



**TEATRO PARA NAVEGAR EL ATRATO**  
**ARCHIVO Y MEMORIA**  
**(2002-2019)**

Cindy Johana Guzmán Peláez

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Ciencia de la Información con  
énfasis en Memoria y Sociedad

Asesora

Natalia Quiceno Toro

Universidad de Antioquia  
Escuela Interamericana de Bibliotecología  
Maestría en Ciencia de la Información  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2022

---

Cita

(Guzmán Peláez, 2022)

---

Referencia

Guzmán Peláez C, (2022). *Teatro para navegar el Atrato. Archivo y memoria (2002-2019)* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)

---



Maestría en Ciencia de la Información, Cohorte IV.

Grupo de Investigación Cultura, Violencia y Territorio.



CRAI Escuela Interamericana de Bibliotecología

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes

**Director Maestría Ciencia de la Información:** Luis Carlos Toro Tamayo

**Jefe departamento:** Dorys Liliana Henao Henao

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Agradecimientos**

Agradezco a las personas de Bellavista y Quibdó que aún siguen confiando en esa gente que va y viene de la academia, así no pase nada. Elvia, Boris, Hipólito, José Luis, Hamilton, Jhon Chaverra, Ángela, Rosita por compartir conmigo la palabra y las memorias de su paso por el teatro.

A Inge por su memoria del proceso y por poner en mis manos parte de su archivo.

Agradezco a la fuerza del amor lésbico, a los laberintos que pueden abrirse cuando amarse entre mujeres es una decisión erótica y política. Gracias a mis amores.

Gratitud inmensa a las mujeres que me levantaron y también me enseñaron del amor entre nosotras: mi abuela Luz Stella, mi madre María Eugenia y mi tía Luz Amparo. Son la fuerza más potente de mi efímera vida.

A Natalia Quiceno, mi asesora, que ya conoce mi gratitud, más allá de estas páginas (Bis)  
(Wachu wachu)

A Sara Grey, por la dulzura y la fuerza para acompañar los días, por esperar hasta el último minuto.

## Tabla de contenido

Resumen.....	1
Abstract .....	2
Elvia .....	4
Una introducción .....	15
Un pequeño preámbulo .....	15
Teatro para navegar el Atrato .....	17
Teatro y memoria .....	24
¿Teatro en medio de la guerra? .....	32
El camino del Teatro pedagogía.....	46
1 Hacia la comprensión de un archivo disperso de teatro .....	53
1.1 Preámbulo: .....	53
1.1.1 Llegar a los archivos .....	53
1.2. Hacia un archivo disperso .....	56
2 Cartilla Teatro para navegar el Atrato. Archivo y memoria (2002-2019).....	75
Los muertos hablan .....	81
El arca de Noé .....	83
La madre.....	84
Tres veces cantó el gallo .....	85
El espejo .....	87
Hoy es un día especial.....	88
La historia se repite .....	89
Hombres y mujeres. Dulce y amargo.....	91
Resistir no es aguantar.....	93
Pueblos del barro.....	95

Terruño o aruño.....	96
Mal escogidos.....	98
Honra a los Sagrados Espíritus.....	100
DRAMATURGIAS.....	103
LIBROS.....	104
“Este Atrato que juega al teatro” .....	104
Tomo 1 y 2.....	104
DRAMATURGIAS NO PUBLICADAS.....	105
Entre las ruinas (2012).....	105
La obra del perdón (2015).....	107
3 CONMEMORAR CON EL CUERPO EL 2 DE MAYO DE 2002:.....	110
3.1 Conmemorar con el cuerpo en un lugar de memoria .....	116
3.2 Hacer memoria con el cuerpo y el lugar .....	124
Referencias .....	127

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> .....	8
<b>Figura 2</b> .....	12
<b>Figura 3</b> .....	14
<b>Figura 4</b> .....	17
<b>Figura 5</b> .....	23
<b>Figura 6</b> .....	38
<b>Figura 7</b> .....	42
<b>Figura 8</b> .....	43
<b>Figura 9</b> .....	45
<b>Figura 10</b> .....	46
<b>Figura 11</b> .....	50
<b>Figura 12</b> .....	55
<b>Figura 13</b> .....	56
<b>Figura 14</b> .....	58
<b>Figura 15</b> .....	61
<b>Figura16</b> .....	65
<b>Figura 17</b> .....	67
<b>Figura 18</b> .....	68
<b>Figura 19</b> .....	71
<b>Figura 20</b> .....	72
<b>Figura 21</b> .....	114
<b>Figura 22</b> .....	120



## ***Resumen***

Este trabajo se centra en la experiencia de un proceso teatral que existió en el Atrato (2002-2019). A inicios del año 2002, antes de la masacre de Bojayá la Diócesis de Quibdó, en confluencia con la Asociación de Cooperación para el Desarrollo (AGEH) y su programa Servicio Civil para la Paz deciden impulsar dicho proceso en diferentes comunidades del Atrato que estaban viviendo el conflicto armado de diferentes maneras.

Bojayá, Vigía del Fuerte, Quibdó, Curvaradó, Jiguamiandó, Murindó, Carmen de Atrato y Quibdó, son algunos de los municipios donde el proceso tuvo incidencia. Desde esta experiencia se abordan algunas reflexiones en torno al teatro y la memoria, teatro pedagogía, teatro en medio del conflicto y conmemorar con el cuerpo.

En el marco de este proceso se producen archivos de diferente naturaleza que se alojan en diferentes personas, ciudades y procesos. Esta dispersión de archivos audiovisuales, fotografías, testimonios, dramaturgias, archivos, informes, etc. me permitieron introducir la noción de Archivo disperso como una forma de archivo no hegemónico que existe aún en la ausencia de unidad y un espacio único de conservación.

*Palabras clave:* teatro, memoria, archivo, cuerpo, Atrato, Conflicto armado, archivo disperso, conmemoración

## **Abstract**

This paper focuses on the experience of a theatrical process that existed in Atrato (2002-2019). At the beginning of 2002, before the Bojayá massacre, the Diocese of Quibdó, in conjunction with the Association of Cooperation for Development (AGEH) and its Civil Service for Peace program, decided to promote this process in different communities of Atrato that were experiencing the armed conflict in different ways.

Bojayá, Vigía del Fuerte, Quibdó, Curvaradó, Jiguamiandó, Murindó, Carmen de Atrato and Quibdó are some of the municipalities where the process had an impact. From this experience, some reflections on theater and memory, theater pedagogy, theater in the midst of the conflict and commemorating with the body are addressed.

Within the framework of this process, archives of different nature are produced and housed in different people, cities and processes. This dispersion of audiovisual archives, photographs, testimonies, dramaturgies, archives, reports, etc. allowed me to introduce the notion of the dispersed archive as a form of non-hegemonic archive that exists even in the absence of unity and a single space of preservation.

*Keywords:* theater, memory, archive, body, armed conflict, dispersed archive, commemoration, atrato, commemoration



## Elvia

“Y me acuerdo tanto...”

Cuando Elvia era una niña se movía por el mundo con pocas palabras. El silencio de Elvia fue aprendido de su abuela: “ella no tenía que decirnos nada, solo con la mirada nos hablaba”. Desde allí, el lenguaje del cuerpo tocaba su vida, su abuela ya le enseñaba que los cuerpos también hablan y que una mirada puede significar amor, alegría, rabia, dolor.

Elvia Mosquera Mosquera, juega con los dedos de la mano y habla con la calma propia de quienes viven aquí, a orillas del río Atrato, de su caudal milenario: "un lunes mi mamá se embarcó a buscar leña y llegó con el bote cargadito de leña y nos dijo estas palabras que me acuerdo como el primer día: mis hijos yo me fui a buscar mi leña porque ahora que el río suba uno dónde la va conseguir, entonces para prepararnos para cuando ya el río se suba, no estemos saliendo de aquí de la casa. Y me acuerdo tanto que estaba el río ahí en la barranca, en el patio de la casa, porque mi casa quedaba al frente del río y trajo su bote y lo varó por ahí e hicimos una cadeneta ayudándole a saltar la leña un lunes y el miércoles ya no estaba con nosotros”. Su memoria eligió la imagen de su abuela embarcada por el río con leña, dos días antes de la masacre.

Elvia no sabía que ese era el último viaje que haría su abuela por el río y ahora lo recuerda. La memoria es así, tiene la capacidad de despertar lo que creemos no recordar, lo que se halla oculto en el innumerable recuerdo, elabora laberintos inciertos e íntimos para manifestarse y no se compone solo de grandes hechos, por el contrario, su textura, su fibra más fuerte también yace en los recuerdos que ensamblan las palabras simples y cotidianas.

Elvia nació y creció en Bellavista Viejo (Bojayá) al lado un río que, cuando mengua su caudal, trae la subienda del bocachico que es relajado<sup>1</sup> por las mujeres en sus orillas cuando cae la tarde. Vivía con su familia y allí se bañaba cuando era una niña y su piel brillaba por la conjugación del agua y el sol. En el río aprendió el lenguaje del juego; el habla

---

<sup>1</sup> Relajar el pescado consiste en preparar el pescado para el consumo familiar o para la venta. Con un cuchillo se le sacan las vísceras y se le hacen muchas rajaduras por lado y lado para cortar las espinas facilitar su consumo.

de la corriente que sube y baja, los primeros saltos desde los botes anclados a la orilla, las manos tratando de atrapar pequeños peces esquivos, las inmersiones en su profundidad de color barro. Imagino a la niña Elvia con su cuerpo tiritando de frío, con sus dientes en percusión, bajo el último recodo del atardecer sentada en algún leño desgastado por el cauce de alguno de los dos ríos que siempre la han acogido: el Atrato y el Bojayá. Todo eso aprendió Elvia en ese río que durante siglos ha esculpido su cuenca para producir la vida, no la guerra. También le enseñaron los oficios que desde niñas hacen las mujeres que crecen a orillas de los ríos y que son fundamentales para sostener la vida de estos pueblos: lavar la ropa con el rayo y el manduco, transportar agua, ayudar a bajar de los botes la leña, el plátano, el pescado, y los víveres que se traen de otros lugares.

Tenía ocho meses de nacida cuando su abuela y su abuelo la empezaron a criar, por eso los consideraba su madre y su padre. Su abuela se llamaba María Eusebia Mena Chaverra y su abuelo Indalecio Mosquera, quienes eran conocidos en Bellavista Viejo como los “minduchos”: “era una vida de campesinos, con fincas de borojón, caña, chontaduro, plátano, banano, pancoger del medio. Mi madre era una humilde campesina que se ganaba la vida lavando ropa en la calle, pescando. Y por medio de la agricultura, mi padre se ganaba la vida cortando leña y vendiendo leña astillada, le gustaba la siembra del borojón y el plátano” cuenta Elvia. A Eusebia todo el mundo la conocía en el pueblo por ser trabajadora y alegre, “era recochera, bailarina, fiestera, mi mamá era más pueblerina, alborotada.” Indalecio murió por un golpe mientras cortaba caña cuando Elvia tenía doce años.

Hay que tener oídos para escuchar el río. El ritmo del río salvó la vida de Elvia el día de la masacre: esa semana no tuvo clase en la Escuela Urbana Mixta de Bellavista, porque el río estaba crecido, tal vez como premonición de la tragedia, y se fue para Vigía del Fuerte a visitar un familiar. También, por aquellos días se sentía el acecho de las armas<sup>2</sup>, el miedo y el control en esta vida ribereña que estaba atravesando por una agudización del conflicto

---

<sup>2</sup> Alerta Temprana lanzada por la Defensoría del Pueblo el 24 de abril de 2002 AT N° 040-02 CHOCO-Antioquia (24/4/2002)

armado<sup>3</sup> en sus territorios. Los enfrentamientos entre los grupos paramilitares y la guerrilla de las FARC-EP despertaron el presagio de que algo grave pasaría en Bojayá. Por aquellos días la guerra espantó el sueño tranquilo de sus habitantes y quienes lograron dormir, soñaron sueños malos.

Entonces Elvia no estaba en la iglesia el día que dos cilindros bomba cayeron desde el cielo sobre la iglesia de su pueblo, pero su abuela sí. Quince años tenía Elvia cuando se enteró que su abuela había muerto, que le habían apagado la vida bajo el techo de la iglesia San Pablo Apóstol<sup>4</sup>, donde más de 300 personas se habían refugiado por el miedo y la muerte que produce el fuego cruzado; le arrancaron la vida a Eusebia el 2 de mayo del 2002. La guerra se lleva lo amado, no distingue, no pregunta, arrasa.

Todo el pueblo se fue en éxodo de guerra, hundiendo el *motor en el pecho del agua como una tosca espada*<sup>5</sup>. Así, la casa donde había transcurrido la vida de Elvia, quedó desierta mirando para el río, a merced de la humedad y la boca de la selva que poco a poco se la iría tragando. “Después de que pasó todo, yo me quedé sola, yo me desplacé a Quibdó, volví y me quedé en Vigía donde un tío”, obligada a aprender la vida sin su abuela y sin sus primos que también habían perdido la vida el día de la masacre.

Meses después algunos pobladores regresaron a Bellavista Viejo, la escuela abrió de nuevo las puertas. Elvia viajaba todos los días desde Vigía del Fuerte hasta la escuela. Los niños y niñas volvieron a aquel lugar donde se podía ver la iglesia donde tantos murieron; en el espacio aún retumbaba el estallido, mientras Elvia, tal vez, aprendía matemáticas. Agotada del periplo diario de Vigía del Fuerte a Bellavista y de Bellavista a Vigía del fuerte, decidió volver a la casa donde había vivido antes de la masacre, a la casa de su abuela: “Yo cruzaba y veía mi casa ahí abandonada, llena de monte, entonces un día tomé la iniciativa y le dije a

---

<sup>3</sup> Desde el 1997 llegan los paramilitares a esta parte del Atrato y permanecen entre Vigía del Fuerte y Bojayá, afectando la navegabilidad del río, desplazando y asesinando a sus pobladores, y sembrando miedo.

<sup>4</sup> El pueblo se refugió en la iglesia porque era la única edificación de cemento que existían para soportar la perforación de las balas.

<sup>5</sup> Verso de la novela: Las Estrellas son negras, del escritor Chocoano Arnoldo Palacios

él (su tío) pues que yo quería cruzar a ver a la casa y a rociarla porque me iba a venir a vivir a mi casa”.

Las mujeres de Bellavista, cuando hablan de la masacre dicen “ese día yo volví a nacer”. Así fue con Elvia, desde ese día el rumbo de su vida tomaría nuevos parajes y uno de ellos fue el de la soledad. Vivir sola, y con el dolor de la pérdida de su madre. La guerra tiene muchos rostros, y aún no se ha dicho lo suficiente sobre cómo se ha manifestado de forma particular en las mujeres, *siempre han sido los hombres escribiendo sobre hombres, eso lo veo enseguida. Todo lo que sabemos de la guerra, lo sabemos por la voz masculina. Todos somos prisioneros de las percepciones y sensaciones masculinas. De las palabras masculinas (...) la guerra femenina tiene sus colores, sus sabores, su iluminación y su espacio. Tiene sus propias palabras*<sup>6</sup>. Esta guerra de los hombres, se fisura, se aterra, se confronta cuando una mujer como Elvia dice:

“Cuando hice el proceso de limpieza de mi casa, sentí mucha nostalgia, sentí miedo, me sentía sola porque mi casa era una casa llena de gente, siempre vivimos mi mamá, mi papá y nosotros cinco que nos criamos, más mi tío, o sea que éramos seis muchachos (...) en ese lapso de tiempo me tocaba ganarme la vida solita ahí, en mi casa con quince años, yo salía del colegio y me iba para la casa, Son cosas de las que casi no quiero hablar porque el corazón se me aprieta.

Yo quedé en séptimo del colegio, me levantaba, si tenía azúcar me hacía una aguapanela, si no tenía me iba así, cuando venía a descanso no tenía nada que comer y me sentaba pues como a mirar a que bajara el río mientras se llegaba la hora de irme nuevamente para el colegio, cuando ya salía del colegio, ahí como que la barriga no aguantaba más y me iba para alguna casa ajena a lavar platos, a hacer cualquier oficio para ganarme el almuerzo.

Me acostaba de día sola y sentía que mi mamá se me acercaba, o sea sentía como esa energía, y cuando llegaba las horas de la noche decía, hoy voy a dormir en mi casa, y

---

<sup>6</sup> Fragmento del libro *La guerra no tienen rostro de mujer* de Svetlana Alexiévich. (2015)

cuando ya llegaban las horas no era capaz, buscaba refugio una la casa de alguien o buscaba una niñita que me acompaña en mi casa.”

### **Figura 1**

*Elvia a sus dieciséis años*



*Nota. Archivo personal de Elvia Mosquera*

Pasaron los meses y en el primer año de la conmemoración de la masacre, un puñado de jóvenes, que también habían perdido a su familia extendida aquel día, hicieron de las ruinas de Bellavista Viejo, un escenario para presentar la obra de teatro *Los muertos hablan*. Durante la obra, los actores y actrices interpretan a sobrevivientes de la masacre que leen algunas cartas escritas a sus muertos:

“Difunto 4:

Bellavista, Chocó. 2 de mayo de 2003.

Señorita: Rosmi María Vélez.

Esta carta la hago con el motivo de rogarle a Dios que donde te encuentres estés bien. Porque tú no te merecías eso. Pero por culpa de la violencia de Colombia, los campesinos somos los que pagamos la guerra. Rosmi, un mensaje para ti: Semilla buena, nunca dura”. Te sigo queriendo, hasta que me muera.”

“Difunto 5:

Carta para Erlindo:

Querido Erlindo, yo quisiera que tú pudieras comunicarte con nosotros para así tenerte más cerca.”<sup>7</sup>

Elvia, ya tenía dieciséis años e hizo parte del público bojayaseño que presenció la obra de teatro entre el dolor y el llanto colectivo producido por lo que hace un año había fracturado para siempre a su comunidad. Elvia no olvida ese día: “lo que más me marcó fue que alguien le escribió una carta para alguien que había caído en la masacre y yo vi que nadie escribió una para mi mamá ni para mi primo, entonces me llamó la atención el teatro y dije donde yo fuera estado ahí, yo hubiera escrito una carta para mi mamá, yo era muy tímida, casi no hablaba.” En estos pueblos Atrateños los muertos siempre han hablado; hablan a través del río, de la sombra de los árboles Pichindé, de los alabados, del pescado relajado, de las plataneras, también por medio del teatro. Aquí la muerte tiene un lugar.

La creación colectiva de esta obra de teatro tenía el interés de representar y hacer memoria de la masacre y de los muertos que habían sido enterrados sin los rituales propios de la mortuoria afrodescendiente, pero también buscaba poner en escena las prácticas cotidianas y ancestrales de las comunidades Atrateñas. En esta obra los sobrevivientes, además de escribieron sus cartas para los familiares y amigos perdidos en la masacre,

---

<sup>7</sup> Textos de la dramaturgia del montaje teatral Los muertos hablan (2003)

dramatizaron los sucesos ocurridos, las responsabilidades del ejército, paramilitares y guerrilla, y las promesas no cumplidas por los gobernantes.

El día de la obra Elvia quiso escuchar una carta para Eusebia, pero no llegó. Este fue el germen que la llevó a sentir deseo por hacer teatro. Un día, impulsada por esta curiosidad y aún movida por todo lo que la puesta en escena había generado no solo en ella, sino en todo el pueblo, asomó uno de sus ojos por la ranura de la iglesia donde sucedió la masacre que era el lugar donde el grupo de teatro ensayaba sus nuevos montajes; les vio allí con los pies descalzos que movían sus cuerpos, hacían formas, creaban obras con sus propias historias.

El teatro vino a la vida de Elvia luego de la masacre, el arte llegó como un camino para nombrar el dolor y su propia historia. De forma contradictoria la guerra siempre ha sido un detonante para crear y entender el dolor de la gente.

Dos años después, Elvia estaba en la iglesia reconstruida donde murió su abuela, con la mirada fija ante un público, diciendo:

“Entre los maizales sembraremos  
Nuestros sueños indígenas y negros  
Nuestro amor a la Tierra  
y la fecundidad de nuestros cuerpos.

Entre los maizales enterraremos  
Los cadáveres de los héroes  
Para que les den el color dorado  
A las mazorcas que nos alimentan”

Ese fragmento, que hace parte de la dramaturgia de la obra *La historia se repite*, era dicho con la voz fuerte de Elvia y condensaba el dolor profundo que aún vivían en Bellavista, no solo por la continuidad del conflicto, sino por la ausencia de quienes aún estaban bajo tierra, desaparecidos, sepultados y sin ningún ritual después de la masacre. Dice Elvia que:

“de una u otra forma fue así porque acá hay muchas personas que todavía no las han encontrado y que están alimentando árboles por ahí, que nosotros no sabemos ni siquiera dónde están, los muertos eran quienes alimentaban esa palma para que creciera”. Fue en el año 2005 que Elvia rompió la timidez que la acompañaba desde su infancia para hacer parte del montaje de la obra de teatro *La Historia se Repite*, encontró en el cuerpo y en su movimiento un lugar.

Que una obra se llame *la historia se repite* en un territorio como el Atrato, no puede referirse a otra distinta que a un dolor que no deja de repetirse, a una posibilidad postergada de *vivir sabroso*. Luego de la masacre, vinieron las promesas del Estado, los medios de comunicación abrumaron estas tierras, llegaron las universidades, las ONG’s, las fundaciones, las empresas, pero nada, la historia se seguía repitiendo, más guerra y un río que no podía ser navegado por su gente, porque solo había paso para los hombres con botas, uniformes y armas pertenecientes a las guerrillas, los paramilitares y al ejército.

EL 6 de diciembre de 2015, Elvia estaba otra vez sobre las ruinas de Bellavista Viejo, interpretando un personaje, no solo para el público de Bojayá, sino para algunos de los miembros de la guerrilla de las FARC. Ese día se estaba realizando el Acto de Reconocimiento de Responsabilidad y Petición de Perdón de las FARC-EP a las víctimas de Bojayá. Después de 13 años, Elvia tenía la posibilidad de recordarles, con el cuerpo, con la voz y la mirada- como le enseñó Eusebia-, a quienes habían masacrado a 102<sup>8</sup> personas de su pueblo, que ese 2 de mayo de 2002:

“El río estaba anegado en las casas y los grupos armados atemorizando. Cuando pasó todo eso fue terrible. No teníamos qué colocarnos, nada que comer y nos desplazamos para Quibdó.”<sup>9</sup>

En la última escena de la obra, luego de pasar al escenario, “mientras se crea el altar comunitario, una persona de la delegación de las Farc, lee los 85 nombres de las personas

---

<sup>8</sup> Hasta ese momento se habían reconocido solo 85 víctimas de 102.

<sup>9</sup> Dramaturgia de la obra *Del Perdón* (2015)

fallecidas y desaparecidas. Y las cantaoras cantan los alabaos.”<sup>10</sup>. En medio de esa dolorosa lista se escuchó de la voz de Pastor Álape<sup>11</sup>, el nombre de María Eusebia Mena Chaverra: su abuela, la minducha, la fiestera, la campesina, su mamá. La masacre de Bojayá no sólo es una cifra.

Pero aún había algo pendiente, aún faltaban los cuerpos, aún faltaba que se rasgaran las gargantas cantando alabaos hasta el amanecer, aún faltaban los rituales mortuorios postergados por la guerra y los procesos forenses que no entienden lo que esta tierra reclama. Luego de una larga espera, el 17 de noviembre de 2019 se llevaría a cabo el entierro final de los cuerpos, que le permitirían a Elvia enterrar dignamente a María Eusebia: “este proceso tampoco se ha terminado...uno acá como chocoano nunca entierra un muerto sin el alabado, también es como la fuerza y el sentir que tenemos nosotros para honrar ese cuerpo, por eso también es necesario, porque estamos enterrando los difuntos”.

## Figura 2

*Presentación “Honra a los sagradas espíritus”*



<sup>10</sup> Dramaturgia de la obra Del Perdón (2015)

<sup>11</sup> Miembro del secretariado de las FARC- EP, para ese momento aún no se había firmado el acuerdo de paz entre el gobierno y este grupo guerrillero.

*Nota. Archivo personal de Natalia Quiceno Toro*

Para el día del entierro final, el grupo de teatro de Bellavista se volvió a juntar para crear una nueva obra de teatro que sería presentada al público que venía de todas partes. Durante el proceso de montaje, Elvia no olvidó lo que su madre le había enseñado de la mirada y propuso: “yo ahorita estaba pensando que cuando estamos haciendo el entierro, la mirada de los que estamos enterrando también da mucho de qué hablar, porque nosotros con la mirada estamos criticando, estamos pidiendo, estamos diciendo: ¡no más!, entonces también pienso que es una buena oportunidad, un momento, para que la gente que nos está viendo en ese momento diga, ay, esta gente tiene rabia, o no rabia, nos está reclamando, nos está diciendo váyanse, no les hagan más daño. Es una mirada fija, fuerte.”

Entonces ese día vino otra vez el teatro a mostrar la vida ribereña y las prácticas cotidianas que existían en Bellavista Viejo antes de la masacre del 2 de mayo del 2002: la siembra de plátano y banano, la venta de limones del pregonero del pueblo, las lavanderas a orilla del río con el rayo y el manduco, la pesca abundante de bocachico, el lomo inclinado de un hombre arando la tierra y el cuerpo agachado de Elvia soplando la llama imaginaria de un fogón de leña. Esta es una de las primeras escenas de la obra de teatro Honra a los Sagrados Espíritus.

