

TEATROS

Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá

Memoria y posconflicto



NOV 2014 /
ENE 2015



TEATROS
Revista de la comunidad teatral de Bogotá
Cr. 25 # 50-27 Of. 102
E-mail: revisteatros@yahoo.com
Número: 21
Noviembre 2014 - Enero 2015

COMITÉ EDITORIAL
Sergio González León
Hernando Parra Rojas
Margarita Rosa Gallardo V.
Jorge Prada Prada
Sandro Romero Rey
Carolina Vivas
Juan Carlos Moyano Ortiz
Juan Carlos Grisales

DIRECCIÓN
Sergio González León

EDITOR
Enrique Pulecio Mariño

REVISIÓN Y PREPARACIÓN EDITORIAL
Ángela Pineda Ortiz

DISEÑO GRÁFICO
Ana Delgado
Paula Camacho

COLABORADORES
Gilberto Bello
Marina Lamus Obregón
Fabio Rubiano Orjuela
Daniel Rocha
César Badillo
Ángela Pineda
Carolina García
Carolina Vivas Ferreira
Adriana Roque Romero

PORTADA
Labio de liebre / Teatro Petra / Dirección Fabio
Rubiano / Fotografía Juan Antonio Monsalve

TEATROS es una publicación de la comunidad
teatral de Bogotá realizada por la Asociación
de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá con
el apoyo de la Gerencia de Arte Dramático del
Instituto Distrital de las Artes-IDARTES.

ASOCIACIÓN DE SALAS CONCERTADAS
DE TEATRO DE BOGOTÁ
César Álvarez
Hernando Parra
Sergio González León
Kadir Abdel
Héctor Escamilla

IMPRESIÓN Y ACABADOS
Buenos & Creativos SAS
www.buenosycreativos.com
ISSN 1900-3005

LOS ARTÍCULOS REFIEREN EL PENSAMIENTO
DE LOS AUTORES Y NO COMPROMETEN LA
OPINIÓN DE LA REVISTA

Inabarcable como la muerte; la guerra y el conflicto armado rebasan todas las posibilidades intelectuales. Situados más allá de la razón, sus consecuencias y cabal comprensión sólo son posibles en un ejercicio de la memoria por medio de sus reflejos y de su representación.

La historia configura una versión, el arte la observa, la cuestiona y la reelabora, la re-presenta. De aquí que el arte, el teatro en particular, más que articularse con la historia la confronte y la cuestione, pues ocupa en la sociedad un lugar autónomo, libre y problemático. Ésa es su trascendencia y su justificación. Siempre rebelde a las determinaciones del poder, cada obra, cada autor, dibuja el propio círculo de su quehacer artístico en función de su propia perspectiva: el pacto fáustico que hace con el teatro lo redefine frente a su obra, al teatro, y ante sí mismo.

A medio camino entre el explorador y el artista, el ensayista –en un curioso movimiento de mimesis– se hace artista con el dramaturgo, o bien con un estado de cosas que el teatro le revela de la sociedad. De ellos toma sus motivos y penetra en la selva oscura de un mundo por el que forzosamente avanza a tientas.

Es posible que por momentos se extravíe; en otros, ante su visión, se abrirán extensos panoramas; también encontrará compañeros de viaje, pero siempre parecerá guiado, ya por el dramaturgo, ya por la pulsión social, con lo que buscará ser fiel a su misión.

Los ensayos incluidos en este número dan cuenta de esta aventura intelectual. Están los que exploran los contenidos de obras particulares de dramaturgos escenificados, incluyendo a los autores que, en un esfuerzo de introspección, conversan consigo mismos acerca de los mecanismos internos propios de su obra, como Fabio Rubiano, Carolina Vivas y César Badillo; también están los autores de textos más generales con visiones abarcadoras como Gilberto Bello, Daniel Rocha y Adriana Roque; y están también aquellos que levantan cartografías para la mejor comprensión de los fenómenos de la representación como Marina Lamus Obregón.



DOSSIER: Memoria y Posconflicto

Escenarios de la violencia / 4
Por Gilberto Bello

El canon de la sinrazón / 12
Por Marina Lamus Obregón

La guerra y la posguerra del teatro / 20
Por Fabio Rubiano Orjuela

La quinta esencia / 28
Por Daniel Rocha

Si el río hablara: Entrevista a César Badillo / 32
Por Ángela Pineda

Teatro híbrido: El guaco y la paloma / 42
Por Carolina García Contreras

Teatro y violencia: Apuntes y reflexiones / 54
Por Carolina Vivas Ferreira

En los tiempos del posconflicto / 64
Por Adriana Roque Romero

Índice de obras sobre el conflicto armado en Colombia / 72
Por Hernando Parra



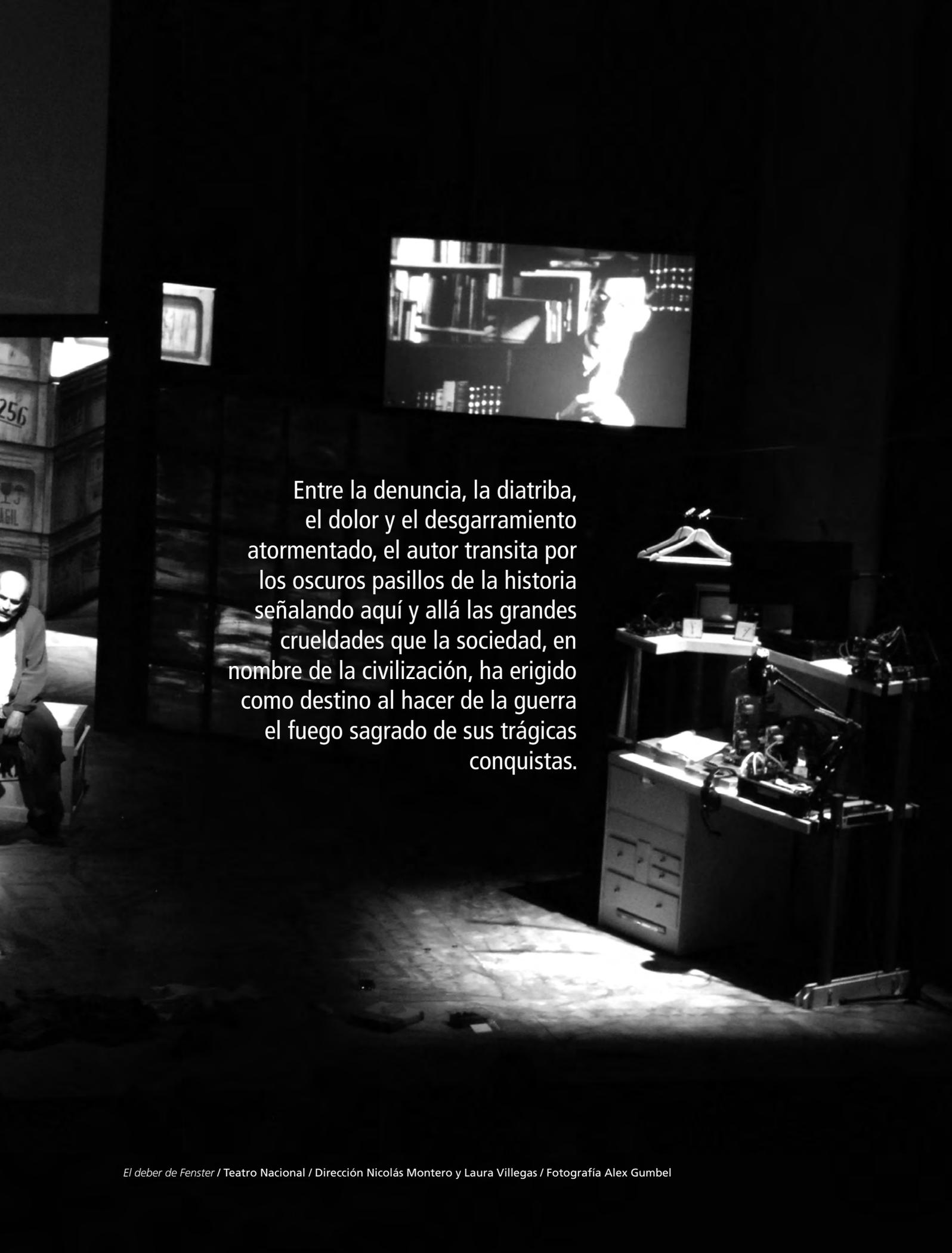


Escenarios *de* *la* violencia

Por Gilberto Bello*

*Crítico y profesor universitario





Entre la denuncia, la diatriba,
el dolor y el desgarramiento
atormentado, el autor transita por
los oscuros pasillos de la historia
señalando aquí y allá las grandes
crueldades que la sociedad, en
nombre de la civilización, ha erigido
como destino al hacer de la guerra
el fuego sagrado de sus trágicas
conquistas.

La lucha del hombre en todos los tiempos ha sido una pugna por mantener la vida y derrotar a la muerte, y en la mediación de las dos hemos tenido pocos tiempos de paz y largos periodos de desgarramiento que ocupan páginas transcendentales e intrascendentes del arte, la literatura y la historia. La filosofía, por su parte, sigue en su manía formal de impulsar debates ilustrados con pretensiones universales y cae, generalmente, en la metafísica de las reflexiones inútiles. El teatro, desde su nacimiento, acuñó una palabra para referirse a las circunstancias que atormentan a los hombres en aquellos momentos en los que la desesperación y los agujeros negros se apoderan de su inteligencia y lo conducen, sin remedio, al suicidio, la muerte indigna, la guerra sin límites o a la entrega final cuya consecuencia más inmediata es la humillación de su propia conciencia. La palabra sigue en pie: «Tragedia».

Ningún descubrimiento ha sido más importante que darnos cuenta de nuestra propia desesperación, de nuestras vidas entregadas al olvido en razón al miedo que provocan los sucesos del diario vivir; así que refugiados en la regeneración de nuestra tranquila intranquilidad y apoyados en los alargados brazos de los insulsos medios de comunicación caminamos a ciegas, errantes, sin percatarnos de la sombra monótona que proyectamos. En todos estos siglos de la llamada «cultura occidental» la batalla ha sido, como lo menciona el atormentado Nietzsche, vencer los racionalismos y las positividads. En otras palabras, es imperativo encontrar vías de acceso para oponer a las manidas certezas otros lenguajes capaces de romper el círculo vicioso de las violencias administradas por dictadores, sacerdotes, líderes de turno, falsos profetas, asesinos, y doctrineros que prometen la paz y sólo atizan el fuego de la guerra.

La tragedia es uno de los platos fuertes del teatro. Los países, a lo largo de su historia, o son Creonte o son Antígona, cuando no Prometeo encadenado cansado de gritar hasta quedarse sin voz. Aunque no se lo crean, el teatro tiene voz sonora: de sus labios la sangre brota y se riega por los subsuelos de la sensibilidad; al fin y al cabo alguien grita, y sus ecos se escuchan en muchas latitudes, en contra de los artificios que, casi siempre, escamotean la verdad y la masacran, con intenciones de esparcir la niebla de la confusión y, amparados en ella, seguir gozando de privilegios.

El arte lucha por mantener la vida, no solamente denunciarla.

El arte y la filosofía crítica no pueden convertirse en discursos operantes contruidos con palabra al-tisonante y explicación abstracta; el arte lucha por mantener la vida, no solamente denunciarla. Se precisan, sin límites, escenarios múltiples, para hombres y mujeres plurales; y cada una de sus tragedias exige subir a los escenarios y establecer diálogos y monólogos con el propósito de cerrarle el paso a la ignominia, a la desolación y al arrasamiento de los que son víctimas, generalmente, aquellos que no tienen voz o que se la han acallado a lo largo de la historia bárbara. Si estamos de cara a la violencia, como lo percibimos en el mundo de hoy, huyamos de los maquillajes emblemáticos, de los juegos estratégicos, de la logística del engaño y de las trampas teatrales que nos lanzan guiños y sonrisas falsas hasta llevarnos a las cavernas deslumbrantes de la falsificación y del olvido.

Introduzco aquí frases fuertes contenidas en los textos de las nuevas estéticas: “huir de los afeites y de las claves de los éxitos momentáneos”. Estamos en el mundo para admirarlo, enriquecerlo, transformarlo, y para dar razón de los excesos de todos cuantos abusan de sus ‘dignidades’ y de sus poderes adquiridos, generalmente, azotando la espalda y los cuerpos de los desposeídos. La lección primera que reciben las nuevas generaciones es una exposición permanente a la violencia para luego ser instruidas en la costumbre maldita de las normas sectarias y de los ‘valores eternos’; y nos obligan a llamar a este desafuero lo ‘normal’, lo cotidiano; lo dado, lo inmodificable.

De ello se encargan los oficiantes de doctrinas represoras, verdaderas escuelas del despojo y todas las iglesias poderosas que, desde siempre, definen el mundo como un universo estático y estable “donde todo se cambia para que nada cambie”. La orden disciplinaria y falangista se traduce en acatar, obedecer, sufrir y esperar, mientras los inquisidores hacen de las suyas: al teatro lo han llevado a la hoguera en muchas ocasiones, las llamas no lo han quemado, el demonio de la creación se sacia con pasión y risa burlona en el ardor de la furia; el teatro sigue incólume, denuncia la barbarie y la sube al escenario en una ceremonia diaria de resistencia cuyos personajes son los campos de exterminio, los aburridos hombres muertos-vivos en las cunetas que esperan al gran señor, la cantante calva cotidiana; y todo “para que no olvides el verbo,





Homo Sacer / Teatro de Occidente / Dirección y dramaturgia Carlos Sepúlveda / Fotografía Catalina Bautista Daza

el hombre, sus dolores y sus esperanzas”.

Salimos de nuestra casa con el horror a cuestas y caminamos con la rabia contenida por calles peligrosas; personajes que el teatro retrata con la poética del terror. La sala de teatro es, entonces, nuestro refugio, la identidad buscada, alguna catarsis saturada de realismo, mezcla de lo que no nos atrevemos a pronunciar; y la frustración, otra modalidad de la violencia. No somos bárbaros pero hemos aprendido a vivir con la barbarie; los medios de comunicación la maquillan, la acunan, maman de sus tetas; y los poderosos le regalan dinero, publicidad y premios para reforzar sus amistades inhumanas.

No se puede ser corrupto en el arte y ahora muchas funciones artísticas logran saltarse el límite. ¿De qué teatro hablamos entonces? Cualquier respuesta exige ir al fondo de las situaciones: nuestra referencia hace relación a cabezas cortadas, a la violencia cotidiana, a las minorías y a la mujer, a hombres tratados como

Si estamos de cara a la violencia, huyamos de los maquillajes emblemáticos, los juegos estratégicos, la logística del engaño y las trampas teatrales.

bestias, a mataderos ocultos en las sombras de la noche, a sangre derramada a la orilla de los caminos, a pueblos enteros pasto de la llamas, a masacres y a mutilaciones: a la niebla del horror. ¿Tenemos miedo del horror y nos escondemos en las ‘buenas costumbres’, en la indiferencia? El teatro se planta, da cara, reta y propone al hombre que vuelva a barajar; y no me refiero a lo tendencioso, estoy pensando en lucha cotidiana por la vida, en los caprichosos hilos de existencias dignas que los poderosos nos han

negado después de fabricar –con sofisticado terror– un mundo de mercado y juegos fatuos en lo individual y en lo colectivo.

Hemos de admitir que necesitamos miradas novedosas e inteligentes. El viejo Habermas dijo, alguna vez, o repitió, lo que todos sabemos: La inteligencia pende de un cadalso y cada vez que pronuncia una palabra crítica la cuerda se tensa, “dejémosla moribunda para controlarla”. Lo que no saben los verdugos es que





La Siempreviva / Teatro El Local / Dirección y dramaturgia Miguel Torres / Fotografía Lina Rozo

cuenta, desde siempre, en todas las sociedades, con una hija poderosa que se descuelga por la cuerda y penetra por todos los poros de las sociedades para llamar la atención de los dispuestos a escuchar. Esa rara ave es la imaginación y, en el teatro, la creatividad contundente sigue en pie. Es la misma que inspiró a los grandes creadores, desde los griegos, los demoleedores de mitos en la Edad Media, la inimitable Comedia del Arte, el teatro realista, las vanguardias, el señor William Shakespeare, Ibsen, Genet, la agonía alborozada de Antón Chéjov, y los pánicos, y absurdos autores que nos dejaron, como acto testamentario, la verdadera cara de nuestra propia absurdidad y la barbarie y la desolación, la ira y el amor, lo racional y lo irracional: colección maravillosa de una histórica galería de desencantos y desencuentros pero, con hombres de verdad, con ganas de vivir y afrontar cualquier destino por noble o innoble que la vida les depare.

El teatro siempre será nuestro juez. El escenario desnuda a los actores y al espectador y, de frente, podemos empezar a hablar con sinceridad. El escenario es el enfrentamiento, el lugar de confrontación; allí

somos nuestra performance íntima; en él juntamos vidas propias y ajenas, existencias paralelas que se dispersan como hilos virtuosos para no dejar perder la significación de justicia, virtud, libertad, y hasta humanidad. En el territorio de la falsedad avanza la barbarie y se acomoda en las conciencias para tomarle el pulso a su campaña de destrucción. El teatro y las artes escénicas, en general, se encargan de oponerse; estamos en guerra estética, enfrentamiento contra las mentiras, proceso de desenmascaramiento; tiremos las máscaras en una ceremonia de limpieza, despojemos a la violencia de sus armas asesinas para luego libar con nosotros mismos al darnos cuenta de que podemos vencer uno de los obstáculos más poderosos de nuestra realidad.

Fantasmas y paradojas

América Latina fue vista con ojos de entomólogo por los que consideraban que el atraso la caracterizaba. Nos vendieron la violencia y los traidores se encargaron de su administración. Así hemos sido víctimas de todas las iniquidades y nuestra memoria está tapizada de sangre, desprecio y muerte. También nos vendieron un lenguaje de flores marchitas y discursos con olor de cementerio. Fuimos y somos testigos de falsas filantropías, paternalismos ancestrales y populismos nefastos. "Los de abajo", al decir de Azuela, inventaron la cultura de los silencios y también la de la protesta para defender sus derechos.

Comala nos asusta con sus fantasmas que son nuestros propios fantasmas, los viejos pánicos nos ponen en escena. Luis Buñuel impide que olvidemos a los olvidados. Cortázar muestra el camino de la fantasía para torcerle el cuello a la barbarie. Charlie Parker, un solo de jazz, como preámbulo de la muerte. Borges reclama por nuevas aventuras del Quijote redimido. Rodolfo gesticula desde los escenarios encarnados para sacarnos del marasmo cotidiano. Don Ramón María del Valle-Inclán nos da la fuerza y la risa de los espíritus burlescos para entender a los tiranos. Augusto Boal juega a la estrategia del engaño para sacar a pasear, con vestido nuevo, a la verdad. María Escudero y Santiago García y Enrique Buenaventura son presencia de palabra y dramaturgia, acción y protesta para enfrentar un mundo de represión, intolerancia y asesinatos. Roberto Bolaño abre brechas por donde transitan detectives salvajes y un territorio en el que todo tiene sitio y corazones que laten a la velocidad del cambio.

En la vía dolorosa debemos entender el origen de las barbaries y el teatro nos lleva de la mano, con acompañantes eminentes: la literatura, la poesía, las imágenes. Así, América Latina no está hecha sólo de tormentas de violencia y desperdicio, tenemos creadores y en sus "largos solos" o en grupos avanzan los caminantes de las alternativas. El teatro es comunidad de soledades y sorpresas, podemos satirizar y asegurar que la barbarie no será la vencedora de este tramo de vida que nos queda; pero, hasta el final, la denunciaremos.

Tenemos memoria. Ningún cadáver quedará sin su responso y pésame, los 'sin identificar' vivirán en el símbolo vital, los restos a merced del viento de los desiertos serán agua nueva y darán su sangre a los árboles del bosque. Todos ellos tienen ecos portentosos en el teatro, tienen la respuesta a su largo silencio; nadie, víctima de los asesinos, quedará impune cuando el teatro y las artes los pongan a danzar en los escenarios.

De esos lugares que, de un momento a otro, se iluminan hemos aprendido presencias que forman parte integral del nacimiento de nuestras rebeliones. Las mujeres claman, en sus largos viajes de expulsadas, con sus cuatro ollas a cuestas y sus amores colgando de las sogas asesinas, denuncian y construyen su grandeza; los jefes indios en su celda gritan de dolor y de esperanza, los esclavos inventan música, venganza de vasos comunicantes que, incluso, conmueven a los imperios; en los valles y desiertos los nativos danzan con sus dioses naturales, y cantan a sus ancestros. Nuestra memoria es infinita y la barbarie no podrá contra ella.

Somos frágiles, hojas al viento, cañas dulces que se parten, espigas a merced del huracán. En el suelo, al morder la tierra lastimada, vienen en nuestra ayuda las palabras y las imágenes de los maestros y de los jóvenes dramaturgos contemporáneos dispuestos con valentía a redescubrir visiones de lo real en tonos de lenguaje limpio, en el que sobresale el rigor y la mezcla de géneros. No tienen miedo, y su originalidad los ha convertido en semilla que se opone al inmovilismo en el teatro y a muchas entregas de baratija y superficialidad escandalosa. Se han formado en la renovación de las técnicas y hablan de su universo con poética original y apuestas en las que nuestras violencias se muestran de manera íntima y familiar. Los vemos en sus laboratorios de creación empeñados en denunciar las barbaries

que se ocultan en los sótanos de las ciudades, en los lugares de tortura durante las noches infernales de los asesinos. Nuestro teatro, para el siglo XXI, tiene el vigor del guerrero que se levanta cada día para enfrentar una nueva batalla.

Vivimos épocas de confusión que no podemos desconocer. Interesa el hombre y su supervivencia, las minorías para respetarlas e integrarlas, los nuevos movimientos sociales para ser tratados como iguales, los niños y los jóvenes en sus empresas de cambio, no de transfusión. El tinglado está abierto, el teatro se dispone a contar, cantar, denunciar; la poética es su vehículo y, sobre todo, busca descorrer los velos de la tiniebla que la barbarie quiere mantener a toda costa. La purificación, propuesta por el arte, es la fuerza que nos impulsa para iniciar la transformación del espacio en el que el teatro ha sido y será propietario de la vida, con todos sus matices y contradicciones.

Cualquier respuesta exige ir al fondo de las situaciones.

A Colombia no le sienta el luto

Desde tiempos inmemoriales, Colombia se abonó con el odio, la inequidad y "los diablos haciendo de las suyas", en palabras de Enrique Buenaventura. No fuimos capaces de dotarnos de una nacionalidad para

todos, siempre cultivamos la parcela de la opresión, el despojo y la explotación. Con la complicidad de la ignorancia en todos los frentes, el analfabetismo y la iglesia católica encargada de difundir la ideología del terror y del miedo, convertimos a la nación en una "finca grande" cuya 'clase dirigente' era dueña de lo divino y de lo humano.

Los propietarios miraban a Europa; y el pobre, a su mesa con apenas una arepa y una agua panela servida en un pocillo de metal, y a sus hijos, de grandes ojos y desnutrición evidente, en espera de algo más. El trabajo no pelechaba y el patrón exigía y reclamaba; porque tenía derecho a todo. Era obedecido ciegamente. El arte se paseaba por salones de artificio que intentaban imitar lo europeo y eran apenas remedo y falsedad. Los indios, zambos, negros, no tenían cabida en la tierra y cuando los señores feudales, acompañados de los comerciantes y de la clase política, se disgustaban echaban a rodar la máquina de la guerra; y los soldados, sus servidores, regaban con sangre de ignorante los campos de batalla.



Los nombres de generales, obispos, ministros, ple-nipotenciarios y terratenientes eran los mismos; pasaron los años y nada cambió. Los de hoy, en general, descienden de los anteriores. Crecieron las ciudades, una incipiente clase media apareció y aumentaron los profesionales; llegó el esperado desarrollo y la modernización se encargó de separar el campo de la ciudad. El bipartidismo administró la violencia y nuestros campos llegaron a ser lugares de enfrentamiento y masacres; asesinaron a los trabajadores de las bananeras por protestar y exigir sus derechos, y todavía no sabemos cuántos murieron en aquel terrible episodio.

La guerra sigue y las conversaciones de paz fracasan; pero, como dicen los resignados colombianos, “la esperanza es lo último que se pierde después de perderlo todo”. Arribaron otras violencias: el narcotráfico, el paramilitarismo, los asesinatos cometidos por la fuerza pública, los falsos positivos, los pueblos arrasados, las masacres en todo el país, los despojados de su tierra, los desmanes cometidos contra los indígenas, las guerras urbanas, el terrorismo de todas las clases, la violencia en la familia, las muertes de mujeres y niños a causa del hambre y de la desnutrición en las periferias de las ciudades y en los lugares apartados, los secuestros, la minería ilegal, la corrupción, la crisis de la justicia y la inseguridad que cunde en todo el país.

El teatro, por si no se sabe, registra cada uno de estos aspectos, tal como lo ha hecho la literatura, la crónica testimonial, el cine y la plástica. En nuestro país uno de los registros más dramáticos, profundos y en la línea de la poética del horror lo encontramos en los documentos salidos de la imaginación de nuestros creadores y de algunos críticos formados en las Ciencias Sociales.

Las bananeras y sus relatos puestos en la voz de dos soldados anclados a una vieja canoa que surca, en silencio y despacio, el río Magdalena; los inquilinos de la ira que buscan un lugar después de ser expulsados de sus pueblos y quieren fundar un barrio marginal en un lote abandonado en los límites de una ciudad anónima e indiferente; las historias de las maestras a la orilla de los caminos y los papeles del infierno que muestran los horrores de una nación perdida en la orgía de la violencia y el horror; un terrateniente que muere y recuerda sus iniquidades o un guerrillero traicionado por los políticos que matan a todo aquel que bien les ha servido.

Todas estas historias siempre vivas y hasta la maldita vanidad se toman las casas íntimas; y el teatro de lo popular, de los ancestros y de los mitos se suma a nuestra

tradición dramática. Los maestros, sentados, tratando de descifrar el crucigrama de sus vidas o de las muchas historias que se tejen en nuestras salas de teatro, las muertes de niños y los superhéroes convertidos en hienas, las masacres en clave de movimiento y protesta que hacen memoria y testimonio de la brutalidad de un país arrasado por la tormenta de la muerte.

Recuerdos Bojayá, La Mejor Esquina, Trujillo, Manau-re, Buenaventura, o los montajes en los que danza y teatro funden sus técnicas y sus estéticas para narrar el dolor y la angustia de las noches incesantes repletas de miedo y el cuchillo asesino al acecho. Y dónde están nuestros hijos y el ruido de la sierra despojando de vida a la carne y la sangre que se toma por asalto el escenario y la réplicas de las atormentadas Antígonas y las arrepentimientos de Medeas contemporáneas y los dioses incapaces de detener a la muerte y un país que parece huir por las alcantarillas o renacer preñado de dolor y desesperanza cada día.

