabras “perrito” y “perito” lleva su carga de mordacidad. ÑA MARTHA relata su experiencia de niña con los perritos. Él si quisiera podía hablar de los peritos de la conquista y de la infinita

sucesión de peritos kafkianos que ha poblado nuestra historia bajo el oscuro y abigarrado manto de Derecho y Justicia.

Ahora la escena nos lleva hasta allá. Un policlínico de un hospital de guerra. El caos no da tregua. Es un país en guerra. Pero regresamos a la escena original. ¿Acaso estamos ya en la época del posconflicto? ÑA MARTHA relata la muerte de sus dos perritos, “Muerto de hambre” y “Muerta de hambre”, que se suicidó tras la muerte de su consorte, la perrita.

Con el sonido de una ocarina indígena cambia la escena. EL HOMBRE y la mujer bajo la invocación de EL AUTOR realizan un rito nupcial. Ella insiste en que le cuente su historia porque todos los hombres tienen una historia que contar, le asegura. Pero EL HOMBRE hábilmente se libra de la mujer. Azulejo sirve de pretexto para desviar la conversación. Es la historia de Azulejo lo que tiene por contar. Lo rescató de una caneca de basura, medio muerto, en donde una niña lo había abandonado. Irrumpe con estruendo militar un helicóptero en la escena. La historia del perrito y del hombre ha terminado.

EL HOMBRE. Señor...

COMANDO. ¡Quieto!

EL HOMBRE. Pero...

COMANDO. ¡He dicho que no se mueva!

EL HOMBRE. Mi perro...

COMANDO. *(Mira el perrito)* Ya veo... Llamando al Comando Central...

¿Paladín 6? Contraseña: como hacer el amor. Señor, encontrado artefacto sospechoso. Procederé a revisarlo. Terrorista controlado. Repito contraseña: culo apretado y ojo avizor... *(El Hombre trata de detener al Comando que coge el perro. Este le apunta con su arma)* ¡Quieto!... QSL, revisando. *(Con gran habilidad coge el perro de fieltro y con la bayoneta lo despanzurra. Mete la mano en la cavidad y saca un rollo de dinero. El Hombre trata de ir hacia el armado pero este lo detiene con una ráfaga de ametralladora. Sin pensarlo dos veces se mete el dinero en el bolsillo del pantalón)* ¿Qué que mierda fue eso? Terrorista desactivado. Todo en orden. Cambio. QAP. Me retiro. Envíen de nuevo el helicóptero. Cambio.

(Se oye el ruido de las hélices del helicóptero que aterriza en la zona baja y mientras, la luz va descendiendo. La intensidad sonora de la hélice del vehículo militar disminuye paulatinamente. El Comando desaparece. Aparece paulatinamente Ña Marta. Ve solo despojos. Recoge lo que queda de Azulejo.

Lo cubre de cenizas. Improvisa una cruz y luego va hacia el cadáver de El Hombre. De nuevo las púas del dolor premenstrual previo a la menopausia que se le avecina, se dejan sentir. Se sienta y coloca su cabeza sobre las rodillas. Mira al público. Mata el ojo y queda estática).

Antes que la función concluya EL AUTOR deja una advertencia:

Solo aquellos que vienen a escuchar una pieza alegre y licenciosa, un fragor de broqueles, o a ver un bufón de larga vestidura abigarrada, con ribetes amarillos, quedarán defraudados, pues sabed, amables oyentes, que mezclar la verdad auténtica con tales espectáculos de bufonería y de combate, además de que sería rebajar nuestro propio juicio y la intención que llevamos de no representar ahora sino lo que reputamos verdadero, nos haría perder para siempre la simpatía de todo hombre culto. Así, pues, en nombre de la benevolencia, y puesto que se os conoce como los primeros y más felices espectadores de la ciudad, sed tan serios como deseamos, imaginad que veis los personajes mismos de nuestra noble historia tal como fueron en vida; imaginad que los contempláis poderosos y acompañados del genio enorme y de la solicitud de millares de amigos; luego considerad cómo en un instante a esta grandeza se junta de repente el infortunio. Y si entonces conserváis vuestra alegría, diré que un hombre puede llorar el día de sus bodas (Citado por Martínez: 2011).

L A TRAGEDIA QUE NO TERMINA

Más allá de los problemas que la memoria puede plantear en cuanto a que no debemos olvidar a las víctimas en su sufrimiento ocasionado por los hechos de violencia en el conflicto armado en Colombia, están las situaciones en que esas víctimas se ven envueltas, incluso antes de cualquier programa de reparación. En su necesidad de sobrevivir día a día en una sociedad que se muestra incapaz de imponer los términos de su solidaridad, ellas se encuentran abandonadas. Lo viven los desplazados en las pequeñas y en las grandes ciudades, en los pueblos y veredas a donde se han dirigido en busca de rehacer una vida rota.

Buena parte de ellas son familias destruidas. Y como en el centro de la familia se encuentra la mujer como madre, ella termina siendo la protagonista de una gran parte de las obras que representan hechos de desplazamiento en la dramaturgia del conflicto. Cualquier testimonio de desplazamiento es tan elocuente como el otro. Tomemos dos ejemplos citados por Roland Anrup:

Para nosotros el que nos obliguen a salir de nuestra tierra es tanto como que nos quiten la vida, que nos quiten todo lo que es de nosotros, porque fuera de nuestra tierra no nos valoran, no nos valoran como lo que somos. Abandonar nuestra tierra es abandonar nuestra cosmovisión, es abandonar todo aquello que nos pertenece,

todo lo que hemos construido alrededor de nuestra cotidianidad, pues es muy distinta a la que llevan las personas en la ciudad¹⁰ (Citado por Anrup: 2011, 11).

Otro testimonio proviene de un documento de la Asociación de Cabildos del norte del Cauca:

Conocemos de sobra la paupérrima situación que arrastran los desplazados, parias en su propia patria, que reciben trato de pseudo ciudadanos e infrahumanos [...] son estas razones más que suficientes para no abandonar nuestro territorio y pensamos que si nos van a masacrar en otro sitio también lo pueden hacer aquí¹¹ (Citado por Anrup: 2011, 12).

Como hemos dicho, el reto de la dramaturgia del conflicto se centra en reelaborar estas situaciones para estructurar obras que a la vez sean fieles al acontecer nacional y creaciones escénicas capaces de llevar un mensaje claro, directo y veraz a la sociedad. El dramaturgo que se basa en los hechos ha de preguntarse por la fidelidad de su obra a la realidad. No porque haya de ser un retrato exacto de esa realidad, sino más bien porque al reconstruirla a la manera particular que lo hace el arte escénico, separando lo esencial de lo accidental, expresa la verdad contenida en esos hechos.

La manera como el teatro estructura el presente con los hechos del pasado lo convierte en el lugar donde se integra una comprensión que se opone a versiones en donde, en palabras de Gloria Cristina Gómez, “el carácter abierto de los acontecimientos los convierte en actos de disputa entre los sentidos por esclarecer”. La obra de arte escapa a esta condición. Y gracias a ello es que allí el sentido de la violencia se vuelve independiente frente a “los modos como el dolor es administrado, apropiado, distribuido y contestado por diversas instituciones, organizaciones y agentes (Castro: 2011). Incluso, *Ladrillo portante de celda circular* dirige sus punzantes críticas hacia esas instituciones.

10. Testimonio de Nancy Ramírez Poloche en el Panel “Cultura, territorio y desplazamiento” en La segunda expedición por el éxodo.

11. *Minga en resistencia: Por la defensa del plan de vida de los pueblos indígenas del norte de Cauca*, abril 2002.

LADRILLO PORTANTE DE CELDA CIRCULAR

El epígrafe de la obra nos pone en guardia ante el profundo escepticismo con que enfoca la autora la triple situación trágica que presenta en la obra. La del desplazamiento, la de la desaparición forzada y la de los falsos positivos.

“Lleva el alma de regreso a casa”, aconseja el sabio tibetano.
 Y si el alma extravía los pasos en el camino
 Y si no hay camino
 Y si no hay casa
 Y si no hay alma que llevar de regreso a casa.

Rómulo Bustos
 Oración del impuro

MARY, humilde anciana, está sentada ante las ruinas de la que fuera su casa campesina. Recuerda a sus hijos, Uriel y Ancizar. Lleva un ladrillo en la mano. Es una desplazada que buscaba ser incluida en el registro para la ayuda humanitaria. Estamos ante la representación del dolor y del sufrimiento. ¿Pero quién habla? Ven-
 na Das lo ha intuido: “hay una manera, no obstante, en que yo puedo prestar mi cuerpo para registrar el dolor del otro. El texto antropológico puede servir como un cuerpo de escritura que permita que el dolor del otro se exprese en mí”. Si el texto antropológico puede convertirse en ese espacio para la escritura del dolor, con mucha mayor razón el texto teatral puede llegar a expresar esa experiencia sensible.

MARY. La luz de la lámpara en la ventana es el ojo de la casa, la lámpara espera
 (*Pausa*) Soy yo el ojo, soy yo la espera, fue esta mi casa (*señalando el ladrillo*). ¿Qué fue de mi lámpara? ¿Fue esta mi casa? ¿Fue mi ojo la ventana? ¡Es esta la casa!

El monólogo continúa con los hijos y la envestida de la violencia. Quedaron entre dos fuegos.

MARY. Este el patio, esta la escalera, estos los corredores, estas son las piezas, la más grande la de mis muchachos, el Ancizar y el Uriel, y en esta pequeñita nos acomodamos con mi negro. Él fue quien dijo: que pa' qué más. Pa' solo dormir. En cambio los chinos necesitan campo pa' soñar.

¿Cuánto tiempo ha de transcurrir para que las autoridades atiendan a los desplazados en sus necesidades más básicas?

MARY. Hoy se cumple otro mes.
 Y nada que me incluyen en el registro.
 A otros al menos les llega la ayuda humanitaria completa...
 Dijeron que hoy vendrían.
 Preguntan lo mismo.
 Llenan papeles y papeles.
 Tengo la cabeza como papelería de escuela.
 El estómago como coca de perro abandonado.

El corazón como cultivo de brócoli después de una helada.
Las veces que sea, se los volveré a contar, con tal que me digan donde esta mis muchachos.

Las experiencias mendicantes y la angustia de la espera, son narradas desde el lugar de quien las vivencia. En cada día, en cada momento de espera, se reviven los recuerdos de un pasado doloroso determinados ahora por las humillantes condiciones a que son sometidas las víctimas.

MARY. Como no quisimos entregarles toda la cosecha recién cogidita. Al día siguiente aparecieron colgados Fruco, Luna y Sansón. El Negro puso trancas enormes en estas tres entradas. Ancizar y Urielcito se habían ido sin avisar para ese nuevo trabajo que les ofrecieron, ya llevaban como cuatro días en que nada sabíamos de ellos. Esa noche esta casa quedó cerrada como una naranja y nosotros dos adentro. Pero en la madrugada sentimos el alboroto en el galpón y el chillido de los puercos enloquecidos por la candela.

Su esposo, el Negro que enfrentó a los violentos, terminó asesinado y los hijos desaparecidos. Cada día es un vía crucis. La misma peregrinación en la que cabe la pregunta ¿Qué ha sido mejor, sobrevivir o haber muerto? Si estamos determinados por un violento instinto de supervivencia, también habrá otro de supresión cuando para una vida destruida se hace insoportable seguir viviendo. Tal es la íntima desesperación que la obra comunica.

MARY. Interminables filas.
Valoración de acuerdo a la verificación de la información:
Cuatro meses.
No tengo cédula.
Mataron a mi marido.
Mis hijos no aparecen en ningún reporte de la fiscalía.
Horario de atención, los lunes y los viernes de 12 a 2 p.m.
Fui a pie.
Se acabaron las fichas, vuelva el próximo viernes o llegue más temprano.
No tengo para el transporte.
Inclusión en el registro:
Cinco meses.
Ayuda humanitaria de emergencia.
Una colchoneta.
Cien mil pesos para arriendo, servicios, mercado, transportes.
¿Cómo se hace para conseguir eso?
¿Dónde se saca ese papel?
¿Cómo se hace para llegar?
Quieren que me conforme con retorno y reubicación.

¡No quiero!

¡No quiero volver, no puedo volver, tengo que encontrar a mis muchachos!

No se los pudo haber comido la tierra.

En el referido documento de Gloria Cristina Castro Gómez, citando a Martha Nubia Bello, escribe:

Al respecto Bello (2006) dice que el desplazamiento forzado como experiencia límite conlleva pérdidas múltiples en el hogar, la vida, los bienes materiales y los referentes espacio-temporales. La salida precipitada del lugar de residencia ocasiona una serie de rupturas en las trayectorias de vida de las personas, sus familias y comunidades. El desplazamiento forzado, al constituirse en un evento límite anuncia la ruptura de los elementos que mantenían cierta cohesión social al generar desconfianzas, pánico e impotencia. Por último aparece la práctica de desaparición forzada, la mujer que narra esta experiencia vuelve a habitarlos esfuerzos que emprendió en la búsqueda de su esposo y los impactos que esta práctica de violencia generó en su proyecto de vida personal, familiar y comunitario (Citado por Castro: 2011, 11).

Y otro testimonio citado por Gloria Cristina Castro Gómez:

Al otro día empezamos a buscarlos en el río Cauca, porque decían que a todos los que desaparecían los encontraban en el río. Entonces conseguimos un carro y nos íbamos todo el día para el río, y donde veíamos un gallinazo parado era porque había un muerto, tirábamos lazos y los jalábamos para la orilla, les mirábamos la ropa, las cicatrices, los dientes, el cabello, para ver si los podíamos identificar. (Lida, Trujillo, 41 años) (Citado Castro: 2011).

Pero esta es otra historia. En *Ladrillo portante de celda circular* un relato está contenido en el interior de otro. No hay límites entre ellos. Son uno solo y el mismo relato. Así como parece que se borrarán los límites entre testimonio y obra escénica, así mismo se diluyen los que unen y separan los tres relatos de *Ladrillo portante de celda circular*. Los del desplazamiento, desaparición forzada y los falsos positivos. Aunque sabemos que la huella de la obra es indeleble, no dejamos de preguntarnos si la idea de Hegel según la cual “el arte es cosa pasada para nosotros”, adquiere de pronto nueva vigencia. Dicho por Maurice Blanchot: “Lo que cuenta absolutamente es, de ahora en adelante, la realización del mundo, la seriedad de la acción y la tarea de la libertad real” (Blanchot: 1969, 219).

MARY. Cinco días antes del incendio, escuché que Uriel le contaba a Ancizar sobre la oferta de trabajo ilusionados con el futuro que un teniente de la policía les ofrecía

a sus hijos ya habían iniciado el camino sin regreso en donde encontrarían la muerte a manos de un cobarde comando que cobraría por ello. Aunque por la cabeza de la madre cruzó un mal presentimiento nada dijo.

(...)

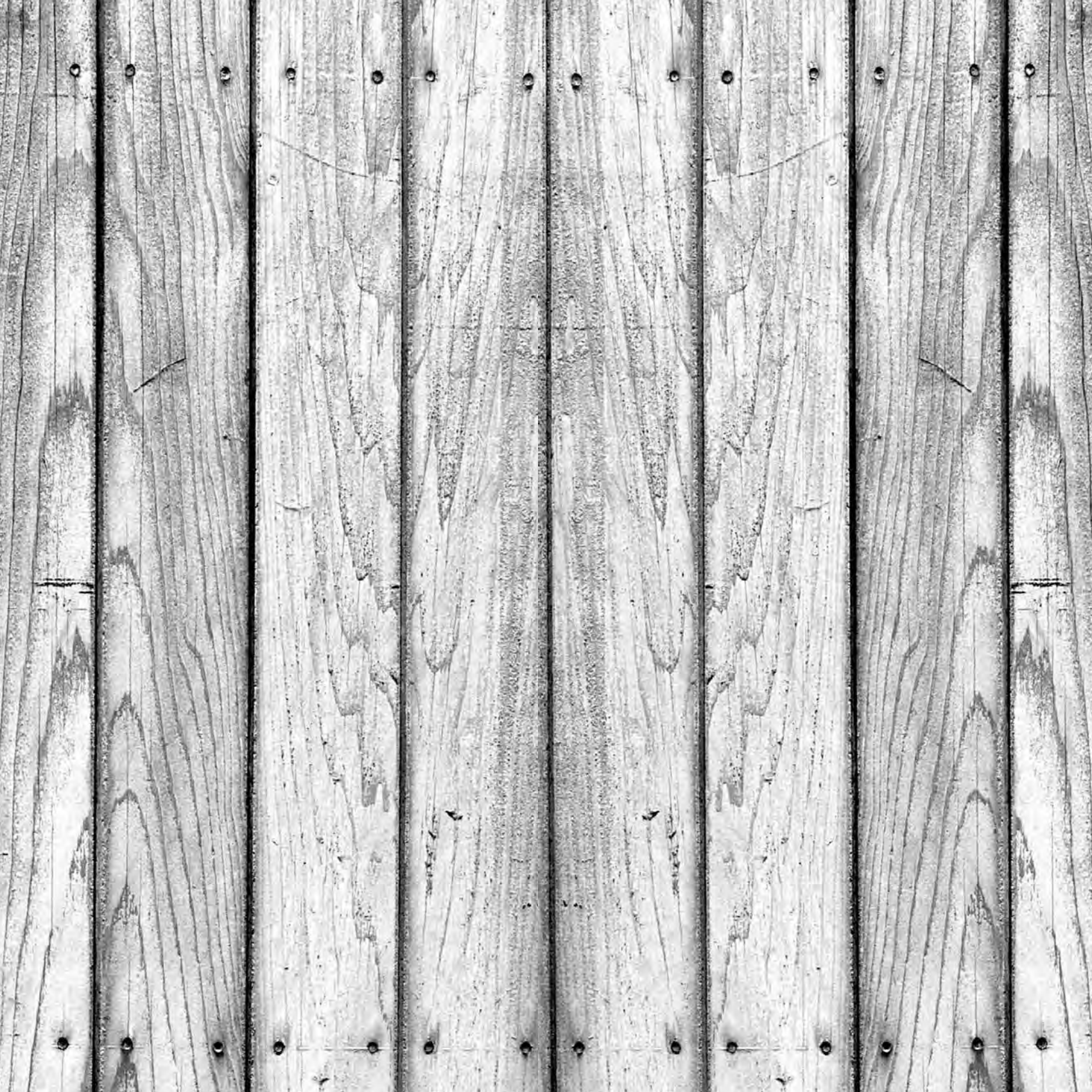
Sabía que algo malo venía en camino, como cuando en medio de un día soleado de repente sopla un viento helado y se va, pero uno sabe que esa noche no perdona el vendaval. Me quedé callada, no le conté nada al negro ni les pregunté nada a los muchachos.

Un año después la mujer sigue sin entender. Lo que significan las muertes violentas jamás podrá ser comprendido en su honda y trágica dimensión. Pero es posible reconstruirlas y restituirlas para la memoria, individual y colectiva. Se trata de un intercambio entre “la realización de mundo” y “la seriedad de la acción” y su posterior representación. Es el diálogo que se establece entre el acto y la lectura que hacemos de él. Ya se sabe, con Nietzsche, que no hay hechos sino interpretación de los hechos.

MARY. Que me expliquen por qué cuando llegué a esta ciudad, a que me ayudaran a encontrar a mis hijos, nadie me dio razón de nada. Me vine buscando al teniente ese que ahora vive aquí y lo único que dijo fue que jamás había visto ni conocido a mis muchachos, que él no tiene nada que ver con esa gente y que no le hiciera perder más tiempo. ¿Por qué no aparecen? Por qué ahora me entregan esta lista con sus nombres. Dizque abatidos en combate por las fuerzas policiales, dizque por guerrilleros, dizque encontrados en la vereda San Pascual de Cañas Gordas, como a veinte horas del pueblo, dizque con otros diez muchachos más.

El expediente de los hechos lo resuelve la autora de una manera escueta y lacónica. Pareciera que las palabras se agotan. Que sus significados se detienen ante los hechos. Nos queda tan solo un inventario. La cita que cumple para el encuentro con la policía. El viaje. La condena. La golpiza y el infame fusilamiento. La fosa común N.N. Y luego la búsqueda desesperada de los cadáveres. ¿Hegel tenía razón?





EPÍLOGO

Marina Lamus Obregón

Agrupaciones y actividades

A lo largo de este trabajo se han visto las diferentes formas de expresión teatral que el tema del conflicto ha configurado: obras compuestas por dramaturgos de manera individual o colectiva; por noveles escritores que se inician en el oficio en talleres y por personas que han querido expresar sus sentimientos a través del teatro. Adaptaciones y relecturas de otros repertorios, lo cual ha permitido que las dramaturgias sean diversas y variadas, dado que para ser aceptadas por su entorno y su público no están sujetas a una autoridad ubicada en el centro, ni están alineadas en un determinado campo teórico o estético, así que solo resta enumerar algunas actividades desarrolladas por las agrupaciones a lo largo de estos años.

Dichas actividades son variadas y comparten algunas características señaladas antes para los repertorios, pues coexisten agrupaciones de amplio recorrido artístico con otras bisoñas; conviven artistas de tiempo completo con animadores y multiplicadores teatrales, quienes promueven actividades o teatralidades en general, en diferentes regiones y ciudades del país. Su inventario es extenso y requiere una delimitación aquí; por tanto, para ejemplificar este apartado se nombrarán unas cuantas que pueden dar alguna ilustración de sus trabajos, su cobertura regional y la complejidad de sus acciones.

Algunas experiencias espontáneas de la sociedad civil y performances de diversa índole, convocadas o realizadas por artistas de distintas disciplinas han sido publicadas por los mismos protagonistas. Existen varias recopilaciones como las hechas por el Instituto Hemisférico de Performance & Política y una de las que reviste aquí mayor interés fue la realizada en la Universidad Nacional, sede Bogotá, en 2009 que se constituyó en el VII Encuentro. También de la Universidad Nacional es la titulada *Ciudadanías*

en escena. Performance y derechos culturales en Colombia, que corresponde a las memorias recopiladas por el profesor Paolo Vignolo de la Cátedra Manuel Ancizar (2008). Fuera de este ámbito universitario, otras experiencias fueron recogidas en el libro *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas* (2009), cuya investigación estuvo coordinada por María Victoria Uribe, del Grupo de Memoria Histórica.

Un ejemplo de experiencias promovidas por personas que no pertenecían a una agrupación teatral específica fue la impulsada por los profesores de la Universidad Nacional Myriam Jimeno, Ángela Castillo y Daniel Varela, en abril de 2008, cuando se cumplió el séptimo aniversario de la masacre del Alto Naya (montañas del suroccidente colombiano). Los profesores sugirieron y fue aceptada por la comunidad la puesta en escena de un sociodrama con base en los recuerdos de las víctimas. Estos relatos fueron el insumo que determinaron los personajes, las situaciones, la división formal del drama y la puesta en escena.

Entre las iniciativas promovidas por agrupaciones profesionales para mostrar su posición en contra de la violencia y para visibilizar las acciones de los grupos armados se encuentran las siguientes: a mediados de 1999, con motivo de su cumpleaños número diez, el Teatro Aquelarre emprendió una serie de representaciones en Bogotá, Medellín, Cali y otras ciudades del país, en una gira que denominó “Temporada por la Paz” y para tal efecto montó la obra de Griselda Gambaro *Antígona furiosa*, que es la versión contemporánea de *Antígona*, la tragedia de Sófocles. Según el director y fundador del colectivo, el dramaturgo Jairo Santa, la agrupación había nacido cuando: “había una guerra, cuando empezamos a hacer teatro había otra guerra y hoy seguimos en guerra. Somos una generación que ha convivido con la destrucción alrededor de nuestra gente y de nuestras cosas”.

Igualmente en agosto de 1999, el Teatro Taller de Colombia organizó el II Encuentro Internacional de Teatro Callejero y Circo. El director del Teatro Taller, Jorge Vargas, encargado también de la organización del evento consideró importante que este abordara el tema de la paz en el país, por lo cual lo bautizó con el sugestivo nombre de “El teatro callejero del mundo le sonrío a la paz de Colombia”. Además de esto, el desfile inaugural realizaba el tema de la convocatoria: más de mil zanqueros se tomaron las

calles de Bogotá y la Plaza de Bolívar, unidos bajo el lema, “Camínele a la paz de Colombia”.

Con una serie de representaciones de teatro callejero, el mimo Julio Ferro, con el apoyo de la Alcaldía de Bogotá, a comienzos de 2006 buscó la manera de sensibilizar a los bogotanos sobre el drama que padecían los desplazados que llegaban a la capital. El objeto principal era que la ciudadanía no los rechazara y comprendiera la situación por la cual estaban atravesando, pues el rechazo y las actitudes desdeñosas de los transeúntes incrementaban el dolor y los problemas asociados. Entonces Ferro escribió unos guiones con base en las historias escuchadas de boca de algunos de los desplazados y escogió la calle para las representaciones, porque era el lugar visible en donde todos confluían: los desplazados reclamando ayuda y los ciudadanos.

Teatro Efímero fue el nombre escogido para identificar los actos teatrales que realizaba la Fundación Cultural Rayuela en varios sitios del centro de la capital y, en especial, en los barrios que conforman los Altos de Cazucá. El grupo era dirigido por Iván Torres y estaba integrado por aproximadamente 300 jóvenes de ambos sexos; unos pocos habían pertenecido a grupos al margen de la ley y se habían desmovilizado, pero la gran mayoría había perdido a sus amigos en asesinatos ejecutados en sus barrios. El objetivo principal de los actos teatrales era no dejar olvidar, resignificar espacios y visibilizar las diferentes violencias que estaban sufriendo. En pequeños o nutridos grupos se presentaban sin anunciarse en calles y parques, en silencio, vestidos con camisetas negras como símbolo de duelo, con el rostro pintado y con algunos coloridos distintivos. Uno de estos cuadros fue titulado *Hombres y mujeres jóvenes, territorios de paz*, tenía una duración de 20 minutos y terminaba con una gran mariposa que volaba. Era una propuesta que buscaba la paz en sentido de vida y protestar porque no querían la guerra en nombre de la juventud. Este teatro se alimentó del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, de los efímeros de Alejandro Jodorowsky y de la corriente llamada “arte natural”. Así mismo se inspiraba en las enseñanzas de la guardia indígena del pueblo Nasa (Cauca), que sin ejercer violencia detiene actos violentos.

En 2001 la barbarie de las masacres se había extendido a todas las regiones del país y las cifras de personas asesinadas aumentaban de manera expo-

nencial, creando sensación de impotencia, desamparo, inseguridad y padecimiento colectivo. Nadie entendía. No había explicaciones para el horror que se estaba viviendo. Así que en 2002 cuando comenzó el Festival Iberoamericano de Teatro, en Bogotá, fue interpretado por algunos columnistas de los periódicos y la prensa en general, como una trinchera colectiva. En este ambiente era imposible no asociar algunas de las obras representadas con la situación del país, así estas hubieran sido escritas de otras latitudes y fueran representadas por compañías internacionales. Títulos como *Una bestia en la luna*, de Argentina; *Leitmotiv*, de Canadá; y *Barril de pólvora*, de Yugoslavia —en especial esta última, fue considerada como una radiografía del país—, eran objeto de identificaciones y de análisis desde diferentes ángulos. El columnista del IEPRE, William Ramírez, reflexionó sobre la importancia del Festival y no sólo desde la perspectiva artística:

... sino sobre su especial significado político en un momento en que nuestras ciudades entraron en los planes terroristas de la subversión armada. Para esta última, los centros urbanos encarnan un objetivo estratégico no sólo por su condición de centros administrativos de los poderes estatales, sino por el hecho de condensar, en términos físicos y simbólicos, amplias y complejas redes del tejido social ciudadano (Ramírez: 2002, 14A).

Agregaba Ramírez que las ciudades debían dar respuestas de “integración cívica”, y una de dichas respuestas era la masiva oferta cultural, pues esta podría ser “una resistencia formidable y profunda contra los portadores de la violencia terrorista”. La programación cultural era una fuente de verdadera expresión democrática. “Es aquí donde reposa la importancia política de eventos culturales que, como el de Fanny Mikey y el paralelo Festival Alternativo de Patricia Ariza con su convocatoria a los pequeños grupos de teatro de provincia, proclaman su fe colectiva en la existencia de espacios pacíficos para el intercambio de las diferentes visiones de vida”.

Además de lo anterior, los encuentros llamados *Expedición por el éxodo* (años 2000, 2002, 2004) y de otras acciones públicas impulsadas por Patricia Ariza de la Corporación Colombiana de Teatro —los cuales ya fueron señalados en el primer tomo—, también promovió en la sede de la Corporación las veladas de relatos sobre el desplazamiento que tenían como título “El éxodo no es un cuento y aquí lo cuento”. Allí mismo se efectuaba la presenta-

ción de agrupaciones con piezas teatrales atinentes al conflicto. Entre sus títulos se encuentran: *Reconstruyendo esperanzas*, del Teatro Esperanza Juvenil de la Miel (Ibagué), *Mujeres desplazándose*, del grupo Rapsoda, de la Corporación Colombiana de Teatro, *No soy de aquí menos de allá*, del Teatro Contravía (Altos de Cazucá). Asimismo, para el Festival de Mujeres en Escena por la Paz, en 2001, se agruparon 98 mujeres en 12 grupos que formaban parte del Taller de vida. Eran abuelas, niñas, madres, desplazadas y actrices profesionales que ofrecían sus propias visiones del conflicto desde el teatro. Una de las obras que se construyó con los recuerdos de las vivencias se tituló *Los buitres sobre las flores*. Este grupo de mujeres formaban parte del Proyecto Mujeres Arte y Parte en la Paz de Colombia, que a través de la creación colectiva proponían dramaturgias con temas específicos y funcionó desde 2006 hasta 2011. Igualmente desde la perspectiva de género, la Corporación llevó a cabo el proyecto *Las casas de Úrsula*, cuyo objetivo principal era visibilizar la situación de las mujeres dentro del conflicto, buscar su reparación y obtener justicia por la violación de sus derechos fundamentales.

El Teatro de La Candelaria con su tradicional método de creación colectiva y con algunos de sus nuevos planteamientos estéticos de ruptura, producidos en los últimos años, en la actualidad está investigando sobre el cuerpo víctima de la violencia, de la guerra y del conflicto armado, basados en los relatos de personas que han vivido estas situaciones. Producto de esta indagación surge la “Trilogía del cuerpo”, cuyos títulos son: *Cuerpos gloriosos*, dirigida por Rafael Giraldo, *Soma Mnemosine*, o *El cuerpo de la memoria*, dirigida por Patricia Ariza y *Si el río hablara*, dirigida por César Badillo.

La Corporación Carantoña Teatro de Títeres y Música, de Medellín, ha encaminado sus esfuerzos a las víctimas del conflicto armado. Por este motivo ha recogido material importante que les ha servido de base para reflexionar, crear obras y entender desde diferentes aspectos el conflicto. Debido a que su obra para títeres, titulada *Siembra*, no tiene un texto dialogado sino un guión de acciones, en la segunda parte del libro se hace una sinopsis y se da la información pertinente. Idéntica situación ocurre con Arlequín y los Juglares, corporación medellinense que, después de cuarenta años de vida artística, puede presentar un balance de aportes a la

sociedad y mensajes de vida a través de su arte. Su actual obra *Del morir y el nacer, del vivir y el hacer* es un espectáculo creado con base en lenguajes no verbales que muestra de manera testimonial la barbarie del conflicto social y armado y, al mismo tiempo, la alegría y la esperanza de las comunidades que lo han vivido.

El Centro Cultural Horizonte. Ciudadela Educativa, está ubicado en la Comuna 7 de Barrancabermeja (Santander). Los inspiradores del proyecto están convencidos de que a través de expresiones artísticas pueden hacer que los jóvenes tengan otras vivencias, emociones, imágenes e ideas. Lo más importante para Guido Ripamonti, director general del Centro Cultural, y para Yolanda Consejo Vargas, dramaturga mexicana encargada de la parte artística, es que los jóvenes se apropien de sus vidas, pues el objetivo de los programas artísticos no van encaminados solamente a apartar a los jóvenes de la guerra sino también a que la sociedad reconozca sus aportes, como miembros activos e importantes que son de la región y del país. Los programas en general y las representaciones teatrales en particular –que como cualquier agrupación lleva a cabo temporadas durante el año– han tenido aceptación y por ello la experiencia se ha podido replicar en otros barrios e inclusive a 14 municipios de la región, con el apoyo de otras instituciones, entre ellas, el Programa Desarrollo y Paz del Magdalena Medio, que ha sido liderado por el padre Francisco de Roux, de alcaldías municipales, parroquias y la gobernación.

Al comienzo de la instalación de la programación teatral, los jóvenes no quisieron abordar en sus obras el tema del conflicto, querían otros temas, nuevos aires y búsquedas, pero a medida que se ha ido consolidado el trabajo artístico, han hecho algunas incursiones en el campo del rescate de la memoria. Uno de los últimos esfuerzos emprendidos por el Centro Cultural Horizonte –con el patrocinio de Ecopetrol, principalmente, y el apoyo de la Universidad Industrial de Santander, el obispo de la diócesis y otras autoridades– es el Festival Internacional de Teatro por la Paz, que ya ha tenido dos versiones (2011 y 2012). En el primer festival las agrupaciones se presentaron solamente en la Gran Carpa de la Paz, pero en el segundo se ampliaron los espacios, y además de la Carpa ocuparon otras sedes culturales de Barrancabermeja y se desplazaron a 8 municipios cercanos.

Cada uno de los grupos y asociaciones pertenecientes a la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, de acuerdo con su contexto y problemática diseña programas, ya sea para vincular a la población a actividades artísticas o para generar procesos que permitan la participación de niños, jóvenes y adultos, y colabore a la reconstrucción del tejido social, la paz y la defensa de los derechos humanos. En cada una de las sedes se desarrollan muchas más actividades de las aquí referidas, que cubren una población mayor, pero no se tienen en cuenta dado el asunto en el cual se centra este artículo. La Fundación Teatral Kerigma, con sede en la localidad de Bosa (Bogotá D. C.), tenía presencia desde 1970 con distintos programas, de acuerdo con las necesidades y circunstancias de los jóvenes y sus problemáticas. En los años ochenta, por presión de grupos armados, Kerigma debió cambiar las actividades de amplia proyección social por el montaje de obras del repertorio universal. Poco a poco se superó esta etapa y el colectivo emprendió la realización de talleres para capacitar a los jóvenes y convertirse en escuela de formación artística. Kerigma pudo extender algunas de sus acciones a localidades como Ciudad Bolívar, Mártires y Usaquén.

A pesar de las dificultades del Teatro Experimental Fontibón (TEF), la agrupación desarrolló sus actividades artísticas bajo la premisa de construir espacios de formación de valores humanos como la vida, la justicia, la libertad y el amor. El TEF considera que el arte posee la capacidad para conectar lo sensible con lo racional, la forma con el contenido, el gozo con la reflexión, lo estético y lo fantástico con lo concreto y lo real. Así que con base en lo anterior desarrolló su propuesta teatral pedagógica y comunitaria.

La Corporación Cultural Tierra Viva nació en el Urabá de los años ochenta y comenzó trabajando con mujeres y niños, en distintos lugares de la ciudad. Con la entrada de los grupos paramilitares y los desplazamientos poblacionales, entre 1994 y 1997 encontraron grandes dificultades para proseguir sus labores. Sin embargo, aprovecharon la crisis para plantear otras alternativas que mejoraran sus proyectos y la gestión. De esta manera se centraron en ejes temáticos, tales como: género y equidad; educación y medio ambiente; arte; democracia y participación. Varias obras de teatro fueron montadas, aunque la titulada *Cheubó en la tierra del desencanto*, se basó en una investigación, hecha a través de entrevistas, que buscaba indagar sobre los imaginarios de

los desplazados: cómo pensaban, cómo los pensaban las personas que los acogían y cómo pensaban las instituciones que trabajaban con ellos. Tanto la obra como la investigación fue coordinada y realizada por la maestra en Arte Dramático Patricia Gallego.