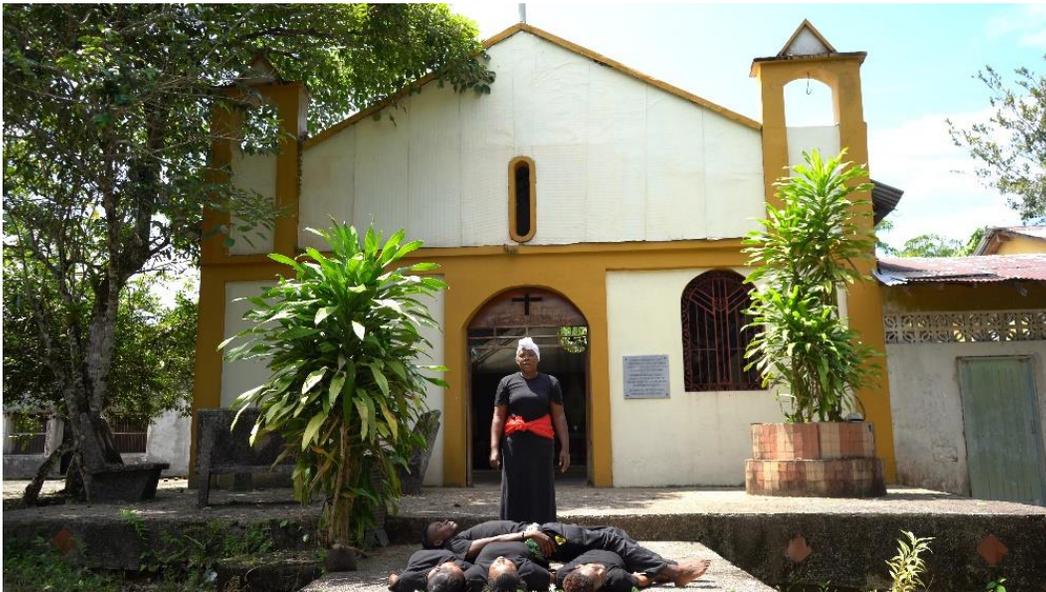
Y como un grito de los cuerpos que insisten en no olvidar, volvieron a representar el día de la masacre, el doloroso abultamiento de los muertos después del estallido, el desplazamiento intempestivo de todo el pueblo, la responsabilidad no solo de la guerrilla sino de los paramilitares y el ejército, la exigencia de los rituales fúnebres, el procedimiento forense y una carta que esta vez escribieron los difuntos a todo su pueblo. Y ahí estaba otra vez Elvia Mosquera, después de 17 años de la masacre, de la soledad, de la última vez que vio a su madre navegar su río para traer leña, de sufrir las penurias y victimizaciones de todas las instituciones que intervinieron en los restos de los cuerpos, ahí estaba ella, parada en el escenario con la mirada clavada en el público y el llanto a punto de quebrarle la voz, para decir de nuevo:

“Entre los maizales sembraremos  
Nuestros sueños indígenas y negros  
Nuestro amor a la Tierra  
y la fecundidad de nuestros cuerpos.

Entre los maizales enterraremos  
Los cadáveres de los héroes  
Para que les den el color dorado  
A las mazorcas que nos alimentan”

### **Figura 3**

*Presentación de la obra Honrra los sagrados espíritus.*



*Nota. Archivo personal de Natalia Quiceno Toro*

Ese día, la hija y el hijo de Elvia también estaban entre el público, con el asombro en los ojos, aprendiendo de todo lo que podía la mirada, el cuerpo y la voz de su madre para nombrar el dolor que dejó la masacre y de esta guerra que no ha cesado.

## Una introducción

"Quien no lo ha vivido no va sentir cosas en su corazón"

Oneida Orejuela. Cantadora de la comunidad de Pogue.

## Un pequeño preámbulo

En el año 2003, cuando era una adolescente, y mis pasos aún andaban por los corredores de un colegio, mi profesora de español, llamada Dora Inés Pedraza, puso una tarea que consistía en escribir una pequeña obra de teatro. Ya desde pequeña se había cultivado en mí una curiosidad por las palabras, por la literatura. Entonces me propuse escribir con esfuerzo una obra de teatro que tuvo por nombre *amistad en el cielo*. Luego de escribirla, la profesora decidió que la obra había que ponerla en el cuerpo y presentarla a todo el colegio durante un acto cívico. Ese fue mi punto de partida en el mundo del teatro; enfrentarme con cierto desconocimiento a la creación tímida de una dramaturgia y a su puesta en escena que implicaba pensar en escenario, escenografía, vestuarios, personajes, maquillaje, público, etc. Presentar esta obra me hizo sentir lo que era estar en un escenario con el corazón palpitando veloz, las manos sudorosas, el temor de olvidar el texto, el detrás del telón y toda esa vertiginosa filigrana del teatro.

Luego de esta experiencia, la idea de hacer teatro caminó por mi cabeza mucho tiempo, era un eco. Solo hasta los veintitrés años volví a acatar ese palpito y empecé a hacer parte de grupos de teatro popular y político en Medellín. No eran grupos con salas de teatro ni de nombre reconocido, eran colectivos conformados especialmente por personas que hacíamos parte de organizaciones sociales y escuelas populares de la ciudad que nos metíamos a los barrios con una que otra obra de teatro montada con esmero para presentarla en calles, canchas, veredas, plazas y callejones. También eran espacios para problematizar sobre la precaria atención que ha tenido el arte incluso dentro de las apuestas más revolucionarias que lo han instrumentalizado y lo han hecho ver como un discurso de menos prioridad que otros. Pensábamos que era necesaria una apuesta sensible, poética y estética

para hablar de la dignidad, la injusticia, la desigualdad, el machismo, la guerra, la resistencia, etc. Así, empecé a participar de montajes teatrales que se inspiraban en diferentes problemáticas sociales y su puente pedagógico y metodológico era el teatro social y el teatro de los y las oprimidas.

Quise narrar esta pequeña experiencia con el teatro, porque en repetidas ocasiones me he preguntado por las conexiones existentes entre mi vida y mi tema de interés: ¿por qué me interesó descubrir un proceso teatral que se gestó lejos de mi vida y de mi experiencia vital? ¿Por qué deseo hacer una tesis de maestría sobre un proceso teatral en el Atrato? En ocasiones siento que el deseo de investigar un tema despierta huellas y vestigios que hacen parte de nuestra vida, impulsan la pasión por tejer conocimiento, marcan unas aperturas y una disposición porque nos atraviesan. De allí, que cuando tuve la oportunidad de conocer, profundizar y ayudar a construir parte de la memoria del teatro en el Atrato, ya entendía de la fuerza del teatro social y político, de alguna manera conocía las fibras que mueve cuando logra narrar los dolores de la guerra que ha vivido este país. Sin embargo, mi experiencia tampoco abarca una comprensión total de lo que significa ser víctima del conflicto armado y a la vez poner en escena lo que ha vivido el propio cuerpo frente a un público que también ha experimentado lo que allí se representa.

## Figura 4

*Obra de teatro Tres Veces Cantó el Gallo (2005).*



*Nota. Archivo personal Inge Kleutgents*

## Teatro para navegar el Atrato

“El 3 de enero, cerca de 400 hombres armados y vestidos de camuflado llegaron a un corregimiento de Barro que antiguamente se encontraba a orillas del río Jiguamiandó. Algunos llevaban orgullosos sus boinas y sus insignias de la Cofradía Florida; otros, en cambio, sólo portaban esos brazaletes sombríos en los que un puño estrangula una flor.

Después de detener a dos miembros del Consejo Comunitario, los amarraron y los torturaron. Minutos más tarde uno de los cofrades manifestó: "Nos los vamos a llevar. Necesitamos gente para trabajar en los proyectos que llevarán el biodiesel, el mismo cobre y el desarrollo a la ciudad de cobre. Desde hoy hay conmigo más de 1800 cofrades armados

en este territorio y no nos vamos a ir. Esta tierra es ahora de la Cofradía. Desocúpela o los vamos a tener que matar."

Fragmento de la dramaturgia de la obra Pueblos de Barro (2008)

El río Atrato, hoy sujeto de derechos (T-622), está ubicado en el noroccidente de Colombia y extiende su caudal por dos departamentos: Chocó y Antioquia, es un río extenso y generoso que da vida a once municipios: del Chocó están los municipios de Carmen de Atrato, Atrato, Quibdó (Capital), Medio Atrato, Bojayá, Carmen del Darién, Riosucio, Unguía y Acandí. De Antioquia, los municipios de Vigía del Fuerte y Murindó. Su ubicación geoestratégica despertó el interés de diferentes grupos armados y de empresas extractivistas quienes encontraron en estas tierras un escenario propicio para esconderse y fortalecer la extracción de recursos naturales. Fue en la década de los 70 que empezaron a llegar los primeros grupos armados y no armados con la intención de disputarse la tenencia del suelo y sus usos. Como lo menciona Villamizar (2019):

El territorio se posicionó como escenario de guerra entre insurgencias, empresas con proyectos agroindustriales y comerciales, grupos paramilitares, fuerza pública y grupos delincuenciales. En ese sentido, la historia reciente del Atrato viene siendo la de una expresión regional de los enfrentamientos enmarcados en el conflicto armado colombiano que comenzó alrededor de los problemas agrarios. (p.42).

Esta guerra provocó lo que provocan las guerras: desplazamientos forzados, masacres, asesinatos, despojo de tierras, hambre, miedo, etc. y fueron las comunidades que habitan estos territorios quienes padecieron y aún padecen estos dolores. Uno de los acontecimientos más determinantes de esta guerra fue la masacre que se vivió en Bellavista (Bojayá) en el mes de mayo del año 2002, que provocó el desplazamiento masivo de sus habitantes, no obstante, unos meses después decidieron retornar al pueblo aún con todo lo que implicaba regresar al territorio donde todavía rondaba la guerra y estaba vivo el dolor profundo por la pérdida de familiares, amigos y amigas que murieron el día de la masacre.

La acción conjunta y decidida de las organizaciones sociales, campesinas, afros e indígenas y el apoyo de la Diócesis de Quibdó, y de organismos internacionales como la Organización Internacional Paz y Tercer Mundo, ha sido una de las características de la resistencia a la guerra en el Medio Atrato. Las organizaciones locales como la COCOMACIA<sup>12</sup>, trabajaron en pro de la ayuda humanitaria, con la denuncia y exigencia de derechos. Todo este trabajo configuró una estrategia de permanencia en el territorio a pesar de la presión de los grupos armados; retornos autónomos, acompañamientos a comunidades confinadas, alertas tempranas, declaraciones, defensa de prácticas ancestrales, peregrinaciones, desplazamientos a cabeceras municipales para evitar la dispersión de las comunidades, fueron algunas de las estrategias implementadas por los pueblos negros e indígenas para permanecerse en unidad y en resistencia a lo largo de la cuenca del Atrato.

También el arte fue una forma de denunciar, defender la alegría, y narrar la guerra. El tejido, la danza, el teatro y los cantos de alabados fueron algunas de las expresiones artísticas que han dando fuerza y dignidad a los pueblos Atrateños. En esta investigación pondré la mirada en el teatro.

A inicios del año 2002, antes de la masacre de Bojayá<sup>13</sup>, la Diócesis de Quibdó<sup>14</sup>, en confluencia con la Asociación de Cooperación para el Desarrollo (AGEH) y su programa

---

<sup>12</sup> Llamada ACIA hasta 1996.

<sup>13</sup> El pueblo de Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, fue el lugar de una de las peores masacres de la historia del conflicto armado colombiano en el año 2002 donde fueron asesinadas 102 personas, entre ellos más de 40 niños y niñas que se refugiaban en la iglesia del pueblo para protegerse de los enfrentamientos entre la antigua guerrilla de las FARC y los paramilitares del bloque Elmer Cárdenas quienes ingresaron al territorio con apoyo de las fuerzas militares del Estado.

<sup>14</sup> La Diócesis de Quibdó es una circunscripción eclesial que nace en el Atrato en 1990 cuando se pasa de Vicariato apostólico a diócesis. Dos municipios antioqueños, Murindó y Vigía del Fuerte; y ocho municipios chocoanos, Atrato, Bagadó, Bojayá, Carmen del Atrato, Lloró, Medio Atrato, Quibdó y Río Quito conforman esta circunscripción con sus respectivas parroquias. Desde 1993 se conformó un comité de derechos humanos al interior de la Diócesis que dio nacimiento a lo que hoy se conoce como la COVIJUPA Comisión vida, justicia

Servicio Civil para la Paz, deciden invitar a Inge Kleutgens al Atrato, una mujer alemana que venía de trabajar teatro social con víctimas en Latinoamérica y en África. El propósito de su llegada era acompañar a víctimas del conflicto armado desde el lenguaje teatral. De esta manera, Inge Kleutgens inicia procesos de formación teatral en diferentes comunidades del Atrato de forma articulada con los Consejos Comunitarios. El periodo de mayor auge y continuidad de este proceso fue entre el año 2002 y el año 2009. Esta propuesta fue nombrada como *Teatro pedagogía*.

Bojayá, Vigía del Fuerte, Quibdó, Curvaradó, Jiguamiandó, Murindó, Carmen de Atrato, Quibdó, etc., son algunos de los municipios donde el proceso tuvo incidencia. Se crearon una cantidad importante de obras de teatro que se caracterizaron por su potente contenido político, estético y de denuncia ante la violencia, el despojo, la militarización, el control del río, el extractivismo y la violencia machista que vivían -y siguen viviendo- las comunidades en el marco del conflicto armado colombiano. El teatro permitió resistir y denunciar en un contexto donde muchas veces no era posible hacerlo de forma directa por el miedo y la persecución; poner la voz en medio de tanta barbarie no es fácil.

Posteriormente, en los años 2012, 2015 y 2019, luego de tres años de pausa, el *Colectivo Teatral de Bojayá* se volvía a juntar para la creación con el propósito de realizar montajes teatrales puntuales en periodos de tiempo muy cortos, que implicaban ensayar con gran intensidad para ser presentados en momentos coyunturales y conmemorativos relacionados con la masacre del 2 de mayo en Bellavista (Bojayá).

No obstante, antes de la llegada de este proceso teatral en el Atrato, ya existían procesos artísticos enfocados en la danza y el teatro. En la búsqueda de estos antecedentes, descubrí que Hipólito Aragón Sepúlveda, artista quibdoseño<sup>15</sup>, hizo una convocatoria para

---

y paz, quienes han tenido un papel fundamental en el acompañamiento a las víctimas del conflicto armado en la región, la defensa de la vida, el territorio y los derechos humanos.

<sup>15</sup> Hipólito, también recuerda que los sainetes que veía en su pueblo desde que era niño llamaron su atención, posteriormente se formó en la EPA (Escuela Popular de Arte) en Medellín y realizó procesos de formación en pueblos de Antioquia como San Roque. Años después retornó a Quibdó a conformar procesos teatrales.

conformar un grupo de teatro de jóvenes en Quibdó en el año de 1992 por medio de una emisora:

Empezamos a ensayar en lugares prestados lógicamente, donde hasta cierto tiempo se podía y luego había que buscar por otro lado, así tuve ese proceso en varios lugares. Los jóvenes llegaron y empezamos a ensayar, hacer esas obras de teatro que lógicamente siempre salían de mi cabeza, eran mis ideas. Desde hace tiempo yo venía con una idea muy estructurada, de una cosa de seriedad, porque valga la claridad, para mí el arte es una profesión y no es pérdida de tiempo. (Hipólito Aragón, comunicación personal, 15 de enero, 2021).

A raíz de este proceso se constituye de forma legal el grupo de teatro y danza *Chocó Teatro*<sup>16</sup> en Quibdó en el año 1999. Se empezaron a hacer montajes de más de una hora de duración lo cual, según Hipólito, “eso no se veía por aquí”. Eran obras de teatro donde se hablaba de los saberes locales y ancestrales, la esclavitud, el racismo y el conflicto armado.

Algunos de los nombres de los montajes teatrales de este grupo son: “Yo no sabo” “Voces de Tambor” “El rey del río” “El chisme de doña Pía” “Desarraigo”. Todas estas obras participaron en diferentes festivales del país y en los Encuentros Culturales y Artísticos del Atrato, de los cuales hablaré unos párrafos más adelante.

También, entre el año 1995 y el año 2002 la pastoral social de la Diócesis de Quibdó lideró la creación de procesos juveniles, comunidades eclesiales de Base (CEB's) y acciones de acompañamiento social: limpieza del barrio, danza, teatro, fiestas comunitarias, construcción de casas, etc. Fue en esos espacios de encuentro donde la comunidad empezó a hablar de la opción por los pobres y la solidaridad. Con estas bases, desde finales de la década de 1990 (período donde la guerra se había intensificado en la región), los equipos de misioneros del medio Atrato empezaron a realizar los Encuentros Culturales Campesinos del Atrato, que consistían en convocar a dichos grupos juveniles, artísticos y culturales. En estos

---

<sup>16</sup> Grupo que posteriormente tomó el nombre de Fundación Danza Chocó Teatro.

encuentros había fútbol, grupos de música tradicional, teatro, canto, poesía, reinados de belleza.

Así, en 1995 nació en Bellavista (Bojayá) el **Grupo de danza y teatro Jorge Luis Mazo**<sup>17</sup>, llamado así en conmemoración al padre Jorge Luis Mazo quien fue asesinado por paramilitares mientras navegaba el Atrato:

El cuarto encuentro cultural y artístico regional del río Atrato se realizó en Bellavista, Bojayá, entre el 12 y el 18 de diciembre de 2001. Este encuentro celebró los 150 años de la abolición de la esclavitud, retomando como lema “de la memoria de la esclavitud a la realidad de la liberación”. Comenzó con un desfile por la calle central de Bellavista, con la iglesia de san Pablo Apóstol de fondo. Al ritmo de Tanguí Chirimía desfilaron las reinas de los municipios del Atrato Medio, los grupos de danza, de teatro, los equipos de fútbol, en una gran fiesta en la que se celebraba el estar juntos. En el día, el salón comunal se llenaba para escuchar la charla del Padre Antún sobre la esclavización, la liberación y el sincretismo religioso que caracterizaba al Chocó. El grupo de Chocó Teatro presentaba alguna de sus obras, y el poeta chocoano Isnel Alecio Mosquera declama algunos de sus versos. En las noches, el salón comunal se llenaba con Bojayaceños y visitantes para las presentaciones de danza tradicional, rap, hip hop, coplas, canto y teatro. El sexteto de Bebaramá y Domingo Chará encendían la fiesta con sus canciones.” (Corpografías, 2021).

---

<sup>17</sup> Algunas y algunos participantes de este grupo habían hecho parte del proceso de Chocó Teatro.

## Figura 5

*Imagen del telón de IV Encuentro Cultural. Comunicaciones Tamboreo, Jesús O. Durán y Dianne Rodriguez. Digitalizado por el proyecto “Memoria Audiovisual del Atrato y el Pacífico Colombiano”*



“Ya yo tenía un proceso adelantado, no llamémoslo “teatro”, sino desde los sociodramas, que ya había personas, sin el conocimiento técnico de hacer un montaje, ni con todo lo que eso requiere, pero sí hacíamos cosas: sociodramas. Mientras que, en los otros municipios, Inge, en su figura, los llamó y montaron grupos. Entonces ya yo tenía incluso como ella no venía para acá, para Vigía del Fuerte, como yo estaba en el proceso de la Diócesis de Quibdó como misionero laico, y nos tocaba ir a reuniones y en ese momento ella hizo su presentación, mostró algo de lo que pretendía hacer en el Atrato: entonces yo vi, quedé enamorado, dije: “No, yo tengo que hablar con esta señora”.” (John Chaverra, comunicación personal, 13 de enero, 2021).

Es importante reconocer estos antecedentes artísticos y culturales que posibilitaron una atmósfera potente para el nacimiento de este proceso teatral que nace en el año 2002 con

el apoyo de la Diócesis de Quibdó y la cooperación internacional. El teatro y en general el arte han existido en el Atrato más allá de los recursos económicos que se gestionan desde las ONG's, organizaciones sociales, empresas o de las personas que llegan de otros lugares a realizar procesos de formación artísticos. El arte y la cultura en Colombia nunca han sido una prioridad a la hora de destinar recursos desde el Estado, muchos menos si se trata de las regiones donde no se ha garantizado una vida digna, no solo en términos de la subsistencia, sino de arte y la cultura. En este sentido, no podemos desconocer que muchas de las acciones, giras nacionales e internacionales, transportes, escenografías, concentraciones de actores y actrices para montajes, etc. fueron posibles porque existían los recursos económicos y por ende los medios de producción artística.

### **Teatro y memoria**

Para tratar de entender la relación entre *teatro* y *memoria*, no viajé, en primera medida, a los libros que conceptualizaban su relación. A través de mi experiencia como participante de procesos de teatro popular y de mujer que le gusta ir a ver teatro, me permití algunas reflexiones. Un día fui a ver la obra de teatro *La Casa Grande* inspirada en la novela de Álvaro Cepeda Zamudio en el teatro Matacandelas de la ciudad de Medellín; me conmoví con cada escena, entendí hechos y dimensiones de la masacre de las bananeras en 1928, visualicé las estéticas de ese momento histórico, entendí el contexto político del país, la importancia del sindicalismo, dimensioné el horror del acontecimiento, reconocí a los verdugos y sentí dolor de saber que en un país como este derramamos sangre obrera en nombre de un fruto de la tierra como el banano.

Hace unos años, con un grupo de teatro popular, nos aventuramos a montar una obra del Teatro de la Candelaria de Bogotá que se llama *La Ciudad Dorada*, ese proceso me permitió comprender el drama del desplazamiento forzado de campesinos y campesinas que tuvieron que dejar sus tierras por la guerra bipartidista en la década del 50 y llegar, en muchos casos, a las grandes ciudades del país -las ciudades doradas- llenas de asfalto y desdén a construir ranchos en sus periferias de donde muchas veces eran desalojados en medio del hambre y la necesidad.

También, un día leí la dramaturgia de *La siempre Viva* de Miguel Torres. Una obra que retrata desde la casa de una familia popular, que vive en el barrio La Candelaria, la Toma del Palacio de Justicia en Bogotá, en 1985, por parte del grupo guerrillero, Movimiento 19 de abril (M-19). En toda la obra no hay una sola escena explícita del suceso, todo se vive de puertas para adentro, sin embargo, luego de leerla entendí que detrás de un acontecimiento como este, había un pueblo sufriendo un momento político, una crisis que iba más allá de la toma.

Estas obras, que han tenido un reconocimiento importante en el mundo del teatro, y de esa manera circulan. Estas obras y otras tantas, me han enseñado de la capacidad que tiene el teatro de aportar a la memoria de un país y/o un territorio, de generar discursos y visiones que interpelan la historia oficial, de ofrendar lenguajes sensibles que movilicen el pensamiento crítico en cualquier persona. Mayra Natalia Parra (2015), en su libro *¡Al teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*, habla de un teatro militante que:

“cuestionó las formas a través de las cuales las clases dominantes establecieron lo que merecía ser recordado y la forma en que debía hacerse, criticó la historia oficial y puso en tela de juicio los hechos que tradicionalmente habían sido enseñados como referentes de la historia nacional. En otras palabras, el teatro militante se constituyó en un espacio alternativo a través del cual los distintos grupos intentaron reconfigurar el campo de la memoria histórica desde sus propias convicciones, de allí que la militancia no solo se deba leer en relación con los nexos orgánicos y las directivas de un partido sino también en el terreno de lo que se considera como digno de ser recordado.” (Parra, 2015, p.209)

Ver teatro y hacer parte de montajes teatrales que hacen memoria desde un saber empírico, desde el simple deseo de hacerlo, me ha permitido aproximarme a la violencia política de este país, hallar narrativas de las víctimas, entender formas de resistencia, comprender símbolos, recibir ese efímero sorbo de memoria que es ver una obra de teatro

político, “una de las expresiones artísticas más sensibles a la alta politización de la sociedad colombiana fue el teatro”<sup>18</sup> (Parra, 2015, p.14).

No podemos negar, que si bien, los grupos de teatro profesional e independiente han abierto una puerta importante para entender el teatro político y sus posibilidades de hacer memoria e historia en un país como Colombia, hay cierta ausencia de investigaciones sobre grupos de teatro y/o dramaturgias del teatro no institucional. En ese sentido, Parra (2015) llama la atención, sobre la historiografía teatral colombiana que está “notoriamente inclinada a favor de los estudios sobre la vertiente profesional del Nuevo Teatro” (p.16). Grupos como el Teatro Experimental de Cali (TEC) de Cali bajo la dirección de Enrique Buenaventura y el Teatro la Candelaria de Bogotá, dirigido actualmente Patricia Ariza, que desarrollaron su propia escuela y mostraron un interés creativo por abordar las problemáticas sociales, culturales y políticas.

A pesar de este interés político, Parra (2015) manifiesta que existe una carencia historiográfica del “papel desempeñado por las organizaciones de izquierda en la transformación de los discursos y prácticas teatrales en Colombia” (p.16). La autora no está queriendo decir que estos grupos no hayan ido al barrio, a la cárcel, a la comuna, o que no hayan tenido articulaciones con la izquierda o el movimiento social de cada época, sino que:

“Aunque el teatro relacionado con grupos políticos de izquierda es un recuerdo constante en la memoria de aquellos que vivieron en carne propia los sesenta, realmente el teatro militante creado en las universidades, de carácter insurrecto y dirigido a las masas, no ha sido puesto en escena por la historiografía como género de dramas, actores y públicos propios. Con excepción del artículo de Paulo César León Palacios, alusivo a las relaciones entre el Café Teatro La Mama y la génesis del grupo guerrillero m-19, no se ha encontrado una investigación específica y rigurosa sobre el fenómeno, dispuesta a analizar y exponer los vínculos efectivos de los grupos de teatro con proyectos políticos que tendían a subvertir el orden social. De la mano

---

<sup>18</sup>Para la autora, en la historiografía teatral colombiana, la relación teatro y política fue un tópico entre 1960 y 1980

de esta carencia historiográfica, es posible identificar otro punto débil en las investigaciones sobre teatro y política: el estudio de la relación teatro-público. El vínculo entre los artistas de la época con trabajadores y habitantes de las barriadas más pobres de las ciudades, con el fin de vincularlas al quehacer revolucionario a través del arte, ha sido un aspecto marginado en los estudios sobre historia del teatro. Aunque la mayoría de trabajos afirman que los grupos de teatro se vincularon al público popular, los argumentos que emplean provienen de teorías producidas por los directores de la época (principalmente Buenaventura y García), por lo que la ilustración sobre el contacto de los dramaturgos con otros actores sociales resulta abstracta. No se ha escrito sobre el teatro como organizador político, en buena medida porque se ha abordado someramente el teatro no institucional, se le ha tratado de teatro panfletario y encubierto tras las bambalinas de los grupos profesionales, como si lo único que mereciera investigarse fuera aquello que quedó constituido, aquello que logró resistir los embates del tiempo y acomodarse a ellos.” (Parra, 2015, p.18).

A este argumento de la autora, sumaría que tampoco ha existido un interés investigativo por documentar y reconocer el teatro que es creado desde las organizaciones sociales o desde las comunidades, donde no se poseen conocimientos profesionales y técnicos, y es leído como un teatro panfletario o de baja calidad estética, poética y simbólica. Este imaginario ha hecho mucho daño a quienes han decidido hacer teatro para denunciar problemáticas barriales, veredales y regionales de forma autónoma, con herramientas teatrales que no son especializadas, pero no por eso, carentes de rigurosidad, disciplina e imaginación popular, configurándose como experiencias donde las creaciones escénicas tienen un gran potencia narrativa, escénica, dramaturgica sin perder de vista el interés de denunciar, resistir, contar y hacer memoria desde el arte.

En relación a lo anterior, propuestas en Brasil como el *Teatro del oprimido* liderado por Augusto Boal o el teatro *Teatro Experimental Negro*<sup>19</sup> liderado por Abdias Nascimento y Maria Nascimento, apostaron no sólo por llevar presentaciones de obras de teatro a

---

<sup>19</sup> En este video se puede ampliar sobre esta experiencia: <https://cultne.tv/es/cultura/teatro/210/scene-theatrale/video/1778/teatro-experimental-negro-abdias-nascimento>

territorios marginados y olvidados, sino que impulsaron procesos de creación con indígenas, afrodescendientes, presos y presas, sindicatos, trabajadoras domésticas, etc. Augusto Boal (1980) plantea una poética del oprimido donde no es necesaria una formación profesional o una vida entregada al teatro para realizar puestas en escena con la gente. Es necesaria “la conquista de los medios de producción teatral” (p.12) que permita dar un lugar a la Estética de los Oprimidos en el espectro de la creación escénica: “Con la Estética del oprimido, buscamos nuestra verdad: un Arte Pedagógico imbricado en la realidad política y social, ¡y parte de ella! ¿Dónde estará, entonces, el suelo para nuestros pies?” (Boal, 2012, p.26).