En todas estas preocupaciones, la puesta en escena del conflicto es una presencia: el teatro ha sido instigador de la reflexión. Esta página seguirá y los escenarios, acompañados de historias nacionales y de relatos extranjeros de nuevos directores, dramaturgos clásicos y neo clásicos, del teatro del absurdo, de las nuevas tendencias, del postdrama y de la performance, asoman sus sentidos para interpretar la vida y sus circunstancias. Asimismo, el multisentido de los lenguajes y la interdisciplinarietà colman la escena nacional, algunos con mejor calidad que otros; pero siempre persiste la denuncia, la crítica y la opción por una nación que quizá algún día se despoje de sus vestiduras de odio y emprenda la tarea de pensar en lo humano como valor supremo de la convivencia. ¿Quién duda, en esta vasta audiencia, que el teatro ha sido y será testigo y protagonista de primer orden en cada una de nuestras tragedias, en el dolor que nos acompaña y en un futuro incierto? •





Los desplazados: Travesía y delirio de la familia Buendía / Ensamblaje Teatro / Dirección y dramaturgia Misael Torres / Fotografía Carlos Mario Lema



*El canon de la sinrazón**

Por Marina Lamus Obregón**

**Investigadora e historiadora teatral.

*Tomado del libro *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto armado en Colombia*. Tomo I / Enrique Pulecio Mario, Marina Lamus, Hernando Parra. Bogotá: Ministerio de Cultura, Teatro R101, 2012. 334 p.

**Fragmento del prólogo del libro
*Luchando contra el olvido. Investigación
sobre la dramaturgia del conflicto
armado en Colombia*, en el cual Marina
Lamus reconstruye el panorama general
de las dramaturgias emergentes bajo la
perspectiva particular de las poéticas del
horror.**

En los últimos treinta o treinta y cinco años se viene produciendo un teatro que se constituye en correlato artístico de los hechos de violencia. Y a este repertorio le está sucediendo lo mismo que a algunos estudiosos de las Ciencias Humanas, quienes han agotado los adjetivos para calificarla, pues los rótulos con los cuales se podrían identificar dichas obras, como un subconjunto dentro de la producción teatral del periodo, parecería no contener satisfactoriamente todas las obras, las teatralidades y las manifestaciones asociadas,

creadas o promovidas por los teatristas del país.

En consecuencia, un rótulo genérico como «tragedia», forma característica del teatro occidental, no es pertinente, ya que no representa a cabalidad la visión que nuestros escritores de teatro quieren expresar. Por este motivo, palabras como «tragedia» o «drama» se combinan con otra u otras para tratar de precisar el fenómeno; pero, en general, se las elude en favor de lemas modernos, tales como “Dramaturgias de la violencia”, “Dramaturgias



de la resistencia” o “Dramaturgias de la memoria”, y otras similares, entre ellas “Poéticas del horror”¹. Asimismo, se habla de un “teatro que reconstruye”², el cual abarcaría las nuevas ritualizaciones colectivas de expresión del dolor; todo lo cual significa que se está frente a un fenómeno complejo, y cada una de esas temáticas, implícitas en los actuales rótulos, están informando sobre la diversidad de poéticas y de micropoéticas, y señalan su vitalidad y la amplitud de la producción.

Este teatro abarca la producción dramaturgía de piezas originales, adaptaciones y relecturas de otros repertorios teatrales. Incluye, además, una serie de actividades de diversa índole, entrelazadas con las artes escénicas, que merecen tenerse en cuenta, como talleres de expresión, de multiplicadores y gestores, y de creación realizados por

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

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

La complejidad también responde a que en las poéticas del conflicto se introduce el tema del arte teatral como memoria.

teatrístas, en zonas afectadas por los hechos violentos, en comunas y poblaciones en riesgo. Como lo dijo el maestro Henry Díaz Vargas, en mayo de 2012, en el II Congreso Nacional de Estudios Teatrales, en Medellín, “Es bueno recordar que el teatro de Medellín no es el teatro de Antioquia por no decir lo que sucede en el resto del país”.

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

Como se expresó antes, con el objeto de hacer evidente algunas características de las nuevas es-

tructuras dramáticas y de reducir a términos breves la esencia de estas micropoéticas, a continuación se esbozan algunas, además de las anteriores, como ejercicio de acercamiento al problema:

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

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

COMUNICACIÓN ARTISTAS – PÚBLICO. Como resultado de lo anterior, las micropoéticas del *corpus* presentan una comunicación amplia y expedita entre los artistas y sus espectadores, una comunión de intereses al





Pasajeras / Casa del Teatro Nacional / Dirección y dramaturgia Ana María Vallejo / Fotografía Débora Paola Roa Correa e Iván Javier Álvarez García

modificar las formas de representar, del escenario y de los sitios en que se presentan. Como lo señala Diéguez en uno de sus estudios —en el que cita a otros autores que se han ocupado del tema—, sobre el arte como “dimensión convivial y socializante” de una sociedad específica, “no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también micro-comunidades y micro-encuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro.” (Diéguez, 2007, p. 48).

ESTRUCTURACIÓN DRAMÁTICA. Las piezas cortas son las más abundantes dentro del *corpus* y con esta estructura la concreción de conflictos específicos. La atomización propia de la postmodernidad, en la dramaturgia que expresa violencia,

encuentra uno de sus gestos más representativos, sean breves o de mayor aliento; a tal punto que palabras como «fragmentación» o «segmentación» parecerían insuficientes para definir las, pues se trata de cuadros que no se enlazan unos con otros, que están desarticulados. Esta es la estructura de *Otra de leche*, del dramaturgo Carlos Enrique Lozano, complementada por una combinación precisa de oraciones cortas y largas, separadas por lo general por un punto seguido, que expresan disonancia entre el pensamiento y el lenguaje verbal y refuerzan la fragmentación de la obra. El director Carlos Sepúlveda llega, incluso, a plantear, la necesidad del “[...] derrumbamiento de las formas teatrales para poder

llevar a escena un teatro del des-cuartizamiento, de lo fragmentario que es coherente en las condiciones de la ontología paupérrima.” (Sepúlveda, 2009, p. 12).

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

En el subconjunto se hallan algunas piezas que no tienen personajes en el sentido tradicional del término, un grupo importante de creadores no muestran en el escenario los personajes generadores de la apología de la violencia, están caracterizados por las consecuencias de sus acciones, porque arrasan con todo y producen dolor en los otros personajes, quienes sí están presentes y son los encargados de nominarlos; y lo hacen con pronombres, muchas veces indeterminados, por el miedo y por lo que representan en el conflicto dramático. Esos personajes



son: "Ellos", "Los Mismos", "Los Otros", "Esos hombres", o son reducidos a números, o a letras. Figuras alegóricas también son utilizadas: "Muerte", "Veneno", por ejemplo. En el mismo sentido, sus diálogos, o lo que dicen en el escenario, son formalizados de distintas maneras, como la enumeración o la diagramación.

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

TESTIGOS DE LOS TESTIGOS

Así como algunos personajes de estas poéticas se convierten en testigos de los asesinatos que relatan, como sucede en la ficción teatral; también, los teatristas, cualquiera que sea su modalidad, se convierten en testigos de los relatos, por esto toman las palabras de manera directa de las víctimas; y otros son "testigos de los testigos". Como lo señala la artista plástica Doris Salcedo:

"El arte contemporáneo no está hablando en primera persona. El arte contemporáneo es un juego esquizofrénico. El centro del otro se coloca en mi centro y yo miro al otro desde mi centro y mi centro se coloca en el centro del otro y me miro desde afuera. Esa es la lógica con que opera el arte contemporáneo en general. La idea de ser testigo del testigo no es una idea mía, es una idea del poeta Paul Celan

La multiculturalidad se refleja en las variaciones de los lenguajes verbales, corporales y rituales, en la inserción de otras formas artísticas.

que a pesar de haber sido víctima del Holocausto, consideraba que esa era su función como poeta.

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

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

El maestro Henry Díaz Vargas lidera talleres de creación que han tenido una amplia cobertura en Antioquia. Esta experiencia tiene el título de "Dramaturgia en el espejo, escribe tu propia realidad"



La Siempreviva / Teatro El Local / Dirección y dramaturgia Miguel Torres / Fotografía Lina Rozo

a la que, de manera sorprendente, han asistido personas de diferentes regiones y cuyos resultados fueron publicados por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Esas regiones fueron: Caucasia, en el bajo Cauca; Guarne, en el Oriente; Santa Rosa, en el Norte; Chigorodó, en Urabá; Segovia, en el Nordeste; Copacabana, en el Valle de Aburrá; y Pueblo Rico, en el Occidente.

En el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas se ha establecido un grupo de investigación bajo el nombre de "Teatro, Cultura y Sociedad"³. Esta nueva formulación dramática ha surgido de la interacción de actores, actrices y directores, con teóricos y estudiosos de las Ciencias Sociales. Varios de sus integrantes forman parte de la planta de profesores y otros son egresados de la Universidad. La investigación está basada en la problemática del desplazamiento forzado en Colombia que, en el orden poético, debe manifestar "el horror cotidiano producto de la indiferencia, el olvido y la ignominia a los que son sometidos miles de seres humanos", según palabras de la maestra Liliana Hurtado. Este laboratorio ya dio resultados con la producción de la obra de teatro de creación colectiva *Rastros sin Rostro*, que ha sido presentada por Teatro Inverso –que es la agrupación artística del

Los sitios de representación se han ampliado a espacios no convencionales.

grupo de investigación– en una cantidad importante de municipios del departamento. También del ámbito universitario han surgido propuestas relacionadas con los temas generados por la degradación de la guerra interna. Se trata de uno de los laboratorios artísticos y experimentales más importantes en la actualidad: la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, de la Universidad Nacional de Colombia. Muchos han sido los temas explorados por los estudiantes, aquí se hace mención a dos trabajos de grado cuyas motivaciones han sido los desaparecidos y el exterminio violento: *Homo Sacer*, del director y dramaturgo Carlos Sepúlveda, y *Columpio de vuelo*, de la actriz y dramaturga Carlota Llano.

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

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

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

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



La Mandrágora; Corporación Cultural Nuestra Gente, en el barrio Santa Cruz, de la zona nororiental de Medellín, que organiza el Encuentro Comunitario de Teatro Joven.

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

También de Cali es el Teatro La Máscara, dirigido por Lucy Bolaños, agrupación que, desde su mismo origen, tiene sus intereses dramáticos en las temáticas de género. Se ha unido a otras organizaciones para festivales y acciones de mayor

En el subconjunto se hallan algunas piezas que no tienen personajes en el sentido tradicional del término.

trascendencia social. Ha participado en el Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres Magdalena Pacífica (pertenece a *The Magdalena Project*), festival *sui géneris* en el mundo porque confluyen las mujeres artistas, que son gestoras de sus propias trayectorias y están comprometidas con la vida y con la paz. •

Bibliografía

- Camacho López, Sandra (febrero-abril, 2009). Presencia del encierro y su figura trágica. *Revista Teatros*, 12, 49.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Siglo XXI. Buenos Aires: Atuel.
- Lozano Guerrero, Carlos Enrique (2008). Otra de leche. *Teatro escogido 2001- 2006* (p. 215-241). Cali: Universidad del Valle.
- Llano, Carlota (2009). *Columpio de vuelo* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe Colombiano* (2011). Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá: Ediciones Semana, Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Salcedo, Doris (2005). Conferencia. *En Guerra y pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en*

Colombia. Organizado por Daros-Latinoamérica AG. Documentos Daros 1, pp. 121-151.

Sepúlveda, Carlos (2009). *Homo Sacer, un proyecto de investigación - creación*. MS. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Teatro La Máscara (2006). Los perfiles de la espera. *Dramaturgia de la urgencia*. Pilar Restrepo Mejía (comp.), Cali. p.p. 207-219.





El deber de Fenster / Teatro Nacional / Dirección Nicolás Montero y Laura Villegas /
Fotografía Alex Gumbel

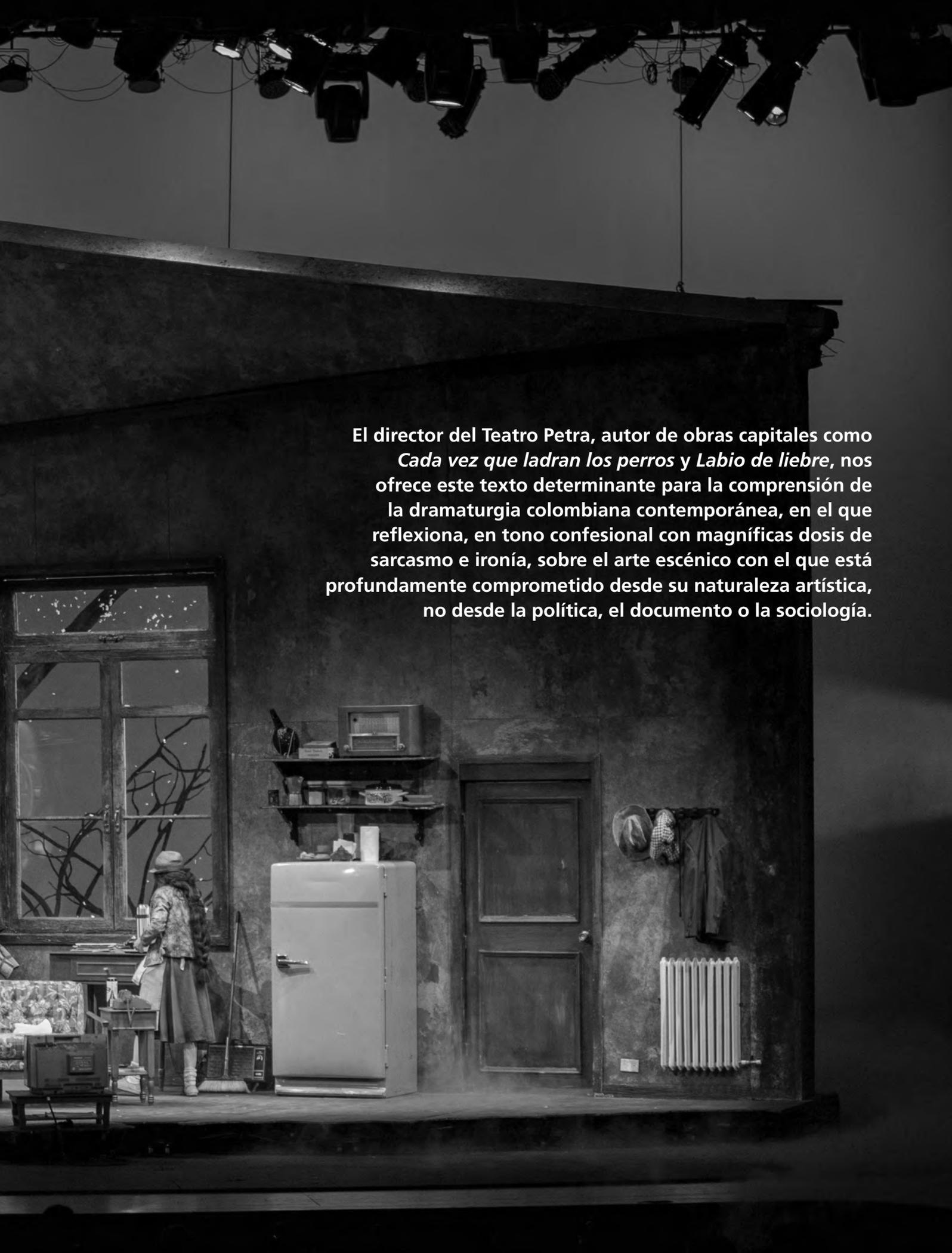


El deber de Fenster / Teatro Nacional / Dirección Nicolás Montero y Laura Villegas /
Fotografía Alex Gumbel

LA GUERRA Y LA POSGUERRA DEL TEATRO

Por Fabio Rubiano Orjuela*

* Actor, dramaturgo y director del Teatro Petra



El director del Teatro Petra, autor de obras capitales como *Cada vez que ladran los perros* y *Labio de liebre*, nos ofrece este texto determinante para la comprensión de la dramaturgia colombiana contemporánea, en el que reflexiona, en tono confesional con magníficas dosis de sarcasmo e ironía, sobre el arte escénico con el que está profundamente comprometido desde su naturaleza artística, no desde la política, el documento o la sociología.

Matar o no matar

La guerra y la violencia nos han dado un gran porcentaje de obras. Enumerarlas nos tomaría años. En cada rincón de este país se han escrito piezas sobre nuestros muertos, nuestras víctimas, los desaparecidos, las mujeres con vientres abiertos, los niños asfixiados, los cuerpos cortados. Hasta el mítico partido de fútbol que jugaron los paramilitares de alias 'El Alemán' con la cabeza de don Marino López en 1997 en Bijao Cacarica, Chocó. 'El Alemán' lo niega, los campesinos lo afirman.

¿A quién le creemos?

Para la obra de teatro podríamos decir que aceptamos la versión de 'El Alemán'.

"Reconozco que mis hombres le 'mocharon' la cabeza a

Marino López, pero no jugaron fútbol con ella porque eso raya con la morbosidad y la 'depravación' psicológica".

En esa versión tal vez tendríamos una comedia. O una farsa que nos daría risa por la capacidad que tienen los señores de la guerra para interpretar. Como si el resumen fuera:

"Mochar cabezas vaya y venga... pero jugar fútbol con ellas, no. Un momento: ¡Usted quién cree que soy!".

¿Qué versión escojo?

Hablar desde el Teatro

En el teatro, por lo menos en el que hacemos con Teatro Petra, el asesino más despiadado llora de amor, justifica con argumentos su quehacer y, ante todo, insiste en

Nuestro trabajo no es sociológico, documental, antropológico o religioso. Creo que ni siquiera es político.

que aquello que hizo fue movido por una convicción férrea de crear un mejor país.

En *Labio de liebre* (nuestra obra más reciente) las víctimas también tienen odios, a veces son injustas, y están llenas de pasiones como cualquier ser humano. O más bien como cualquier personaje.

No se desvirtúa a los criminales como tampoco se celebra todo lo que haga la víctima.

Nuestro trabajo no es sociológico, documental, antropológico o religioso.

Creo que ni siquiera es político.

Hay quienes hacen teatro político, teatro antropológico, y teatro documental. Y disfrutamos viéndolo.

Para algunos muchas obras de teatro son un testimonio sociológico.

Otros trabajan arduamente en comunidades religiosas para, por medio del teatro, hacer que 'El Señor' penetre en el alma de la audiencia.

Muchos aún defienden la catarsis que purifica a los espectadores, y los lleva a seguir el 'buen ejemplo' para no caer en la catástrofe del héroe trágico.

Otros abominan de la identificación con los protagonistas de la historia, y exigen crítica y razón antes que emoción.

Pocos, con valentía incomparable, van al corazón de zonas de conflicto, y con los mismos protagonistas y sobrevivientes de la barbarie, dramatizan la realidad, y reviven el horror de lo sucedido.

Nosotros, como grupo, no somos capaces de asumir esa responsabilidad.

Apenas podemos con el montaje de obras de teatro. Decir que hacemos más, es mentir.

Con *Labio de liebre*, nos han dicho muchas cosas: que es de gran fuerza política, que ilustra lo que sucede en este país, que muestra de verdad a las víctimas, que es laxa con el victimario. Alguien dijo que es el capítulo de una telenovela. Otro dijo que hacemos mofa de un proceso de desmovilización. Una señora se sintió ofendida porque su hija es leporina como Granado Sosa –un personaje de la obra del que muchos se burlan–. La mayoría se reía durante la obra, una minoría aclaró con contundencia: *"Yo no me reí. Me gustó, pero no me reí"*.

Muchos lloraron cada noche (incluyéndonos), y según informes de personas que trabajan con víctimas y que hicieron encuestas a la salida de la obra, la minoría vino a ver *Labio de liebre* no por un interés social en el conflicto, no por un interés político, no por un interés en el tema de la paz, sino porque le habían hablado bien de la obra. La mayoría dijo que después de verla quería investigar más acerca del tema.

Puede que la obra contenga y produzca todo eso. Pero ante todo, antes que sociológica, o documental, es una pieza de teatro. Es un drama.



Cuando diga drama, diré «tensión dramática».

Nos gusta que en el teatro siempre haya tensión. Esa es nuestra primera regla al hacer ficción.

Nuestra posición sobre la realidad no está primero.

Primero está el drama.

A mediados de los años ochenta, cuando comenzamos a hacer teatro, teníamos mucho miedo de no decir lo 'correcto', de no estar en sintonía con aquello que era 'útil' para la sociedad; de que la obra no fuera lo suficientemente necesaria, contundente y comprometida para crear conciencia, para generar reflexión.

Para esa época, la tensión dramática, la fricción, el movimiento de la acción no era lo primordial. Lo relevante era el compromiso con la realidad.

Hoy nuestro compromiso es con la teatralidad.

Comienzan los ejemplos.

Mochar cabezas

A Jerónimo Sosa, campesino con ruana; uno de los personajes de nuestra obra *Labio de liebre*, le cortan la cabeza, "se la mochan" como se acostumbra a decir en el campo, (como acostumbraba a hacerlo 'El Alemán'). Su hermano Granado Sosa se burla de él.

Granado tiene labio leporino y su hermano Jerónimo siempre lo llamó 'Media jeta'; ahora Granado le grita:

"Yo por lo menos soy media jeta, no como usted que es sin jeta completa".

Jerónimo da quejas, dice:

Nuestra posición sobre la realidad no está primero. Primero está el drama.

"Este verraco lo que quiere es tumbáme la cabeza pa ponése a jugar fútbol con ella, así como jugaron fútbol ellos con la cabeza mía".

La noticia de la "mochada de cabezas" es famosa desde la violencia de los años cincuenta, cuando se realizaba con machete, hasta los años recientes en los que el instrumento es la famosa motosierra.

Lo hemos visto también en los informes de la cercana violencia mexicana ya sea con imágenes de muchas cabezas en el platón de una camioneta, o de cuerpos sin ellas puestos en orden estricto como una instalación macabra de arte contemporáneo, en la cual la sangre que emana de la parte mutilada y multiplicada por el número de cuerpos produce formas y texturas de un impacto atroz.

Vemos en la también reciente campaña mediática de ese Islam más radical, cómo se corta en vivo; y no de un tajo y en un segundo, sino con paciencia y tiempos que parecen interminables.

Necesitábamos esa escena, mencionar aquello, no evadir esa práctica.

¿En un sentido dramático qué podíamos decir?

Muchas cosas:

Que es horroroso, que quien hace eso es un monstruo, que

aquel que lo hizo no merece el perdón, que muchos claman que se le haga lo mismo al culpable, que se perdió cualquier posibilidad de compasión, que la fractura moral del país es irreparable al permitir esto, que no debemos ser indiferentes, que todos somos culpables.

Todas las opciones son válidas.

Las posibilidades para revolver la conciencia son infinitas.

Pero todo ya se dijo.

Mientras más se busca lo que hay que decir en esa escena, menos se encuentra.

¿Por qué?

Porque no es en la realidad donde se halla la respuesta, es en el teatro.

Y cuando finalmente nos decidimos por un camino de ficción apareció otra realidad.

"Ellos jugaron fútbol con la cabeza mía".

Grita Jerónimo Sosa.

Y después de una larga pausa su hermano pregunta:

"¿Y cómo quedó el partido?"

El público ríe, no todo. Ya lo dije.

¿Por qué se toma esa decisión, por qué ese texto?

Porque decidimos pensar en los personajes que estaban en la obra. Pensamos en esa particularidad.

Son dos niños campesinos que se pelean, y en las peleas de hermanos, los hermanos se ofenden. Sin compasión.

No se trata aquí de dos víctimas más de una violencia referenciada hasta el cansancio, que entran a repetir los lamentos conocidos y reconocidos, no. Son dos personajes, dos hermanos.





Labio de liebre / Teatro Petra / Dirección y dramaturgia
Fabio Rubiano / Fotografía Juan Antonio Monsalve

El concepto totalizante y estandar de víctima no los cobija en el universo dramático. Aquí son enemigos, y se ofenden con todas las herramientas verbales que puedan tener a su favor.

Ganan los personajes

El peligro, el gran riesgo es que un hecho atroz como la mochada de la cabeza produzca risa. Pero el público no se está riendo del hecho sino de la capacidad de los hermanos, del momento dramático. Lo otro ya lo saben de memoria, y reforzar con el teatro lo que ha dicho la prensa, el vídeo, los sociólogos, los antropólogos, los defensores de Derechos Humanos, y las mismas víctimas, no nos deja la sensación de estar haciendo teatro sino otra cosa que desconocemos.

El teatro que hacemos no va a las generalidades reconocidas por todos sino a individuales que se pasan por alto.

Lo que falta

A pesar de todas las obras que se han hecho sobre nuestra guerra, faltan tantas que no tendremos tiempo de hacerlas todas; no vamos a alcanzar a contar todo eso que no se ha contado.

¿O será que ya lo contamos todo?

La respuesta inmediata es no. Falta. Falta mucho.

Pero tal vez haya que contar lo que falta de otra manera.

Una tragedia, no en el sentido del personaje trágico griego que alcanza la trascendencia con su propio sacrificio, sino tragedia como la historia de alguien que cae

Hoy nuestro compromiso es con la teatralidad.

en desgracia, es nuestro material más cercano, diario y provocador.

Llevamos escuchando desgracias hace mucho tiempo. Todos los días: desgracias naturales, de la violencia política, de género.

¿Nuestro trabajo es seguir contando esas tragedias?

Respuesta inmediata: Sí.

Nuevas preguntas:

¿Cómo lo cuento?

Esa es la eterna pregunta que uno se hace:

Punto de vista, perspectiva, responsabilidad ética.

Pero la otra es:

¿Para qué?

Y sólo encuentro dos opciones:

1. Responsabilidad con las víctimas.
2. Responsabilidad con lo dramático.

Y como mi trabajo es dramático, sea lo que sea que vaya a contar, debe pasar por una estructura que genere tensiones, contradicciones, ambigüedades.

Tengo que hablar desde todos lados, que es diferente a hablar desde la neutralidad.

Como dice el maestro Cristóbal Peláez, no es una lucha de buenos y malos, es una lucha de **razones**.

Me interesa contar **La historia del que no sabía que matar era malo**,

O

La del que tenía los argumentos más sólidos y casi irrefutables para demostrar que no es malo matar

siempre y cuando sea para defender la vida de la mayoría.

Nada mejor para comenzar una pieza que un contrasentido, una negación, un absurdo, una ambigüedad.

Transformación del campo simbólico

Se le está pidiendo a los defensores de los viejos parámetros, a los que quieren que sigamos matándonos, que piensen de manera diferente en una opción de país desconocido; es decir, en un país en paz.

Nosotros como artistas, paradigma de la renovación, la búsqueda y la creación, tendríamos en ese orden que comenzar a pensar diferente. A asumir lo que tenemos que contar desde perspectivas nuevas, y a veces hasta enfrentadas con nuestras propias convicciones.

Que **no** seamos nosotros los defensores de viejos parámetros.

El teatro no es explícito

Las características explícitas de un conflicto en últimas son las menos interesantes dramáticamente. Se vuelve invisible por repetición, se vuelve aburrido por información.

Lo que hacemos es visibilizar no a la víctima como concepto en su visión colectiva, de masa de dolientes; sino de individualidades que hacen más cosas que sólo sufrir.

Lloramos todas las noches de *Labio de liebre* por la alegría muerta de nuestros personajes.

Algunos actores han llegado a creer incluso en las razones que da el victimario para cometer atrocidades, eso ha generado crisis.



Pero aquellas crisis también nos han dado la certeza de que no somos ese tipo de artistas que están mirando la situación desde afuera, señalando a los malos y ayudando a los buenos; sino que como creadores asumimos que también somos responsables de haber dejado que pase lo que pasa en nuestro país.

Todo eso lo hemos sentido gracias al Teatro.

Hacemos teatro.

Un ejemplo de invisibilidad

Un amigo nos contó que desde niño fue invisible, no invisible como todos hemos fantaseado alguna vez para espiar, para robar o para entrar a sitios que de otra manera es imposible acceder. Él era invisible en el sentido de que no era tenido en cuenta, nunca figuraba. Era de tez blanca, muy blanca, con cara de niña –decía él–, un poco rollizo, y con la voz muy suave, incluso cuando cambió de voz en la adolescencia.