Barrio Comparsa de Medellín es una corporación educativa, recreativa, ecológica y cultural, conformada por varios grupos artísticos del área metropolitana de Medellín, que se estableció en la década de los años noventa. Además de sus programas específicos, Barrio Comparsa salía a la calle con sus tambores, sus colores y alegría para tratar de romper el miedo que se apoderaba de calles, barrios y comunas, después de los hechos violentos que ocurrían en la ciudad. La metodología de Barrio Comparsa ha sido replicada en varias comunidades del suroeste antioqueño, en Bogotá y en Guatemala (América Central), sitios que tienen grandes problemas con los jóvenes de algunas localidades.

La Casa Teatro de Bello (Antioquia) tiene un grupo teatral, La Mandrágora, originada en miembros de agrupaciones fundadas en los años setenta, del siglo pasado. Debido a que a partir de 1990 comenzaron a morir jóvenes, víctimas del mismo conflicto que sufría el área metropolitana, La Mandrágora decidió trabajar en obras didácticas para jóvenes y presentarlas en escuelas y colegios. En 1996 crearon la pieza *Derechos humanos* y con ella visitaron más de 120 instituciones. Luego montaron *Bitácora de vida* que habla del derecho que todos tenemos a la vida. Casa Teatro ha tenido que sobreponerse a la tristeza de varios robos que los han dejado sin sus elementos para hacer teatro y desarrollar las otras actividades.

En el barrio Santa Cruz, zona nororiental de Medellín, en marzo de 1987 se conformó la Corporación Cultural Nuestra Gente por iniciativa de grupos cívicos, juveniles y de catequistas del sector. Querían aunar esfuerzos para dar respuesta a la violencia, para buscar una alternativa que se opusiera a la muerte y a la barbarie de ese momento. A lo largo de los años han tenido el acompañamiento de la Universidad de Antioquia en el programa de música, la colaboración del Fondo Mixto de Antioquia, de directores nacionales e internacionales y de actrices y actores para la capacitación de grupos juveniles de teatro. Estos programas ya dieron sus frutos. Jóvenes que han estado en las capacitaciones imparten instrucción a otros y sirven

de ejemplo en el vecindario. Los programas y sus metodologías de trabajo comunitario han tenido amplia proyección en el departamento y en el país, por lo cual ha recibido premios y reconocimientos.

Además de las asociaciones e iniciativas ya nombradas aquí y en el primer tomo, forman parte otras, cuyas sedes se hallan en municipios más pequeños y hacen trabajo comunitario o itineran por veredas. En esta categoría están el Teatro Luna Itinerante, de Landázuri, Santander; Corporación Maestra Vida, de Tambo, Cauca; Teatro Experimental Comunitario Abierto (TECA), Cali; Corporación Artística La Polilla (barrio Belén Rincón), Medellín; Maloka de los Sueños, entre otras.





37. Soma Mnemosine.
El cuerpo de la memoria
Teatro La Candelaria
Dirección general Patricia Ariza
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



38. Magdalena
Dirección y dramaturgia
Diana Carolina Tada Rueda
Archivo particular



39. rubiela roja
Trilogía mujeres rojas
Dirección y dramaturgia
Victoria Valencia
Fotografía Diego Delgado



40. Érase una vez la guerra
Dirección y dramaturgia
Gustavo Andrés Salcedo
Fotografía Zoad Humar



41. *Quiebra patas*
Ditirambo Teatro
Dirección y dramaturgia
Rodrigo Rodríguez
Fotografía María Alejandra Mosquera



42. *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio*
Coproducción Malejemplo Teatro y Génesis Teatro
Dirección Roberti Vargas y Carlos Eduardo Suárez
Dramaturgia Roberti Vargas
Fotografía Miguel Francisco Suárez Cifuentes



43. *Algún día nos iremos*

Teatro Libre de Bogotá
Dirección Christian Ballesteros
Dramaturgia Piedad Bonnett
Fotografía Juan Esteban Uribe Duque



44. *Del morir y el nacer, del vivir y el hacer*

Arlequín y los Juglares
Dirección Oscar Manuel Zuluaga
Creación colectiva
Fotografía Sandra Zea



45. *Ladrillo portante de celda circular*

Dirección y dramaturgia
Liliana Hurtado
Fotografía Andrés Uribe Naranjo



46. *The Keening*

Con el corazón abierto

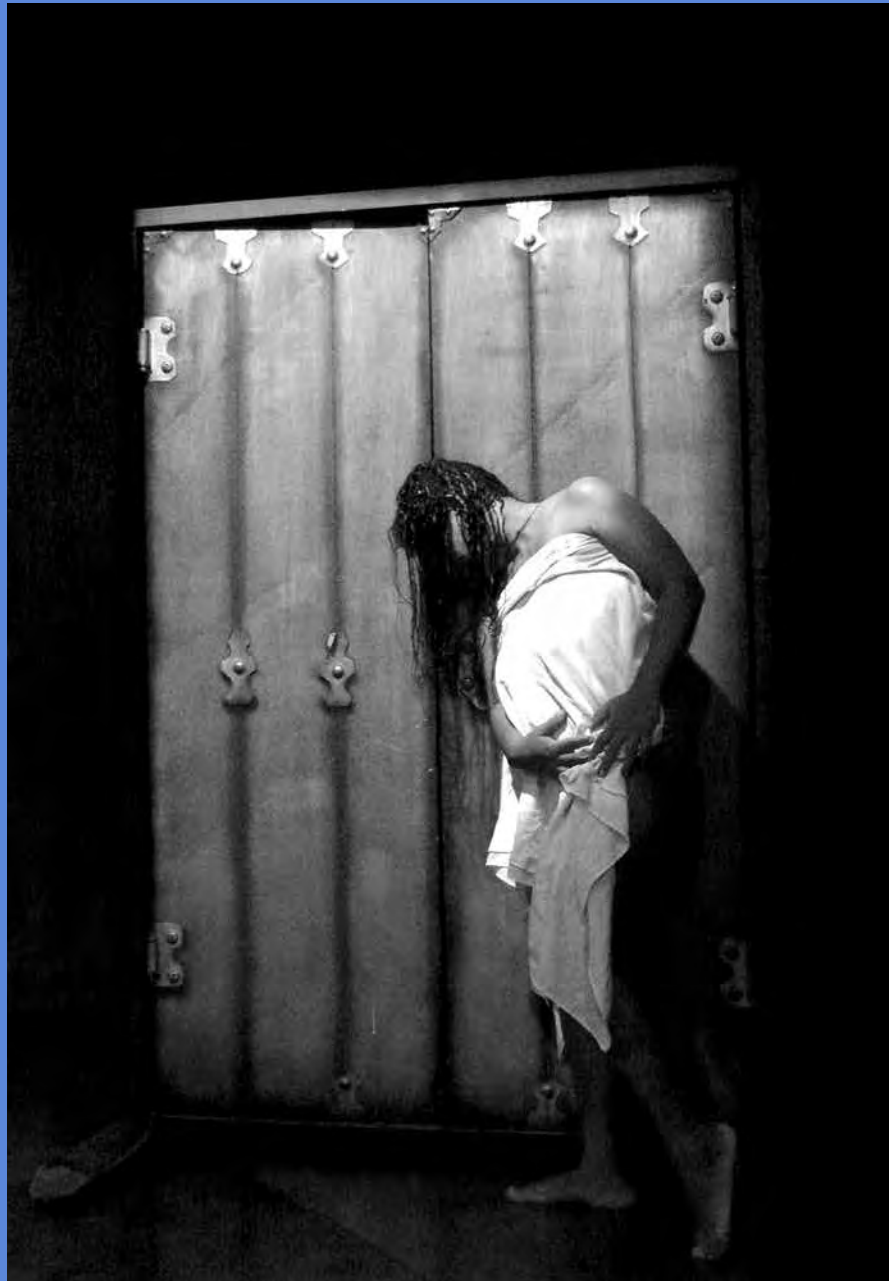
Dirección Nicolás Montero

Dramaturgia Humberto Dorado

Traducción Joe Broderick

Fotografía Richard Feldman

Courtesy of American Repertory Theatre



47. Caína
Teatro Esquina Latina
Dirección y dramaturgia
Jhon Lotero
Fotografía Karolina Grisales



48. *El país de las mujeres hermosas*
Teatro Hora 25
Dirección y dramaturgia
Jorge Iván Grisales y Farley Velásquez
Fotografía Elkin Kañola



49. Homo Sacer
Teatro Occidente
Dirección y dramaturgia
Carlos Sepúlveda
Fotografía Catalina Bautista Daza



50. *Ánima vágula blándula.* *Frágil alma a la deriva*
Teatro Varasanta
Dirección Fernando Montes
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



51. Corazón lateral

Centro Cultural Gabriel García Márquez
Dirección y dramaturgia Hugo Afanador
Fotografía David Villegas



52. *El enmaletado*
Teatro Esquina Latina
Dirección y dramaturgia Orlando Cajamarca
Fotografía Hugo Echeverry



53. Si el río hablara
Teatro La Candelaria
Dirección general César Badillo
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



54. Corazón lateral
Centro Cultural Gabriel García Márquez
Dirección y dramaturgia Hugo Afanador
Fotografía David Villegas

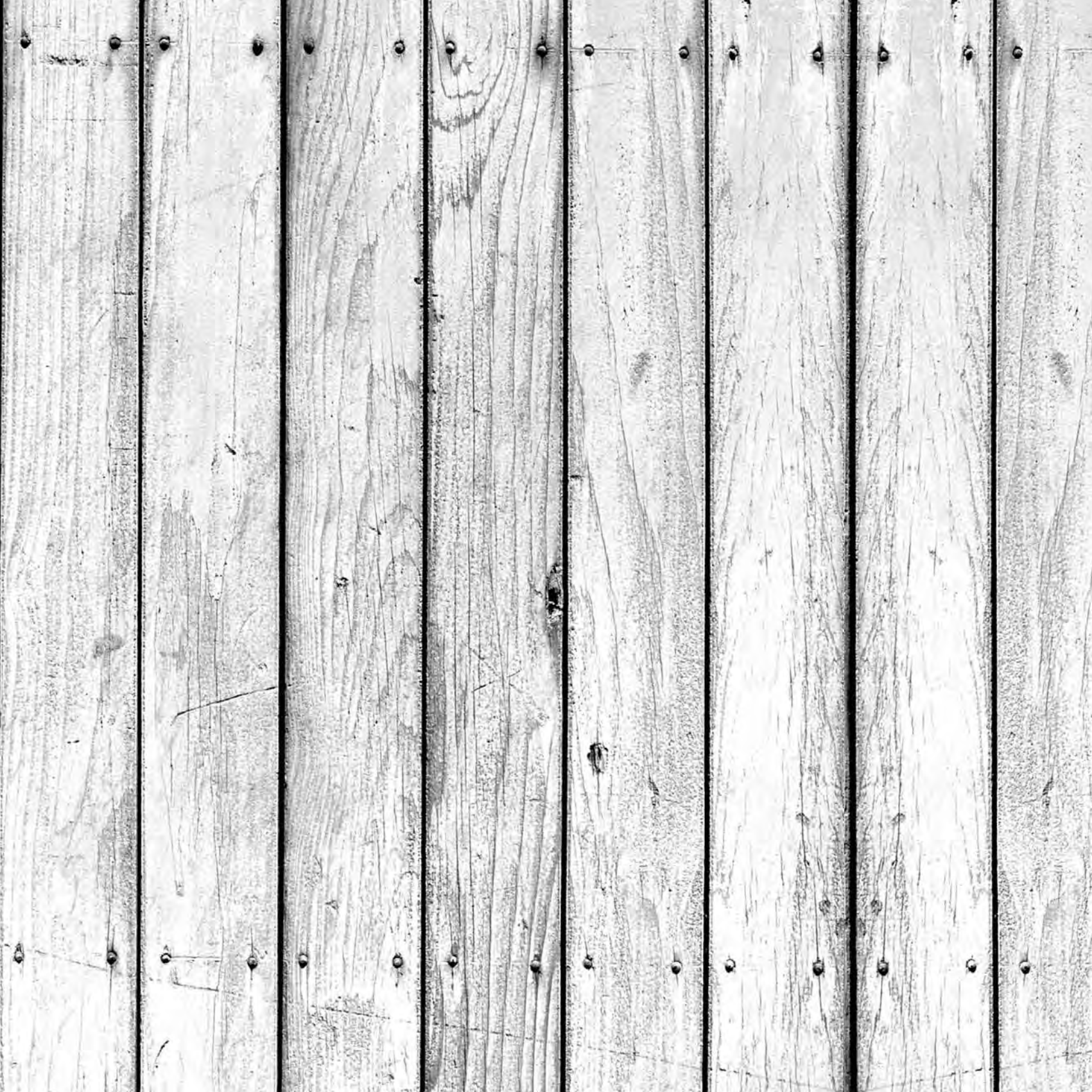


55. De ausencias...

Teatro Quimera

Dirección y dramaturgia Fernando Ospina

Archivo particular



FICHAS DE CARACTERIZACIÓN DE OBRAS

Por Hernando Parra y Alexandra Viteri

ÍNDICE DE FICHAS

I. FICHAS DE OBRAS ANALIZADAS /238

Obras de creación individual /238

- BONNETT, PIEDAD, *Algún día nos iremos* /238
 CAJAMARCA, ORLANDO, *El enmaletado* /241
 CASTAÑO, CÉSAR, *Un recuerdo en el olvido* /243
 CORREA, JORGE IGNACIO, *La pasión según el desarraigo* /245
 DORADO, HUMBERTO, *Con el corazón abierto* /248
 GRISALES, JORGE IVÁN Y VELÁSQUEZ, FARLEY, *El país de las mujeres hermosas* /250
 HURTADO, LILIANA, *Ladrillo portante de celda circular* /253
 MARTÍNEZ, GILBERTO, *El hombre del perrito* /254
 OSPINA, FERNANDO, *De ausencias...* /256
 RODRÍGUEZ, RODRIGO, *Quiebra patas* /258
 VALENCIA, VICTORIA, *rubiela roja* /260
 VARGAS, ROBERTI, *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio* /264
 YEPES, MARIO, *Gente sin rostro* /267

II. FICHAS DE OTRAS OBRAS /287

Obras de creación individual /287

- AFANADOR, HUGO, *Corazón lateral* /287
 ARREDONDO, JAVIER, *El paso* /288
 BETANCOURT, CATERINE, *Y si me aparto* /291
 BUENAVENTURA, ENRIQUE, *Proyecto piloto* /292
 CARREÑO, RODRIGO, *Mambrú o el mercado de la muerte* /294
 GONZÁLEZ, JULIO, *Ada Luz* /296
 GRANADA, JUAN DIEGO, *Los desaparecidos* /300
 GRISALES, JORGE IVÁN, *Desplazados* /302
 GRISALES, JORGE IVÁN, *Buscando mis huesos* /304
 GUEVARA, WILLIAM, A. *Tres historias de amor, ausencia y agua* /307
 HERNÁNDEZ, ÁLVARO, *Del largo trayecto de camino a casa o la historia de las sillas* /309
 LARGO, GIOVANNY, *Simplemente José* /312
 LOTERO, JHON, *Caína* /314
 MARTÍNEZ, JAIRO, *Sin llantos Rosa, por favor* /316
 MONTAÑA, LILIANA, *N.N.* /318
 SALCEDO, GUSTAVO ANDRÉS, *Érase una vez la guerra* /320
 SEPÚLVEDA, CARLOS, *Homo Sacer* /321
 TADA RUEDA, DIANA CAROLINA, *Magdalena* /323
 ZAPATA, LUIS FERNANDO, *La pajarera* /325

Obras de creación colectiva /269

- ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO. Tomo 2.
 Libretos de ocho historias para el teatro (*Mal escogidos. Encuentro y desencuentro de los dioses, María rostro de mujer negra, Pueblos del barro, Resistir no es aguantar, Terruño o arruño, Todos la mataron y ella sola se murió*) /269
Los perfiles de la espera. Teatro La Máscara /276
Rastros sin rostro. Universidad de Caldas-Artes Escénicas /280
Si el río hablara. Teatro La Candelaria /282

Obras de creación colectiva /326

- Ánima vágula blándula. Frágil alma a la deriva.*
 Teatro Varasanta /326
Del morir y el nacer, del vivir y el hacer.
 Arlequín y los Juglares /328
Memoria Inútil. Polymnia /332
Siembra. Grupo Carantoña /335
Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria.
 Teatro La Candelaria /336
¿Dónde estás? Colectivo Teatral Luz de Luna /339

I. Fichas de obras analizadas

Obras de creación individual

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Algún día nos iremos</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Piedad Bonnett (1951)
2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR: <p>Poeta, dramaturga y traductora. Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y de la Escuela de Investigación Lingüística y Literaria en Madrid, España; Maestra en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado cuatro libros de poemas: <i>De círculo y ceniza</i> (Ediciones Uniandes, 1989, reedición 1995), <i>Nadie en casa</i> (Ediciones Simón y Lola Gubereck, 1994), <i>El hilo de los días</i> (Colcultura, 1995), <i>Ese animal triste</i> (Norma, 1996) y <i>Todos los amantes son guerreros</i> (Norma, 1997). Con el primero de sus libros recibió Mención de Honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz. Con <i>El hilo de los días</i> ganó el Premio Nacional de Poesía otorgado por Colcultura en 1994. Piedad Bonnett es autora, además, de tres obras de teatro: <i>Gato por liebre</i>, <i>Que muerde el aire afuera</i> y <i>Se arrienda pieza</i>, puestas en escena por el Teatro Libre de Bogotá en 1991, 1997 y 2003 bajo la dirección de Ricardo Camacho. Adapta, también para el Teatro Libre, una versión en verso de <i>Noche de epifanía</i> de William Shakespeare. Una traducción suya de la misma obra hace parte de la colección <i>Shakespeare por escritores</i> de Editorial Norma (1999-2000). Fue merecedora, en 1992, de la Beca Francisco de Paula Santander por un trabajo de dramaturgia y en 1998 de una de las Becas de Investigación del Ministerio de Cultura con el proyecto <i>Cinco entrevistas a poetas colombianos</i>. Sus cuentos y ensayos han sido publicados en distintas revistas y periódicos del país y del extranjero, y han recibido premios nacionales e internacionales.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2012
3.2 FECHA DE ESTRENO: 2012
3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: EVITA, JACOBO, SARA, MAYÉ, MARCOS.

4.2 SINOPSIS:

Entre cuatro paredes de su casa, cinco hermanos luchan por encontrar su futuro. Su aliento es el amor que se tienen y la esperanza de la más joven de que todo puede ser mejor. Pero deben espantar las sombras de sus múltiples fantasmas: su padre asesinado, la violencia del lugar donde viven, los malos pasos de uno de los hermanos y el incesto.

Algún día nos iremos tiene lugar en los años noventa del siglo pasado, en un pueblo de la provincia colombiana, lugar de acciones paramilitares y guerrilleras. El escenario es una casa grande donde inicialmente vivían el padre viudo y sus cinco hijos, muy jóvenes. El padre era un conocido terrateniente de la región, cuyas actividades no eran muy claras. La obra comienza con la muerte violenta del padre y la llegada de su cadáver a casa. Los muchachos, dormidos, se ven dolorosamente sobresaltados por la noticia.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“VIOLENCIA BAJO EL LENTE DEL ARTE - LA ESPERANZA DE IRSE”

Andrés Páramo Izquierdo

En: *El Espectador* (Bogotá), 2 de noviembre de 2012.

Los acentos de los personajes no son marcados. No podría atribuírseles una procedencia demasiado particular, salvo alguna zona perdida en la inmensidad de un mapa. La violencia es ambigua, innominada, sin un actor armado al que uno pueda identificar para echarle la culpa. Viene de afuera, eso sí, de los noticieros, de los periódicos, de las voces de la radio, de cualquier parte.

Y así es como entra a la casa. Haciéndose, acaso, muchísimo más fuerte al interior de esos cuatro muros y materializándose de otras formas: machismo, maltrato, sueños frustrados, muerte, locura. Para los cinco hermanos que allí habitan sólo queda la ilusión. Irse. No quedarse atados al mástil del destino. Moverse pese a las cadenas que los contienen. Algún día nos iremos. Sí, algún día nebuloso en el horizonte todos se irán. Porque la violencia es asfixiante, insoportable, venida de cualquier lado —y no importa mucho cuál—, porque se cansaron, porque en irse reside la razón de seguir existiendo. El arma que mata aquí hoy es la misma que mata allá mañana. O es el insulto o es el abuso o es la desigualdad.

Piedad Bonnett se sentó a escribir la primera versión de esta obra hace 15 años. Su inspiración surgió de un ejercicio teatral singular: mirar a un grupo de actores escenificando aspectos íntimos de sus vidas. La experiencia individual era atravesada por el teatro y se despersonalizaba muy pronto, convirtiéndose en acción. La acción, identificable ya por un espectador cualquiera, estaba muy alejada de ellos mismos, de sus vidas, de sus conflictos personales. Era, sobre todo, un acto general. Una incitación. “Violencia”. “Sexualidad”. “Ataque”. Las palabras iban condensándose en la mente de la escritora, reorganizándose en escenas y adquiriendo prontamente la forma de una historia.

La obra se separó de su autora —como debe ser— para irse a las tablas, a su destino en el escenario, a aquello en lo que los actores la hicieran mutar. Muchos años después, Piedad Bonnett vio el resultado y se dio cuenta de que la dramaturgia merecía un cambio. Una escena distinta, un tiempo mucho más reciente, un texto más poético y menos atado a lo que un grupo de actores le marcaran. *Algún día nos iremos*, el producto final, es la historia de una familia “atrapada por la pura circunstancia de su propia vida”, como ella misma se lo expresó a este diario. Cualquier familia de cualquier pueblo colombiano víctima de la violencia.

(...) Pero la violencia vista desde otra perspectiva. La del arte. La oportunidad de entender lo que pasa ya no en los cuerpos, ni en los noticieros, ni tampoco en los informes, sino en la vida íntima, en el espejo de la seguridad de una familia. En la cotidianidad de las cuatro seguras paredes de casa.

Artículo en línea: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/esperanza-de-irse-articulo-385015>

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>El enmaletado</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Orlando Cajamarca (1953)
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Orlando Cajamarca Castro, médico, actor, director y dramaturgo. Fundó en 1973 el Teatro Esquina Latina de Cali, en la Universidad del Valle. Tiene una amplia trayectoria en la vida cultural y teatral tanto regional como nacional. Gestor del programa de animación teatral <i>Jóvenes, Teatro y Comunidad</i> que se desarrolla en poblaciones vulnerables de Cali y algunos Municipios del Valle del Cauca, Colombia. Entre sus obras escritas y dirigidas se destacan: <i>El enmaletado</i>, Mención concurso nacional de dramaturgia 1986, Bogotá 450 Años; <i>Toda desnudez será castigada</i>, Beca de Creación Artística Colcultura 1993; <i>Encarnación</i>, Premio Jorge Isaacs de Autores Vallecaucanos, 1995; <i>Aventura sin fortuna</i>, Beca de Creación Artística Colcultura, 1995, <i>Alicia adorada en Monterrey</i>, Beca de Residencia Artística, México-Colombia, 2003; <i>Elegía Lorca</i>, Premio de Dramaturgia Alejandro Casona, España, 2004 y Beca Nacional a la Creación Teatral, Mincultura 2009; <i>El solar de los mangos</i>, Premio George Woodyard, Universidad de Connecticut, 2007.</p> <p>Ha publicado múltiples artículos de teatro en periódicos locales y nacionales como <i>El País y Occidente</i> de Cali, <i>El Tiempo</i> y <i>El Espectador</i> de Bogotá, y <i>La Patria</i> de Manizales; así mismo artículos de crítica y teoría teatral en revistas especializadas como: <i>Conjunto</i> (Cuba), <i>Latin American Theatre Review</i> (U.S.A.), <i>Asociación de colombianistas</i> (U.S.A.), <i>Tramoya</i> y <i>Revista Paso de Gato</i> (México), y en las revistas <i>Memorias</i> del Festival de Teatro de Cali, <i>Papel Escena</i> y <i>Gestus</i> (Colombia), entre otros. Es autor de varios ensayos y escritos didácticos teatrales entre los que se cuentan dos versiones de la <i>Cartilla básica de instrucción teatral</i> y los libros: <i>Manual de animación teatral</i>, 2004; <i>Tras la escena: claves de un teatro de acción social</i>, 2006; <i>Gestos y gestas. Jóvenes, teatro y comunidad</i>, 2009, publicado en asocio con la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, de la Universidad ICESI.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1982
3.2 FECHA DE ESTRENO: 1982
3.3 PUBLICACIÓN: 1985
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: AMADEO, PRESO 1, FLORECITA, EDMUNDO, ROSALÍA, VOZ EXTERIOR, ALCALDE, SARGENTO, MILTON, COMPINCHE 1, COMPINCHE 2

4.2 SINOPSIS:

Tragicomedia de equívocos que ocurre en una población llamada El Porvenir. LEONCIO TERREROS, gamonal del pueblo, es asesinado y su cuerpo es descuartizado y escondido en una maleta. Mientras que el asesino atraviesa las calles del pueblo con tan particular equipaje, llega el hijo del gamonal, MILTON TERREROS, con una maleta idéntica. En medio de la confusión, los personajes intercambian las maletas y, a partir de ese momento, el enmaletado emprende un infortunado recorrido lleno de desavenencias, ofensas e insultos de los habitantes del pueblo.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Un recuerdo en el olvido</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: César Castaño (1980)</p>
<p>2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>César Castaño es dramaturgo, director y actor del grupo Teatro El Paso en la ciudad de Pereira, con el que ha llevado a escena seis obras en sus siete años de trayectoria. Director del Encuentro de Lecturas Dramáticas de Pereira desde 2010. Director de la Red Nacional de Dramaturgia en Colombia desde 2011. Egresado de la Escuela de Teatro del Instituto de Cultura de Pereira en 2003. Se ha formado en diferentes talleres, con maestros como José Sanchis Sinisterra, Eugenio Barba, Aristides Vargas, Bernardo Rey, Andrés Lima, Patricio Estrella, Antoni Diamantis, Adrian Jakson, Santiago García, Fabio Rubiano, Farley Velásquez y Cristóbal Peláez, entre otros.</p> <p>Tiene estudios en etnoeducación y desarrollo Comunitario de la Universidad Tecnológica de Pereira. Su tesis, <i>Escuela para la reconstrucción de la memoria histórica</i>, fue financiada y publicada por la Agencia Norteamericana para el Desarrollo (USAID). Su experiencia, de más de quince años en el trabajo social comunitario, lo ha llevado a coordinar proyectos de intervención sociocultural y realizar creaciones teatrales con la Organización Internacional de Migraciones (OIM), la Organización de Naciones Unidas (ONU) y el Programa Acción Social de la Presidencia de la República de Colombia.</p> <p>Recibió el Premio al Mejor Director del Festival Metropolitano de Teatro de Pereira en 2004 y los premios al Mejor Director y a la Mejor Obra en el Festival Nacional de Colegios Privados en 2008. Fue ganador de la Pasantía Nacional en Teatro en 2009 y de la Beca de Creación Teatral 2011 del Ministerio de Cultura.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2011</p>
<p>3.3 FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada</p>
<p>3.2 PUBLICACIÓN: 2012</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: SARGENTO, SOLDADO, CABO MARTÍNEZ, ABUELA, NIÑO, JOVEN.</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>Un SOLDADO y su SARGENTO hablan sobre los recuerdos, el olvido, los sueños, el pasar del tiempo y el destino de las almas solitarias sobre un río de piedras en una canoa inmóvil. A su lado, ven pasar cadáveres arrastrados en el cause del río.</p>

5. CRÍTICA / COMENTARIO

PRÓLOGO

César Castaño

En: *Un recuerdo en el olvido*, (Teatro Colombiano).

Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

*Solo la voz puede evocar los muertos,
sacarlos de las tinieblas.*

Un recuerdo en el olvido fue un proyecto de escritura teatral con el que quería narrar un hilo en la memoria de los muertos que, perdidos en los ecos del silencio, viajan detenidos en las aguas del río Cauca.

También quería hacer público el límite del recuerdo y lo insondable del olvido en el que se encuentran los cuerpos sin nombre y sin verdad, que comúnmente son arrojados al río para que, en el fluir de las aguas, nadie reconozca ni la víctima ni el victimario. Todo eso, mientras un desfile de voces que murmuran un dolor atávico, soterradas y con anestesia en sus heridas, buscan entregar una oración, poner el agua bendita y regar las flores sobre las tumbas de los seres queridos y cercanos que la muerte, impune e indigna, se ha llevado para nunca devolver.

Fue así, que motivado por encontrar un territorio dramático como arte del recuerdo, pretendí construir –sobre la base de un lenguaje simbolizado y sugerido– una voz para la memoria, una resignificación de la idea de verdad sobre este país de cadáveres insepultos, que carece de memoria y olvida su pasado, a pesar de estar latentes sus recuerdos.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *La pasión según el desarraigo*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Jorge Ignacio Correa (1965)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Estudió teatro en la Escuela Popular de Arte de Medellín – EPA (1991) y sociología en la Universidad de Antioquia (1994). Máster en Diseño y Gestión de Proyectos Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Barcelona (2011). Integrante fundador de la corporación Alquimia Teatro; se desempeñó como director administrativo desde su fundación (1992-2002); realizó labores de productor, actor y escritor en diferentes proyectos. A partir de 2002 deja la dirección administrativa y se dedica a la escritura, la investigación y la producción. Entre 2007 y 2010 es profesor en la facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, dictando el curso Laboratorio Audiovisual: Teoría, Análisis y Práctica. Fue productor y actor de la serie de televisión *El rincón de los niños* (2001-2004 y 2006), también productor y director del seriado de televisión *Humor sapiens* (1998). Asimismo, actor en el seriado *Amores como el nuestro* (1998). Libretista y actor de *Carmelo y Osquitar* para los programas de televisión *Recorcholis con Vargas Vil* y *El revuelto* (1995 – 1997). Entre 1997 y 1998 trabaja como libretista del programa de radio de variedades *La Carambola*.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010

3.2 FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada

3.3 PUBLICACIÓN: 2011

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: DESARRAIGADO, DESARRAIGADA, VECINO, BUFÓN, PENITENTE, FORENSE, SUJETO.

4.2 SINOPSIS:

Llegado del más allá, como aparición o como recuerdo, un hombre (DESARRAIGADO) visita a su mujer (DESARRAIGADA). Esta se niega a dejar la casa, a pesar de las advertencias de su vecino, pues conserva la esperanza del regreso de su marido. Más adelante DESARRAIGADA, ahora como madre, intenta convencer a DESARRAIGADO de no regresar a la casa materna. El hijo insiste en regresar pues sueña con el pueblo del cual fue desterrado. Finalmente, ninguno de los dos encuentra descanso.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

PRÓLOGO

Felipe Restrepo David

En: *La pasión según el desarraigo*, (Colección Dramaturgia No. 4).

Medellín: A Teatro Fondo editorial, 2011.

Es cierto que Ibsen pensaba, e imaginaba, a sus personajes como parte de un mundo hecho no solo de convenciones y trasgresiones sino de ideas; fundamentalmente, de ideas. Al igual que Shaw, o Wilde, y hasta Pirandello. Digamos, para el caso, la mujer, la locura, la mentira, la degradación. Y eso mismo es lo que le interesa a Jorge Ignacio Correa en *La pasión según el desarraigo*, una idea; sólo que a este dramaturgo colombiano, que se estrena ahora con su primera publicación (aunque no con la primera escritura, que ya ejerce como oficio desde hace algunos años), le inquieta algo más: la imagen del sacrificio, la peregrinación del dolor, la purificación en el suplicio, la travesía definitiva del que todo lo ha perdido, en suma, aquella metáfora que una vez Borges nombraría como unas de las esenciales de nuestra historia narrativa: la muerte en la cruz del hijo de Dios.

De allí que la teatralidad esté fundada en cada cuadro (plásticamente), como fragmentos de breves episodios que, juntos, conforman el escenario de una redención. De un lado, teatralidad lenta, hecha al ritmo de quien recorre paso a paso su propia vía de muerte; y, del otro, como en algunos casos, profunda y sugerente por su poesía directa, que oscila entre el grito y el silencio: justo en ese intersticio, en ese vacío de espera, radica la tensión donde aparecen los personajes, como anuncios de destinos aciagos o como inevitables, ineluctables, decisiones; sus diálogos son respiraciones, son la medida del tiempo que nos recuerda constantemente, sobre este mítico relato (como palimpsesto), que ese sacrificio es el desplazamiento y el abandono, y la soledad y la sangre, de una historia nacional que aun continúa. ¿Y el espacio? Pues es ese camino, las huellas de los que marchan, sin parar, sin destino.

Entre lo que más llama la atención (para un lector, espectador, actor...) es esa escritura cincelada, meditada, firme, segura. Cada palabra semeja un golpe, y juntas van constituyendo los perfiles, los límites y los alcances de las acciones. No hay monólogos largos, simplemente, porque no los puede haber: de los personajes brota sólo un trozo de la voz, pues lo demás, o es inaudible, o es inefable. De alguna manera, Ignacio Correa logra plasmar una palabra teatral, una textura escénica, que encuentra en la imposibilidad (y sobre todo en el nombrar esa imposibilidad) una poética muy personal que trasciende, asimismo, lo literario para sugerir lo corporal, donde el dolor y la pasión hallan su verdadero nido.

La pasión según el desarraigo no es una obra novedosa ni tampoco propone una renovación en la dramaturgia colombiana. Aquí no hay vanguardia ni rompimiento de estéticas, al contrario, afirma tendencias y pretende consolidarlas tímidamente: contar una historia donde el personaje sea el corazón mismo de los hechos, donde la palabra sea quien lo construya, y no sólo a él sino al espacio, haciendo presente lo invisible. Pues bien, el mérito de Jorge Ignacio Correa está en que acierta en esta estructura (clásica si se quiere), haciendo de ella una lectura efectiva, y que se cumple a cabalidad en sus propias intenciones, en sus evidentes propósitos. Pero, como bien se sabe, el texto es únicamente una parte (que no siempre está el principio) de esa compleja y fascinante realidad llamada escena.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Con el corazón abierto*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Humberto Dorado (1951)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

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), *Iona llega con la lluvia* (1996) en la que encarnó al Gaviero, de Álvaro Mutis, y *Golpe de estadio* (1999), en la que participó como coguionista. Fue ganador del Concurso Nacional de Guiones de FOCINE con *Técnicas de duelo*. Además fue asesor invitado a los talleres de guion 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 mortal*, *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*.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2002

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2002

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicado

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: MUJER

4.2 SINOPSIS:

Una mujer limpia meticulosamente la habitación donde algún día estuvo la morgue del pueblo. Habla para sí misma recordando los sucesos de su vida. Al cumplir los dieciseis años contrae matrimonio con el médico del pueblo el doctor Surdiz. Tienen dos hijos. Mientras continua con su labor, narra cómo descubrió el pasado de su marido el doctor Surdiz y explica porqué no pudo cumplir con su última voluntad.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“THE COLOMBIAN WAR IN THE THEATER: HUMBERTO DORADO’S THE KEENING”

Guillermo González Uribe

En: *Articles, American Repertory Theatre News* (Boston), Vol.4, 2005.

The Keening (*Con el corazón abierto*) es un monólogo intenso: deja al espectador sin aliento. La obra expone la violencia vivida en Colombia: la historia se desarrolla en una ciudad de la costa al norte del país controlada por un terrateniente paramilitar. Las manos sanguinarias causan todo tipo de ultrajes, de hecho, quién desafía y contradice a las fuerzas armadas no tiene salvación. El poder paramilitar se extendió bajo la mano protectora de las fuerzas regulares estatales. Ambas fuerzas pisotean la población civil. La guerra no perdona, todo lo trastoca. Disuelve lazos familiares. Produce actos de crueldad inconcebibles, aun en tiempos de paz, y deforma el orden económico, social, y político.

The Keening sumerge al espectador en el dolor sufrido por las víctimas del conflicto. Un crudo e intenso trabajo. En el monólogo –gracias a los recuerdos de una mujer, madre, esposa, amante, y fiel amiga– las puertas del horror se abren y desvelan la verdad. El relato de la mujer pone en evidencia la influencia del narcotráfico sobre comunidades y familias: el tráfico de drogas conduce a masacres y asesinatos. El poder absoluto conduce a la coacción, la coacción a la rabia y depredación humana. El monólogo sacude, forzando al espectador a enfrentar la realidad del conflicto, una realidad que los medios de comunicación son incapaces de penetrar. Un lamento y una petición. La realidad de la guerra en Colombia, una realidad que se presenta desnuda al ojo.