Se necesita de un suelo para poner los pies de las madres que hacen teatro popular para hablar de su fundación en la configuración del barrio, o de el puñado de sindicalistas que ponen en escena la histórica explotación laboral, o de los campesinos y campesinas que denuncian la llegada de la minería a sus tierras fértiles y sus ríos, o de las víctimas que reclaman a sus hijos e hijas desaparecidas de forma performática en alguna plaza: “La existencia de una Estética del oprimido –Estética de la ciudadanía– no prohíbe a nadie hacer arte sobre la perplejidad, la angustia, la soledad y los sueños delirantes.” (p.98).

Los pueblos también se han juntado para hacer teatro y memoria del presente más allá de las salas de teatro. Parafraseando a Augusto Boal, todos y todas podemos ser actores, incluso los actores. En todas partes podemos hacer teatro, incluso en los teatros.

En estos procesos de creación que nacen de coyunturas políticas, económicas, comunitarias, etc. donde en muchos casos no hay mediación pedagógica, solo la intuición de quienes saben que el cuerpo habla y puede representar lo que está pasando, otras veces son impulsados por líderes o lideresas de los mismos territorios que poseen algunos saberes o por personas que trabajan con organizaciones de Derechos Humanos, ONG’s, e incluso personas que han hecho parte del gremio profesional del teatro pero que deciden tejer propuestas con víctimas del conflicto armado, quienes muchas veces no se han acercado al teatro y quieren decir algo por medio de este lenguaje:

“Tal vez no me equivoque en afirmar que aún no existen reflexiones que comenten los trabajos conjuntos de *arte acción* y de *performancias* poético políticas entre artistas de dedicación sistemática al arte y grupos de víctimas defensoras de sus derechos vulnerados y reclamantes de verdad y justicia. No ocurre lo mismo con los estudios sobre obras de arte reciente hechas por artistas destacados de nuestro país que hacen memoria poética del conflicto colombiano y que cuentan con diversos estudios y reflexiones (Satizabal, 2015, p.8)

En este sentido, es precaria la documentación e investigación sobre procesos teatrales donde sean los mismos pueblos que han vivido masacres, desapariciones, procesos de colonización, racismo estructural, desplazamiento forzado, violencia sexual, desempleo, hambre, sean quienes participen en la investigación, en la creación y la puesta en escena de lo que es necesario recordar y representar. De igual manera, lograr que estos procesos de creación se sostengan en el tiempo y logren cierta continuidad no ha sido fácil, porque muchas veces las personas que hacen parte de estos procesos también deben concentrar su tiempo y energía en sobrevivir.

Sumando a lo anterior es importante anotar que normalmente los estudios e investigaciones sobre el teatro político, militante, popular, etc. han sido entendidos como un fenómeno urbano que no se ha hecho una pregunta por experiencias de teatro en territorios alejados de las grandes urbes, donde los procesos creativos pueden tener otras lógicas y modos de hacerse. Por ejemplo, cuando se hace con comunidades afrodescendientes<sup>20</sup> e indígenas que han resistido a la guerra.

---

<sup>20</sup> Aquí también es importante reconocer la experiencia de *Teatro por la paz* que nace en el año 2009 en Tumaco. Este proceso empezó a hacer teatro para resistir a la violencia, al olvido estatal, a la impunidad y los demás problemas que aquejan a los pobladores de la región de Tumaco. Esta iniciativa también nace a través de un convenio con el Servicio Civil para la Paz de Alemania —Ageh— y la Pastoral Social. Para profundizar en esta experiencia, recomiendo leer el siguiente artículo: <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/POLI/article/view/1397>

En este sentido es permitente y necesario documentar la memoria del *proceso teatral en el Atrato*. Un proceso signado por el ritmo del río y la exuberancia de la selva, que decidió realizar montajes teatrales que hacen nexos entre el pasado y el presente para hacer memoria, y de allí imaginar futuros donde la vida prevalezca. Hacer memoria del presente por medio del arte también fue una manera de proteger la vida: encontrar en los lenguajes del teatro una manera de hablar de lo que estaba pasando, fue un mecanismo para resistir en contra de la impunidad y la guerra en el Atrato. Aún así, en varias oportunidades este proceso pasó por experiencias de persecución, amenazas, robos, requisas en el río, y vigilancia continua de sus participantes. Sobre esto ahondaré más adelante.

Partiendo de todo lo anterior, resulta sorprendente que de este proceso haya nacido un repertorio de obras de teatro con sus respectivas dramaturgias. Estas obras fueron creadas colectivamente con los y las habitantes de diferentes comunidades del Atrato y se caracterizaron por su contenido crítico y político, es decir, por su intención de narrar el conflicto armado que, desde la década de los 90, había llegado con mayor fuerza a lo largo del Atrato. No obstante, estas obras no solo hablaron de armas, balas, conflicto y muerte, en ellas también se visibilizaron prácticas ancestrales y cotidianas, modos de vida, alegrías, danzas que daban lugar a una existencia más allá de la guerra.

Este proceso dejó varias huellas materiales, digitales y testimoniales que hoy se traducen en un archivo disperso<sup>21</sup> y una memoria viva que permanece en la gente afrodescendiente, indígena y mestiza de Atrato. Videos, Vhs, fotografías, dramaturgias, libros, diplomas, memorias de giras y viajes, una casa en la ciudad de Quibdó, actores, actrices, públicos, que estaban alojados en diferentes personas, organizaciones, ciudades y países.

Este proceso también fue sistematizado a través de dos libros (tomo I y II) que contienen algunas reflexiones sobre el proceso teatral, las dramaturgias de las obras (2002-2009) y aspectos metodológicos de la creación colectiva. El tomo I publicado en el año 2005 tiene por nombre: ese *“Atrato que juega al teatro, libretos de nueve historias para teatro,*

---

<sup>21</sup> En el siguiente capítulo profundizaré sobre este concepto.

*creación colectiva, dirección Inge Kleutgens*”, el libro está centrado en la publicación de la dramaturgia de las obras, sin embargo, inicia con una presentación de Ulrich Kollwitz (2005) –comisión Vida, Justicia y Paz- donde señala que “Tocar la conciencia del pueblo y especialmente la de los jóvenes por medio de expresiones artísticas, nacidas de las propias raíces culturales y enfocadas en la realidad que el pueblo vive, esa ha sido la meta del trabajo que este libro quiere presentar” (p. 10). El tomo II publicado en el 2008 llamado *Ese Atrato que juega al teatro: libretos de ocho historias para teatro, creación colectiva*, coordinación Inge Kleutgens. Ambos libros aportan a la construcción de la memoria y al archivo del proceso.

Otro fruto de este proceso teatral es un foto-libro llamado “somos una clase de sobrevivientes que nos negamos a desaparecer, teatro, resistencia y derechos humanos” publicado por la Corporación Jurídica Libertad y AGEH- Servicio social para la paz, donde se recuperan algunas memorias del proceso teatral en el Atrato con fragmentos de testimonios, información del contexto, fotografías y algunas reflexiones.

Otro antecedente que aporta a esta memoria es el texto: *luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto* de Enrique Pulecio Mariño (2012). En él se hace un breve reconocimiento al proceso teatral en el Atrato y en la bibliografía aparecen citados los dos tomos de libros que ya fueron mencionados anteriormente:

“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.” (Pulecio, 2012, p.24)

Por otro lado, también existen los testimonios de quienes hicieron parte de la creación de algunas de las obras. Hay quienes no han vuelto a hacer teatro, pero guardan en su memoria muchos recuerdos. En casos como el Colectivo Teatral de Bojayá, cuyo último

montaje fue en el 2019 y el Grupo de Teatro Imágenes<sup>22</sup> de Vigía del Fuerte, el teatro ha seguido vigente.

También existen algunos registros y cortometrajes más recientes sobre el Colectivo Teatral de Bojayá, que fueron creados en el marco de la investigación “Prácticas artísticas corporales y artes escénicas en procesos de reconciliación, construcción de memoria, y paz en 4 municipios del Chocó y el Pacífico medio<sup>23</sup>” investigación de la que hice parte y por la cual llegué a este proceso.

Todos estos archivos audiovisuales, fotos, libros, testimonios, objetos, cortometrajes hacen parte de un archivo disperso y de un proceso de documentación fragmentada que es necesario hilar con el fin de aportar a la memoria de este proceso teatral en el Atrato y dimensionar la importancia de estos materiales existentes.

### **¿Teatro en medio de la guerra?**

*“Atravesando el río la champa galopaba sobre las plateadas olas”*

*Las estrellas son negras, Arnoldo Palacio*

“Lo que si nos decían siempre era, ¿Ustedes no les da miedo?”

Hamiltón Robledo. Participante del proceso teatral.

Así como el archivo habla también guarda silencios. Todo aquello que no es aprehensible; la atmósfera donde se produjo, el instante mismo, los pliegues cotidianos de la

---

<sup>22</sup> Liderado por Jhon Chaverra, actor que participó en gran parte de las obras teatrales que se montaron durante este proceso teatral.

<sup>23</sup> En ese enlace se puede visualizar uno de los resultados de esta investigación que consistió en hacer un archivo digital con prácticas artísticas de los territorios en mención: <https://corpografias.com/>

experiencia, las circunstancias de su producción, es decir, lo que escapa al archivo: “quien siente la atracción del archivo intenta arrancar un sentido suplementario a los jirones de frases halladas; la emoción es un instrumento más para cincelar la piedra, la del pasado, la del silencio” (Farge, 1991, p.29). Amar esos silencios y entender que no todo es asible o narrable permite encontrar los límites del archivo y la memoria. El archivo es un vestigio, una huella con la cual podemos hacer historia, construir memoria, imaginar, crear, escribir sobre un tramo de la vida que se esfumó y dejó rastro.

Recuerdo que en un principio existía la posibilidad, de que la investigación estuviera fundamentada solo en el archivo que poco a poco se ha ido encontrando de este proceso teatral. Esto implicaba que el trabajo de campo se centrara en la inmersión solo del archivo y en la etnografía de su materialidad y su contenido, sin embargo, siempre estuvo el llamado a emprender un viaje al Atrato y experimentar con el cuerpo; sensaciones, trayectos, lugares, conversaciones de esta experiencia teatral. Atendí a ese deseo y en enero de 2021, decidí embarcarme durante un mes por ese río. Esta experiencia generó reflexiones, sensaciones, vivencias y el hallazgo de nuevos archivos que no hubieran aparecido desde la distancia. Las entrevistas con los actores, actrices y personas que hicieron parte del público de las obras me permitieron complementar, ampliar y entender otros aspectos de la vida del proceso teatral que no yacían en los archivos existentes.

Lo anterior, no estuvo desligado de la fuerza del archivo al que tenía acceso, por el contrario, el entramado de ver las obras de teatro en formato audiovisual, leer las dramaturgias, recuperar fotografías, realizar entrevistas, etc., me posibilitó la ilación de una trama narrativa alrededor de esta práctica artística y corporal que se desarrolló en **medio del conflicto**.

En plena guerra, diferentes comunidades, representaban con sus cuerpos lo que estaba pasando, hacían memoria del presente, creaban obras de teatro que narraban no solo los acontecimientos dolorosos, también las prácticas ancestrales y cotidianas que la guerra había roto con el tiempo. Desde una apuesta simbólica y estética se dotaban de fuerza las creaciones colectivas que hablaban de “esa densidad poliforma del presente donde surge la posibilidad

de una memoria del pasado que pueda ser reinterpretada y reactualizada” (Ribera, 2018, p.138). Cuando hablo de una memoria del presente, me refiero a la capacidad que tenían estos grupos teatrales que se conformaron a lo largo de la cuenca, para analizar situaciones urgentes de denuncia y representarlas.

“No nos dirigíamos, en los contenidos y en el hacer teatro al pasado, sino al presente, porque el teatro pedagogía precisamente fue una herramienta para fortalecer a las comunidades que vivían en medio del conflicto, los atropellos y las violaciones de derechos humanos, y viendo que el desplazamiento sacó mucha gente del territorio hacia las ciudades” (Inge Kleutgens, comunicación personal, 17 de junio, 2022)

Si observamos el contexto de creación<sup>24</sup> de cada obra, notaremos que no eran puestas en escena para hablar de un pasado remoto, ni para crear ficciones alejadas de la realidad del territorio, sino para nombrar lo que estaba pasando. Estos montajes teatrales fueron creados para denunciar y proponer soluciones a través de las obras que siempre incluían la voz de las comunidades que la gran mayoría de veces fue el público las visualizó durante sus giras e itinerancias por el Atrato:

“Las historias silenciadas de la gente empezaron a entrar a las tablas. Historias que cuentan las experiencias amargas de atropellos, amenazas y desplazamiento. Historias que no temen llamar por su nombre a los responsables que dirigen el "concierto" frío y mortal de sangre. El llanto y la denuncia se fueron mezclando junto con las prácticas culturales, ancestrales, la fuerza del baile y del canto; la energía de la naturaleza, del aire, de la selva, del agua de los ríos, la conciencia, las ganas de vivir y de sentirse libres que se expande en una resistencia vital y colectiva más allá del escenario.” (Kleutgens , 2011, p.8)

Cuando la empresa privada quiso raptar el cerro Careperro Haykatumá ubicado en la cuenca del Jiguamiandó, los embera Katío no esperaron y ese mismo año, además de acciones

---

directas, crearon una obra de teatro llamada *Resistir no es aguantar (2006)*<sup>25</sup> para decir que su territorio no necesitaba la minería ni la siembra de palma de aceite.

Cuando llegaron los militares a violar a las mujeres de los territorios, a imponer embarazos no deseados en sus úteros y a transmitirles el VIH en territorios donde no era común el virus, las comunidades de Bojayá y Vigía del Fuerte crearon la obra de teatro *Hoy es un día especial (2005)* para hablar de la salud y la violencia sexual contra las mujeres y los actos de discriminación que también vivió la población LGTBIQ+ en el marco de una guerra machista y racista. En este sentido, dentro de este proceso se realizaron varios montajes con enfoque de género/feminista, en una época donde la violencia machista no era un tema tratado ni visibilizado ampliamente dentro de las comunidades por su naturalización. Estas obras fueron: *Álbum de mujer (2002)*<sup>26</sup>, *La Madre (2004)*, *Hoy es un día especial (2005)*, *Hombres y Mujeres (2006)*. Explorar a profundidad las temáticas y contextos particulares de estas obras, desde una perspectiva feminista, es un tema que queda pendiente por investigar.

Estas obras son solo algunos casos, pero fue un común denominador de todas las creaciones colectivas conectar críticas a problemáticas estructurales de la región y el país con los sucesos de brutalidad y crueldad que, de forma situada, se vivían en los territorios. Estas obras constituyen, si se quiere, una forma de documentar las particularidades del conflicto armado que se vivía en diferentes comunidades afrodescendientes e indígenas del Atrato.

---

<sup>25</sup>Para profundizar en los contenidos, contextos de creación y visualizar los video-montajes de las obras recomiendo viajar al capítulo 3 de este trabajo de investigativo y descargar la cartilla.

<sup>26</sup> Esta fue la primera obra que montó Inge Kleutgens con habitantes de Quibdó: "El Álbum de una mujer", el resultado de un taller donde se trabajó con las técnicas de Augusto Boal. Los participantes son multiplicadores en diferentes campos de proyección social en la ciudad de Quibdó y algunos han asumido el papel de líderes de grupos teatrales. La obra se ha presentado en el día internacional de la mujer en Quibdó 2003, entre otros espacios." (Kleutgens , 2005, p.32). Esta obra cuenta con dramaturgia, pero no con registro audiovisual como todas las que se crearon entre el 2003 y el 2008, porque para este momento no se había realizado la articulación con el equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó. Lo anterior significa que antes de que ocurriera la masacre de Bojayá ya había iniciado este proceso.

Una manera de resistir a las generalidades que se han dicho sobre la guerra en Colombia y que no permiten ubicar y entender los acontecimientos y hechos del conflicto que no figuran en los medios de comunicación masiva y mucho menos en los discursos del estado.

Esta documentación por medio de montajes teatrales era posible, porque el proceso de creación se complementó con archivos de DD.HH, investigaciones, recortes de prensa, alertas tempranas, audiovisuales, fotografías, declaraciones que eran producidas por organizaciones sociales, líderes y lideresas de todo el territorio que se utilizaron para enriquecer las obras, decir cifras, identificar responsables, aclarar sucesos a las comunidades, etc. Un ejemplo de ello es la obra de *Terruño o Aruño (2007)* donde se proyectaban imágenes y videos de diferentes momentos del conflicto armado en el territorio que fueron registrados desde 1993 hasta el 2008 por el equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó liderado por Jesús Durán y Dianne Rodríguez. Así lo recuerda uno de los actores:

“Entonces, tú estás actuando y de repente entra una imagen audiovisual que refuerza tu actuación ¿Sí? Por ejemplo, hay una parte donde está, nosotros tenemos unos palos en las manos y estamos en círculo, y hacemos un juego que es girar, soltar y girar hacia la derecha, pero cuando arranca la imagen en la pared y todos iniciamos a golpear como vienen los, como se llaman, ¿Los del Esmad?” (Hamilton Robledo, comunicación personal, 13 de enero, 2021)

En resonancia con lo anterior, las obras de teatro siempre estuvieron articuladas con las agendas de movilización y denuncia que se proponían desde organizaciones como la COCOMACIA, la Diócesis de Quibdó, las autoridades indígenas, la Ruta Pacífica de las Mujeres, el Comité por los Derechos de las Víctimas de Bojayá, entre otras. El teatro tenía un espacio porque era una forma de sensibilizar a las comunidades no solo locales, sino nacionales e internacionales, sobre la situación que se vivía en el territorio en términos de vulneración de DD.HH. El teatro permitía desnaturalizar la guerra y proponer comprensiones de lo que estaba pasando desde una perspectiva crítica y estética. También fue una ruta para plantear soluciones en el escenario con actores y actrices que habían vivido en cuerpo propio el conflicto en el Atrato.

“Porque uno en el momento del conflicto están las balas y uno está corriendo, uno está como por salvar la vida. Pero en el momento en que lo ponen ya en escena, uno lo puede mirar mejor, porque eso es lo que nos permite el arte: mirar el horror de frente sin cerrar los ojos, o sea tenernos ahí, porque nos lo muestra de una forma diferente. Entonces uno está ahí conectado viendo qué pasó y también entendiendo por qué. Porque muchas veces uno se pregunta por qué, uno que vive las cosas, se pregunta por qué. Pero cuando ya ese es un trabajo de investigación, porque cuando ya se pone en escena, eso tiene un trabajo de investigación, entonces eso le permite entender a uno por qué, el porqué de lo que está pasando.” (José Luis Murillo, comunicación personal, 10 de septiembre, 2019)

Augusto Boal (2012), le llama a esto “La distancia estética que permite ver lo que, ante nuestros ojos, se oculta (p, 111). Una suerte de extrañamiento con la realidad vivida, que se produce por medio de la creación artística que agudiza la mirada no sólo del sufrimiento propio sino del colectivo, una posibilidad para interpelar los sentidos comunes que impone la guerra cuando la *Historia se repite (2005)*<sup>27</sup> una y otra vez:

“Por ejemplo, en *Atrateando*<sup>28</sup> que tú entrabas cargando un cadáver, por qué también la gente que trabaja en escenario, pues, lo has vivido, los actos físicos lo transforman a uno, ¿cierto? Pues, el hacer en el escenario también lo transforma a uno por dentro y lo que siente y lo que vive es muy intenso. Entonces pensando en que tú entras cargando un cadáver, qué impacto te genera, qué asociaciones, ¿es emocionalmente intenso?” (José Luis Murillo, 10 de septiembre, 2019)

---

<sup>27</sup> Nombre de una de las obras de teatro que se montaron durante el proceso.

<sup>28</sup> Se refiere a la obra de teatro *El Arca de Noé* (2003), que fue presentada entre el 15 y el 21 de noviembre del año 2003 en el marco de la peregrinación “Atrateando: por un buen trato en el río Atrato”, convocada por la Diócesis de Quibdó, el Consejo Comunitario Mayor De La Asociación Campesina de Atrato- COCOMACIA- y otras organizaciones sociales. El recorrido por el río fue desde Quibdó hasta Turbo, allí se denunció el bloqueo que estaba viviendo el río Atrato por los actores armados. La obra fue creada para abordar esta problemática.

Estas palabras de José Luis, nos recuerdan la necesidad de tener los medios de producción artística para “crear condiciones para que los oprimidos puedan desarrollar su capacidad de simbolizar, construir parábolas y alegorías que les permitan ver, a distancia, la realidad que deben modificar” (Boal, 2012, p.112)

### **Figura 6**

*Obra de teatro El Arca de Noé (2003)*



*Nota. Fotografía del archivo personal de Ulrich Kollwitz y Úrsula Hozapfel*

Me pregunto ¿Qué pasa cuando lo que es representado en un escenario ha sido vivido en carne propia? ¿Cuál es la reacción que se produce en un público que ve representado el dolor de su pueblo por medio del teatro? ¿Cómo entender que el teatro hecho con las comunidades puede aportar a la memoria individual y colectiva de las víctimas del conflicto armado en Colombia? Desde mi lugar no puedo dimensionar –ni narrar- lo que sintieron los

actores, actrices y el pueblo de Bojayá, en cada una de las obras de teatro que fueron creadas para ser presentadas durante las conmemoraciones del 2 de mayo del 2002.

Un día le pregunté a Oneida Orejuela-cantadora de la comunidad de Pogue- sobre la experiencia de hacer parte del público que veía las obras que hablaban de la masacre y su respuesta fue: "Quien no lo ha vivido no va sentir cosas en su corazón", esta respuesta me recordó los límites de lo narrable y la potencia que tiene un testimonio para reconocer que jamás alcanzaré a comprender claramente, enteramente lo que generó el teatro en estos territorios.

El teatro de la violencia y el conflicto armado en Colombia, como lo mencioné anteriormente, ha sido creado y representado en muchas ocasiones por quienes no han vivido la dureza de la guerra en sus cuerpos. Lo anterior, no es una sentencia, ni una apreciación moral sobre quienes tienen un mayor estatuto para la producción artística fundamentada en el conflicto armado, es una invitación a entender las gramáticas, emociones, procesos de duelo, recuerdos que se entretajan cuando el teatro es creado, por ejemplo, por una mujer que perdió parte de su familia en una masacre como la de Bojayá.

Este proceso se caracterizó por su itinerancia, por el compromiso de llevar a las comunidades los montajes teatrales. Ir por los pueblos del Atrato presentando las obras también significaba poner la vida en riesgo. En diferentes momentos las champas<sup>29</sup> donde iban los actores y actrices fueron detenidas por grupos armados, casi siempre militares y paramilitares, que les obligaban a bajar para requisarles, pedirles las cédulas<sup>30</sup>, contabilizarles la comida, hacerles preguntas bajo la sospecha de que tuvieran algún nexo con los grupos guerrilleros:

“Si, y ahí si tenemos hartos problemas porque nosotros hicimos como un recorrido por el pacífico y justo en la época que según los paramilitares se desmovilizaron,

---

<sup>29</sup> Forma de nombrar los botes.

<sup>30</sup> En varias oportunidades las personas no sabían sus números de cédula y eran tratados como analfabetas por las fuerzas militares.

entonces obviamente nosotros hacemos el recorrido por el pacífico y con los primeros que nos encontramos son con los paramilitares haciendo control en todo puerto donde nosotros llegábamos, ellos haciendo el control. Hubo un momento donde el mono, que era nuestro camarógrafo, le exigieron que apagara la cámara, pero él no lo hizo, entonces él bajó la cámara y hizo el gesto como que la había apagado, pero no la apagó y siguió grabando todas las escenas que podía, incluso después saco un documental” (Hamilton Robledo, comunicación personal, 13 de enero, 2021)

Si bien, las obras de teatro usaban lenguajes simbólicos y metafóricos con el fin de preservar la seguridad de los actores y actrices del proceso, hubo situaciones de tensión con los actores armados cuando se nombraba y se ponían en escena los repertorios de la guerra o los nexos de las empresas extractivistas con el estado y los paramilitares. Ellos, en muchas oportunidades estaban entre el público que presenciaba las obras porque ya habían sido informados sobre las giras teatrales y el contenido de denuncia de las mismas, así lo expresa uno de los actores al referirse a la gira teatral de *Terruño o aruño* (2007):

“Porque ya ellos tenían la información, nosotros habíamos presentado la obra en Tumaco, en Buenaventura, entonces ese era como el otro punto ya más fuerte donde estábamos, desde que llegamos nos dimos cuenta; el párroco nos dijo, que tengan cuidado, toda la gente que está aquí en el pueblo son paramilitares, tengan cuidado, cuídense, no se vayan a ir por ahí dispersos. Dejamos las cosas en la parroquia en un salón bíblico que ellos tienen ahí, cuando fuimos a hacer la presentación no teníamos nada, ahí nos dijeron tengan cuidado con el lenguaje, entonces nosotros decíamos, en la obra se dice paramilitares de frente y ahí todo el lenguaje fue *para para para para para tatatata para para para para* y entonces usábamos el *para para* pero nunca decíamos paramilitares, y en todas las escenas era tratar de modificar un poco el lenguaje porque sí, estaban, y eran celulares por todo lado grabando la obra y cuando salimos de ahí yo descansé.” (Hamilton Robledo, comunicación personal, 13 de enero, 2021)

“En una parroquia donde queríamos presentar la obra ahí nos pidieron que si no usábamos cierta terminología en la obra y lo cambiamos por un juego de palabras. Esa misma noche en la parroquia, nos asaltaron y nos robaron material y una maleta con elementos de la escenografía. En otra comunidad no nos quería dejar actuar en una escuela porque el ejército la tenía tomada, y ahí yo dije, no voy a presentar una obra en este ambiente, dentro de un espacio militar. En otros lugares los militares tomaban fotos y filmaban, y el coraje fue de los participantes que continuaban, y decían: estamos claros, lo hacemos. En la medida como se desarrolló el andar, así se desarrolló también el conflicto, pero se desarrolló la conciencia”. (Inge, comunicación personal, 17 de junio, 2022)

El teatro era una posibilidad de denunciar salvaguardando la vida. Incomodaba, levantaba sospechas en los grupos armados, pero era un lenguaje que no era leído como una confrontación directa y por ende no representaba una amenaza que obligara al uso de las armas. Seguramente si se hubiera hecho desde otro lugar, bajo otras formas de resistencia sería distinto. Esos grupos de teatro que navegan de vertiente en vertiente, de comunidad en comunidad, tuvieron la valentía para pararse de frente y decir lo que no se decía por miedo. No sabían los dueños de las armas que esa práctica calaba en lo profundo de la gente para imaginar una vida lejos de la guerra y resistir sin armas y sin sangre. Una increíble mofa al poder en un territorio donde *“resistir no es aguantar”*.<sup>31</sup>

Hubo situaciones donde los mandos del Ejército buscaron de forma estratégica a la directora Inge Kleutgens para ofrecerle apoyos, incluso refrigerios para el proceso teatral:

“Para comprar la conciencia, a mí me estaban persiguiendo, un tal capitán García, hasta me llamaba compañera Inge ¿le puedo invitar a una cerveza esta noche?, no, no tengo tiempo, no voy y no quiero tomar con usted una cerveza (...) También intentaron acercarse a los chicos” (Inge, comunicación personal, 17 de junio, 2022)

---

<sup>31</sup> Resistir no es aguantar (2006) fue el nombre de una de las obras de teatro. El proceso de creación se hizo en Murindó y la cuenca del río Jiguamiandó.