En un paseo con dos amigos de la universidad, los tres se emborracharon y terminaron, por circunstancias penosas, violando a una joven del pueblo en el campanario de la iglesia.

La muchacha, a pesar de saber que en su pueblo la repudiarían, los denunció.

La policía los capturó.

Cuando llegó el momento del reconocimiento, el policía los puso frente a ella, nuestro amigo estaba en el centro. El policía le ordenó a la joven que dijera si ellos habían sido. Ella dijo: Éste y éste. Señaló a los dos de los extremos. No a mi amigo que quedó libre.

Ni en este caso dejó de ser invisible.

Tengo que hablar desde todos lados, que es diferente a hablar desde la neutralidad.

Era un estereotipo, algo en él no le daba condición de visible.

Se arrepintió toda la vida de lo que hizo, y años después fue a visitar a la muchacha al pueblo a pedir su perdón. La buscó y la encontró, pero ella lo reconoció menos, desestimó su visita, su arrepentimiento; y, más que eso, nunca le creyó que él hubiera estado allí.

¿Esta historia habla de la violencia contra la mujer?

¿Habla del dolor de un hombre que casi no existe?

¿Quién es la víctima?

Ya decidirá el dramaturgo si pasa por alto una violación. O si habla de lo penoso que es una violación, o de lo penoso de no existir.

Así como Althusser (el famoso marxista de los ochenta) que estrangula a su mujer y es declarado no culpable; insiste en ser declarado culpable sin conseguirlo. Asimismo, mi amigo trató de ser visible, incluso como malo en un mundo donde malos como él son invisibles.

Los dos regresaron al pasado para ser castigados por lo que hicieron contra una mujer. Y no lo consiguieron.

¿Cómo podemos nosotros, artistas, hablar del pasado?

Si queremos saber para dónde vamos, tenemos que saber de dónde venimos.

Sí.

Pero si queremos dejar atrás el mal pasado, no para borrarlo sino para mantenerlo vivo y que sirva de cimiento en la construcción de una nueva forma de relacionarnos; aquello que significó una cosa en el pasado debe significar eso y algo más en el futuro.

No recordamos que nuestro padre nos castigaba dándonos golpes, para que nuestros hijos entiendan que los debemos golpear. No. Lo recordamos para dejar claro que de la **peor manera** aprendimos que no hay ninguna razón para hacer eso.

De la peor manera nuestra historia reciente nos muestra que lo que pasó no puede volver a pasar.

¿Alguien le va a explicar a 'El Alemán' que mochar cabezas es tan malo como jugar fútbol con ellas?

¿Sirve hacerlo?

¿Alguien lo duda?

Cuando los niños de Buenaventura juegan a las "casas de pique"

¿Debemos hacer una obra que les diga que eso es malo?

¿Dónde están los enemigos?

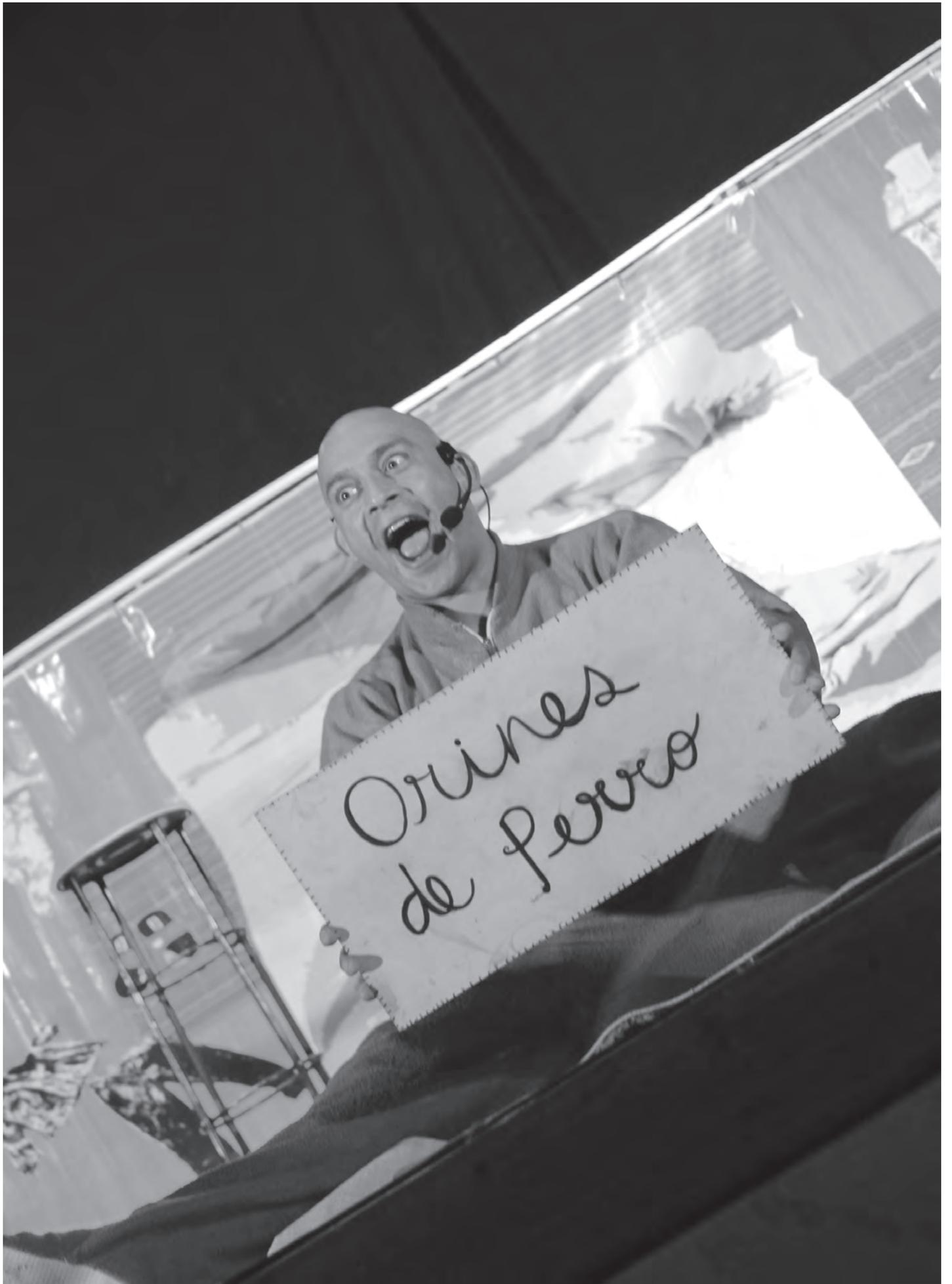
Insistimos en que lo que pasó no se vuelva a repetir.

Insistamos en que los artistas tampoco nos sigamos repitiendo. Nosotros como trabajadores de símbolos, también estamos en la obligación de resignificarnos. •





Labio de liebre / Teatro Petra / Dirección y dramaturgia
Fabio Rubiano / Fotografía Juan Antonio Monsalve



Orines
de perro

LA QUINTA ESENCIA

Por Daniel Rocha*

*Maestro en Arte Dramático y maestro en Estudios Políticos. Actor, director y pedagogo de Teatro Foro

La tensión dialéctica actor-espectador, o personaje-espectador, que es la misma que se conceptualiza en los postulados antitéticos de Aristóteles y Bertolt Brecht, según el autor de este artículo, se resuelve con la aparición de la dramaturgia de Augusto Boal al crear un nuevo lugar para el espectador del teatro, el de la estética del oprimido. Volver sobre los postulados de Teatro Foro, del teórico brasileño, es un camino que se traza para adelantar las reflexiones sobre el posconflicto en Colombia.

Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes, en lugar de quedar seducidos por las imágenes, se conviertan en participantes activos, en lugar de ser voyeurs pasivos.

El espectador emancipado

Jacques Rancière

A lo largo de la historia del teatro se han dado discusiones sobre la relación actor-espectador y se ha llegado a afirmar que no hay teatro sin espectadores. Diversas reflexiones teóricas se han producido en torno al papel del espectador y su función creativa en la escena y a los cambios estéticos y sociales que esta relación ha producido. Esta reflexión se mantiene vigente y se alimenta de propuestas de autores como Aristóteles, Brecht y Boal, entre otros, quienes nos han

sugerido interesantes giros teóricos y estéticos en torno al rol de los públicos en el espectáculo y a la injerencia del espectáculo teatral en la vida cotidiana de los espectadores. Sobre esta relación y las propuestas teóricas de los autores mencionados trata este artículo. La reflexión surge de una práctica teatral que ha vinculado a los espectadores, no sólo a las puestas en escena, sino que también ha motivado la transformación de sus entornos socioculturales.



Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste "actúe y piense" en su lugar; Brecht, por su parte, propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que "actúe" en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una «catarsis»; en el segundo, una «concientización a través del distanciamiento».

Lo que argumentaba Boal es la acción misma del espectador, quien no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo es el protagonista de la acción dramática, ensaya transformaciones de conflictos que trascienden el escenario y debate proyectos de cambio en su espacio micro político. En resumen, se entrena para la acción real.

Con estos postulados descritos anteriormente, los artistas no hemos dejado de cuestionarnos y reflexionar sobre el valor fáctico que nuestras obras tienen en los contextos sociales en los que se producen y, cómo las prácticas artísticas en la historia del arte y, específicamente, el teatro, han tratado de explicar tanto imaginarios socioculturales, como el valor simbólico que éstas tienen en la función política y en la percepción de la realidad.

Pero el centro del debate –más allá de los temas, tramas y estéticas de las obras– es el espectador, «quinta esencia» de las creaciones artísticas. Desde los paradigmas aristotélicos descritos en la Poética, el origen del teatro está en el rito y su acción repetible; así la tragedia

Para Brecht, el teatro debe virar a un teatro como escenario público de reflexión crítica colectiva.

transforma los símbolos en imaginarios colectivos en los que héroes y dioses narran sus hazañas a través de la «mimesis» o representación.

La tragedia tiene la función social de regular a los espectadores representando un mundo que va del entendimiento al aconductamiento para corregir errores y vicios del ser humano, vicios que podrían poner en riesgo el papel del Estado y el cuerpo social inmanente. En la tragedia, el hombre es una unidad con contradicciones morales determinadas por la idea de justicia, virtud, felicidad, y se resalta la personalidad individual por encima del cuerpo social que se moviliza entre las ideas y la realidad.

"Hay casos en que conmiseración y temor surgen del espectáculo y otros en que nacen del entramado de los hechos, pero la trama debe ser compuesta de modo que, aún sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyera los hechos y le produzca compasión y temor y se lleva a cabo la purgación." (Aristóteles, 1985, p. 39)

Entonces, es en la tragedia en la cual el espectador, a través de la catarsis, se ve a sí mismo y no repetirá las decisiones equivocadas que provocaron un final que devela un castigo moral para el personaje que busca la perfección humana.

Ese es el círculo del teatro tal y como lo conocemos, tal y como lo ha modelado la sociedad a su propia imagen. Pero este círculo se rompe, y se genera un punto de inflexión con Brecht, con una nueva estética, tal y como nos lo señala Rancière en *El espectador emancipado*:

"Ante estos paradigmas surge una revolución estética que abría el debate y la dicotomía entre lo activo y lo pasivo del espectador que asiste a un espectáculo teatral, con una mirada de sociedad en evolución, donde el pueblo, término que retoma de su alineación política, el pueblo debe tener una conciencia crítica de su situación, un teatro que reconfigura la estructura de dominación y de una imagen de apariencia escenificada, a una lectura de realidad transformable, la oposición entre ver e interpretar, la imagen escénica toma nuevos contenidos con Bertold Brecht." (Rancière, 2010, p. 22)

Para Brecht, el teatro debe virar de una funcionalidad didáctica –con interés purificador íntimo y énfasis en ciudadanos y espectadores pasivos–, a un teatro como escenario público de reflexión crítica colectiva. Así sus obras presionan al espectador para que amplíe su perspectiva social y tome un rol activo en un mundo habitado y compartido por oprimidos y opresores, describiendo en sus obras las complejidades del ser humano, las debilidades del poder, los misterios y contradicciones del ser humano en sociedades perfectibles.

En su *Breviario de estética teatral*, Brecht convoca a los "hijos de una edad científica" a tener una posición crítica ante la vida, que no es otra cosa que la prolonga-





Perros ladran / Obra para la CNRR: Comunidad Libertad – Sucre / Dirección y dramaturgia Daniel Rocha / Archivo particular

ción de lo político, a revolucionar una sociedad cuyos conflictos son representados en un teatro y son pura diversión.

"Será una actitud crítica. Con respecto a un río esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a la locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad, en revolucionar la sociedad. Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de frutos, a los que fabrican vehículos y a los transformadores de la sociedad, a quienes invitamos a nuestros teatros rogándoles que no olviden sus propios y vivos intereses a fin de

confiar el mundo a su razón y a sus corazones para que lo transformen según su propio talento." (Brecht, 1963, p. 50)

De esta forma, Brecht reconceptualizó la función purificadora del teatro aristotélico; el dramaturgo alemán cuestionó el temor y la purificación en el espectador por medio de la catarsis. Para él, la obra debería conducir a la reflexión y dejar en el espectador el deseo de encontrar respuestas a los cuestionamientos planteados por los personajes. Para Aristóteles, el ser humano es algo determinado y conocido. En las obras de Brecht, el ser humano es algo por determinar, conocer y re-historizar. Brecht acuñó el término «realismo épico», cuyo propósito fue incentivar la capacidad del público

por medio del distanciamiento y descubrir la injusticia de la sociedad y la subordinación del ser humano. La función de la reflexión no es la capacidad del individuo de accionar individualmente sino en sociedad.

Con los nuevos postulados dramáticos y representativos cambian también las interrelaciones actor-público; la filosofía y la función social del teatro dan un giro sustancial. Para Aristóteles el ser humano-espectador es inmutable y el teatro es otra pieza más de una tecnología de gobierno sobre las conductas.

En la reflexión brechtiana, que se alinea con una lectura dialéctica estructuralista de la sociedad, el héroe es amenazado por la justicia y el Estado, el hombre debe cumplir



Brecht re-conceptualizó la función purificadora del teatro aristotélico.

una nueva función en la historia y la política, y se concibe al ser humano como cambiante y cambiable. En el teatro épico brechtiano, la razón genera la transformación y es la razón en el ser humano la que obliga a la decisión de dar una visión del mundo.

Pero el espectador, quinta esencia del espectáculo, aún no ha dado muestras de su capacidad transformativa en la acción política, aún faltaba una estética que, entre el sujeto y el pueblo, develara un ciudadano-artista con capacidad de incidencia en la acción micro-política.

Cuando se avanza en esta búsqueda del nuevo espectador, la estética del oprimido será el faro para una concepción de sociedad. Ya no hay que hacer énfasis en el cambio de una sociedad y sus mecanismos de poder: el Estado, la justicia y las relaciones de poder a gran escala. La estética del oprimido aparece en escena con Augusto Boal, quien da rienda suelta al espectador para rebelarse, no sólo a los aparatos ideológicos del Estado, sino que empodera al espectador en la vía del buen vivir y del bien estar. Con la estética del oprimido, el ciudadano no sólo es espectador, sino que incide en las decisiones de su comunidad. Una metáfora para actuar en la vida y entender el arte.

Es así como la cuarta pared, que determina la separación entre actores y público, se derrumba con

la estética del oprimido. En los años sesenta se iniciaron cambios sustanciales, no sólo en el teatro, sino también en el arte en general. Se resquebrajaron los paradigmas convencionales para interactuar con públicos invisibilizados y ahora actuantes en la creación estética con nuevas temáticas y finalidades de las prácticas artísticas. Se produjo la ruptura con los postulados formales de lo artístico y sus dispositivos de despliegue: galerías, museos y teatros. Surgen entonces nuevos temas y técnicas, y el arte empieza a incidir de manera notoria en la movilización social y en la política. Los movimientos contraculturales acortaron las brechas de interacción entre arte y política y debatieron sobre el deseo, la eficacia del arte y sus implicaciones políticas. El arte salió a las calles y a los parques. El desafío era ocupar los espacios públicos.

Desde los movimientos contraculturales (cine-clubes y otros colectivos) se empezó a promover la salida del cine a los parques públicos, y en el teatro se inició el cambio del rol de espectador y nació el paradigma del «espec-actor» (el individuo que acciona en la escena del teatro y transmite su decisión al entorno cotidiano) como práctica pedagógica de creación colectiva. A partir de la entrada en vigencia de las nuevas lógicas de resistencia de la pedagogía de los oprimidos se transgrede el rol del público de teatro y el espectador adquiere otra razón para postularse dentro del espectáculo: no se tiene en cuenta solamente su capacidad de ver, sino también la de conocer y re-crear.

Estamos, por lo tanto, ante el Teatro Foro, creación de Augusto Boal, movimiento que surgió en Brasil como resistencia a la represión

política y estética de las dictaduras latinoamericanas. Basado en una metodología de trabajo participativa que contribuye al desarrollo de reflexiones personales y colectivas y que prioriza la creatividad social e individual en la búsqueda de soluciones a problemáticas sociales, se potencia al espectador a través de la observación y la acción, para enfrentar situaciones problemáticas y tomar posiciones que permitan transformar hábitos, percepciones y costumbres que impiden el logro de mejores condiciones de calidad de vida en un grupo social determinado.

¿Y Colombia?

En Colombia, la búsqueda de espacios de diálogo y transformación social no ha promovido el surgimiento y desarrollo de prácticas artísticas que contribuyan a la transformación de problemas sociales y políticos, y a la comprensión y apropiación de las libertades fundamentales sin distinción de raza, sexo, lengua ni religión.

Y cuando se debate el tema del posconflicto y de la Ley de Víctimas, se proponen unos mecanismos de participación ciudadana que activan la reconstrucción de una sociedad que debe re-imaginar sus caminos de paz y reparar sus economías, instituciones e infraestruc-

**La función de
la reflexión no
es la capacidad
del individuo
de accionar
individualmente
sino en sociedad.**



turas; pero, desafortunadamente, se piensa en mecanismos de intervención participativos formales, sin intervención de los espect-actores, pues todavía la nuestra es una sociedad trazada por el diseño de leyes que imaginan unos ciudadanos dispuestos al disciplinamiento, ajenos a sus cotidianidades locales y despojados de su sentido ético como artistas.

Tal vez, en una sociedad tan regulada por una constitución y unas leyes desconectadas del mundo real y de la participación democrática en particular, el Teatro Foro cumpla una función cognitiva y sea un espacio de inter-acción entre un mundo cotidiano para los

En la reflexión brechtiana, el héroe es amenazado por la justicia y el Estado.

espectadores y un sistema político y jurídico que no ha encontrado los mecanismos de implementación en la esfera pública de lo político y lo social.

Termino esta reflexión retomando a Rancière, quien nos recuerda que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia y que el actor es también el espectador del mismo tipo de historia. •

Bibliografía

- Aristóteles (1985). *Poética*. Ciudad de México: Mexicanos Unidos.
- Boal, Augusto (1974). *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Editorial De La Flor.
- Brecht, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.



Perros ladran / Obra para la CNRR: Comunidad Libertad – Sucre / Dirección y dramaturgia Daniel Rocha / Archivo particular





SI EL RÍO HABLARA: *Entrevista a César Badillo*

Por Ángela Pineda*

* Actriz, pedagoga y periodista



Celebrar los 50 años de la fundación del Teatro La Candelaria es celebrar el cumplimiento de un destino, que ha sido colectivo; el de un maestro y el de su grupo. El tiempo ya ha dictado su sentencia. Ahí están las obras que lo representan. Y la historia que lo divulga. Su repertorio es un caleidoscopio de imágenes que se multiplican en la memoria de los espectadores. Ahí está el país expuesto bajo luces y sombras. Como alegoría o como documento, la escena viva se reanima, antes y después de la batalla. Y el actor y la agrupación, con ese raro instrumento que es la Creación Colectiva, potro indomable, se adentran en la noche de la consciencia. Cada obra es fruto que cae cargado de nuevas inquietudes. El último, *Si el río hablara*, sembrado en tierras lejanas, aprende otro lenguaje. Fiel a su origen, pero animado por largas experiencias, el Teatro La Candelaria se ha transformado por el camino. "Te glorificamos ¡oh método!", escribía Rimbaud. Los 50 años se celebran bajo la luz de un renacimiento. Es lo que entendemos en la perspectiva que nos propone César Badillo.



Ángela Pineda: ¿Qué ha cambiado en los 47 años que separan las primeras experiencias del método de Creación Colectiva del Teatro La Candelaria, de la obra *Si el río hablara*?

César Badillo: Muchísimo, pues la creación colectiva evoluciona como evoluciona el teatro. Sobre todo, no se queda en una sola manera de hacerse. Las primeras creaciones colectivas obedecían a unos ejes ideológicos y políticos, a una época, a la conformación de un grupo que en ese entonces era muy joven, tendría cinco años. En ese momento se estaba entendiendo cómo hacer dramaturgia de creación colectiva.

El Teatro La Candelaria ha tenido muchos momentos. Momentos en los que se piensa demasiado y luego se decide cómo crear. Primero pienso, después hago. Posteriormente surge una combinación de primero hago y después pienso. En los últimos tiempos ha habido mucho hacer para luego pensar. Pero eso depende de la época. Hacer para luego pensar ha sido una consecuencia de la presión del teatro post dramático. Esa presión de no querer contar una historia lineal, sino fragmentada, jugar con otras estructuras y experimentar con la multidisciplinaridad. Todos estos aspectos nos introdujeron en otra dinámica, en otra búsqueda artística.

Lo importante es la evolución de acuerdo a la época, de acuerdo a las personas y de acuerdo al tema. Entonces, en la obra *Si el río hablara* estábamos en un momento de cambio, de crisis dentro del grupo. (Siempre el grupo está en crisis, siempre. No hay nada que no esté en crisis. Todas las personas, los grupos, los equipos).

En una de las tantas crisis estábamos en un proceso de cambio de dirección, en otras miradas del mismo teatro. Nos subdividimos en tres equipos y esos tres equipos estaban interesados en el tema del cuerpo. Claro, cada equipo le dio su visión. La nuestra, ante todo por problemas incluso operativos, era particular. No teníamos espacio, por tanto nos tocaba escribir y probar escenas, escribir y probar. Nunca lo habíamos hecho así. Siempre la creación colectiva se resuelve, como decimos nosotros, en el "Tabloski: raspar la tabla".

En la obra, por el hecho de que no teníamos espacio (porque sólo podíamos ensayar en La Candelaria dos veces a la semana), los cuatro actores escribíamos y buscábamos espacio para el ensayo con los compañeros de teatro de alrededor y probábamos escenas. De esta manera hubo mucha escritura. Tal vez, por una inquietud personal, yo coordiné el grupo. Tenía una fuerte inquietud por la dramaturgia, aunque mis compañeras también escribieron.

La creación colectiva tiene una particularidad y es que el texto es lo último. E, incluso, con esta obra, habiendo arrancado al contrario, aún estamos recogiendo textos.

A. P: ¿Hay un giro de lo explícitamente político hacia lo poético en esta nueva dramaturgia?

C. B: Sí claro. Yo creo que ésa es la gran pregunta y es la gran paradoja. Si uno tiene necesidad de decir las cosas hay que decirlas y esa es una delgada línea porque se puede caer en la obviedad, en la obviedad política, pero los artistas no tenemos por qué reprimirnos por eso.

Creo que si un artista necesita dar su opinión, hay que investigar de qué manera expresarla, pues lo político está en todo. El Teatro nacional hace teatro político, el teatro comercial hace teatro político, todos hacemos teatro político. Siempre se dice que el Teatro La Candelaria es el único que hace teatro político. No, desde muchos ángulos, todos tenemos una posición de lo político. Claro, hay una preocupación poética, cómo poetizar, no sé si se puede decir así, el horror. Se trata de cómo hablar de este aspecto sin dejar de decir lo que se quiere decir, pero con una buena carga poética.

Hay una gran preocupación por la forma, por el espacio, por las mismas palabras, la manera de encontrarle la ambigüedad al conflicto y su razón de ser a ese tema tan tremendo. ¿Por qué existen las víctimas? ¿Cómo llegó el país a eso? Todas estas preguntas llevan a tocar el asunto político y la preocupación por el aspecto ambiguo, poético; pero todos tenemos una carga del concepto del mundo, absolutamente todos.

La construcción estética de *Si el río hablara* es una creación colectiva. Nosotros empezamos con el tema del cuerpo y el cuerpo en la guerra. Qué pasa con nuestra situación; con las preguntas que cualquier ser humano hace sobre el mundo. Los artistas nos metemos en este cuento, pensamos el mundo. Por ejemplo, el tema de la ecología es preocupante. Es decir, el planeta se está muriendo. Las preguntas sobre las víctimas y sobre el cuerpo en la guerra entraron en la construcción de *Si el río hablara*. Hubo improvisación, juego. Alguien, no recuerdo quién, propuso que el río hablara a través de bolsas



plásticas, era bellísimo; y eso nos tocó a todos. Otra persona propuso jugar con los animeros, personas que sacan las ánimas el día dos de noviembre, "Día de los muertos", a pasear por el pueblo y eso sucede aquí en Colombia. Por cosas del azar descubrimos la historia del pueblo de Puerto Berrío y así fuimos indagando. Pero no partimos de la idea, la idea fue apareciendo en el curso de la improvisación, de la escritura, por encuentros tan raros de personajes. Igualmente, estaba latente la inquietud acerca de si contar o no una historia y de qué manera contarla. Hasta que aparecieron los personajes como una pregunta. ¿Por qué no tratar a los victimarios? Porque siempre se va hacia el lado de las víctimas, lo cual es importante. Pero los victimarios, ¿cómo se tratan? Eso era

un reto. ¿Cómo humanizarlos? Ese juego lo alcanzamos a realizar. Así, las ideas fueron apareciendo hasta que llegamos a la idea de contar la historia de esta mujer que buscaba a su hija, que lleva una muñeca. Cosas sueltas que cayeron en una estructura.

A. P: ¿Qué enseñanzas o lecciones del maestro Santiago García se conservan en el trabajo actual del Teatro La Candelaria?

C. B: Muchas. Él está y no está. Es decir, Santiago García no es el maestro del Teatro La Candelaria. Yo creo que el viejo es, y lo digo con cariño, el maestro del teatro colombiano. Es un hombre que, junto con otros maestros, porque no es el único, insistía mucho que primero es la ética y después la

estética. No nos pongamos a pen-dejear y a echar carretas teóricas sin tener una base ética. Eso está metido en el trabajo de la obra, está metida su actitud frente al grupo, cuidar al grupo, que haya paridad entre la gente. Un aspecto difícil como es la economía, la democracia económica. Esas son bases éticas importantes que Santiago dejó. Ante todo, él tenía una exploración loca en lo artístico. O sea, él nunca se cerraba a determinar una línea absoluta. Una actitud de mucha exploración en lo estético, en lo artístico, en buscar la poesía, en preocuparse por el público, en preocuparse por las formas, en preocuparse por la manera de producir el teatro. Sus enseñanzas están ahí latentes. Su actitud frente a la creación colectiva, que se reinventa, no es única, así como se reinventa



Si el río hablara / Teatro La Candelaria / Dirección Cesar Badillo / Creación colectiva / Archivo particular



la actuación. El teatro nunca tiene una sola forma de hacerse. Eso, a veces es una tendencia que tenemos. Pensamos que Shakespeare se hace de cierta manera, ¿eso quién lo dice?, ¿quién lo ha dicho? De manera que el teatro está en una continua evolución y eso Santiago García lo entendía muy bien. Así como el equilibrio entre lo político y lo artístico. En lo estético tenía un manejo muy inteligente, sin dejar de decir las cosas. Son muchas las lecciones de Santiago García.