La violencia es uno de los temas fundamentales del arte en Colombia. Gabriel García Márquez –en la literatura– Fernando Botero –en la pintura– y Víctor Gaviria en el cine son algunos de los artistas más conocidos que han trabajado este tema en sus obras. En el teatro, durante los años setenta y ochenta creció un movimiento político vigoroso. Obras como *Guadalupe años sin cuenta*, una creación colectiva del grupo La Candelaria, dirigido por Santiago García, y *La agonía del difunto*, escrita por Esteban Navajas y puesta en escena por el Teatro Libre de Bogotá, cruzaron fronteras y se convirtieron en íconos del matrimonio entre el arte y la política. Humberto Dorado comparte precisamente esta tradición.

(...)

Artículo en línea: <http://www.americanrepertorytheater.org/inside/articles/articles-vol4-i1b-colombian-war-theater-humberto-dorados-keening>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *El país de las mujeres hermosas*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Jorge Iván Grisales (1956) y Farley Velásquez (1966)

2.1 BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES:

Jorge Iván Grisales

Poeta, actor, dramaturgo y director de teatro. Comunicador-periodista, especialista en Dramaturgia de Universidad de Antioquia; voz escénica de la ENAD, Universidad Distrital de Bogotá; magíster en Dramaturgia y Dirección de la Universidad de Antioquia. Cofundador y miembro del Taller de Artes de Medellín (1976), con el cual fue elegido participante fuera de concurso en el III Salón Regional de Artes Visuales, Medellín 1980. Nominado por la crítica internacional como el mejor actor en los festivales internacionales de Teatro de Manizales (1985) y Miami (1989). Con sus montajes ha viajado a Venezuela, Brasil, México, Cuba y España. Publicó *Los versos del nadador ciego* (1997); *Método para el manejo de la voz escénica. De la memoria de la voz a la imagen de la palabra*, 2006, por la Editorial de la Universidad de Antioquia. Finalista en el II Concurso de Cuento Gobernación del Quindío, mención de honor en el II Concurso de Cuento nacional para Trabajadores. Dramaturgo y director en: *Pulsiones, Desplazados, La Rueda, ¡Que saludes de mi mamá!, Angie por siempre muerta o la pesadilla del cerdo, Buscando mis huesos*, entre otras. Asistente de dirección, voz y cuerpo en *Antígona, Ismene, Polinisis y otros hermanos*, dirigida por Farley Velásquez y producida por el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia (2009). Asistente de dirección, puesta en voz y cuerpo de *Hécuba y las Troyanas* con el grupo de teatro Hora 25 (2010).

FARLEY VELÁSQUEZ

Dramaturgo, actor y director de teatro colombiano. Maestro en artes escénicas de la Escuela Popular de Artes (EPA) de Medellín. Trabajó con el fallecido director José Manuel Freidel, uno de los pioneros de la dramaturgia de Medellín. En 1989, fundó el teatro Hora 25. Hasta la fecha ha desarrollado alrededor de una veintena de montajes y participado en varios festivales en Colombia y en el exterior. Con su versión de la obra *Electra* de Eurípides recibe el Premio Nacional de Dirección Teatral del Ministerio de cultura (2007).

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2012

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2012

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: SEPTIEMBRE, ABRIL, MAYO, OCTUBRE, JUNIO.

4.2 SINOPSIS:

El país de las mujeres hermosas narra la historia de cinco mujeres. Se trata de cinco monólogos cuyas protagonistas llevan el nombre del mes en el cual ocurrió la tragedia que relatan. SEPTIEMBRE, una campesina, cocina el plato preferido de su marido quien desapareció años atrás; ABRIL confiesa sus problemas de drogadicción y suicidio; OCTUBRE cuenta cómo fue violada frente a su esposo e hijos; MAYO rememora un asesinato; y JUNIO, una niña de 14 años, relata los abusos ejercidos por fuerzas armadas a su familia.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“EL PAÍS DE LAS MUJERES HERMOSAS. EL ESPEJO CON ZENTIDO”

Wilson Escobar Ramírez

En: QdeCultura.com

Ahora se llama “dramaturgia del acontecimiento social”, antes le llamaron dramaturgia en el espejo, dramática de la violencia, estetización del conflicto, docu-teatro...

Estas y otras denominaciones responden a una larga tradición del teatro colombiano y latinoamericano, que le ata de forma inexorable a su contexto social y al que responde con poéticas de distinta índole: en los sesenta tales poéticas descansaban en el discurso de la palabra y se le llamó poética del compromiso, por su carácter panfletario o contestatario; en los ochenta una amplia denominación instaló esa poética en el “teatro otro”, emblemático, de tercera vía, que daba cuenta de la realidad social en clave de exilios (Malayerba, en Ecuador), de carnavales populares (Yuyaskani, en Perú), de personajes marginales y anónimos (La Candelaria, Colombia)...

Haciendo resonancia a esa tradición el grupo Hora 25 de Medellín ha decidido revisitar esta especie de género teatral tan colombiano, tan latinoamericano, y ha puesto en escena *El país de las mujeres hermosas*, una pieza original escrita a cuatro manos por Jorge Iván Grisales, recordado actor del Taller de Artes de Medellín, hoy docente universitario, y Farley Velásquez, director de la agrupación, quienes decidieron dar ese salto hacia una dramática propia luego de un largo trayecto de adaptaciones libres.

El resultado es un ejercicio de reflexión, de cuestionamiento, incluso de desafío en momentos en que el país comienza a desandar las historias, lugares y víctimas del “conflicto armado” más reciente, asociado con la violación sistemática de los derechos humanos por parte de la guerrilla, los paramilitares y el ejército regular. Historias que comienzan a emerger o hacerse más visibles en marcos legales como “Verdad y reparación a las víctimas”, “Justicia y paz” y que tienen su propia contestación poética en los terrenos de la representación.

“La obra se desarrolla en una hora y 40 minutos, de momentos difíciles y neurálgicos que invitan a pensar en las víctimas del conflicto armado”, confiesa como intención Farley Velásquez, dramaturgo y director del teatro Hora 25.

La propuesta dramática bebe de esa especie de “tribunal de la memoria”, para reconstruir cinco historias emblemáticas de la violación de los derechos humanos en sus distintas facetas, y cuyo hilo conductor es la mujer como símbolo de esa barbarie.

Se trata de cinco monólogos que se suceden con total independencia uno de otro, no se entrecruzan ni siguen una línea sucesiva; cada uno dura 20 minutos y las protagonistas llevan por nombre el mes de la tragedia. Suicidio y drogadicción en abril, asesinato en mayo, violación en junio, desaparición forzada en septiembre y octubre con violación.

Tanta llaneza pareciera cargar de simplicidad y expone demasiado el contenido testimonial de cara al patio de butacas, que se pone en la tesitura de considerar si la estructura elegida peca por ingenuidad o responde a la intención poética de revelar con claridad, sin artilugios narrativos, un tema demasiado sensible.

Pero esa estructura, simple y sin mayores pretensiones, se ve compensada por el espacio escénico elegido, un “no lugar”, un espacio diacrónico que no alude, no ilustra, no referencia una orografía del dolor y desde el cual emergen las voces desgarradas que testimonian los hechos, los miedos, las intimidades de estas víctimas. Sus directores optan por este no lugar (un jardín zen habitado por bromelias, con piso de cuarzo blanco, y en uno de los extremos una fuente de cuatro metros de piedra) para equilibrar –quizás– la dramaticidad con un cierto tono de sacralidad y espiritualidad. Cómo, si no, se puede deconstruir en la escena el infierno vivido por Jenny, una niña de 14 años, madre de dos niños, quien fue violada por sus verdugos antes de asesinarla en frente de sus hijos. Una historia escabrosa acaecida en la población de Tame, departamento de Arauca, que impactó a la sociedad colombiana y que pronto, por efectos de la barbarie sistemática, dejó el lugar para la memoria fugaz de otras historias de dolor tanto a más fuertes que esta.

El país de las mujeres hermosas es de esas obras a las que el espectador solo le puede reclamar honestidad poética: no acude a la temática social para trazar un horizonte moralizador, no se pretextúa en el conflicto para psicodramatizar con fórmulas emocionales, no prostituye los materiales escénicos para llevarlos a una porno-miseria, a una autolamentación tan propia de algunos teatros latinoamericanos.

Artículo en línea: <http://qdecultura.com/el-pais-de-las-mujeres-hermosas-el-espejo-con-zentido/>

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Ladrillo portante de celda circular</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Liliana Hurtado Sáenz (1966)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, especialista en Cultura y Sociedad en América de la Universidad del Valle, magíster en Escrituras Creativas con énfasis en dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia. Más de 20 años de experiencia como actriz y directora teatral. Cofundadora del Teatro Quimera de Bogotá, actuó durante tres años en compañías de teatro en Italia. Profesora asociada de la Universidad de Caldas, perteneciente al Departamento de Artes Escénicas. Docente en la Universidad del Bosque, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en la Universidad Manuela Beltrán y en la Universidad Incca. Actualmente es coordinadora de la Red Nacional de Dramaturgia, Foco Manizales. Coordinadora I y II Residencias Artísticas en Dramaturgia convocadas por la Red Nacional de Dramaturgia y la Universidad de Caldas, Departamento de Artes Escénicas. Directora de la Antología Radiofónica de Dramaturgia Contemporánea, producida por la Universidad de Caldas y el Departamento de Artes Escénicas; obras realizadas en formato de radio-teatro como premio por el concurso nacional de dramaturgia organizado por la Red Nacional de Dramaturgia.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2009</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2009</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicado</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: MARY</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>Una anciana describe su casa en el campo gracias a un ladrillo. Se cuela en su descripción la matanza de su marido, la quema de su rancho y la desaparición de sus hijos. Desplazada a la ciudad, la mujer espera noticias sobre la ayuda humanitaria que le corresponde y sobre el destino de sus hijos. Finalmente, la ayuda humanitaria se pierde entre papeles burocráticos y sus hijos engruesan la lista de falsos positivos.</p>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *El hombre del perrito. Tragicomedia en los extramuros de la ciudad*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Gilberto Martínez (1934)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Nace en Medellín, Colombia, en 1934. Desde muy temprana edad inicia su labor teatral como actor. Años más tarde funda el grupo teatral El Triangulo e inicia su carrera como director de escena con el montaje de la obra *Todos eran mis hijos* del dramaturgo norteamericano Arthur Miller. Simultáneamente con su actividad teatral desarrolla una exitosa carrera deportiva y médica. Se gradúa de médico y viaja a México y a los Estados Unidos a especializarse en Cardiología. Participa en el primer curso sobre técnicas teatrales que se dicta en el Centro de Investigación Teatral, dependiente de la Universidad Autónoma de México. En 1965 regresa a su ciudad natal y dirige una de sus primeras obras *Los mo-fetudos*. Un año más tarde funda la Escuela Municipal de Teatro. Edita y dirige la revista *Teatro*. Gana el primer premio en el concurso nacional de teatro convocado por la Alcaldía Municipal de Medellín con la obra *El grito de los ahorcados*. En 1972 se retira de la Escuela Municipal de Teatro y participa como actor y orientador artístico de la Corporación Teatro Libre de Medellín. De su práctica en esta institución surge un primer trabajo de reflexión teórica sobre el hecho teatral *Hacia un teatro dialéctico*. Posteriormente, es profesor de interpretación en la Escuela de Artes representativas de la Universidad de Antioquia. Algunas de sus obras han sido traducidas al inglés y llevadas a escena en países como Bulgaria, Cuba, México y Argentina.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1965. Revisada en 2011

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2012

3.3 PUBLICACIÓN: 2011

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: EL AUTOR, EL HOMBRE, ÑA MARTA, UN EXTRA

4.2 SINOPSIS:

ÑA MARTA, una mujer desplazada, es rescatada de una balacera en la ciudad por EL HOMBRE. Un perro moribundo, también rescatado por EL HOMBRE, los acompaña. Juntos esperan en la cima de una loma desierta que el ataque cese. Mientras esperan, comparten la historia de sus vidas y rememoran sucesos de la infancia en sus pueblos natales. Poco a poco ÑA MARTA confiesa a EL HOMBRE la razón de su éxodo: una masacre, como muchas otras.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“TEXTOS TEATRALES DE GILBERTO MARTÍNEZ”

Amado Lopera

En: *A Teatro* (Medellín), No. 18, marzo 2011- marzo 2012.

El maestro Gilberto Martínez publica en este libro ocho textos teatrales de su autoría. Considerado por muchos como uno de los autores fundamentales del teatro moderno en Antioquia y Colombia, el maestro Martínez, como lo llaman cariñosamente sus amigos, expande en estas breves piezas teatrales la fidelidad a un estilo y una concepción del teatro. *Teatro alquímico* es el nombre que le da Gilberto a la singular manera de escribir y escenificar sus textos: “hago una dramaturgia de fragmentos. Pego pedazos de realidades en convenciones con relieve, practicables de una realidad viviente, espacio e instante en una unidad dialéctica”.

Las obras dramáticas que componen el presente volumen son: *A/Las de paso; La señora del Cervantes; Quince puñaladas; El cantar de los cantares; Aquí se ensaya Antígona; El hombre del perrito; La balada de la P...; Si ves el futuro dile que no venga*. Son textos cuyas estructuras fabulares tienen como punto de partida una anécdota, una historia singular, la cual al autor le sirve de pretexto para que los marginados, los desarraigados y desplazados puedan tener una voz poética en las tablas: las prostitutas, la señora que vive en el andén de un teatro, el inspector a punto de jubilarse, un cadáver, una noticia en la prensa, le sirven de punto de partida para recrear en forma ficcional y poética los asuntos que le pulsionan como escritor que recrea textos desde la escena.

Es frecuente en estos textos que mientras los personajes relatan entre sí sus tragedias personales, la atmósfera sea recreada por acciones distanciadas y fragmentadas de la realidad social violenta que las genera. Así, mientras el personaje El hombre, de la obra *El hombre del perrito*, conversa con ÑA MARTA, la vieja desplazada, en uno de los ranchos que conforman los barrios altos de las comunas de Medellín, “la balacera en la loma inferior no ha cesado”. Otro rasgo frecuente es la intervención del autor, como personaje que va creando los personajes en escena, como efecto de distanciamiento, propio de las estructuras que siguen los planteamientos del teatro épico brechtiano. Asimismo, la casi ausencia de diálogo y de intriga, a la manera aristotélica, le permiten al dramaturgo centrar en el lenguaje el desarrollo dramático mediante largos monólogos de sus personajes, los cuales hacen avanzar la trama a partir del recuento de los fragmentos de sus vidas marginadas.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *De ausencias...*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Fernando Ospina Sánchez (1956)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Maestro en arte dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD. Profesor de la Facultad de Artes/ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y del programa de Arte Dramático de la Universidad del Bosque. Director y actor del Teatro Quimera. Obtuvo mención honorífica en el Primer Premio Nacional en Dramaturgia Infantil de Colcultura con su obra, *El Conuco del Tío Conejo*. Ha actuado en obras como: *El mundo perfecto*, *Una tarde de domingo*, *Juglarada*, *Outside ¿okey?*, *Ofelia o la madre muerta*, *El fatalista*, *Faustos*, *El funeral de las Arañas*, *Bartleby el Escribiente*. Autor, entre otras, de las obras: *Este viernes*, *Fariche*, *En el umbral*, *De ausencias*, *El conuco del Tío Conejo*, *Conejo y la piedra del rey Zamuro*.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2011

3.3 PUBLICACIÓN: 2011

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: ÉL, de la pareja, que más de una vez le dijo: por qué lo tenías que haber soltado; AUSENTE 3. ENCERRADO, quien a veces piensa que tal vez ya esté muerto; VECINO 2; AUSENTE 1: hombre, que lo único que recuerda es que lo metieron a empellones en una camioneta; VECINO 3; AUSENTE 2; EL HIJO, quien quiere que su madre deje de sufrir; VECINO 4; MUJER QUE ESPERA; MADRE; VECINO 1, MUJER, mujer que está perdiendo la vida buscándolo a él, La del “limbo”; AUSENTE 5; ELLA, de la pareja; AUSENTE 4.

4.2 SINOPSIS:

De ausencias... se desarrolla en dos planos: el real y el “posible”. El primero corresponde a quienes viven la desaparición de un ser querido. En este plano los personajes afrontan la desaparición y buscan su “ausente”: están a la expectativa y se preguntan constantemente por lo ocurrido con sus seres queridos sin encontrar respuesta. El segundo da voz a los ausentes, los desaparecidos y los muertos. Se trata de un mundo imaginario gracias al cual se pone en escena el sufrimiento y dolor de los ausentes así como sus pensamientos al estar en cautiverio. Esta división es el eje de la puesta en escena.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“DE AUSENCIAS”

Ginna Paola Avellaneda Rojas

En: *Acceso Directo* (Bogotá), Sección Entremente, No. 36, marzo 2009.

*“Cerraron la puerta y de pronto estaba solo,
en la oscuridad
perdido y sin esperanzas”*

De ausencias... nace de la necesidad de hablar de una problemática social que se ha convertido en un negocio de alta rentabilidad, la desaparición de personas. En esta obra, los protagonistas son la gente del común, aquellas que no hacen parte de ningún gremio, de ningún bando, pero que sin embargo tienen quien los espere, quien los busque.

La obra nace como una inquietud personal del director Fernando Ospina Sánchez, quien al leer *Ojos de perro azul* de Gabriel García Márquez, se cuestiona sobre el mundo de lo posible y lo imaginario. En el plano de lo posible se recrea en escena aquello que es real y tangible, el mundo de las personas que afrontan la pérdida de un ser querido, aquellos que tienen siempre la expectativa de lo que puede estar pasando y la búsqueda de respuestas que constantemente son inciertas. En lo imaginario se recrea el mundo en el que viven los ausentes, el sufrimiento, el dolor y lo que pasa por la mente de aquellos que en cautiverio padecen eternos días de soledad, distanciados de una vida propia que ha sido hurtada y adaptada a un nuevo mundo desconocido.

Los muertos o los posibles muertos, ausentes o desaparecidos, son los términos que contextualizan el padecimiento de quienes no están. Ellos y los que los esperan crean un espacio mental que quizá se convierte en un refugio para ambas partes convalecientes.

El director Fernando Ospina tardó siete meses en escribir la obra, *De ausencias...*, la cual es una inquietud llevada a la escena, es la improvisación de una obsesión que trata de dar explicación a dos mundos que en paralelo padecen de la ausencia, por una parte los que se van y por otra los que se quedan. Aquí o allá el flagelo de desaparición causa dolor.

Imaginar qué pasa con los desaparecidos es un ejercicio diario, pero algo que es suficiente claro es el dolor y la desgracia que padecen al ser capturados sin derecho a decir nada, sin derecho de tener derechos.

De ausencias..., sí, las ausencias que muchos no sentimos, pero que al ver por una ventana están presentes siempre (...)

Artículo en línea: http://www.e-pol.com.ar/newsmatic/imprimir.php?pub_id=480&sid=4052&aid=41346&eid=36&NombreSeccion=ENTREMENTE&Accion=Imprimir&NombrePublicacion=Acceso%20Directo

<p>1. TÍTULO DE LA OBRAS: <i>Quiebra patas</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Rodrigo Rodríguez (1964)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR: Director y fundador de Ditirambo Teatro. Se inició en el grupo de teatro del SENA y luego hizo estudios de Arte Dramático en la Escuela Superior de Teatro de Bogotá Luis Enrique Osorio. Licenciado de la Universidad Distrital y egresado de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha tomado capacitación complementaria con los maestros Álvaro Campos, Fernando González Cajiao, Ingrid Irlich, José Sanchis Sinisterra, Calos José Reyes, Marco Antonio de la Parra, Santiago García, Mauricio Kartun, Francisco Garzón Céspedes, Jaime Kogan, Jean Marie Binoche, Michel Azama, Armando Llamas, David Hevia y Jacques Merienne, entre otros. Premio Nacional de Dramaturgia 1996 con la obra <i>Montallantas</i>. Mención Especial en el concurso de Dramaturgia Universidad de Antioquía 1996 con la obra <i>¿Romeo y Julieta?</i> Premio Hispanoamericano de Teatro 2010, organizado por el BID, por la obra <i>Pequeñas traiciones</i>.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2006</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2007</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: JACOBO</p>
<p>4.2 SINOPSIS: <i>Quiebra patas</i> es el monólogo de un niño víctima de una mina antipersona. El joven espera al borde de la carretera a su padre para trasladarse a la ciudad y allí ser sometido a una operación. Mientras lucha contra la discapacidad, el niño enfrenta también el alcoholismo de su padre y vive la desintegración de su familia. Desde una óptica infantil, la obra narra el drama de las víctimas de minas antipersonales.</p>
<p>5. CRÍTICA / COMENTARIO</p>
<p>“EL NIÑO QUE HABLA DE MINAS ANTIPERSONA” En: <i>El Tiempo</i> (Bogotá), Sección Cultura y Entretenimiento, 30 de enero de 2009.</p>

Siempre pensé en representar a un niño, más que a una víctima de una mina, dice David Augusto Rodríguez, quien a los 12 años enfrenta su primer monólogo teatral en *Quiebra patas*, puesta en escena que analiza los efectos de ese fenómeno violento.

Esa ha sido la clave para enfrentar esta pieza dramática en el Teatro Ditirambo, con la que Rodríguez alcanza nueve años en las tablas. Los niños son más fuertes que los adultos y mi personaje (Jacobo) es la representación de un luchador y no el ejemplo doloroso de la violencia, dice.

Quiebra patas le hace un seguimiento a un joven que espera en la carretera a su padre, para ser trasladado a la ciudad a una operación. En una silla de ruedas, el protagonista habla de su drama sin dejarse llevar por un tono lastimero. Al contrario, profundiza desde su óptica infantil en un mensaje de esperanza a pesar de las adversidades.

No ha sido fácil lograr este personaje, reconoce Rodríguez, quien se ha sometido a una rutina de ejercicios y de estiramiento de sus piernas (que pasan casi una hora y media dobladas en la silla), para evitar calambres y resistir el esfuerzo físico que demanda interpretar a Jacobo.

Lo más importante es que el niño no solo se enfrenta el dolor de la discapacidad, sino que lucha por mantenerse bien en un medio en el que su papá está tomando trago y su familia se desintegra, dice.

Antes de esta puesta en escena, David estaba listo para una revisión de *El principito*, pero su padre, el dramaturgo Rodrigo Rodríguez, decidió darle vía libre a *Quiebra patas*. Me parece que con esta obra se hace un llamado a todos esos países que siguen construyendo las minas antipersona, insiste.

Una pieza optimista. Sin embargo, siento que es una pieza optimista porque Jacobo nunca pierde esa chispa de felicidad y trata de seguir adelante, agrega.

El actor habla con propiedad mientras recuerda su primer papel, en Madrid Sarajevo, que hablaba coincidentalmente de las consecuencias de un conflicto armado. Rodríguez hacía el papel de Talvez Ernesto, un pequeño de 3 años que quedaba atrapado en el conflicto emocional sufrido por los protagonistas.

Este mundo de las tablas siempre me ha acompañado, agrega emocionado mientras trae a colación su experiencia en *El lazarillo de Tormes*, *La casa de enfrente* y *El superhéroe*, entre otros montajes.

Esto es lo mío, no quiero otra cosa que no tenga que ver con el arte.

Artículo en línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3293338>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *rubiela roja*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Victoria Valencia (1963)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Actriz, directora y dramaturga. Egresada de la Facultad de Derecho de la Universidad de Medellín, ciudad en la que se inicia como actriz, para posteriormente trabajar en varios grupos de danza y teatro de Colombia entre los que se destacan Mapa Teatro y L'Explose. Sus obras: *¿por qué ponen a fulvia, fulvia?*, *rubiela roja*, *¿qué vas a decir, rosalba?*, *Pernicianiquitao*, *una verónica en la cara* (Apoyo IBERESCENA para la creación dramática 2008 y Beca de Creación Municipio de Medellín, 2008) han sido llevadas a la escena por La mosca negra, concepto teatral establecido por ella en 2002, para construir y poner en escena dramaturgia contemporánea.

Alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislao en el Estuario, es Beca Dramaturgia, Municipio de Medellín 2011. Ha sido publicada, entre otros, en: la *Revista Conjunto*, Casa de Las Américas; la *Revista Tramoya*; la revista *A TEATRO*; la *Antología de Teatro Latinoamericano 1950-2007* Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, Argentina.

Sus textos son habitados por los excluidos, los oprimidos, las mujeres, los desarraigados, los “hijos de Caín”, en últimas, los que avergüenzan a la ciudad.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2003

3.2 PUBLICACIÓN: 2006

3.3 FECHA DE ESTRENO: 2004

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: RAMÓN, CONNIE MARGARITA, ARACELI, RUBIELA ROJA

4.2 SINOPSIS:

RUBIELA ROJA cuenta la historia de dos campesinas que son expulsadas de sus ranchos por fuerzas violentas. Las dos mujeres se encuentran en la cuneta de la carretera y desde entonces deciden acompañarse. Huyendo del campo, se asientan en la periferia de la ciudad donde sobreviven gracias a la prostitución. Allí encuentran el parque de un barrio de estrato alto y deciden reunirse en él para soñar con tener una vida mejor, pero los habitantes de ese sector no desean tenerlas y entonces comienza para ellas otro conflicto.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“LOS CUERPOS AGÓNICOS DE UNA CIUDAD ENFERMA EN LOS POEMAS DRAMÁTICOS DE VICTORIA VALENCIA”

Ana María Vallejo.

En: *Becas de investigación teatral*, (Colección Pensar el Teatro).

Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

(...) Las obras [de Victoria Valencia] cuentan historias de personajes anónimos, pequeños delincuentes, prostitutas, sicarios, viejos solitarios, desplazados de la violencia, etc., que la gran urbe latinoamericana atrapa y tortura hasta la muerte. Lo particular es que de obra en obra se va construyendo un mundo metafórico fascinante que evoca la ciudad de Medellín, a través de una prolífera retórica del cuerpo torturado, herido o masacrado.

Después de analizar sus cinco obras y gracias a un par de entrevista que la autora concedió en julio del año 2012, poco después de haber concluido la escritura de *Alcaparras, cuaderno de anotaciones de Estanislao en el estuario*, son muchos los rasgos y los elementos compartidos por todas sus obras que podemos señalar:

- Cada uno de estos poemas dramáticos surge de una visión estremecedora, de un acontecimiento violento de la realidad local.
- El cuerpo herido o doliente es un tema constante.
- Las imágenes de cadáveres expuestos en las calles de la ciudad después de muertes violentas, ejercen una profunda fascinación en la artista. Estas imágenes son luego exploradas bajo la forma de variaciones poéticas en su escritura.
- La atmósfera es siempre la misma y la descripción más aproximada sería la de una especie de cueva urbana, oscura, derruida, húmeda e inhumana.
- En las puestas en escena, la belleza de los cuerpos jóvenes y atléticos de los actores que encarnan estos cuerpos moribundos o estos fantasmas del poema dramático, crean una extrañeza importante para la artista. Una poética no realista, un distanciamiento que permite ver la belleza de la muerte, la belleza de lo orgánico, de la materia humana, o la humanidad de los cuerpos enfermos o envejecidos.

Estos poemas escritos, luego poemas escénicos, están siempre en estrecha relación unos con otros. En ellos la palabra nombra sin reposo al cuerpo, un cuerpo-espacio para el que cada órgano es un cuarto, un rincón, un hueco, y nombra a la muerte y se nombra a sí misma al hablar de la propia voz del poema encarnada en el “personaje”. En cada uno de ellos se vuelve una y otra vez sobre imágenes solidarias, situaciones comunes, obsesiones compartidas, sobre los mismos cuerpos “sufrientes”.

(...) [Al revisar las réplicas] de personajes de obras distintas, reconocemos un tono común, situaciones comunes y, antes que nada, una retórica compartida del cuerpo, física y espiritualmente herido. Como se mencionó, cada una de las obras ha sido llevada a escena por la autora y en ese pasaje del texto escrito al texto escénico se completa, al tiempo que entra en una gran tensión, esta particular escritura. Todas estas obras, que no se estructuran en ningún caso de manera convencional, nos remiten en su conjunto a una especie de único poema dramático sobre el horror de los cuerpos enfermos en una ciudad deshumanizada.

Surge entonces un poema, una voz que continúa incansable a pesar de la agonía, de una obra a la siguiente. Un poema obsesivo, entregado al espectador por partes, por episodios, gracias a los relevos entre los personajes agónicos que asumen la tarea de gritar su desgracia y la de los demás derrotados de la ciudad latinoamericana. En este sentido, la forma coincide, o más bien, responde a la necesidad expresiva que el mismo tema plantea: cuando la tragedia no concluye sino que se perpetúa, cuando cualquier enfrentamiento dramático resulta inútil, cuando la libertad de actuar es una ilusión porque la violencia es constante y no deja opciones de ninguna índole a los individuos de una sociedad deteriorada, ni personaje ni acción pueden ser categorías válidas. La forma del poema permite un uso distinto de la palabra. Es en la fuerza del nombrar y en las imágenes que la palabra propone –en sus fuertes metáforas– donde podemos encontrar un último gesto de voluntad humana, de cierta libertad: la libertad poética.

(...) Al cuerpo, a la carne atormentada por violencias de toda clase, le queda un lamento solitario y al mismo tiempo común con otros cuerpos solitarios. Las voces espectrales o agónicas que la autora le ofrece a sus restos de personajes no hacen más que narrar, que nombrar una violencia reflejada en terribles experiencias vitales, fragmentos de vivencias límites, enfrentamientos con una muerte siempre vencedora. Los cuerpos son sometidos a una suerte de desvanecimiento.

(...) El espacio dramático en las obras de Victoria Valencia es un elemento esencial y además común a todas ellas, un espacio-atmósfera, indefinido pero al tiempo clara metáfora de una ciudad hostil, en la que manda la violencia y la ternura es una idea proscrita. Esta ciudad, que con mucha frecuencia es nombrada por los personajes, por los narradores o por las didascalias como un cuerpo, se compone siempre como una pintura apocalíptica de la ciudad de Medellín.

Tanto en las indicaciones escénicas como en los parlamentos de los distintos personajes de cada una de las obras que componen la Trilogía de las mujeres rojas: *¿por qué ponen a fulviafulvia?*, *rubiela roja* y *¿qué vas a decir, Rosalba?*, la ciudad es cuerpo y el cuerpo es ciudad. Ambos están condenados, son seres atormentados narrando el drama de una muerte violenta que hace de ellos la voz en pena del poema dramático.

(...) Este gran cuerpo que es Medellín, percibido por la autora como un cuerpo femenino tumbado de espaldas al cielo –y que recuerda los versos del poeta antioqueño Gregorio Gutiérrez Gonzáles: “como una mujer muellemente tendida en la llanura”– está indefectiblemente enfermo. En ese delta agónico desembocan todos sus personajes.

La atmósfera de esos lugares oscuros, cuevas o rincones derruidos, que son siempre uno y el mismo, no permite que ninguno de los cuerpos que vive ahí conozca la salud. Los cuerpos de los personajes enfermos o heridos de muerte o siempre padeciendo de dolores físicos y emocionales insoportables, son descritos o nombrados como quien describe una ciudad derruida, devastada, desolada y olvidada. La ciudad es un ser vivo que respira con dificultad pero que en sus sobresaltos y espasmos retuerce a quienes la habitan. De esta manera los poemas de Victoria Valencia presentan un fascinante mosaico de cuerpos narrados, contados, cantados, descritos, no solo representados. Cuerpos escritos, pintados, figurados con palabras hasta que, como en la pintura moderna, pasan de ser cuerpos claramente dibujados a ser cuerpos difusos, manchones de cuerpos, cuerpos diluidos hasta su ausencia.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Bojayá, los cinco misterios de un genocidio</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Roberti Vargas (1969)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR: Licenciado en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, especialista en Didáctica Literaria de la Universidad La Gran Colombia. Dentro de sus logros artísticos como dramaturgo y director se cuenta: Residencia Artística de Dramaturgia, Universidad de Caldas, Manizales Caldas 2009; Residencia Artística de Dramaturgia, Festival de Teatro de Cali, 2010. Dentro de sus publicaciones literarias se encuentran: <i>El jardín del dragón</i> libro de cuentos, TEUC Universidad Central, Coautor, 2003; <i>Pulpemas</i> libro de poemas, Editorial Magia de la Palabra, Coautor, 2005; <i>Cuentos para despertar espantos</i> libro de cuentos, Magia de la Palabra, Coautor, 2007. Desde lo literario ha obtenido las siguientes menciones: cuento ganador y publicado en el libro <i>Bogotá Ciudad Paralela</i>, dentro del marco Bogotá Capital Mundial del Libro, Coautor, 2008; finalista del Concurso de Poesía Sísifo, Envigado-Colombia, 2012.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2007</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2008</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: MAMALOCA, CURA, MERCACHIFLE, NEGRO, NEGRA, ESPANTAJOS (SINIESTRA, DIESTRA, TESTA), RESPONSOS (BOGAS, PLAÑIDERAS, NIÑOS, MÚSICOS).</p>
<p>4.2 SINOPSIS: El montaje teatral <i>Bojayá, los cinco misterios de un genocidio</i> toma como punto de partida la masacre que ocurrió el 2 de mayo del 2002 en Bojayá. La obra es una pieza trágica de principio a fin, desesperanzada, en donde cada uno de sus personajes batallan su día a día entre la pobreza y la incertidumbre de convertirse, en cualquier momento, en blanco de esa muerte que no les pertenece y que busca arrebatarles su vida, su pasado ancestral y sus sueños.</p>

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“TEATRO INVISIBLE. BOJAYÁ, LOS CINCO MISTERIOS DE UN GENOCIDIO”

Gabriel Andrés Rodríguez Méndez

En: *El Espectador* (Bogotá), 28 de mayo de 2012.

Vivimos en un país violento y en guerra; no nos gusta reconocerlo. Falsamente nos ilusionamos con mandatarios que prometen seguridad y cuando vemos la presencia del ejército en las vías que nos llevan a nuestras casas en tierra caliente, sentimos la sensación de una seguridad que nunca ha tenido nuestra triste nación.

Pero existen territorios del país a los que no podemos viajar libremente y a los que una buena parte de la nación ha olvidado. Bojayá en el departamento del Chocó es un buen ejemplo. El dos de mayo del presente año se conmemoraron diez años de una de las mayores tragedias que hayan ocurrido en Colombia.

Aun hay colombianos que ni siquiera saben qué pasó ese fatídico día o qué es Bojayá. Nos interesan personas que le hagan la guerra a los grupos insurgentes, siempre y cuando sea en pueblos en los que no tengamos propiedades o conocidos, si vuelan la iglesia del pueblo con personas adentro, no nos importa y nos convertimos en otro personaje cínico, como el que dijo: “estamos en guerra y en toda guerra hay muertos”.

Y no es por ponernos de acuerdo con un bando o el otro, porque en Bojayá, ni siquiera se le puede echar la culpa a algún grupo; paramilitares y guerrilleros se enfrentaron en medio de la población civil, sin ningún pudor, bajo un silencio cómplice del ejército nacional. Los mismos medios de comunicación se lo preguntaban: ¿Cómo es posible que los medios de comunicación llegaran al lugar y la fuerza pública no?

MEMORIA HISTÓRICA

No podemos olvidar; es la intención de los grupos de teatro Génesis y Malejemplo, con su obra: *Bojayá, los cinco misterios del genocidio*. Porque como dicen los mismos actores de la obra: las personas aun se tapan los ojos para no ver lo que pasa.

(...) Con una interesante puesta en escena, sin muchos elementos escenográficos y una mezcla de actores, músicos y bailarines, pretenden recordarnos que la población afrodescendiente tiene mucho más que las minas de oro, que en ocasiones se vuelve el centro del conflicto. No quieren mostrarse como víctimas, ni generar una falsa lástima; quieren apostarle a generar, desde una mirada estética, una cápsula del tiempo para no olvidar.

Desde una mirada colectiva, los directores acudieron a las improvisaciones y propuestas de los actores para la puesta en escena. La música como elemento de teatralización les sirvió de base y el mismo proceso les sirvió de aprendizaje para algunos actores quienes se estrenan con este montaje. No hay celos, ni envidias, ni ideas de brillantes directores o actores, el proceso es una construcción conjunta; el grupo conforta y construye.