Sumado a lo anterior, la conjugación de **teatro y río** implicó muchos retos: lo logístico, las formas de movilidad y creación teatral atendían a una geografía selvática y ribereña donde los actores armados implementaban formas de control y miedo. Hacer teatro con un río en medio también implicaba una de las prácticas vitales de los pueblos afrotrataños: embarcarse, movilizar no solo a los actores y actrices de comunidad en comunidad, sino también las escenografías y los equipos audiovisuales que durante años documentaron este proceso teatral y que implicaban los cuidados propios de navegar por un caudal. De esta manera, las giras teatrales a lo largo del río Atrato también fueron una manera de mantener viva la práctica de embarcarse para defender el territorio y como “fuente principal de vitalidad afrotrataña” (Quiceno, 2016, p.77).

### **Figura 7**

*Inge empacando la escenografía y víveres en una champa.*



*Nota. Fotografía del archivo personal de Ulrich Kollwitz y Ursula Hozapfel*

Esta práctica de embarcarse en tiempos de guerra fue constantemente representada en las obras de teatro:

“La obra era básicamente un viaje por el río Atrato, un recorrido, en el cual íbamos arrimando en cada pueblo y en cada pueblo se iba montando una persona, cada vez que arrimábamos. Y cada persona iba con una historia diferente. A mí me tocaba entrar con un cadáver en su caja, normal, en el hombro, entraba y acompañado de unos familiares. Entonces ahí se desarrollaba toda la acción y eso. Y en eso lo que tratábamos de recrear era el día a día del río en ese momento.” al referirse a la obra de teatro *El Arca de Noé* (2003) (José Luis Murillo Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre, 2019)

### **Figura 8**

*Representación teatral de estar embarcados en la obra de teatro El Arca de Noé*



*Nota. Archivo personal de Ulrich Kollwitz, Úrsula Hozapfel*

Por aquella época los motores de las champas eran de menor cilindraje, en consecuencia, las giras teatrales que se hacían por el territorio atrateño implicaban muchas horas de navegación que variaban según la altura del río. Basta con imaginar varios botes navegando sobre el lomo del agua, bajo un sol inclemente o una lluvia selvácea, con los corotos, la escenografía, los cuerpos, con la incertidumbre de algún reten, de alguna arma, para dimensionar la grandeza de este proceso. Embarcarme en el río Atrato durante la salida de campo me hizo dimensionar e imaginar algo de lo anterior: “Pensaba que este mismo río fue un camino de infinitas conexiones para el teatro, que esta geografía particular marcó unas formas propias para crear las obras, que el río siempre ha dictado el ritmo de la vida y por ende el ritmo de los procesos de creación que se gestan en estos lugares. La llegada a los ensayos, los acuerdos. Este río que hoy navego, es el mismo que navegaban los actores y actrices de diferentes comunidades del Atrato para hacer las presentaciones. (Diario de campo, 2021)

La itinerancia<sup>32</sup> y el movimiento fueron una constante de este proceso teatral. Las giras no solo fueron en las comunidades del Atrato sino que también estuvieron en diferentes ciudades y regiones del país participando en eventos de organizaciones sociales y festivales de teatro. También hubo una gira internacional por diferentes pueblos de Europa.

---

<sup>32</sup> “Mantener en la práctica lo colectivo, incluir lo interétnico y la itinerancia, ha sido también una estrategia de proponer un trabajo teatral alternativo, intercultural, de poner a dialogar lo propio y lo ajeno, de hacer cercana y posible la palabra en el gesto, en la risa, en el canto, en el movimiento del cuerpo y la creación de ambientes escénicos entre lo natural y lo fantástico que le imprimieron novedad y belleza.” (Kleutgens, 2008, p.40) Ana. María Yaneth Moreno Rodríguez, religiosa de la Congregación de las Hermanas del Divino Salvador, de la Comisión Diocesana Vida, Justicia y Paz y del Centro de Pastoral Indígena.

## **Figura 9**

*Transporte de escenografía y víveres*



*Nota. Fotografía del archivo personal de Ulrich Kollwitz y Ursula Hozapfel. Transporte de escenografía y víveres*

## El camino del Teatro pedagogía

### Figura 10

*Ensayo de teatro*



*Nota. Archivo personal de Inge Kleutgens*

Tener acceso a los archivos audiovisuales, fotografías y dramaturgias sobre el teatro en el Atrato fue una manera de visualizar la puesta en escena de todo un trabajo de formación y creación que estaba detrás de las obras culminadas. Detrás de la creación de estas obras existía toda una apuesta metodológica impulsada por Inge Kleutgens con un equipo de actores y actrices que llegaban de diferentes ciudades del país a compartir sus saberes y fortalecer los procesos de formación teatral en comunidades del Atrato. Este proceso metodológico y pedagógico tuvo por nombre *Teatro Pedagogía*:

“Como un compromiso y una pasión que genera en quien multiplica el deseo de contagiar a sus grupos y su comunidad. Asumirla como un camino para abrir espacios

de intercambio, diálogo, creación de conciencia y construcción de propuestas. Inquietándose a sí mismo/a y a los demás, interrogando la realidad, preguntando a niñas/os, adolescentes, jóvenes, mujeres qué quieren para su barrio, su ciudad, su país y el mundo en el que viven y cómo quisieran cambiar las condiciones que les hacen vulnerables. Crear puestas en escena e impulsar procesos teatrales que involucran no solamente a los actores y actrices sino al público, que refuerzan los deseos individuales y colectivos en momentos difíciles donde las palabras no bastan. El juego teatral que libera la energía y aporta a la sanación y finalmente a la liberación del ser humano. Construir una expresión artística que va más allá de únicamente satisfacer un grupo exclusivo para que se divierta, o que funciona como un adorno para ambientar un evento político, barrial que sin las "intervenciones culturales" sería aburrido. Queremos un teatro que provoque y que esté presente en la vida cotidiana a través de un juego no cotidiano.” (Kleutgens, 2011, p. 27,-28).

Este concepto de teatro pedagogía permite acercarnos al sentido de los procesos de formación y creación teatral en el Atrato, donde siempre estuvo presente el juego, la creación colectiva<sup>33</sup>, la lectura del contexto, la búsqueda de alternativas y la certeza de que el arte no es un elemento accesorio y secundario dentro de las agendas políticas.

Durante las conversaciones que sostuve con los actores y actrices de algunas de las obras de teatro que se crearon, llamó mi atención que ante las preguntas: ¿Cómo escogieron los temas? ¿Qué hacían en los ensayos? ¿Cómo crearon las obras? Hubo respuestas semejantes en relación a la metodología de creación, donde se describen algunos momentos que siempre estaban presentes:

Un momento que se destinaba para el juego teatral, ejercicios de exigencia física, movimiento, expresión corporal. Este era el momento para crear conciencia corporal, reír,

---

<sup>33</sup> La creación colectiva fue un método que nació principios de los años sesenta en Colombia y fue liderado por Enrique Buenaventura y Santiago García. La creación colectiva se expandió por el teatro latinoamericano y fue un bastión muy importante dentro del teatro político, militante, popular, etc.

jugar, sudar, desmecanizar el cuerpo y disponerlo para la creación. Era una forma de crear un puente y sensibilizar.

Otro momento era el de improvisación en contexto. Se trataba de crear situaciones que retrataran algún problema o situación que estuvieran viviendo las comunidades donde también se integraban las prácticas culturales y cotidianas de la gente:

“Nosotros antes de montar las obras, todos, dábamos las opiniones, decíamos: qué pasó, qué sucedió, qué queremos contar, qué queremos hacer. Y entonces la obra, a pesar de que Ingen era la directora, nosotros éramos quien, pues, se decía así: quien más aportábamos para la construcción de la obra. Y, entonces, todas, todas las obras, las construíamos colectivamente: todo el mundo daba su punto de opinión.” (Boris, comunicación personal, 12 de enero, 2021)

A raíz de esos procesos de improvisación y de juegos teatrales se escogía un tema con el fin de generar un diálogo colectivo alrededor de él. Cada actor o actriz opinaba, desde su experiencia, qué pensaba del tema y cómo su vida había sido marcada por esa situación. Se trataba de hallar historias concretas que se nutrían de otras, donde las memorias particulares también eran comunales guardado sus matices, estos relatos permitían la comprensión de que la guerra nos a traviesa a todos y todas.

Estos ejercicios se planteaban de tal manera que “el actor y la actriz hacen las mismas cosas que en la vida real: se enamoran, se mueven, tienen conflictos para solucionar, gritan, lloran, ríen. Con la diferencia, de que en la escena están absolutamente consientes sobre su accionar.” (Kleutgens, 2011, p.28). Estas narraciones se ponían en lo colectivo creando atmósferas de reconocimiento y de desnaturalización de los dolores que se viven en soledad.

“Porque el montaje se hace desde lo que cada uno es ... eh lo bueno de Inge era que ella dirigía mas no imponía su imagen, tu ibas sacando tu personaje y ella iba orientando hacia qué línea y como debía de quedar ubicado en la obra tu personaje y así se iba construyendo hasta que cada uno tenía su propio personaje. (Hamilton, comunicación personal, 13 de enero, 2021)

Además, existía una relación entre cuerpo y escritura (Vallejo, 2015). Las dramaturgias nacían de los cuerpos y las narrativas territoriales que los actores y actrices iban revelando durante las jornadas de ensayos. Los textos emergían de sus cuerpos, nacían de sus voces, del dolor que produce la guerra, del recuerdo de los días donde no había llegado el conflicto, de los ejercicios de memoria y oralidad.

Casi todas las obras fueron así nunca le dijeron a uno este es tu guion sino exploremos a ver qué sale y nos iba acomodando como piezas, yo a la final cuando terminaba y estaba montando y decía, pero cómo lo hace, yo no podía entender a veces cómo lograba y después cada cosa se iba acomodando y después cada uno arrancaba por su lado haciendo lo que él creía que le daba a algún tema y relacionado con el tema uno exploraba e improvisaba.” (Hamiltón, comunicación personal, 13 de enero, 2021)

Todos estos ejercicios teatrales pasaban por un proceso de sistematización que era llevado a una estructura dramática, frente a esto dice Ana María Vallejo (2015): “El problema del cuerpo, de los cuerpos, principalmente el de la violencia ejercida sobre ellos, dará lugar a variadas formas de escritura teatral, en y por fuera de la tradición dramática” (p.54).

Los ejercicios de teatro imagen, los juegos, las canciones, las prácticas cotidianas, las estéticas que emergían de los procesos de formación componían la estructura dramática que como un rompecabezas armaba Inge con su equipo de turno.

“Pues, ese proceso, pues lo que me acuerdo, ¿ya?, primero inició como con un conversatorio, eh, Inge le hacía preguntas a uno y entonces a medida que uno le iba respondiendo, pues ella, pues iba como... formando los textos, ¿ya? Entonces de cada pregunta que ella le hacía a uno y de acuerdo a esa respuesta ella iba haciendo los textos, me acuerdo que fue en la iglesia exactamente, donde la montamos, ahí era que ensayábamos, era el lugar de ensayo y ahí mismo la presentamos.” (José Luis Murillo, comunicación personal, 10 de septiembre, 2019)

Algunos referentes como Augusto Boal con el teatro de los oprimidos, Jerzy Grotowski con el teatro pobre, Patricia Ariza con la creación colectiva, Aristides Vargas, Bertolt Brecht, etc. siempre gravitaron en la apuesta estética y dramática de esta experiencia. Por ejemplo, de Grotowski y su propuesta de *teatro pobre*, se bebió de la idea de crear escenografías con los recursos existentes: vestuarios, objetos, maletas, cajones, pedazos de madera, etc, fueron utilizados para crear una estética territorial que en ocasiones escapaba de los símbolos reconocibles del público. Tal es el caso de las obras del Colectivo Teatral de Bojayá que siempre tuvo presencia de instituciones, medios de comunicación, ONG`s, etc. En la conmemoración de la masacre del 2 de mayo del 2002.

### **Figura 11**

*Ensayo de teatro*



*Nota. Archivo personal de Inge Kleutgens*

Sumado a esto, en las obras era importante la combinación de lenguajes y prácticas artísticas ancestrales no solo del pueblo del Atrateño y afrodescendiente sino de los aprendizajes que traía la directora, luego de liderar procesos de teatro en latinoamérica. De

esta manera, en las obras se pueden apreciar danzas afro, rituales mortuorios, la pesca, la siembra, objetos tradicionales de los como el rayo y el manduco, el arado, los alabaos, etc. También era usual encontrar dentro de las dramaturgias de las obras narrativas latinoamericanas: poemas de Mario Benedetti, Gioconda Belli, Roque Dalton, Jorge Amado, Julia Uceda, Manu Chau. También aparecen acompañamientos sonoros y musicales como el Homenaje a Piazzola en la obra *Hombres y mujeres* (2006). Una amalgama de saberes entrelazados. Como todo lo humano, en toda esta mixtura, también se dibujaron tensiones dentro de los grupos, choques entre las maneras de hacer las cosas, comprensiones diferentes de los ritmos de la vida y la disciplina. Los universos culturales distintos también marcaron lógicas y conflictos que se fueron resolviendo en aras de no perder de vista la creación colectiva.

Finalmente, la propuesta de teatro pedagogía también contemplaba la integración del público al finalizar las obras, a través de un foro donde las personas de la comunidad tomaban la palabra, expresaban sus sentires, hacían preguntas y narraban sus propios procesos de resistencia. Este foro buscaba expandir la imaginación para buscar soluciones colectivas a los problemas que el conflicto armado generaba. Estos foros son recordados por los actores y actrices como momentos de mucha importancia donde veían al público quebrarse en llanto, reír, arengar, emocionarse y comprender desde una estética cercana lo que ocurría en el Atrato:

“(…) en esa escena todo el mundo se quebraba, hasta yo que era el compañero de la víctima en ese caso, quebrado de una, o sea, y entonces después, lo bueno era que después podíamos conversar con la gente sobre eso porque la gente quedaba muy tocada, era como revivir, sacar otra vez el momento, es difícil en el Atrato (…) entonces cuando uno llegaba a los municipios, a los pueblitos y presentaba esa obra, la gente, yo a veces estaba en escena y veía como las lágrimas en los ojos de las personas, y yo me preguntaba, ¿será que estamos jodiendo a todo el mundo emocionalmente otra vez?” (Hamilton Robledo, comunicación personal, 13 de enero, 2021)

Este texto inició con una historia llamada *Elvia*, sin preámbulos y avisos, porque me parece necesario empezar a interpelar el orden de estos trabajos, y dar protagonismo a quienes viven y hacen estos procesos que nos atrevemos a investigar. En las siguientes páginas la lectora o el lector se encontrará con un momento llamado *Hacia la comprensión de un archivo disperso*, allí abordo algunas reflexiones puntuales e inacabas de lo que ha significado hallar un archivo teatral que no se encuentra en unidad y está compuesto por archivos de diferente naturaleza. Aquí también se narran algunas de las experiencias que viví en el camino de encontrar los archivos.

Luego vienen otro momento llamado *Atrato para navegar el Atrato: Archivo y memoria (2002 -2019)* donde se encontrará la descripción de cada video-montaje, aspectos técnicos de producción, contexto de creación y algunas apreciaciones estéticas de las obras. Este capítulo se convirtió en una cartilla que pasó por un proceso de edición y diagramación que permite un nivel de interactividad por medio de códigos QR. De esta manera, le recomiendo a la lectora o lector que, si no desea tener una lectura plana de este momento, mejor escanee el código QR que está al inicio para visualizar la cartilla que permite el acceso a las obras en audiovisual, fotografías, dramaturgias y enlaces que dan vida al archivo de esta experiencia teatral.

Finalmente propongo un momento llamado *Conmemorar con el cuerpo el 2 de mayo de 2002: Colectivo Teatral de Bojayá*, me propongo ahondar en trabajo que *Colectivo Teatral de Bojayá*. Allí analizo los modos como desde la puesta en escena y la creación artística, se actualizan, reivindican y resignifican los vínculos entre territorio, cuerpo y memoria. Para esto, hago énfasis en lo que significa poner el cuerpo en medio de una conmemoración y construir una poética con el espacio que reaviva los sentidos de *lugar* cada 2 de mayo. Vuelvo a los montajes teatrales creados por este grupo y examino algunas puestas en escena, dramaturgias y experiencia de los actores y actrices para entender el papel del teatro en las prácticas conmemorativas y memoriales realizadas en la iglesia Bellavista y las ruinas del pueblo viejo.

# 1 Hacia la comprensión de un archivo disperso de teatro

## 1.1 Preámbulo:

### 1.1.1 Llegar a los archivos

Este capítulo sobre archivo atravesó por pausas y silencios en la escritura. No obstante, en mi pensamiento estaban los hallazgos que aparecían; merodeaba en ideas, reflexiones, asombros y materialidades. Este archivo sobre teatro en el Atrato se me presentaba como “una desgarradura en el tejido de los días” (Farge, 1991, p.11), como un nuevo aprendizaje donde pude apreciar la capacidad que tiene el archivo para mutar, ser maleable, y despertar nuevas miradas y hallazgos.

Descubrí que no es necesario dominar todos los saberes que incluyen los archivos para poder explorarlos, en ese camino aprendí, por ejemplo, que no tengo que ser archivista y/o bibliotecóloga para aprender de ellos. Entendí que existen diversas formas de acercarse, pensarlos y hacerles preguntas. Lo que quiero decir, es que al entender que las ciencias archivísticas son vastas, dejé de pretender la comprensión y lectura de los archivos desde un lugar especializado y me permití una mirada menos pretenciosa. Conceptos como catalogación, conservación, preservación, temperatura, sistematicidad, limpieza y espacio, aparecían en mis lecturas, sin embargo, sabía que mi intención estaba en empezar a entenderlos.

Uno de los primeros textos que leí sobre *archivo* fue el de la historiadora francesa Arlette Farge llamado *La atracción del Archivo* (1991). Es un relato intenso y poético sobre los archivos judiciales y su relación con la historia. La autora toma como referente un archivo judicial francés del siglo XVIII para narrar la versatilidad de los archivos, su fuerza narrativa, sus misterios y materialidades posibles. Leer a Arlette fue un primer paso para sentir que podía llegar al laberinto de los archivos y encontrar en ellos una nueva guarida de conocimiento.

En este sentido, entrar por primera vez al mundo de los archivos me permitió desdibujar los imaginarios que durante años se habían instalado en mí. Se transformaron ideas como que un archivo permanece inmóvil y **estático** ante el paso del tiempo, que siempre está ubicado en un solo lugar o en unidad, rigurosamente catalogado y limpio. Dejé de creer que siempre está alojado en edificios grandes y antiguos impregnados de polvo o en museos y bibliotecas<sup>34</sup>. Entendí que, aunque existen infinitas definiciones científicas y académicas sobre *los archivos*, no es posible agotar sus misterios y profundidades (Farge, 1991).

También atravesé por ese espejismo donde sentía que llegar a un archivo determinado significaba asir la memoria y el pasado casi de forma completa. No obstante, vino Pierre Nora (2009) a decirme que el vestigio y el trazo exacto de una materialidad no puede ser entendido como el pasado y que solo podremos pensar que los archivos son lugares para la memoria y lo simbólico cuando sean investidos de imaginación. Si el archivo solo tiene valor por su literalidad y materialidad estaríamos cayendo en lo que el autor llama “una memoria registradora, que delega en el archivo el cuidado de recordar por ella” (p.26), o en una suerte de monumentos de archivos “incapaces de referirse a cualquier otra cosa, más allá de sí mismos como puras marcas y señales” (Young, 2000, p.82).

No basta el archivo por más inmenso y preciso que sea para tejer la memoria que también reside en lo ambiguo, en lo inmaterial, en el recuerdo vago y en el olvido. En este sentido el archivo y la memoria no son irreconciliables, por el contrario, dice Terry Cook (2012) “las pruebas y la memoria han evolucionado en el discurso archivístico en una especie de tensión creativa, cada una de las cuales carece de valor sin la otra, a pesar de las implicaciones contrarias que aparentemente tienen para la labor archivística” (p.102). No hay escapatoria, de alguna manera, *Todo sucede en el oleaje de la memoria* dice la poeta María Mercedes Carranza.

---

<sup>34</sup> “La representación más común sobre los archivos es aquella que los asocia a lugares oscuros, fríos, llenos de polvo, donde se pueden encontrar papeles viejos y húmedos. También se los asocia con las bibliotecas o con lugares donde la gente pasa horas leyendo.” (Da Silva, 2002, 383)

Lo anterior son solo ciertas reflexiones previas en relación a mi encuentro primigenio e inexperto con los archivos, algunas nociones que me permitieron imaginar archivos diferentes, luces que alumbraron la lectura y el acercamiento al archivo de un proceso teatral que se llevó a cabo en el Atrato y que poco a poco ha ido llegando a mi vida.

El propósito de este capítulo será proponer algunas reflexiones -inacabadas e incipientes- sobre la existencia de un *archivo disperso* que recoge memorias de un proceso teatral en la región del Atrato, Colombia.

### **Figura 12**

*Ensayo de teatro en las ruinas de pueblo viejo Bojayá. Archivo personal de Adriana Ospina. 2015*



*Nota. Archivo personal de Adriana Ospina. 2015*

Dicho lo anterior, en este apartado quisiera centrarme en el proceso teatral que se desarrolló en el Atrato desde el año 2002 y que durante años fue documentado por diferentes personas, organizaciones e instituciones, lo cual devino en el hallazgo de diferentes archivos con particularidades que se irán descubriendo a lo largo de este texto.

## 1.2. Hacia un archivo disperso

En el año 2019 en el marco de la investigación “Prácticas artísticas corporales y artes escénicas en procesos de reconciliación, construcción de memoria, y paz en 4 municipios del Chocó y el Pacífico medio”, Marta Domínguez, docente e investigadora de la universidad de Antioquia viajó al Atrato para indagar sobre este proceso teatral. Allí, se contactó con Jhon Chaverra de Vigía del Fuerte, uno de los actores más constantes y comprometidos de este proceso. Jhon, conservaba en su poder algunos CDs -resistiendo a la inclemencia de la humedad y el paso del tiempo-con muchas de las piezas teatrales que fueron grabadas en formato audiovisual (video-montajes). Este hallazgo significó uno de los momentos más reveladores para empezar a entender este archivo. Fue el despertar de un archivo que existía de forma inadvertida.

### Figura 13

*Copias digitales recuperadas del archivo personal de John Jairo Chaverra, Vigía del Fuerte, 14 de noviembre de 2019*



Esta imagen de los CDs, conservados desde cierta intuición archivística, desde una intención de orden según las posibilidades del contexto, muestran una marcación manual de las obras. Se alcanzan a visualizar obras como *Hoy es un día especial*, *Tres veces cantó el gallo*, *El arca de noé* y *la Madre*. Estos CDs no representaban una forma segura de almacenamiento y fueron rápidamente digitalizados y visualizados en aras de encontrar más huellas. Existía el temor de que ese material audiovisual no tuviera respaldo en otro lugar o que no fuera posible encontrar los originales de cámara. No obstante, en el ejercicio de visualizar las obras grabadas en los CDs, se encontró que en los créditos de estos video-montajes había información de organizaciones y personas involucradas en la producción de este archivo. Fue en este momento donde empecé a hacer parte de esta investigación en calidad de pasantía, me involucré con este tema.

A través de estos videos-montajes se encontró que Jesús Durán y Dianne Rodríguez-comunicadores de la Diócesis de Quibdó por aquella época- fueron quienes registraron la gran mayoría del material audiovisual que existe sobre este proceso teatral y en general de la memoria audiovisual del Atrato y del Pacífico Colombiano desde la década de los 90 en adelante. Esto fue un punto de partida para picar el anzuelo e involucrarme con un archivo que había existido de maneras callada y silenciosa durante años.

Entrar en contacto con Jesús y Dianne, permitió ampliar la mirada y dimensionar la importancia de este archivo teatral. Se encontró que se realizaron más de doce videos/montajes teatrales de las presentaciones, giras y procesos creativos de las obras de teatro que fueron producidas colectivamente con diferentes comunidades del Atrato. De este proceso también se conservan en el acervo, originales de cámara inéditos y quince casetes de una gira teatral audiovisual llamada *Terruño o Aruño por el Pacífico colombiano*, por los municipios de Villa Rica y Guapi (Cauca); Cali y Buenaventura (Valle); Tumaco, Satinga, El Charco (Nariño); Docordó, San Miguel, Istmina, Quibdó, Tagachí (Chocó) y Vigía del Fuerte y Murindó (Antioquia). También hubo una gira internacional por Europa.

## Figura 14

*Fotografía de Jesús Durán y Dianne Rodríguez con parte del archivo audiovisual del Atrato y el Pacífico Colombiano. Dentro de este gran archivo está el fondo o el acervo de los video-montajes del proceso teatral en el Atrato hasta el año 2009.*



*Nota. Fotógrafa: María Fernanda Carrillo.*

La existencia de cámaras de video y fotográficas en diferentes comunidades del Atrato en los 90 y la década del 2000, no era común, debido a la lejanía de estos poblados de los principales centros urbanos, administrativos y políticos de este país que desde siempre no han garantizado el acceso a la comunicación y en general a la vida digna. En aquellos años incluso era difícil tener comunicación a través de celular. Por ende, la posibilidad de registrar de forma audiovisual los procesos, luchas, desplazamientos, eventos que acontecían por aquella época no era comunes. El archivo y sus formas de producirse son azarasas. Jesús y Dianne, registraron con sus cámaras y en diferentes formatos, paisajes, dolores de la guerra, hechos de violencia, movilizaciones, festivales artísticos, en lugares donde no llegaba el Estado y donde la posibilidad de registrar en formato audiovisual eran casi nulas para las comunidades.