A. P: ¿Está de acuerdo con la afirmación de Sandro Romero “[...] 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”? Y si es así, ¿qué es lo que están “matando”? y ¿qué viene después del “parricidio”?

C. B: Yo no creo en el parricidio en el sentido clásico porque significa pelear con el padre para, en el fondo, terminar imitándolo. Esto es personal, muy íntimo. Creo que el problema es encontrar donde el padre no pudo hallar otros conceptos y otras preguntas que estaban latentes en su época, qué otras cosas se pueden ver. Más que intentar matarlo, es ver que está ahí. Si lo hablo desde lo literal, mi papá está aquí, en mi corazón, el maestro está ahí. De manera que lo que yo tengo que hacer es encontrar mis preguntas, mis propias motivaciones, más allá de si me pongo a pelear con él o no. Para mí esa no es la cuestión, lo mismo sucede con el grupo *La Candelaria*. Pensar en el parricidio ha sido una actitud que la cultura ha tenido a través de la historia. Matar al padre, pero se sigue repitiendo lo mismo, ¿qué ha

cambiado eso en la humanidad, en la cultura? Se termina repitiendo. A veces nuestras acciones son peores. En cambio, si se busca un esguince u otras preguntas, estamos ante otra mirada del teatro, otra sensibilidad con lo personal que cada uno carga. Me voy a otro lado pero él sigue ahí y puedo usar sus hombros como puedo no usarlos. Esas son posiciones respetables.

De manera que el parricidio está y no está porque realmente sí hay giros en lo que estamos viendo. Por ejemplo, *Camilo* [Alude a la obra *Camilo*, basada en la vida de Camilo Torres Restrepo]. En esa obra hay cambios estéticos, pero más que querer enterrar al padre, es dejarlo que esté ahí y uno hacer su propio viaje. Después de *Si el río hablara*, ¿qué viene? Es difícil saberlo. Es una adivinanza complicada. Sin embargo, sí va a haber cambios, habrá nuevas miradas del teatro, creo que se mantienen preguntas sobre el mundo, una actitud exploratoria sobre la dramaturgia. Yo creo que la ventaja que ha tenido *La Candelaria* es que no se acomoda y esa es una lección también de Santiago García. No acomodarnos. Es decir, descubrimos *Guadalupe*, entonces nos quedamos con *Guadalupe*; descubrimos *El Paso*, entonces nos quedamos con *El Paso*. Nos quedamos con eso. No. Hay que seguir y lo que viene es una incertidumbre. Pero la respuesta depende del análisis de la época, de lo que esté pasando, del mundo; de cómo sigue el país, nuestra pequeña aldea. Todo eso es lo que viene después de las obras que están apareciendo porque ya se han hecho cinco, sin Santiago García, *Si el río hablara* es la cuarta obra. Lo interesante de todo es que se mantiene la actitud de investigar

y la actitud exploratoria sobre la dramaturgia.

A. P: ¿Con esta obra se cuestionan, o al menos se modifican, algunos aspectos del “método” de Creación Colectiva? Y si es así, ¿cuáles?

C. B: Por ejemplo, escribir antes, no había ocurrido en la creación colectiva, ni tampoco conformar pequeños equipos. Desde el punto de vista literal no existe el método. Por ejemplo, cuando un carpintero va a hacer un mueble él tiene que partir del material, de la clase de madera, el mueble requiere de un material específico bien sea balsa o cedro. Lo mismo sucede con la creación colectiva. ¿Cuál es el método que viene para el material que está saliendo? Yo no puedo usar las mismas herramientas para todo lo que está apareciendo. De acuerdo al material escénico, a las ideas que vayan surgiendo vamos encontrando herramientas. ¿Cómo entrar a esta obra? Puede tener estructura clásica o no tenerla. Así se va construyendo el método. De manera que eso es lo importante en la evolución de la creación colectiva. Yo creo que su evolución se debe a que nosotros no nos hemos dogmatizado, fundamentalizado, si se puede decir así. No nos hemos vuelto fundamentalistas. La creación colectiva no es lo único en la historia del teatro. No lo ha sido ni lo es. Por lo menos no es mi pretensión decir que la creación colectiva es el único método de Colombia. Me parece una ridiculez, además de ser una discusión bizantina. La creación colectiva es una manera de ver el mundo y de hacer el teatro. No existe el método literal. Hay que inventar el método. Eso sí, hay métodos, porque si no, todo cabe y cualquier cosa es arte.





Si el río hablara / Teatro La Candelaria / Dirección Cesar Badillo / Creación colectiva / Archivo particular

A. P: Ante una realidad tan cruel, ¿no cree que un teatro realista sea más crítico, directo y próximo y pertinente en el reconocimiento del horror?

C. B: Depende del código que quiera manejar, pero también depende de la necesidad. ¿Qué necesidad tengo como artista? ¿De qué manera quiero hablarle a la gente? Yo creo que un artista no se puede dogmatizar y decir sólo hago realismo o sólo surrealismo. Yo creo que depende de lo que necesite la obra, del mismo modo debo saber de qué manera el artista siente el material. Si quiero realismo, lo hago; si quiero surrealismo y quiero una obra loca y la necesito para plantear mi posición, lo hago. Ahora, lo que pasa es que el código del realismo pega más. Es decir, le da al espectador más herramientas porque tiene de dónde agarrarse. Pero yo no podría decir que para el problema del conflicto en el país necesitamos determinada forma expresiva: naturalista, no naturalista, realista, brechtiana

o el método de Stanislavski, no. La obra *El Paso*, por ejemplo, es una de las obras clásicas, en un momento dado dijimos "Esto está pidiendo hiperrealismo", y así lo hicimos, pero nosotros teníamos un tejido interno en la cabeza para poder actuar, teníamos una partitura y esa obra era mágica por eso. En *Maravilla estar*, otra de las obras clásicas de La Candelaria, era un material surreal, tenía otra manera de actuar que tenía que ver con gestos en contraposición frente al texto. Era todo un trabajo actoral que tuvimos que 'inventar', entre comillas, porque uno inventa tomando referentes de lado y lado. Habrá algunas cosas que son creaciones propias, pero tuvimos que encontrarlas para esa obra. Lo importante es la necesidad de lo que se pueda decir, la necesidad que tenga el artista, la necesidad del momento de la historia y el respeto por el material. El material también habla, e indica por qué lado se encamina. Obvio, uno es el interventor, pero es importante escuchar y entender el material.

A. P: ¿Un teatro poético, con personajes casi abstractos, como "Mujer", "Poeta" y "Devota" de *Si el río hablara*, por su carácter metafórico, no se inscribe en el teatro post-dramático y se aleja de la realidad política concreta?

C. B: No sé si la obra se inscribe dentro del teatro post dramático, no creo. ¿Qué es lo que define el teatro post dramático? Lo que no se fija, estructuras sueltas. *Si el río hablara* tiene una estructura clásica. Lo que sucede es que está tocando un asunto muy importante y es ¿qué es lo que se inventa en el *Si el río hablara*? Es una historia mítica. Es un mito de seres que se levantan, que salen del río a vivir su vida, a entender qué sucedió, por qué están en ese estado. Se trata de un regreso del Hades, del inframundo a través del río. Salen y quieren entender qué ocurrió. Es un mito, un invento en ese sentido. En ese transitar se encuentran con una mujer devota, que es la memoria de las víctimas que tiene contacto con los muertos. Es una mujer que se ha dedicado a rescatar la memoria de estas personas. Se dice que las personas que mueren violentamente mueren atormentadas, no se tranquilizan, no pueden tener paz en el más allá. Estos personajes, "Mujer" y "Poeta", se levantan por esta razón. Mientras la "Devota" les ayuda, se encuentran para aliviar sus almas. "Mujer" y "Poeta" tienen un pasado, que no se conoce, lo cual es un elemento clásico; personas que se encuentran y tienen sus vidas cruzadas. Creo que lo que hay allí es un intento por inventar una especie de arquetipo del mito de los muertos que se levantan en la intranquilidad. Puerto Berrío tiene



ese caso particular. Como creencia no pueden admitir que un muerto quede abandonado a los chulos, por eso sus habitantes se dedican a enterrarlos, por ley natural. Allí se funda toda la mitología que los habitantes inventan. El muerto, de cierta manera, contrataba a alguien para que le pusiera nombre. Éste lo pintaba para pedirle milagros. Después se le olvidaba, no volvía, o perdía el derecho y venía otra persona. Lo tapaba, le cambiaba el nombre y seguía. Es una mitología que está en la vida, no la inventamos nosotros, pero sí la concretamos en una obra. Nosotros estudiamos, en medio de todo esto, la *Iliada*, *La Divina Comedia*, *Pedro Páramo*; encontré, incluso, un poema que dio origen a la novela de Rulfo. Investigando sobre la mitología de los muertos que se levantan a reclamar su vida o, mejor, a reclamar su muerte, encontramos que todo eso está en la cultura de manera bastante desarrollada. En ese sentido, creo que no inventamos nada nuevo, simplemente teníamos la necesidad de hablar, conocíamos a las víctimas. El Teatro La Candelaria siempre ha estado metido en el conflicto, sin decir que somos los únicos. La Candelaria se fundó con una obra basada en la novela de Álvaro Cepeda Samudio que se llama *La casa grande*, la obra fue dirigida por Carlos José Reyes, primer director que tuvo el Teatro La Candelaria. Entonces, siempre ha estado el problema del conflicto como pregunta en las creaciones del grupo y teníamos relación cercana con víctimas, con gente perseguida y eso ha estado latiendo en el país, en las noticias. ¿Cómo convertir las noticias, el amarillismo, en un poema? Ésa era la pregunta fuerte. ¿Cómo volver el conflicto

un poema que perdure? Tal vez sea un atrevimiento decir que perdure, pero que quede algo de esta época. En cien años se podrá decir "Miren lo que pasaba"; porque esa es la intención de los artistas, o de algunos, que se trascienda con sus obras. Algunos hacen teatro fugaz y está bien.

A. P: Como espectador, ¿qué le pide al teatro?

Al teatro le pido que me sorprenda, que me divierta y divertir no sólo en el sentido de la risa, sino que se puedan descubrir cosas del mismo personaje, que no intente echarme discursos. Que tenga un trabajo no tan aleccionador. Actores y actrices que vibren en la escena, que lo metan a uno en el juego. Un teatro que deje preguntas. No como esos programas que se ven en televisión, que pasan y a los tres minutos se olvidan. Sino un teatro que sea capaz de dejar al espectador vibrando. Hace poco vi varias obras interesantes, que me dejaron sensaciones por su manera de hacerse, por su genialidad dramática.

Un teatro que sea concreto. Concreto en el sentido en que la expresión de la época se está llenando de mucha confusión en el teatro, especulación. Cualquier cosa es arte. Entonces parece que el rigor investigativo se pierde. Considero que hay un *boom* de cualquiercosismo en este momento. Creo que el arte es una vía de conocimiento. El teatro es una vía para entender, y también de diversión. Permite el placer de descubrir cosas a través de la risa, pero en la medida en que el teatro, particularmente, pueda dejarle a la gente una pregunta, mejor. No dejarla tan tranquila, si bien uno necesita salir tranquilo de

ciertas obras. Pero el arte siempre será subversivo en cualquier sociedad, incluso, en los países que son socialistas, allí el arte es problemático porque ése es su papel. El arte es la insatisfacción de ver el mundo como si ya estuviera hecho. Detrás de lo hecho o de lo normal, siempre está vibrando el dolor.

A. P: En Bogotá se observa una serie de trabajos teatrales que hablan del conflicto y sus víctimas. ¿Cómo hacer para que artísticamente no se convierta en una costumbre y ante el espectador el tema pierda contundencia?

C. B: Es muy importante, porque si uno se descuida estamos re-victimizando a las víctimas. El Estado, de alguna manera, los está reconociendo pero también se lava las manos y re-victimiza. Es decir, la persona dice "Yo soy víctima", y casi se vuelve un oficio, ya tiene carné. Por un lado, hay que solucionarle todo provocando una inmovilización política. Por otro lado, se vuelve un tema de moda. Entonces todos los artistas tratan el tema y hasta económicamente puede ir mejor. Obvio, el Estado tiene responsabilidad. Obvio que los artistas tenemos de cierta manera una responsabilidad ante el conflicto, pero debemos tener mucho cuidado en no re-victimizar a las víctimas, ni utilizarlas porque hay muchos artistas que se jactan de trabajar con las víctimas y sacan pecho, mientras las víctimas están atrás, lo cual me parece un abuso con semejante tema tan delicado. El trabajo del artista tiene que ser muy prudente. Debe estar en un segundo plano. Es un tema tan delicado que exige ser tratado con mucho respeto para encontrar la



dignificación de las víctimas, buscar lo poético. Para la obra *Si el río hablara* estos cuestionamientos estuvieron allí. No nos interesa hacer una obra más sobre las víctimas, sino que nos interesan ellos como personas. Pensar, ¿qué pasa con el conflicto? Desde el punto de vista ético, político y filosófico. ¿Qué podemos aprender como sociedad? Sin sacar pecho como los salvadores de las víctimas. Al contrario, ellas son las que tienen que responder, incluso. No estamos tratando de salvar a nadie, de ser denunciadores del problema. Estamos tratando de hacer un objeto de arte, con un tema complejo para el país, pero que requiere mucho sentido ético y este año aún más. Si como artistas no ponemos la

ética primero antes que la estética, no vamos a hacer el trabajo profundo. Pensar, ¿cuál es la vía de conocimiento que pretendemos recorrer? Para que la gente reflexione, para que analice políticamente la situación, porque no se trata de decir que los colombianos somos malos, sino que se tienen unos orígenes trascendentales que hay que tratar de develar, tanto en las víctimas como en los victimarios. El país debe reconocerlos pero ellos deben encontrar las herramientas para entender qué sucedió.

Nosotros, la sociedad, quizás debemos develar las herramientas, ponerlas ahí sin decirle qué deben hacer como víctimas, ni que somos los salvadores. Se trata de una lucha contra el olvido. Es

decir, para que los victimarios no triunfen, pues su triunfo está en que borran, literalmente, a las personas, las disuelven en un río o un hueco. Las obras son pequeños granos como contribución ante la des-memorización que pretenden imponer los victimarios. Además, porque de lo contrario la sociedad no sale del problema del conflicto. El odio, el dolor, la rabia, que no se solucionan, repercuten en otras generaciones. Así se convierten en cadenas de antropofagia social. Por eso tratamos el olvido. •



Si el río hablara / Teatro La Candelaria / Dirección Cesar Badillo / Creación colectiva / Archivo particular





TEATRO HÍBRIDO: *El guaco y la paloma*

Por: Carolina García Contreras*

* Investigadora y gestora cultural

Entre la muerte natural y la muerte violenta se abre un abismo profundo e insondable. La autora lo interroga a partir de la obra *Kilele*, del grupo Varasanta, que habla de la masacre de Bojayá.

Las víctimas y sus sobrevivientes, afrodescendientes, no sólo sufrieron las atroces consecuencias de una muerte violenta, sino que en su sistema de creencias toda armonía natural quedó profundamente alterada. La acción reparadora de *Kilele* busca traducir a un sentido trágico, humano y universal, los contenidos rituales y mágicos de las víctimas de Bojayá.

Dicen los Tules que la última muerte, la definitiva es cuando desaparecemos en el corazón de quienes nos amaron, el último adiós está marcado por el olvido... Mientras siga el fuego encendido, las danzas y los cantos, seguirán vivos nuestros muertos.”¹

1 Hojas de comentarios del público asistente a la obra *Kilele*, una epopeya artesanal del grupo de Teatro Varasanta. Etnografía realizada en el marco de la investigación “Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano”.

El Guaco

El teatro, aquel encuentro irrepentible con el otro, tantas veces testigo rebelde e insurrecto de las historias de violencia, y de tantas escenas reales y macabras que han dejado el mundo a oscuras. El teatro, aquel lugar para la ensoñación y la dicha, para la confrontación y la melancolía, para la transformación y la vida, pero también para la muerte; porque el teatro sí ha sabido hablar de ella, sea cual sea su origen. Sobre ‘esa muerte’ –aquella a la que todos temen– me pregun-

to qué tan cercano y cotidiano se vuelve hablar sobre ella cuando es violenta, dependiendo del país en el que se haya nacido. Creo que es muy distinto. Sin duda, el territorio marca nuestro pensamiento y nuestra identidad y la forma como entendemos y vivimos la muerte. Y los que nacimos en el país del Sagrado Corazón, lo sabemos bien.

Las gentes del Chocó, especialmente los que viven en zona del Baudó, tienen la creencia de que un pájaro negro llamado «Guaco»,



anuncia la muerte y la desgracia con su trino. En la obra de teatro *Kilele, una epopeya artesanal*² del grupo de teatro Varasanta, escrita por el dramaturgo colombiano Felipe Vergara, hay una alusión a esta “ave de mal agüero”, que anunció la masacre de Bojayá en la cual está basada esta obra ya insigne del teatro colombiano.

Dentro de ese continuo de discursos asociados con la muerte, son sus causas, las que marcan una pauta intrínseca que determina las formas de proceder, significar o elaborar los sentimientos frente al deceso de una persona querida. Cuando se trata de una muerte natural puede generar ansiedad y temor dependiendo de las circunstancias, pero cuando no es natural, sino que es una muerte violenta e inesperada como en el caso de Bojayá, todo es cubierto por el velo de una fatalidad absurda y abso-

2 La obra, basada en los acontecimientos de Bojayá del año 2002, cuenta y representa la historia de “Viajero”, un campesino chocoano que vivía en un pueblito en medio de la selva chocoana y que fue presa del desplazamiento forzado en contadas ocasiones. Un día, su familia compuesta por dos hijos y su esposa, se esconde en la iglesia del pueblo para huir de un enfrentamiento armado. De pronto, un grupo armado lanza un cilindro de gas que cae en la iglesia y mata a 119 personas, entre ellos a su esposa y su hijo. Viajero no tuvo más remedio que volver a desplazarse con su pequeña hija Rocío. Él vive atormentado por los hechos y sobre todo porque no pudo enterrar a sus muertos. Un día el espíritu del río Atrato, su padre, le recuerda sus orígenes y genera un vínculo para que éste se pueda comunicar con sus difuntos. A partir de este momento viajero tiene la misión de hacer todos los ritos fúnebres para que las almas de sus muertos puedan descansar en paz. Así, viajero tiene que hacer una travesía para cumplir al fin su promesa.

La forma como se interpreta y elabora el tema de la muerte y el duelo en las comunidades afrocolombianas tiene una singularidad ligada a su historia, a sus ancestros.

luta porque representa un corte arbitrario masivo del flujo divino de la vida. Este tipo de muertes son mucho más difíciles de enfrentar para los que quedan vivos, y el proceso de duelo se convierte en una carga muy difícil de llevar no sólo por los hechos en sí, sino porque las personas de Bojayá como las de cualquier lugar encontramos necesarios los rituales mortuorios específicos para que las almas de nuestros seres queridos puedan descansar en paz. Sin embargo, la forma como se interpreta y elabora el tema de la muerte y el duelo en las comunidades afrocolombianas tiene una singularidad ligada a su historia, a sus ancestros y a su resistencia como pueblo subalternizado. El tema de los rituales mortuorios para ellos es especial y, por eso, en *Kilele* se vuelve el centro simbólico capaz de suscitar muchas emociones en los espectadores.

La vida y la muerte, para los afrodescendientes, están íntimamente ligadas a rituales espirituales de vínculo con la naturaleza. El primero de ellos se celebra cuando alguien nace, y la madre entierra la pla-

centa y el cordón umbilical debajo de la semilla germinante de algún árbol, escogido por ella y cultivado en su azotea desde que supo de su preñez. Cada niño o niña distingue con el nombre de «Mi ombligo» a la palmera que crece nutriéndose del saco vitelino enterrado con sus raíces el día del alumbramiento (Arocha, 1999). Y así numerosos rituales acompañan su cotidianidad o momentos importantes de su vida como el matrimonio o los viajes que tienen que emprender por río o por carretera.

Los grupos armados de todos los frentes, en nuestro país—de manera sistemática— han impedido que la gente lleve a cabo libremente, las ceremonias alrededor de la muerte violenta, incluyendo el entierro propiamente dicho. Si bien es cierto que impedimentos de tal magnitud afectan a cualquier ser humano, para la gente de ascendencia africana esas restricciones tienen el potencial de fracturar su cultura. Según Arocha (2008) esa especificidad obedece a la importancia y a la centralidad que los ancestros históricamente han desempeñado dentro de las sociedades de África occidental y central, así como en aquellas últimas, incluyendo las comunidades de afropacífico y afrocaribe.

En *Kilele* los sobrevivientes rompen el velo de la muerte y se comunican con las almas que penan en el limbo porque no han podido ser sepultados “como Dios manda”. Constanza Millán (2009) afirma que los muertos sin deudos vivos, desde la cosmovisión afrochocoana, se agrupan en una especie de sombra que deambula por diferentes lugares del espacio habitado. El contacto de los vivos con las ánimas provoca la pérdida del alma



y la fuerza vital. Con la masacre, la diferenciación y comunicación prescrita que deben establecer los humanos con lo alto y lo bajo queda alterada. "El comportamiento de silencio y respeto propio del lugar de concentración del aliento divino [la iglesia] es trasgredido a través del acto violento. 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." (Millán, 2009). En *Kilele*, un drama social es reinterpretado "en las tablas" de una manera alterna y no local, donde se le da un nuevo sentido a la acción reparadora ya que, por ejemplo, las víctimas no se entienden como tales sino como héroes trágicos.

Kilele se remite constantemente al tema de la muerte que por sus causas y condiciones tiene un llanto silenciado, un duelo reprimido y unos ritos interrumpidos. Sin embargo, no sólo del 2 de mayo de 2002 habla de la obra, sino de otras muertes lejanas, geográficamente hablando, como las de Sarajevo o las de Hiroshima³; pero cercanas por la destrucción, la desolación y la desesperanza que dejan en quienes no murieron pero si tienen que vivir con el peso de haber sido los sobrevivientes. La obra se convierte en una manera de representar la muerte, la vida y el dolor de unas personas a cientos de kilómetros de la ciudad. En ella se conjugan elementos rituales que crean una atmósfera especial en la puesta en escena. Esa manera de organizar

3 Hay una mención a estos pueblos en una parte de la obra.

La vida y la muerte para los afrodescendientes están íntimamente ligadas a rituales espirituales de vínculo con la naturaleza.

la puesta en escena tiene como telón de fondo creencias místicas y formas de representar una cultura del otro: la afrodescendiente en este caso.

De esta forma, la obra se convierte en un dispositivo escénico central para lograr entender la magnitud de la violencia y el conflicto armado en un momento específico desde otro punto de vista que el meramente racional. Este hecho me hizo preguntarme: ¿De qué forma se representa la violencia de un país como Colombia en una escena contemporánea?, o, ¿se puede hablar hoy de un teatro político o que otras formas de "hacer agujeros en el muro"?, o, también, ¿cómo empezar a hablar de paz en medio aún de la violencia? Tomé la obra de teatro *Kilele, una epopeya artesanal* como un punto de partida para empezar a dar respuesta a estas preguntas.

«Kilele» es una palabra africana escrita en lengua *swahili* que significa 'bulla y alboroto'⁴. En Chocó esta palabra representa la idea de fiesta y rebelión, se convierte en una forma de 'escape' para la gente del pueblo en medio de las

4 Según Felipe Vergara, dramaturgo.

tensiones que genera el conflicto armado y otras condiciones adversas que existen en dicha zona. Así pues, en festividades como las de San Pacho, por ejemplo, "se arma un kilele y la gente ya sabe que alboroto se avecina...".

Con esta obra de la bulla y el alboroto, el grupo Varasanta se interrogó de manera profunda y comprometida sobre la existencia humana misma y sobre las implicaciones sociales del arte. En uno de los documentos de archivo; el director, Fernando Montes, afirma:

"En un país como el nuestro de grandes choques culturales, polémico a nivel cultural surge la pregunta. ¿Qué hacer con nuestra violencia? El trabajo teatral se presenta como una alternativa, cuando ya no somos activistas políticos de los años setenta... A través de nuestra investigación queremos el mejoramiento de seres humanos, es decir, la búsqueda del potencial que existe en cada ser."

En el Teatro Varasanta se hace una continua exploración sobre la capacidad del teatro como parte transformativa del ser humano y la sociedad, y sobre esto se profundiza en *Kilele*.

Felipe Vergara, el dramaturgo, comenta lo siguiente sobre el proceso para escribir una obra sobre Bojayá:

"La obra en su concepción escrita y escénica se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. *Kilele* es un viaje, aunque no voluntario, porque trata de un viaje obligado de los desplazados y de los viajes prohibidos de alguien que quiere retornar a su pueblo,





*Kilele: Una epopeya artesanal / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes / Dramaturgia Felipe Vergara /
Fotografía Carlos Mario Lema*



*Kílele: Una epopeya artesanal / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes / Dramaturgia Felipe Vergara /
Fotografía Carlos Mario Lema*



Kilele: Una epopeya artesanal / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes / Dramaturgia Felipe Vergara / Fotografía Carlos Mario Lema

implica una lucha por la libertad en condiciones en las que parece imposible alcanzarla."

Mucha gente recuerda dónde estaba aquel 11 de septiembre de 2001; sólo pocos recuerdan dónde estaban ocho meses después, aquel 2 de mayo de 2002. Los hechos desgarraron nuestra historia y nuestros corazones. En el archivo de Varasanta, encontré una alusión sobre la forma como se dio la noticia en los periódicos:

[...] "Y allí, en medio de miles de palabras que no dejaban translucir los antecedentes o las causas de la noticia, Florence Thomas, dejó en blanco una columna en *El Tiempo*." Ella no sabía que más poner que un símbolo de su indignación, esa

columna que no escribió, sería una alegoría del vacío de verdad que nos dejó a los habitantes rasos de las ciudades, el tratamiento que la prensa le dio a esta tragedia, porque hoy cuando todo el mundo cree saber qué es Bojayá, son pocos los que lo saben realmente. No hay muchos que sepan que Bojayá no es un pueblo sino un río. Sí, un río que alimenta y le da nombre a un enorme municipio productor de plátano, borojó y arazá, que tiene por cabecera municipal a Bellavista, el sitio en el que ocurrió lo de la explosión en la iglesia.

Los hechos de Bojayá, y en especial un artículo de periódico en el que se contaba que los sobrevivientes realizaban rituales públicos para

maldecir a los asesinos, cuando se supone por la cosmovisión y cultura afro que esos rituales son secretos, motivaron a Felipe Vergara a viajar al Chocó. Luego de ganar una residencia artística del Ministerio de Cultura, Felipe estaba río arriba en busca de una historia. Cuenta que allí tuvo una de las experiencias vitales más importantes de su vida, cuenta que en un principio tenía muchas ideas de lo que era el Chocó pero luego la misma selva se encargó de contarte otras, cuenta también que convivir y compartir la cotidianidad con personas pertenecientes a distintas comunidades del Atrato lo llenó de preguntas pero también lo animó a escribir y a escribir.



De esta experiencia obtuvo testimonios de personas afrodescendientes que le hablaron de tristeza y muerte pero también de dignidad, memoria y resistencia. Esos testimonios fueron tejidos uno a uno y con otros elementos, Vergara creó el texto de la obra y el grupo de Teatro Varasanta logró crear una puesta escena de la misma, en cuya representación se reelaboraron dichos relatos. Esa creación-reelaboración, aconteció en la capital del país a kilómetros de distancia de donde sucedieron los hechos y son interpretados por actrices y actores blancos, condición que de entrada ya marca una ruptura entre el relato inicial y la misma representación.