Aquí algunas palabras de los directores: *El montaje teatral “Bojayá. Los cinco misterios de un genocidio”, toma como punto de partida un hecho real y busca recordar la peor masacre cometida en la historia reciente del país, en donde las principales fuerzas en conflicto entraron en confrontación directa poniendo como escudo humano a la población civil, con un resultado de 119 muertos. La obra, como hecho estético, pone en el escenario a un grupo de actores y de músicos en su mayoría afrodescendientes, que dialogan con una red de pesca y unos maderos, en un espectáculo que complementa la imagen teatral con la armonía de instrumentos del pacífico colombiano. Esta pieza, como hecho ético, propone un rotundo NO OLVIDO de la tragedia nacional, no para mortificarnos como pueblo, sino para no cometer los mismos errores, y aun más, para vigilar que el Estado y los que gobiernan no los comentan de nuevo.*

Artículo en línea: <http://blogs.elespectador.com/teatroinvisible/2012/05/28/bojaya-los-cinco-misterios-de-un-genocidio/>

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Gente sin rostro</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Mario Yepes (1947)
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Desde 1972 docente de actuación, dirección, historia del teatro y en particular de puesta en escena de ópera en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde fundó la carrera de teatro. Actualmente jubilado, docente ocasional en diversas instituciones: Universidad EAFIT, Universidad Nacional, sede Medellín y Universidad de Antioquia. Dedicado a la asesoría artística del Teatro El Tablado, en la sede entregada en comodato por el Municipio de Medellín. También dirigió grupos teatrales de obreros y de reclusos. El Consejo Superior de la Universidad de Antioquia le otorgó en 1988 el título Maestro en Arte Dramático Honoris Causa, y en 1999 obtuvo el de Magíster en Ciencia Política, del Instituto de Estudios Políticos de nuestra Alma Mater. La alcaldía de Medellín, en 2003, le concedió la Medalla Porfirio Barba Jacob, Categoría Oro. La Universidad Nacional lo distinguió como Profesor Honorario en 2006. Estudió dramaturgia, con una Beca Fulbright, bajo la orientación de Neal Bell y Colette Brooks, en una escuela dependiente de New York University. Actor en el teatro y la televisión regionales. Ha puesto en escena numerosas obras colombianas y de autores internacionales, entre ellas un considerable repertorio de ópera y teatro musical, en diversas salas de nuestras principales capitales. Autor de varias obras teatrales, de numerosos artículos sobre teatro, y traductor de poesía y de obras teatrales en lengua inglesa.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1992. Revisada en 2013.
3.2 FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada
3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: JUANA; MARIANA; ÁLVARO; FERNANDO; UN HOMBRE VIEJO; EL INSPECTOR DE POLICÍA; DON ROBERTO, EL TENDERO; DOS VIEJAS; DOS NIÑOS; JAIME; PEDRO; LOS MUCHACHOS; MANUELA; EL CURA VIEJO; EL CURA JOVEN; EL TENIENTE; EL SARGENTO; EL CABO Y CUATRO SOLDADOS; DOS GANGSTERS; UN POLICÍA.
4.2 SINOPSIS: <i>Gente sin rostro</i> es la historia de una familia campesina desplazada a la gran ciudad: JUANA y sus tres hijos –ÁLVARO, FERNANDO y MARIANA–.

Mientras espera el cadáver de su primogénito, JUANA recuerda los sucesos que llevaron a su muerte. La obra se traslada al pasado y narra la persecución del hijo fugitivo. Acusado de actos delictivos, ÁLVARO se esconde del ejército y de la banda LOS MUCHACHOS. La situación afecta a toda la familia. JUANA retrasa sus actividades como costurera. FERNANDO, a punto de graduarse con honores del colegio, reclama la atención de su madre y se niega a encubrir los delitos de su hermano. Por su parte, MARIANA desobedece y escapa de la casa materna con una de las cabecillas de la banda LOS MUCHACHOS.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

COMENTARIO DEL AUTOR

Mario Yepes

En: *Gente sin rostro*. Medellín. MS 38 h.

Esta obra fue escrita en 1992, como parte del trabajo académico cumplido por el autor, bajo la docencia del dramaturgo Neal Bell y de la profesora de repertorio teatral Colette Brooks, en Playwrights Horizons Theatre School, en su Professional Program, una escuela dependiente de New York University, cuando el autor adelantaba estudios de dramaturgia con una Beca Fulbright y comisión de estudios de la Universidad de Antioquia. Posteriormente fue revisada y reescrita en castellano en 1996. El texto actual (2013) es fruto de una nueva revisión.

La obra está basada en un hecho real ocurrido en Medellín en 1990, conocido por el autor mediante información de científicos sociales, mayoritariamente de la Universidad de Antioquia, que venían trabajando en ese mismo momento en el análisis de la grave situación de violencia del país y de esa región en particular. Es indispensable tener en cuenta el contexto: antes de la Constitución Política de 1991, bajo el incesante Estado de sitio que se establecía rutinariamente por los sucesivos gobiernos para “restablecer el orden”, los civiles podían ser juzgados por jueces militares en Consejos verbales de guerra; como es bien sabido, ya se tratara de delitos comunes o políticos, aquellos procesos eran precedidos y acompañados también rutinariamente por prácticas de tortura ejecutadas por miembros de las fuerzas armadas. Esto es lo que teme el personaje de JUANA para su hijo ÁLVARO.

Naturalmente, a la exposición en la obra del hecho fundamental verídico, en la cual los únicos personajes documentales son la madre, el hijo muerto y el grupo de sus ejecutores, se le han creado una circunstancia, unos personajes y nombres de ficción, pero en todo caso verosímiles.

Obras de creación colectiva

ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO

Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro

A finales del año 2002, desde la Comisión Diocesana Vida, Justicia y Paz se inició una experiencia de trabajo teatral en el Chocó con distintas comunidades afectadas por la guerra armada colombiana. Bajo la dirección de Inge Kleutgens, cooperante alemana, pedagoga en teatro y danza, en coordinación con artistas nacionales, diferentes grupos de jóvenes y adultos comenzaron un proceso de formación en técnicas de teatro popular y fueron elaborando colectivamente sus obras, cuyos temas se relacionan con diversas situaciones de violencia desde la perspectiva de las víctimas: sus sufrimientos y duelos, los miedos y las discriminaciones, el machismo, los abusos de poder, el desenmascaramiento de las mentiras, sus denuncias, su resistencia y su coraje. Ya son nueve las obras creadas de esta manera y presentadas en múltiples escenarios.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Mal escogidos. Encuentro y desencuentro de los dioses*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo Interéctnico Resistencia Teatral. Dirección Inge Kleutgens y Felipe Vergara

El grupo Interéctnico Resistencia Teatral está conformado por indígenas, mestizos (chilapos) y afrodescendientes. Una gran parte de ellos son personas afectadas por los megaproyectos de agrocombustibles y minería que se planean o se desarrollan en sus territorios. El grupo integra tanto personas con experiencia en las tablas desde el 2002 como personas que pisan por primera vez un escenario. Todos ellos han desarrollado una sensibilidad artística. Sus participantes son: Virgilio Bailarín, Leovigildo Cabrera, Diana Carupia, Naribi Cuñapa, John Jairo Chaverra, Elkin Jumí, Angi Melisa Martínez, Yanniry Mosquera, Denis Zenith Muñoz, Elda Luz Perea, Alexis Pernía, Miguel Antonio Ramírez, Jaminton Robledo, Jesús Alfonso Sepúlveda, Henry Sinigüí, Nevi Antonio Yañez.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2006

3.2 PUBLICACIÓN: 2008

3.3 FECHA DE ESTRENO: 2008

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: OPASQUIN, IEMANJÁ, RÓMULUS (Fuerzas espirituales), EL GRANDE (Emperador de un pequeño reino), EL MEDIANO (Asesor de EL GRANDE), LA REINA DE BELLEZA y EL SICARIO (Sirvientes de EL GRANDE), LÍDER COMUNITARIO 1, LÍDER COMUNITARIO 2, EL PUEBLO INDÍGENA MESTIZO y NEGRO.

4.2 SINOPSIS:

La relación entre las bases sociales y los líderes es examinada a fondo en esta obra por la que transitan toda clase de dirigentes, desde un César imperial omnipotente y endiosado hasta líderes comunitarios, falsos mesías y todas las variedades de guías espirituales y acompañantes del pueblo.

<p>ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro</p>
<p>(Ver página 269)</p>
<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>María rostro de mujer negra</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo Interétnico Resistencia Teatral. Dirección general Milciades Rentería Palacios</p>
<p>Milciades Rentería Palacios, director formado en el proceso pedagógico teatral del Movimiento Interétnico Resistencia Teatral, a partir de su experimentación con el lenguaje teatral pretende indagar las raíces de la problemática regional. <i>María rostro de mujer negra</i> se presenta como trabajo final del proceso de formación y se estrena en el 2007 en Quibdó.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2007</p>
<p>3.2 PUBLICACIÓN: 2008</p>
<p>3.3 FECHA DE ESTRENO: 2007</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: ACTOR UNO, ACTOR DOS, ACTOR TRES, ACTOR CUATRO, ACTOR CINCO, ACTOR SEIS, MARÍA AGUA, MARÍA SELVA, MARÍA TERRITORIO, ARMANDO.</p>
<p>4.2 SINOPSIS: <i>María rostro de mujer negra</i> es una pieza teatral que invita a la reflexión sobre la situación de la mujer chocona en un escenario de conflicto permanente. A través de textos poéticos de autoría del poeta Javier Pulgarín e imágenes trenzadas en cuatro momentos o escenas, una mujer, en tríada simbólica como fuente de vida, se presenta: MARÍA SELVA, MARÍA AGUA, MARÍA TERRITORIO.</p>

ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO

Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro

(Ver página 269)

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Pueblos de barro*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo Interétnico Resistencia Teatral

Al cumplir diez años del desplazamiento forzado en el departamento del Chocó y de la promulgación de la ley 387 de 1997 para la prevención, protección y estabilización de la población desplazada, se crea este performance con la participación de jóvenes provenientes, en su mayoría, de comunidades rurales que han sido forzadas a abandonar sus territorios. La obra se estrena como resultado del proceso pedagógico Movimiento Interétnico Resistencia Teatral en Quibdó, 2005, y se presenta en diferentes ocasiones a nivel nacional.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2005

3.2 PUBLICACIÓN: 2008

3.3 FECHA DE ESTRENO: 2005

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: TÉCNICOS DE INFORMACIÓN, PUEBLOS DE BARRO (Mujeres y hombres desplazados- 17), PAREJA DE LA CLASE DIRIGENTE, MESERO, MÁSCARA DE LA MADRE TIERRA NEGRA, MÁSCARA DE LA MADRE TIERRA INDÍGENA.

4.2 SINOPSIS:

Performance que integra el lenguaje teatral con el audiovisual. Reflexiona sobre el papel que cumplen los medios de comunicación en la guerra que atraviesa el país y sobre el vínculo matrimonial de la oligarquía colombiana con las fuerzas legales e ilegales. Los pueblos del barro –campesinos, indígenas, afrodescendientes, obreros, sindicalistas, maestros, estudiantes– se revelan contra “la clase dirigente” en defensa de sus proyectos de vida y de sociedad.

ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO

Tomó 2. Libretos de ocho historias para el teatro

(Ver página 269)

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Resistir no es aguantar*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo Interétnico Resistencia Teatral

La obra *Resistir no es aguantar* es el resultado de un proceso teatral que inicia en el 2006 en el municipio de Murindó y en la cuenca del río Jiguamiandó. La puesta en escena parte del material escrito por el dramaturgo Oscar Manuel Zuluaga Uribe, maestro en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia.

Después de múltiples encuentros el grupo se configura con 20 actores: indígenas Embera-Katio, afrodescendientes y chilapos –desplazados por los paramilitares y los proyectos de cultivo de palma aceitera–. El proceso permite reforzar las relaciones interétnicas en la región.

El estreno se realiza en junio del 2006 en la comunidad indígena Isla, en el marco del Tribunal permanente de los pueblos, Capítulo Antioquia.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2006

3.2 PUBLICACIÓN: 2008

3.3 FECHA DE ESTRENO: 2006

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: TUCÁN, COLIBRÍ, RANA MAYOR (espíritus de los ancestros); CORO (el pueblo afrodescendiente, mestizo e indígena); PÁJARO DE LOS SIETE COLORES; EL TIGRE BLANCO DE DOS CABEZAS, EL ALACRÁN, EL CIEMPIÉS, LA SERPIENTE, EL DIRECTOR DEL CIRCO DEL PODER (las alimañas de la clase dirigente); EL SABLE (monstruo o máquina de guerra amalgama de las fuerzas estatales legales e ilegales); MÚSICOS y CANTANTES.

4.2 SINOPSIS:

La obra es un colorido ritual en el que convergen la cosmovisión Embera-Katio y las tradiciones afrodescendientes y de los chilapos que habitan la región del bajo Atrato en el Chocó. Máscaras, cantos, versos, juegos y pinturas dan forma al ritual de la vida e invocan la fuerza de los ancestros que habitan los cerros, el aire y el agua. Todos luchan en contra de EL TIGRE, EL ALACRÁN, LA SERPIENTE y EL CIEMPIÉS quienes, junto con un engendro multicompuesto llamado EL SABLE, configuran las alimañas de la clase dirigente y su máquina de guerra respectivamente.

ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO

Tomó 2. Libretos de ocho historias para el teatro

(Ver página 269)

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Terruño o aruño*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo Resistencia Itinerante

La obra es una creación colectiva realizada por el grupo Resistencia Itinerante, integrado por miembros del grupo interétnico de la cuenca del río Murindó y participantes del proceso de formación de multiplicadores teatrales promovido por la Diócesis de Quibdó y el Servicio Civil para la Paz –AGEH–. Con la pieza teatral se logró por segunda vez la participación de un grupo teatral del Chocó en el Festival Alternativo de Teatro de Bogotá en marzo del 2008. Además, en el año 2007, se realizó una gira por la región del Pacífico colombiano y posteriormente por el continente europeo. Dichas giras tenían el objetivo de hacer visible la constante y sistemática violación de los Derechos Humanos, tanto individuales como colectivos, en la región del Pacífico.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2007

3.2 PUBLICACIÓN: 2008

3.3 FECHA DE ESTRENO: 2007

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: EL SUBSUELO, LAS TRES PLATAS PRIMIGENIAS, LOS ANIMALES PRIMIGENIOS, EL VIENTO, EL CERRO TUTELAR, CARAGABÍ, DACHIZESE, INDÍGENA 1, INDÍGENA 2, INDÍGENA 3, LOS NEGROS, EL MESTIZO, LA MESTIZA, COQUETA, MINERO, ALEMANA, COMERCIANTE, JAIBANÁ, SEGISMUNDO, SIGIFREDO, DESPLAZADA, RESISTENTE, REFUGIADA, PALOMA, HUYENTE, RAMÓN, MERANTO, EL ANCESTRO, SEGURIDAD #1, SEGURIDAD #2, SEGURIDAD #3, BEIBI #1, BEIBI #2, LOS ENCALETADOS, LA PATA, EL MARIACHI, EL MININO.

4.2 SINOPSIS:

La obra teatral-audiovisual *Terruño o aruño* documenta el trajinar vivido por los habitantes del territorio del Pacífico colombiano. Integra varios retratos de la vida en zonas de conflicto como el bajo y medio Atrato, Urabá chocoano y antioqueño, Tumaco, Satinga, Buenaventura, El Charco, Guapi y la zona del río San Juan.

<p>ESE ATRATO QUE JUEGA AL TEATRO Tomo 2. Libretos de ocho historias para el teatro</p>
<p>(Ver página 269)</p>
<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Todos la mataron y ella sola se murió</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo teatral Imágenes. Dirección general John Jairo Chaverra Murillo</p>
<p>El grupo teatral Imágenes, conformado por jóvenes entre 14 y 22 años, elabora esta propuesta de creación colectiva en el municipio de Vigía del Fuerte, pueblo ribereño del Atrato en el departamento de Antioquia. Bajo la dirección de John Jairo Chaverra Murillo, formado en el proceso pedagógico teatral del Movimiento Interétnico Resistencia Teatral, la obra se estrena en el pueblo Vigía del Fuerte, 2007. Actualmente John Jairo Chaverra Murillo dirige otros grupos de teatro en el Pacífico.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2007</p>
<p>3.2 PUBLICACIÓN: 2008</p>
<p>3.3 FECHA DE ESTRENO: 2007</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: PERSONAJE 1, PERSONAJE 2, PERSONAJE 3, PERSONAJE 4, PERSONAJE 5, PERSONAJE 6, SEÑORA, SEÑORITA, SEÑORITA DE BLANCO, DOCTOR, SEÑOR, GERENTE, ADMINISTRADOR, SEÑOR DEL LETRERO, PACIENTE, COMADRE 1, COMADRE 2, ANCIANO, PATRICIA, JEFE, PERIFONERO, COMADRES, VIEJO 1, VIEJO 2, AMIGAS, AMIGA, CHANCHULLO, HERMANO CRISTIANO, COMPRAVOTOS MOSQUERA, POLITIQUERÍA CON PLATA, CANDIDATOS, PLANTERO, RICO, PERSONAJE 7, PERSONAJE 8, PERSONAJE 9, PERSONAJE 10, PERSONAJE 11, PLANTERO, ELÉCTRICO, PUEBLO, VECINA, PERSONAJE ANEXA, HOMBRE, CONTADOR, ARMADOS, NIÑAS, MUCHACHAS, COMANDANTE, PERSONAJE 12.</p>
<p>4.2 SINOPSIS: <i>Todos la mataron y ella sola se murió</i> reflexiona sobre la corrupción, la inequidad, la ineficiencia y el abuso de autoridad. La obra muestra la cotidianidad del pueblo El Silencio cuyos habitantes pierden poco a poco su voz hasta morir.</p>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Los perfiles de la espera*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Teatro La Máscara. Dirección general Wilson Pico

El Teatro La Máscara de Cali es una entidad cultural sin ánimo de lucro dedicada a la investigación y creación de espectáculos teatrales. Es también una escuela de formación para directores, actores, actrices, técnicos y escenógrafos. Paralelo al trabajo artístico, el grupo desarrolla proyectos socio culturales con la comunidad y con organizaciones de mujeres; cuenta con el apoyo de entidades gubernamentales y de Cooperación Internacional. La Máscara desde 1991, tiene una sede propia ubicada en el barrio San Antonio con un aforo para 150 personas, adscrita al programa Salas Concertadas con la Alcaldía y el Ministerio de Cultura, donde organiza eventos culturales y temporadas de teatro. El grupo hace parte de la Red Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres Magdalena Project; en septiembre del año 2002 organiza en Cali y Bogotá el Magdalena Pacífica, Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres.

Actores del TEC, Teatro Experimental de Cali, y personas interesadas en el quehacer teatral fundaron el grupo en 1972. Posteriormente, el grupo hace parte de la Corporación Colombiana de Teatro C.C.T. y participa de los Festivales Nacionales del Nuevo Teatro con obras como: *No saco nada de la escuela, Cuánto cuesta el hierro, Macbeth, La mandrágora*, entre otras. Más adelante, La Máscara dirige su mirada hacia la vida contemporánea y el universo femenino. Producto de estas reflexiones son las obras: *Historias de mujeres, Noticias de María, Mujeres en trance de viaje, Emocionales, Bocas de bolero, Luna menguante, A flor de piel, Los perfiles de la espera, Un episodio banal, Casa matriz, La cabellera*. Con sus montajes La Máscara viaja a Ecuador, Costa Rica, México, Nicaragua, Cuba, entre 1975 y 1989. También participa en festivales internacionales en: el País de Gales 1994; Cádiz (España), 1996; Buenos Aires (Argentina), 1997; Wellington (Nueva Zelanda), 1999; La Haya (Holanda), 2000; Brisbane (Australia), 2003; New York (EE.UU.), 2003; Minnesota y Miami (EE.UU), 2006.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1999

3.2 FECHA DE ESTRENO: 1999

3.3 PUBLICACIÓN: 2006

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: ROSA PAREDES, CLARA PENAGOS, RITA CORTÉS, JUANITA GONZÁLEZ DE SALAMANCA, CLEMENTINA VIUDA DE TRUJILLO.

4.2 SINOPSIS:

Las cinco mujeres son víctimas del conflicto armado, cada una espera el regreso de uno de sus seres queridos. La incertidumbre y angustia que genera la desaparición forzada de sus familiares permea e invade con visiones de espanto su vida cotidiana.

Los textos y las acciones de los personajes subvierten el silencio impuesto por los victimarios. El público es testigo de un mundo acosado y cercado por el miedo, donde la esperanza y el coraje son los únicos materiales de supervivencia.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“TEATRO LA MÁSCARA: TWENTY-EIGHT YEARS OF INVISIBILIZED THEATER”

Marlène Ramírez-Cancio

En: *Holy Terrors: Latin American Women Perform.*

Durham: Duke University Press, 2000.

¿Cómo convertir el dolor en creación? El teatro es lo que nos devuelve la vida, nos permite vencer los miedos.

– conversaciones con Patricia Ariza, 13 de abril 1998.

(...) Al principio de este artículo planteé algunas preguntas sobre el rol de los teatros políticos en Colombia: ¿Cómo pueden representar la crisis en escena cuando el país ya está fatigado por su propia crisis? ¿Cómo pueden discutir la violencia en formas distintas a las de los medios masivos, con su bombardeo de imágenes violentas, por un lado, y su píldora calmante de “Paz” por el otro? Esta división binaria puede ser una trampa, anulando la posibilidad de cualquier discusión real. ¿Qué hace La Máscara, entonces, para acercarse a la violencia que, como dijo Lucy, “todo el mundo está viendo en los periódicos”?

Los perfiles de la espera, obra para dos actrices que vi en el 98, gira alrededor de la labor de esperar. Vemos a las mujeres en sus espacios privados, llevando a cabo labores cotidianas como lavar ropa y coser. En general, guardan silencio —se expresan con sus cuerpos, sus movimientos físicos, los sonidos que hacen con los pies y las manos, y con su manejo versátil de dos toldos plásticos. Estos toldos transparentes figuran prominentemente en la obra, ya que las dos mujeres continuamente los transforman en una serie de objetos, tales como tela de coser, manteles, faldas, chales, escondites, y hasta el agua debajo de la cual una de ellas es ahogada. Mientras las dos intentan mantenerse concentradas en su trabajo, las memorias traumáticas de acontecimientos violentos —grabados en sus cuerpos— se repiten una y otra vez: se asustan, se levantan, se esconden, van a la ventana, vuelven a su trabajo, se estremecen de nuevo, se levantan, y el ciclo se repite otra vez de forma casi idéntica. Cuando los personajes hablan, es un collage fragmentado de frases cotidianas, mezcladas con textos de Mercé Rodoreda, Eduardo Galeano, Jorge Luis Borges, Miyo Vestrini, y testimonios reales de las familias de los desaparecidos.

El lenguaje se les ha quebrado a estas mujeres, y sólo les quedan astillas verbales, cíclicas y dislocadas. En esta obra *La Máscara* abre el espacio doméstico de dos mujeres, haciendo visibles los efectos de la violencia que se han sedimentado en la vida diaria. Una imagen particularmente evocadora aparece hacia el final de la obra. Cada mujer se arrodilla frente a un cubo de agua y saca un trapo blanco empapado. Luego de un momento de contemplación, las dos alzan los trapos y se cubren el rostro con ellos. En este gesto, la labor común de lavar ropa se distorsiona para evocar la imagen de un manto de muerte. Habitando sus cuerpos, las marcas de la violencia, muerte y terror inevitablemente atraviesan cada expresión, cada esquina de sus movimientos.

Como declara el programa de mano de la obra, “Este es un acto teatral hecho contra la persecución, la tortura, la desesperación y el miedo. Las dos actrices fundamentalmente representan las muchas mujeres, en sus casas o en sus trabajos, que están viviendo la angustia de esperar a sus familiares desaparecidos. Las palabras y los movimientos de las actrices subvierten el silencio, haciéndonos testigos de un mundo cercado por el miedo”. Pero yo pienso que *Perfiles* hace mucho más que esto. La fuerza de esta obra para mí está más allá de hacernos testigos del mundo de estas personas en particular. Señala la negación que resulta de la “fatiga de crisis”, la auto-ceguera que —al contrario del percepticidio— no se basa en el miedo de que te descubran mirando, sino en el miedo de descubrirse a sí mismo sintiendo su propio miedo. Lo que *Perfiles* sugiere es lo siguiente: aunque usted no haya sido directamente afectado por la violencia, aunque no le hayan asesinado a un familiar, ni haya tenido que llevar un chaleco antibalas, ni le hayan obligado a salir del país, usted no es inmune a la realidad de la violencia. Vivir con un miedo constante, callado, tal vez reprimido, ES ser víctima de la violencia. Y beber Café Águila Roja o comprar baterías Willard no logrará resolverlo.

Además, *La Máscara* insiste en “poner el dedo en la llaga” de “nuestra tan maltratada Colombia” mientras que simultáneamente examina la especificidad de la posición de las mujeres dentro de ella. Para ellas, una crítica no excluye la otra. “A través de este trabajo”, dice Lucy, uno “puede propiciar que la gente converse, que se exprese, que opine, que se contradiga. Que la gente se pregunte ¿Yo qué estoy haciendo frente a esta situación?”

Y sin embargo, sus logros han sido repetidamente ignorados, su trabajo ha sido marginado, y no han recibido el reconocimiento que merecen por ser uno de los grupos de teatro más antiguos que todavía están activos en Colombia hoy día.

Habiendo dicho todo esto, me parece verdaderamente extraordinario que La Máscara haya sobrevivido por treinta años. Las admiro especialmente por sus últimos 17 años de trabajo, consecuentes con su compromiso al trabajo político sobre el género, sin sucumbir a las múltiples presiones que enfrentan todos los días. Su conciencia y pasión por el trabajo que realizan es absoluta. Fue a raíz de mi encuentro con ellas, de nuestras conversaciones, y de sus propias reflexiones sobre sus obstáculos, que empecé a formular las preguntas que presento aquí y que continuaré investigando en mi trabajo. La Máscara tal vez no tenga todas las respuestas, pero continuarán su búsqueda de estrategias para resistir la resistencia, para “transformar el dolor en creación”, para examinar las heridas de su país y las mujeres heridas que lo habitan.

“Yo me he batallado esto,” me dijo Lucy al final de nuestra última entrevista hace cuatro años en el teatro, que, no olvidemos, es también su casa. “Los compañeros hombres se reventaron y se fueron primero del grupo, y fuimos justamente las mujeres las que seguimos en la lucha, a pesar de que nos dijeran, ¿para qué van a seguir insistiendo?” Pero insistieron. Con una sonrisa sabia, Lucy asintió con la cabeza y dijo: “Nosotras nos metimos de tercas y de tercas seguimos aquí. Ése es el desafío de la vida.”

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Rastros sin rostro</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo de Investigación “Teatro, cultura y sociedad”, Universidad de Caldas - Artes Escénicas. Dirección general Liliana Hurtado Sáenz</p>
<p>Proyecto de investigación aprobado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Caldas con el grupo de investigación “Teatro, cultura y sociedad” del Departamento de Artes Escénicas. El proyecto se basa en la problemática del desplazamiento forzado en Colombia y da como resultado la producción del material dramático y la puesta en escena de la obra de teatro <i>Rastros sin rostro</i>. Esta se concibe desde la creación colectiva que permite indagar a través de la improvisación como herramienta fundamental, las diferentes posibilidades y caminos creativos de la dramaturgia del actor.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2011</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2011</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicado</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: LA MADRE QUE BUSCA LOS RESTOS DE SU HIJO, RAPTADOS POR EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR; EL HOMBRE QUE NO PUEDE MORIR; LA TUMBA QUE CONSERVA EN FRASCOS DESPOJOS HUMANOS; LA MUJER DESPOJADA QUE JAMÁS REGRESÓ A SU CASA; LA POST PRIMATE ANDRÓGINA; EL HOMBRE QUE VA PERDIENDO TODO.</p>
<p>4.2 SINOPSIS: <i>Rastros sin rostro</i> propone seis miradas sobre el fenómeno del desplazamiento forzado en Colombia. Se trata de seis unipersonales puestos en escena en un espacio no convencional. La obra invita al espectador a participar del hecho teatral de manera activa: los personajes guían a cada asistente en su recorrido por el espacio escénico y le proponen diferentes roles.</p>
<p>5. CRÍTICA / COMENTARIO</p>
<p>“RASTROS SIN ROSTRO” Rubén Darío Zuluaga En: <i>Papel Salmón. La Patria</i> (Manizales), 15 de Mayo del 2011.</p>

Rastros sin rostro es una mirada desde la academia al acontecimiento histórico, tal vez más catastrófico y vergonzoso que ha vivido Colombia por varias décadas, pero que los últimos años tuvieron el caldo de cultivo perfecto para desarrollarse. La obra representa el riesgo de mirar en el espejo nuestra propia deformidad, nuestro lado oscuro, la tragedia moderna que con miles de subterfugios tratamos de olvidar y que los culpables con miles de balas tratan de acallar.

Rastro sin rostro no es una obra entretenida —es incómoda— a veces fastidia, pero pone el dedo en la llaga; es ceremonial, no pide aplauso, nos da una tarjeta, nos pone a hacer fila y nos desaparece, para luego escuchar la letanía infinita de desaparecidos donde nuestro nombre entra, para recordarnos que por cada desplazado o desaparecido en Colombia “yo también soy culpable” y la terrible realidad nos afecta a todos.

Los espectadores de esta obra son tratados como desplazados, son condenados a las eternas encuestas que hacen estadísticas de las desgracias con el único fin de llenar formatos para cumplir requisitos oficiales y que tienen como cometido dilatar las soluciones de los damnificados. El escenario es una casa de donde también ha sido desplazado el movimiento sindical en otrora, pero sus espacios de manera performática, juegan en el simbolismo estético de resistencia al establecimiento, a la ley que condena a los hombres a la impotencia y al destierro.

La obra concluye con la pregunta estertórica y apocalíptica por el sentido y el sinsentido de todo; la lógica del espectador es impactada, perturbada y conducida a situaciones límites, donde es posible percibir la otra Colombia, la rural, la marginada, aquella que corre paralelamente a un país acomodado e insensible o ignorante e igualmente culpable.

Rastros sin rostro es un texto polifónico que se expresa en diversos lenguajes, escrito a varias manos, pero con una unidad temática y una direccionalidad expresa desde el recurso dramático. La obra es una mezcla de diversidades; de lenguajes con cierto nivel de ambigüedad, que impelen a la interpretación, que imprecen, preguntan y acusan respuestas en el espectador. Lenguajes que por su cualidad simbólica requieren mayor responsabilidad y juicio en su elaboración, pues no se trata sólo de impactar, sino que la intencionalidad del creador, su súper-objetivo, exprese una ruta u horizonte de sentido; lugar donde se instala la obra. *Rastros sin rostro* es la metáfora del desplazamiento, el dolor hecho símbolo para tatuar la memoria, un acto creativo que busca reivindicar sentidos perdidos, reconstituir y no dejar masacrar la tradición en valores que lucha por el respeto a la vida como noción básica e imprescindible de convivencia humana.

El teatro entendido desde la perspectiva de este compromiso múltiple con la cultura, es un gran proyecto, que contribuye a edificar el espíritu humano, a afectarlo, hacerlo más sensible; otro caso es el de la levedad o accidentalidad de hallazgos fortuitos, contenidos en formatos para el entretenimiento y la indiferencia.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Si el río hablara*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Teatro La Candelaria. Dirección general César Badillo

La Candelaria fue fundada 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 años sesenta 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 “mágicos”, que eran experiencias libres de crear conjuntamente entre teatreros y artistas de la plástica.

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 adapta una sala para 250 espectadores. A partir de allí toma el nombre de Teatro La Candelaria. Al finalizar la década de los años sesenta La Candelaria emprende 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 Peña; *El viento y la ceniza*, escrita y dirigida por Patricia Ariza; y *La trifulca*, de Santiago García, entre muchos otros.

Sin embargo, La Candelaria no abandona su método de creación colectiva a la que regresa frecuentemente para incrementar su repertorio. 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 su creación artística.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2013

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2013

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: MUJER, POETA, DEVOTA, HOMBRE DE SOMBRERO; LOBO MUJER; LOBO GENERAL, SUBASTADOR, EXHIBIDOR.

4.2 SINOPSIS:

Si el río hablara es la historia de los “muertos del agua”. Con esta obra, el Teatro La Candelaria, de la mano de César Badillo, emprende una travesía por el “río de la memoria”. Rodeados por un ambiente acuoso, una MUJER persigue el rastro de su hija desaparecida, una DEVOTA se resiste al olvido mientras cuida de los cadáveres del río, y un POETA busca las palabras que darán sentido a sus recuerdos. Frente a ellos un SUBASTADOR se encarga de vender restos humanos.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“SI EL RIO HABLARA DEL TEATRO LA CANDELARIA”

Sandro Romero Rey

En: sandroromero.com

Un estreno en la sede del Teatro La Candelaria en Bogotá es un triunfo de toda una generación de artistas colombianos. Hay una vibración especial, un ambiente de fiesta, de camaradería, de desorden feliz. Nadie se preocupa por puestos numerados, ni por acomodadores furibundos, ni por la puntualidad, ni por grabaciones con instrucciones o propagandas. Al contrario, se llega a La Candelaria como quien va a una rumba de viejos amigos. Y hay que abrirse paso entre la multitud, estar alerta para conseguir un puesto porque, en un descuido, el que llegó temprano se puede quedar por fuera. Son las reglas del juego. El Teatro La Candelaria es una institución única, irrepetible, terca, a contracorriente, que ha hecho feliz a más de una generación de espectadores y colegas, para demostrar hasta la saciedad cómo se inventan las artes escénicas en un país que todavía cree, desde la izquierda o desde la derecha, que la mejor manera de ser artistas es reproduciendo los modelos probados en las antípodas de nuestro mundo.

En otros tiempos, parte del espectáculo de La Candelaria era la presentación inicial de Santiago García. Como los prólogos de Borges, las palabras previas a la representación por parte del alma del grupo eran una fiesta de la sabiduría. El público quedaba enganchado, listo para la ceremonia teatral, con ganas de seguir, de que no se acabe nunca. Ahora, son los mismos actores los que se encargan del introito. La noche del estreno de la obra *Si el río hablara*, fue la actriz, dramaturga y directora Patricia Ariza la encargada de presentar el trabajo. Y lo hizo con franqueza, con una extraña sinceridad que parecía llevarle la contraria a sus cincuenta años de experiencia: “cada vez que nos enfrentamos a un estreno estamos muy nerviosos”. Y sí, estaban muy nerviosos los cuatro actores del grupo. No es para menos. Tras la experiencia colectiva de la obra *A manteles*, el Teatro La Candelaria quemó sus naves y volvió a empezar. Decidió dividirse en tres grupos, los cuales crearían, cada uno, una experiencia teatral distinta, a partir de la idea del Cuerpo. De alguna manera, suponemos, que dicha propuesta es una continuación de las pesquisas del Taller de Investigación Teatral dirigido por Santiago García, el cual daría como resultado el libro “El cuerpo en el teatro contemporáneo”, que viese la luz en el año 2007. El resultado se ha visto en las tres obras estrenadas en los últimos meses (finales del 2012, comienzos del 2013) por La Candelaria: *Cuerpos gloriosos*, creada por Rafael Giraldo Paletas; *Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria*, creada por Patricia Ariza. Y ahora, *Si el río hablara*, creada por César Badillo “Coco”.

Escribo con la cabeza fresca, afectada por la emoción del estreno de un grupo de grandes y queridos cómplices. Así que no puedo ser muy objetivo y debo pasar rápidamente de la tercera a la primera persona. Voy a tratar de dar algunas pinceladas emocionales acerca de lo vivido anoche en La Candelaria (escribo en la madrugada de un 16 de marzo de 2013), entendiendo que es una obra de extrema dificultad y que, como en los otros montajes del grupo, en la medida en que los vemos (porque La Candelaria crea adicción, eso lo saben muchos) una y otra vez, tanto el montaje como nosotros, los espectadores, estaremos mejor preparados para la experiencia. Vamos por partes. Lo primero que sorprende en *Si el río hablara* es el título.