También registraron gran parte de las obras de teatro. La naturaleza efímera del teatro no fue un obstáculo para que los archivos y el repertorio trabajen juntos (Taylor, 2015). Estas obras de teatro pudieron ser solo un instante de representación, una experiencia alojada en el recuerdo de los actores, las actrices, el público, etc. Pero no, hubo una voluntad consciente de guardar, archivar y quedaron videos, fotos, dramaturgias y claro, los recuerdos que tiene que ver con su carácter testimonial y probatorio. Pareciera que la experiencia corporal del teatro, su eterno presente, su histórica forma de existir solo cuando se está en el escenario, se interpelara por el registro audiovisual de las obras de teatro y su posterior edición. Archivo y teatro se entretajan a sabiendas de que el video de una obra jamás será la experiencia de ver la obra misma y traen la pregunta ¿Cómo archivar un gesto? Dice Felipe Martínez en su texto *El arte como archivo, lo otro como testimonio, el artista como testigo* que:

De este modo, las prácticas artísticas que problematizan aspectos relacionados con las formas de violencia política localizadas en contextos específicos, se configuran como una especie de archivo de las memorias sobre tales violencias. Sin embargo, aquí la noción de archivo no es comprendida como un depósito donde se ordena información siguiendo patrones hegemónicos, sino más bien como un dispositivo de enunciación, visibilidad y performatividad que va consolidando un registro fragmentario del pasado marcado por la violencia. Los contenidos de esta forma de archivo no son datos, cifras, fechas, sino gestualidades, inscripciones, símbolos, objetos que hacen referencia a otra forma de nombrar o de decir el pasado. (Martínez, 2013, p.55-56)

En este sentido, existe una ilación entre el archivo y las prácticas artísticas/teatrales/performativas. Diana Taylor (2015) propone nuevas maneras de pensar la memoria social a través del cuerpo y desde una tensión existente entre archivo y repertorio que no es binaria ni opuesta. El archivo, dice la autora, existe en múltiples formas y materialidades que no son modificables, mientras que el repertorio “requiere de la presencia, la gente participa en la producción y reproducción del saber al “estar allí” (p.17) y ser parte de esa transmisión. En este sentido las puestas en escena que durante estos años se vivieron en las orillas del río Atrato en medio del conflicto, transitaron de ser repertorios a archivos.

La relación entre archivo y repertorio en este proceso teatral se ha evidenciado en el uso del material de archivo para nuevos montajes teatrales (repertorios) que narran el presente de las comunidades. Un ejemplo, fue el montaje de la obra “Honra a los sagrados espíritus” que se presentó en el 2019 en el marco del entierro final de las víctimas de la masacre de Bojayá y cuya creación estuvo marcada por escenas de las obras de años anteriores, especialmente *La historia se repite* (2004). También dice Taylor (2015) que: “lo corporizado, lo archivístico y lo digital se yuxtaponen, trabajan juntos y se construyen mutuamente” (p.19). En este caso se combina el lenguaje del archivo, del cuerpo y de lo audiovisual para la creación de narrativas que hablen del territorio y generen comprensiones colectivas del pasado y del presente. En el capítulo 3 de esta tesis profundizo en la dimensión del repertorio a través de la lectura de las obras creadas por el colectivo de Bellavista en el contexto de la conmemoración de la masacre.

Además de los acontecimientos anteriores este archivo continúa manifestándose a través de gestos, situaciones, conversaciones, viajes, materialidades, encuentros: la existencia de dos libros titulados “Ese Atrato que juega al teatro<sup>35</sup>” tomo I y II” guardados en la casa de Elvia -actriz del proceso- en Bellavista-Bojayá. Algunas fotos digitales de ensayos teatrales y una dramaturgia en el computador de Adriana Ospina. Una conversación en el malecón de Quibdó con Hipólito, director de teatro desde antes de la llegada de este proceso. Un documento de Excel con información detallada de las puestas en escena del archivo personal de Inge. Algunas notas de prensa redactadas en alemán, fotos e informes de una de las giras teatrales guardadas por Ulrich Kollwitz y Úrsula Hozapfel miembros de la COVIJUPA (comisión vida, justicia y paz) de la Diócesis de Quibdó. La llegada a mis manos de varios paquetes de fotografías análogas que habían sido conservadas por Inge y que no tenían negativos ni habían sido digitalizadas, entre otros.

---

<sup>35</sup> Estos dos libros son de gran importancia. Aparecen casi todas las dramaturgias que fueron creadas colectivamente con diferentes grupos de teatro que se conformaron entre el año 2002 y el año 2009, ambos libros pasaron por un proceso de digitalización. En el capítulo introductorio de esta tesis hay un mayor desarrollo sobre estos archivos.

Estos acontecimientos y situaciones que hasta el día de hoy siguen apareciendo, han hecho posible la pregunta por la existencia de un archivo disperso sobre un proceso teatral en el Atrato. ¿Un archivo disperso?

### **Figura 15**

*Elvia Mosquera sosteniendo uno de los libros de "Ese Atrato que juega al Teatro" que conserva en su casa. En el libro es evidente la huella de la humedad propia del Atrato.*



*Nota. Foto tomada por María Fernanda Carrillo. Año 2019.*

Cuando empecé a sentir y a evidenciar que el archivo de este proceso teatral estaba disperso, que yacía, sin proponérselo, en diferentes lugares, personas, organizaciones sociales e instituciones. Quise hurgar y entender si era posible nombrar como archivo esta serie de información que no estaba en unidad ni localizada en un solo lugar. Para ello, busqué algunos conceptos sobre lo que es un *Archivo* con el fin de hallar algunas aristas y de esta manera arriesgarme a nombrarlo así: **archivo disperso**. Entonces volví al texto de Arlette Farge y me dijo que un archivo es un:

Conjunto de documentos, sean cuales sean sus formas o su soporte material, cuyo crecimiento se ha efectuado de forma orgánica, automática, en el ejercicio de las

actividades de una persona física o moral, privada o pública, y cuya conservación respeta ese crecimiento sin desmembrarlo jamás. (Farge, 1991, p.11).

Cuando lo leí me pregunté: ¿Sin desmembrarlo jamás? es decir ¿acaso solo puede ser un archivo cuando no está desmembrado, dividido, disperso? Entonces seguí buscando otros conceptos y encontré que para la investigadora Ludmila Da Silva Catela (2002):

(...) se puede decir que el archivo es el espacio que resguarda la producción, organización y conservación de objetos (en la mayoría de los casos papeles manuscritos o impresos) que dejan constancias, documentan, ilustran las acciones de individuos, familias, organizaciones y dependencias del Estado. Un archivo implica un conjunto de acervos o fondos documentales, sonoros y visuales, localizados en un local o edificio, con agentes que los producen, los clasifican y velan por su existencia y consulta. La triple relación acervos-espacio físico-agentes estará siempre presente y caracterizará el tipo de archivo, sus usos y finalidades. (Da Silva, 2002, p.384)

Luego de esta definición, la autora advierte que hay una tendencia a vincular el *Archivo*<sup>36</sup> con el espacio, es decir, con el lugar donde son guardados los documentos y materialidades que lo componen.

Para cerrar esta intención de abordar diferentes nociones de archivo fue importante un acercamiento al libro *Community archives: the shaping of memory* de Bastian et al. (2009). Allí se preguntan ¿qué es un archivo? y proponen tres perspectivas para darle *una definición completa*: la primera está relacionada con los propios materiales que son producidos, utilizados y conservados por personas, organizaciones o instituciones públicas y privadas, la segunda tiene que ver con las instituciones que los custodian y los disponen para su uso y la tercera son los depósitos y edificios donde se albergan. Esta definición que proponen el autor y la autora, supone una comprensión dialéctica, es decir, cada perspectiva puede entenderse de forma particular pero también en una relación donde sea posible

---

<sup>36</sup> Cada día el concepto de archivo es más ambiguo debido al tránsito histórico de los archivos y su relación con lo digital, para profundizar en esta idea ver Bastian et al. (2009)

identificar tensiones, contradicciones y relaciones de poder que laten en la palabra *Archivo* entendido en su dimensión singular y plural.

La curiosidad por explorar las anteriores nociones de *Archivo* fue importante porque me permitió pensar este archivo teatral más allá del espacio físico y de la unidad, y:

re-significar los conceptos archivísticos clásicos aplicados desde la disciplina archivística, en cuanto a que estos archivos y los motivos por los que fueron creados y reunidos suponen el reto de flexibilizar los preceptos teóricos, formulados a finales del siglo XIX, para una disciplina cuyo mayor objeto eran los archivos estatales” (García, 2019, p.221).

Aparece así el reto de entender que este acervo de archivos de teatro no está centralizado en un solo lugar, lo cual ha significado ampliar e interpelar la mirada tradicional del concepto de archivo y sus formas de existir, como dice Eric Ketelaar (2001) “a mirar más allá de sus límites- y a cuestionarlos- en nuevas perspectivas viendo *con* el archivo” (p.132). Volver a repetirme que los archivos hacen parte de los procesos de memoria pero que no son su producto final.

En aras de seguir profundizando en estas reflexiones donde esboqué algunos conceptos de *Archivo*, quise poner mi mirada en la palabra *dispersar* y aunque tengo una aversión inmensa hacia el diccionario de la Real Academia Española (RAE) por ser carcelera con el lenguaje, no pude dejar de buscar la palabra porque quería encontrar más sentidos y rutas hacia lo que he venido nombrando como *archivo disperso*. Hubo dos significados de la palabra que llamaron mi atención: **1.** tr. Separar y diseminar lo que estaba o solía estar reunido **.2.** tr. Dividir el esfuerzo, la atención o la actividad, aplicándolos desordenadamente en múltiples direcciones.

Encuentro entonces que lo disperso implica disolver la unidad e imaginar **que es posible centrar la atención en lo que está ‘desordenado’**. Esto quiere decir, que puede haber un vínculo entre dispersión y archivo, sólo si existe una disposición a comprender y

narrar la naturaleza de lo que no está unificado, ubicado, limpio, catalogado, ni bajo los preceptos de cuidado que sugieren las concepciones hegemónicas de archivo.

Entiendo que muchos archivos nacen en la dispersión y que con el paso del tiempo se va encontrando la unidad de los acervos de fotos, papeles, vídeos, documentos, objetos, etc, esa necesidad implacable de *otorgar unidad a la dispersión* dice Da Silva (2002). ¿Cómo pensar la unidad en la dispersión para este archivo? ¿Será posible llamarlo *Archivo de teatro en el Atrato* aun cuando todas sus piezas no lograrán estar juntas? Frente a esto Bastian et al. (2009) han sugerido pensar desde la teoría archivística un enfoque poscustodial que supone pensar los archivos más allá del lugar de la custodia. Este planteamiento es un peldaño, un asidero para seguir en la comprensión de este archivo disperso.

La dispersión del archivo ha implicado intencionar los enlaces entre diferentes latitudes y personas que lo han producido y lo custodian; mandar correos, escribir mensajes de Whatsapp, realizar llamadas, viajar al Atrato para conocer a personas que tuvieron que ver, son acciones que tejen la filigrana entre hallazgo y hallazgo. Parece contradictorio pero esta dispersión genera conexiones.

Cuando viajé al Atrato en búsqueda de más huellas, narrativas, piezas sueltas y de los actores y actrices de ese pasado reciente, entendiendo que los archivos también sirven para la reconstrucción narrativa del pasado desde el presente, me contacté nuevamente con Jhon Chaverra<sup>37</sup> en Vigía del Fuerte, sostuvimos una conversación sobre la génesis del proceso, su rol protagónico, su capacidad de seguir multiplicando las metodologías en su grupo de teatro llamado Teatro Imágenes. En medio de la conversación, Jhon Chaverra me invita a conocer su casa. Lo primero que observé cuando entré a su casa fueron algunas fotos del proceso teatral colgadas en la pared de su casa. Ver estas fotos, detonó nuevas preguntas, nuevas conversaciones y detalles aquel día. Aquí el archivo tomaba vida y permitía ampliar las narrativas de la memoria del proceso.

---

<sup>37</sup> Quien meses atrás había facilitado los CDs con los videos montajes de las obras teatrales.

## **Figura16**

*Una de las fotos que estaba colgada en la pared de la sala de Jhon Chaverra. En ella aparecen Jhon Chaverra y Hamintón Robledo en Colonia (Alemania) en la gira internacional que se realizó con la obra de teatro Terruño o Aruño (2008).*



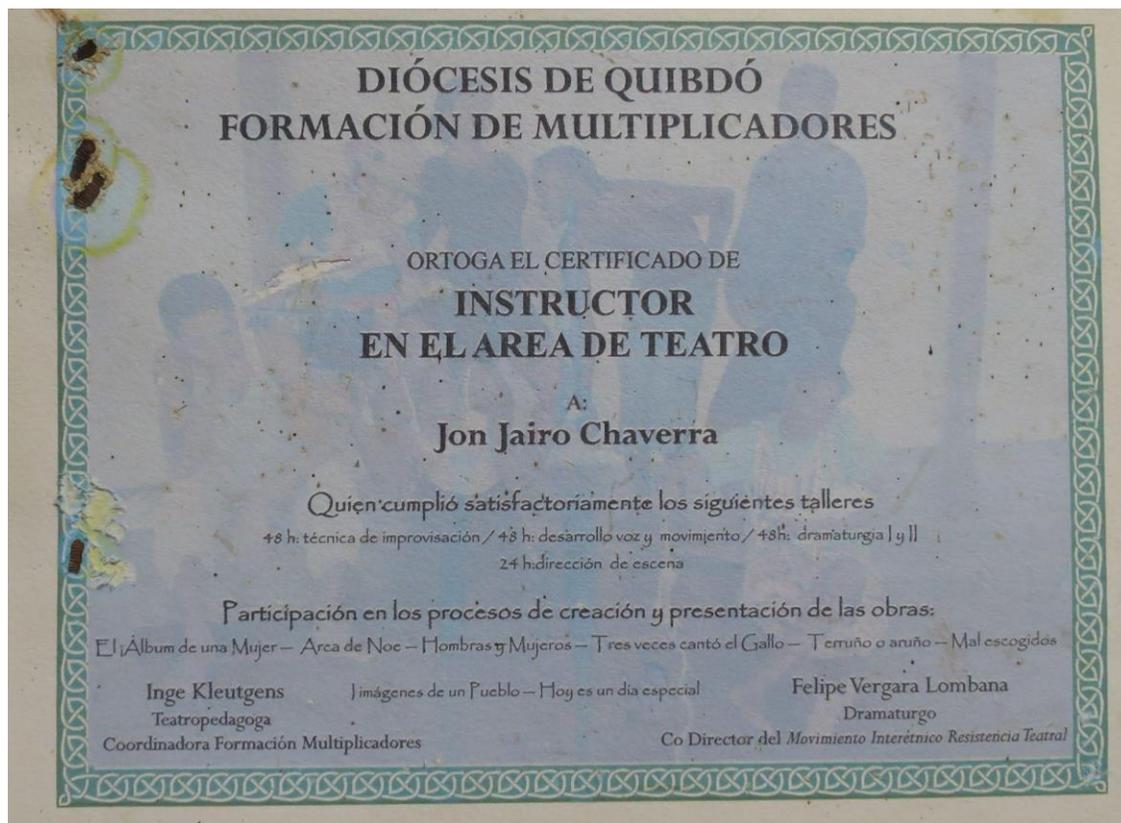
Jhon percibió mi interés por esas materialidades, por su archivo personal. Después de unos minutos pasamos por el corredor de su casa en búsqueda de un libro donde buscó, con la duda propia de quien hace muchos años no ve algo, unas fotografías con el grupo de teatro. Hojeaba el libro hasta que las fotos aparecieron en medio de las hojas mientras la conversación se nutría de nuevos acontecimientos vividos en aquella época donde Jhon era un joven recién salido del colegio que encontró en el teatro un camino para nombrar el conflicto armado que se vivía en su pueblo. Otra pieza que aparece en esta visita fue un diploma que se le había otorgado a Jhon Chaverra por haber participado de un proceso que se llamó multiplicadores.

Allí entendí, por medio de ese documento, de un archivo, que este proceso teatral no sólo se había ocupado de montar obras sino de crear procesos formativos con actores y actrices afrodescendientes, indígenas y mestizas de diferentes partes del territorio, que con el tiempo pudieran multiplicar las técnicas y metodologías de teatro social que Inge implementaba.

Aquí Jhon Chaverra deviene en un archivero de Vigía del Fuerte que sabe que “los recuerdos son selectivos y que están diseñados para conformar identidades, formar narrativas, contar historias y reforzar la identidad en el presente” (Cook, 2012, p.104), aunque inicialmente no diga “esto es un archivo”. Esta experiencia me recordó la importancia de acercarse a los archivos de forma cotidiana, dejarse asaltar por alguna reflexión y anotarla en una hoja, encontrar el archivo no sólo en textos académicos sino en la trama íntima de su existencia, en las manos que lo conservan, en sus formas de aflorar, en las historias insospechadas que guardan, en la curiosidad que subyace en su universo.

## Figura 17

*Foto del diploma que certifica la participación del Jhon Chaverra no solo en el proceso de multiplicadores sino en gran parte de las obras que se crearon durante el proceso teatral. En él se percibe el paso del tiempo.*

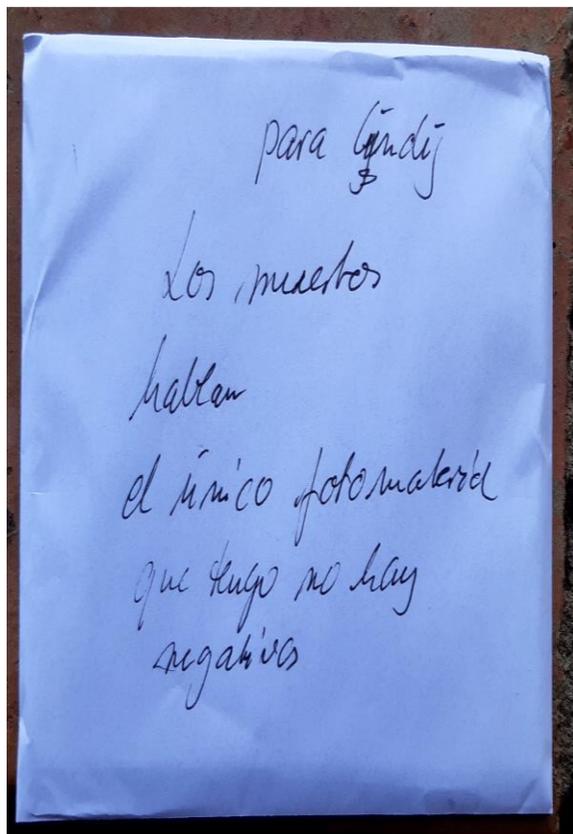


También, solo a través de una conversación constante y sin mucha pretensión en la distancia con Inge, la directora de teatro, permitió, por ejemplo, que casi dos años después de haberla contactado por primera vez, tuviera la confianza de enviarme, desde Alemania, un paquete de fotos análogas que no tenían otra copia y aún no se habían digitalizado en ningún lugar. Cuando este paquete llegó a mis manos, sentía que tenía una gran responsabilidad porque en ellas está el registro fotográfico no solo de las presentaciones de las obras de teatro sino también del proceso creativo, de los ensayos. En todo este tiempo, no había sentido una materialidad tan cercana del proceso teatral: abrir la caja, conocer la letra de Inge, encontrar mi nombre allí, leer los nombres de las obras, reconocer a algunos actores y actrices que ya

había observado en los video-montajes y con quienes ya había conversado en el viaje que hice a Atrato en enero del 2021.

### **Figura 18**

*Fotografía de uno de los paquetes de fotos que me envió Inge. Dice: “Para Cindy. Los muertos hablan. El único fotomaterial que tengo, no hay negativos.”*



Estas son solo algunas de las circunstancias que sucedían en medio de encontrar esos archivos dispersos. Cada acontecimiento ha permitido una amalgama de nuevas conexiones, búsquedas y reflexiones. Se fue develando la existencia de archivos de diferente naturaleza que estaban alojados, custodiados, guardados en diversas personas, países, departamentos, casas, computadores, paredes, carpetas. Este es un archivo disperso que quiere nacer, nombrarse, ubicarse más allá de su localización y de su carácter multi-situado, esto implica,

disputarse un lugar en la asepsia y estructuras archivísticas conservadoras que están lejos de los territorios.

Cuando los archivos son producidos y custodiados en geografías lejanas como el Atrato, en medio de la guerra, la vulneración de derechos fundamentales, el racismo estructural, la presencia militarizada del estado y de grupos subversivos, tienen formas particulares de sobrevivir. Son custodiados en casas, cocinas, patios, álbumes familiares, mesas, paredes, libros, CDs, etc. ¿Cuántos archivos creados en medio del conflicto armado andarán por ahí dispersos porque no están bajo la mirada que los considera dignos de ser conservados? ¿Qué sucede cuando en el video de una obra de teatro llamada *La historia se repite* aparece la representación de los paramilitares en complicidad con el estado? ¿Por qué no circula masivamente la fotografía que guardaba Inge Kleutgens donde se está presentando la obra de teatro *Los muertos hablan* creada en las ruinas del pueblo de Bellavista, luego de la masacre de Bojayá? Tal vez son archivos que no caben dentro de los circuitos de información dominante, quizás no son los archivos que valen la pena porque muchos de ellos son imperfectos.

En este nuevo universo digital, político y plural, los archiveros profesionales necesitan transformarse, de expertos de élite tras los muros institucionales, a mentores, facilitadores, entrenadores, que trabajan en la comunidad para fomentar el archivo como un proceso participativo compartido con muchos en la sociedad, en lugar de adquirir necesariamente todos los productos de archivo en nuestros archivos establecidos. (Cook, 2013, p. 114).

Son archivos impregnados de territorialidad, que cohabitan con la inclemente humedad y las lluvias de la selva, es decir, existen en el trajín geográfico y cultural del Atrato; la fritura de plátano y el pescado, el movimiento de los botes por el río, las mudanzas, y las actividades cotidianas que ocurren en los pueblos que vive al lado de la rivera. En este sentido, el archivo cuando existe en condiciones que no corresponden a lo que se considera “ideal”, posee riesgos que hay que asumir. Dice Ketelaar (2001) que en proceso de

*archivation* hay otro “momento de la verdad”; se trata de la archivación, un neologismo que he inventado y que significa la elección consciente o inconsciente determinada por factores sociales y culturales de considerar que algo debe ser archivado. La archivación precede al archivo. (Ketelaar, 2001, p.133).

El archivo tiene según el autor “una narrativa tácita”. En él subyacen relaciones de poder que nos permiten lecturas críticas a la hora de entender su existencia y circulación.

De forma paradójica, esos archivos dispersos, no tienen el interés de lograr la unidad de sus acervos. Entendí que, aunque esté armando un rompecabezas de archivos no es necesario poseerlos para que hablen sobre de la memoria de la gente que hizo teatro en medio la guerra. Aquí no se hace posible esta idea de único lugar para los archivos, por el contrario, su encanto y particularidad reside en su forma rebelde de existir, en la variedad de climas, formas de almacenamientos, cuidados, ambientes que lo contienen. Como las múltiples bocas del río Atrato, los múltiples trayectos que el cauce marca para llegar a otras comunidades recónditas, como el río mismo que no se ubica en un solo sitio, no es agua estancada, así es el archivo del proceso teatral.

En este sentido, otra de las razones por las cuáles esté archivo está esparcido en diferentes partes es por la naturaleza itinerante de este proceso teatral. Los montajes de las obras no sólo eran presentados en las comunidades Atrateñas donde se creaban. Según el montaje, los recursos económicos, la articulación con ONGs, organizaciones sociales que existieran se realizaban giras locales, nacionales e internacionales.

## Figura 19

*Fotografía del público en Murindó antes de presentar la obra El Arca de Noé.*



*Nota. Archivo personal de Ulrich Kollwitz, Úrsula Hozapfel*

El archivo disperso es una puerta abierta porque mantienen la inquietud de lo inacabado, se presenta como un universo donde centellean los hallazgos sin moverse de su lugar. Hace unos días supe de la existencia de algunas máscaras que fueron usadas en la obra de *Resistir no es aguantar* y que están guardadas por el grupo de teatro de la ciudad de Medellín llamado *Arlequín y los Juglares*. Este archivo tiene la capacidad de avivar narrativas porque muchas de las personas que lo han creado aún viven. Estos archivos erupcionan como milagros en medio de infinitas posibilidades para hablarnos de las escenografías creadas, de los lugares de ensayo de los diferentes grupos, de la participación articulada entre teatro y organizaciones sociales del territorio, de las giras teatrales como cuando se presentó la obra *El Arca de Noé* por muchos poblados del Atrato para hablar de la navegabilidad del río afectada por actores armados.

## Figura 20

*Fotografía de uno de los botes que hizo parte del Atratiando.*



*Nota. Archivo personal Ulrich Kollwitz y Úrsula Hozapfel*

Este archivo nos recuerda la fuerza del cuerpo y del arte para crear lenguajes cifrados y ocultos cuando no es posible denunciar con acciones y lenguajes directos para proteger la vida.

Muchas veces, los archivos en su aparición "no son tratados" como archivos, es decir, quien los conserva no conceptualiza la tenencia de esa foto, ese video, ese papel, esa marca, porque se guardan como recuerdos:

En el ámbito privado, muchos guardan sus papeles, y la palabra archivo puede ser asociada a aquella caja, cajón o estante de algún mueble donde colocamos nuestras historias, o alguien de la familia guarda fotos y otros objetos testimoniales: tarjetas de cumpleaños, cartas, diarios personales, imágenes y otros objetos-testigo de las etapas de la vida, etc. (Da Silva, 2002, p.383-84)

Es en la interacción donde puede darse una valoración de lo se tiene y por qué no un anclaje a una conservación que tenga en cuenta el contexto y por ende que no implique métodos sofisticados ni desprendimiento del archivo. La naturaleza de estos archivos es la dispersión que no anula su existencia.

Entrar a la vida de esos archivos, escucharlos y dejar que hablaran, hizo que llegara a la etnografía de archivo como un camino metodológico. La etnografía de archivo amplía el espectro de la imaginación. Lo que quiero decir, es que la inmersión en el archivo fue una tierra fértil para acercarme al pasado, cargarlo de ficción, especular sobre momentos. Imaginar los cuerpos en movimiento durante los ensayos, los ejercicios de creación colectiva, las conversaciones sobre el dolor que en ese momento vivían las comunidades, las trayectorias de la escenografía, los actores y las actrices por el cauce del río Atrato, el transporte de las cámaras de video para grabar las presentaciones, son pensamientos que han emergido mientras veo la obra ya “acabada” en los registros fotográficos y audiovisuales o en las dramaturgias.

Este método permite un examen detallado del contexto sociocultural en el que se crean, producen y gestionan los archivos, las relaciones de poder que subyacen a su existencia. Los archivos de este proceso teatral son solo una parte de la experiencia. El registro audiovisual y la edición de las obras que devinieron en video-montajes, dan cuenta de la obra terminada, de la puesta en escena, sin embargo, es solo una parte, allí no se narra todo lo que había detrás de este proceso.