La paloma

El discurso está cambiando. Ahora todo el tiempo escuchamos aquello de que “la paz está cerca”; escuchamos hablar de postconflicto, cuando ni siquiera hemos terminado el conflicto, cuando aún no nos hemos perdonado realmente. Dentro de ese ambiente de una paz prometida, me pregunto qué camino tomará la dramaturgia colombiana. Tan cargada de historias de violencia, hacia dónde mirará. Nos han callado tanto la boca que aún hay que seguir narrando y actuando la violencia.

En este país cuando se habla de violencia, impunidad e injusticia todavía queda una mar de lágrimas que atravesar, todavía queda un rosario de quejas que exponer y muchas velas por encender. Sin embargo, es lindo a veces tener esperanza y abandonarse a la credibilidad de que de pronto el tiempo futuro en cuestiones de paz será mejor y, por qué no, pensarse un país, no de mierda, en donde ‘Jorge

En *Kilele* los sobrevivientes rompen el velo de la muerte y se comunican con las almas que penan en el limbo porque sus cuerpos no han podido ser sepultados.

40’ o ‘El Alemán’ ya salieron de la cárcel gracias a la Ley de ‘Justicia y Paz’; sino poder pensar por un instante en otra cosa opuesta. No sé qué cosa, pero otra cosa. De todos modos, el teatro también está para eso: para la ensoñación y la esperanza, para darle vuelo a la imaginación y ver de otra manera a esa paloma blanca ridiculizada tantas veces, y fijarse en la rama de olivo que lleva en su pico evocando quizás la transformación de un Estado a otro mejor.

Y cuando se trata de pensar en la transformación pienso inmediatamente en el teatro, en aquellas “fuerzas de creación y construcción” que lo habitan y en cómo ha sido casi un deber hablar de la violencia y por ese camino sabemos que se puede encontrar al final una suerte de catarsis por un lado y una suerte de paz interior por el otro.

¿De qué hablar cuando se piensa en transformación? En el teatro la puedo analizar desde tres dimensiones: la primera de ellas, vista desde un punto de vista casi animista y es el **Teatro como alquimia de la realidad**: tiene que ver con el carácter estético y “mágico” del teatro de transformar los

objetos, los lugares y los tiempos en la escena. Grotowski (1970) afirma que el actor y la actriz pueden crear con sus gestos y movimientos el oleaje del mar o convertir un objeto de hierro en un amigo, por ejemplo⁵. En este sentido, el actor y la actriz se convierten en una especie de alquimistas, transformando –en sentido metafórico– los objetos en lo que deseen, y ésto genera precisamente esa magia del teatro, esa magia que sólo el arte sabe transmitir y que nos arranca de la cotidianidad de nuestra vida y nos transporta a Bojayá, a Grecia o a China.

En *Kilele* diferentes objetos se prestan para recrear la realidad. Una estructura es a la vez la puerta de una iglesia y una barca. Los actores pasan de un personaje a otro recreando distintos tiempos y espacios, y la escena se llena de credibilidad. Una sala de teatro se convierte en el lugar donde ocurre un hecho violento y las sensaciones del público llenan de realidad lo representado. El teatro, el lugar donde lo imposible tiene cabida y sentido ante nuestros ojos.

En una segunda dimensión sería el **Teatro como vehículo de transformación humana**; actores y actrices en su quehacer diario se confrontan a sí mismos, hacen

5 A partir de estas conceptualizaciones, Grotowski (1970) propone el llamado «Teatro pobre» en el cual “eliminando gradualmente lo que se demostrada como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado de la representación (escenario)”. La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, les reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.



una exploración psíquica donde lo emocional, su pasado, sus deseos pero también sus tristezas y duelos juegan un papel central. Esta exploración diaria los lleva por el camino del autodescubrimiento y de ahí hacia cualquier otro lugar, porque el camino del teatro también es también espinoso y problemático, y, como sabemos, muchas veces puede llevar al “cultivo histriónico y exagerado del propio ego”. Sin embargo, se considera que cuando el proceso teatral empieza a mantenerse en la cotidianidad de la vida, se genera una transformación interior: algo cambia, algo se mueve, algo tiembla, algo se remueve adentro, ¿qué consecuencias trae esto? Es una pregunta íntima para aquellos dedicados a este arte.

Dicha transformación también puede darse entre los espectadores o por lo menos se genera una reflexión crítica. Cuando le pregunté a Fernando Montes, sobre la reacción del público chocoano que vio *Kilele*, él me contestó:

Lo que más nos impresionó fue ver cómo opera en las comunidades excluidas del Chocó el fenómeno de catarsis que describió Aristóteles hace ya tanto tiempo y en un lugar tan lejano. Existe la necesidad reprimida de llorar la masacre, de poder llorar nuestros muertos, que son fruto del círculo de violencia perpetuado por tantos años en nuestro país. La obra para muchos de los habitantes de la zona, se convirtió en un vehículo para soltar esos nudos vitales y eso es en sí un fenómeno de catarsis. Es importante, mantener presente esta memoria y reactualizarla a través de la obra de arte. En ese sentido, la complejidad de capas y niveles de comunicación de la acción teatral reverberan en él y

Con la masacre, la diferenciación y comunicación prescrita, que deben establecer los humanos con lo alto y lo bajo, quedó alterada.

son más profundos que el simple relato de los hechos. *Kilele* logra soltar esos nudos, fue un proceso clave y necesario en nuestro país porque esa violencia se empeora con la acumulación de rabia, de ira y de deseo de venganza si no es elaborada y sublimada⁶.

Este aspecto que menciona Montes, destaca el papel de lo emocional y lo corporal que esconde los nudos inconclusos de la memoria que pueden desatarse por medio del arte, en este caso del teatro. Desde, este punto de vista, los actores y actrices transmiten en la escena algo (su universo interior) que de cierta manera toca algunas fibras frágiles del otro en este caso, el espectador, quien observa y al mismo tiempo siente, y en ese sentir algo es susceptible de ser transformado en su interior.

La tercera y última dimensión la denominó **Teatro como transgresor o transformador social**. Para Grotowski⁷ (1970) el teatro también es “un acto de transgresión que permite al organismo vivo,

luchar para encontrar objetivos más altos [...] en esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse así mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta trasgresión proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites”. En este sentido, el teatro latinoamericano ha sido – con mayor contundencia desde el siglo XX– escenario de transgresión social, el lugar donde lo tabú se desmantela, el espacio para romper las leyes y los estereotipos, lugar en el que se fracturan y se ponen en tensión diferentes estructuras de poder. El espacio de la ruptura, de lo profano, de lo socialmente condenado, Latinoamérica ha sido fiel testigo de este tipo de teatro. Desde este punto de vista es un artífice de crítica social, de levantamiento en contra de los cánones establecidos. En este sentido se encuentra íntimamente ligado a lo político; de este aspecto fundamental me ocuparé en el siguiente apartado.

Para actores y actrices, *Kilele* tiene una implicación emocional y un compromiso social ante el país y el público que va más allá de lo artístico. Esto representa para el grupo Varasanta no sólo el compromiso político de contar desde su propia estética lo sucedido para que la sociedad civil nunca lo olvide y para que nunca se vuelva a repetir, sino también es para ellos un compromiso espiritual real con las almas

6 Entrevista realizada el 20 de septiembre de 2009.

7 Quien antes de adentrarse de lleno en el teatro sentó una posición frente al totalitarismo y fue diputado por el Partido Comunista en Polonia.



de las personas que murieron. Esto, aunque tiene un tono místico, para ellos es real y en sus creencias ven que es posible hacerlo por medio cada función.

Esta obra ha tocado sus corazones y su memoria profundamente, ha suscitado en ellos los más diversos significados, y ha sido todo un reto sumergirse en un universo ligado a la muerte, a la violencia, a la fatalidad y a la pérdida sin salir lastimados en su ser. Fue tanto el compromiso del grupo que viajaron al Chocó a presentar la obra en Bojayá. Fue tan arraigado el compromiso social que tuvieron, que ofrecieron una función por cada persona muerta en Bojayá. Ellos aportaron a la restauración simbólica de las víctimas, eso es transformación social. Tener una

misión en la escena es de aplaudir. Ellos cumplieron su misión.

Lo anterior me hace creer que si queremos empezar a cambiar nuestra cultura violenta, también se tendría que empezar a pensar en otro tipo de historias o por lo menos otras formas de narrarlas. Sin embargo, en este momento estamos pisando el terreno de las paradojas, de lo híbrido, de las contradicciones y de las múltiples caras, porque así son las sociedades contemporáneas y sus expresiones artísticas. Creo que hay que empezar a reinventarse. Creer en la convivencia de opuestos y ver la realidad dentro de una complejidad que da cuenta de su profundidad. Las sociedades son híbridas, son una cantera de producciones simbólicas no definidas. Si lo pensamos

desde este punto de vista, en un teatro híbrido cabría la paz contada de una forma diferente.

Imaginar un teatro híbrido, como forma contemporánea, compleja pero interesante de aproximarse y entender el hecho teatral y sus temáticas –la guerra y la paz, la vida y la muerte, el amor y el odio– desde tres puntos fundamentales: Primero, desde una transversalidad de contenidos que cruzan este hecho con los discursos, la historia y el bricolaje cultural. Segundo, desde plantear la permeabilidad y la convivencia deconstructiva de distintas formas, lenguajes estéticos y posiciones políticas disidentes, que definen bien el teatro contemporáneo. Tercero, desde una relectura compuesta de fragmentos, memorias e imágenes



Kílele: Una epopeya artesanal / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes / Dramaturgia Felipe Vergara / Fotografía Carlos Mario Lema



de representaciones e imaginarios sociales.

Consideraciones finales

En el caso particular de *Kilele* se hace un entierro simbólico, se crea un duelo y se rinde un homenaje a las personas que perecieron y a los sobrevivientes: a su dignidad y memoria como pueblo esclavizado por siglos. En la obra, los actores y actrices cruzan el umbral sagrado entre la vida y la muerte para intentar dar descanso eterno a las personas que murieron y a las que no se les pudieron cumplir los ritos fúnebres como se acostumbra en su cultura.

El grupo Varasanta con su obra *Kilele*, en donde la representación de la memoria afro se hace visible mediante sus creencias sobre la muerte y lo ritual, encuentra una caracterización propia de la violencia acontecida en Bojayá en tres sentidos fundamentales: Primero, la categoría de víctima es cambiada por la de héroe, encarnado en el personaje de "Viajero", un campesino chocono que ha sobrevivido a los embates de esa violencia. Al desaparecer esa categoría de víctima como depositario de violencia se da un giro y lo que se resignifica y enaltece es el carácter de su lucha, de su resistencia y de su dignidad. El segundo, es la centralidad de lo espiritual que es, dentro del discurso sociopolítico, una categoría poco analizada, ya que siempre se tienden a analizar las repercusiones sociales y psicológicas de los dramas sociales dejando un poco de lado la dimensión espiritual o relegándola al plano de lo cognitivo. Pensar en esta categoría de lo espiritual dentro del discurso de la violencia es entender cómo las creencias, en

lo divino y lo sagrado, hacen parte constitutiva de la identidad y de las formas mismas de sobrevivencia y resistencia de aquellos héroes y de muchas personas. Dicha dimensión espiritual encripta también el proceso de la reparación simbólica, ya que el hecho violento fractura esta dimensión pero en muchos casos no la destruye sino que la fortalece y es parte constitutiva de la recomposición del ser y del tejido social después de la tragedia. La fractura del plano espiritual que dejan los dramas sociales, en el que parece romperse la conexión entre el hombre y lo sagrado, genera confusión y soledad pero en otros casos se convierte en una tabla de salvación ante lo que dejó la violencia. Un tercer sentido ante este tema, es el manejo que el arte da a lo simbólico, estos significados llegan al inconsciente del público y marcan con detalles la forma como esa persona percibe el hecho violento, y la interpretación que da a estos hechos está traspasada por aquellos contenidos simbólicos que son puestos en escena y que sirven también para hacer reparaciones igualmente simbólicas pero poderosas porque salen del cuerpo y de la memoria emotiva del actor.

Kilele fue una gran obra referente de la dramaturgia colombiana contemporánea. Ahora con el nuevo panorama político hay un camino nuevo por recorrer, la proyección al ser testigo de su tiempo, para el actor, el dramaturgo y el director sería pensarse el tema de la guerra y de la paz, del guaco y la paloma desde una perspectiva más compleja y paradójica a su vez: pensar otra forma de no dejar de hablar de lo mismo pero diciéndolo de modo diferente inaugurando así

nuevas maneras de cruzar el umbral hacia la ansiada paz y ayudando a cambiar la historia. Pensarlo de manera profunda más allá de las posibles futuras exigencias de nuevas convocatorias es el reto. •

¿Cuánto tiempo tendremos que esperar hasta que los otros también se vuelvan pacifistas?

No es posible decirlo, pero acaso no sea una esperanza utópica que el influjo de esos dos factores, el de la actitud cultural y el de la justificada angustia ante los efectos de una guerra futura, haya de poner fin a las guerras en una época no lejana. ¿Por qué caminos o rodeos?, eso no podemos colegirlo. Entretanto tenemos derecho a decirnos: todo lo que promueva el desarrollo de la cultura trabaja también contra la guerra..."

¿Por qué la guerra?

«Warum Krieg?» [1932]

Intercambio epistolar entre Albert Einstein y Sigmund Freud.

Bibliografía

- Arocha, Jaime (1999). *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el pacífico colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- (2008). *Velorios y santos vivos. Comunidades Negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- García, Carolina (2011). *Premio Nacional de Investigación 2011*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Grotowski, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiún Editores.
- Millán, Constanza (2009). *Ya no llega el limbo porque la gente bailando está. Prácticas de memoria en Bojayá – Chocó* (Tesis de maestría en Antropología Social). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.





Kílele: Una epopeya artesanal / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes / Dramaturgia Felipe Vergara / Fotografía Carlos Mario Lema



Kílele: Una epopeya artesanal / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes / Dramaturgia Felipe Vergara / Fotografía Carlos Mario Lema

Teatro y violencia: Apuntes y reflexiones

Por Carolina Vivas Ferreira*

* Actriz, dramaturga y directora de Umbral Teatro



“Cada época se piensa a sí misma como particularidad y lo hace desde distintos lugares”. Esta consigna de Umbral Teatro puede encerrar los ideales de los 25 años de actividad transcurridos desde aquel febrero de 1991 en que nació el grupo. Desde entonces, fiel a sus principios, su lenguaje escénico ha transformado su progresión creativa bajo el imperativo de esa “búsqueda de un teatro pertinente” como lo muestra su repertorio: *Segundos* de 1993, creación colectiva; *Electra o la caída de las máscaras*, de Margarite Yourcenar, de 1995; *Días felices*, de Samuel Becket, de 1996; *Filialidades*, de Carolina Vivas, de 1995; *La mujer sola*, de Dario Fo, de 1999; *Gallina y el otro*, de Carolina Vivas, de 1999; *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*, de Carolina Vivas, de 2003; *Antes*, creación colectiva, de 2010; *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, de 2012; y *Donde se descomponen las colas de los burros*; son, entre otras, las obras que han definido un estilo un temperamento y una actitud ante el teatro tan marcados por Carolina Vivas, su directora. Así como en la dramaturgia, también en el ensayo, ella ha sabido explorar los grandes conflictos sociales del país con una mirada penetrante y vigorosa sobre nuestra historia. Y con sus tesis directas y sin concesiones, propone una lectura de la realidad abiertamente polémica. El texto que aquí presentamos es prueba de ello. Señala cómo la maldad, solapada bajo el término general de “violencia”, se oculta en las múltiples formas genéricas. Para Carolina Vivas, a la dramaturgia le corresponde el deber de desentrañar la manera en que se han naturalizado esas conductas absolutamente aberrantes en los términos, ya convencionales, de «conflicto armado». La historia reciente de Umbral Teatro es la crónica documentada de esta indignación.



Abordar el asunto de “Teatro y Conflicto” me lleva a referirme necesariamente a la experiencia de Umbral Teatro, grupo con el que he trabajado los últimos veinticinco años y del que hace parte un equipo de teatristas y músicos, asociados libremente bajo la figura del «Grupo de teatro». Decía, a propósito de las actividades preparatorias de la celebración de los cincuenta años del Teatro La Candelaria, en la mesa “Teatro de Grupo ¿Tradición o innovación?”, que “es en la tradición del Teatro La Candelaria donde se inscribe el trabajo de Umbral Teatro; fue ‘armados’ de nuestra experiencia allí, que nos fue posible construir el sueño que representa hoy, el trabajar en grupo, en *comunidad*, entendida ésta como un conjunto de personas vinculadas por intereses comunes, mas no en una común-unidad, al contrario; el grupo como territorio donde es posible la diversidad y la tensión, por ende el *conflicto*, las preguntas, la invención; el grupo concebido como lugar de encuentro y disenso, como caldo de cultivo propicio para la investigación e innovación de los lenguajes escénicos”.

En un país como el nuestro donde se han naturalizado conductas absolutamente incomprensibles, sería difícil suponer que el teatro y la dramaturgia no cedan a la tentación y, sobre todo, a la necesidad de hablar de ellas, de trasladar el conflicto social a la escena, intentando dejar de ver como inamovibles esas conductas y, como propone Brecht, aproximarnos a comprender sus causas y sopesar sus consecuencias.

Más que la violencia o el conflicto, me inquieta la maldad; por lo tanto, tengo necesidad de investigar. Es así como nuestra dra-

El grupo como territorio donde es posible la diversidad y la tensión, por ende el conflicto, las preguntas, la invención.

maturgia se acerca a materiales tan delicados como el linchamiento, la pedofilia, la masacre, la tortura, la desaparición forzada, la mutilación, los crímenes de Estado, la indefensión; en fin, todos esos asuntos que han caracterizado nuestra historia, plagada no sólo de guerras civiles y corrupción generalizada, sino de asesinatos de niños, de exclusión, de miseria, de encierro, de violaciones y vejaciones indescriptibles; todo ello a instancias del Estado, quien peca constantemente de “pensamiento, palabra, obra y omisión”, bajo la piadosa mirada del Sagrado Corazón.

Nuestro grupo, durante estos veinticinco años, ha abordado el conflicto desde distintos ángulos, consciente de la necesidad de encontrar los lenguajes que nos permitan dar cuenta de realidades en su mayoría obscenas; pero no se ha tratado sólo de dar cuenta de ellas, sino de permitir al espectador, acceder a miradas no oficiales sobre las mismas. Hemos querido arrojar luz allí donde al establecimiento le convendrían las sombras. Y no con un ánimo de denuncia, sino de cuestionamiento no sólo al poder, sino a la sociedad civil, cuyo silencio se ha constituido en cómplice del horror. Tenemos, como creadores y ciudadanos, un compromiso con nuestro tiempo y nuestro quehacer; hemos querido entrar en conflicto con nuestro presente y las miradas establecidas, autoritarias y engeguedoras que desde el poder nos brindan sobre él.

Hemos abordado diversas épocas de nuestra historia, desde la guerra independentista y la persecución y exterminio de los indígenas en el siglo XX con la obra *Pore, de la libertad al olvido* –creada a



Donde se descomponen las colas de los burros / Umbral Teatro / Dirección y dramaturgia Carolina Vivas / Fotografía Gabriela Córdoba

partir de las novelas del maestro Eduardo Mantilla Trejos, *Pore, la libertadura* y *La Rubiera*—, hasta la Guerra de los Mil Días, con *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos*, obra que accede al pasado bebiendo de la crónica como fuente, e indagando las voces y vida de artistas e intelectuales de fines del siglo XIX.

Desde la violencia conocida como la de los cincuenta con la obra *Antes*, diálogo de los viejos pertenecientes al universo personal de los actores con los personajes del coronel y su mujer, de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, hasta la violencia de género y la mal llamada «limpieza social» desatada en las ciudades, en pos de la ‘renovación’ urbana, a finales de los ochenta con *Filialidades*, obra cuyas imágenes generadoras fueron extraídas mediante telescopio, de la vida diaria del centro de la ciudad.

Desde las masacres contra la población civil indefensa a finales del siglo XX, con *Gallina y el otro*, hasta los procesos de desplazamiento urbano que implica la gentrificación, con *De peinetas que hablan y otras rarezas*; obras que se nutren del testimonio como fuente dramática. En *Gallina y el otro*, de los testimonios de sobrevivientes de masacres como la de Mapiripán, Puerto Alvirá y El Salado; en *Peinetas*, los testimonios de la recicladora más anciana que recorre las calles de Bogotá.

Desde el despojo y destierro con *Vocinglería (volcanes de sueño ligero)*, que se desarrolla en los extramuros de la ciudad, donde la población, en alto porcentaje desplazados, está a merced de la ley del más fuerte, hasta los crímenes

Nuestra dramaturgia se acerca a materiales tan delicados como el linchamiento, la pedofilia, la masacre, la tortura, la desaparición forzada, la mutilación, los crímenes de Estado.

de Estado llamados, de forma eufemística, «Falsos positivos», con la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, pieza en la que el personaje se rebela contra el destino escrito para él, metáfora del espectador que tendría que rebelarse contra ese presente sangriento que se le impone.

Me detendré en determinados aspectos de los procesos creativos de algunas las obras señaladas, dando cuenta, de forma somera, de cómo nuestra dramaturgia ha establecido una estrecha relación con el país, con su historia, con sus cronistas y su población, en pos de la construcción de una imagen de nosotros mismos y de nuestro tiempo.

Cuando el zapatero remendón, remienda sus zapatos. Es la indagación de una Bogotá pequeña de amos y señores del final del conflictivo siglo XIX y la llegada del siglo XX con la pérdida de Panamá y la Guerra de los Mil Días. La ciudad se encuentra al borde de la guerra civil y la mano represiva del gobierno conservador hace mella en la vida de sus pobladores.

Voces libres como la del zapatero y el poeta son acalladas por el poder bicéfalo Estado – Iglesia.

Ante el silencio, que frente a los efectos de la guerra, imperaba en Colombia a finales del siglo XX y principios del XXI, quise indagar cuál había sido la postura de los intelectuales frente a la guerra, cien años atrás. Tienen cabida en el *Cuando el zapatero...*, la vida, voz y obra de intelectuales y artistas como el dramaturgo Adolfo León Gómez y poetas como José Asunción Silva, Julio Flórez, José María Vargas Vila, pero también, Víctor Hugo y Osorio Lizarazo, en cuya obra, voces e historias de vida, encontré fuentes de conducta escénica.

El viejo completamente ido.

GREGORIO: (*Mirando al cielo*) ¡Dónde estás! ¿Por qué me dejas solo? “ ¡Has desertado del cielo y los hombres no te encuentran en ninguna parte, para pedirte justicia! ¡Espantado del crimen de otros, que es tu propio crimen, has huido muy lejos, donde tus ojos no vean este campo de las desolaciones, y tus oídos no oigan este gemido formidable que se alza en el corazón de la tierra castigada por ti... (*Completamente enloquecido*) El horror, es uno como ser vivo, que ha tomado formas, y mutila a los hombres, y decapita los pueblos. El mundo agoniza, con las venas abiertas, sobre sus campos ardiendo, al pie de sus dioses inútiles, incapaces de protegerlo y de vengarlo!”¹ ¡Ah, San Bribón, devuélveme a mis hijos!

¹ Estos textos son del escritor colombiano José María Vargas Vila, en su libro *Ante los bárbaros*; pero el autor no los escribe en primera persona; han sido cambiados





Gallina y el otro / Umbral Teatro / Dirección y dramaturgia Carolina Vivas / Fotografía Gabriela Córdoba

La irreverencia de Vargas Vila, el ánimo libertario de Julio Flórez y la horrenda teatralidad de su enfermedad y muerte, el fracaso económico de José Asunción Silva, la vida en el leprosorio del dramaturgo Adolfo León Gómez; en fin, todo esto como insumo para acceder a un tiempo pasado de cuyos vestigios tenemos noticia gracias a historiadores y cronistas, pero también a pintores, poetas y músicos como Luis A. Calvo.

La guerra se alimenta de sangre joven y ha arrebatado los hijos al zapatero, quien profesa ideas liberales y no acepta entregar a su hijo al ejército gubernamental.

Es fundamental en el texto de *Cuando el zapatero...*, entre otras, la intertextualidad planteada como premisa, por ejemplo con *El solda-*

en ese sentido, para ponerlos en boca del personaje.

do, del dramaturgo colombiano Adolfo León Gómez, entre otras.

SARGENTO: ¡Vicente Ferro, sabemos que está allí, salga y dé un paso adelante!

De repente el viejo abre su ventana y les arroja iracundo desde lo alto, toda clase de objetos y zapatos, los hombres se protegen.

VECINA: Eso es un viejo loco, deberían internarlo, (*Bajando la voz*) ¡Además es radical!

VIEJO: "Por qué no cogen de soldados a los señores, ellos son los interesados en puestos y honores. Por qué quien quiere ser presidente no expone personalmente su pellejo en la pelea, sin arrastrar al cuartel a unos pobres infelices, para que mueran por él."²

² Tomado de la obra *El soldado*, del dramaturgo Adolfo León Gómez.

La mujer ha bajado escoba en mano y a ella se han unido otros vecinos, que enardecidos y armados de palos, machetes y martillos, compelen al viejo para que entregue a su hijo.

Esa voz múltiple, creada a partir de indagar las fuentes, voces y vidas señaladas, fue la resultante de un proceso que arrancó bajo la premisa de encontrar, en guerras del pasado, posibles preguntas o quizá respuestas para nuestro presente.

Antes. El proceso de creación de esta obra partió de la inquietud que teníamos los individuos de nuestro grupo sobre la vejez, la cual se cierne sobre nosotros peligrosamente. Convocados los actores y actrices mayores de cincuenta años y emprendimos la búsqueda de material que nos permitiera abordar el tema en cuestión. Pedí al elenco traer al

Nuestro grupo, durante estos veinticinco años, ha abordado el conflicto desde distintos ángulos.

ensayo a sus viejos más queridos, abuelos, padres, tíos, y llegaron, cada uno, con su historia a cuestiones y con lo irremediable de lo ya vivido. Alimentados en esa fuente del Yo, continuamos nuestra búsqueda trayendo al ensayo sucesos o historias de viejos que no hicieran parte del universo familiar, bebimos en la fuente que el maestro Michel Azama llama «el mundo». Llegaron a nosotros las historias de los curas incitando a los feligreses a matar rojos a nombre de Dios, en particular la de un cura que asesinó de propia mano a más de diez cristianos, cuyo pecado de ser liberales encontró absolución en el cuchillo.

Fuimos, en nuestra ordenada indagación, a ver qué hallábamos en la narrativa, y fue cuando se nos presentaron los viejos por excelencia de nuestra literatura: el coronel y su mujer. Establecimos el paralelo entre nuestros hallazgos y el universo del coronel y de manera increíble, todos los personajes encontrados en las fuentes del yo y el mundo, podían ser analogados con los personajes garciamarquianos. Del coronel tomamos el tono, las atmósferas, los silencios; no obstante, *Antes* no es una adaptación, sino la trasposición del universo personal de los actores y actrices con el mundo de García Márquez.