Y el título sorprende, aun más, cuando vemos la obra. Acostumbrados a nombres trucados (*Maravilla estar, En la raya, De caos & Deca Caos...*), *Si el río hablara* es una aparente vuelta a la literalidad. Y, efectivamente, en la obra veremos unos cuerpos que parecen flotando en el río de la muerte (sí, hablan), escarbando en una memoria que han perdido quizás para siempre y encontrándose con los fantasmas de lo desconocido. Al estar frente a una obra titulada *Si el río hablara*, estamos ante una condicionalidad extraña, como si lo que se nos estuviese mostrando fuese un juego que no ha sucedido. Pero sucede, qué duda cabe. Los seres que aparecen en el paisaje acuático del escenario, cubiertos por ramas rojas en las cabezas, deambulando en cámara lenta con los ojos desorbitados están allí, son reales, queremos creerles. Y ellos son los encargados de que el río hable, esa corriente líquida convertida en cementerio de cuerpos escondidos, de cadáveres insepultos, de sombras desaparecidas. En ese orden de ideas, el título es una trampa. No. No es una obra literal, como no lo son las obras del Teatro La Candelaria después de *El paso* (parábola del camino). Es una aventura plagada de misterios, de sombras, de no dichos.

El dispositivo escénico (y, de alguna manera, la estrategia general del montaje) recuerda la tierra de nadie a la que llega un personaje en otra obra del grupo, la tremenda “Maravilla Estar”. Es el mismo lugar, pero debajo del agua. A ratos, los adictos a La Candelaria imaginábamos que el cuerpo de Aldo Tarazona Pérez aparecería en cualquier momento flotando por ahí. Pero pronto nos olvidamos de la idea. Porque los personajes de *Si el río hablara* cobran su propia vida y comienza la ceremonia. No entendemos cómo hizo el gran César Badillo para escribir, dirigir y protagonizar semejante catedral sumergida. Nos imaginamos que todas las criaturas de sus dos intestinos debieron haber muerto ahogadas, porque la experiencia debió ser en extremo difícil. Construir una obra con un planteamiento plástico tan fascinante como complejo, en la que debería mirar desde afuera y mirar desde adentro del escenario (y, para colmo, mirar desde afuera y mirar desde adentro de sí mismo), no debió ser una tarea muy sencilla. Pero Badillo es un viejo lobo de la escena y ha salido adelante con sus criaturas. Con *Si el río hablara*, en La Candelaria están corriendo un riesgo, a todas luces, fascinante: están matando todo lo que han hecho, para poder seguir siendo los mismos. Porque es una obra que no se parece a nada pero, al mismo tiempo, tiene todos los ecos y las referencias del estilo que ha caracterizado al grupo en sus cinco décadas de existencia.

Ahora bien: estos cuatro personajes que flotan, entre muñecos de carnaval y de pesadilla líquida, no son muy familiares. Nosotros, los espectadores, tratamos de captar algo, de entender el misterio de sus deformaciones. Pero, por fortuna, no son muy claras las pistas. Entonces, la experiencia se torna extraña. Porque el texto de la obra esconde tanto las informaciones pretéritas que la línea argumental desaparece. Y uno se instala allí. Pero, en la segunda parte del drama, pareciese como si los creadores se hubiesen sentido culpables

de mantenernos con los ojos vendados y nos cuentan “todo”, de un solo pincelazo y casi nos gustaría gritarles, por favor, no nos cuenten, déjennos así, en el misterio, no queremos saber nada, somos como el personaje del Poeta, vivimos en nuestra torre de marfil, no nos cuenten, por favor, la historia de Colombia, que vinimos al teatro a escapar, a huir del mundo, a nadar debajo del agua.

Pero no se puede. Estamos ante una obra del Teatro La Candelaria, un grupo que, si bien es cierto se encarga de desconcertar con sus propios misterios, también es cierto que insisten en estar comprometidos con el presente, con la sociedad, con el país que nos tocó vivir. Entonces intuimos que esa mujer que busca a su hija, ese poeta que busca sus palabras, esa pitonisa que riega a sus muertos, en fin, esas sombras y esos muñecotes entre hermosos y terribles, todos ellos pudieron formar parte de un lugar llamado Colombia que, aunque no se nombra, está ahí, con todas sus letras y con todas sus imperfecciones. Ya no es fácil conmoverse con el teatro, como no es fácil creer en algo, cuando los dioses nos han traicionado tantas veces. Pero si se trata de aferrarse al Arte, como última puerta de escape, de nuevo El Teatro La Candelaria nos muestra un camino y seguiremos tras ellos debajo de sus aguas. Así, por desgracia, no hayamos aprendido a nadar nunca. Cada día que pasa, nos sentimos con más ganas de aplaudir a Santiago García y sus continuadores: la ovación final, cuando terminó la representación de *Si el río hablara*, la repetiremos felices, como dando palmas en una fiesta, cada vez que volvamos a la calle 12 número 2-59, en esa ciudad que alguna vez se llamó Bogotá.

Artículo en línea publicado el 16 de marzo de 2013: <http://sandroromero.com/enaccion/>

II. Fichas de otras obras

Obras de creación individual

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Corazón lateral</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Hugo Afanador (1949)
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Director, actor y dramaturgo egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá. Como hombre de teatro ha tenido en su experiencia y trayectoria como principio fundamental y prioritario, encausar su trabajo en la experimentación, desarrollo y promoción de la dramaturgia colombiana, vista como un proceso de creación que propone y consolida un punto de vista sobre y frente al teatro. Ha sido la creación colectiva el eje fundamental para desarrollar su trabajo artístico dentro del Centro García Márquez, El Original, del cual es fundador y director desde 1980 hasta la actualidad.</p> <p>Autor de las obras <i>Vía Lactea</i>, <i>¡Ah! ¡Qué bella es la guerra!</i>, <i>La boda rosa de Rosa Rosas</i>, <i>Las claves secretas del mago</i> y <i>Margarita</i>, <i>Venganza en el año 2092</i> (1992), <i>La pandilla del Cuarto Menguante</i> (1994), entre otras.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2009
3.2 FECHA DE ESTRENO: 2009
3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: MARIANA SOTO, MILAGROS POZO, EZEQUIEL TORO
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>La acción se desarrolla en el mes de enero del año 2000. Año de inicio de un nuevo milenio. La geografía, una esquina de una ciudad moderna, un farol, una cabina telefónica, luna llena, el piso de brea brillante; ha pasado hace muy poco una tormenta, sonidos de ambiente como ambulancia, taxis, motos, bicicletas y una zorra de caballo, semáforo. El espacio se encuentra inundado de maletas de todas las características y estilos posibles, colores y dimensiones de cualquier época. En este espacio se encuentran MARÍA, EZEQUIEL y MILAGROS. Los tres huyen sin saber a ciencia cierta por qué, ni de quién. De la realidad, nuestra realidad. ¿Es la realidad? ¿Los falsos positivos nos muerden?</p>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *El paso*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Javier Arredondo (1981)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Nace el 24 de enero de 1981 en el municipio de Pueblorrico, Antioquia. Se inicia en el teatro a la edad de 14 años en la Casa de la Cultura de este municipio, en el grupo de teatro municipal Judas. Fundador y director de los grupos de teatro La Escalera e Hipocrytes, 2003. Con estos grupos de teatro ha realizado el montaje de las siguientes obras: *Recitando resistiendo* y *Ciudad proyecto*, 2012; *El salto y las voces*, 2004; *Mi mujer es el plomero*, 2005; una versión libre de *Madrid Sarajevo*, 2006; *El ángel de la culpa*, 2006; y las obras para títeres *Los tres pelos del diablo*, 2011, y ¡*Qué mentira!*. Finalista en el Festival departamental Antioquia vive el teatro con las obras *Domitilo el rey de la rumba*, *Estoy aquí pero no he nacido aun*, en el año 2007, *Tiris tis tas en qué mundo estás* y *El paso* en 2011.

Ha dictado talleres para grupos independientes de teatro en los municipios Urrao, Jericó, Amagá y en la ciudad de Medellín. Participó en Clown hospitalarios y en los Seminarios de Dramaturgia en el espejo realizado por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y la Academia de Teatro de Antioquia. Su trabajo final fue *El paso*, texto publicado en el libro del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Pertenece a la primera cohorte de la Institución.

La obra *El paso* fue estrenada en el año 2011, en el Festival departamental Antioquia vive el teatro, por el grupo La Escalera.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2011

3.3 PUBLICACIÓN: 2011

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: MARIO, JUAN PERRO 35 AÑOS, JUAN PERRO 25 AÑOS, NIÑO, MAGDALENA, ANIMAL GENERAL QUIJOTE, HOMBRE ANIMAL, MANOS 1 Y 2, MUERTE, CÉSAR.

4.2 SINOPSIS:

El paso es la historia de dos niños campesinos –CÉSAR y MARIO– y de sus familias. La violencia invade su pueblo. Los dos niños se pierden en medio de una balacera. CÉSAR muere pero MARIO logra escapar y regresa a casa. La familia huye de las fuerzas armadas y se traslada a la ciudad. Una vez allí, el padre del niño es atropellado y su madre, MAGDALENA, debe casarse con IGNACIO, un hombre que la viola constantemente. MARIO asesina a su padrastro y acaba con el dolor de su madre también asesinandola.

5. CRÍTICA / COMENTARIO**PRÓLOGO**

Henry Díaz

En: *Dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad 2008-2011*.

Medellín: Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, 2011.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO. Escribe tu propia realidad. 2008-2011, colección de obras que incluye *El Paso; Los desaparecidos; Sin llantos Rosa, por favor*, entre otros títulos, es el trabajo de escritura teatral realizado por alumnos de todo el departamento de Antioquia, de un seminario anual que ha llegado ya a la cuarta edición.

El libro contiene textos teatrales escritos por personas que, haciendo teatro en sus municipios bastante alejados de Medellín, y, sin tener idea de dramaturgia, asumieron el reto de 4 seminarios, de 4 días cada uno, con diferentes profesores que, en vez de darles soluciones, les ofrecieron conceptos, opiniones, técnicas y formas de escribir que, tal vez los confundieron más, para luego entender que la escritura teatral es una forma de fundar pensamiento y una técnica y disciplina individual para que sea creativa, pues la observación del entorno en el que se habita, el entendimiento de las personas y acciones que les rodea y el atributo de la poética interna de cada uno de los artistas es lo que hace posible la expresión artística del mismo.

(...) El principio del cual se partió: “un pueblo sin dramaturgia propia es un pueblo sin alma” nos va dando la razón del crecimiento y entusiasmo con que se ha venido desarrollando Antioquia vive el teatro donde se ven las prácticas de las escrituras creativas de los participantes en *Dramaturgia en el espejo*. Por el seminario están pasando un promedio de sesenta personas cada año y para el quinto año vienen cerca de 20 alumnos que cumplen el cuarto año de asistencia. Han tenido enseñanzas de maestros dramaturgos que han generado y alimentado el teatro nacional con sus propias obras y teorías como Luis Alberto Sierra, Jorge Iván Grisales, Henry Días Vargas (Medellín), Rodrigo Rodríguez (Bogotá), José Assad (Bogotá), Pedro Monge (Habana- New York), Marcos Rosenzvaig (Buenos Aires). Maestros con teorías propias como *La Creaturgia* (Sierra), *La Acción dramática del acontecimiento social* (Grisales), *El teatro popular, mestizo y analógico* (Rodríguez), *La academia y el Teatro popular* (Assad), *El teatro y la levedad desde el texto teatral* (Díaz), *La visión del teatro latinoamericano desde New York* (Monge), *El teatro de la enfermedad* (Rosenzvaig).

El equipo está orientado académicamente por el dramaturgo Henry Díaz Vargas y en el proceso organizativo ha estado operado por la Academia de teatro de Antioquia, especializada en escritura teatral y generadora de esta clase de laboratorios dramáticos. Todo dirigido desde la dirección de teatro del ahora Instituto de cultura y patrimonio de Antioquia.

(...) Los presentes textos vislumbran un reflejo de lo que está sucediendo en el departamento, de lo que ha sucedido o simplemente se ha supuesto. La violencia desde distintos enfoques. Igualmente aparece la comedia citadina y el acercamiento a la religión desde la inquisición. Tenemos textos con apartes de la más profunda indagación del comportamiento del ser humano y sus acciones, así como apartes intrépidos y contemporáneos que arriesgan dramáticamente y también apartes que rayan con la ingenuidad teatral.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Y si me aparto</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Caterine Betancourt (1990)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Egresada en el 2012 de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro en la Universidad de Caldas, en la ciudad de Manizales. En diciembre de 2008 publicó en la Revista Colombiana de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas la obra <i>La ausencia amarilla o espera amarilla</i>. En 2010 participó de la Primera Residencia en Dramaturgia, coordinada por Liliana Hurtado (en el marco del Festival de Teatro Universitario de Manizales de la Universidad de Caldas), dirigida por los escritores Pedro Miguel Rozo, Tania Cárdenas y Carlos Enrique Lozano. Escribe en el marco de esta residencia el texto dramático <i>Y si me Aparto</i>. El texto fue seleccionado para su publicación en el libro <i>Primer Llamado</i>, Antología de la Red Nacional de Dramaturgia. Iniciativa apoyada por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, RENATA y La Corporación Luna. También es invitada a publicar en la revista <i>Micra</i> y recibe una beca para participar en la Semana de la Dramaturgia del Encuentro Nacional de Dramaturgia Contemporánea en Cali, 2010. Participa del taller Creatividad Dramaturgia con el escritor Marco Antonio de la Parra. En 2011 publica el texto dramático corto <i>La Mujer y el Hombre</i> y el texto <i>Adentro - Afuera</i> fue puesto a viva voz por el Colectivo Artístico Sedimentos de la Universidad de Caldas. En 2011 publica el artículo “Configuración Sistemática del Hecho Teatral” en el libro <i>Hierofania: Aproximaciones Investigativas al Hecho Teatral</i> del Semillero de Investigación Hierofantes, de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Esta publicación es asesorada por el magíster Luis Fernando Loaiza.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2009</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: 2010</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: LA HIJA, EL HIJO, LA MADRE, EL PADRE, LA ABUELA, EL ABUELO, ALDEANOS.</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>La obra reflexiona sobre el desplazamiento como consecuencia del conflicto. Una familia campesina decide trasladarse a la ciudad, abandonar su hogar y huir de las fuerzas armadas que invaden el campo.</p>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Proyecto piloto*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Enrique Buenaventura (1925-2003)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Nació en Cali en 1925. Destacado protagonista de la cultura colombiana del siglo XX y dramaturgo reconocido en el escenario internacional. Su labor como autor, director y maestro tuvo gran impacto en la creación y en el desarrollo del teatro en Colombia. *A la diestra de Dios Padre, Los papales del infierno, La orgía, y El menú* son ya piezas clásicas del teatro nacional. Otro de sus aportes al teatro fue la elaboración del *Método de creación colectiva*. En este campo fue pionero en América Latina ya que sistematizó un lenguaje teatral y creó una metodología para el montaje y elaboración de textos; muchos teatreros colombianos y latinoamericanos acudieron a este método para producir sus propios montajes. Su producción como pintor y poeta tiene gran calidad estética y fue simultánea a su trabajo como director del Teatro Experimental de Cali (TEC), grupo que fundó y con el que trabajó desde 1955. El teatro, la pintura, la narrativa y la poesía fueron los medios utilizados por el autor caleño para dialogar con su entorno y consigo mismo. Enrique Buenaventura murió en Cali el 31 de diciembre de 2003.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1991

3.2 FECHA DE ESTRENO: 1991

3.3 PUBLICACIÓN: 1996

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: MUERTE OPULENTA, MUERTE DE CUELLO BLANCO, MUERTE RATA, PRESIDENTE, ESPOSA, ENRATECIDO 1, ENRATECIDO 2, MIGUEL, MARTA, ALFREDO, ROSA, LA RATA, LA CABEZA.

4.2 SINOPSIS:

La obra se desarrolla en una ciudad invadida por las ratas. Surge entonces un Club en contra de ellas. El Presidente del Club descubre que las ratas quieren “enratecer” la sociedad, contagiando a la gente y crea un raticida para matarlas y prevenir que sigan “enrateciendo” a la población. El veneno creado no sirve: las ratas se adelantaron y encontraron un antídoto. Frente a esta primera derrota EL PRESIDENTE decide hacer polígono en el Club para acabarlas a tiros. Sin embargo, quienes manejan y controlan el sistema son las cuatro muertes: MUERTE RATA, que es la muerte de alcantarilla, de los bajos fondos, de los mal llamados desechables; LA MUERTE MUERTE, de los anónimos, de las cosas comunes; LA MUERTE DE CUELLO BLANCO, la de las oficinas, la de los hospitales; y la OPULENTA, la muerte de arriba. Como si cada mundo tuviera su muerte. Ellas manejan la obra y deciden el futuro de la ciudad.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

PRÓLOGO

Carlos José Reyes

En: *Teatro inédito, Enrique Buenaventura.*

Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1997.

Proyecto piloto reitera las obsesiones más desgarradas de Buenaventura, la muerte y el absurdo, presentándose como personajes no propiamente de carne y hueso sino de hueso tan sólo. Esqueletos arrogantes y carnavalescos, como dibujados por Guadalupe Posada en sus memorables imaginerías. Esta muerte no podía faltar como personaje en una tierra donde su presencia ha significado tradicionalmente el pan de cada día. En estas dos obras el humor es más ácido, más oscura, y las sombras más siniestras, pero de todos modos, se trata más de farsas grotescas que de dramas o tragedias, pues el humor salva lo que la angustia no alcanza. Estas obras son *El encierro* y *Proyecto piloto*. [...] *Proyecto piloto* se sumerge aun más en esta cueva aterradora, habitada por asquerosas alimañas y representaciones de la muerte de diversos pelambres. Imagen sombría de un mundo sin ilusiones ni utopías que se disuelve en su propia nada. Como en las pinturas negras de Goya, en esos dolorosos y fantasmales aguafuertes donde se esfumaba todo un mundo sin que lograra emerger uno nuevo, en *Proyecto piloto* es la muerta la que intenta construir un nuevo orden, desde el terreno cenagoso del absurdo. Sin embargo, no hay una muerte única y omnipotente, sino varias muertecillas que defienden intereses parciales en medio del caos: LA MUERTE OPULEN- TA, LA MUERTE DE CUELLO BLANCO, LA MUERTE RATA y LA MUERTE MUERTE. Como en la alegoría de *El rinoceronte* de Ionesco, aquí todos se transforman en ratas: en ese apestoso agujero negro donde flotan miasmas deletéreos, todos quieren sacar provecho del caos y el desconcierto. Apocalipsis risible y tragedia socarrona, el gran guiñol de Enrique Buenaventura, con sus múltiples lecturas y grotescos personajes transmite las pesadillas y los mil rostros de la historia colombiana del siglo xx.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Mambrú o el mercado de la muerte*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Rodrigo Carreño (1956-2009)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Rodrigo Carreño fundó en 1979 el Teatro Independiente de Chipre (TICH) en Manizales donde desarrolló su carrera como dramaturgo y pedagogo. Dirigió obras clásicas y contemporáneas tanto de autores colombianos como extranjeros. Entre sus maestros se encuentran Enrique Buenaventura, Jorge Vanegas, Ricardo Camacho, Germán Maure, Clive Barker, Emilio Gennatzzini, José Luis Androne y Julián Romeo. Autor de doce piezas teatrales, entre ellas: *Clínica de zapatos*, *El sueño de Bonifacio*, *Madre selva* y *Mambrú*. Actualmente el TICH es una institución dedicada a la formación de la juventud en la disciplina de las tablas, no solo en Manizales, sino en el resto del departamento de Caldas.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2007

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2007

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: BAILARINA, EDUVIGES CORRALES, CALIBAN, TROTULA, ESPERANZA Y NIÑA.

4.2 SINOPSIS:

Mambrú es la historia de doña EDUVIGES CORRALES, una mujer de 48 años nacida en los montes de María. EDUVIGES busca a su esposo desaparecido hace cinco años: fuerzas armadas lo forzaron a abandonar la hacienda donde trabajaba. Mientras investiga sobre el paradero de su marido, EDUVIGES también pregunta por su hermano que partió de casa a rendir el servicio militar y de quien tampoco tiene noticias. Sus tres hermanas mayores también la abandonaron. La historia de doña EDUVIGES es, como ella misma lo define, “un pedazo de familia tirada al viento”.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

PRÓLOGO DE LA OBRA

Ricardo Camacho

En: *Mambrú o el mercado de la muerte*. MS 19 h.

El caso de Rodrigo Carreño es paradigmático del quehacer teatral en Colombia: con tesón de arriero, a punta de brega, sin ninguna escuela, un raquítico apoyo oficial, peleando contra tirios y troyanos, sostenido por un puñado de muchachos y un puñado de personalidades, con una muy precaria tradición de teatro, en una de las ciudades más acérrimamente conservadoras del país, fundó un grupo pionero en Manizales, el TICH, que ya cumple 34 años. Montó casi 60 obras, escribió 10 e inició centenares de muchachos en las artes escénicas a todo lo largo y ancho no solo de su departamento sino de la zona cafetera del país. Y solo su indoblegable terquedad y carisma hicieron posible la supervivencia de este proyecto. Y habrá quedado tan consolidado el TICH que ni siquiera la prematura y absurda muerte de Rodrigo ha detenido su desarrollo. La vida y obra de Carreño ratificó, una vez más, que los proyectos culturales en este país dependen de la iniciativa de personas especialísimas, habida cuenta de la indiferencia hostil del Estado.

Mambrú es la décima pieza escrita por Rodrigo en 2007, un año antes de su desaparición. Inspirada en uno de los fenómenos más penosos y vergonzantes de nuestra historia reciente –el del masivo desplazamiento de campesinos de sus tierras por cuenta de la violencia paramilitar– la obra narra las peripecias de Eduviges, una campesina que emprende la búsqueda de su marido, desaparecido en una de las “incursiones” de estos siniestros escuadrones de la muerte. Pero Mambrú está lejos de quedarse en la mera denuncia o en el documento sociológico, porque su forma y lenguaje buscan crear un universo poético, pletórico de recursos escénicos, metáforas y símbolos, y el autor recurre a la refundición de determinadas tradiciones teatrales para añadirle vigor y novedad a la obra. En este caso, Carreño toma elementos de *La tempestad* de Shakespeare –concretamente el episodio de Calibán–, y los refunde con elementos de la cultura popular, en una síntesis arriesgada y eficaz.

Mambrú, entonces, es un muy valioso intento por contar nuestra historia utilizando la mezcla de muy diferentes lenguajes teatrales, desde lo propio hasta la herencia shakesperiana.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Ada Luz</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Julio González Camargo (1970)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Actor y docente, nacido en Bogotá el 2 de julio de 1970. Maestro en Artes Escénicas con énfasis en actuación, egresado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con Maestría en Escrituras Creativas, Universidad Nacional de Colombia, y Máster en Estudios Teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona. Docente de artes vinculado a la Secretaría Distrital de Educación de Bogotá, cofundador y director de la Fundación arte y campo latinoamericano (ARCALA) y gestor de proyectos culturales en entidades educativas y organizaciones sociales.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2011</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: 2011</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: BAILARINA, EDUVIGES CORRALES, CALIBAN, TROTULA, ESPERANZA Y NIÑA.</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>Un militar y su esposa psicóloga viven una vida normal y apacible; ellos conformarían una pareja ideal sino es por el hecho de que su hija es realmente hija del amante, quien ha estado en un rol periférico durante seis años, pero que decide aparecer nuevamente en las vidas de ellos con el pretexto de participar del cumpleaños de su hija (ADA LUZ).</p> <p>A partir de este hecho deviene un proceso que devela la fragilidad y el conflicto de los mundos internos de tales adultos y de sus procesos de auto-realización: él, transitando históricamente en un contexto militar que le ha resultado hostil, violento y despersonalizador; y ella buscando su identidad como mujer y como madre en medio de un contexto urbano del que apenas se está apropiando. Todo ello en medio de una situación social, política e histórica adversa que aumenta sus conflictos.</p>

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“DEL PROCESO CAÓTICO DE LA ESCRITURA AL PROCEDIMIENTO DE CONSTRUCCIÓN DEL EVENTO TEATRAL” (Tesis de la Maestría en Escrituras Creativas)

Julio González Camargo

En: *Opera Prima*, (Serie dramaturgia).

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

San Juan dijo “Al principio era el verbo”.

Goethe dijo “Al principio era la acción”.

En este proceso de construcción, que es también de catarsis y de reflexión frente a un periodo de vida en el que me vi sumergido en la guerra de Colombia, es en donde aparecen las necesidades de, primero, hacer un distanciamiento de un trabajo autobiográfico previo y, segundo, de transitar de actor y autor de actos violentos, en el contexto del conflicto armado, a un reconocimiento de mi desarrollo como sujeto-objeto que ha hecho y hace parte de uno o más aparatos del Estado.

Entonces, lo que ha ocurrido durante este proceso creativo ha sido que me he permitido hacer un ejercicio de auscultación hacia mi mundo interno y hacia mis procesos de construcción de intersubjetividad, en donde se empezaron a vislumbrar procesos realmente complejos que involucran dimensiones como la psicológica, la social, la política y la cultural.

En este procesos de concienciación, identifiqué tres etapas de reflexión: la primera, atravesada por una experiencia vital, corresponde a la identificación de lo autobiográfico, es decir de mis vivencias personales como actor protagonista en un fragmento de la realidad política y social que vive este país. La segunda, atravesada por lo político, de donde surge también el ejercicio creativo de una serie de situaciones, acciones y personajes, que dan cuenta de lo anterior y que por lo tanto encarnan ese pasado; y la tercera, es aquella en donde pongo en relación todo lo anterior con otra realidad que, como sujeto político, percibo desde la actualidad en torno al conflicto colombiano.

Durante todo ese proceso me fui trazando unas cuestiones a responder, las cuales alimentaron mi proyecto de escritura dramática. Estas tienen que ver principalmente con la forma en la que los colombianos construimos identidad, no sólo desde la perspectiva colectiva sino también desde la individual, es decir la pregunta ha sido por la construcción de procesos identitarios en la dialéctica de lo público y de lo privado.

Desde mi vivencia como actor y con la curiosidad sobre la construcción del texto dramático, he venido encontrando que escribir es un oficio que requiere de saberes técnicos y del conocimiento y manejo de reglas que apropiadas a través de la experiencia se convierten en herramientas indispensables para el proceso de la escritura dramática.

Estas son brújulas que permiten encontrar y delimitar caminos en medio del caos de la creatividad donde ideas, historias, imágenes, colores y formas se entrecruzan queriendo dar inicio a los posibles sueños realizables: la escritura creativa de una obra de teatro. En mi caso, tales quimeras necesariamente tuvieron que trastocarse y sufrir un proceso de decantación para dar finalmente el zumo, que no es otra cosa que el texto, quien poco a poco tomó forma y le dio sentido a lo sustancial de la teatralidad: la acción dramática.

A partir de esta reflexión me planteé la pregunta sobre la manera de pensar en el devenir escénico; empecé, entonces, a preocuparme por la forma en que podría lograr una escritura que le apuntara a devolver a la representación ese lenguaje propio que ha venido perdiendo por el afán de algunos de mostrar un evento teatral de espectáculo, aquel teatro de moda, centrado en una falsa vanguardia. Así fue que desde aquí decidí complementar mi proceso de escritura con otras dramaturgias (la del actor, el director, la música, etc.) y ubicarla en un contexto social, político, cultural e histórico, trascendiendo, todo ello, hacia el cuerpo, concebido este como punto de explosión e implosión de múltiples fuerzas.

Que en mi experiencia dramática hiciera conciencia de todo lo anterior y de lo que ello implica, fue lo que de un lado, concreté en el ejercicio de escribir, pues de otro, lo que hice fue visibilizar todo el entramado de intuiciones, saberes, sensaciones y emociones a partir del cual se fueron construyendo las situaciones, las acciones y los personajes.

En esta búsqueda por superar el problema de la creciente pérdida de teatralidad –la investigación, dignificar el oficio y el esfuerzo por puestas novedosas– puse en diálogo otras manifestaciones artísticas y sus dramaturgias. Es así como acudí a la estructura musical como una de mis herramientas importantes por la exigencia de su disciplina y por las posibilidades que brinda en la construcción del texto dramático. Dicha estructura me permitió visualizar que así como en la música encontramos la armonía, la melodía y el ritmo, en el teatro existen las unidades de tiempo, espacio y acción. La armonía podría corresponder a la relación entre los personajes, la melodía a la línea de acción de cada uno de los personajes de la obra y el ritmo a la medida de los tiempos, es decir la duración de cada una de las partes de la obra y su totalidad.

Es, también, el territorio del cuerpo un campo de fuerzas desde y hacia donde fluye el texto, y qué más dicente para este caso que el arte de la pintura visto por Roland Barthes. (...) donde pude comprender el cuerpo como un territorio atravesado por múltiples experiencias, desde y donde se puede encontrar ese punto de explosión que aterriza en el texto dramático y de implosión luego de soltar el texto en su recorrido y generar lecturas, opiniones, comprensiones y reflexiones tanto en la dirección, en la actuación y en el público, quienes como en un efecto bumerang se podrán retroalimentar unos a otros dando lugar a la maravillosa posibilidad de crearse y re-crearse y poder vivir una y otra presentación, diferente a una permanente re-presentación.

En ese sentido, las palabras de Santiago García en lo que refiere a la clase y a la calidad de diversión que podemos brindar al público, me permitió pensar en que en el proceso de producción de una pieza dramática el público y su posibilidad de goce es central, en el sentido en que es él quien está dispuesto a hacer lectura de nuestra historia, de nuestro lenguaje, de nuestra ficción, de nuestra mirada frente a la vida, quien se permite y acude al espacio físico para entablar un diálogo con el mundo del autor sin importar si se está de acuerdo o no con lo propuesto por este, por el director o por los actores y técnicos.

El público es ese otro que hace que el milagro del teatro se haga visible por un determinado tiempo, el que con su aplauso o su silencio mantiene un permanente diálogo para seguir conservando vivo el quehacer teatral. Fue, entonces, desde el pensar el público como parte viva de mi creación que pude concretar, pero sobre todo dar sentido, humanizar y otorgarle una función vital y propositiva, a la técnica de escribir este texto dramático.

Otra expresión artística a la que acudí fue la pintura, pues la gramática de su color, textura y diseño me permitieron construir un imaginario sobre la puesta en escena y transitar a través de imágenes tridimensionales hacia las expectativas del público, pasando por el tamiz del actor quien seguramente, en su momento, le dará, también, sus propios matices al texto circulante.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Los desaparecidos*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Juan Diego Granada Melán (1964)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Nace el 7 de febrero de 1964 en la ciudad de Medellín. A la edad de 20 años inició labores en La Casa del Teatro de Medellín, 1990-1994, bajo la dirección del maestro Gilberto Martínez, donde se desempeñó como asistente técnico de los montajes y otras actividades relacionadas con el funcionamiento de la institución. Perteneció al Teatro Guiar del municipio de Supía, Caldas desde 1999 a 2004. Participó en la Corporación País Paise (1994-1998) como asistente de montaje de escenografía y luces. Director de la Casa de la Cultura de Guarne desde 2007 a 2009. En esa época montó la obra *Réquiem para un suicida* (2007) y participó en el Festival Gestos y Movimientos en el municipio de La Unión, Antioquia. También realiza el montaje de *Sombras en grafito* de la autora Marta Cecilia Blandón Salcedo. Fundó el Teatro Libre de Guarne donde se desempeñó como director y actor en el monólogo *La violación* obra escrita por el dramaturgo italiano Dario Fo. Dirigió la obra *Siriko y sus amigos*, adaptación de un cuento infantil. También dirige *Un cruce peligroso* del dramaturgo José Assad, con quien trabajó después en el seminario Dramaturgia en el espejo. Escribió y dirigió un texto de carácter didáctico titulado *Tus derechos mis derechos*, obra que se presentó en diferentes instituciones educativas del municipio y en el Teatro Municipal. Posteriormente, en el año 2010, fundó el grupo Teatro Experimental de Guarne con el cual realizó el montaje *Yerma* de Federico García Lorca que participó en el Festival Antioquia vive el teatro. Dirigió el montaje del texto *Las puertas* de Henry Díaz Vargas. Más adelante escribe y dirige *Mujer marchita*.

Participa en los primeros cuatro Seminarios de Dramaturgia en el espejo realizado por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y la Academia de Teatro de Antioquia. Su trabajo final, la obra *Los desaparecidos*, fue publicado en el libro del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Es parte de la primera cohorte de la Institución bajo la dirección del maestro Henry Díaz Vargas.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010

3.2 FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada

3.3 PUBLICACIÓN: 2011

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: LUCÍA, DOÑA TERESA, POLICÍA, ENRIQUE, DOÑA LOLA, DAVID, CAMPESINO VIEJO, MUJER GUERRILLERA, MARÍA.

4.2 SINOPSIS:

Dos madres buscan, con fotografías en mano, entre los cuerpos tendidos en el suelo a sus hijos. DOÑA TERESA pregunta por su hija, una profesora, que después de ser violada desaparece. DOÑA LOLA persigue el rastro de su hijo, un muchacho de 13 años. Entre sus pesquisas se cuela la voz del narrador que informa al público que estos no son casos aislados sino ejemplos de muchas otras desapariciones forzadas.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

(Ver página 289)

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Desplazados</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Jorge Iván Grisales Cardona (1956)
<p>2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Poeta, actor, dramaturgo y director de teatro. Comunicador-periodista, especialista en Dramaturgia (Universidad de Antioquia), Voz escénica (ENAD Universidad Distrital de Bogotá), magíster en Dramaturgia y Dirección Universidad de Antioquia, cofundador y miembro del Taller de Artes de Medellín (1976), con el cual fue elegido participante fuera de concurso en el III Salón Regional de Artes Visuales Medellín 1980, nominado por la crítica internacional como el mejor actor en los festivales internacionales de Teatro de Manizales (1985) y Miami (1989). Con sus puestas en escena y actuación ha viajado a Venezuela, Brasil, México, Cuba y España. Publicó <i>Los versos del nadador ciego</i> (1997); <i>Método para el manejo de la voz escénica. De la memoria de la voz a la imagen de la palabra</i>, 2006, por la editorial de la Universidad de Antioquia. Finalista en el II Concurso de Cuento Gobernación del Quindío, mención de honor en el II Concurso de Cuento nacional para trabajadores. Dramaturgo y director en: <i>Pulsiones, Desplazados, La rueda, ¡Qué saludes de mi mamá!, Angie por siempre muerta o la pesadilla del cerdo, La flor urbana, --Buscando mis huesos</i>, entre otras. Asistente de dirección, voz y cuerpo en <i>Antígona, Ismene, Polinisis y otros hermanos</i>, dirigida por Farley Velásquez y producida por el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia (2009). Asistente de dirección puesta en voz y cuerpo de <i>Hécuba y las troyanas</i> en el montaje del grupo de teatro Hora 25 (2010).</p> <p>El montaje de la obra <i>Desplazados</i> fue realizado con la dramaturgia y dirección de Jorge Iván Grisales en la Escuela Popular de Arte de Medellín en el año de 1998. Se reunieron cinco jóvenes actores Maribell Arango, Alejandro Puerta, Edwin García, Raúl Velásquez, y Natalia Cárdenas, quienes reconstruyeron la historia de los desplazados en el trabajo de la dramaturgia del acontecimiento.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1998
3.2 FECHA DE ESTRENO: 1998
3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: NATALIA, MARIBELL, ALEJANDRO, EDWIN, RAÚL

4.2 SINOPSIS:

Cinco jóvenes, dos mujeres y tres hombres, cuentan cómo fueron obligados a trasladarse desde el departamento del Chocó hasta una comuna en la ladera de un barrio de la ciudad de Medellín. El fuego cruzado entre las fuerzas en pugna los apremia a huir de sus casas en un ambiente lleno de humillación. Visualizan la imagen de su vida mientras resbalan en el lodo que servirá de lecho y mortaja.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“EL ACONTECIMIENTO SOCIAL: LA MASACRE DEL SALADO COMO IMAGEN GENERADORA DEL ACONTECIMIENTO POÉTICO *BUSCANDO MIS HUESOS*” (Análisis crítico)

Jorge Iván Grisales

En: *Dramaturgia del acontecimiento II*. Medellín. MS 185 h.