A manera de conclusión puedo decir que encontrarme con este archivo e ir descubriendo las fichas que lo componen, ha despertado la intención de darle vida, de abrir paso para que el archivo siga hablando desde su particular existencia, que las personas y comunidades que hicieron parte de su producción sepan de él. Hay un deseo de crear mecanismos para que circule y despierte la memoria. Identificar y cartografiar esos lugares donde habita el archivo será una forma de despertarlo, de unificar en la dispersión y

despojarse de la necesidad de que los acervos estén juntos, palpables, a disposición en algún centro especializado.

## 2 Cartilla Teatro para navegar el Atrato. Archivo y memoria (2002-2019)<sup>38</sup>



*Escanear código QR para visualizar este capítulo en formato de cartilla*

“El cuerpo como herramienta, y como toda herramienta necesita movimiento, y ese movimiento debe estar ligado al pensamiento. Entonces nosotros utilizamos el cuerpo para mostrar lo que estamos pensando también a nivel individual y a nivel colectivo. Lo que están pensando los demás y que no tienen la oportunidad de decirlo como nosotros si la tenemos, porque no tienen la posibilidad a nivel de acceso a las artes o al espacio como tal, donde realmente se pueda mostrar eso (...) por eso es importante nuestros cuerpos como herramienta para denunciar y para exigir una vida digna.”

José Luis Murillo, participante del proceso teatral y miembro del Comité de Víctimas de Bojayá

---

<sup>38</sup> Este capítulo devino en la creación de una cartilla. Aquí solo aparecen los textos.

## Introducción

En el acervo **Memoria audiovisual del Atrato y el Pacífico colombiano**<sup>39</sup> se conserva una **colección de obras de teatro**, que hicieron parte de un proceso de teatro-pedagogía impulsado por la Diócesis de Quibdó en la región del Atrato con el apoyo del Servicio Civil para la Paz y AGEH - Asociación para la Cooperación y Desarrollo. Este proceso fue coordinado por Inge Kleutgens y permitió la creación colectiva de diferentes obras de teatro que representaban los dolores de la guerra en el Atrato. Se conformaron grupos con habitantes de diferentes comunidades del Atrato: de Bellavista, Vigía del Fuerte, Jiguamiandó, Murindó, Tagachí, El Carmen de Atrato, Quibdó. También se creó el grupo Movimiento Interétnico Resistencia Teatral - MIRT- entre los años 2003 y 2009.

La documentación audiovisual de este proceso de formación de actores y actrices, sus presentaciones y giras teatrales, estuvo a cargo del Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó y fue realizada con una cámara de video analógico por Jesús Durán y Dianne Rodríguez, quienes han conservado cuidadosamente por más de quince años los casetes MiniDV que contienen los originales de cámara, así como una colección de discos ópticos en formato DVD con los montajes audiovisuales de doce obras de teatro y un documental sobre la gira de la obra de teatro *Terruño o aruño* (2007) por el Pacífico colombiano.

Como parte del proceso de preservación de esta colección se realizó un proceso de migración de los archivos de difusión a partir de los DVD, ya que las matrices de estos productos teatrales audiovisuales no se conservan en otro formato, los discos ópticos ya

---

<sup>39</sup> El acervo de Memorias audiovisuales del Atrato y el Pacífico colombiano, está compuesto por 1018 video casetes con grabaciones realizadas entre 1993 y 2008, donde se documentan procesos organizativos de comunidades negras e indígenas, en un periodo de gran relevancia histórica. Este acervo producido en el marco de procesos colaborativos y comunitarios liderados por organizaciones étnico territoriales como OREWA y COCOMACIA, entre otras, fue realizado por los documentalistas Jesús Durán y Dianne Rodríguez, como parte del Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó y la Coordinación Regional del Pacífico Colombiano.

presentan deterioros y han quedado obsoletos con la escasez de reproductores de estos soportes. En este proceso se generaron archivos digitales que conservan las características originales de los DVD con el menú y la carátula y se migraron los archivos codificados originalmente en MPG2 a MP4 con el códec de mínima compresión H264, generando así un archivo de preservación y un archivo de difusión que conservan las características y resolución original adaptada a las pantallas y aparatos de reproducción contemporáneos.

### **Contexto de creación**

El río Atrato es fuerza vital para los pueblos afrocolombianos, indígenas y mestizos que habitan la cuenca. Narrar la resistencia al conflicto armado y sus dinámicas también es posible desde la vida del río. Fue cerca a ese río milenario donde se llevó a cabo la creación teatral para resistir, nombrar y poner en público los conflictos, tristezas y dolores que ha dejado la guerra a su paso, pero también la fuerza de las comunidades que, desde la organización, las prácticas ancestrales, el arte y la cultura defienden la vida y el territorio.

La región del Pacífico Colombiano sufre desde la década de 1990 la intensificación del conflicto armado. Específicamente en la cuenca del río Atrato ha existido una intensa disputa armada por el control del territorio entre guerrilla y paramilitares, la instalación de megaproyectos de explotación de los recursos naturales, el desplazamiento forzado, la violación sistemática de derechos humanos y la violencia exacerbada en contra de los modos de vida locales. Con la llegada del Paramilitarismo a la región del Urabá y el bajo Atrato, se agudizó la problemática del desplazamiento forzado de forma alarmante debido a todo un proyecto de despojo planificado desde la articulación entre fuerzas paramilitares, militares y empresarios. Además, las dinámicas del conflicto armado también han revelado las violencias históricas, el racismo y la situación de abandono en la que se encuentran los pueblos atrateños.

La confrontación armada entre guerrilla y paramilitares, junto a la inoperancia del Estado para atender a las múltiples alertas que había hecho la comunidad de Bellavista (Bojayá), desencadenaron en la masacre el 2 de mayo de 2002. Este crimen evidenció la

capacidad que tenía la guerra para operar y destruir sin importar la vida de los habitantes de la región. Sin embargo, la fuerza organizativa de las comunidades siempre ha estado presente desde los años ochenta; la dignidad de los pueblos que aún en medio de la mortandad y el miedo han desarrollado acciones conjuntas de resistencia dentro de las cuales encontramos el proceso teatral donde se crearon y documentaron las obras que se presentan en esta cartilla.

Desde los años 80 la Pastoral Social de la Diócesis de Quibdó ha liderado la creación de grupos juveniles, comunidades eclesiales de Base (CEB's) y acciones de acompañamiento a las comunidades afrodescendientes, indígenas y mestizas de la cuenca del río Atrato. Como parte de este trabajo, la Diócesis impulsó en 2002 el proceso de teatro pedagogía vinculando a Inge Kleutgens, una mujer alemana que había implementado metodologías de creación teatral colectiva con víctimas en diversos países del África. Una de las primeras obras de este proceso teatral llamada *Los Muertos Hablan* hizo parte de la conmemoración del primer año de la masacre de Bojayá. Fue creada con sobrevivientes de la masacre y fue presentada sobre las ruinas de Banco Agrario de Bellavista, destruido en una toma guerrillera en el año 2000. A pocos metros se encuentra la Iglesia de San Pablo Apóstol, donde detonó la pipeta lanzada por las FARC que acabó con 102 vidas el 2 de mayo de 2002.

A partir de ese año el proceso de teatro pedagogía se expande a otras comunidades con espacios de formación y creación teatral en comunidades que viven a orillas del Atrato y sus afluentes: Bojayá, Vigía del Fuerte, Quibdó, Curvaradó, Jiguamiandó, Murindó, entre otras. Las obras de creación colectiva que son producto de este proceso se caracterizan por su contenido político y de denuncia para abordar diferentes temáticas. Las puestas en escena narran las experiencias e interpretaciones del conflicto, del despojo y del confinamiento producido por los actores armados en el territorio. También reflexionan sobre los modelos de desarrollo basados en el extractivismo que son impuestos violentamente en la región. A través de la creación teatral fue posible posicionarse y nombrar lo que en ese momento era difícil poner en lo público. No obstante, estas obras no solo hablaron de armas, balas, conflicto y muerte, en ellas también se visibilizaron prácticas ancestrales y cotidianas, modos de vida, alegrías, danzas que daban lugar a una existencia atrateña más allá de la guerra.

Así, los cuerpos que ha vivido la guerra son los mismos cuerpos que la representan en un acto colectivo que les enviste de cierta protección. De este modo el teatro se convierte en una posibilidad de retar los bloqueos, abrir diálogos públicos, poner en escena lo que el miedo exige callar. Analizar por medio del teatro lo que se vive en medio del horror, nombrarlo, crear en colectivo y multiplicar la experiencia son algunos de los principios más potentes de este proceso.

### **La articulación entre teatro y audiovisual**

Desde el año 2000 el Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó liderado por Jesús Durán y Dianne Rodríguez registró en video el acompañamiento de la diócesis a los procesos organizativos de las comunidades del Atrato y eventos como la peregrinación Atratiando: por un buen trato al río Atrato, los encuentros culturales del Bajo Atrato realizados en Beté, Tagachí y Bellavista, asambleas productivas regionales y asambleas zonales de la ACIA, entre otros; así como los testimonios de las afectaciones producidas por el conflicto en la región. Entre los años 2003 y 2009 este Equipo de comunicaciones se unió al proceso de teatro pedagogía y registró en video diferentes presentaciones, ensayos, giras y testimonios de las cuales se produjeron 13 montajes teatrales audiovisuales que fueron editados y distribuidos en formato DVD en el año 2008.

Además de la documentación de las obras de teatro, el audiovisual también se integró a los procesos de creación y la puesta en escena del proceso de teatro pedagogía. En los performances *Pueblos de Barro* (2006) y *Terruño o aruño* (2007), se retomaron imágenes y sonidos producidos por el Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó relacionados con el conflicto en la región del Pacífico y se integraron a la narrativa teatral proyectadas en el escenario, en una propuesta audiovisual realizada por Jesús O Durán Téllez.

Por otro lado, en esta cartilla, las lectoras y lectores además de acercarse a las obras de teatro en formato audiovisual por medio de códigos QR con los respectivos créditos de participación y producción, encontrarán con un contexto situado del momento de creación de cada obra de teatro. En las últimas páginas estarán disponibles para descarga las dramaturgias

de las obras contenidas en los libros *Ese Atrato que juega al teatro*, tomo 1 y 2. Finalmente se presentarán las dramaturgias de dos obras de teatro que no han sido publicadas en ningún lugar. Tanto los libros como las dramaturgias no publicadas estarán disponibles para descarga.

## **Créditos**

A manera de créditos, casi todas las fotografías que aparecen en esta cartilla hacen parte del archivo fotográfico análogo y digital que me compartió Inge Kleutgens durante el proceso de investigación y del archivo personal de Adriana Ospina y Natalia Quiceno. También hay dos fotografías de la obra *Entre las Ruinas* (2012) que fueron tomadas por el fotógrafo Jesús Abad Colorado.

El registro fotográfico de la obra *Honra a los Sagrados Espíritus* (2019) fue realizado por la productora audiovisual María Fernanda Carillo Sánchez quien también participó de la producción audiovisual de esta obra.

Los productos audiovisuales que acompañan esta cartilla fueron producidos por la Diócesis de Quibdó y se difunden con su autorización para propósitos educativos y no comerciales. El contenido de las obras de teatro, videos y textos no es responsabilidad de la Diócesis de Quibdó y no necesariamente refleja los puntos de vista de esta institución ni los de los patrocinadores y cooperantes. El único audiovisual que no pertenece a este acervo es el de la obra de *Honra a Sagrados los Espíritus*, que fue producido colectivamente entre habitantes de Bojayá y personas voluntarias (los créditos se pueden ver en el apartado que habla sobre esta obra). Algunas de las obras de teatro no contaban con registro fotográfico, entonces se procedió a realizar algunos fotogramas extraídos de los video-montajes teatrales.

Los textos publicados en esta cartilla fueron escritos por Cindy Johana Guzmán Peláez con la asesoría y el apoyo de Natalia Quiceno Toro, Isabel Restrepo y Marta Isabel Domínguez Mejía. Esta publicación es uno de los resultados del trabajo de tesis: “Teatro para

navegar el Atrato: archivo y memoria (2012-2022)”, de la maestría en Ciencias de la Información con énfasis en Memoria y Sociedad de la Universidad de Antioquia.

## **OBRAS DE TEATRO**

### **Los muertos hablan**

Obra de teatro. Video, 26 minutos

**Creación colectiva:** Grupo de teatro de Bellavista. **Dirección:** Inge Kleutgens. **Actuación:** Pedro Nolasco Asprilla, John Freddy Velásquez, José de la Cruz, Luis Elenis Palma Córdoba, Harold Rivas Mosquera, Lubin del Carmen Valencia, El Pachi, Juan Boris Velásquez, José Milton Valencia, Manuel Palacios Moreno, Carlos Andrés Valencia, Yusleida Velásquez Córdoba, Dionisio Valencia Córdoba, Harlin Pereira Chalá, Belson Velásquez Vásquez, Marcelino Mosquera.

**Realización audiovisual:** Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; cámara: Jesús O Durán Téllez, Marino; Edición: Jesús Durán Téllez. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz – AGEH -, Bellavista (Bojayá), 2 de mayo de 2003.

### **Contexto y creación**

El 2 mayo del 2002 marcó la vida del pueblo afrodescendiente en todo Colombia, transformó las narrativas sobre la guerra en el Chocó e hizo visible para la geografía nacional un lugar llamado Bojayá. La masacre de Bojayá es reconocida como un crimen de lesa humanidad que marca un punto álgido de la disputa por el control del territorio entre guerrilla y paramilitares en la cuenca del río Atrato. Un cruento combate librado en medio de la población civil y la desidia por parte del Estado al no atender las múltiples alertas emitidas por diversas entidades, tuvo como consecuencia la muerte de 102 personas en Bellavista, luego de 20 años, la cifra sigue en aumento. Este momento de horror ha sido narrado desde muchas voces, algunas tergiversando los hechos e instrumentalizando el dolor del pueblo

Bojayaseño. En el primer año de conmemoración surge la necesidad de contar, desde la perspectiva de los mismos pobladores, lo que sucedió el día de la masacre que marcó sus vidas.

La creación colectiva de esta obra de teatro fue una forma elegida por la comunidad para hacer memoria y dignificar los muertos que habían sido enterrados sin los debidos rituales de la mortuoria afrodescendiente. En esta obra los sobrevivientes escribieron cartas para los familiares y amistades perdidas en la masacre y pusieron en escena los sucesos ocurridos, las responsabilidades del ejército, paramilitares y guerrilla; y las promesas no cumplidas por los gobernantes.

En *Los muertos hablan* se imprime mucha fuerza a las imágenes creadas con el cuerpo (teatro-imagen), a la lentitud y a la música que acompañan las acciones. Dentro de la escenografía se destaca la presencia de una silla que tiene diferentes simbolismos relacionados con el poder. Los cuerpos de los difuntos están representados en el cuadro del pintor Freddy Sánchez Caballero “la muerte de los santos inocentes”, que los actores y actrices entran en hombros al escenario. Esta obra retoma los rituales fúnebres y recrea los tradicionales velorios y novenas, con los juegos de dominó, la repartición de café con pan y los cantos de alabaos propios de la región.

Un aspecto importante de este montaje teatral es el escenario: son las ruinas que ha dejado la guerra en Bellavista. A pocos metros de la iglesia reconstruida con los esfuerzos de la Diócesis y la comunidad, los actores y actrices realizan acciones teatrales en medio de columnas deterioradas por la humedad y muros caídos como parte de la puesta en escena.

Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó el día de su estreno público, el 2 de mayo de 2003, en Bellavista (Bojayá).

## **El arca de Noé**

Obra de teatro. Video, 36 minutos.

**Creación colectiva:** actores y actrices de los colectivos teatrales de Quibdó, Medio Atrato, Bojayá, Vigía del Fuerte y Murindó. **Dirección:** Inge Kleutgens. **Actuación:** Milciades Rentería, Alexa Durán, Gina Salas García, Francisco “Pacho” Asprilla, José Nelis Mena Valencia, Jhon Jairo Chaverra Murillo, Emilson Ibargüen Rodríguez, Hamilton Robledo, Elda Perea, José Luis Murillo, Yenfa Cira Palacios, Lexi Durán, Mercedes Pereira Chalá y Jackson Parra.

**Realización Audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; cámara y edición: Jesús O Durán Téllez y Dianne Rodríguez; sonido: Walter Hernández; **Asistente:** Julián Arango. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz AGEH.

### **Contexto y creación**

Entre el 15 y el 21 de noviembre del año 2003 se realizó la peregrinación **Atratiando:** por un buen trato en el río Atrato”, convocada por la Diócesis de Quibdó, el Consejo Comunitario Mayor De La Asociación Campesina de Atrato- COCOMACIA- y otras organizaciones sociales. El recorrido por el río fue desde Quibdó hasta Turbo, allí se denunció el bloqueo que estaba viviendo el río Atrato por los actores armados. Desde 1997 hubo un constante hostigamiento a las embarcaciones que navegaban, la detención de personas, las requisas constantes donde se decomisaban alimentos y medicinas, el robo de motores, entre otros. Se había cerrado casi por completo este camino fluvial y vital, que confinaba a las comunidades y las sometía al hambre, la enfermedad y el miedo.

La obra de teatro *El Arca de Noé* se presentó en el marco de *Atratiando* como una forma de compartir las experiencias de la guerra que se vivía en el territorio y dialogar con las comunidades sobre la necesidad de recuperar la navegabilidad del río Atrato y las prácticas socioeconómicas que el río sustenta. Este montaje teatral combina expresiones artísticas como el rap, la poesía y el canto.

Adopta el nombre de *Arca de Noé* en homenaje a la lancha que, durante los años del bloqueo, empleó la Asociación Campesina Integral del Atrato –ACIA- (que luego se llamó COCOMACIA), para brindar ayuda humanitaria a las comunidades confinadas. Esa embarcación fue un símbolo de la solidaridad y la resistencia del pueblo Atrateño ante la imposibilidad de navegar el río.

El Arca de Noé se presentó en todas las cabeceras municipales en las que se detuvo la peregrinación Atratiando, donde fue recibida por chirimías, danzas y poesía: Quibdó, Beté, Tagachí, Buchadó, Vigía del Fuerte, Bellavista, Riosucio y Turbo. Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en la presentación que se realizó en Tagachí, en noviembre de 2003.

## **La madre**

Obra de teatro. Video, 34 minutos.

Basada en la obra “Mutter Corage” de Berthold Brech, adaptada a la realidad colombiana por Patricia Ariza. **Dirección:** Inge Kleutgens. **Actuación:** mujeres líderes chocoanas de organizaciones como la ACIA, la OPAPO, ADACHO, la UTCH y la Diócesis de Quibdó: Zulia Mena, Dianne Rodríguez, Yaila Yessi Mena, Magnolia Mena, Victoria Torres, Basilia Hinestroza, Alba María Cuesta, Ana Julia Hidalgo, Olga Molano, Susana Bravo (qepd).

**Realización Audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; **cámara y edición:** Jesús O Durán. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz AGEH. Quibdó, 2004.

## **Contexto y creación**

Esta obra recoge la experiencia de ser madre en medio de la guerra y la militarización de la vida, en un contexto donde los hijos pueden ser reclutados, los esposos arrebatados y el propio cuerpo ser territorio de la violencia patriarcal. La fuerza de estas mujeres para resistir a los embates

del conflicto armado se visibiliza desde el teatro con las mismas organizaciones que luchan por los derechos de las mujeres en medio del conflicto: ACIA, OPAPO, ADACHO y la Ruta Pacífica de las mujeres de la regional Chocó.

Este montaje teatral retrata el dolor de las madres que han sufrido la pérdida de sus hijos e hijas a raíz del conflicto armado. En esta obra el personaje de la madre tiene el coraje de enterrarles y hacer memoria de sus vidas a través del recuerdo. Las mujeres que participaron en esta pieza teatral, madres entre los 24 y los 72 años de edad, lideresas, campesinas y desplazadas, se juntaron durante seis semanas para realizar el montaje y situar en el contexto local la obra de Madre Coraje. Cuatro días antes de la presentación de esta obra el Ejército nacional asesinó al campesino Efrén Mosquera Martínez en el albergue de desplazados “Villa España”. Sus familiares y vecinos decidieron representar este hecho mediante la técnica del teatro Estatua.

*La madre* fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó durante su presentación el día internacional de la mujer, 8 de marzo de 2004, en la plaza principal de Quibdó.

### **Tres veces cantó el gallo**

Video, 32 minutos

**Creación colectiva:** Grupos de teatro de Vigía del Fuerte y Murindó. **Dirección:** Inge Kleutgens. **Actuación:** Yesith Rojas, Sally Salinas, Ricauter García, María Josefa Soto, Ana Virginia Cabrera, Norlis Durán, Gina Paola, Eledwin Cabrera, Yeane Durán, Alexa Durán, José Nelly Mena Valencia, John Jairo Chaverra y Elda Luz Perea.

**Realización audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; **Cámara y edición:** Jesús O Durán Téllez y Dianne Rodríguez Montaña; **sonido:** Milton Patiño Ocampo; **Iluminación:** Miguel Ramírez Copete. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz – AGEH. Quibdó, 2005.

### **Contexto y creación**

La disputa por el control territorial en el Atrato por parte de los grupos armados ha implicado la imposición de retenes a lo largo del río, donde las personas son detenidas, requisadas, despojadas de sus pertenencias y, no en pocas ocasiones, desaparecidas. La obra de teatro *Tres veces cantó el gallo* retoma el caso de Elkin Valencia Gutiérrez, un campesino de Murindó que tuvo que pasar por una travesía dolorosa para buscar ayuda luego de ser herido con una bala en el abdomen. Estuvo retenido por más de una hora por la policía en un retén en el río Atrato y su vida se apagó luego de varias horas de espera en los hospitales de Turbo y Apartadó. A través del caso de Elkin esta obra denuncia la violación de derechos humanos en medio del conflicto armado.

*Tres veces cantó el gallo* dedica una de sus escenas más importantes a retratar el viacrucis que vivió Elkin Valencia, denuncia el confinamiento de las comunidades, la desatención por parte del Ejército y el reclutamiento de jóvenes por parte de los grupos armados. La escenografía que propone esta obra es un cementerio, se muestran los rituales cotidianos y prácticas culturales en torno a la muerte, la entrega de objetos de valor simbólico en las tumbas, las celebraciones y juegos.

Esta obra fue creada con jóvenes del municipio de Murindó que participaron durante año y medio en talleres donde el juego y el teatro eran dispositivos para poner en el cuerpo y en colectivo, las experiencias del conflicto vividas en el territorio. El grupo adoptó el nombre de Colectivo Teatral de Murindó.

*Tres veces cantó el gallo* se presentó en Murindó y Murindó viejo y participó del Festival Arte Joven en Quibdó. Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2004, en una presentación sin público en la casa de Inge Kleutgens, en Quibdó.

## **El espejo**

Obra de teatro. Video, 56 minutos.

**Creación colectiva:** Grupo de teatro de El Carmen de Atrato con el apoyo de Felipe Vergara y Catalina Medina. **Dirección:** Inge Kleutgens. **Actuación:** Diego Juan Jiménez, Yamid Muñoz Bustamante, Juliana Bonilla, Roberto Luis Cardona, Catherine Barrera, Carlos Andrés Rodríguez, Johana Zapata Pareja, Franklin Zapata Zapata, Wiliam Guillermo Coutín.

**Realización audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; **cámara:** Dianne Rodríguez Montaña, Jesús O Durán Téllez; **sonido:** Milton Patiño Ocampo. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Quibdó, 2005.

### **Contexto y creación**

La vida cotidiana de los pueblos Atrateños no solo está poblada por los paisajes de la guerra; también por dimensiones propias de la vida en cualquier comunidad. Esta obra escenifica las maneras en que la superficialidad, la hipocresía, la burla, el chisme, la falsa cordialidad, la envidia y el conformismo perjudican la existencia colectiva.

*El espejo* surge de un ejercicio realizado un domingo cualquiera en el 2004, cuando los integrantes del Colectivo Teatral de Carmen del Atrato observaron la vida cotidiana del pueblo y posteriormente, a través de juegos y ejercicios de improvisación, construyeron las diferentes escenas de la obra.

La obra propone una mirada crítica a estos aspectos de la cultura que se reproducen todos los días. Espejos grandes y pequeños colgados en las paredes componen el escenario. Los diferentes personajes también cargan pequeños espejos en los que se miran constantemente. Los actores y actrices llevan una maleta y en frente del espejo empiezan a cambiarse de ropa. Suena una canción de Andrea Echeverri que dice “mira la esencia no las apariencias”. Frente al espejo se

desarrollan situaciones de la vida cotidiana que tienen relación con las apariencias, los chismes, el engaño y la incapacidad de expresar lo que se siente. Un grupo de trovadores interviene entre una y otra escena, hilando con coplas y trovas los mensajes y reflexiones que ofrece la obra. Es una obra que acude al humor para narrar los dramas personales y cotidianos de un pueblo.

Esta obra se presentó en Carmen de Atrato y en el Festival de Arte Joven de Quibdó. Fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2004 durante una presentación sin público en la casa de Inge Kleutgens, en Quibdó.

### **Hoy es un día especial**

Obra de teatro. Video, 35 minutos.

**Creación colectiva:** Grupos de teatro de Vigía del Fuerte y Bellavista. **Dirección:** Inge Kleutgens. **Actuación:** José Nelly Mena Valencia, John Jairo Chaverra, Elda Luz Perea, Raquel Cuesta, John Heiler Caicedo, Didier Viera, Jover Cuesta, Isomaris Ortiz, Yirlesa Romana, Koraima Mosquera, Santa Yarley Asprilla, John Fredys Velásquez, Belson Velásquez, José Luis Murillo, José Milton Valencia, Elsa Mosquera, Warling Palacios, Pedro N. Asprilla.

**Realización audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; **Cámara:** Jesús O Durán Téllez, Dianne Rodríguez Montaña; **sonido:** Milton Patiño; **iluminación:** Miguel Ramírez Copete. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Quibdó, 2005

### **Contexto y creación**

*Hoy es un día especial* aborda el tema de los derechos sexuales y reproductivos, en el marco del conflicto armado. En esta obra se hacen visibles problemáticas como violaciones, acosos, abusos sexuales, enfermedades de transmisión sexual y embarazos no deseados que se agudizan en medio de la guerra. Aquí son las mujeres las que más han sufrido estas opresiones.

Esta obra apuesta por una narrativa pedagógica y didáctica que denuncia y a la vez invita a la discusión comunitaria sobre los cuerpos diversos, la salud sexual y las relaciones afectivas en la región.

La puesta en escena de *Hoy es un día especial* gira en torno a una fiesta en la playa donde se desarrollan cuadros que abordan el amor propio, el autoerotismo y la homosexualidad desde una narrativa propia del territorio.

Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2005, durante la presentación en el Festival de Arte Joven Isaac Rodríguez en Quibdó. Además, este montaje teatral realizó una gira regional por comunidades de la zona del bajo Atrato en el marco de una campaña de prevención de la transmisión de VIH.