Justo Espinel, Josefina Gallego, Conradito, y el 'Gordo Berbeo', son personajes del siglo pasado, que

se encuentran al final del camino, viviendo en un pueblo cualquiera bajo estado de sitio. En su condición de viejos o enfermos, soportan la estela que deja en su vida cotidiana, la tenaza establecida por doña Eulalia Urdaneta y el reverendo padre Mancilla, representantes de una iglesia y una casta conservadoras, que atenuaron al país hasta los años treinta, y que luchan a muerte a lo largo del tiempo por retomar y o mantener el poder. Sin embargo en el pueblo cuentan con la palabra y el vigor de Joaquín y Evaristo, músicos rebeldes, cuyo sacrificio marca la ruta de la sin salida y la desgracia. Conradito, hombre paciente y neutral, víctima del abandono y desidia de su familia, pasa los días en la puerta de su casa, viendo pasar, impotente, el infortunio que se cierne sobre el pueblo. El 'Gordo Berbeo' un comerciante que se precia de su espíritu liberal, recibe la presión del reverendo para que abandone sus negocios y venda sus tierras a doña Eulalia Urdaneta, quien no quiere "un solo rojo en el pueblo". La enfermedad le impide marcharse, como lo han hecho todos sus copartidarios y por ello pagará las consecuencias.

Antes es un universo donde conviven personajes de vivos y muertos, alegorías y voces, creando para ello una lógica que articula diferentes dimensiones espacio temporales. Asesinado su hijo Joaquín, Josefina Gallego lo recupera en sueños y Justo Espinel, su marido, recibe clandestinas visitas del primogénito muerto, quien trae del más allá, noticias de Evaristo, su amigo y maestro de música, muerto por mano del sacerdote.

JOAQUÍN: (*Se detiene*) No se preocupe, mamá, que las cosas van a mejorar. (*Gira, poco a poco va desapareciendo*) JOSEFINA: ¡Van a mejorar! ¡Mejorar y mireme dónde estoy!

La mujer se duerme en medio del sopor, cuerdas dulcísimas suenan a lo lejos, de repente se asfixia, levanta los brazos intentando respirar.

JOSEFINA: Siento que me ahogo. No puedo despertar. Me veo escondida tras una ceiba, mirando cómo lanzan a mi hijo moribundo, con un tiro en la espalda, al río furioso. Lo veo pasar moviendo las manos como por instinto, sus ojos en un lugar indefinido. Un rumor de pensamientos se agolpa en mis ojos untados de miedo. La sevicia agobia el sentido y se riega la rabia, savia de mi tiempo. Sangre y tierra se hacen barro, espesura babosa, rojizo hedor. Se marchan los verdugos, no logro verles la cara, corro siguiendo el curso del río. Joaquín... Joaquín... Joaquín... Lo llamo a gritos que retumban hacia adentro. No pierdo la esperanza de que sus oídos, aún vivos, todavía oigan. Grito mil veces su nombre hasta quedarme sin voz. Le prometo en silencio al torrente que arrancaré de sus garras a mi hijo. Tomo un palo y escarbo durante horas, hasta que me sangran las manos y los pies. En el sueño creía que con mi vida y mis humedades regadas en su vientre, el río me devolvería a mi hijo, que mi Joaquín regresaría a mis brazos. Me parecía por momentos que el agua cambiaba de rumbo y me lo entregaba acunado en un remanso cariñoso. Pero no, es solo un sueño y ni siquiera un buen sueño, pero al menos es una manera de tenerlo, ¿no?

La mujer, vulnerable, como abandonada a su suerte, va cayendo hacia un lado, lentísimamente, los pies en



primer plano, desnudos, indefensos, humanos.

Filialidades. En este caso me detendré en el origen del texto, en sus fuentes, desde la perspectiva del maestro Michel Azama: el Yo, el Mundo y el Imaginario. En mi afán de beber en lo que el maestro Azama llama la «fuente del mundo», compré un telescopio y me dediqué a observar primerísimos planos de la miseria y la violencia del cinturón de pobreza que se asienta en la falda de Monserrate, nuestro cerro tutelar. Durante varios días observé a través del lente a una mujer que bajaba muy temprano, acompañada de un hombrecito, un burro y un perro famélico. En realidad no había nada nuevo, bajaba día a día, a veces alegando no sé si con el hombrecito, con el perro o con el burro, pero alegando. Otras veces me deleitaba en el primer plano de la mujer comiendo y las migas de pan en su boca. Estaba a punto de abandonar mi ritual de mirarla bajar a diario, cuando sucedió algo sorprendente: descubrí a la mujer intentando que el burro se moviera, pero por más fuerza que ella y el hombrecito hacían, el animal se negaba a moverse. De pronto la mujer empezó a azotar el burro con todas sus fuerzas, pero éste, como queriéndole llevar abiertamente la contraria, no se movió. Patadas del hombrecillo, ladridos del perro, latigazos de la mujer; esa imagen de miseria, abuso y exclusión, me parecía un excelente ejemplo de performatividad, en el sentido que plantea el maestro Santiago García y ella daría origen al cuadro "Sin nombre" de *Filialidades*. Era el año 93, salgo con mis compañeros de Umbral luego del ensayo en la vieja casona donde funciona



Donde se descomponen las colas de los burros / Umbral Teatro / Dirección y dramaturgia Carolina Vivas / Fotografía Gabriela Córdoba

la Academia Superior de Artes de Bogotá, cuyo director de entonces, el maestro Álvaro Restrepo, nos había prestado un salón para ensayar, de seis a diez de la noche, nuestra obra *Segundos*. En medio de un aguacero torrencial, intentamos encontrar transporte sin lograrlo; no sabíamos qué era más arriesgado, si esperarlo allí, o subir a pie a la carrera décima. Para quienes conocen Bogotá, saben que aún hoy, San Victorino es un lugar para andarse con cuidado, máxime sobre las diez y treinta de la noche. De repente el afán y el evitar la lluvia, pasan a un segundo plano. De un carrito forrado en plástico, asoma una mano que pretende prender fuego sin lograrlo, adentro llora un niño de

meses. Como señalé, había venido trabajando sobre la ciudad, a partir de una serie de imágenes reales, absolutamente perturbadoras, observadas en mi diario transcurrir de habitante del centro. Un taller con el maestro Mauricio Kartun me había puesto a la caza de lo que él llama «imágenes generadoras» y mi sensibilidad estaba alerta. Esta imagen me persiguió mucho tiempo y a partir de ella escribí "Cegardos", uno de los cuadros que haría parte de *Filialidades*, la obra que nos ocupa.

VOZ: ¡Con que el muy maricón huele a puta!

OTRA VOZ: ¡No, a mí no! Mi primero Martínez me conoce...

La lluvia merma. El foco del alumbrado público prende y apaga por momentos. La mano saca un tetero y lo llena con el agua hervida. Se ocuta y se oye dentro el raspar de una cuchara en un tarro. Alguien agita el tetero, el cambuche tiembla. Se escucha un gemido.

ALGUIEN: Shuu... Ssss... Shii....

Silencio.

Cae una leve llovizna y ya sin la tapa, el fuego se extingue lento. Irrumpe el ruido desgarrado de una moto sin exosto que se acerca y, súbitamente, un fogonazo espeso, certero y ensordecedor. Aparecen tras la balas infinidad de hoyos en el plástico del cambuche haciéndolo sangrar. Se oyen voces indescifrables bajo el ruido de la moto que se aleja.

VOCES: ¡Perros, hijueputas! ...

Silencio.

El carro tiembla, la mano de alguien cae sangrando. Silencio. En la penumbra se escucha el delicado lamento de un niño. En el reverbero de alcohol el fuego muerto arroja humo. El llanto

Hemos querido arrojar luz allí donde al establecimiento le convendrían las sombras.

del niño se apaga. Al fondo el jadeo de la ciudad durmiendo. Oscuridad. Silencio.

Alrededor de la ciudad como continente, articulé los diversos cuadros. Desde un principio me interesaba trabajar con una estructura de escenas independientes que no tuvieran ninguna relación argumental, pero sí temática. *Filialidades* aborda lo urbano a partir de cinco momentos de la vida de personajes, cuyas relaciones están condenadas a ser muy íntimas y atravesadas por el yugo de un amor incondicional. Cinco historias y un mismo vértice: la impotencia. La obra indaga la ciudad desde lo más pequeño, desde lo más efímero de la vida de

cualquier ciudadano; propone una mirada telescópica a lo cotidiano, husmeando así, en terrenos de lo privado, de la guerra que se oculta dentro y fuera de puertas paredes y ventanas.

Gallina y el otro. En el *continuum* de la historia, la violencia y la guerra han marcado la vida de hombres y mujeres, extendiendo sus funestas consecuencias en las generaciones venideras. De hecho, el sanar las heridas supone un enorme esfuerzo institucional y de las comunidades que luchan por sobreponerse; procesos que se toman años, al igual que los bosques afectados por el fuego. Tierra árida y cicatrices que no son fáciles de sobrellevar. Es imposible dejar atrás, no se trata de olvidar, pero sí de preguntarnos qué tipo de memoria necesitamos. Es allí donde el arte juega un papel fundamental dada su capacidad de ahondar en lo estrictamente humano, de trascender los estrechos límites de las estadísticas y las cifras. Nuestra dramaturgia interactúa con el país, hemos trabajado por dignificar la memoria de las víctimas y dar un lu-



La que no fue / Umbral Teatro / Dirección y dramaturgia Carolina Vivas / Fotografía Gabriela Córdoba



gar a su visión de los hechos, la cual habita nuestras obras, posibilitando que su voz haga parte en la construcción del relato de la tragedia nacional. Es así como en el año 99, ante la regularización de la masacre como procedimiento de guerra, me dispuse a indagar sobre ella, usando el testimonio como fuente dramaturgica. En la versión final de *Gallina y el otro*, cohabitan la palabra viva de los testimoniantes, con la palabra poética y dramática de los personajes. Abordar sucesos tan oscuros me exigía tomar distancia de la realidad, es claro que la crudeza de los hechos necesitaba de un filtro, encontrar un lugar de mirada, unas circunstancias de enunciación para los testimonios.

Atardecer. Por el río se desplaza cautelosa una chalupa conducida por el Chino. Con él viene el Eugenio, que lleva cámara fotográfica. Avanzan silenciosos, en medio de la infinita armonía de la selva; de repente el pasajero toma una foto con flash, el chofer le baja asustado la cámara.

Hemos abordado diversas épocas de nuestra historia.

CHINO: ¡Qué hace!

EUGENIO: (*Sin entender*) Es un paisaje bellissimo.

CHINO: Su imprudencia nos pone en peligro; como le decía hace un momento, aquí vivimos en mucha zozobra Míster. Una vez nos llegó la noticia de que venían por ahí y todos salimos corriendo para el río, al puerto a tomar las canoas o lo que hubiera para irnos.

Eugenio se pone nervioso, mira a un lado y otro

CHINO: Unos iban hacia arriba, otros iban hacia la parte de abajo, río abajo; en dos oportunidades hemos salido corriendo. Llegan noticias de que ahí vienen y que vienen y así vivimos.

EUGENIO: Mi papá no me contó que la cosa fuera tan grave.

Luego de un minucioso análisis de la palabra usada por los testimoniantes, encontré el caso de una anciana que se negaba a dejar atrás sus gallinas y un cerdo, su único capital. También estaba la constante mediante la cual los verdugos demeritan la condición de sus víctimas llamándolas con nombres de animales frágiles, como gallina, paloma; mientras ellos se asignan alias de animales fuertes como tigre, bestia. Así encontré a Gallina y Cerdo como protagonistas, lo cual me dio la posibilidad de la distancia, el lugar de mirada que estaba buscando y que me permitiría abordar el asunto indirectamente.

Cerdo trata de protegerse.

GALLINA: Ahora se marchan, todo arde, se despiden con la mano. Que abramos la boca porque van a estallar una bomba.

Gallina y Cerdo abren la boca, absolutamente atemorizados. El tiempo pasa. Silencio. Gallina tímida mira a lo lejos y por fin se decide a hablar, muy adolorido el pico.

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

Cerdo cierra la jeta, está lloroso, se acomoda como puede. Gallina entra en un estado de ensoñación, cae la tarde y el último rayo del sol la ilumina, un punto oscuro en el horizonte.

GALLINA: Arrancarme las uñas. Ser la llaga y no la piel que la soporta. Oler el hervor de mis ansias. Alimentar el asco, no ser buena ni sana. Ser el



Días felices / Dirección Carolina Vivas / Dramaturgia Samuel Beckett / Fotografía Zoad Humar

miedo y no quien lo tolera. Ser el dolor y no la herida que lo causa. Ser la voz y no la bala que la acalla. Sí el ojo, no la lágrima, la vida que se escapa, no la piel mortificada. Ser la sangre y no la escueta mancha.

La pieza explora lo irremediable. Si arrojar luz sobre el horror de gritos ocultos, sirviera para evitarlos, esta obra tendría razón de ser; pero no será así. *Gallina y el otro* es una pregunta sobre lo inútil. Un interrogante sobre la impunidad que rodea el paso de la muerte por la vida de los anodinos. La obra indaga la imagen del país rural, del otro país, del torturado; y para ello, encuentra un lenguaje; aborda la desgracia a partir de lo muy pequeño, del indicio, en busca de un trazo sutil que pueda convertirse en metáfora y metonimia del presente.

De peinetas que hablan y otras rarezas. Esta obra se encuentra en proceso de montaje y con su estreno, el 20 y 21 de mayo de 2016, en la sala del Teatro Estudio del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, Umbral Teatro celebrará sus veinticinco años de producción ininterrumpida.

JOSEFINA: Soy caminante, ando y desando la ciudad con mi carro de madera. Mi compañía es Mocho, mi perro. Él y yo somos como uno solo. En las noches, cuando logro colarlo en la casa, nos damos calor y dormimos abrazados. Sé que me quiere, me lambe las manos en las mañanas y cuando me enterré el vidrio en el pie, me miraba con lástima, se quedaba conmigo, y ya tarde, lo oía llorar; era un llanto hondo, como humano, como si a él también le doliera.



Segundos / Umbral Teatro / Dirección y dramaturgia Carolina Vivas / Fotografía Gabriela Córdoba

Conocí a la señora Josefina Espinoza, anciana recicladora al borde de la indigencia, habitante de la localidad de Los Mártires, en Bogotá, cuando la invité a trabajar en *La ópera de tres centavos*, en 2007; ella era uno más de los empleados del señor Peachum. La obra se hizo con una versión para seis instrumentos de la música de Kurt Weill. En determinado momento, obrando en un 'efecto de realidad' que producía de inmediato un efec-

to de distanciamiento, la señora Josefina entraba y cantaba a capela una canción de agradecimiento a Dios, que le había enseñado en su infancia el sacerdote de su pueblo. Hemos construido no solo una relación de trabajo, sino una entrañable relación personal. Josefina es 'sobreviviente' de la aniquilación de El Cartucho, su entorno fue destruido una mañana por una retroexcavadora; en su marginalidad, no se había enterado de que la casa donde tenía alquilada una bodega por sesenta mil pesos para guardar El material reciclado sería demolida. Era jefa de recicladores, en el Cartucho tenía construido su mundo, allí podía ser y estar.

Es una excelente contadora de historias, así que me propuse indagar en su memoria, experiencias y recuerdos, que generosamente Josefina compartió conmigo. El proyecto de escritura consistió en tomar el material obtenido mediante los laboratorios de memoria, donde encontré historias, persona-

Quando el zapatero remendón, remienda sus zapatos es la indagación de una Bogotá pequeña de amos y señores del final del conflictivo siglo XIX.



jes, situaciones, conflictos, paradojas, historias de vida, etc.; y, a partir de allí, escribir, usando el fantaseo como herramienta y obrando con absoluta libertad frente a los hechos reales. Abordé el proceso de escritura rescatando lo que de aventura, búsqueda y viaje, tiene el trabajo creativo y bajo el lema "¡Que viva la incertidumbre!".

En las conversaciones con la señora Josefina me fui encontrando con sucesos reales que parecían ficción; hechos tan insólitos y sorprendentes que a pesar de ser 'verdad', exigían unas estrategias si querían resultar verosímiles, y que, en el proceso, fueron hallando el lenguaje, las formas, que necesitaban para existir; el universo se fue revelando.

Agradezco a la señora Josefina Espinoza Londoño, que durante un año me entregó su carcajada plena y su profunda sabiduría y quien, a pesar de la exclusión y de la pobreza, es ejemplo de fuerza y dignidad. De su mano pude conocer el mundo del rebusque y del reciclaje, transitar la calle, la noche, sus abismos y relaciones secretas.

Acobardado, Romero se dirige al carro. Josefina aún con los brazos arriba, luce espectral de pie junto a su perro.

JOSEFINA: *(Al perro en secreto)* Protégase, Mocho. No les ladre, ni los mire a los ojos, así de repente no le hacen daño. Usted calladito y cuando me disparen hágase el pendejo. Aproveche el cimbronazo y vuélase corriendo. Ya sabe, deje de estárselas dando de valiente; usted no tiene poderes, ni nada de esas tonterías. No es más que un perro. Mi Mocho mentiroso, mi Mochito, mi bebé peludo. Le encargo a Helga, la tengo allí en el carro; cuide-

la, acuérdesse que es una muñeca muy elegante. Y una última cosa: no pelee más con la peineta, úsela a diario y no la dañe, es una peinilla muy fina, además es un regalo de su mamá.

Suena un estallido y todo desaparece. Mocho queda impotente en medio de la calle vacía.

MOCHO: *(A público)* Era la época de tragarse la rabia, un asco multiforme se palpaba, los ojos escogían no ver y las lenguas cultivaban silencios. Era la época de los pájaros mosca, gorriones de buitres cosechaban zumbidos, venteros de furia hacían su agosto y la risa buscaba las bocas perdidas. Era la época de los camiones carnívoros, feroces exostos convocaban el miedo, los oídos cerraban los ojos y el llanto desconocía su origen.

Donde se descomponen las colas de los burros. Dolores ha perdido a su hijo Salvador y luego de sepultarlo, aparece muerto y acusado de criminal. "¿Se puede morir dos veces?", se pregunta. "Sí, al parecer sí. En esta tierra todo es posible", contesta Pedro, su marido. La 'gente de bien' se siente en peligro ante la invasión de hordas de miserables. "Hay que poner un escudo entre esa plaga y nosotros", se dicen los señores a la hora de la cena. Para ello, es necesario tener armas, perros, guardas, cámaras, miradas. Concepción monta un negocio de pesca en un recodo del río. Los familiares de desaparecidos, buscan su ayuda para poder obtener un cuerpo y hacer el duelo, evitándole penas al difunto, en el camino que ha de recorrer.

El trabajo de Umbral Teatro en zonas de conflicto con nuestro proyecto "Cuerpo, fiesta, memoria y

sanación" nos permitió conocer no uno, sino muchos casos de madres a las que la guerra había arrancado a sus hijos. En particular, puedo señalar, como germen de esta obra, el testimonio de la madre de un joven asesinado por el ejército.

"Bueno, la historia más triste de mi vida fue perder el hijo mío, porque perdí algo de mis brazos que nunca he podido llenar más ese espacio de mi corazón; se me fue una parte de mi corazón, de mi vida que nunca ha podido llenarse. Cuando a mi hijo me lo entregaron muerto, como cualquiera cosa los tenientes se lo llevaron, me lo entregaron muerto y me dijeron 'Ahí está su hijo' y más ná. Y ya. Se puede ir, como cosa que como que uno no iba a pasar trabajos. La gente me rechazaba por donde quiera que entraba, la gente, hasta mi familia me rechazaba, no me quería *nadies* porque tenían miedo porque... porque los iban a matar a ellos, me iban a matar a mí, los iban a matar a ellos porque cuando eso era la violencia".

DOLORES: Hoy me crucé con Celina, la de la parroquia y no me saludó.

PEDRO: Ella siempre es ácida.

DOLORES: No es cierto, antes bromeara conmigo.

PEDRO: Antes de qué.

DOLORES: ¿Va a comer?

PEDRO: Usted deje de estar pensando si la miran o no la miran en la calle.

DOLORES: Deberíamos irnos de aquí.

PEDRO: El que nada debe, nada teme.

DOLORES: Sí, pero igual me ven y siguen derecho.

PEDRO: No necesitamos que nadie nos haga sonrisitas. Es mejor así. Cada uno en su casa.

DOLORES: Me siento comoapestada, algunos se cruzan de acera al verme venir.





De plazas juglares y cadalsos / Dirección y dramaturgia Carolina Vivas / Fotografía Gabriela Córdoba

PEDRO: Pues no salga. ¿Qué estaba buscando en la calle?

DOLORES: Nada.

PEDRO: Una mujer decente no necesita nada diferente a su marido.

DOLORES: ¡Y a su hijo!

En la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, el destino de los personajes –además de transcurrir en una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y cementerios sagrados– es regido por un gobierno delincuente y policivo, que incita a “hacer justicia por propia mano”, declarando objetivo, a aquel que lo descubre en su accionar corrupto.

En pos de tomar la distancia necesaria y proponer un punto de vista particular al lector-espectador, el texto propone alteraciones espacio-temporales que refuerzan su carácter no realista. Los personajes se hallan determinados por coordina-

nadas como: dentro-fuera, atrás-adelante, encima (intemperie)-debajo (tierra). Siempre están en el umbral, en el límite. El río, como signo de tiempo y lugar, es el devenir, el testigo, el camino hacia el futuro y el pasado, en tanto da la posibilidad de irse por él y en cuanto trae consigo los indicios de lo irremediable, de lo ya ocurrido. El río como metáfora de la vida y como receptáculo de muerte.

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

PEDRO: ¿Qué hace?

DOLORES: Renuncio. Se lo entrego al río. Desde hoy mi hijo se llamará Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con

el joven desconocido que usted me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi Salvador. ¡Maldito sea este tiempo donde “no hay lugar para los muertos”!

El montaje de Umbral Teatro, dirigido por Ignacio Rodríguez, fue estrenado en el marco del Encuentro Iberoamericano de Dramaturgia, en agosto de 2014. Al terminar una de las funciones, una señora abrazó muy conmovida a José Luis Días, actor que interpreta a Salvador, el joven desaparecido que nos interpela desde la muerte. Fue un abrazo largo y sincero. “Gracias, dijo bajito la señora, gracias porque por una hora, usted me devolvió a mi chivito”. Le decía ‘chivito’ a su hijo muerto. Se identificó, era una de las madres de Soacha, ese día sentí que nuestro trabajo valía la pena. •



EN LOS TIEMPOS DEL POSCONFLICTO

Por: Adriana Roque Romero

* Filósofa, investigadora y profesora universitaria



Somos los que no están muertos / Dirección Víctor Viviescas / Dramaturgia Víctor Viviescas - Jaidy Díaz / Fotografía Mauricio Arango



En el marco del posconflicto, ¿cuál es el lugar, la función y las exigencias que se le hacen al teatro para que esté a la altura de su misión histórica? ¿Existe tal cosa? ¿Los problemas básicos de teatro deben replantearse dentro de este nuevo marco?, o, ¿el arte escénico debe ejercer su irreductible crítica sobre el orden social, cuales quieran que sean sus alternativas y determinaciones? En busca de respuestas, la autora interroga tanto al arte y a la filosofía, como a la sociedad.

El arte es considerado como un espejo de las capacidades humanas en un período histórico determinado, como la forma preeminente por la cual una cultura se define a sí misma, se dramatiza a sí misma.

La muerte de la tragedia
Susan Sontag



En el contexto del posconflicto, el arte y, en particular, el teatro, ha de jugar un papel fundamental en su configuración. Si se acepta la sentencia de Susan Sontag que antecede a este escrito, entonces se puede entender que el arte es capaz de mostrar nuestra historia, nuestras múltiples identidades y las narrativas de nuestra cultura que definen nuestro lugar en el mundo. El arte teatral, como lo entiende Sontag en esta reflexión sobre la tragedia, tiene la potencia de dramatizar y afirmar el momento histórico, los dolores y las preguntas abiertas que surgen sobre la capacidad de una comunidad de trocar el orden social de la violencia por el orden social de la 'paz'. Esto se traduce en la capacidad de actuar frente a la devastación producto de los enfrentamientos, de tramitar los duelos silenciados, de aceptar la crueldad de la guerra a la que estamos atados, y de transformar el presente.

En lo que respecta a las artes, las urgencias son en un momento inicial de construcción de memoria, de difusión de la verdad, de un lugar de catarsis y de la aceptación de un luto colectivo por una historia de violencia que nos ha formado, y ha sido negada; de espacios de reflexión, de pensamiento crítico y de encuentro con el otro. En este sentido, podemos decir que un espacio como el teatro nos puede ayudar a imaginar o figurar cómo se ve esa Colombia del futuro: cómo se ven los problemas a los que tendremos que enfrentarnos, los dilemas morales y políticos, la canalización de la rabia, la polarización política propia de una época de posconflicto que enfrenta a la sociedad a sus peores demonios. Sobre todo, en arte teatral, nos pre-

¿Qué se quiere que el espectador sienta, piense, entienda, al enfrentarse a la construcción de una narrativa basada en nuestra historia?

guntamos por la manera (si es que hay una, o varias, o no la hay) en la que podemos presentar esos dilemas, esas violencias y esos miedos: ¿Cómo presentar la(s) violencia(s)? ¿Cómo, cuando pensamos en una transformación social más allá de la victimización, el enfrentamiento y la vulneración social y personal?

Estas son dos preguntas, entre muchas otras, para las que todavía no hay una respuesta única ni clara. Lo cierto es que serán respuestas que iremos encontrando en el camino y que nunca serán últimas, pues son respuestas cuya prerrogativa es de estar al servicio de las necesidades y condiciones sociales que emerjan poco a poco.

Las narraciones de lo atroz

En sus reflexiones sobre la fotografía de guerra, Sontag ejerce una fuerte crítica que podemos transponer a otras formas de producción artística: que la sobreexposición de lo atroz resulta muy fácilmente en un embotamiento emocional que, antes que incitar a la acción o a la reflexión, paraliza y puede producir sentimientos de odio, resentimiento y necesidad de venganza. La utilización de lo atroz como forma de hablar y narrar la guerra, en última instancia, construye un 'nosotros',

una visión consensuada de las historias, lugares e interpretaciones que podemos hacer frente a las imágenes atroces. Ese nosotros nubla las conexiones de nuestra historia personal con las tragedias que se nos presentan. Es por esto, que Sontag afirma que "No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás".

Cuando hablamos de teatro, entonces, encontramos una pregunta cuya respuesta da un primer lineamiento para esta reflexión: ¿Cómo se narran, se representan las atrocidades de nuestra historia? La respuesta a esta pregunta apunta a un objetivo final: ¿Qué se quiere que el espectador sienta, piense, entienda, al enfrentarse a la construcción de una narrativa basada en nuestra historia? Se puede aspirar al horror, a la piedad, a la compasión, a la simpatía, al *shock*, a la reflexión, a la crítica, entre otros.

Es cierto que el *shock* ante el horror, la simpatía y la compasión son estados necesarios para una aprehensión de las consecuencias del conflicto armado en Colombia. Pero, cuando nos situamos en la posibilidad de la creación de un futuro otro, este tránsito debe estar acompañado de la posibilidad de crítica y reflexión. Esta crítica y esta reflexión se pueden entender, con Sontag, como la forma de entender que nuestro lugar en el mundo está relacionado, de una u otra manera, con los hechos y la devastación que la representación teatral atestigua. Dice Sontag: "Siempre que sentimos simpatía [ante las imágenes de lo atroz], sentimos que no somos cómplices de las causas del sufrimiento". Una de las potencias del teatro en este





La Siempreviva / Teatro El Local / Dirección y dramaturgia Miguel Torres / Fotografía Lina Rozo

contexto es que puede poner en escena el sufrimiento, el dolor, la indignación, sin mostrar las atrocidades descarnadas que nublan la reflexión y así, que paralizan la acción.

Con esto no se pretende decir que la generación de simpatía o compasión sea algo que deba ser evitado. Pero se puede cuestionar la pertinencia de asumir que generar ese tipo de emociones deba ser el objetivo último del teatro que pretende narrar el conflicto. Si presenciar la violencia, directamente o a través de los medios masivos de comunicación, hace parte de la cotidianidad, entonces es necesaria una instancia que escenifique las consecuencias físicas y simbólicas del conflicto de manera tal que

el espectador pueda reflexionar sobre su papel en ese conflicto, su capacidad de acoger el duelo, y la potencia transformadora de sus acciones.