Con respecto al trabajo de creación de la obra *Desplazados*, partimos de una serie de acontecimientos violentos referidos al narcotráfico; el enfrentamiento entre el ejército, la guerrilla y los grupos paramilitares que por la década de los noventa azotaba a la sociedad colombiana y en particular a la antioqueña. Hechos que generaron un fenómeno social conocido como desplazamiento forzado de poblaciones:

Se considera como desplazado a la persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional, abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, integridad física, seguridad o libertad personal han sido malversadas o se encuentran amenazadas con ocasión de un conflicto armado interno, disturbios o tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los derechos humanos e infracciones al derecho internacional humanitario”, según documentos COMPES número 2804, del 13 de septiembre de 1995.

Para la obra *Desplazados* de julio de 1998 partimos de la siguiente imagen:

“Desde las vivencias, como seres que les ha tocado vivir un tiempo de violencia, cinco jóvenes, dos mujeres y tres hombres, cuentan la historia de la humillación y ofensa que les obliga a ser desplazados desde una población en el departamento del Chocó, hasta una comuna en la ladera de un barrio de la ciudad de Medellín, huyendo del fuego cruzado de las fuerzas en pugna y desde el sitio de cuerpo aun caliente, visualizan la imagen de su vida mientras resbalan en el lodo que servirá de lecho y mortaja”.

La obra *Desplazados*, es narrada desde esa perspectiva de cuerpo caliente, tiene sus fuentes en noticias aparecidas en los periódicos, en casos de vida y en relatos de los cinco estudiantes actores participantes, habitantes de diferentes comunas de Medellín. Para la realización del texto y su posterior puesta en escena abordamos el trabajo desde técnicas específicas, como la propuesta por el Maestro Griego Theodoros Therzopolous, que consiste en: La vibración del cuerpo para la liberación de la energía y la potencia expresiva de la memoria mítica del actor, en conexión con el presente.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Buscando mis huesos</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Jorge Iván Grisales Cardona (1956)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR: (Ver página 250)</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2010</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: FRANCISCA CABRERA DE PATERNINA, UBER ENRIQUE BANQUEZ (ALIAS JUANCHO DIQUE), EL NIÑO-NIÑA, LA ABUELA, EL MUCHACHO, EL DIABLO, DOÑA ROSMIRA, SU HIJA ANA Y LA NOVIA DEL CUCLILLO, LAS LAVANDERAS, LAS TRES CHUCHAS, EL VERDUGO, EL ENCAPUCHADO, CORO DE ÁNIMAS (SEBASTIÁN, NATLÌ, JENIFER. JORGE, ELIZABETH, WEIMAR, EVELIN, ANA).</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>El espacio escénico de <i>Buscando mis Huesos</i> es la fosa común. Yacen en ella cuerpos desmembrados que no tuvieron sus debidos rituales y, por tal razón, deben purgar por 100 años, repitiendo el instante anterior a su muerte para poder ser llevados al lugar de descanso. La obra <i>Buscando mis huesos</i> está compuesta de micro-historias cuyos vínculos los va encontrando el espectador como en una especie de <i>puzzle</i>.</p>
<p>5. CRÍTICA / COMENTARIO</p>
<p>“EL ACONTECIMIENTO SOCIAL: LA MASACRE DEL SALADO COMO IMAGEN GENERADORA DEL ACONTECIMIENTO POÉTICO ‘BUSCANDO MIS HUESOS’</p> <p>Jorge Iván Grisales</p> <p>En: <i>Dramaturgia del acontecimiento II</i>. Medellín. MS 185 h.</p>

Un día hallé un recorte guardado por años, que me había conmovido, más por el hecho de ver y sentir como el ser humano se ve incitado a cometer semejantes atrocidades, que por lo cinematográfico. Esta era la oportunidad de desarrollar lo que se había, con el tiempo, gestado en mi memoria. El recorte era la descripción del momento inicial en que los paramilitares entraron a la localidad de El Salado para buscar a la novia de un guerrillero. Después de tumbar puertas, tomar a la mujer del pelo y arrastrarla, desmembrarla, la colgaron en el árbol de la cancha del pueblo. Este suceso relatado por las víctimas y registrado en los medios, resultó ser la imagen generadora, que abre el espacio virtual del “universo” a indagar:

Con una pistola en la mano, y un puñal en la otra, el ‘Gallo’ buscaba casa por casa a la mujer que él creía era la novia de ‘Martín Caballero’, el jefe del Frente 37 de las FARC. El paramilitar costeño, gritón y vulgar, recorrió las calles de El Salado, un pueblo remoto incrustado en los Montes de María, dando patadas a las puertas y amenazando con sus armas a todas las muchachas que se encontraba a su paso. Hasta que encontró a Nayibe Contreras. Ella apenas sobrepasaba los 16 años. Tenía el pelo negro y largo, y aterrada intentaba esconderse en su casa. En el pueblo se rumoraba que sostenía amores con Camacho, uno de los jefes guerrilleros de la zona que habían hecho de El Salado un lugar de aprovisionamiento y descanso, pero también una retaguardia para el robo de ganado, el secuestro y las emboscadas a los militares.

Cuando la tuvo al frente, el ‘Gallo’ enredó su larga cabellera en su brazo y la arrastró sin piedad por las polvorientas calles del pueblo. Dando tumbos entre las piedras, la llevó hasta la cancha de fútbol donde se agolpaba una multitud de campesinos, convertidos a la fuerza en público de la carnicería humana que se avecinaba.

Finalizaba la mañana del 18 de febrero de 2000, y un sol inclemente caía perpendicular sobre la plaza. En el piso yacía el cuerpo aun tibio de Luis Pablo Redondo, un maestro al que habían torturado y asesinado cruelmente. Lo hicieron frente a un centenar de pobladores que miraban estupefactos el espectáculo. Para empezar le quitaron las orejas con un cuchillo. Luego, lo apuñalaron decenas de veces entre las costillas y el vientre. Aun vivo, le pusieron una bolsa negra en la cabeza. Los gritos del atormentado se confundían con pequeños quejidos del público horrorizado. La voz del hombre se fue apagando y luego un tiro de fusil lo dejó todo en silencio. Ni siquiera los perros ladraron. El eco del disparo se sintió en todo el pueblo. La matanza había empezado. Y ahora Nayibe, apaleada en todo el cuerpo, estaba en el cadalso, atada al único árbol que le da sombra a la plaza, mirando de frente, con ojos despavoridos, la iglesia de la que hasta Dios había huido”.

Para reiniciar el camino después de tener la Imagen Generadora, fue necesario andar despacio e ir poniendo las primeras piedras sobre lo fangoso de este tema. Así que propuse, sobre las primeras impresiones, que los actores crearan frases que evocaran los temas de la muerte, la miseria, la ausencia, el vacío, la guerra, el luto, la masacre, estas fueron algunas de ellas.

El horror es un cuchillo que abre las carnes. Los espejos se han vuelto arena. La memoria enferma de olvido anda camuflada. Hablamos desde la fosa común. La muerte tiene cara de

chucha. La carne humana se la disputan los perros y los cerdos. Ni en sueños imagine lo que podía suceder. El abandono y olvido en un charco de sangre seca. La muerte se quitó su capa negra porque tenía calor. La venganza es un río que pasa por mi memoria. ¿Porque nos odian tanto si sólo tenemos este pedacito de tierra? ¡A la fosa común los humillados y ofendidos! No tuvimos tiempo para tender las camas con las sábanas blancas para que llegara el invitado, la muerte. Buscaré mis huesos para poder despedirme. En mi huida me desmembro. Cuchillos cortando el frío de la última noche. Dios nos ha abandonado. Naturaleza muerta. Yazgo insepulto. En este paisaje de mi infancia quede condenado. Sobre mis vísceras la lluvia. La maldad tiene los ojos de una chucha desmesurada. Pueblo desgajado. El barro de las botas se pega de mi cabeza. El nido ahuecado alberga cenizas de plomo. Mi hijo nació camuflado. En mi garganta golpes de silencios. La vida no es más que angosta calle. Señor, ¿me hace una caja de madera a la medida de mis huesos para poderlos cargar hasta mi casa? La muerte arrulla al alba. Si respiras te descubren. De nacer al cadalso solo hay un paso. El cordón umbilical es una horca. Bandera, escudo, himno, mi patria es un valle de dolor. Señor, esta es la frontera del infierno cargue lo que pueda llevar en sus manos. Pueblo les habla su presidente: ¡Dios los bendiga y los proteja! Desvestidas, inmóviles una encima de la otra en fosa común. Para cargar la cruz hay que cargar con Dios y sus representantes en la tierra. Un dedo, una mano, una oreja, una cabeza, les dará ascenso en sus filas. Los muertos quedaron en la tierra de nadie. Nos paran, nos separan, nos empalan. La pupila aun agita una lágrima. Huir de las cenizas, huir de mí. La memoria la borró el río de sangre. No vemos la guerra, somos la guerra. La piel ahuecada es mi último vestido. Al nacer camuflado se aprende a caminar en trinchera. Si al menos supiéramos por que nos matamos. Bebo mis orines de miedo. Marina anda resistiéndose, ahora reside en hospital mental. El que manda, es también mandado y a todos les servimos. Los trozos de cuerpos los juntaron en el mismo hueco. Este país agradece y patrocina su desaparición, haga fila para el aporte.

En estas primeras impresiones que nos dejan los testimonios, sentimos el resplandor de la imagen y como en todo trabajo científico, filosófico, un tanto más en el artístico, debemos producir una caracterización precisa del objeto de estudio, lo hacemos por medio de la imagen aprehendiéndolo en sus formas y contenidos. De esta manera recurrimos a la representación del otro, de lo otro, todo el tiempo estamos haciendo este juego, en una recreación impregnada de conciencia e inconsciencia, razón e instinto, enigma y praxis, la imagen es realidad y fantasía. Porque la Imagen es producción humana por la que, a través de sus realizaciones bio-psíquicas más complejas y enigmáticas, interrogamos nuestra relación dialéctica entre conocer y transformar.

Inmediatamente después de concebida la imagen se realizó una instalación plástica en la cual participó todo el grupo, cuidando de seleccionar los elementos que metaforizan el referente real, la masacre de El Salado. Luego con la lectura del material y distribución de los testimonios se realizaron imágenes para cada uno de estos.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *A. Tres historias de amor, ausencia y agua*

2. NOMBRE DEL AUTOR: William Guevara (1971)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Actor colombiano egresado de la Academia Charlot en el año 1997. Conformó el colectivo teatral Púrpura Creativo, en donde tomó el camino de la dramaturgia y dirección de sus obras. Se ha desempeñado también como actor en varias obras de teatro, y durante siete años fue profesor del área de actuación en la escuela donde se formó y coordinador académico de los talleres de jóvenes en la misma institución. Paralelo a su labor netamente artística, durante los años 2010 y 2012 realizó la muestra de teatro ¡PLOP!, un evento anual que tenía como objetivo la socialización y promoción de una selección de las mejores piezas del teatro nuevo, independiente y de vanguardia bogotano. En 2011, combinando las nuevas tecnologías, tomó 12 momentos de 12 piezas dramáticas de William Shakespeare y puso en la web un proyecto de 12 capítulos en video, grabado en 6 ciudades del mundo, bajo el título de *Shakespeare urbano*, con la secuela *Moliere urbano*, para el año 2013. También en su labor como productor y gestor cultural creó el proyecto www.kioskoteatral.com que sirve de plataforma para divulgar y promocionar todas las actividades teatrales de Bogotá y que hoy cuenta con el apoyo del sector teatral y se proyecta como un espacio clave para enlazar al público capitalino con el teatro de su ciudad.

Desde 2011 ha participado en el Taller Metropolitano de Dramaturgia Punto-Cadena-Punto de Umbral Teatro, dirigido por la dramaturga y directora teatral Carolina Vivas, espacio que le ha permitido reconocer la escritura dramática a manos de Aristides Vargas, Víctor Viviescas, Pedro Miguel Roza, Alonso Alegría y la misma Vivas. Hoy en su haber tiene un grupo de nueve obras de su dramaturgia: *Nada del otro mundo*, 1999; *Dos pequeños deseos*, 2000; *A, tres historias de amor, ausencia y agua*, 2001; *El clan de los inmortales*, 2003; *Adorada Yllá, un sueño marciano*, 2005; *Happy Birthday Virgilia*, 2005; *Bizarro*, 2010; *V/Ben Estrella*, 2012; y la obra *Sonrisa de Piraña*, 2012. Gracias la Beca de Residencia Internacional del Ministerio de Cultura monta con un grupo de teatro de la ciudad de Lima la obra *Sonrisa de Piraña*, 2013.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2001

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2001

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: ELLA LÁGRIMAS, ELLA LLUVIA, ELLA SUDOR, ÉL TIBURÓN, ÉL CARACOL, ÉL DELFÍN.

4.2 SINOPSIS:

Tres mujeres están frente al mar, bajo las estrellas, sobre la arena, arena azul, esperando a sus hombres, a quienes aman perdidamente. Ellos regresan después de haber sido liberados de sus respectivos secuestros. Han cambiado, ya no son los mismos y ellas tampoco. Mientras los hombres estaban secuestrados, las mujeres trataron de continuar sus vidas fracasando en el intento y sumergiéndose en la soledad de aquella forzada ausencia. En esa noche, en ese primer encuentro a solas, cada pareja enfrentará sus vidas destrozadas, tratando de recoger cada pedazo con la esperanza de armar de nuevo aquello que los unía. Agua, mucha agua, hasta sentirlos casi ahogados e impotentes, en este mar de dolor y odio. Un exceso de lágrimas y nubes grises que los humedeció, que empapó la vida de estos seis personajes, hasta que un beso, una caricia, un abrazo, un te amo... los vaya secando lentamente.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Del largo trayecto de camino a casa o la historia de las sillas*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Álvaro Hernández (1935)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Docente, actor, director y dramaturgo. Estudió filosofía y ciencia en la Universidad Nacional; participó en la Escuela Internacional de Antropología Teatral en Portugal y Dinamarca, y ha realizado varios talleres con Eugenio Barba. Realizó estudios de actuación en Colombia desde los 12 años de edad, de actuación en Nueva York, de Opera China en Taipei, de Teatro Noh, Kabuki y Butho en Japón. Durante dos años cursó el ciclo de Dirección teatral en Japón con renombrados directores de todo el mundo. Ha participado como actor en varios montajes en el exterior y ha sido conferencista en varios congresos internacionales. Ha realizado estudios de investigación-creación en la Amazonía Colombiana y en el Putumayo con comunidades indígenas. Ha participado como actor en montajes dirigidos por Eugenio Barba (director del Odin Teatret). Ha dirigido y codirigido montajes en el exterior. Ganador del premio a Directores Jóvenes del IDCT, en el 2004, con la obra *Historia del príncipe Chi, que para salvar su vida simuló estar loco*. Con el grupo Entrópico Teatro, el cual funda y dirige desde el año 2005, ha dirigido los montajes: *Historias de más allá del mar*, montaje de música y máscaras; *Más allá de los montes*, basado en poemas de José Celéstino Mutis, traducidos del latín por Gabriel Restrepo; *Los nueve monstruos*, basado en textos del poeta peruano César Vallejo *La galería de la memoria de la violencia Putumayo-San Onofre*; la pieza didáctica *Badem-Badem*. Ha trabajado como profesor en los programas de artes escénicas de la Universidad Javeriana, La Casa del Teatro Nacional, la Universidad Pedagógica Nacional y actualmente es profesor de planta de la Academia Superior de Artes de Bogotá, Universidad Distrital, en el área de Dramaturgia Corporal. Ha sido tallerista en diversos países del mundo. Magíster en Escrituras Creativas, con énfasis en dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2010

3.3 PUBLICACIÓN: 2011

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: NIÑO 1, NIÑO 2, NIÑO 3, NIÑO 4, NIÑA 5, NIÑA 6, NIÑA 7, NIÑA 8, NARRADOR, CORO DE NIÑOS MUERTOS.

4.2 SINOPSIS:

Ocho niños, en un lugar después de la muerte, tratan de hallar el trayecto de regreso a casa. Los niños recorren el camino y terminan por entender que este no tiene ni comienzo ni final, entrada o salida, que no lleva a ningún lado. La única posibilidad es darse al juego, y con ello, recuperar la inocencia robada en el engaño y la promesa de una falsa tierra prometida.

5. CRÍTICA / COMENTARIO**COMENTARIO DEL AUTOR**

Álvaro Hernández

En: *Del largo trayecto de camino a casa*, (Colección Teatro Colombiano).

Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes - Asab, 2011.

¿En qué terreno se deposita el mundo fragmentado que nos deja un cuerpo roto, despiezado? ¿Es posible juntar las piezas y traducir el mundo desde una escritura completa, lineal, coherente? La escritura que surge de un cuerpo tal es aquella donde la percepción se curva, se instala en un lugar que no deja, ni es capaz de percibir la realidad como un todo. Dicha percepción está llena de orificios-huecos que hacen “débil” el tejido de la realidad. Desde este punto de vista la realidad se convierte en “su-realidad”, un tejido de percepciones disímiles que hacen cada vez más frágil la estructura del tejido social y del cuerpo mismo como totalidad, situándolo más bien en una suma de partes, en un collage de fragmentos.

El cuerpo roto y fragmentado desde el cual se origina nuestra percepción, no da pie a un encuadre, sino a un recorrido disímil. No a la foto, sino a la sucesión de cuadros o encuadres, entre los cuales, alrededor de los cuales no quedan sino preguntas, huecos, orificios. El centro, desde y por el cual todo se encaminaba, está ahora desplazado a la suma de las periferias, de los desplazamientos, de las negatividades, “centro entonces no existe”.

Al hablar de la escritura de este texto, debo decir que es cada vez más estrecha la brecha entre ficción y realidad, tanto cada vez más difícil la tarea de representar, dando cada vez más posibilidad, o tal vez más necesidad a la presentación. Si la palabra, el testimonio por boca del otro ya no es capaz de dar cuenta de lo sucedido, se hace necesaria la presencia del testimoniante, que el cuerpo-muerto de cuenta de su propia muerte y encuentre su propio cuerpo. Como en el caso de Alfonso Canepa, el personaje de una de las obras de Yuyaxani, que por cuenta propia va en cuerpo-ausente (muerto-desaparecido) a la plaza de armas de Lima y se dirige al señor presidente. Los niños aquí muertos, resuelven a través del juego, el testimonio de su muerte, hacen como si jugaran, porque la hora de jugar ya terminó, o tal vez nunca existió. La pérdida de la niñez, a través de la violencia, es el tema principal de esta obra.

Al situar la escritura de esta obra, en este contexto, diría que la razón de ser de esta no se sitúa en su significación sino más bien en el orificio, en el espacio resquebrajado, en la fractura que da cuenta de un universo, de una realidad, pero también de una escena que está sujeta a la necesidad de ser expresada y leída, desde el esfuerzo por encontrar su totalidad pero sin la posibilidad de hacerlo.

En este devenir escénico del texto, este a su vez se concibe como un armazón con espacios vacíos, un rompecabezas cuyas piezas faltantes deben ser el objeto de la búsqueda de una ausencia, desaparición existencia solo en la virtualidad de las imágenes, deseos, recuerdos pero inmaterial, con la posibilidad de alcanzar sentido solamente a través de la conciencia de su ausencia. Ocho niños relatan acompañados de ocho sillas, su propia ausencia. El relato de la muerte, que queda en el recuerdo de los otros, en el vacío de unas sillas sin nombre. El juego es el mecanismo para encontrar en la muerte el sentido ya perdido de la vida. Razón de la sinrazón.

Esta negación de la totalidad, de la integridad del cuerpo, da paso a la narración, revelación de los fragmentos, de las fisuras y fracturas, de los huecos y orificios, de la fragmentación de la enunciación y por consiguiente, a la aceptación de la debilidad, de la fragilidad del texto, fragilidad de los niños y constitución del juego, y así, a un desplazamiento de su fuerza, en el sentido de dar muestra de su “incompletud”, de su incoherencia, de su fragmentación.

Este texto fracturado, agujereado, débil, expresa una vía de relación entre texto y escena. Al hacerse el texto débil, este da paso, amplía la posibilidad de conexión con su propia teatralidad, en el sentido de dar paso a la percepción, al juego de lo escénico, para poder, de alguna manera, “completar” su “incompletud”. En la medida en que la significación del texto, la historia, la fábula es “menos” importante, o menos “fuerte”, entonces el juego de la percepción surgido se hace más relevante, y por tanto, el texto deja de ser el elemento principal, preponderante, sobre el que se erige el desarrollo escénico. El texto entonces expresa con más fuerza su potencia escénica, porque es solo allí, en el encuentro con la escena donde el texto se permite ser escuchado, y ser actuado-percibido- por el espectador.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Simplemente José</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Giovanni Largo (1976)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Giovanni Largo León hace parte de una nueva generación de directores y dramaturgos Colombianos que han orientado su trabajo teatral a la reflexión sobre temas de actualidad que permean la vida cotidiana en Latinoamérica. Desde sus primeras puestas en escena se ha vislumbrado su interés por hacer del teatro un instrumento de múltiples lecturas sobre el conflicto armado en Colombia, entre otros fenómenos socioculturales, y sus consecuencias en personajes anónimos o inadvertidos. Ha obtenido importantes reconocimientos en Colombia y Latinoamérica por su trabajo como dramaturgo y ha sido invitado como director a ser parte de proyectos teatrales en Perú, Cuba y República Dominicana. Su dramaturgia ha sido traducida al inglés y al francés y llevada a escena por agrupaciones de México, Chile, Cuba, República Dominicana y Colombia. Ha recibido varios premios por su trabajo dramático. Es colaborador de periódicos y revistas como el diario <i>La Patria</i> y la <i>Revista Conjunto</i>.</p> <p>Desde 1999 funda y dirige la agrupación X2 Teatro de la ciudad de Manizales. Colectivo que ha explorado los lenguajes de la escena en propuestas que van desde la irrupción en espacios no convencionales, a instalaciones, circo teatro y piezas intimistas.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada 2005</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2005</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: 2012</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: JOSÉ</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>Por medio de un personaje cómico e inteligente que transita por el horror de la guerra, la obra nos habla del desplazamiento del campesino colombiano víctima del conflicto. Madres solas, hijos sin padres, familias desmembradas, son algunas de las situaciones que retrata JOSÉ, el protagonista de la historia.</p>

5. CRÍTICA / COMENTARIO

“SIMPLEMENTE JOSÉ, UNA METÁFORA DE GUERRA”

Juan Carlos Acevedo Ramos

En: *Revista A Teatro*. Publicación de ATRAE y ANDE Colombia, No. 19, abril 2012-enero 2013.

Como un producto de la Guerra podría leerse la interpretación que el director, director y dramaturgo colombiano Giovanny Largo León hace de su personaje JOSÉ. Pero este advenedizo cómico y trágico que es JOSÉ es mucho más que un producto de la guerra que desangra a Colombia hace más de sesenta años. Y es más que eso porque José, no es solo un recién llegado, un desconocido, un hombre perdido en un mundo que no logra asimilar, es decir, JOSÉ es más que un desplazado en el amplio archivo estadístico de nuestro país.

Cuando su creador e intérprete Giovanny Largo, lo pensó y lo estructuró como un personaje teatral, no imaginaba que le estaba dando forma a un capítulo clave en la reciente historia de Colombia, el de la soledad del hombre a causa de las pérdidas en la guerra.

(...) El espectador de la puesta en escena viajará por varios estados de ánimo y al final no hallará más que el aplauso para reconocer un trabajo que nos devela el mundo actual en que nos movilizamos, el mismo que habitamos día a día y dejamos a un lado pensando que esa guerra que nos consume ocurre en otra parte, no en nuestra casa... esa casa que es Colombia.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Caína*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Jhon Lotero (1966)

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: Finalizada en 2007

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2007

3.3 PUBLICACIÓN: 2008

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: CAÍNA, EVA, ANA, EL PADRE DE CAÍNA, EL ESPOSO DE ANA, DOS MUJERES.

4.2 SINOPSIS:

CAÍNA es una joven mujer campesina que percibe su existencia como una total anomalía. En el origen de esta circunstancia, está el desprecio de su padre, quien la acusa de haber matado en el mismo vientre de su madre al hijo varón que él tanto esperaba. La belleza rural, en contraste con la hostilidad y la cruel violencia de su entorno, definen la atmósfera donde CAÍNA libra una dolorosa lucha, entre sus pulsiones primarias y la necesidad de ser reconocida por los demás; su voz, podría ser el eco de aquellos ámbitos campesinos socialmente desgarrados, con miles de personas exiliadas en su propia tierra y naufragos de una misma historia.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

COMENTARIO DE LA OBRA

Felipe Ángel

En: *Caína*. Cali. MS 65 h.

Obra de pretensiones no breves; obra donde la virulencia psicológica, mientras ataca al espectador, indaga las pulsiones profundas de lo humano; obra del Teatro Esquina Latina, escrita y puesta en escena por Jhon Jairo Lotero; obra estrenada el dos de mayo del año 2009, CAÍNA cala los huesos de aquellos que, hastiados del asombro fácil, agradecen ser conmovidos.

Desgarramiento de las vidas condenadas al desprecio; violencia relacional tan soterrada como dura, producto del desamor de un padre hacia su hija, que esperaba fuera varón; rechazo de la mujer a su condición femenina; lujuria del padre con una recién llegada; celos atávicos, no coyunturales; parricidio; infecundo latido, crudamente sexual, del ansia de Lesbos; vivir sin vida y sin vida la soledad postrera; he ahí algunos de los componentes de CAÍNA; he ahí los temas seculares con los que se mide el dramaturgo.

Diríase una temática atemporal, más como un rito de lo humano que como una radiografía de la época. Pero, no del todo. Al final, ya al final, aparecen unos helicópteros que delimitan la cosa de 1950 en adelante. Después se reduce el espectro de la temporalidad pues se menciona la cercanía de hordas asesinas; en fin, al final de la obra se pretende dar la tácita sensación de que se trata de la Colombia actual. Esto soslaya el horizonte dramático, puesto que permea la atención y distrae; horizonte que yo hubiera preferido nítidamente psicológico. El sabor de boca cambia. Y cambia aun más con la última escena, despiadada por la ternura explícita de unas mariposas flotantes. Despiadada, aclaro, porque lo que menos querría un espectador conmovido es un “happy end”, un caramelo tras una sacudida, como si la magnífica desnudez de la crudeza del resto de la obra no fuera algo que el dramaturgo o los espectadores estuvieran en capacidad o en disposición de afrontar.

La puesta en escena está a la altura de las propuestas actuales. Es decir, con una especie de minimalismo barroco, de redundancia de lo elemental. Sin embargo, como sucede con las obras cuyo contenido apunta a los ejes referenciales de lo humano, la puesta en escena no refleja una revelación tan sesuda como la de la ruptura ética de la temática. La puesta en escena siempre es de época; la temática en ocasiones no, como en este caso.

Sólo dos actrices conforman el elenco, Liliana Angulo y Lucenith Castillo. Ambas salidas de la cantera del Teatro Esquina Latina; de larga data hijas ambas de ese proceso teatral comunitario; afrocolombianas las dos. Aunque Hegel asevere que “la vida del espíritu está en la intención”, igualmente por los resultados los conoceréis. Es decir, la potencia; la carga fenomenológica, interna en cuanto íntima; el despliegue de los detalles actorales aunados en el vigor de la experiencia de estar en escena como una vivencia arraigada en la vigencia personal; todo ello testimonia el acerbo acumulado por el Teatro Esquina Latina, del logro de la premisa según la cual formar actores pasa por formar personas.

En fin, el espectador sale con la desazón positiva de haber alcanzado lo fructífero por un lado inusitado pero también con el impulso temático un tanto averiado por el final de la obra. Sale, es cierto, pero ya no la podrá esquivar si salió conmovido.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Sin llantos Rosa, por favor*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Jairo Martínez Pérez (1977)

2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Dramaturgo y director nacido en el municipio de Caucasia, Antioquia, en el seno de una familia campesina. Graduado como Trabajador Social de la Universidad de Antioquia, Seccional Bajo Cauca (2008). En 1995 se integra al grupo de teatro institucional llamado Génesis, dirigido por el profesor José Flórez. Con la obra *Amores campesinos del compae Goyo* participan en los Encuentros Crea. Fundador del grupo de teatro infantil Sombras Teatro y coordinador de un proceso de formación teatral en la Institución Educativa Liceo Concejo Municipal. Escribe y pone en escena las obras *Ustedes saben cómo soy yo*, *El pelotón del sargento perdido*, *El rey Poporopo en la tierra de los niños* y *La noche*. Pone también en escena obras de autores de la región y otros dramaturgos nacionales como: *A la diestra de Dios Padre*, *Las fandangueras*, *¿Y cómo se hace?*, entre otras.

En 1999 y tras la salida del profesor José Floréz del grupo Génesis, toma la dirección del mismo. Participa en el primero y segundo Laboratorio teatral en San Carlos, Antioquia con la obra costumbrista *Esa muerta no la cargo yo* y con la obra *El velorio*.

En el 2008, participa en el proceso de Dramaturgia en el espejo, auspiciado por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y la Academia de Teatro de Antioquia, bajo la coordinación del Maestro Henry Díaz. Escribe, durante el proceso inicial de Dramaturgia en el espejo, las obras *Déjà vu* y *Metáforas de mi tierra*. Obras ganadoras del Festival de Teatro Antioquia vive el teatro. Ha escrito también obras para títeres: *Elias, el gorila*; *La noche* y *La bruja Cochina*. Y las obras de teatro costumbrista *Ustedes saben cómo soy yo* y *El velorio*. También escribe la comedia musical *El pelotón del sargento perdido* y las obras infantiles *El Rey Poporopo en la tierra de los niños*, *La pólvora quema* y *Ventanas de la imaginación*.

En la actualidad continúa trabajando con el grupo Génesis como director y ejerce como trabajador social en programas del ICBF. Es también fundador y director ejecutivo de la Corporación para el Desarrollo Social del Bajo Cauca-DSBC, cuyo objetivo es la integración de la subregión, utilizando como eje transversal el arte y la cultura.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1. CREACIÓN: Finalizada en 2011
3.2. FECHA DE ESTRENO: No ha sido estrenada
3.3. PUBLICACIÓN: 2011
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: ROSA, EL TUSO, SONIA, TONO, ORLANDO, JEISON, RODRIGO, CORO.
4.2 SINOPSIS: Los personajes de la obra son una pareja de campesinos y los compadres del marido. Viven inmersos en una violencia cotidiana que los lleva a convertirse en víctimas y victimarios. Tras la muerte de uno de sus hijos, el padre y sus compadres destrozan cuerpos con una moto sierra.
5. CRÍTICA / COMENTARIO
(Ver página 289)

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>N.N.</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Liliana Montaña (1974)</p>
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Atriz egresada de la Escuela del Teatro Libre de Bogotá en el año 2001. Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, 2011. Tesis meritosa. Actualmente trabaja como actriz de planta del grupo de Teatro Varasanta, dirigido por Fernando Montes, con el que ha estado vinculada por doce años. Dentro de este grupo ha desarrollado profundas investigaciones en torno a la actuación, al cuerpo y la voz, como vehículos de expresión. Ha participado en más de 14 montajes teatrales y ha desarrollado una amplia experiencia en la docencia, principalmente en las áreas de voz y entrenamiento corporal. Gracias a su práctica ininterrumpida de más de nueve años con instituciones de educación en artes como la Universidad Pedagógica Nacional, la Academia Superior de Artes de Bogotá, la Fundación Teatro Varasanta, la Academia de Artes Guerrero, la Escuela Casa Ensamble, el Politécnico Grancolombiano y la Casa del Teatro Nacional.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2010</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2011</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: En esta obra no hay personajes. Se trata de un monólogo interpretado por su autor.</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p><i>N.N.</i> es una obra que propone dos caminos de reflexión: en el primero la autora reflexiona sobre el oficio del actor en la contemporaneidad, la importancia o injerencia del teatro y del arte hoy frente a la compleja historia de nuestro país. En el segundo camino se pregunta por lo que se ha ido: la infancia, el amor, y los desaparecidos de nuestro país.</p> <p>En esta acción performática, que mezcla la presencia escénica actoral con elementos audiovisuales, se exploran elementos de lo teatral, a través de la construcción de un espacio donde se cohabita con el espectador al que a veces se le habla directamente. Las preguntas por el arte, el teatro, la infancia, el amor y los desaparecidos, se plantean y desarrollan a través de acciones teatrales a lo largo de la obra y van transitando por diversas atmósferas que buscan construir un viaje con los sentidos del espectador.</p>

La obra quiere avivar en el espectador la pregunta sobre el arte hoy de cara a la contundencia de los hechos violentos de nuestro país. Se cuentan muertos, falsos positivos y desplazados, como se cuentan relojes, carteras o pañuelos. Aparecen fragmentos de prendas de los cuerpos exhumados de las fosas comunes. El único rastro, la única huella para identificar a los desaparecidos en Colombia, una marca: Pat Primo, Leonisa, Filati, etc...

La obra nombra cantando, entrelaza el dolor del país con el dolor de la impotencia, canta a todo lo desaparecido y vuelve a nombrarlo para que aun como retazo o como huella, vuelva a existir por un instante.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Érase una vez una guerra</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Gustavo Andrés Salcedo (1978)</p>
<p>2.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR: Nació en Bucaramanga, Santander, en 1978. Estudió Producción de Cine en Miami (E.E.U.U.) y Arte Dramático en la Casa del Teatro Nacional. Ha sido alumno de escritura de Manuel Arias, Ana María Vallego, Fabio Rubiano y Mauricio Navas Talero. Ha escrito y dirigido varios cortometrajes y actualmente trabaja en proyectos para televisión. Dirigió, junto a Isabel Cristina Olano, el filminuto <i>Tacirupecajarro</i>, ganador del premio El Malpensante en el año 2008. Además de <i>Érase una vez una guerra</i>, también escribió la obra <i>La estrategia del perdedor</i>, que se presentó durante una temporada en 2011.</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2011</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: 2012</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: 2011</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: GOBERNADOR, MINISTRO UNO, MINISTRO DOS, CAPITÁN, SCOUT, OPERADOR DE RADIO, ARTILLERO, REPORTERA, CAMARÓGRAFO, COMANDANTE REBELDE, CAMARADA, VIEJO, ALBERTO.</p>
<p>4.2 SINOPSIS: La obra, inscrita en el género de la comedia, nos narra la historia de un país que se prepara para la batalla que definirá su futuro. Un dictador aburrido e irascible, un capitán obsesionado con la gloria militar, una reportera sin escrúpulos y un comandante rebelde y narcisista, son los protagonistas de una historia que caricaturiza el significado de la guerra.</p>

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Homo Sacer</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Carlos Sepúlveda (1966)
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Director, teórico e investigador teatral. Candidato a doctor en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana, magíster en Teatro y Artes Vivas, Especialista en Educación Artística Integral, Filósofo de la Universidad Nacional, Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Dirección Escénica, egresado de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital. Colaborador de distintos proyectos de investigación en teatro. Maestro universitario con 10 años de experiencia en áreas de ciencias humanas y estéticas. Director del Teatro Occidente con el cual ha realizado más de 10 puestas en escena de textos clásicos y contemporáneos.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2008
3.2 PUBLICACIÓN: 2008
3.3 FECHA DE ESTRENO: 2008
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: ACCIONISTAS
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>A partir de siete testimonios de víctimas de la violencia en Colombia, la obra aborda las muertes violentas que se dan a causa de la guerra. Espejos rotos en pltones donde se refleja el rostro fragmentado, ladrillos marcados con la fecha y lugar de una masacre, cuerpos bañándose antes de ir al matadero, son algunas de las acciones que abordan, desde la negación misma de la representación, los horrores de nuestra historia reciente.</p>
5. CRÍTICA / COMENTARIO
<p>COMENTARIO DE LA OBRA</p> <p>En: homosaceroccidenteteatro.blogspot.com</p> <p>La idea de trabajar la muerte como tema para una puesta en escena implica ir más allá de la dimensión física y asumir que la muerte, sobre todo para el caso colombiano, tiene una dimensión simbólica muy compleja que es importante empezar a interpretar, ya que como señala Alejandro Castillejo en Colombia no solo existe un cruce de balas, sino un cruce de sentidos y roles dentro de un sistema de significados...</p>

Esos cruces de sentidos tienen que ver con la manera de nombrarla, de narrarla, de ritualizarla, de materializarla; con los modos de convertir el cuerpo en un texto para ser leído porque no sólo se asesina, se descuartiza, se estudia para ser descuartizador: el instructor le decía a uno “Usted se para acá y fulano allá y le da seguridad al que está descuartizando. Siempre que se toma un pueblo y se va a descuartizar a alguien, hay que brindarle seguridad a los que hacen ese trabajo. Las víctimas eran sacadas en ropa interior a los campos de entrenamiento. Ellos salían llorando y le pedían a uno que no les fuera a hacer nada, que tenían familia. Pero la instrucción era quitarles el brazo, la cabeza, descuartizarlos vivos. Todo se hacía con machete o con cuchillo. Luego se les abría desde el pecho hasta la barriga para sacar lo que es la tripa, el despojo...”