### **La historia se repite**

Obra de teatro. Video, 48 minutos

**Creación colectiva:** Grupo de teatro de Bellavista; **Dirección:** Inge Kleutgens. **Director asistente:** Felipe Vergara. **Iluminación:** Miguel Ramírez, Nacho. **Sonido:** Miguel Ramírez, Isaías Córdoba. **Actuación:** Pedro Asprilla, Yudy Yisseth Sánchez, José de la Cruz Valencia, Yeifer Palomeque, Yenny Romaña Mena, Yaneicy Cuesta Cabrera, Carlos Andrés Valenia, Juan Carlos Martínez, Robins Velásquez, Neiver Martínez Rentería, Elvia Mosquera, Ilaris Mosquera, John Fredys Velásquez, José Luis Murillo, Manuel Palacios Moreno, Elsa Mosquera Cuesta, José Milton Valencia, Leivys Panesso Palacios, Herlyng Pera Chala, Boris Velásquez Vásquez.

**Realización audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; **cámara:** Jesús O Durán Téllez, Dianne Rodríguez Montaña; **sonido:** Milton Patiño. **Edición:** Jesús Durán Téllez. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Bellavista (Bojayá), 2005.

## **Contexto y creación**

Después de tres años de la masacre de Bojayá, en el año 2005, las comunidades atrateñas continuaron viviendo una grave situación de conflicto armado en el territorio. El avance del proyecto paramilitar en la región, las constantes re-tomas guerrilleras, la ausencia del Estado como garante de los derechos de las comunidades, y su presencia como promotor de una economía extractivista, agudizaron la violación de derechos humanos y la instalación de un modelo de desarrollo que no obedece a la perspectiva de bienestar, etnodesarrollo y propiedad colectiva por la que han luchado las diferentes organizaciones sociales del Atrato y el Chocó.

En Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, en medio de los esfuerzos por recuperarse de la masacre del 2002, se vive nuevamente la tragedia del destierro en el 2005. Las comunidades indígenas y negras del río Bojayá se vieron directamente afectadas por la avanzada del bloque Elmer Cárdenas de las AUC, algunas desplazándose y otras sufriendo el confinamiento forzado. En este difícil contexto las comunidades negras e indígenas de la cuenca del río Bojayá realizaron una Minga Interétnica para alertar sobre esta difícil situación. La Minga hizo un recorrido por diversas localidades, culminando en Bellavista el 2 de mayo de 2005, día de la conmemoración del tercer aniversario de la masacre.

*La Historia se Repite* escenifica una de las realidades que persisten en la región: la lucha por elaborar los duelos y reparar los daños causados por la guerra mientras que la confrontación armada continúa y se recrudecen las violaciones a los derechos humanos de las comunidades.

Esta obra inicia con una escena donde se representa el despertar tranquilo de un día cotidiano a través de movimientos coreográficos; en el fondo está el telón bordado con los nombres de las víctimas del 2 de mayo, elaborado por las mujeres artesanas de Guayacán. La tranquilidad es robada por el sonido de la guerra y la incertidumbre, los cuerpos caen para ser trasladados con cuidado y puestos en hilera al frente del escenario, recordando la masacre ocurrida tres años atrás.

En *La historia se repite* se representa el control territorial de los actores armados, las promesas de los políticos de turno y la vulneración de derechos humanos, la llegada de las empresas extractivistas, la ganadería, los cultivos de palma de aceite; ante esto cobra protagonismo la resistencia de los pueblos, la insistencia por defender el territorio y parar la guerra.

Posterior a su primera presentación en la conmemoración del 2 de mayo de 2005 en la iglesia reconstruida de Bellavista, *La historia se repite* fue presentada en Quibdó, Bogotá y Medellín en diferentes teatros y festivales. Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2005, durante una presentación en el malecón de Quibdó.

### **Hombres y mujeres. Dulce y amargo**

Obra de teatro. Video, 44 minutos.

**Creación colectiva:** Grupo de multiplicadores teatrales de Quibdó. **Dirección:** Inge Kleutgens y Felipe Vergara. **Asesoría en actuación:** Catalina Medina. **Saxofón:** Bárbara. **Iluminación:** Carlos Robledo. **Actuación:** Lexi Durán Torres, Jackson Parra Córdoba, Ifigenia Garcés Urrutia, Milciades Rendería Palacios, Deison Yair Padilla, Jamilton Robledo Maturana, Yover Costa Córdoba, Jhon Jairo Chaverra, Veison Velásquez, José Milton Valencia, Cielo Santana, José Luis Murillo, Yanirí Mosquera.

**Realización audiovisual:** Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó; **cámara y edición:** Jesús Durán Téllez y Dianne Rodríguez Montaña; **sonido:** Milton Patiño. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Quibdó, 2006.

### **Contexto y creación**

El conflicto armado afecta todas las dimensiones de la vida social y comunitaria de las poblaciones que habitan la cuenca del río Atrato; desde las esferas públicas de los procesos

organizativos y territoriales, hasta los ámbitos más privados de la vida familiar y de las relaciones interpersonales. La experiencia de las mujeres negras rurales y mujeres indígenas es traumática cuando contra ellas se ejerce violencia doméstica, acoso, violaciones, lesbofobia, violencia sexual, entre otras muchas prácticas de opresión que se agudizan en contextos de economías extractivas y confrontación armada.

Las organizaciones que trabajan por visibilizar los derechos de las mujeres han recalcado la importancia de crear una conciencia que desnaturalice los modos de opresión que reproducen estas múltiples violencias. Hacer que importe el lugar de las mujeres en la sociedad es una tarea que emprende esta obra, evidenciando prácticas y situaciones cotidianas donde se reproduce el machismo y la violencia hacia las mujeres.

En *Hombres y mujeres* los actores y actrices ponen en escena las labores que históricamente han realizado las mujeres en la cuenca del Atrato, como cocinar, servir, lavar y coser. Durante la obra mientras las mujeres realizan estos oficios se escucha el lamento y el llanto histórico, en contraste los hombres ríen, bailan y disfrutan de la fiesta. La escenografía juega con la estética local resignificando objetos como troncos, ollas, delantales, máscaras, muñecas negras, que representan de forma simbólica los lugares y oficios que han habitado las mujeres, escenificando una necesaria lectura local del machismo en la cuenca del Atrato.

Con este montaje teatral, se logra que por primera vez un grupo de teatro del Chocó participe en el Festival Alternativo de Teatro de Bogotá. Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2006 durante la presentación en el Festival de arte joven de Quibdó.

## **Resistir no es aguantar**

Obra de teatro. Video, 52 minutos

**Creación colectiva:** Movimiento interétnico Resistencia Teatral – MIRT- compuesto por indígenas Embera Katíos, Mestizos y afrodescendientes. **Dirección:** Inge Kleutgens y Felipe Vergara. **Dramaturgia:** Oscar Zuluaga Uribe. **Escenografía:** David Reyes. **Actuación:** Franz Julieth Rodríguez, Nevi Chavera, Alirio Sierra, Leodan Sierra Ruiz, Nevi Yanez Ortiz, Jorge Chaverra, Alfonso Sepúlveda, Efrén Escobar, Wilson Martínez, Eder Beitar Palacios, Virgilio Bailarín Carupia, Elkin Jumí Bailarín (qepd), Ulli Bailarín Sinigüí, Jaminton Robledo Maturana, Miguel Ramírez Copete.

**Realización audiovisual:** Comunicaciones Tamboreo; Jesús O Durán Téllez, Fredy Vargas y Dianne Rodríguez Montaña. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Murindó, 2006.

### **Contexto y creación:**

El cerro Careperro Haykatumá o Usa Kirandarra es un lugar sagrado para las comunidades Embera Katío que viven en la cuenca del río Jiguamiandó. En torno a este cerro de gran riqueza hídrica y mineral, las comunidades indígenas han construido sentidos, prácticas y formas de entender el mundo.

En el año 2005, el gobierno otorgó nueve títulos a la empresa minera estadounidense Muriel Mining Corporation para la explotación de recursos naturales en el Chocó. De esta manera la empresa llegó a la cuenca del Jiguamiandó e inició la exploración para la extracción de oro, cobre y molibdeno, sin previa consulta a las comunidades afectadas.

La llegada de la empresa implicó la militarización del territorio y el desplazamiento de cientos de familias indígenas y afrodescendientes. Las comunidades decidieron organizarse y

realizar acciones directas; una de ellas fue la ocupación del cerro, donde más de 600 indígenas se posicionaron para impedir el proceso de exploración de la empresa. A raíz de la lucha y la organización de las comunidades indígenas y afrodescendientes, la Corte Constitucional ordenó la suspensión del proyecto; sin embargo, la orden nunca ha sido acatada a cabalidad y los indígenas siguen resistiendo contra esto en Jiguamiandó.

A raíz de una serie de encuentros con líderes y lideresas de la comunidad se conformó un colectivo de 20 actores y actrices indígenas Embera- Katío, afrodescendientes y chilapos, que decidió llamarse Movimiento Interétnico Resistencia Teatral. El propósito de esta obra fue representar el conflicto existente entre la empresa estadounidense Muriel Mining Corporation y las comunidades que habitan este territorio. El cultivo de palma de aceite y la llegada de esta empresa ha implicado una amenaza a la soberanía alimentaria de quienes habitan los territorios próximos al Cerro Careperro. La obra se convierte en un espacio de acción y diálogo entre diversos pueblos en torno a un problema común.

Una de las características más importantes de esta obra de teatro es trabajo corporal con la animalidad y el uso de máscaras como metáfora de las relaciones de poder y conflicto. ***Resistir no es aguantar*** incluye cantos, juegos, dibujos, máscaras y versos que se articulan de forma ritual para hacer un llamado a los ancestros que habitan estas tierras, invocándolos a resistir. El Tigre blanco de dos cabezas, el Alacrán, la Serpiente, el Ciempiés y el Sable representan los actores de la guerra y el extractivismo, mientras que El Tucán, el Colibrí y la Rana Mayor representan los espíritus de los ancestros.

Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2005 durante su estreno en Murindó, en el marco del Foro Interétnico donde las comunidades abordaron temas relacionados con el megaproyecto de la mina de cobre. También fue invitada a participar en el Tribunal Permanente de los Pueblos a finales del año 2006 en la ciudad de Medellín.

## **Pueblos del barro**

Performance teatral y audiovisual. Video, 24 minutos

**Creación colectiva:** Movimiento Interétnico Resistencia Teatral – MIRT-. Dirección: Inge Kleutgens y Felipe Vergara. Propuesta audiovisual: Jesús Durán: **Actuación:** Angie Melisa Martínez, Jaminton Robledo, Miguel Ramírez Copete, Milciades Rentería Palacios, Cielo Zenith Santana, Jackson Parra Córdoba, Franzi Rodríguez, Nevi Chaverra, Alirio Sierra, Leodan Sierra, Jorge Chaverra, Neivi Yanez Ortiz, Elkin Jumí, Henry Sinigüí. Iluminación: Miguel Ramírez Copete. **Propuesta audiovisual:** Jesús Durán Téllez.

**Realización audiovisual:** Comunicaciones Tamboreo; Jesús Durán Téllez, Dianne Rodríguez Montaña, Milton Patiño; **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Quibdó, 2006.

### **Contexto y creación**

La problemática del desplazamiento forzado en la cuenca del Atrato se agudiza a finales de la década de 1990, cuando estaban en marcha los procesos de titulación colectiva de los territorios de comunidades negras. El destierro y el despojo evidencian la articulación de los actores armados con intereses privados sobre la tierra y los recursos naturales. Según la Defensoría del Pueblo, para el año 1997 más de quince mil personas salieron desplazadas del Bajo Atrato.

El performance *Pueblos del barro* fue creado cuando se cumplieron diez años de la problemática del desplazamiento forzado en el departamento del Chocó y la promulgación de la ley 387 de 1997, que reconoce a los desplazados internos del conflicto armado como sujetos de protección y atención preferencial.

Este montaje cuestiona el papel de los medios masivos de comunicación a la hora de informar sobre el desplazamiento forzado, las desapariciones y el asesinato de líderes y lideresas sociales, así como la indiferencia de la sociedad ante la barbarie. En su narrativa interpela las

brechas existentes en el país que ve la guerra por televisión en contraste con las experiencias de dolor y pérdida experimentadas por quienes son desterrados.

En la puesta en escena tienen un lugar predominante la acción corporal combinada con la documentación audiovisual sobre el conflicto en el territorio, de manera que el lenguaje visual y sonoro se integra al teatral y los personajes interactúan con imágenes y sonidos de la guerra que son proyectados en el escenario. También, en una gran mesa de comedor elegantemente arreglada un hombre sirve abundantes manjares para dos personajes que representan a la clase dominante, mientras los personajes que representan los periodistas se mueven por el escenario reportando las noticias; creando un contraste entre la opulencia indiferente dueños y cómplices de los medios masivos de comunicación y la grave situación vivida por las comunidades que evidencian las imágenes proyectadas.

La propuesta audiovisual que se integró a esta obra fue desarrollada por Jesús Durán con imágenes del acervo audiovisual del Equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó. *Pueblos de barro* se estrenó el 2005 en Quibdó como resultado del proceso pedagógico del Movimiento Interétnico Resistencia Teatral y fue presentada en diferentes ocasiones a nivel nacional. Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2005 durante una presentación sin público en la casa de Inge Kleutgens, en Quibdó.

## **Terruño o aruño**

Video, 63 minutos

**Creación colectiva:** Grupo de teatro Resistencia Itinerante. **Coordinación:** Inge Kleutgens. **Propuesta Audiovisual:** Jesús Durán Téllez. **Fotografías:** Esteban Vergara. **Actuación:** Virgilio Bailarín Carupia, Henry Siniguí Bailarín, Elkin Jumí Bailarín, Jhon Jairo Chaverra Murillo, Jaminton Robledo Maturana, Miguel Antonio Ramírez Copete, Nicolás Cancino, Felipe Vergara

Lombana, Oscar Manuel Zuluaga Uribe, Catalina Medina Ferreira, Adriana María Diosa Colorado, Inge Kleutgens.

**Realización audiovisual:** Fach Hoch Schule. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Australia, 2008.

### **Contexto y creación**

En los años 90 los procesos de organización social, autoridades étnico territoriales, movimientos sociales y las organizaciones eclesíásticas del Pacífico se volcaron a defender, no solo derechos históricamente negados, sino la vida misma y los modos de sostenerla. Esta obra articula la labor de documentación de los procesos de resistencia que se gestaban para hacer frente a la guerra y el impacto a los modos de vida en la región.

Las afectaciones del conflicto a la soberanía alimentaria de los pueblos Atrateños es el tema central de *Terruño o aruño*, performance teatral y audiovisual inspirado en la investigación *Derecho a la alimentación y al territorio en el Pacífico Colombiano*, realizada por Jesús Alfonso Flórez y Constanza Millán.

Esta obra retrata la violencia que ha sufrido la región del Pacífico a través de una puesta en escena que combina teatro y la proyección de piezas del archivo audiovisual producido por el equipo de comunicaciones de la Diócesis de Quibdó, que durante años ha documentado la problemática social, política y económica del territorio. Los actores y actrices representan momentos y testimonios de la guerra mientras en el fondo del escenario se proyectan videos e imágenes relacionadas con lo que está pasando en cada acto.

La obra muestra el nacimiento de un mundo poblado de animales, plantas y agua que existe previo a la llegada de quienes destruyen todo a su paso: empresas, grupos armados, mercaderes y el Estado. *Terruño o aruño* hace un llamado simbólico al trabajo colectivo de las comunidades para hacerle frente a la guerra, defender el territorio y la soberanía alimentaria; es una suerte de ritual

que retoma aspectos de las prácticas culturales afrodescendientes e indígenas desde una postura política.

Este performance participó en el Festival Alternativo de Teatro en Bogotá en marzo del 2008 y tuvo una larga trayectoria. Fue presentada 27 veces durante una gira en pueblos y ciudades de Colombia y Europa, trabajando de forma articulada con organizaciones sociales, ONG's, festivales de teatro, etc. El registro audiovisual fue grabado en video por Fach Hochschule en 2008, durante una presentación en Voralberg – Australia.

En 2007 *Terruño o aruño* tuvo una gira por el Pacífico Colombiano en la que se presentó junto con el documental *Los Pacificadores del Pacífico* de Jesús Durán y Dianne Rodríguez, como parte de la socialización de la investigación "Derecho a la alimentación y al territorio en el Pacífico Colombiano". El itinerario de esta gira por Cali, Tumaco, Boca de Satinga, Guapi, Buenaventura, San Miguel, Itsmina, Quibdó, Tagachí, Vigía del Fuere, Murindó y Murindó Viejo, fue registrado audiovisualmente por Jesús Durán, quien también realizó el documental titulado *Terruño a aruño. Resistencia itinerante* (2007)<sup>40</sup>.

## Mal escogidos

Obra de teatro. Video, 51 minutos.

**Creación colectiva:** Movimiento interétnico Resistencia Teatral – MIRT. **Dirección:** Inge Kleutgens y Felipe Vergara.

**Realización audiovisual:** Comunicaciones Tamboreo; **Cámara:** Jesús O Durán Téllez, Fredy Vargas, Dianne Rodriguez Montaña; **iluminación:** Miguel Ramírez Copete; **Edición:** Jesus

---

<sup>40</sup> Ver documental: <https://www.youtube.com/watch?v=Le7gdPN64LQ&t=21s>

O. Durán Téllez. **Producción:** Diócesis de Quibdó y Servicio Civil para la Paz - AGEH. Quibdó, 2008.

### **Contexto y creación**

Las comunidades atrateñas y sus organizaciones han creado estrategias y procesos de resistencia para preservar la vida y permanecer en el territorio. Esta fuerza organizativa se ha visto afectada por los actores armados, el Estado y las empresas privadas que intentan desarticular las organizaciones y dividir a las comunidades. Quienes han luchado por no sucumbir a la manipulación y sobreponerse a intereses individuales nos recuerdan la importancia de la unidad y el trabajo colectivo.

El montaje teatral *Mal escogidos* fue creado en Bellavista por el Movimiento Interétnico Resistencia Teatral, conformado por indígenas, mestizos y afrodescendientes, en su mayoría víctimas de megaproyectos de agrocombustibles y minería que se desarrollan en los territorios de la subcuenca de Curvaradó, Jiguamiandó y Murindó.

*Mal escogidos* reflexiona sobre las relaciones que se tejen entre líderes sociales, políticos y funcionarios públicos, las contradicciones que viven las comunidades cuando eligen a sus dirigentes y las estrategias de manipulación de líderes y lideresas con el fin de debilitar los procesos de resistencia. Estas tensiones son representadas por fuerzas espirituales como Opasquín, Iemanjá y Rómulos, en una puesta en escena marcada por la música y la expresión corporal, ya que la voz no tiene tanto protagonismo. En esta obra se representa la vida de un pueblo que vive en tranquilidad con prácticas vinculadas al río, la comida, el juego, la minería artesanal y la vida en comunidad, que se ve interrumpida por la guerra y la explotación no sustentable de los recursos naturales.

Este montaje teatral le da un lugar a la parodia y al humor para representar un problema que ha lacerado el trabajo articulado de los pueblos indígenas y afrodescendientes para defender el

territorio, pero también para retratar las maneras cómo las organizaciones sociales no se han dejado manipular y han enfocado sus luchas en el bienestar común.

*Mal escogidos* fue creada colectivamente en la iglesia de Bellavista (Bojayá) y posteriormente fue presentada en Quibdó y en Medellín, en el teatro El Trueque y en la Universidad San Buenaventura. Esta obra fue grabada en video analógico DV por el Equipo de Comunicaciones de la Diócesis de Quibdó en 2008 durante una presentación en el Centro Cultural Mamá U (Quibdó).

### **Honra a los Sagrados Espíritus**

Obra de teatro. Video, 35 minutos.

**Creación colectiva:** Colectivo Teatral de Bojayá, año 2019. **Dirección:** Elvia Mosquera Mosquera, Jhon Freddy Pinilla Palacios, José Luis Murillo Hernández, Boris Velásquez Vásquez. **Actuación:** Elvia Mosquera Mosquera, Boris Velásquez Vásquez, José Luis Murillo Hernández, Yober Clavo Cuesta, Leiber Leudo Palacios, Dailer Manuel López Machado, Héctor Sanmartín Mosquera, Omar Antonio García Córdoba, Jhon William Córdoba Urrutia, Deiver Martínez Mena, Yeraldín Palacios Asprilla, Yarleiza Orejuela Mosquera, Noraicy Mosquera Mosquera, Jhon Fredis Velásquez Mosquera, María Ángela Palma Moreno, Luis Fernando Palma Moreno, Yarinzon Palma Moreno, Mikel Velásquez Mosquera, Mairy Velásquez Mosquera. **Producción:** Andrés Felipe Restrepo Palacio, Boris Velásquez Vásquez, Elvia Mosquera Mosquera, Jhon Freddy Pinilla Palacios, Jhon Fredis Velásquez Mosquera. **Asistente de dirección:** María Fernanda Carrillo Sánchez. **Fotografía:** Jhon Fredis Velásquez Mosquera, María Fernanda Carrillo Sánchez, Andrés Felipe Restrepo Palacio. **Sonido:** Marta Isabel Rodríguez. Edición: Jhon Fredis Velásquez Mosquera, Jhon Freddy Pinilla Palacios, María Fernanda Carrillo Sánchez, Andrés Felipe Restrepo Palacio. **Música:** Semillero de Cantadoras de Pogue: “Campanas de Plata” (Alabao) y “Ah dicha señores la de Bellavista (Alabao).

## Contexto y creación

El 18 de noviembre de 2019 ocurrió uno de los entierros colectivos más importantes de la historia reciente de Colombia. Aquel día el *Colectivo Teatral de Bojayá* decidió retomar elementos narrativos y estéticos de las obras de teatro que fueron creadas en el marco del proceso teatral en el Atrato (2003-2015), con el fin de realizar un nuevo montaje teatral que narrara el proceso vivido de exhumación, identificación, entrega digna a los familiares y el entierro final, es decir, se buscaba representar los hechos desde la masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002, hasta el momento en que la comunidad recibe 82 cuerpos identificados de familiares, vecinos y amigos, para despedirlos después de 17 años de espera con los rituales fúnebres que son propios de esta región del Atrato. Vale la pena aclarar que la masacre dejó 102 víctimas de las cuales 82 están plenamente identificadas. Para conocer más de este proceso exhumación, identificación y entierro final, es importante el trabajo de investigación que ha realizado el Comité Por los Derechos de las Víctimas de Bojayá y que ha sido sistematizado: <https://bojayacuentaexhumaciones.com/>.

“*Honrar a los Sagrados Espíritus*” fue el nombre elegido para la obra de teatro que fue creada para hacer parte de la *entrega final de los cuerpos*. Se presentó por primera vez en el polideportivo de Bellavista, el 18 de noviembre de 2019 como cierre al acto político de la entrega final de los cuerpos. El público que presenció esta obra de teatro incluía a la familia extensa de quienes perdieron la vida en la masacre, funcionarios del gobierno nacional, miembros de la comunidad internacional, prensa, allegados y amistades. Contar con un público tan amplio fue importante para dar conocer el relato de este proceso desde el lenguaje teatral y desde las víctimas. También para dar un lugar a otras formas de hacer memoria y narrar lo difícil que fue la exhumación, el reconocimiento y la entrega de los cuerpos.

Para el proceso creativo de la obra, los integrantes del Colectivo Teatral de Bojayá deciden retomar obras del pasado, producto del proceso teatral en el Atrato que ya se ha expuesto en páginas anteriores. Varios actores y actrices que había hecho parte de este proceso 16 años atrás hicieron parte activa no solo en la actuación, sino en el proceso de dirección y montaje.

Esta obra inicia con la entrada de todos los actores y actrices en escena, sosteniendo una flor en las manos y expresando las pérdidas que causó la masacre. Esta entrada retoma una de las escenas de la obra de teatro *Los muertos hablan* (2003) que fue presentada al público de Bellavista en el año 2003, durante el primer aniversario de la masacre donde cada actor y actriz decía su nombre, y mencionaba a la persona que había perdido en la masacre, no obstante, en esta nueva obra, creada 16 años después, se omiten los nombres, y se nombra de forma colectiva diciendo: “¡perdimos a nuestro pueblo!”. Quizás el paso del tiempo y las luchas por esclarecer la verdad han permitido a los y las habitantes de Bojayá vivir el duelo de manera colectiva.

Poner en escena la vida cotidiana ha sido característico de los otros montajes que inspiraron esta creación. En las primeras escenas de *Honrar a los Sagrados Espíritus* también se da paso a la cotidianidad; los actores y actrices representan con sus cuerpos diferentes oficios y actividades de la vida diaria, con mensajes específicos para los diversos públicos que estaban presentes en la entrega final. Para los visitantes, se quería mostrar la vida de las comunidades antes de la llegada de un conflicto armado que ha sido un fenómeno ajeno que ha recaído directamente sobre los cuerpos y los territorios de las comunidades. Para las familias presentes entre el público, las escenas de la vida cotidiana albergan mensajes que hacen homenaje a quienes perdieron la vida en la masacre.

Otro aspecto importante de este montaje teatral del Colectivo de Teatro de Bojayá fue la integración de jóvenes que nacieron después de la masacre y que por ende no conocieron de forma directa a las víctimas. Su participación en esta obra ha significado no solo aprender a hacer teatro, sino también acercarse a la historia de su territorio a través del intercambio generacional y la experiencia corporal en escena.

En una de las últimas escenas de la obra, entra un pregonero anunciando la llegada de una **carta de los difuntos a los sobrevivientes** de la masacre. Esta carta contiene mensajes para los espectadores que participaban del entierro final; reafirma ante las autoridades presentes las demandas de la comunidad: reparación integral y garantías de no repetición. Para los familiares presentes, la carta es la respuesta a las enviadas simbólicamente en la primera obra (2003), donde

cada actor y cada actriz le escribía a un familiar o a una amistad que había perdido la vida en la masacre. Esta respuesta esperada por 17 años llega de manera colectiva, como un reconocimiento a las luchas y una invitación a la dignificación del duelo. También la obra de *La Historia se Repite* (2004) y *Entre las Ruinas* (2012) inspiraron la creación de textos y escenas.

Las escenas que no están inspiradas en obras anteriores son las que narran los procesos de exhumación de los cuerpos, el acto de entrega final y la representación de los ritos fúnebres y la venia a “los sagrados espíritus”. Estas escenas relatan los logros de la lucha por la reparación integral, y por despedir a las víctimas de Bojayá según las creencias, costumbres y prácticas propias de la región.

Esta obra fue invitada por el Museo de Memoria de Colombia del Centro Nacional de Memoria Histórica para ser presentada de manera virtual el 17 de noviembre de 2020. Para esta ocasión, el Colectivo Teatral de Bojayá decide realizar dos montajes teatrales de la obra. El primero consiste en una filmación de la obra frente a la Iglesia de San Pablo Apóstol en el antiguo Bellavista, lugar de la masacre, y es esta la que se transmite por las redes del Museo.