Esto no necesariamente requiere una presentación detallada y documental de la violencia. Más bien, nos vemos abocados a pensar en formas nuevas de presentar los efectos de la guerra y los dilemas morales del posconflicto que retan los sistemas de valores permeados por la violencia. Si bien el teatro (al igual que el cine) se muestra como un escenario privilegiado para la construcción de memoria, es fundamental entender que esto no es lo único que puede hacer. En palabras de Alain Badiou: “Uno tiene que aprender a ver en el teatro

al mundo de una manera distinta que aquella que se nos pide que usemos para ver el mundo”. El teatro abre la posibilidad de una transformación de la mirada al contar con el escenario de interpelación directa del público (en este caso, a diferencia del cine), de improvisación, de imaginación y de afectación *in situ*.

La crítica y el azar

En sus reflexiones sobre cine y teatro, el filósofo francés Alain Badiou formula diez tesis sobre el teatro. Estas tesis están, por supuesto, ancladas en el sistema filosófico que ha construido, una combinación entre reflexiones filosóficas y consideraciones matemáticas. No es mi intención suscribir





Quién dijo miedo / Índice Teatro / Dirección y dramaturgia José Domingo Garzón / Fotografía Sandra Zea

a todos los postulados de dicho sistema, lo cual conllevaría además su necesario recuento y explicación. Más bien, quiero exponer algunas reflexiones que, en consonancia con las ideas de Sontag ya expuestas, permiten profundizar la reflexión sobre el lugar del teatro en el posconflicto en Colombia.

En primer lugar, Badiou entiende el teatro como una forma de agenciamiento, cuya potencia consiste en abrir el presente a la crítica. Un agenciamiento de los actores al igual que de los espectadores. El concepto de agenciamiento hace énfasis en el proceso en el cual las personas (o sujetos) liberan su potencia de acción, de ser agentes, de hacer, y, en este sentido, de transformar lo real. El teatro, entonces, cumple una función catalizadora de dicho agenciamiento que toma la forma de la crítica. Para Badiou,

la función del teatro consiste en “hacer destellar la inteligencia crítica de un público sin fronteras”. En este contexto, la crítica no se entiende como una suerte de disquisición meramente académica, sino como un ejercicio vital que indaga por las relaciones de los micro y macro poderes, el deseo y la introducción de la novedad en el espectro de lo que es visible. El filósofo francés nos habla de un teatro de la capacidad, no de la incapacidad.

Ahora bien, es claro que esta potencia catalizadora depende de la asistencia azarosa de los espectadores. Pero esto no es algo malo. Este tipo de teatro no debe aspirar a tener un sólo tipo de público. Por el contrario, es un teatro que se nutre de la heterogeneidad de personas, cada una con sus historias y sentimientos singulares. De

igual manera, el azar del público nos obliga a penar en la singularidad de cada puesta en escena. Dice Badiou: “Hay que sublevarse contra toda concepción del público que vea en él una comunidad, una sustancia pública, un conjunto consistente. El público representa a la humanidad en su inconsistencia misma, en su variedad infinita.”

Esta función crítica del teatro se conjuga con el llamado que hace Susan Sontag por una audiencia crítica ante el dolor de los demás. De alguna forma, ambos abogan por un espectador que cuestione las relaciones de poder que se esconden bajo la imagen de lo trágico y así, que encuentre vías de acción para introducir cambios en la sociedad. En este sentido, el teatro no tiene un objetivo moralizante: no pretende decirnos cuales pensamientos y sentimientos sobre el

conflicto, sus víctimas y sus actores, son buenos o malos, aceptables o inaceptables, censurables. Un teatro moralizante no nos permite pensar ni reflexionar sobre los dilemas morales que una situación de posconflicto nos presenta. El teatro, como lo pensamos ayudados de Sontag y Badiou, indaga más allá de las consideraciones atravesadas por los preceptos de bondad y maldad. Si lo que se pretende es reflexionar sobre la historia del conflicto en Colombia, sin mediaciones ideológicas, entonces esta tendencia a la moralización de las narrativas se presenta como un obstáculo.

Las nuevas formas de presentación

Es claro que esta forma de crítica, en un escenario de posconflicto, es fundamental. El teatro, al girar alrededor de personajes, experiencias, historias y dolores, puede abrir un espacio de reflexión que permita criticar las causas de esos dolores, aprehender esas historias, vivir esas experiencias, y entender las motivaciones y los deseos de esos personajes. La construcción de las causas y consecuencias de la violencia en el escenario teatral, cuya potencia dramática no requiere la escenificación de lo atroz en su atrocidad, tiene la capacidad singular de pensar el futuro como algo radicalmente nuevo, distinto.

Si se recuerda el epígrafe de este escrito, se puede afirmar radicalmente: si en el arte “[...] la cultura se define a sí misma, se dramatiza a sí misma”, entonces en el teatro sumergido en el posconflicto esa cultura se re-define a sí misma, se dramatiza de forma distinta. Así, es una cultura que se piensa, por primera vez en muchas décadas,

Es cierto que el shock ante el horror, la simpatía y la compasión son estados necesarios para una aprehensión de las consecuencias del conflicto armado en Colombia.

desde la diferencia, que se permite imaginarse a sí misma de una forma otra. Para hacer esto, afirma Badiou, el teatro de nuestra época no es el teatro del desamparo y el horror, sino el teatro del coraje afirmativo de lo cómico.

Ante esos sentimientos, el posconflicto nos enfrenta a la exigencia, por ejemplo, de considerar el perdón como un elemento fundamental de un futuro diferente. Es claro que el perdón –acción con claros ecos religiosos–, como algo que se da, depende fundamentalmente de las víctimas y así, no debe estar atado a ninguna otra consideración o juicio. Sin embargo, cuando se piensa en una comunidad política, en una sociedad en su totalidad, no nos preguntamos ya por el perdón que se da, sino por la venganza que se ejecuta.

La disyuntiva política –no moral– que se nos plantea con el caso del perdón, en palabras de Hannah Arendt, es la decisión entre la continuación, siempre justificada y racional de la retribución violenta ante las injurias, o, la finalización incalculable e inesperada del ciclo

auto-sostenible de la venganza. La venganza, la retaliación violenta, siempre se puede justificar racionalmente. Detener la ejecución de la venganza ante la injuria, en cambio, es una acción que no es propiamente justificable en el pasado, sino en el futuro. Esto implica entender la historia no como un cúmulo de eventos y razones que justifican las retaliaciones violentas, sino como una serie de hechos que constituyen un pasado que decidimos no repetir. Dejar de lado la venganza como una forma de respuesta es, para Arendt, una acción política propiamente dicha.

El cómo de esa dejación es, por ejemplo, una de las situaciones límite cruciales que el teatro del posconflicto puede pensar y para lo cual puede abrir espacio de reflexión y crítica que obliguen a los espectadores a reconsiderar aquello que entienden por justicia, por reparación, por convivencia y, sobre todo, por perdón.

La transición

El teatro de la transición necesita, sin lugar a dudas, la afirmación corajuda de la memoria, la reactivación de la reflexión crítica. Un teatro para la transición es capaz de abrir espacio para el duelo colectivo, para acoger y no únicamente observar el dolor de los demás. Simultáneamente, es capaz de salirse de todo formato establecido para narrar el conflicto. Este teatro se atreve a plantear preguntas impertinentes: no sólo pregunta, por ejemplo, “Quién hizo esto”, sino también “Para qué lo hizo, a beneficio de quién más”.

El teatro que se aboca a pensar el conflicto, que sobrepasa la escenificación del horror (para lo cual ya quizás tenemos suficientes imáge-



{dossier}

nes), nos obliga a reflexionar sobre aquello de lo que siempre alejamos la mirada, que no hemos querido ver porque es devastador, y porque sabemos que hacemos parte de esa devastación. Este teatro, en suma, cuestiona los paradigmas de bondad y maldad que podemos llegar a tener sobre una persona, y nos obliga a pensar en la victimización en toda su complejidad, sin emboratar los sentimientos. Sea quizás el teatro un espacio privilegiado en el cual un público anónimo y diverso se permite pensar el devenir de una sociedad cuya historia de violencia y guerra se abre ahora a un futuro incierto. •

Bibliografía

- Arendt, Hannah (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, Alain (2005). Teatro y filosofía, Tesis sobre el teatro y Destino político del teatro, ayer, hoy. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (pp. 115-152). Buenos Aires: Manantial.
- Sontag, Susan (2013). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2007). La muerte de la tragedia. *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 173-182). Barcelona: Random House Mondadori.

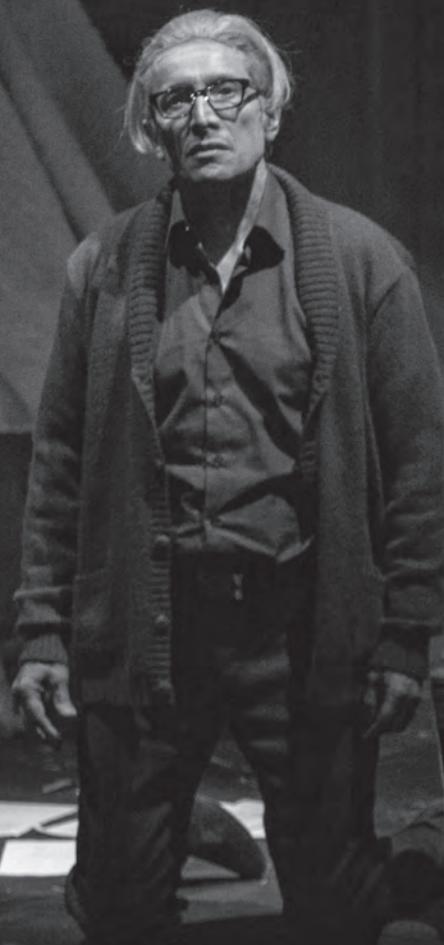


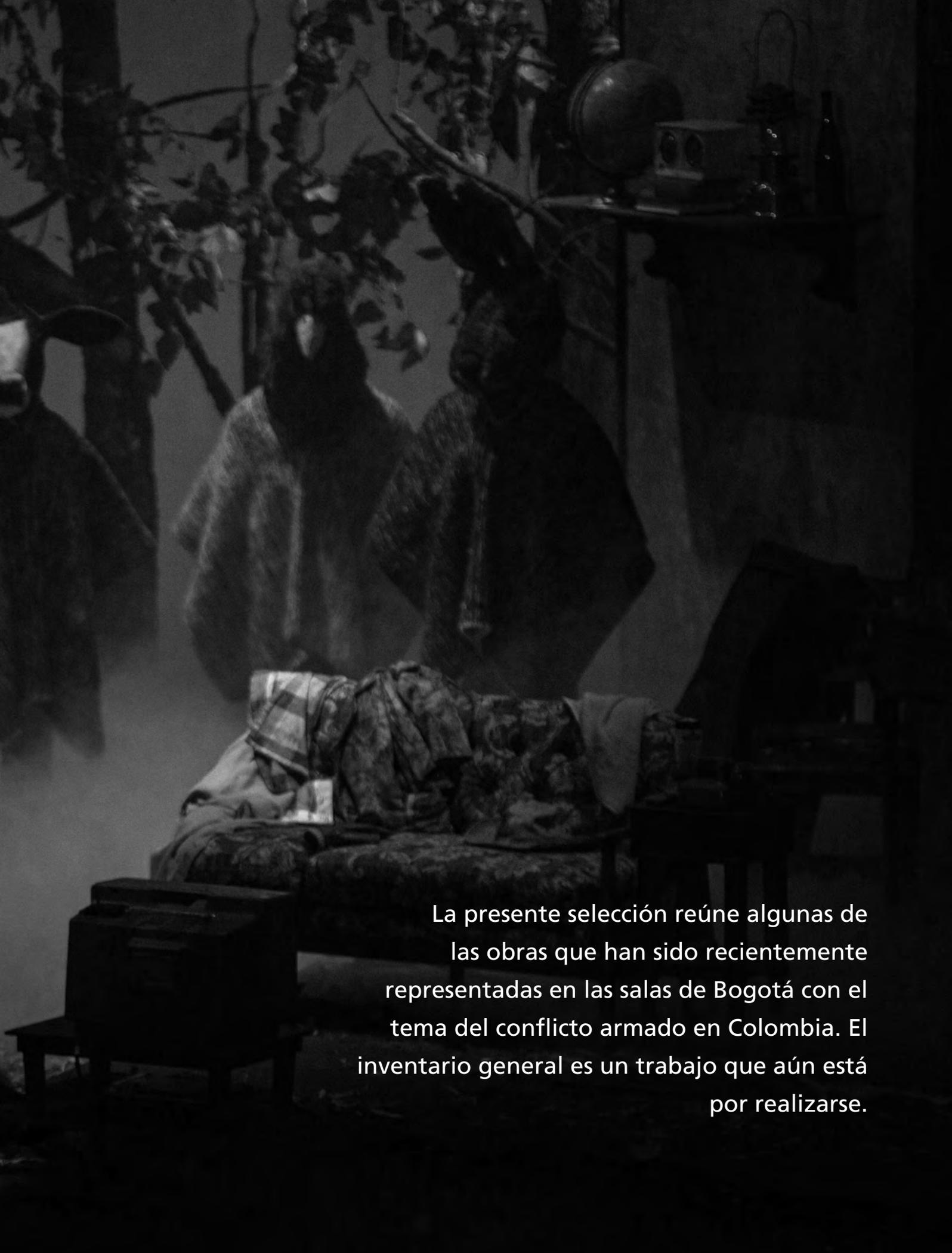


ÍNDICE DE OBRAS SOBRE EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

Por Hernando Parra*

* Director artístico Teatro R101





La presente selección reúne algunas de las obras que han sido recientemente representadas en las salas de Bogotá con el tema del conflicto armado en Colombia. El inventario general es un trabajo que aún está por realizarse.

Título de la obra:
Los adioses de José

Nombre del autor:
Víctor Viviecas

Publicación:
2010

Sinopsis: *Los adioses de José* es una experiencia actoral que nace de la necesidad de entrar en el juego de la denuncia, de dejar oír las voces que están calladas. JOSÉ es desplazado del campo por la violencia que recae sobre su comunidad donde todos han sido exterminados, o se han ido de una u otra manera, buscando nuevas posibilidades de vida. JOSÉ sigue allí aferrado a su vida, a sus sueños, a sus ansias por seguir tratando de reconstruir una familia que ya no existe, un pueblo que ha desaparecido y una vida que duda de su existencia. Es por esta razón que JOSÉ emprende un viaje hacia sí mismo, para reencontrarse con su pasado y para cerrar los ciclos que había dejado abiertos. Recuerdos que ahora le persiguen y no lo dejan vivir. Es posible que sólo sea un sueño, pero también podemos ver a un José que nos habla desde la muerte o desde su conciencia.

Título de la obra:
La agonía del difunto

Nombre del autor:
Esteban Navajas

Publicación:
1976



El ausente / Teatro R 101 / Dirección Hernando Parra y Ramsés Ramos / Dramaturgia Felipe Botero Restrepo / Fotografía Zoad Humar

Sinopsis: AGUSTINO LANDAZÁBAL, poderoso hacendado, finge su muerte para frenar a los miles de campesinos que, huyendo de la inundación en las tierras bajas, invaden sus predios. El velorio transcurre al mejor estilo del campo colombiano: corre el licor parejo con las remembranzas sobre el difunto. Al final, la farsa se descubre.

Título de la obra:
El ausente

Nombre del autor:
Felipe Botero

Publicación:
2015

Sinopsis: *El ausente* es una historia que habla de la violencia desde el sincero y, a veces, descarnado e hilarante lenguaje de la cotidianidad. Y lo hace a través de tres hermanas, CONSUELO, VIRGINIA



y AMANDA, que han recibido los restos de su padre, HÉCTOR MUÑOZ JIMÉNEZ, quien desapareció en extrañas circunstancias 10 años atrás.

CONSUELO, la mayor, es una soltera que decidió sacrificar su propia independencia por atender a su padre; VIRGINIA, rebelde sin causa, retorna después de varios años en el exterior con el deseo oculto de quedarse; y AMANDA, la más joven, sueña en silencio con escapar de la casa familiar y vivir las aventuras que le han negado.

Las tres deciden unir los huesos de su padre, vestirlo y velarlo antes de la llegada del servicio funerario. Mientras tanto se enfrentarán al recuerdo del desaparecido, vivirán viejos episodios familiares y se cuestionarán sobre su propio futuro, ofreciéndonos un retrato de la atrocidad del conflicto y del verdadero homenaje que hay que rendirle a los que han sido consumidos por él: su recuerdo.

Título de la obra:
Cada vez que ladran los perros

Nombre del autor:
Fabio Rubiano Orjuela

Publicación:
1997

Sinopsis: *Cada vez que ladran los perros* es una obra épica y a la vez barroca. Está escrita a partir de un hecho real: Una población es arrasada por un grupo paramilitar, las víctimas son amarradas a sus camas antes de que los agresores les prendan fuego a sus casas. Arden casas,

muebles y gente al mismo tiempo, sólo sobreviven los perros. No, no sobreviven. Son colgados de los árboles que rodean las casas, es decir las cenizas. Después de la incursión queda el paisaje humeante con perros estrangulados alrededor. La noticia no ocupó mucho espacio: una columna o dos. La masacre había sido pequeña (seis personas), sin el rango mínimo para ocupar las páginas importantes. No es esta la historia que se cuenta en la obra, es sólo el punto de partida. En *Cada vez que ladran los perros*, son los perros mismos los encargados de hablar de su miedo, su lealtad y su transformación. Los perros están mutando, comienzan a olvidarse de ladrar, aprenden a reír, sienten ganas de matar, ya no se huelen el culo, empiezan a caminar en dos patas. No saben en qué se están convirtiendo, tal vez hombres, conocen la venganza, saben lo que es una violación.

Algunos, como los nuevos, disfrutan y aprovechan su metamorfosis, ya no son lo que eran y no soportan la diferencia ni la diversidad,

otros quieren seguir siendo perros, quieren detener su transformación, esperan a sus dioses (A CERBERO, a ANUBIS, a ORTRO, el perro de dos cabezas de GERIONES) que nunca llegan. Nadie, ni perros, ni hombres ni mujeres saben quién es el enemigo ni de dónde vendrá. No se sabe en quién confiar.

Título de la obra:
Como la lluvia en el lago

Nombre del autor:
Erik Leyton Arias

Publicación:
2003

Sinopsis: Un automóvil. Una calle solitaria. Un asesinato. Cinco testigos. Uno a uno, va contando la versión de los hechos de acuerdo a su punto de vista: la reconstrucción de un par de segundos rojos en la retina de cinco observadores. No se sabrá quién tiene la razón. Un lugar final donde se encuentran. Se miran a los ojos. El daño está hecho.



La técnica del hombre blanco / Dirección y dramaturgia Víctor Viviescas / Fotografía Carlos Mario Lema



Título de la obra:
El deber de Fenster

Nombre del autor:
***Humberto Dorado
Matías Maldonado***

Publicación:
No ha sido publicada

Sinopsis: La obra reconstruye uno de los casos más dramáticos y brutales de violencia contra la población civil en la historia de Colombia: la masacre de Trujillo, Valle, ocurrida entre 1988 y 1994. Basada en las investigaciones del Grupo de Memoria Histórica sobre el caso de la masacre de Trujillo, la obra cuenta la historia de FENSTER, un editor del futuro quien recibe

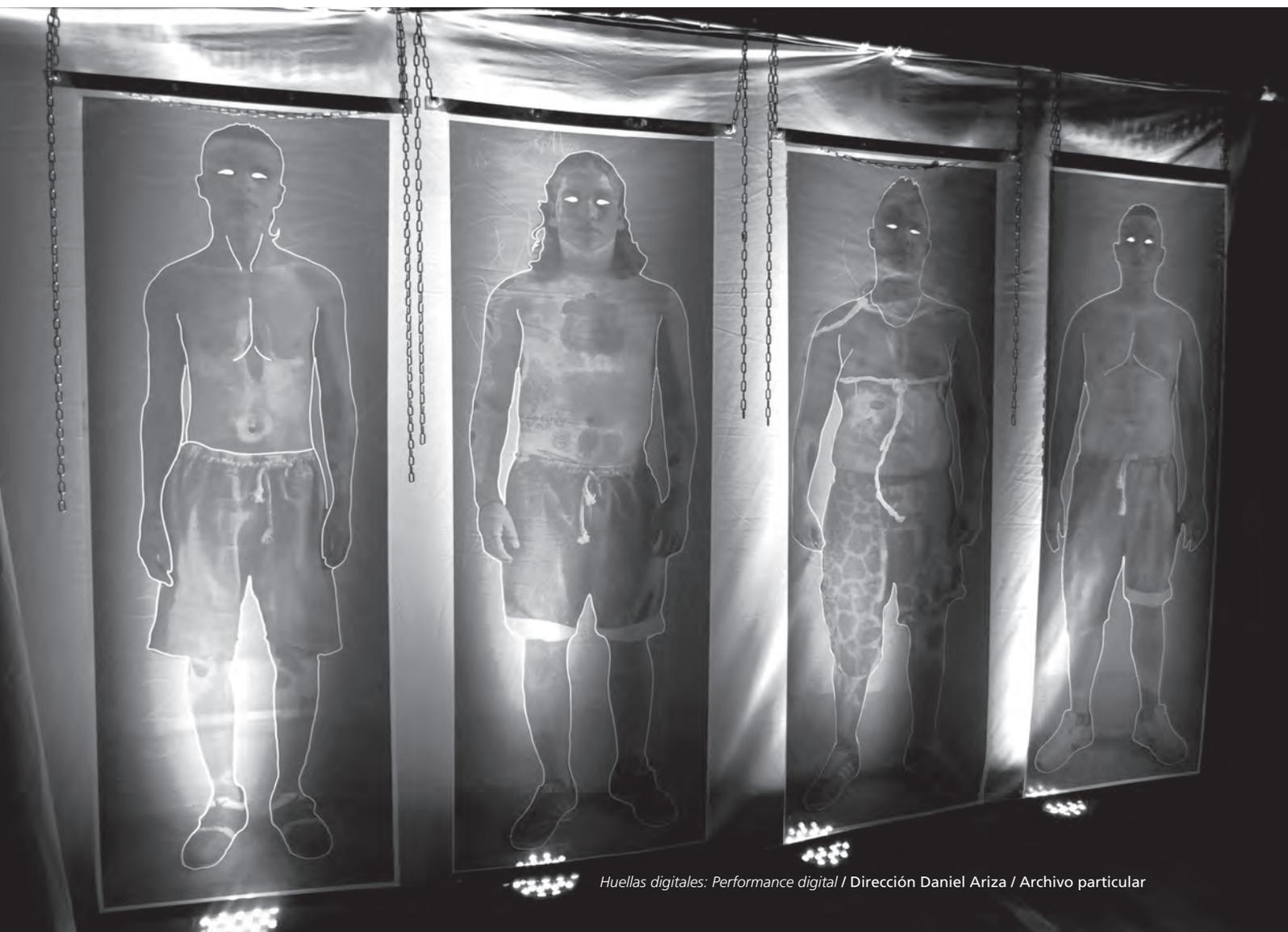
material sobre aquella masacre para grabar un documental, al momento de cumplirse 20 años de ocurridos los hechos. FENSTER, con el público como testigo, emprende la tarea de reconstruir el caso, encontrando en la declaración manuscrita del testigo DANIEL ARCILA CARDONA, los testimonios de los implicados en la tragedia y las pistas para poder contarla. Como en un seriado criminalístico, testigos, pruebas, fechas, sonidos, voces y huellas van apareciendo, y armando el rompecabezas y la vida de DANIEL, quien cobra vida gracias a una desgarradora actuación de CASTAÑO. Es una intensa travesía emocional para asimilar las razones que rodearon estos asesinatos.

Título de la obra:
Los desplazados: Travesía y delirio de la familia Buendía

Nombre del autor:
Misael Torres

Publicación:
2006

Sinopsis: La obra está inspirada en la obra pictórica de Débora Arango. El grupo nos relata la aventura, travesía y delirio de la familia Buendía, *Cien años de Soledad* que huye de una crueldad del destino: dos hermanos gemelos se enamoran en su paso por este mundo, al tiempo que deja testimonio de todos los que van quedando en el



camino sin hallar jamás una segunda oportunidad sobre la tierra.

Título de la obra:
Los desterrados

Nombre del autor:
José Alberto Ferreira Muñevár

Publicación:
2011

Síntesis: Dos hombres, GUZMÁN y MÁRQUEZ, se encuentran barriendo arena en el desierto, cuando en medio de éste encuentran un cadáver que los lleva a vivir una experiencia que llamará de manera angustiante al pasado de GUZMÁN, reencontrándolo con LAURA, su hija, y MARY, su ex esposa, que lo ama pero que le desea la muerte. A lo largo de la obra el acceso carnal violento, la tortura y el descuartizamiento son elementos que al parecer para los personajes no generan ninguna sorpresa, ni repudio; y, al contrario, parece que estos actos hacen parte de la normalidad de sus vidas.

Título de la obra:
Donde se descomponen las colas de los burros

Nombre del autor:
Carolina Vivas Ferreira

Síntesis: La obra transcurre en El olvido, un pueblo de héroes, víctimas, verdugos y mártires, donde se han desarrollado una industria y unas políticas de seguridad que pretenden proteger a la gente de bien, la cual se siente en peligro.

"Hay que poner un escudo entre esa plaga y nosotros", se dicen los señores a la hora de la cena. Para ello, es necesario tener armas, perros, guardas, cámaras, miradas.

El personaje, SALVADOR CANGREJO CORRALES, reniega del rol que se le ha asignado y de la suerte que le ha tocado correr; se niega a ser un desaparecido y a hablar de su desaparición, entra en choque con su destino. La "plaga" de la que han de protegerse las personas de bien; son hombres del común, como este joven peón campesino, cuyos parientes buscan sobreponearse a los efectos de la desgracia. Es el caso de PEDRO, quien al ver a su esposa DOLORES, completamente ida, sin comer ni dormir, a la espera de encontrar el cadáver de su hijo SALVADOR, compra un cuerpo a CONCEPCIÓN, mujer que ha montado en el recodo del río, un negocio de pesca de cadáveres; los vende a quienes necesitan hacer el duelo de algún pariente cuyo cuerpo no aparece, evitando así que se convierta en un alma en pena, por no recibir cristiana sepultura. PEDRO evita que su mujer vea el cadáver, con el pretexto de que es mejor que lo recuerde vivo. Luego de sepultarlo, el cuerpo de SALVADOR aparece, acusado de criminal. "¿Se puede morir dos veces?", Se pregunta DOLORES. "Sí, al parecer sí. En esta tierra todo es posible", contesta su marido.

DON CASTO, "hombre de bien" ha instaurado en El Olvido normas y leyes que PONCIDORO, el alcalde, hace cumplir. Entre ellas, está la prohibición de enterrar delincuentes en el cementerio de El Olvido. Los padres de SALVADOR intentan conseguir el permiso para enterrar a su hijo por segunda vez, logrando

con ello, ser expulsados del pueblo. Inician un viaje por caminos polvorientos, donde DOLORES jura venganza, luego de entregar a su hijo al río, con la esperanza de que alguien necesite un cuerpo y lo entierre, como hizo ella con el desconocido que su marido consiguió.

A través de los sueños, la madre logra recuperar a SALVADOR, al cual visita cada noche, para que "me cuente sus cosas y yo contarle las mías".