Incluso la imposibilidad misma de tener el cuerpo es una forma de ritualizar la muerte, como una suerte de no-lugar del dolor en el que se pone en escena la ausencia: cuando se engendra, cría un hijo y sufre, esto comienza un disco en la vida que sólo termina cuando lo puede enterrar. El mío todavía no hace sino girar y girar...

Otra forma de analizar el cruce de sentidos que implica ese cainismo colombiano tiene que ver con lo exagerado de nuestra naturaleza, con la hiperbolización y la sevicia: el país más violento del mundo, el ser de la desmesura; se buscan 10.000 muertos, por siete ríos corrió la sangre derramada, un siglo y medio de masacres

Esa idea de significar la muerte desde el escenario implica hacer el recorrido por la tesis de que la civilización y la cultura ¿el desarrollo? no son las antípodas de la violencia, antes bien, son justamente su urdimbre y su trama.

Ya son demasiados los estudios filosóficos, antropológicos, políticos, sociológicos, que han tratado en vano de presentar las caras definitivas de las muertes violentas de nuestro país, pero aun los estudios estéticos no se dejan ver. Veo aquí una alternativa para tramar la muerte, para develarla, para desmentirla. Se trata de erigir un ámbito de reflexión desde los signos para entender el fenómeno desde las tramas culturales y convertir todo ello en obra/realidad, no en representación.

Artículo en línea publicado el 11 de julio de 2012: <http://homosaceroccidenteteatro.blogspot.com/>

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Magdalena</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Diana Carolina Tada Rueda (1984)
<p>2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:</p> <p>Nació el 16 de diciembre de 1984, en Bucaramanga, Colombia. Artista y educadora. Estudió Pedagogía con énfasis en Artes en la Universidad del Tolima y en la Escuela Nacional e Internacional de Biodrama. Como directora ha puesto en escena las obras <i>Labios de tierra</i> (2011) y <i>Magdalena</i>.</p>
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2007
3.2. FECHA DE ESTRENO: 2012
3.3. PUBLICACIÓN: No ha sido publicada
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: MAGDALENA
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p><i>Magdalena</i> es la historia de una mujer campesina de tez negra. Su historia se relata en una edad cronológica de los 20 a los 24 años. Mientras MAGDALENA camina y recuerda, nos cuenta historias de la violencia experimentada por muchas familias. Una historia de tiempo presente que cobra consciencia y memoria, desarrollada en tierras cálidas del Magdalena medio, Colombia, finalizando los años noventa.</p>
5. CRÍTICA / COMENTARIO
<p>COMENTARIO DEL AUTOR</p> <p>Diana Carolina Tada</p> <p>En: <i>Magdalena</i>, monólogo. Bucaramanga. MS 11 h.</p> <p>El monólogo <i>Magdalena</i> nace como recopilación de historias de hombres y mujeres, narrando hechos de vida y de muerte, a partir de un trabajo de campo que como asesor jurídico su creadora acoge durante un periodo aproximado de 6 años. Su creadora inicia con un diario de campo que culmina en una obra teatral unipersonal.</p> <p>La intención principal de este trabajo es dar respuesta activa a una realidad que nos compete a todos, pero que no puede seguir siendo interpretada solamente con una voz de victimización perpetua y sumida en el dolor sin salida. Es una realidad que si nos toca las fibras, debe ser tomada de manera objetiva para permitirnos atenderla posibilitando soluciones que desde el individuo se empiece a construir.</p>

Es una intención de ver la guerra como una enfermedad generalizada en la humanidad que puede erradicarse en el momento que el individuo es consciente de su existencia y actúa de manera activa en pro de generar un cambio coherente desde la habilidad y el oficio de cada quién.

De manera personal nunca voy a poder pretender ser afectada directa por un acto de violencia armada, vivido en tiempo y espacio. Pero una vez conocida la información, tanto por bien mío como por la carga que dichas historias generaban, como por el respeto y la reivindicación que merecen, decidí desde mí hacer darle un espacio.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *La pajarera***2. NOMBRE DEL AUTOR:** Luis Fernando Zapata (1956)**2.1 BIOGRAFÍA DEL AUTOR:**

Licenciado en Formación Estética de la Universidad Pontificia Bolivariana. Inicia sus estudios de teatro en 1972 en el teatro Escuela de Medellín, dirigida por Gilberto Martínez, con quien funda en ese mismo año el Teatro Libre de Medellín. Desde entonces ha desarrollado procesos de creación con directores como Luis Carlos Medina, José Manuel Freidel, Alberto Sierra, Carlos Zapata, George Mario Ángel, Juan Diego Puerta y Adela Donadío, todos ellos con una visión diferente sobre las teatralidades, la danza y la danza teatro. Es director artístico del grupo Tacita'e Plata y Exfanfarria Teatro.

Fue docente de la Escuela Popular de Arte por quince años y actualmente es profesor de cátedra en el programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Su dramaturgia se ha basado en los continuos estados de conflicto y violencia colombiana y sobre reflexiones sobre la identidad de género, la marginalidad de ciertos sectores de la población en situaciones adversas dadas por migraciones internas y los desplazamientos.

Varias de sus obras se han llevado a escena, tales como: *El café de soledad*, 1994; *Hel (varius)*, 1996-2010; *El paredón de las ánimas*, 1998; *Firmes*, 2000; *La pajarera*, 2002; *Cabeza de familia*, 2002; *Loba vieja*, 2006; *Bocetos para una locura*, 2009; *La ventana*, 2010; *La pasión de la reina tuerta*, 2010; y *La casa de la lagartija*, 2012. Estas dos últimas Beca de Creación para un montaje de sala, con la Secretaria de Cultura Ciudadana, Alcaldía de Medellín.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2001

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2002

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: LA PAJARERA, REINALDO “DIENTES DE LECHE”, TÍA, COMODÍN “ESPUELÓN” ARQUINTO BUILES, ABUELA, CURA SIN CABEZA, COMODÍN REINALDO, ESPANTOS (ÁNIMAS EN PENA).

4.2 SINOPSIS:

La obra narra la historia de una mujer que deja su tierra y sus pertenencias después de la matanza de toda su familia. En medio del hambre y del delirio, ella recuerda su historia y establece un diálogo entre vivos y muertos.

Obras de creación colectiva

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Ánima vágula blándula. Frágil alma a la deriva*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Teatro Varasanta (1994)

La Fundación Teatro Varasanta, Centro para la Transformación del Actor, fue creado en abril de 1994. Desde su inicio el grupo ha estado bajo la dirección de Fernando Montes quien se formó en París con Jacques Lecoq, Mónica Pagneux y Ryzard Cieslak durante cuatro años, y en Italia en el Workcenter of Jerzy Grotowski bajo la dirección del maestro Jerzy Grotowski y Maud Robart. Cofundador del grupo Teatro Varasanta y director artístico del mismo.

Entre sus obras se encuentran: *La conferencia de los pájaros*, 1994; *El primer hermano*, 1996; *Los hermanos Karamazov*, 1997-1998; *Flores fieras*, 1999; *El lenguaje de los pájaros*, 2004; *Kilele*, 2005-2006; *Le livre de la folie*, 2007; y *Ánima vágula blándula*, 2008. El grupo ha plasmado el resultado de 15 años de existencia y trabajo ininterrumpido. A la par de la producción de espectáculos teatrales, el colectivo realiza un trabajo de transmisión permanente dirigido a profesionales de las artes y a todas las personas interesadas en descubrir el arte como vehículo de expresión. En el 2008 Varasanta estrenó su sede propia en el barrio La Magdalena (Teusaquillo), un espacio contemporáneo para la creación, el cual es un lugar abierto para el desarrollo y la investigación de lenguajes teatrales innovadores y un escenario propicio para el encuentro de la comunidad capitalina con el arte.

En el transcurso de estos 15 años de existencia el grupo se ha alimentado en encuentros e intercambios de trabajo con personas como la maestra haitiana Maud Robart, pedagoga y especialista en formas tradicionales del teatro y el ritual, colaboradora de Jerzy Grotowski durante más de 10 años; Ludwik Flaszen, escritor y pedagogo polaco, cofundador del Teatro Laboratorio de Polonia; el colombiano Jairo Cuesta, actor y codirector del New World Performance Laboratory (N.W.P.L) y colaborador de Grotowski durante seis años; Cecily Berry, especialista en voz de la Royal Shakespeare Company de Inglaterra; el director italiano de Fondazione Pontedera Teatro, Roberto Bacci; Akira Matsui, maestro japonés del teatro Noh; la agrupación teatral OMMA Studio de Grecia, Guru: I Made Djimat, maestra Sekarini, Hargobind Singh, entre otros.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2008

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2008

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: En esta obra no hay personajes.

4.2 SINOPSIS:

La obra es un tejido de fragmentos, de memorias, de imágenes poéticas construidas alrededor de una investigación que recoge datos estadísticos y testimonios de víctimas de la guerra. Su escenario posible es una fosa común. Se presenta en cuadros inarticulados en los que el hilo conductor es el actor en sí mismo y no una historia.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Del morir y el nacer, del vivir y el hacer*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Arlequín y los Juglares (1972). Director general Oscar Manuel Zuluaga Uribe

El grupo nace en Medellín en 1972 con estudiantes egresados de la Escuela Municipal de Teatro y del Teatro *El Taller* de la Universidad de Antioquia. Es una organización civil de interés colectivo, sin ánimo de lucro, con domicilio en la ciudad de Medellín, Departamento de Antioquia, dedicada a fomentar la creación, el desarrollo, la investigación, la difusión y la transformación de la cultura en sus dimensiones artísticas, ambientales y sociales.

En sus cuarenta años de vida artística ininterrumpida, ha estado al lado de las organizaciones sociales, populares, culturales, de derechos humanos, y comunitarias, fortaleciendo procesos organizativos y entregando herramientas de trabajo.

Entre sus obras se encuentran: *Odirele y los pájaros de colores, Del morir y el nacer, del vivir y el hacer, El árbol de los sombreros, El cedro y la efímera, Recital coral de poesía, Resistir no es aguantar y Por los caminos del Quijote*. Obras, en su mayoría, gracias a las cuales el grupo explora la pantomima y el lenguaje no verbal en una búsqueda por recuperar la memoria colectiva de los pueblos y narrar sus historias de vida.

Se encamina por el desarrollo, la investigación, la divulgación y transformación de la cultura en sus dimensiones artística, ambiental y social, mediante la creación de obras artísticas, la elaboración y ejecución de proyectos y actividades de intercambio con entidades similares en el país y en el exterior, así como la sistematización de la experiencia colectiva.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2005

3.2 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

3.3 FECHA DE ESTRENO: 2005

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: EL CAMARÓGRAFO, CRONOS (EL TIEMPO), EL TROVADOR, EL DECIMERO, LOS TITIRITEROS, LOS CANTORES, LA CANTORA, LOS POLICÍAS, LA PALOMA, EL JOVEN JUAN, LOS NIÑOS, LOS CAMPESINOS Y CAMPESINAS, LOS DESPLAZADOS, LOS DESAPARECIDOS, LAS VÍCTIMAS.

4.2 SINOPSIS:

La historia se desarrolla a partir de cinco ejes temáticos: las desigualdades sociales, el desplazamiento, las violaciones de los derechos humanos, los procesos de resistencia y el optimismo de las comunidades. La obra utiliza el lenguaje no verbal como vehículo de expresión. Narra cómo conviven, persisten y resisten: la esperanza y la impotencia; la resistencia activa, contundente y organizada de las comunidades con la represión y el señalamiento; la alegría, colorido y riquezas de este territorio con los apetitos voraces de los dueños del poder.

5. CRÍTICA / COMENTARIO**“TEATRO: TERAPIA CONTRA LOS DOLORES DEL ALMA”**

Olimpo Cárdenas Delgado

En: Periferiaprensa.org. Edición 45- Octubre 2009.

Adriana y Oscar son unos convencidos del papel que juegan las artes escénicas y el arte en general en la propuesta emancipadora de la humanidad, por esta razón siempre le han apostado al trabajo con las comunidades más humildes, con los desplazados, con las víctimas de la violencia, con las negritudes. En esta conversación nos compartieron su experiencia con víctimas del desplazamiento en Santander. Ellos ofrecen su obra a las víctimas, como una herramienta de apoyo psicosocial y de recuperación de la autoestima y el amor por la vida. Esto fue lo que nos contó Adriana Diosa, integrante del grupo Arlequín y los Juglares:

“Hay una propuesta que nosotros hemos adelantado, no solo en Colombia sino en otras regiones de Centroamérica, es una apuesta metodológica de trabajo con víctimas desde la perspectiva teatral, se llama Arte, Teatro, Memoria y Vida. La trabajamos especialmente en Guatemala y la hemos venido sistematizando para entregársela a las comunidades de todas partes.

En Guatemala trabajamos con jóvenes que nacieron después de la guerra terrible que vivió ese país, ellos nos contaban lo que sabían de su pasado. Nosotros les contamos lo que no les habían contado y lo que les contaron mal. También lo que habíamos aprendido e investigado a partir de las vivencias de sus abuelos, de sus padres y familiares y todo ello lo recreamos con el teatro a través de obras en las que ellos participaron. Todo eso en una localidad llamada Rabinal, en donde hubo más de 5000 muertos; la idea era que comentaran ese pasado y a partir de ello cómo veían el futuro. El trabajo en Guatemala lo desarrollamos a instancia de un amigo alemán. A través de él, conocimos a otro alemán que trabaja en Bucaramanga en la Corporación Compromiso.

Él nos invitó a hacer parte de un proyecto llamado Arti-Cultura –comisión de arte y cultura que trabaja la comunicación–. Bucaramanga, como la mayoría de ciudades colombianas, está rodeada de extensas zonas rurales afectadas por el terror de la violencia paramilitar y, en general, del conflicto armado. A esa ciudad llegan miles de desplazados y de víctimas. Con estas personas nos encontramos para escucharlas y buscar conjuntamente a través del teatro una terapia de resarcimiento del alma, de la autoestima y autovaloración y de atención psicosocial.

Hicimos una convocatoria en la casa de la cultura de Bucaramanga, donde presentamos la obra del *Morir y el nacer y el vivir y el hacer*, como testimonio para que la gente viera cómo, desde otro lenguaje, se puede denunciar y contar los hechos que en un momento alteraron la paz y la armonía de muchos colombianos y hacer catarsis. Allí se inscribieron alrededor de 40 personas. Trabajamos desde el lenguaje lúdico y teatral la forma de concebir y transmitir a la sociedad el tema de la verdad, la justicia y la reparación integral de las víctimas a partir de su experiencia personal, a pesar de lo difícil que esto resulta para la mayoría; lo importante era cómo lo entendían y cómo podrían representarlo teatralmente. Hicimos muchos ejercicios de recuperación y elaboración de memoria con las experiencias aprendidas en las comunidades indígenas de Guatemala: una propuesta llamada *Los quita pesares*, que les permitió realizar un ejercicio apoyado en la solidaridad del otro para poder contarle con exactitud todo lo acontecido en su vida.

Con todos estos materiales se construyó una obra dramática dirigida por Oscar, que tuvo como nombre *Cultivé una rosa blanca*, a partir del poema de Martí. El logro de esta propuesta es que rebasa la denuncia, el panfleto y trasciende lo simbólico porque los actores son las propias víctimas entre las que se destacaban desplazados de Barranca, Santander, Pie de Cuesta y Montes de María. La idea era que ellos se dieran cuenta que también desde el arte se puede protestar y adelantar acciones fuertes y que generen reflexión y sensibilidad en la sociedad. El proceso llevó a que fueran los propios actores-víctimas los que definieran cuándo y en dónde se realizaría el acto, la obra escénica; ellos escogieron el parque Santander, un espacio muy popular y céntrico donde concurren personas proveniente de distintos barrios populares, vendedores ambulantes, víctimas de la violencia cotidiana del Estado y de la crudeza de las ciudades. Hubo mucha asistencia, el público transeúnte que pasaba en el momento se detenía a contemplar la obra como si previamente hubiese sido invitado.

Para las víctimas, que participaron como actores y actrices, fue una actividad que aumentó la autoestima al sentirse importantes, grandes, porque estaban haciendo lo más significativo de sus vidas interpretando otro lenguaje. Esto generó varios impactos: en la gente del común porque rompe la cotidianidad que oculta la verdad mostrando que aquí no pasa nada, cuestiona la indiferencia con las víctimas y descubre que hay otra lectura de lo que pasa en el país, sólo denunciada por la comunicación alternativa.

De otro lado, permitió conocer el derecho que asiste a las víctimas a ser indemnizadas integralmente y cuestionarse sobre cómo los crímenes imprescriptibles de lesa humanidad continúan en la impunidad. Si todas estas personas asesinadas por el estado, y cuyo delito ha quedado impune, estuviesen vivas, el país sería distinto.

Nuestra propuesta como Arlequín y los Juglares es que estas personas victimizadas por el Estado puedan desarrollar el trabajo de derechos humanos con toda la comunidad afectada y con otros grupos del país y que el teatro y, en general, el arte jueguen un papel importante dentro de ese propósito.

Al mismo tiempo, se le aporta a la comunidad fundamentalmente en lo psico-social y jurídico. Para fortalecer los procesos de las víctimas de Bucaramanga es muy importante que la gente maneje el tema de la memoria, la propuesta de retorno, la cual está muy avanzada como herramienta fundamental de reapropiación de sus territorios. Que las familias de los desaparecidos se articulen con los desplazados que viven en esta ciudad, con ASFADES y con los movimientos de víctimas de crímenes de Estado. La idea es que podamos acompañar otros procesos de víctimas para conjugarla en una sola propuesta que se exprese en lo simbólico para fortalecer la articulación cultural y de comunicación popular”.

Artículo en línea: <http://www.periferiaprensa.org/index.php/edicion-actual/73-ediciones-anteriores/-edicion-45-octubre-2009/336-el-teatro-terapia-contra-los-dolores-del-alma>

1. TÍTULO DE LA OBRA: *Memoria inútil*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Polymnia (1997)

La Corporación Artística Polymnia es una entidad creada en 1997 por un grupo de actores, directores y trabajadores del teatro con el propósito de generar espacios propios para el desempeño profesional y contribuir al avance del teatro en Colombia. Polymnia, desde su creación, ha realizado 16 montajes entre los que se cuentan obras y adaptaciones de piezas de diversos autores de la dramaturgia universal y latinoamericana, así como textos escritos por integrantes del grupo.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2009

3.2 FECHA DE ESTRENO: 2009

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: PAYASO 1, PAYASO 2, PAYASO 3, CARLOS FRAMB, IVÁN FRAMB, MARÍA TRAPITOS, PSICÓLOGO, DOCTOR, JUAN, VICKY, ALDO (EL PERRO); VOZ 1, VOZ 2, VOZ 3.

4.2 SINOPSIS:

La pieza aborda un conjunto de hechos sucedidos en Colombia en los últimos veinte años. Noticias que fueron tema ocasional en los medios de comunicación. En efecto, se trata de cinco cuadros basados en noticias y crónicas seleccionadas por el grupo. Dos de ellos se basan en los textos de la periodista Carolina Gutiérrez Torres: “Una muerte dulce” y “El rastro del horror”, aparecidos en *El Espectador* el 11 de diciembre de 2007 y el 25 de enero de 2009, respectivamente. En el primer cuadro se denuncia a modo de panfleto la limpieza social, se narra después el secuestro de un perro, la travesía de una madre que recorre medio país tras los restos de su hijo, cómo una adolescente finge estar embarazada de sextillizos y la historia de un poeta que ayuda a morir a su madre.

5. CRÍTICA / COMENTARIO

COMENTARIO DEL DIRECTOR

Dubián Gallego

En: *Memoria inútil*. Dramaturgia y dirección colectiva a partir de crónicas y noticias aparecidas en los últimos tiempos en esta Colombia inmarcesible. Bogotá. MS 30h.

Los textos [que hacen parte de la obra] son el resultado de un proceso de montaje y puesta en escena teatral que se basó en noticias, crónicas y sucesos que tuvieron una amplia repercusión en su momento en medios radiales, de televisión y prensa y que, como ocurre consuetudinariamente en este país, fueron rápidamente echados al olvido al punto que ya casi nadie los recuerda... o no los quiere recordar.

Por ello, titulamos la obra así *Memoria inútil*, porque los hechos sólo sirvieron en su momento para producir algún escándalo morboso teñido de la espectacularidad propia de un país que se siente más identificado con sus “realities” que con las vivencias y experiencias que a diario rompen el cuerpo y el alma de sus habitantes... no querer asumir, sentir y elaborar el dolor que produce esta memoria lacerante es tan o más peligroso y dañino que la alegría efímera de la puta esperanza que a diario nos recuerda que somos uno de los países más felices del mundo. Si así son los países felices, cómo, nos preguntamos con la ingenuidad propia de los que pretenden gritar en el desierto, serán los infelices.

Sin embargo, y eso fue claro desde el principio y hasta la última representación de la obra, no queríamos hacer apologías de nada, ni tampoco incitar a algo, ni mucho menos que la gente tomara banderas de algún tipo. No, lo que pretendíamos, y quizá seguimos pretendiendo, es buscarnos, cuestionarnos, indagarnos como actores y directores, sin tener necesariamente una postura, a través de las huellas que han dejado en nuestros cuerpos esta memoria inútil. Para eso, para que la puesta no se convirtiera en un discurso panfletario, pero también para librarnos de la inmunidad que carcome, recurrimos a Benjamin y sus tesis sobre la historia para intentar apoderarnos de los recuerdos tal como relumbran en un instante de peligro

Todas las historias son fantásticas: fantástico-repugnante, fantástico-poético, fantástico-sorprendente, fantástico-espeluznante, fantástico-macabro; y tal vez por ello es que fueron olvidadas tan fácilmente. El problema no es lo fantástico, sino su adjetivación, es decir, la dosis de realidad que contienen las historias... las múltiples historias que a diario se producen en este territorio y que amenazan la realidad que según Heiner Müller es la función política más importante. Qué barbaridad, en nuestro territorio no es el teatro el que amenaza a la realidad sino la realidad misma la que se amenaza de manera continua a sí misma como si fuera una suicida quien a la par que se intenta matar también se niega a desaparecer.

Valga decir que fue muy difícil la selección de las crónicas porque todas eran de una teatralidad espeluznante como dijimos antes y su potencial dramático tan alto que, a la postre, casi que fue el azar, ese amigo tan especial de Polymnia en los últimos tiempos, el que determinó la selección de las siguientes noticias:

Noticia 1: Llegó la hora de la limpieza social

La noticia cuenta la aparición de un panfleto amenazante que circuló en Bogotá en el año 2009.

Noticia 2: Blancanieves y sus sixtillizos

Esta noticia apareció, entre otros medios, en eltiempo.com el 29 de noviembre de 2007 y cuenta la historia de Liliana Cáceres, quien fingió un embarazo de sextillizos.

Noticia 3: Una muerte dulce

Crónica escrita por Carolina Gutiérrez Torres en El Espectador del 11 de diciembre de 2007, en la que se cuenta cómo el poeta Carlos Framb asiste el suicidio de su madre.

Noticia 4: Apareció perro secuestrado por el que pedían \$700 millones

Noticia aparecida el 18 de octubre de 2007 en eltiempo.com. Cuenta cómo fue la liberación de Aldo, un perro pastor alemán que había sido secuestrado.

Noticia 5: El rastro del Horror

Crónica de Carolina Gutiérrez Torres, publicada en El Espectador el 25 de enero de 2009, que da cuenta del recorrido que debe hacer María Eugenia Gutiérrez para recuperar los restos de su hijo, asesinado en uno de los mal llamados “falsos positivos”.

Dos decisiones fueron definitivas para la puesta en escena: la primera fue que tomamos las noticias, los textos escritos que teníamos a mano, como material dramático in situ, esto es, las asumimos como geno-texto completo en sí mismo y entonces fue el trabajo sobre el escenario el que determinó su transformación dramática y de puesta. Sólo una de las noticias, María trapitos, tuvo un proceso diferente ya que el director sintió la necesidad de escribir con esta noticia una dramaturgia inicial antes de las improvisaciones sobre el escenario.

La segunda consistió en que todos los integrantes del grupo (cuatro en ese momento) no sólo actuamos sino que también dirigimos e hicimos dramaturgia durante el proceso de montaje. Esto es cada cuadro, fragmento o noticia tuvo el sello particular de la persona que dirigía y esto produjo asimismo micro procesos creativos que combinaron talleres de clown, improvisaciones, lecturas intensas de algunos materiales porque cada director propuso también su propia manera de abordar el texto.

De acuerdo con este proceso y estas decisiones de montaje podemos decir que la dramaturgia resultante fue una consecuencia de la puesta en escena y, en ese sentido, y tal vez a la manera de Rodrigo García, se configura más como detritus, cenizas, contingencias, estructura incompleta que debería producir en el lector que se acerque a ella un esfuerzo por llenar o sustentar por lo menos los vacíos resultantes.

Y como no creemos que la labor dramática sea la de proponer la puesta en escena, decidimos no incluir en el presente texto las decisiones de montaje, de tal manera que el resultado fueron las decisiones textuales y literarias que quedaron del proceso.

1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Siembra</i>
2. NOMBRE DEL AUTOR: Grupo Carantoña (2002)
Compañía de teatro de títeres colombiana. Está integrada por un grupo de titiriteros, músicos, artistas plásticos, escritores y líderes comunitarios que decidieron unir experiencia y esfuerzo en la búsqueda de una estética y una ética que contribuya al engrandecimiento del hombre y de sus sueños.
3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN
3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2006
3.2 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada
3.3 FECHA DE ESTRENO: 2006
4. DRAMATURGIA
4.1 PERSONAJES: NIÑO, ABUELA, PERRO, DOS GUERREROS, CAMPESINO.
4.2 SINOPSIS: La obra aborda, desde el lenguaje no verbal, el desplazamiento forzado en Colombia. NIÑO, un niño campesino encargado de ordeñar las vacas y labrar la tierra, y PERRO son interrumpidos en sus labores por un combatiente que invita al niño a participar en la guerra armada. ABUELA, único pariente del niño en el campo, logra impedir que él, en su ignorancia, acepte la invitación. Frente a la violencia que comienza a invadir la zona, el niño y su abuela son forzados a abandonar el rancho.

<p>1. TÍTULO DE LA OBRA: <i>Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria</i></p>
<p>2. NOMBRE DEL AUTOR: Teatro La Candelaria. Dirección general Patricia Ariza</p>
<p>(Ver página 282)</p>
<p>3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN</p>
<p>3.1 CREACIÓN: Finalizada en 2013</p>
<p>3.2 FECHA DE ESTRENO: Abril 2013</p>
<p>3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicado</p>
<p>4. DRAMATURGIA</p>
<p>4.1 PERSONAJES: SANTIAGO, PATRICIA, PIYÓ, CARMIÑA, BAYO, CÉSAR, NOHRA, PALETAS, ADELAIDA, PACHO, POLY, BAYO.</p>
<p>4.2 SINOPSIS:</p> <p>La obra es parte de la <i>Trilogía del cuerpo</i>, proyecto que emprendió el Teatro La Candelaria en el 2013 cómo una reflexión sobre el cuerpo. En esta obra el grupo presenta el cuerpo personal y social sometido a la violencia y refugiado en la fiesta como espacio de resistencia. La obra pone en escena varias situaciones que indagan sobre el dolor y el júbilo del cuerpo. Se trata de un texto performático, nacido de la creación colectiva, y apoyado por varios vídeos proyectados en diferentes estaciones que fuerzan al espectador a recorrer la casa.</p>
<p>5. CRÍTICA / COMENTARIO</p>
<p>“UN ESPACIO PARA LA MEMORIA VIVA Y MUERTA”</p> <p>Lorena Arboleda</p> <p>En: <i>El Espectador</i> (Bogotá), Abril 17 de 2013.</p> <p>Un espacio para la memoria viva y muerta</p> <p>Habría que tomarse una dosis de soma, esa droga contra la depresión de la que tanto habló el escritor británico Aldous Huxley en su libro <i>Un mundo feliz</i>, para lograr resistir una obra teatral que intenta recordar, a través de un cuerpo en supuesto “estado de fiesta”, a las víctimas del conflicto armado en Colombia.</p> <p>La pieza se llama <i>Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria</i>. Así lo tradujo Patricia Ariza, directora del performance —que también combina elementos audiovisuales— y que ahora se presenta en el Teatro La Candelaria, en el centro de Bogotá.</p>

El mensaje central, según explica Ariza, hace referencia al reconocimiento del derecho que tienen esas víctimas a celebrar la vida. Y con alegría. Pero las miradas ocultas y tristes de los actores, el uso del acordeón como único instrumento musical, con melodías nostálgicas, y los escasos y dramáticos diálogos, varios de ellos tomados de lo que alguna vez dijo el cofundador (en 1966) y actual director del teatro, Santiago García, contradicen el mensaje.

García dijo: “Ustedes, los asesinos, los que ensuciaron este suelo, no pasarán”. *Soma Mnemosine* es eso: un importante simbolismo, aunque amorfo, que refleja en el cuerpo de los actores el dolor de los olvidados, incluida la misma directora de la obra, quien es, además, una de las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica.

El mayor reto de esta obra, para Ariza, fue encontrar un lenguaje propio e integral. No se trata, por supuesto, de una puesta en escena única, sobre una tarima, con el público de frente, sentado, observando. Todo lo contrario. Es una obra que invita a la interacción, y el Teatro La Candelaria, una antiquísima casa de infraestructura colonial, permite hacerlo.

Una fuente en medio de aquella casa, que en un principio fue denominada La Casa de la Cultura, se convierte en uno de los escenarios. La gente se ubica donde mejor se sienta, rodeando y ocupando cada rincón. Y los seis actores que componen el grupo teatral comienzan su diálogo, apelando a recursos audiovisuales, como un pequeño radio de donde salen historias bastante cortas de una que otra víctima. Lo mismo sucede con el video. De repente, una imagen de Santiago García se ve reflejada en una de las paredes del teatro y repite frases que condenan las habituales atrocidades que se cometen en este país.

El cambio espacial que ocurre luego de varios minutos permite acercarse a otras representaciones: un baile con canto que conmueve, por ejemplo. La ruta, sin embargo, prontamente continúa por otros dos espacios más, con más acordeón, más videos, con relatos (en este caso, los de los protagonistas de la obra) y otras tantas actuaciones, si se quiere, violentas, para resaltar que de lo que aquí se está hablando es, sin duda, de la muerte.

Tal vez por eso el destino final del público es el clásico escenario de un teatro. La imagen de la muerte se convierte en una constante cada vez más necesaria de resaltar y, con ella, viene más llanto, menos historias y más simbolismos. Especialmente, los sonoros: ametralladoras, bombas y helicópteros retumban en el recinto, mientras los cuerpos caminan —algunos semidesnudos— frente al público.

Y para lograr toda esta puesta en escena, que hace parte de la ya conocida Trilogía del Cuerpo (completada por las obras *Si el río hablara*, dirigida por César Badillo, y *Cuerpos gloriosos*, a cargo de Rafael Giraldo), se necesitó de un año de investigación para recopilar las historias de personas que viven en Colombia y que han padecido las consecuencias de la guerra.

De lo que se trata, de acuerdo con Ariza, es de que el teatro “nos permita incursionar en los lenguajes más misteriosos para tratar la muerte. Y como el dolor puro no existe, hemos mezclado la música, la danza y la ironía para mitigar ese dolor. Finalmente, el teatro es un dolor ácido y placentero, como dice Santiago”.

El homenaje también es para el director del Teatro La Candelaria. Y eso lo recuerda Ariza al explicar que cuando él (Santiago García) entra en escena —sobre todo, al final de la obra— se concentran todas las líneas temáticas y argumentativas de *Soma Mnemosine*, una obra con diferentes formas de interpretación. No a muchos les queda fácil percibir esa “alegría corporal” con la que, en un principio, se habría concebido la esencia de la obra.

1. TÍTULO DE LA OBRA: *¿Dónde está?*

2. NOMBRE DEL AUTOR: Colectivo Teatral Luz de Luna (1987). Coordinación artística: Rubén Darío Herrera

Asociación de artistas con experiencia en teatro callejero y teatro comunitario. Surge como colectivo en el año 1987 como resultado de una propuesta pedagógica en el centro oriente bogotano (barrio Atanasio Girardot). Ha participado en diversos festivales a nivel local, distrital, nacional e internacional. Entre sus obras de repertorio podemos destacar la obra *¿Dónde está?* obra que habla sobre la desaparición forzada, usando como pretexto la historia de Leonardo Gómez, *La fiesta de los enanos*, versión libre del cuento *Blanca Nieves y los siete enanitos*. *Aterra*, espectáculo que toma como punto de partida la conquista española hasta nuestros días para tratar el tema del desplazamiento forzado en Colombia. *El paraguero*, historia de un hombre que viaja de pueblo en pueblo arreglando paraguas y afilando sueños, dando muestra de cómo la solidaridad genera un entorno amable para todos y todas. Y *Ventitas y ventarrones*, obra donde los vecinos de un barrio popular se defienden de la contaminación del aire.

3. AÑO DE CREACIÓN Y PUBLICACIÓN

3.1 CREACIÓN: Finalizada en 1995

3.2 FECHA DE ESTRENO: 1995

3.3 PUBLICACIÓN: No ha sido publicada

4. DRAMATURGIA

4.1 PERSONAJES: LEONARDO; MADRE 1, PRESOS, MADRE 2, CHARLATÁN, MADRE 3, NOVIA, NIÑA, POLICÍAS, POLICÍA NEGOCIANTE, NIÑO, MENDIGO, PERSONAJE VOZ, DEMENTE.