Título de la obra:
Gallina y el otro

Nombre del autor:
Carolina Vivas Ferreira

Publicación:
2005

Síntesis: La escena ocurre en cualquier lugar: el grupo armado llega al municipio más pobre de la zona. Traen megáfonos, machetes, motosierras y fusiles, e invitan cortésmente a la población a reunirse en la plaza. Hay gente que sale por miedo, hay gente que no sale, también por miedo. Así lo cuenta un testigo ocular: "A las dos de la tarde anunciaron a la comunidad que les concedían cinco horas para salir. Tan sólo unos minutos después empezaron a degollar a todos los que aparecían inscritos en una lista". La lista. La famosa lista. El que está en la lista, se muere.

Gallina y el otro es aparentemente una obra escrita para teatro, pero es más que eso: los silencios, las didascalias, las mudas de escena están cargadas de poesía. Una gallina y un cerdo advierten, presencian y sufren las consecuencias de una



matanza. El clima enrarecido de que está hecha es el mismo marasmo que respiró Colombia en las peores matanzas de los años noventa. Pero el efecto de esa atmósfera recargada no sólo se consigue con unos protagonistas tan extraños, testigos de la matanza, de las violaciones, de los vejámenes, sino con los silencios, con las escenas oníricas, con los poemas contruidos sobre proverbios, fragmentos de canciones populares, con las turbias relaciones humanas expiadas por dos animales.

Título de la obra:
Kilele

Nombre del autor:
Felipe Vergara

Publicación:
2011

Sinopsis: *Kilele* es ruido, bulla, grito, lamento y lloro por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que se vive en todo el Atrato. Es también alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar a quienes continúan rebelándose contra la guerra. La obra, en su concepción escrita y escénica, es la historia de VIAJERO, un campesino desplazado tras la masacre de Bojayá que realiza un viaje para retornar a su pueblo y enterrar a las víctimas con los rituales apropiados para que puedan descansar.

Título de la obra:
Un miércoles de ceniza

Nombre del autor:
José Domingo Garzón

Publicación:
2012

Sinopsis: La obra recrea los días posteriores al denominado "Holocausto del Palacio de Justicia". Dentro de sus ruinas, particularmente en los baños de la edificación, los espectros de cuatro víctimas anónimas, circunstanciales, casuales, buscan sus restos carbonizados para clasificarlos dentro de sendas bolsas plásticas, temerosos de ser confundidos con el escombros que será removido. En medio de este cuadro, en el que se sugiere una escenografía compuesta por piedras de carbón, se suceden diálogos anodinos, como de una cotidianidad que niega la crudeza de la muerte consumada.

Título de la obra:
Mujeres en la guerra

Nombre del autor:
Carlota Llano y Fernando Montes

Publicación:
No ha sido publicada

Sinopsis: La actriz entra en escena cantando una canción en contra de la guerra. Luego nos empieza a contar un mito Kogi sobre la creación, en el que nuestros ancestros nos dicen que en el principio sólo estaba la Madre y nos revelan cómo sus hijos después de muchas luchas terminan volviendo a ella,

que es principio y fin. Con este mito, la actriz entrelaza los cuatro personajes: DORA MARGARITA, la exguerrillera; CHAVE de las autodefensas; JUANA SÁNCHEZ, la desplazada madre de tres niñas; MARGOT, esposa de almirante y madre de tres guerrilleros.

Los personajes van apareciendo en ese orden, siempre frente al público, a través de pequeños cambios de vestuario y elementos esenciales que las caracterizan, y nos cuentan sus historias con la palabra y el canto.

MARGARITA, paisa nacida en la pobreza y cuyo recuerdo más grabado en la memoria es el hambre, a quien un padre franciscano convence de unirse al ELN, pasa luego al M-19 y finalmente abandona desilusionada la guerrilla para dedicarse a cuidar a su mamá, y quien encuentra en la metafísica una manera de entender la vida.

La CHAVE resume el conflicto colombiano: ella era una antigua simpatizante de la guerrilla, quien tuvo una relación amorosa con un dirigente del Ejército de Liberación Nacional asesinado después por la misma organización. Cansada de los abusos que la guerrilla cometía con la población campesina de Córdoba, su tierra natal, participó en la formación de las Autodefensas Unidas de Colombia y dirigió el área social de ese movimiento. Estuvo presa en la cárcel de mujeres "El Buen Pastor".

JUANA, nacida en el campo, ha sufrido el desplazamiento por la violencia toda su vida, desde que a su papá le tocó dejar su hermosa finca cerca del río Magdalena por la llegada de la guerrilla, organización que de nuevo la forzó a abandonar la finca hecha a pulso con su



primer esposo; y a quien luego las arremetidas paramilitares obligaron un buen día a salir corriendo con su segundo marido y sus niñas; y a rebuscarse la vida en la ciudad, donde después de mucho sufrir logra un ranchito para su familia que poco mitiga la tristeza de la pérdida de su tierrita.

MARGOT, nacida en el seno de una hermosa familia, hija de coronel, esposa de almirante, quien tuvo tres hijos guerrilleros y crió a tres de sus nietos, por sobre todo madre amorosa y católica practicante, quien ha vivido la muerte violenta de dos de sus hijos y un atentado a otro de ellos. Después de encarnar los cuatro personajes, la actriz nos cuenta un episodio de su propia historia, concluye el mito kogi, y para finalizar la obra canta una invocación – homenaje a Yemayá, diosa del mar y de la mujer.



Huellas digitales: Performance digital / Dirección Daniel Ariza / Archivo particular

Título de la obra:

El paso

Nombre del autor:

Teatro La Candelaria

Publicación:

1991

Sinopsis: La obra se desarrolla en una especie de cantina situada en un cruce de caminos, un lugar donde nunca sucede nada fuera de lo habitual, y lo habitual es bastante monótono y solitario; de repente cambia la atmósfera totalmente con la llegada de nuevos personajes, aparecen dos hombres que debido al poder que manejan gracias al dinero y las armas, generan un ambiente de violencia y temor.

El paso es trabajado sobre minimalistas y un lenguaje que plantea códigos más allá del simbolismo verbal tradicional. Murmullos, silencios, secretos, miradas y mensajes escritos en clave, constituyen toda una gramática escénica sobre las tensiones del presente, mostradas desde el interior del ambiente y de sus personajes.

En la pieza se enfrentan dos mundos, el de un pasado de origen campesino, casi bucólico, con sus canciones nostálgicas y un presente gobernado por el terror y la violencia.

Título de la obra:

Pies hinchados

Nombre del autor:

Ana María Vallejo

Publicación:

No ha sido publicada

Sinopsis: *Pies hinchados*, de A. M. Vallejo, es una “miniobra” como la autora misma la llama. Treinta y seis diálogos la conforman. Obra breve, con tres personajes un hombre y dos mujeres, MARGARITA, LA MADRE y LETICIA, su hija, aún una niña. Del hombre no sabemos su nombre, es alguien que como MARGARITA y LETICIA



va huyendo de la violencia de una zona rural hacia una zona urbana. El lugar no está explícitamente ubicado, pero se evocan alimentos como chontaduro y especialmente plátano, así que el color negro de la piel de LETICIA, lo cual nos hace pensar que quizá están en la zona bananera del nororiente del país. En todo caso en tierra caliente y cerca de un puerto. La obra se desarrolla en un encuentro pasajero de los tres personajes que van caminando. Mientras los tres hacen un trecho juntos antes que lleguen al puerto en el que se refugiarán se evidencia en ellos un futuro incierto y un pasado cargado de recuerdos que les pesa. A pesar de ello y de

lo corto de los diálogos se entretreje entre los personajes un lenguaje común porque las situaciones vividas son similares. A las dos mujeres les mataron sus esposos; a la niña, su padre; y los tres, sobrevivientes, han sido desplazados de sus casas por la violencia.

El destino los llevó allí, a ese punto de encuentro que se convierte en un cruce de caminos de vida semejantes a causa de sus sufrimientos, pero paradójicamente sin ninguna posibilidad de entablar una relación estrecha porque no hay tiempo para conocerse. Es un momento fugaz el hecho de estar juntos, al llegar al puerto se separarán sin ningún signo de volverse a encon-

trar después, aunque vayan al mismo sitio y a pesar de haber vivido lo mismo. Este rápido encuentro es la sentencia a la imposibilidad de tejer nuevas relaciones humanas en medio de la violencia social en la que viven los personajes, al mismo tiempo que es la posibilidad de entender que como ellos hay muchos en la misma situación. Pues detrás de ellos vienen otros personajes huyendo.

Título de la obra:

Quién dijo miedo

Nombre del autor:

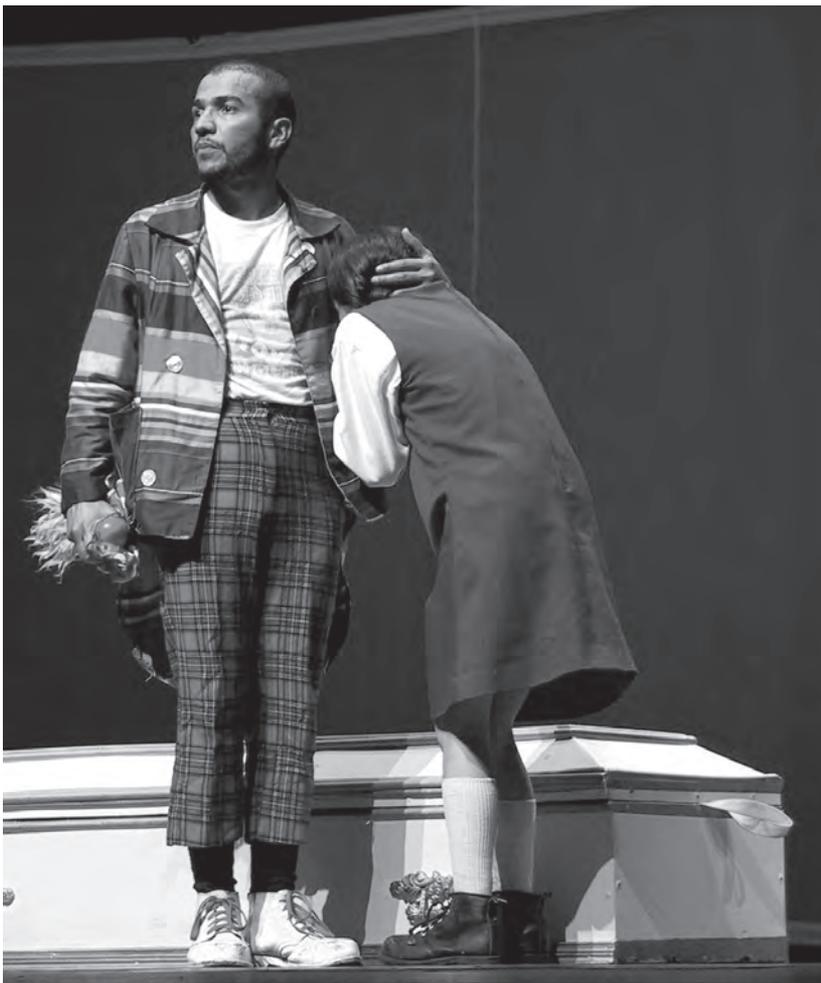
José Domingo Garzón

Publicación:

No ha sido publicada

Sinopsis: Dos días antes del estreno de la obra teatral *¿Pero si oye como nada se oye?* ante un Congreso Nacional de Desplazados que se llevará a cabo en un prestigioso hotel, con la presencia de diversas personalidades de la política y los medios de comunicación nacionales, del grupo teatral Sembradores de paz desde el escenario presenta un ensayo general de dicha obra para calibrarla.

Este ensayo se convierte en el tragicómico espejo de una historia en la que convive, de un lado, la tragedia genuina de los desplazados, del otro lado el oportunismo propio de quienes tratan de beneficiarse política y económicamente del conflicto colombiano.



Quién dijo miedo / Índice Teatro / Dirección y dramaturgia José Domingo Garzón / Fotografía Sandra Zea



Título de la obra:
La siempreviva

Nombre del autor:
Miguel Torres

Publicación:
1996

Sinopsis: Una mujer que jamás apareció entre los sobrevivientes ni los muertos de la Toma del Palacio de Justicia, regresa, con su experiencia y su historia para instalarse en la memoria colectiva de los colombianos. *La siempreviva* es una obra que relata los hechos del Holocausto del Palacio de Justicia desde la mirada de la gente del común, los habitantes de un inquilinato ubicado en el barrio La Candelaria, y cómo éstos se enfrentan a la desaparición de uno de sus miembros, una estudiante de derecho que trabaja para costearse sus estudios como camarera en el Palacio de Justicia.

Título de la Obra:
Vocingleria (Volcanes de sueño ligero)

Nombre del autor:
Carolina Vivas Ferreira

Publicación:
No ha sido publicada

Sinopsis: Es el afán de tres personajes por defender a sus familias de un destino que parece inexorable. La historia de dos madres y un abuelo: una a punto de perder a su marido, la otra a punto de perder a su hijo y el abuelo que muere dejando a su nieta en el más completo desamparo. TADEO, anciano que

ha perdido a su familia en El Cabo, puerto de donde llegó huyendo hace varios años con ALONDRA, su nieta sobreviviente, da hospedaje en su rancho a ELVIRA, conocida del puerto y ahijada suya que ha quedado desempleada y a manos de quien queda la niña, cuando la TADEO muere.

WILSON, hijo de ELVIRA, sin trabajo, se enrola en Los Justos, grupo comandado por DON NOEL, siniestro personaje comprometido con negocios de pornografía y limpieza social, en alianza con algunos policías corruptos y al servicio del Señor. Es un mundo peligroso de delaciones y recompensas. Hombres armados han entrado al barrio y se han llevado a MANUEL, vecino de ELVIRA, que ha sido acusado, no se sabe por quién, de un delito que tampoco resulta claro. La esperanza de GERMANIA, su esposa, de recuperarlo con vida, se rompe en el instante en que en que el crimen cometido por el hijo de su vecina ELVIRA, le es achacado a su marido.

Ambos hombres mueren a manos de la turba, que hace justicia por propia mano. El instante de la muerte permite a los personajes "recoger los pasos" cuando "todo marchaba bien", cuando "éramos pobres pero felices" y detenerse en los instantes en los cuales el rumbo cambio y para no morir a manos de "los castradores de gatos", tuvieron que huir, dejándolo todo, tierra, gallinas, historia, para llegar a la ciudad: un mundo inhóspito y despiadado en el que la miseria y el delito los devora; una vorágine que se traga a la niña y en cuyas calles no queda rastro de su historia, registro de su nombre o su dolor.

Este montaje de creación colectiva propone al espectador un papel

dinámico, en el cual ha de armar su propia versión de este caleidoscopio urbano.

Título de la Obra:
Guadalupe años sin cuenta

Nombre del autor:
Teatro La Candelaria

Publicación:
1976

Sinopsis: Una banda de folclore cuenta la historia del asesinato de GUADALUPE SALCEDO, uno de los primeros guerrilleros colombianos del Partido Liberal. La banda funciona como un coro griego. A través de la intervención de este coro y otras estrategias narrativas (como un juicio y una conferencia de prensa), la obra reconstruye el contexto social y político de este asesinato siniestro, parte de la cadena interminable de muertes violentas causadas por la violencia política en Colombia. La Candelaria se remonta al origen histórico de esta violencia (la lucha entre liberales y conservadores por la supremacía nacional y sus efectos desastrosos para los pobres rurales) con el fin de ofrecer una interpretación de su persistencia. GUADALUPE SALCEDO fue una de las primeras víctimas de la violencia política en Colombia. La obra termina, ya que comienza, con su asesinato. Del mismo modo, la violencia política en Colombia parece cíclica e interminable. La obra conecta explícitamente los años cincuenta hasta la actualidad.



Título de la obra:
Casas sin ventanas

Nombre del autor:
Erik Leyton Arias

Publicación:
2010

Sinopsis: Seis postales sacadas de la convulsionada realidad colombiana son colgadas en las habitaciones desvencijadas de una casa gigantesca, más desahuciada que fantasmagórica, que tuvo mejores años en una época remota. Como los visitantes siempre están en riesgo por el estado de las cosas, un grupo de bomberos se asegura de que el público pueda recorrer, como en una galería, las escenas que transcurren simultáneamente en habitaciones, escaleras, baños, patios y puertas

Título de la obra:
Coragyps sapiens

Nombre del autor:
Felipe Vergara

Publicación:
No ha sido publicada

Sinopsis: ULPIANO BUITRAGO es un pescador que, encantado por el vuelo, la figura y la manera de ser de los gallinazos, se ha dedicado a recolectar los cadáveres desconocidos que bajan por el río. Allí es sorprendido por REINA: una mujer que parece estar buscando a una persona desaparecida. Al encontrarse, ambos personajes se dan cuenta de que, a partir de ese momento no pueden seguir actuando de la

misma manera. REINA se enfrenta a la universalidad de su tragedia y ULPIANO tiene que afrontar el hecho de que sus muertos tienen un pasado. De esta forma, entre los dos tienen que encontrar una nueva forma de lidiar con los muertos. Con los propios y con los ajenos por igual. Es únicamente al emprender esta búsqueda en conjunto, como los personajes son capaces de verse el uno al otro tal como son, de entenderse, de acercarse y de encontrarse realmente.

Título de la obra:
La técnica del hombre blanco

Nombre del autor:
Víctor Viviescas

Publicación:
2003 – 2004

Sinopsis: *La técnica del hombre blanco*, de Víctor Viviescas es un texto manifiestamente político. El título es un buen indicio de lo anterior. En la obra, un hombre blanco sale de cacería y trae como trofeo a un hombre negro. En la obra de Viviescas la separación personaje doble es radical: cuatro personajes dialogan simultáneamente a través de dos cuerpos. Esto logra generar una tensión continua en el lector/espectador: dos personajes que se ven acechados por las acciones de sus sombras, de sus dobles, de sus apodos. Son seres permanentemente amenazados por sus otros nombres. La clave de su identidad se halla en la palabra que los designa.

Título de la obra:
Otra de leche

Nombre del autor:
Carlos Enrique Lozano Guerrero

Publicación:
2006

Sinopsis: *Otra de leche (material para armar en escena)* es un texto compuesto por fragmentos de diálogos y situaciones sin desarrollo en la acción. El vínculo entre las secciones es de orden temático: episodios de violencia extrema causados por grupos organizados. El procedimiento utilizado es el del recorte y la yuxtaposición para producir una reflexión a través de la acumulación de fragmentos.

Título de la obra:
Algún día nos iremos

Nombre del autor:
Piedad Bonnet

Publicación:
No ha sido publicada

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: el de su padre asesinado, el de la violencia del lugar donde viven, el de los malos pasos de uno de los hermanos, el del incesto... *Algún día nos iremos* tiene lugar en los años 90, en un pueblo de la provincia colombiana, lugar de accio-



nes paramilitares y guerrilleras. El escenario es una gran casa donde inicialmente vivían el padre viudo y sus cinco hijos, muy jóvenes. El padre era un conocido hombre de la región, dueño de tierras, algunas de cuyas actividades no son muy claras. La obra comienza con su muerte violenta, la llegada del cadáver a su casa. Los muchachos, dormidos, se ven dolorosamente sobresaltados por esa noticia.

Título de la obra

Con el corazón abierto

Nombre del autor:

Humberto Dorado

Publicación:

No ha sido publicada

Sinopsis: Una mujer limpia meticolosamente una habitación mientras recuerda su vida en Colombia. Recuerda su infancia en una pequeña ciudad, su matrimonio con el médico local a los diecisiete años y su huida al morir su marido pues es amenazada por sus vecinos. Mientras continua con su labor, narra cómo tuvo que salir a pie por la carretera con sus dos hijos y cómo conoció a la señora EDUVIGES CALDERA, una plañidera que los ayuda a instalarse en Aguacatal. Este, un pequeño pueblo en el norte de Colombia alejado de las grandes carreteras, se convierte en su nuevo hogar. Allí, ve crecer a sus hijos y es testigo de la transformación de la zona: la guerrilla invade el pueblo en busca de provisiones. Eventualmente, regresa a su vieja casa para abrir una funeraria. Un día, presintiendo el desastre, decide



Los desplazados: Travesía y delirio de la familia Buendía / Ensamblaje Teatro / Dirección y dramaturgia Misael Torres / Fotografía Carlos Mario Lema

regresar a Aguacatal para prevenir a sus amigos pero llega demasiado tarde. Mientras se prepara para el funeral más difícil de su vida, la pañidera decide cómo confrontar la violencia que destruyó su familia y su país.

Título de la obra:

De ausencias

Nombre del autor:

Fernando Ospina Sánchez

Publicación:

2011

Sinopsis: La obra 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 a su "ausente": están a la expectativa y se preguntan constantemente por lo ocurrido con sus seres queridos sin encontrar respuesta. El segundo plano 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.

Título de la obra:

Quiebra Patas

Nombre del autor:

Rodrigo Rodríguez

Publicación:

No ha sido publicada

Sinopsis: La obra es el monólogo de un niño víctima de una mina antipersonal. 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.

Título de la obra:

Si el río hablara

Nombre del autor:

***Teatro La Candelaria-
Creación Colectiva***

Publicación:

No ha sido publicada

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". Aparecen en escena, rodeados por un ambiente acuoso: una mujer acompañada por una muñeca que persigue el rastro de su hija desaparecida; una devota que se resiste al olvido cuidando de los cadáveres del río y negándose a pagar las vacunas; un poeta perdido en busca de las palabras que darán sentido a sus recuerdos; y los "muñecos" que, junto al SUBASTADOR, se encargan de vender restos humanos. De esta manera, crearon una historia que retrata los diferentes puntos de vista del conflicto, incluyendo tanto

a las víctimas como a los responsables de desechar los cadáveres en los ríos.





Directorio de Salas Concertadas en Bogotá

ASOCIACIÓN CULTURAL HILOS MÁGICOS

Cl 71 # 12 – 22 / Tel: 210 1092 – 210 0097

ASOCIACIÓN CULTURAL TEATROVA

Cl 24 # 4 A – 1 6 / Tel: 336 2401

ASOCIACIÓN CULTURAL TEATRIDANZA

Cr 13 Este # 97 - 10 Barrio San Isidro, Km 5 vía a la Calera / Tel: 520 2254 / 648 5028

ASOCIACIÓN DE ARTES ESCÉNICAS KÁBALA TEATRO

Cl 11 sur # 5-56 / Tel: 246 3338

BARRACA TEATRO

Cr 17 # 50-60 / Tel: 605 1528 - 805 5329 – 313 373 5886

CASA E

Cr 24 # 41-69 / Tel: 368 9268 - 744 0422

CORPORACIÓN DE TEATRO Y CULTURA ACTO LATINO

Cr 16 # 58A - 55 / Tel: 346 6128 - 316 752 6768

CÍRCULO COLOMBIANO DE ARTISTAS - CICA

Cl 46 # 28-30 / Tel: 479 7070 - Fax 268 7509

CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO

Cl 12 # 2 - 65 / Tel: 342 9621 - 284 8687

CORPORACIÓN LOS FUNÁMBULOS – TEATRO LA MACARENA

Cl 26A # 4A-17 / Tel: 805 4465 - 561 0074

CLUB DE TEATRO EXPERIMENTAL CAFÉ LA MAMA

Cl 63 # 9 - 60 / Tel: 211 2709

FÁBRICA DE TEATRO EL PARCHE NACIONAL

Cl 25G # 96-32 / Tel: 267 5476

FUNDACIÓN CULTURAL EL CONTRABAJO SEDE ISLA DEL SOL

Cr 62A # 62C-28 Sur Barrio Isla del Sol – Tunjuelito. / Tel: 780 9658

FUNDACIÓN CULTURAL EL CONTRABAJO SEDE BOSA LA DESPENSA

Cr 12 # 53 - 130 Bosa La Despensa / Tel: 821 0901

FUNDACIÓN LA BARANDA

Calle 9 # 5 - 65 / Tel: 243 5307

FUNDACIÓN TEATRO DE LA CARRERA

Cr 13 # 61 - 24 Interior 6 / Tel: 248 2772 - 347 3013

CENTRO CULTURAL GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ – EL ORIGINAL

Cl 13 # 3 - 17 / Tel: 313 439 2792

FUNDACIÓN DE TEATRO DITIRAMBO

Cl 45A # 14 - 37 / Tel: 232 6440 / 812 5752 / 315 604 8280

REVISTA TEATROS ABRE LAS PUERTAS A SUS COLABORADORES.
LOS INVITAMOS A HACER PARTE DE LA REVISTA. ENVÍENOS
SUS TEXTOS (ARTÍCULOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS, NOTAS,
SEMBLANZAS) Y ESCRIBA CON NOSOTROS LA HISTORIA DEL
TEATRO COLOMBIANO: REVISTEATROS@YAHOO.COM

FUNDACIÓN TEATRO TALLER DE COLOMBIA
Cl 10 # 0 - 55 / Tel: 283 5189 - 283 6444
FUNDACIÓN DE TÍTERES Y TEATRO LA LIBÉLULA DORADA
Cr 19 # 51 - 69 / Tel: 345 0683 / 249 8658
FUNDACIÓN TEATRO VARASANTA
Calle 63D Bis #22-37 / 316 730 1444
FUNDACIÓN TEATRO ERNESTO ARONNA
Cr. 20 N. 45A - 59 / Tel: 358 5645
FUNDACIÓN JAIME MANZUR
Cl 61 A No. 14-58 / Tel: 235 9949
FUNDACIÓN TEATRAL BARAJAS
Cr 23 No. 54 - 40 / Tel: 210 3114 - 248 9852
TEATRO LIBRE - CHAPINERO
Cr 11 No. 61-80 / Tel: 217 1988
TEATRO LIBRE - CENTRO
Cl 12B No. 2-44 / Tel: 281 4834
TEATRO NACIONAL FANNY MIKEY
Cl 71 No 10-11 / Tel: 217 4577 - 795 7457
CASA DEL TEATRO NACIONAL
Cr 20 # 37 - 54 / Tel: 795 7457 - 320 1448
TEATRO NACIONAL LA CASTELLANA
Cl 95 # 47 - 15 / Tel: 795 7457 - 256 1399
FUNDACIÓN LA MALDITA VANIDAD TEATRO
Cr 19 No. 45 A 17 / Tel: 605 5312 - 319 248 7560
TEATRO QUIMERA
Cl 70A No 19-40 / Tel: 217 9240
TEATRO ESTUDIO CALARCA - TECAL
Cl 12 B # 2 - 70 / Tel: 334 1481
TEATRO R101
Cl 70A # 11 - 29 / Tel: 313 2249
TEATRO LA CANDELARIA
Cl 12 # 2-59 / Tel: 281 4814 -286 3715
CORPORACIÓN CODDIARCUPOP
Cr 80K # 72 - 45 Sur / Tel: 779 1504 -776 9287
CASA TERCER ACTO
Cl 3 # 1A - 72 / Tel: 209 6136 - 735 2823



ESCENARIOS DE LA VIOLENCIA / Por Gilberto Bello
EL CANON DE LA SINRAZÓN / Por Marina Lamus Obregón
LA GUERRA Y LA POSGUERRA DEL TEATRO / Por Fabio Rubiano Orjuela
LA QUINTA ESENCIA / Por Daniel Rocha
SI EL RÍO HABLARA: ENTREVISTA A CÉSAR BADILLO/ Por Ángela Pineda
TEATRO HÍBRIDO: EL GUACO Y LA PALOMA / Por Carolina García Contreras
TEATRO Y VIOLENCIA: APUNTES Y REFLEXIONES / Por Carolina Vivas Ferreira
EN LOS TIEMPOS DEL POSCONFLICTO / Por Adriana Roque Romero