4.2 SINOPSIS:

La obra narra la historia de la desaparición forzada del preso número 3040, LEONARDO miembro de la familia Gómez, estudiante bogotano, a manos de agentes estatales, y de su madre, quien lo recuerda y lo busca desesperadamente. A lo largo de la representación, los recuerdos de LEONARDO niño, LEONARDO estudiante, LEONARDO esposo se mezclan fatídicamente con la tortura que sufrió al ser capturado.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Orden numérico



1. Algún día nos iremos
Teatro Libre de Bogotá
Dirección Christian Ballesteros
Dramaturgia Piedad Bonnett
Fotografía Juan Esteban Uribe Duque



2. The Keening
Con el corazón abierto
Dirección Nicolás Montero
Dramaturgia Humberto Dorado
Traducción Joe Broderick
Fotografía Richard Feldman
Courtesy of American Repertory Theatre



3. Quiebra patas
Ditirambo Teatro
Dirección y dramaturgia
Rodrigo Rodríguez
Fotografía Maria Alejandra
Mosquera



4. Quiebra patas
Ditirambo Teatro
Dirección y dramaturgia
Rodrigo Rodríguez
Fotografía Maria Alejandra
Mosquera



5. Bojayá, los cinco misterios de un genocidio
Coproducción
Malejemplo Teatro y Génesis Teatro
Dirección Roberti Vargas y Carlos Eduardo Suárez
Dramaturgia Roberti Vargas
Fotografía Miguel Francisco Suárez Cifuentes



6. Bojayá, los cinco misterios de un genocidio
Coproducción
Malejemplo Teatro y Génesis Teatro
Dirección Roberti Vargas y Carlos Eduardo Suárez
Dramaturgia Roberti Vargas
Fotografía Miguel Francisco Suárez Cifuentes



7 y 50. *Ánima vágula blándula. Frágil alma a la deriva*
Teatro Varasanta
Dirección Fernando Montes
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



8. Algún día nos iremos
Teatro Libre de Bogotá
Dirección Christian Ballesteros
Dramaturgia Piedad Bonnett
Fotografía Juan Esteban Uribe Duque



9. Caina
Teatro Esquina Latina
Dirección y dramaturgia
Jhon Lotero
Fotografía Karolina Grisales



10. De ausencias...
Teatro Quimera
Dirección y dramaturgia
Fernando Ospina
Archivo particular



11. Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria
Teatro La Candelaria
Dirección general Patricia Ariza
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



12. Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria
Teatro La Candelaria
Dirección general Patricia Ariza
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



13. Soma Mnemosine.
El cuerpo de la memoria
Teatro La Candelaria
Dirección general Patricia Ariza
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



14. Del morir y el nacer, del vivir y el hacer
Arlequín y los Juglares
Dirección Oscar Manuel Zuluaga
Creación colectiva
Fotografía Sandra Zea



15. El enmaletado
Teatro Esquina Latina
Dirección y dramaturgia
Orlando Cajamarca
Fotografía Hugo Echeverry



16. El país de las mujeres hermosas
Teatro Hora 25
Dirección y dramaturgia
Jorge Iván Grisales y Farley Velásquez
Fotografía Elkin Kañola



17. Del morir y el nacer, del vivir y el hacer
Arlequín y los Juglares
Dirección Oscar Manuel Zuluaga
Creación colectiva
Fotografía Sandra Zea



18. El paso
Teatro la Escalera
Dirección y dramaturgia
Javier Arredondo
Cortés Casa de la Cultura "Joaquín
López Gaviria



19. Mambrú o el mercado de la muerte
Teatro Experimental de Chipre
Dirección y dramaturgia
Rodrigo Carreño
Fotografía Rubén Darío Velez
y Esteban Carreño



20. Érase una vez la guerra
Dirección y dramaturgia
Gustavo Andrés Salcedo
Fotografía Zoad Humar



21. Érase una vez la guerra
Dirección y dramaturgia
Gustavo Andrés Salcedo
Fotografía Zoad Humar



22. De ausencias...
Teatro Quimera
Dirección y dramaturgia
Fernando Ospina
Archivo particular



23. rubiela roja
Trilogía mujeres rojas
Dirección y dramaturgia
Victoria Valencia
Fotografía Diego Delgado



24. Homo Sacer
Teatro Occidente
Dirección y dramaturgia
Carlos Sepúlveda
Fotografía Catalina Bautista Daza



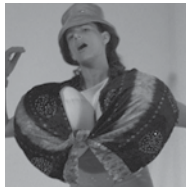
25. De ausencias...
Teatro Quimera
Dirección y dramaturgia
Fernando Ospina
Archivo particular



26. Un recuerdo en el olvido
Lectura dramática
Teatro El Paso
Dirección y dramaturgia
César Castaño
Fotografía David Roldán



27. Mamburú o el mercado de la muerte
Teatro Experimental de Chipre
Dirección y dramaturgia
Rodrigo Carreño
Fotografía Rubén Darío Velez
y Esteban Carreño



28. N.N.
Dirección y dramaturgia
Liliana Montaña
Fotografía Carlos Mario Lema



29. Ánima vágula blándula. Frágil alma a la deriva
Teatro Varasanta
Dirección Fernando Montes
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



30. Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria
Teatro La Candelaria
Dirección general Patricia Ariza
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



31. Del largo trayecto de camino a casa o la historia de las sillas
Entrópico Teatro
Dirección y dramaturgia
Álvaro Hernández
Archivo particular



32. Magdalena
Dirección y dramaturgia
Diana Carolina Tada Rueda
Archivo particular



33. El hombre del perrito. Tragicomedia en los extramuros de la ciudad
Casa del Teatro de Medellín
Dirección y dramaturgia
Gilberto Martínez
Archivo particular



34. Los perfiles de la espera
Teatro La Máscara
Dirección Wilson Pico
Creación colectiva
Archivo particular



35. El país de las mujeres hermosas
Teatro Hora 25
Dirección y dramaturgia
Jorge Iván Grisates y Farley Velásquez
Fotografía Elkin Kañola



36. Érase una vez la guerra
Dirección y dramaturgia
Gustavo Andrés Salcedo
Fotografía Zoad Humar



37. Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria
Teatro La Candelaria
Dirección general Patricia Ariza
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



38. Magdalena
Dirección y dramaturgia
Diana Carolina Tada Rueda
Archivo particular



39. rubiela roja
Trilogía mujeres rojas
Dirección y dramaturgia
Victoria Valencia
Fotografía Diego Delgado



40. Érase una vez la guerra
Dirección y dramaturgia
Gustavo Andrés Salcedo
Fotografía Zoad Humar



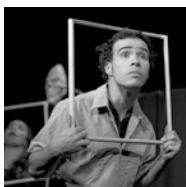
41. Quiebra patas
Ditirambo Teatro
Dirección y dramaturgia
Rodrigo Rodríguez
Fotografía María Alejandra
Mosquera



42. Bojayá, los cinco misterios de un genocidio
Coproducción Malejemplo Teatro y Génesis Teatro
Dirección Roberti Vargas y Carlos Eduardo Suárez
Dramaturgia Roberti Vargas
Fotografía Miguel Francisco Suárez Cifuentes



43. Algún día nos iremos
Teatro Libre de Bogotá
Dirección Christian Ballesteros
Dramaturgia Piedad Bonnett
Fotografía Juan Esteban Uribe Duque



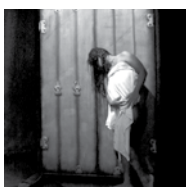
44. Del morir y el nacer, del vivir y el hacer
Arlequín y los Juglares
Dirección Oscar Manuel Zuluaga
Creación colectiva
Fotografía Sandra Zea



45. Ladrillo portante de celda circular
Dirección y dramaturgia
Liliana Hurtado
Fotografía Andrés Uribe Naranjo



46. The Keening
Con el corazón abierto
Dirección Nicolás Montero
Dramaturgia Humberto Dorado
Traducción Joe Broderick
Fotografía Richard Feldman
Courtesy of American Repertory Theatre



47. Caína
Teatro Esquina Latina
Dirección y dramaturgia
Jhon Lotero
Fotografía Karolína Grisales



48. El país de las mujeres hermosas
Teatro Hora 25
Dirección y dramaturgia
Jorge Iván Grisales y Farley Velásquez
Fotografía Elkin Kañola



49. Homo Sacer
Teatro Occidente
Dirección y dramaturgia
Carlos Sepúlveda
Fotografía Catalina Bautista Daza



51. Corazón lateral
Centro Cultural Gabriel García Márquez
Dirección y dramaturgia Hugo Afanador
Fotografía David Villegas



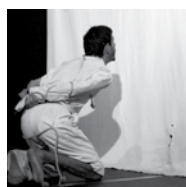
52. El enmaletado
Teatro Esquina Latina
Dirección y dramaturgia Orlando Cajamarca
Fotografía Hugo Echeverry



53. Si el río hablara
Teatro La Candelaria
Dirección general César Badillo
Creación colectiva
Fotografía Carlos Mario Lema



54. Corazón lateral
Centro Cultural Gabriel García Márquez
Dirección y dramaturgia Hugo Afanador
Fotografía David Villegas



55. De ausencias...
Teatro Quimera
Dirección y dramaturgia Fernando Ospina
Archivo particular

DIRECTORIO

INVESTIGADORES

Enrique Pulecio EPULECIO@HOTMAIL.COM
Hernando Parra TEATROR101@YAHOO.COM
Marina Lamus LAMUSOBREGON@GMAIL.COM

DRAMATURGOS

Afanador, Hugo TEATROCGM@GMAIL.COM
Arredondo, Javier ARREDONDOJAVIER0721@HOTMAIL.COM
Betancourt, Caterine CATEBETANCOURTAMAYA@GMAIL.COM
Bonnett, Piedad PIEDADBONNET@GMAIL.COM
Cajamarca, Orlando DIRGENERAL@ESQUINALATINA.ORG
Castaño, César ASOCIASOCIACIONELPASO@GMAIL.COM
Correa, Jorge Ignacio ALQUIMIA@UNE.NET.CO
Dorado, Humberto DORADOHUMBERTO@GMAIL.COM
González, Julio CHILINGO100@HOTMAIL.COM
Granada, Juan Diego FREYDEL40@HOTMAIL.COM
Grisales, Jorge Iván GRISARAL90@YAHOO.COM
Guevara, William CONTACTO@PURPURACREACTIVO.COM
Hernández, Álvaro ALVAROIHERNANDEZ@GMAIL.COM
Hurtado, Liliana MARINA.HURTADO@UCALDAS.EDU.CO
Largo, Giovanni X2TEATRO@HOTMAIL.COM
Lotero, Jhon JHONLOTERO@YAHOO.ES
Martínez, Gilberto ADMINISTRACIÓN@CASADELTEATRO.ORG.CO
Martínez, Jairo JAIRO.MARTINEZ1977@HOTMAIL.COM
Montaña, Liliana LILIVARASANTA@GMAIL.COM
Ospina, Fernando TEATRO_QUIMERA@YAHOO.ES
Rodríguez, Rodrigo TEATRORODRIGO@HOTMAIL.COM
Salcedo, Gustavo Andrés GUSTAVOSKY1978@GMAIL.COM
Sepúlveda, Carlos CARLOSOCcidente@YAHOO.COM
Tada Rueda, Diana TADATEATRO@GMAIL.COM
Valencia, Victoria VVMOSCA@GMAIL.COM
Vargas, Roberti HDIAZVARGAS@GMAIL.COM
Velásquez, Farley TEATROLAHOA25@YAHOO.ES
Yepes, Mario MARIOALBERTOYEPESL@GMAIL.COM
Zapata, Luis Fernando EXFANFARRIATEATRO@GMAIL.COM

TEATROS

<i>Casa del Teatro de Medellín</i>	(57-4) 2 54 03 97	CASADELTEATRO@UNE.NET.CO
<i>Entrópico Teatro</i>	315 3391508	ALVAROIHERNANDEZ@GMAIL.COM
<i>Génesis Teatro</i>	320 8446225	GENESISTEATROCOL@GMAIL.COM
<i>Grupo Arlequín y los Juglares</i>	(57-4) 2 30 05 08	ARLEQUINYLOSJUGLARES@GMAIL.COM
<i>Grupo Carantoña</i>	(57-4) 3 43 40 22	CORPORACIONCARANTONA@GMAIL.COM
<i>Grupo de Investigación "Teatro, Cultura y Sociedad"- Universidad de Caldas</i>	(57-6) 880 21 70	MARINA.HURTADO@UCALDAS.EDU.CO
<i>Grupo Interétnico Resistencia Teatral</i>		KLEUTGENS@GOOGLEMAIL.COM
<i>Colectivo Teatral Luz de Luna</i>	(57-1) 2 80 01 04	TEATROLUZDELUNA@GMAIL.COM
<i>Polymnia Teatro</i>	316 3 33 54 75	CORPOLYMNIA@GMAIL.COM
<i>Púrpura Creativo</i>	(571) 2 02 84 10	CONTACTO@PURPURACREACTIVO.COM
<i>Teatro de Occidente</i>	320 2 34 03 37	CORPORACIONTEATROOCCIDENTE@GMAIL.COM
<i>Teatro Ditirambo</i>	(57-1) 3 38 03 39	DITIRAMBOCOLOMBIA@YAHOO.COM
<i>Teatro El Paso</i>	317 4 48 68 79	ASOSIACIONELPASO@GMAIL.COM
<i>Teatro Esquina Latina</i>	(57-2) 5 54 24 50	DIRGENERAL@ESQUINALATINA.ORG
<i>Teatro Experimental de Cali-TEC</i>	(57-2) 8 84 38 20	CENTRODEINVESTIGACIONTEATRAL@HOTMAIL.COM
<i>Teatro Hora 25</i>	(57-4) 2 52 99 91	TEATROLAHORA25@YAHOO.ES
<i>Teatro Independiente de Chipre - TICH</i>	(57-6) 8 82 32 26	TEATROTICH@GMAIL.COM
<i>Teatro La Candelaria</i>	(57-1) 3 42 03 88	TEACANDE@HOTMAIL.COM
<i>Teatro La Escalera</i>	310 5 92 05 94	ARREDONDOJAVIER0721@HOTMAIL.COM
<i>Teatro La Máscara</i>	(57-2) 8 93 66 40	TEATROLAMASCARA@YAHOO.ES
<i>Teatro Libre</i>	(57-1) 2 17 19 88	WWW.TEATROLIBRE.COM
<i>Teatro Quimera</i>	(57-1) 2 17 92 40	TEATRO_QUIMERA@YAHOO.ES

BIBLIOGRAFÍA

Obras reseñadas y referenciadas

- Afanador, Hugo (2009). *Corazón lateral*. Bogotá. MS.
- Alzate, Liliana (2008). “Los desafíos en la dramaturgia de la urgencia”. En: *Revista Teatros* (Bogotá), No. 9, mayo-julio 2008, p. 60.
- Ánima vágula blándula. *Frágil alma a la deriva. Poema escénico* (2008). Creación colectiva. Teatro Varasanta. Bogotá. MS 9 h.
- Anrup, Roland (2011). *Antígona y Creonte. Una reflexión teórica e histórica sobre la resistencia y el Estado en medio de la guerra civil colombiana*. Artículo en línea: http://www.kus.uu.se/pdf/publications/Colombia/antigona_y_creonte.pdf
- “Antígona, mujer frente al poder. La Candelaria cierra su ciclo de celebraciones por sus primeros cuarenta años con la obra clásica griega”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), No. 490, 25-31 de mayo de 2007, p. 10.
- Aranguren Romero, Juan Pablo (2010). “De un dolor a un saber: cuerpo, sufrimiento y memoria en los límites de la escritura”. En: *Papeles del Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva*, Universidad del País Vasco (Vizcaya), Volumen 2010/2, No. 63, septiembre 2010. Artículo en línea: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/63.pdf>
- Aranguren Romero, Juan Pablo (2012). *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: el escenario transicional en Colombia durante la Ley de Justicia y Paz*. Bogotá: Siglo de Hombre Editores y CLASCO. 140 p.
- Arredondo, 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.
- Baeck, Leo [et. al.] (1970). *La hora de Job*. Nelly Bonomini, traductora. Caracas: Monte Ávila Editores. 243 p.
- Betancourt, Catherine (2009). *Y si me aparto*. En: *Revista Micra* (Bogotá), No. 2, diciembre 2009, p. 15-18.
- Blair Trujillo, Elsa (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso* (Antropología). Medellín: Universidad de Antioquia. 228 p.
- Blanchot, Maurice (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bonnett, Piedad (2012). *Algún día nos iremos*. Bogotá. MS 21 h.
- Buenaventura, Enrique (1997). *Proyecto piloto*. En: *Teatro inédito. Enrique Buenaventura* (Biblioteca Familiar Presidencia de la República). Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

- Cajamarca Castro, Orlando (1982). *El enmaletado*. Cali. MS 20 h.
- Cajamarca Castro, Orlando (1989). *El enmaletado*. En: *Tramoya*. Universidad Veracruzana. (Veracruz), No. 21, octubre-diciembre 1989, p. 30-47.
- Cajamarca Castro, Orlando (2006). “Esquina Latina: Teatro con proyecto social”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, (México D.F.), Año 5, No. 24, enero-marzo de 2006.
- Camargo González, Julio (2011). *Ada Luz*. En: *Ópera Prima* (Serie Dramaturgia). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Carnevali, Davide (2009-2010). *La crisis del drama en la contemporaneidad: Attempts on her life de Martin Crimp*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Catalana, Doctorat en Arts Escèniques. 136 p.
- Carreño, Rodrigo (2007). *Mambrú o el mercado de la muerte*. MS 19 h.
- Castaño, César (2012). *Un recuerdo en el olvido* (Teatro Colombiano). Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Castellanos Aranguren, Ángela (2011). “Cada 44 minutos una mujer fue violada por actores armados en Colombia”. En: *periodismohumano*, 19 de enero 2011. Artículo en línea: <http://periodismohumano.com/mujer/cada-44-minutos-una-mujer-fue-violada-por-actores-del-conflicto-armado-colombiano.html>
- Castro Gómez, Gloria Cristina (2011). *Experiencias de violencia política vividas por mujeres del centro y norte del Valle del Cauca - Colombia*. Artículo en línea: http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_22/castro_mesa_22.pdf
- Colectivo Teatral Luz de Luna (s. f.) *Artistas para la vida*. Experiencias de Teatro, Arte y Comunidad en Colombia, Chile y Brasil. Bogotá: Atrapasueños.
- Correa, Jorge Ignacio (2011). *La pasión según el desarraigo*. Medellín: A Teatro Fondo editorial, Alcaldía de Medellín-Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Daulte, Javier (2003). “Juegos y compromisos: El procedimiento” I. La Verdad. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro. En: *Revista Conjunto* (La Habana), No. 136, abril-junio 2005, p. 23. Artículo en línea: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dualte.htm>
- Deleuze, Gilles (1987). *Diferencia y repetición*. Alberto Cardin, traductor. Gijón: Júcar Universidad.
- Del morir y el nacer, del vivir y el hacer* (s. f.) Creación colectiva. Arlequín y los Juglares. En: *Catálogo de obras, Teatro Títeres Música*. Medellín. MS 10 h.
- ¿Dónde estás? (1995). Creación colectiva. Colectivo Teatral Luz de Luna. En: *Artistas para la vida. Experiencias de Teatro, Arte y Comunidad en Colombia, Chile y Brasil*. Bogotá: Atrapasueños.

- Dorado Miranda, Humberto (2002). *Con el corazón abierto. Monólogo teatral en un acto (veinte cuadros y un grito para una actriz sola)*. Bogotá. MS 56 h.
- Dort, Bernard (1985). “La representación emancipada”. Francisco Javier, traductor. En: *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer*. Paris: Librairie A. G. Nizet.
- Dramaturgia en el espejo. Escribe tu propia realidad 2008-2011* (2011). Henry Díaz Vargas, director. Medellín: Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. 144 p.
- Eagleton, Terry (2011). *Dulce violencia*. Madrid: Editorial Trotta.
- Freud, Sigmund (1908). *El creador literario y el fantaseo*. Artículo en línea: http://uvirtual.ucreativa.com/pluginfile.php/7680/mod_resource/content/1/Creador%20Literario%20y%20el%20fantaseo.pdf
- Gallardo, Margarita (2007-2008). “...No encontré un teatro donde me recibieran...” Entrevista con Farley Velásquez. En: *Revista Teatros* (Bogotá), No. 7, noviembre 2007-diciembre 2008, p. 57.
- García, Santiago (1994). *Teoría y práctica de teatro*. Tercera edición. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria. 272 p.
- Giovanny, Largo (2012- 2013). *Simplemente José*. Unipersonal. En: *Revista A Teatro*. Publicación de ATRAE y ANDE Colombia, No. 19, abril 2012-enero 2013, p.68-71.
- González, Francisco José (2001). “Temática que da lugar a la comparación. Lamentos funerarios”. En: *El Espectador* (Bogotá), 22 de marzo de 2001, p. 3-C.
- 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, Jorge Iván (1998). *Desplazados*. Medellín. MS 23 h.
- Grisales, Jorge Iván (2010). *Buscando mis huesos*. En: *Dramaturgia del acontecimiento II*. Medellín. MS 185 h.
- Grisales, Jorge Iván y Velásquez, Farley (2012). *El país de las mujeres hermosas*. Medellín. MS 18 h.
- Guevara, William (2002). *A. Tres historias de amor, ausencia y agua*. Bogotá. MS 39 h.
- Hernández, Álvaro (2011). *Del largo trayecto de camino a casa* (Teatro Colombiano). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes, ASAB.
- Hurtado Sáenz, Liliana (2009). *Ladrillo portante de celda circular*. Manizales. MS 12 h.
- Hurtado Sáenz, Liliana (2011). *Rastros sin rostro y la investigación-creación*. Teatro Inverso. Liliana Hurtado, directora. Manizales. MS 10 h.
- Iriarte, Amalia (1999). “Cuatro horas para ser feliz”. En: *Magazín Dominical. El Espectador* (Bogotá), 11 de abril de 1999, p. 8-9.

- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*. Lucrecia Moreno, traductora. Barcelona: Ed. Gedisa. 175 p.
- Kleutgens, Inge (2008). *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Inge Kleugens, coordinadora. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008.
- 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, p. 151-191.
- Lehmann, Hans-Thies (2010). “El teatro posdramático: una introducción”. Prólogo de *Posdramatisches Theater*. Paula Riva, traductora. En: *Telondefondo*. Revista de teoría y crítica teatral (Buenos Aires), No. 12, diciembre 2010, p. 1-18.
- Los perfiles de la espera* (2006). Creación colectiva. Teatro La Máscara. En: *Dramaturgia de la urgencia*. Pilar Restrepo Mejía, compiladora. Cali. p. 207-219.
- Lotero, Jhon (2008). *Caína*. Cali. MS 65 h.
- Mal escogidos. Encuentro y desencuentro de los dioses* (2008). Creación colectiva. Grupo Interétnico Resistencia Teatral. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz. p. 235-255.
- María rostro de mujer negra* (2008). Creación colectiva. Grupo Interétnico Resistencia Teatral. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz. p. 235-255.
- Martínez, Gilberto (2002). *Teatro alquímico* (Colección Teatro). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. 298 p.
- Martínez, Gilberto (2011). *El hombre del perrito. Tragicomedia en los extramuros de la ciudad*. En: *Textos Teatrales*. Medellín: Gilberto Martínez, Editorial Artes y Letras. p. 145-173.
- 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. 93-111.
- Memoria inútil* (2009). Creación colectiva. Polymnia. Bogotá. MS 29 h.
- Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas* (2009). María Victoria Uribe, Coordinadora de la investigación. Bogotá: CNRR, Grupo de Memoria Histórica.
- Millán, Delma Contanza (2009). “Ya no llega el Limbo porque la gente bailando está”. Prácticas de memoria en Bojayá-Chocó. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología Social. Artículo en Línea: <http://www.bdigital.unal.edu.co/8828/1/478187.2009.pdf>

- “Mitad de víctimas de minas antipersonas son niños”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 3 de abril de 2013. Artículo en línea: http://www.eltiempo.com/justicia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12724404.html
- Moncada Esquivel, Ricardo (2013). “Teatro Esquina Latina, cuatro décadas en un monólogo”. En: *El País* (Cali), 14 de mayo de 2013. Artículo en línea: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/teatro-esquina-latina-cuatro-decadas-monologo>
- Montaña, Liliana (2010). N.N. Bogotá. MS.
- Montero, Gloria (2009). “El teatro de Gilberto Martínez Arango: una visión universal arraigada en un lugar preciso” En: *Assaig de teatre*. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral (Barcelona), No. 71, 2009, p.93-99. Artículo en línea: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146456/233596>.
- Montoya García, Jonathan (2012). “Historias reales en la Hora 25”. En: *El Mundo* (Medellín), 11 de mayo de 2012. Artículo en línea: http://www.elmundo.com/porta/cultura/cultural/historias_reales_en_la_hora_25.php
- Montoya, Juan David (2012). “Victoria Valencia, sin máscaras”. En: *El Colombiano* (Medellín), 27 de marzo de 2012. Artículo en línea: http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/V/victoria_valencia_sin_mascaras/victoria_valencia_sin_mascaras.asp
- Moreno Sarmiento, Katherine (2000). “El éxito, juego sucio”. Entrevista con el italiano Paolo Magelli del ZKM Theatre Zagreb de Croacia. En: *El Espectador* (Bogotá), 4 de abril de 2000, p. 6-D.
- Ospina Sánchez, Fernando (2011). *De ausencias...* En: *Dramaturgos en la Asab*. Tomo II. Proyecto curricular de artes escénicas. Facultad de Artes, ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bucaramanga: SIC Editorial Ltda. p. 221-260.
- Padel, Ruth (2009). *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. México: Editorial Sextopiso (Ensayo). 440 p.
- Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S. A. 585 p.
- Polymnia (2009). *Memoria inútil*. Bogotá. MS 29 h.
- Pueblos de barro* (2008). Creación colectiva. Servicio civil para la paz y la diócesis de Quibdó. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 85-96.
- Ramírez Tobón, William (2002). La columna del IEPRI: “Teatro para la convivencia. Contra el terrorismo, celebraciones culturales colectivas que se vuelven como trincheras”. En: *El Espectador* (Bogotá), 21 de abril de 2001, p. 14-A.
- Rastros sin rostro* (2011). Creación colectiva. Teatro Inverso. Liliana Hurtado, directora. Manizales. MS 30 h.

- Rentería Palacios, Milciades (2008). *María rostro de mujer negra*. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 204-210.
- Resistir no es aguantar* (2008). Creación colectiva. Grupo Interétnico Resistencia Teatral. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 235- 255.
- Reyes, Carlos José (1966). *Soldados, según la novela de Álvaro Cepeda Samudio La casa grande*. Carlos José Reyes, adaptación y dirección. Bogotá: Ediciones Casa de la Cultura.
- Rodríguez, Rodrigo (2006). *Quiebra patas*. Teatro Unipersonal. Bogotá. MS 11 h.
- Rodríguez, Rodrigo (2011). *Tetralogía Ditirámica* (Ópera prima, dramaturgia). Bogotá: Grupo Penta coedición con la Universidad Nacional de Colombia. 331 p.
- Romero, Sandro (2013). “*Si el río hablara del Teatro La Candelaria*” Arte y Cultura, 16 de marzo de 2013. Artículo en línea: sandroromero.com/enaccion.
- Rubiano, Fabio (2000). “*Antígona: todo en familia*”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 9 de abril de 2000, p. 9-B.
- Ruiz, Marta (2011). “El corrillo” En: *Revista Arcadia* (Bogotá), No. 74, 18 noviembre-15 diciembre 2011, p. 4.
- Salcedo, Gustavo Andrés (2011). *Érase una vez la guerra*. Teatro en Estudio: Selección de dramaturgia bogotana, tres obras ganadoras del Concurso Distrital de Dramaturgia 2011. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes. p. 157- 218.
- Sánchez G., Gonzalo (2003). *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). 128 p.
- Sepúlveda, Carlos (2009). *Homo Sacer*, un proyecto de investigación-creación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes. MS 25 h.
- Shakespeare, William (1969). “La famosa historia de la vida del Rey Enrique VIII”. En: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Siembra* (2006). Creación colectiva. Grupo Carantoña. Medellín. MS 14 h.
- Si el río hablara* (2013). Creación colectiva. Teatro La Candelaria. César Badillo Pérez, dirección general. Bogotá. MS 23 h.
- Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria* (2013). Teatro La Candelaria. Patricia Ariza, dirección general. Bogotá. MS 39 h.
- Spaemann, Robert (s. f.) *Distintas actitudes ante el dolor humano*. Artículo en línea: <http://www.aciprensa.com/Familia/sufrimiento.htm>
- Steeb, Michael (2008). “Presentación”. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Inge Kleugens, coordinadora. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz. p. 13-14.

- Stevenson, R. L. (1994). “Juego de niños”. En: *Virginibus puerisque y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tada Rueda, Diana Carolina (2007). *Magdalena*, monólogo. Bucaramanga. MS 11 h.
- Teatro La Candelaria (2013). *Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria*. Bogotá. MS 39 h.
- Teatro La Candelaria (2013). *Si el río hablara*. Bogotá. MS 23 h.
- Teatro La Máscara (2006). *Los perfiles de la espera*. En: *Dramaturgia de la urgencia*. Pilar Restrepo Mejía, compiladora. Cali. p. 207-219.
- Teatro Varasanta (2008). *Ánima vágula blándula. Frágil alma a la deriva*. Bogotá. MS 9 h.
- Teatro Varasanta (2012-2013). *La tempestad*. Programa de mano de la adaptación de la obra homónima de William Shakespeare.
- Terruño o aruño* (2008). Creación colectiva. Grupo de Resistencia Itinerante. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 115-153.
- Todos la mataron y ella sola se murió* (2008). Creación colectiva. Grupo de Teatro: Imágenes. John Jairo Chaverra Murillo, director. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para el teatro*. Tomo 2. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz, 2008. p. 215-230.
- UNHCHR (2002). “Informe de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre su Misión de Observación en el Medio Atrato”. Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Mayo 2002. Artículo en línea: <http://www.hchr.org.co/documentoseinformes/informes/tematicos/bojaya.pdf>
- Valencia, Victoria (2006). *rubiela roja*. En: *Memorias de Teatro*, Revista Festival de Teatro (Cali), No. 3. p. 91-105.
- Vallejo de la Ossa, Ana María (2012). “Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo”. En: *Becas de Investigación Teatral*, 2012 (Colección Pensar el Teatro). Bogotá: Ministerio de Cultura. p. 147- 340.
- Vargas, Roberti (2007). *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio*. MS 31 h.
- Vázquez Pérez, Eduardo (1978). “El teatro de creación colectiva en América Latina”. En: *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. Francisco Garzón Céspedes, compilación y prólogo (Serie Valoración Múltiple). La Habana: Ediciones Casa de las Américas. p. 131- 160.
- Velásquez, Farley y Grisales, Jorge Iván (2012). *El país de las mujeres hermosas*. Medellín. MS 18 h.
- Vidal, Jacqueline (2008). *Para una nueva lectura del método de creación del TEC*. Artículo en línea: www.enriquebuenaventura.org/metodo.php

- Vignolo, Paolo (2006). *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*. Cátedra Manuel Ancízar. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Viviescas, Víctor (2008). “Mirando la butaca desde el escenario”. En: *Revista Educación y Pedagogía* Universidad de Antioquia (Medellín), No. 6.
- Yepes, Mario (1992. 2013). *Gente sin rostro*. Medellín. MS 38 h.
- Yepes, Mario (1999). *La historia y la política en el teatro: especulación sobre lenguajes*. El caso de dos obras de Enrique Buenaventura. Tesis de Maestría en Ciencias Políticas: Universidad de Antioquia.
- Yepes, Mario (2002). “Presentación. El trabajo teatral de Gilberto Martínez Arango: la eficacia de ser constante”. En: *Teatro alquímico* (Colección Teatro). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Zapata, Luis Fernando (2001). *La pajarera*. Medellín. MS 37 h.

Bibliografía de apoyo

- “Aguardando una ilusión... Madrid Sarajevo es un montaje que reflexiona acerca de la crudeza de la violencia”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), 12-18 de octubre de 2000, p. 12.
- “Antígona en el Iberoamericano. En ensayos la coproducción croata-colombiana”. En: *El Espectador* (Bogotá), 10 de febrero de 2000, p. 5-C
- “Antígona soplará las 40 velas”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), No. 441, 16-22 de junio de 2006, p. 10.
- Araújo Castro, Sara (2000). “El mapa de Mapa Teatro. Con Ricardo III, Mapa Teatro celebra 15 años de trabajo en las tablas”. En: *El Espectador* (Bogotá), 20 de agosto de 2000, p. 2-F.
- Araújo Vélez, Fernando (2006). “Con la presentación de Antígona, La Candelaria celebra 40 años”. En: *El Espectador* (Bogotá), 11-17 de junio de 2006, p. 2-E.
- Bello Albarracín, Martha Nubia (2006). *Investigación y desplazamiento forzado, reflexiones éticas y metodológicas*. Bogotá: COLCIENCIAS-REDIF. 232 p.
- Bello Albarracín, Martha Nubia y Cancimance López, Jorge Andrés (2011). *La masacre de El Tigre*. Bogotá: CNRR- Grupo de Memoria Histórica.
- Blandón, Jorge (2006). “Nuestra Gente, corporación cultural”. En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro* (México D. F.), Año 5, No. 24, enero-marzo de 2006, p. 36.
- 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.

- Camacho López, Sandra (2009). “Presencia del encierro y su figura trágica”. En: *Revista Teatros* (Bogotá), febrero- abril, No. 12, p. 49.
- 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.
- Cornago, Óscar (2005). “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”. En: *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. J. Dubatti, compilador. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de Espectadores, p. 119-142.
- 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.
- Diéguez Caballero, Ileana (2010). “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”. En: *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Oscar Cornago Bernal, coordinador. España: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones. p. 241-262.
- 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).
- Duque Mesa, Fernando y otros (1993). *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA).
- “El Libre la pone griega. Teatro Libre de Bogotá estrena trilogía *La Orestíada*, de Esquilo”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 31 de enero de 1999, p. 10-B.
- Giraldo, Diego León (2001). “Teatro hembra. Mañana empieza mujeres en escena por la paz”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 4 de marzo de 2001, p. 2.
- Gutiérrez, R (1989). *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Temis.
- Jaramillo, María Mercedes (2006). “El teatro como terapia colectiva”. En: *A Teatro* (Medellín), No. 12. Publicación de ATRAE y ANDE Colombia.
- “Las suplicantes entran a La Candelaria”. En: *El Espectador* (Bogotá), 19 de julio de 2000, p. 1-D y 4-D.
- Lombana, J. P. (2000). “Antígona en un mundo híbrido”. En: *El Espectador* (Bogotá), 8 de abril de 2000, p. 6-D.
- Los muertos hablan* (2005). Creación colectiva, pueblo de Bellavista. En: *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de nueve historias para el teatro*. Tomo 1. Quibdó: Diócesis de Quibdó y AGEH - Servicio Civil para la Paz. p. 49-55.

- “Medea, a la colombiana”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), No. 475, 9-15 de febrero de 2007, p. 9.
- 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.
- Ospina Navas, Arley (2009). “Hacia una crisis en la representación”. Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009. En: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 3, enero-diciembre de 2009, pp. 125-132.
- Páramo Izquierdo, Andrés (2013). “Producción del Teatro Varasanta. La tormenta se avecina”. En: *El Espectador* (Bogotá), 10 de mayo de 2013, p. 24-25.
- “*Playland*, dirigida por Nicolás Montero, una parábola para la reconciliación”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 13 de julio de 2005, p. 6, 2a sec.
- “Retrato de un dolor universal”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), 4-10 de octubre de 2001, p.15.
- Reyes, Carlos José (2012). “Teatro y violencia en Colombia”. En: *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* (Madrid), No. 342, p.128-138.
- Rubiano, Fabio (2002). “Como un barril de pólvora”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 24 de marzo de 2002, p. 5, 2a sec.
- Rubiano, Fabio (2002). “La técnica en *Leitmotiv*”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 31 de marzo de 2002, p. 5, 2ª. sec.
- Sánchez, José Antonio (2007). “El teatro en el campo expandido”. En: *Quaderns portàtils, Museu d'Art Contemporani* (Barcelona), No. 16. p. 1-16.
- 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.
- Scheff, Thomas (1986). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. Juan José Utrilla, traductor. México: Fondo de Cultura Económica.
- “Sobreviva en *Playland*”. En: *Eskpe. El Tiempo* (Bogotá), No. 395, 8-14 de julio de 2005, p. 4.
- Sosa Delgado, David (2002). “El teatro en tiempos de guerra”. En: *El Espectador* (Bogotá), 31 de marzo de 2002, p. 10-B.
- Steiner, George (1970). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Távora, Concha (s. f.) *Dramaturgia de la representación. Texto y escena*. Artículo en línea: <http://es.scribd.com/doc/14599875/Dramaturgia-de-la-representacion>
- Toledo, Fernando (2006). Temas de Cultura: “La congruencia de *Antígona*”. En: *El Tiempo* (Bogotá), 15 de julio de 2006, p. 26.

- Torres, Alejandro (1999). "Invitación al sacrificio". En: *El Espectador. Magazín Dominical* (Bogotá), No. 817, 10 de enero de 1999, p. 12-15.
- "Tragedia tocó a director de Las suplicantes". En: *El Espectador* (Bogotá), 21 de julio de 2000, p. 2-D.
- Vidal Medina, Fernando (2009). "Tendencias y fragmentaciones del teatro colombiano". En: *Papel Escena. Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas* (Cali), No. 9, p. 6.
- Villalobos Herrera, Álvaro (2011). *Cuerpo y arte contemporáneo de Colombia. Problemas políticos y sociales en teatro y performance. Horacio de Mapa Teatro*. Bogotá: Trilce Editores.
- Villamarín, Paola (2002). "Serbia. Barril de pólvora, teatro de la vida real". En: *El Tiempo* (Bogotá), 21 de marzo de 2002, p. 5, 2a sec.
- Viviescas, Víctor (2006). "El Teatro Colombiano en la Transición del Siglo XX al XXI". En: *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro* (México D.F.), Año 5, número 24, enero-marzo de 2006.



En asociación



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**