El segundo rompe un poco con los esquemas del teatro, incorporando diversos lugares significativos en las escenas, Bellavista Viejo, La Iglesia de San Pablo Apóstol, el río Atrato, el cementerio de Bellavista y el mausoleo donde hoy se encuentran los cuerpos identificados de las víctimas.

Esta es la única obra de todo el proceso teatral que no posee una dramaturgia escrita. Las fotografías de esta obra fueron tomadas por María Fernando Carillo Sánchez.

## **DRAMATURGIAS**

Este proceso teatral en el Atrato ha sido documentado a través de diferentes formatos, personas y medios. Una de las formas de guardar la memoria de este proceso teatral fue la escritura

de las dramaturgias que primero fueron escritas con los cuerpos a través del proceso de teatro pedagógica que daba un lugar a las narrativas territoriales sobre las prácticas cotidianas y culturales, la guerra, la sexualidad, las mujeres, los liderazgos, el extractivismo, etc. Esto quiere decir que, si bien, los montajes teatrales pasaron a ser también dramaturgias escritas bajo los parámetros “convencionales” por quienes coordinaban y lideraban, es importante reconocer que los autores y autoras de casi todos estos textos que pasaron de la oralidad y las escrituras propias a una estructura de dramaturgia, fueron todos los actores y actrices afrodescendientes, indígenas y mestizos de todos los territorios del Atrato que hicieron parte de los grupos y montajes que nacieron en diferentes momentos del proceso teatral.

## **LIBROS**

### ***“Este Atrato que juega al teatro”***

#### ***Tomo 1 y 2***

Estos dos libros llamados: *Ese Atrato Que juega al Teatro*, I y II, fueron parte de la sistematización del proceso teatral en el Atrato. Esto significa que las obras de teatro no solo fueron documentadas a través de audiovisuales. Ambos libros que contienen algunas reflexiones sobre el proceso teatral, las dramaturgias de las obras y aspectos metodológicos de la creación colectiva. El tomo I publicado en el año 2005 tiene por nombre: ese “Atrato que juega al teatro, libretos de nueve historias para teatro, creación colectiva, dirección Inge Kleutgens”, el libro está centrado en la publicación de la dramaturgia de las obras, sin embargo, inicia con una presentación de Ulrich Kollwitz (2005) –comisión Vida, Justicia y Paz- donde señala que “Tocar la conciencia del pueblo y especialmente la de los jóvenes por medio de expresiones artísticas, nacidas de las propias raíces culturales y enfocadas en la realidad que el pueblo vive, esa ha sido la meta del trabajo que este libro quiere presentar” (p. 10). El tomo II publicado en el 2008 llamado *Ese Atrato que juega al teatro: libretos de ocho historias para teatro, creación colectiva, coordinación Inge Kleutgens*. Ambos libros han aportado a la construcción de la memoria y al archivo del proceso.

Los dos tomos de “Ese Atrato que juega al teatro” representan no solamente una fuente importante para comprender ese proceso teatral y valorar el papel que jugó el teatro durante los

momentos más álgidos del conflicto armado en el medio Atrato. También son objetos atesorados por quienes permitieron que el Teatro en el Atrato tocara sus vidas. Hoy casi nadie en el Atrato conserva los dos tomos en buen estado debido a la inclemencia de la humedad propia del territorio. Quedan muy pocos ejemplares de acceso público. Estos dos tomos fueron digitalizados<sup>41</sup>.

## **DRAMATURGIAS NO PUBLICADAS**

En el marco de esta investigación fue posible conseguir dos dramaturgias: *Entre las Ruinas* (2012) y *La Obra del Perdón* (2015)<sup>42</sup>, que no han sido publicadas en ningún lugar y hacen parte del archivo personal de Adriana Ospina, quien tuvo el papel de asistencia en la dirección en ambos montajes teatrales. No fueron creadas en el marco del proyecto anterior, sin embargo, también estuvieron en la dirección de Inge Kleutgens y fueron montadas con ensayos intensivos y en periodos de tiempo muy cortos para abordar temáticas coyunturales. Estas dos obras fueron:

### ***Entre las ruinas (2012)***

**Creación colectiva:** 15 actores y actrices de Bellavista y Vigía del Fuerte. **Dirección:** Inge Kleutgens. Asistencia en la Dirección: Adriana Ospina

### **Contexto de creación**

El 18 de octubre del año 2012 se instaló la mesa de diálogo de paz en la Habana entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP, en aras de empezar a construir un Acuerdo de Paz para acabar con un conflicto de más de medio siglo en el país. Esta mesa significó una esperanza para recuperar la autonomía del río y las comunidades que viven a sus orillas. No obstante, durante ese mismo año se vivieron paros armados, enfrentamientos, bombardeos del ejército en contra de la guerrilla de las FARC que generaron angustia en los pueblos y la necesidad de seguir denunciando y resistiendo.

---

<sup>41</sup>Ver aquí: [Libros digitalizados, tomo 1 y 2.](#)

<sup>42</sup>No ha sido posible identificar el nombre exacto de esta obra de teatro, no obstante, algunas personas que participaron de su creación la han nombrado así: *La obra del Perdón*.

Ese mismo año se conmemoraba la primera década de la masacre de Bojayá. Fue un momento de gran importancia porque el pueblo de Bellavista puso su energía en hacer un balance de lo que había pasado durante esos diez años con responsabilidades que había asumido el Estado y los grupos armados en relación a lo ocurrido el 2 de mayo de 2002 y a la falta de garantías para realizar un entierro digno para los muertos que dejó la masacre. También fue un año para visibilizar todas las problemáticas sin resolver sobre el reasentamiento que hubo de Bellavista Viejo a Bellavista Nuevo.

Fue en la conmemoración de los diez años de la masacre de Bojayá que se presentó la obra de Creación Colectiva *Entre las Ruinas*. Como su nombre lo indica es una obra que vuelve a las ruinas del pueblo donde ocurrió la masacre. Los nombres de los personajes de esta obra son: La Memoria, los Espíritus de las Ruinas, los Sobrevivientes, Los Habitantes del nuevo y del viejo mundo, Coro y El Del Zapato. A través de un lenguaje poético y metafórico, la obra busca retratar la memoria de lo acontecido. Poemas, arrullos, romances, semillas, instrumentos de madera, flores, zapatos son algunos de los elementos estéticos que componen la obra. En esta obra también participan las cantadoras de alabaos que entonan el Coro final de la obra.

El personaje de La Memoria invita al público a mirar a los espíritus que caminan entre las ruinas y solo cobran vida antes su mirada. Uno de los elementos importantes que también componen la escenografía de la obra, es una tela roja puesta en el piso con la cual se cubren los espíritus que posteriormente dirán los nombres en voz alta de todas las víctimas que perdieron su vida en la masacre.

En esta obra también se retrata la nostalgia por Bellavista Viejo y el desarraigo que ha producido empezar a habitar Bellavista Nuevo. Dice la dramaturgia:

Los niños se divertían más en el río  
Estábamos más cerca al río para realizar la pesca

De la obra *Entre las ruinas* no existe registro audiovisual sólo fotográfico. Aquí se incluyen algunas fotografías del archivo personal de Natalia Quiceno Toro y de Jesús Abad Colorado que registraron con sus cámaras aquel momento.

### ***La obra del perdón (2015)***

**Creación Colectiva:** 17 hombres y mujeres de Bellavista. **Dirección general:** Inge Kleutgens. **Asistencia en la dirección:** Margarita Zapata y Adriana Ospina.

Desde que se dio inicio al proceso de paz en Colombia, muchas organizaciones sociales y víctimas del conflicto armado exigieron y pusieron su empeño en tener participación en la construcción de los acuerdos de paz. Esto implicó poner en lo público temas como el perdón. Dado que la masacre de Bojayá fue uno de los hechos más degradantes y emblemáticos del conflicto armado colombiano, las FARC-EP manifestó el interés de pedir perdón a las víctimas a través de un acto simbólico de perdón ante el pueblo bojayaseño. Ante esta petición, organizaciones como la COCOMACIA, las organizaciones indígenas FEDEOREWA, la Diócesis de Quibdó y la Coordinación Regional del Pacífico y un grupo de víctimas, se dieron a la tarea de emprender un proceso de consulta a las comunidades de Bojayá con el fin de saber si estaban de acuerdo con aquel acto de reconocimiento. Esta consulta se realizó entre los meses de junio y septiembre de 2014. De allí salieron varias condiciones y exigencias que no solo estaban vinculadas al acto puntual de reconocimiento sino a las problemáticas persistentes y a la guerra que aún estaba presente en el territorio. También se determinaron los momentos del acto o ceremonia desde la voz de las organizaciones y las víctimas. De todo este proceso nace la *Declaración de los Pueblos Afrocolombiano e Indígena de Bojayá- Chocó sobre los dolorosos hechos del 2 de mayo de 2002, Bellavista, 07 de octubre de 2014*. Aquí se condensaron los antecedentes, los hechos de la masacre, los testimonios de las víctimas y las exigencias ante una eventual petición de perdón por parte de las Farc. La cual quedó sistematizada en la página 25 del libro *Bojayá: camino hacia la reconciliación* de Jesús Alfonso Flórez López<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup>Descargar aquí: [Bojayá Camino hacia la reconciliación](#)

El 6 de diciembre del 2015 las FARC-EP realizaron el primer acto de reconocimiento de responsabilidades y de solicitud de perdón, en las ruinas del Bellavista Viejo.

Es en este contexto que nace *La Obra del Perdón*. Unos meses previos al acto de reconocimiento el *Comité de Víctimas de Bojayá* convocó nuevamente a Inge Kleutgens para delegarle la creación colectiva de una obra de teatro que abordara aspectos del territorio y el tema del perdón en Bojayá y que fuera presentada el día de la ceremonia. El montaje de la obra debía ser en poco tiempo y se decidió que el grupo de actores y actrices viajaran hasta la ciudad de Medellín con el fin de propiciar un espacio de concentración creativa enfocado solo en el montaje. Luego de tantos años de haber creado la primera obra sobre la masacre de Bojayá, estaban allí otra vez narrando a través del cuerpo y ante los victimarios los momentos más importantes alrededor de la masacre.

En la obra se ponen en escena los hechos ocurridos alrededor de la masacre, no sólo el momento de la explosión sino todas aquellas circunstancias, movimientos y reacciones del pueblo. Luego se conecta con el tema del perdón y se retrata la necesidad de que las FARC-EP pida perdón a las víctimas. Otro aspecto importante de esta obra son los momentos donde se representan prácticas cotidianas que se vivían en el Bellavista Viejo como la pesca, el juego de bingo, la siembra de plátano, los bailes, lavar a orilla del río con el manduco, etc. luego se hace un contraste con las nuevas prácticas que han tenido que asumir los y las habitantes luego del reasentamiento a Bellavista Nuevo. Por otro lado, los actores armados son representados por medio de la figura del espantapájaros quienes producen un gran estruendo que representa la masacre y el momento se abultan los cuerpos. Finalmente se crea un altar comunitario mientras una persona de las Farc lee una a una el nombre de las personas fallecidas y desaparecidas mientras las cantadoras cantan alabaos.

La documentación en videos y fotografías de la puesta en escena de esta obra el día del acto de perdón fue muy esquiva, porque uno de los requisitos para el evento era la ausencia de cámaras que no estuvieran previamente autorizadas, en aras de velar por la seguridad de quienes estaban

participando, no obstante, se encontraron archivos fotográficos digitales del proceso creativo y de los ensayos de la obra que se realizaron de forma intensiva durante una semana en la ciudad de Medellín, y hacen parte del archivo personal de Adriana Ospina- asistente de dirección de la obra- que también me compartió la dramaturgia de este montaje teatral sobre el perdón. También, luego de una búsqueda de registros audiovisuales de medios de comunicación en Youtube, encontré que una agencia de noticias mundial llamada AFP Español había publicado en su canal un video llamado *FARC piden perdón a víctimas de masacre de Bojayá*<sup>44</sup> donde en unos breves segundos aparecen escenas este montaje teatral. De allí se extrajeron dos fotogramas que aparecen en esta publicación, en el primero se puede visualizar a Pastor Álape- miembro del secretariado de las FARC- pasando al escenario de la obra para decir en público los nombres de cada una de las víctimas de la masacre, en el segundo fotográfico se pueden ver una foto panorámica de los actores y actrices con algunas poncheras como parte de la escenografía. Tal vez existan otros registros autorizados, pero aún no se ha podido llegar a ellos.

---

<sup>44</sup> Ver video aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=dozDWe3KeQQ>

### 3 CONMEMORAR CON EL CUERPO EL 2 DE MAYO DE 2002:

#### Colectivo teatral de Bojayá

“Iba a dañar la obra porque lloré”

María Ángela Palma Moreno

“El arte no solo sirve  
para decir lo que uno tiene que decir,

sirve también,

para decir

lo que uno tiene que callar”

Enrique Buenaventura

“Y cuando hablamos tenemos miedo de que nuestras palabras no se escuchen ni sean bienvenidas, pero cuando estamos calladas seguimos teniendo miedo. Así que es mejor hablar”

Audre Lorde - Fragmento del poema “Letanía de la supervivencia”

Cuando María Ángela Palma Moreno lo miró a los ojos el 6 de diciembre de 2015, pudo nombrar lo que sentía. Luego de trece años, estaba parada frente a un combatiente<sup>45</sup> de las FARC, para decirle, a través de un personaje de teatro, el dolor de la pérdida, el dolor de su pueblo y de su familia. Con la mirada y la voz vidriosa a punto de quebrarse le dijo: “Lo que la gente no sabe es dónde están los seres queridos que sacaron a la fuerza de sus casas. Si están vivos o a dónde los enterraron”. (Fragmento de la obra de teatro del perdón ”)<sup>46</sup>.

María Ángela, también conocida en Bellavista (municipio de Bojayá) como Chachi, comenta sobre que ese día que:

---

<sup>45</sup> En ese momento aún no se había firmado el acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC-EP.

<sup>46</sup> Dramaturgia inédita y que fue recuperada durante el trabajo de campo.

“Uno está ahí viendo ciertas personas y uno que sabe que estuvo ahí en la iglesia y que sabe que por esas personas que están ahí a uno se le fueron amigos, familiares y todo eso (...) entonces como que yo apenas dije: lo que la gente no sabe es donde están los seres, y ahí me quedé yo, se me salían las lágrimas y subía y bajaba y yo dije: ¡ay tengo que terminarlo! pero como que la voz no me salía, estaba como llorando por dentro y por fuera, pero no me salía la voz (...) y ya, lo dije todo el texto y ahí sí me largué a llorar” (Ángela Palma, comunicación personal, 20 de enero, 2021)

Ángela se refiere a la obra de teatro que se presentó en el acto de reconocimiento y perdón que hizo las FARC-EP en el año 2015 ante el pueblo Bojayaseño, debido a la masacre que ocurrió en Bellavista el 2 de mayo de 2002. Chachi estaba en la iglesia el día de la masacre. Murieron su abuela y su hermano.

Esta obra de teatro, que ha sido nombrada por los actores y actrices como *La obra del perdón*, se presentó a orillas de la iglesia, donde trece años atrás cayó un cilindro de gas lleno de metralla sobre más de trescientas personas que se habían refugiado allí a raíz de los enfrentamientos armados entre paramilitares y guerrilleros de las FARC-EP. Ese día murieron más de cien personas. Esta obra de teatro con su respectiva dramaturgia fue creada por mujeres y hombres que fueron sobrevivientes y víctimas de esta masacre.

Poner en el cuerpo un dolor que no sólo es personal sino colectivo y representar el conflicto en el Atrato desde las víctimas han sido una de las apuestas del Colectivo Teatral de Bojayá que se conformó en el marco del proceso teatral en el Atrato. Aquí, me propongo ahondar en el trabajo teatral desarrollado por este grupo de Bellavista, y entender cómo desde la puesta en escena y la creación artística, se actualizan, reivindican y resignifican los vínculos entre territorio, cuerpo y memoria. Para esto hago énfasis en lo que significa poner el cuerpo, construir con el cuerpo una poética que reclama la relación con un lugar, que reaviva los sentidos de lugar cada 2 de mayo en los espacios de conmemoración. Vuelvo a los montajes teatrales creados por este grupo y analizo desde las puestas en escena, dramaturgias y experiencia de los actores, el lugar del teatro en las prácticas conmemorativas y memoriales realizadas en la iglesia y las ruinas del pueblo viejo.

Bojayá es un ejemplo de cómo el despojo se ha materializado no solo en las acciones de guerra. Las formas de atender, reparar y hacer presencia institucional en la región han producido nuevos daños que están profundamente asociados a las relaciones espaciales que las personas históricamente han construido con el río y el monte a través del movimiento. Un ejemplo de ello es el caso de Bellavista con la experiencia de reubicación en un pueblo nuevo y el abandono del pueblo viejo a orillas del río (Quiceno, 2016). Es por esto que la recuperación de los vínculos con el territorio ha sido una acción fundamental de las reivindicaciones de los Bojayaseños. En este capítulo argumento que el lenguaje teatral ha sido un dispositivo poético y político para volver a conectar cuerpo y territorio desde una apuesta artística y crítica para hacer memoria.

El horror de la masacre se recuerda a través de las ruinas, de la iglesia -donde se resguardaban las personas y donde cayó la pipeta- que aún se cuida, a través del paisaje del pueblo viejo abandonado y desde los cuerpos puestos en escena para conmemorar a través del teatro. La creación teatral en Bellavista ha sido un camino para ritualizar la memoria. Conmemorar e impulsar prácticas de memoria para expandir el registro político de las pérdidas más allá de los números de personas muertas, y poner una poética de la huella, la grieta, la ruina, la fosa, el río, la cicatriz y la esquirra que aún está en los cuerpos de las personas que sobrevivieron.

Repertorio, conmemoración y lugar de memoria son tres rutas conceptuales que inspiran el acercamiento al Colectivo Teatral de Bojayá. Como lo plantea Diana Taylor (2015) El repertorio "requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al 'estar allí' y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido" (p.17). Esta transmisión de memorias desde el cuerpo es lo que sucede cada vez que los y las jóvenes y habitantes de Bojayá deciden crear una obra de teatro para poner su conocimiento, voz y experiencia en público. Esos cuerpos transmiten sentidos, escriben la memoria, producen y reproducen un saber que está situado en lugares y tiempos particulares. Si los repertorios "están allí", cuando hablamos de las obras de teatro en Bojayá, es inevitable reconocer que ese allí ha sido principalmente un lugar de memoria, la iglesia, las ruinas del pueblo viejo y la fecha conmemorativa de la masacre del 2 de mayo, así como las

fechas asociadas a los actos políticos y rituales que tienen que ver con este acontecimiento doloroso. Cómo reconocer “las huellas dejadas por el testimonio corporalizado” en el performance (Taylor, 2015, p. 292). En su texto sobre el grupo de teatro Yuyachkani Diana Taylor se pregunta por la memoria corporalizada. Por las formas de escenificar la memoria traumática. Aquí interesa reconocer cómo para los y las jóvenes de Bojayá la memoria corporalizada se hace a la vez con el lugar, con el río, el territorio, la ruina de un pueblo donde crecieron con sus ancestros y donde sus hijos e hijas solo van cada 2 de mayo a conmemorar.

Las ruinas, el pueblo viejo, la iglesia, el lugar donde sucedió la masacre en 2002, de donde fueron trasladados en 2007, hoy es un lugar de memoria en varios sentidos. Por un lado, son “... restos. La forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la convoca” (Nora, 2009, p. 6). Pero además de los restos materiales que hablan de lo que se perdió, es también el lugar que representa la vida ribereña, las memorias de los abuelos, las huellas no solo de la masacre, también de la vida que allí palpitó. Por otro lado, es el lugar de encuentro cada 2 de mayo donde los familiares, sobrevivientes, vencidos de otros pueblos e instituciones se encuentran para honrar la memoria, reclamar paz y pedir garantías de que un acontecimiento atroz como la masacre no se repita.

El sentido que aquí destaco es el de lugar de memoria viva, donde el pasado se actualiza no solo desde las huellas materiales sino desde la puesta en escena que aviva el recuerdo de lo que allí aconteció y además actualiza la memoria siempre desde los debates, tensiones y retos del presente. El trabajo de Gyl Giffony Araujo (2021) sobre las teatralidades emergentes o confrontadas con espacios de memoria se interesa por los procesos de memorialización de los espacios a partir de su invocación en las propuestas escénicas. Esta perspectiva del lugar invocado es potente porque pone atención en la relación existente entre espacio, memoria y teatralidad. Reconocer el lugar que tienen las acciones artísticas, las creaciones escénicas en los procesos de espacializar la memoria, nos permite entender las fechas conmemorativas, las formas que toma la conmemoración y los lugares donde acontece, como hilos de una maraña donde las prácticas de memoria agencian tiempos, lugares y cuerpos. No se trata solo de una memoria que articula pasado, presente y futuro,

sino de memorias que guardan los cuerpos, el río, la selva, los cantos, las ruinas, los muertos, el territorio.

Como veremos los bojayaseños a través del teatro también recuperan los vínculos entre los sobrevivientes, las nuevas generaciones, el río, el monte, las historias de los ancestros y el lugar de los muertos. Ir a la iglesia en el pueblo viejo implica poner el cuerpo en movimiento, navegar el río, reconocer las ruinas, las huellas, tener contacto con el suelo donde murieron los familiares, recordar el lugar donde estaban quienes se refugiaban en la iglesia, hacerle una oración a un ser querido, pero también es la posibilidad de volver al pedazo de tierra donde crecieron los abuelos, de montarse al árbol de guayabas para bajarlas. Esto sucede excepcionalmente pues los pobladores de Bojayá no visitan este lugar cotidianamente, pero ¿qué sucede cuando se conmemora el 2 de mayo en ese lugar, ¿cómo es hacer teatro en una ruina que tiene que ver con la propia historia de vida? ¿A qué formas teatrales se acude para conmemorar una masacre? ¿Y cómo en esta apuesta teatral se vive de alguna manera una acción de duelo colectivo, una intención reparadora?

## **Figura 21**

*Colectivo Teatral de Bojayá. Ensayo teatral en las ruinas de Bellavista*



*Nota. Foto tomada por Adriana Ospina*

En el marco de todo este proceso teatral que, como se ha dicho a lo largo de este trabajo, fue impulsado por la Diócesis de Quibdó y el Servicio Civil por la Paz (AGEH) se realizaron seis montajes con el Colectivo Teatral de Bojayá, *Los Muertos hablan* (2003). *La Historia se repite* (2005), *Entre las ruinas* (2012), *Siempre y cuando* (2015), *La obra del Perdón* (2015) y *Honra a los Sagrados Espíritus* (2019)<sup>47</sup>

Las seis obras del Colectivo Teatral de Bojayá abordan el tema de la masacre de Bojayá, y aunque “la representación del horror no es lineal y sencilla” (Jelín, 2020, p. 459), aportan a una lectura constante y actualizada de lo que ha pasado en el territorio. Las piezas teatrales han documentado a través del cuerpo, el recuerdo y las dramaturgias lo que sucedió desde el día de la masacre con la obra de *Los muertos hablan* (2003) hasta el día de la entrega final de los restos de las víctimas con la obra *Honra a los sagrados espíritus* (2019). Las obras han sido creadas colectivamente por los habitantes de Bellavista (Bojayá) con el fin de poner en escena diferentes acontecimientos violentos y dolorosos que hasta el día de hoy permanecen en las comunidades del Atrato: “el teatro nos permite mostrar a nosotros las atrocidades a través del arte y no hacerlo con voz propia sino como con la voz de la comunidad” (José Luis, comunicación personal, 22 de enero, 2021)

El arte, se ha convertido en una forma de narrar las formas particulares en que el conflicto armado ha afectado sus vidas y su territorio desde mediados de los años 90. Poner en escena, no solo el dolor sino las formas cómo han resistido a la guerra, ha permitido la construcción de nuevos sentidos individuales y colectivos sobre lo sucedido. Cada montaje teatral ha permitido que los habitantes de Bojayá hagan memoria y despidan a quienes perdieron su vida en la masacre desde una apuesta estética, esto es, desde un lenguaje sensible que sensibiliza y conmueve no solo a los actores y actrices sino al público que se ve allí representado.

---

<sup>47</sup> Para profundizar en los contenidos, videos y dramaturgias de estas obras, recomiendo viajar al capítulo anterior donde se hace un acercamiento más detallado de cada obra.

Todo este acervo de obras se ha inspirado no solo en los dolores y huellas que ha dejado la guerra en Bellavista, también se han incorporado prácticas cotidianas de la comunidad como la pesca, los botes, las palabras, etc. que permiten visibilizar a un pueblo que ya existía antes de la masacre, como dice José Luis:

“Se habla de Bojayá antes y después de la masacre. Y que antes de eso está lo de la cotidianidad quiere mostrar también lo que Bojayá era antes de la masacre (...), quiere decir que nosotros como municipio hemos tenido una vida antes de la masacre, es así como vivíamos, y que la masacre fue una consecuencia de algo que nosotros no quisimos, sino que nos lo trajeron, una consecuencia del abandono estatal, una consecuencia de todo lo que el estado ha dejado de hacer por nosotros (...)”. José Luis, comunicación personal, 22 de enero, 2021)

Los actores y actrices que participaron siendo adolescentes y jóvenes en ese entonces, hoy son adultos que mantienen viva, no solo la memoria de los montajes y su experiencia teatral donde se narra lo que han vivido en medio de la guerra, sino que también mantienen vivos procesos culturales y de trabajo artístico con el teatro y la danza.

### **3.1 Conmemorar con el cuerpo en un lugar de memoria**

“En 20 años no hemos dejado de llorar”

Rosa de las Nieves, lideresa social de Bellavista

El 2 de mayo es una fecha que desde hace 20 años no se vive igual en el municipio de Bojayá y el departamento del Chocó. Desde el primer aniversario de la masacre la gente de Bojayá decidió conmemorar este doloroso acontecimiento, no solo para seguir haciendo memoria de sus muertos, e insistir en que debía ser dignificado su tratamiento<sup>48</sup> sino para recuperar la fuerza de

---

<sup>48</sup> Solo hasta 2019, gracias al trabajo de las organizaciones de víctimas que confluyeron en El Comité por los derechos de las Víctimas de Bojayá, se logra realizar la entrega digna de los muertos después de haber sido exhumados en 2017

esos lugares de donde habían sido arrebatados. Año tras año para la conmemoración de la masacre de Bojayá ha sido fundamental no solo la fecha del 2 de mayo, sino el lugar donde sucedieron los hechos. Conmemoración y lugar de memoria se entretajan para crear prácticas, rituales, narrativas y denuncias alrededor de este acontecimiento. El pueblo de Bellavista no sucumbe y ha defendido que cada año la conmemoración se realice en lugares como la iglesia donde cayó el cilindro y en las ruinas de Bellavista Viejo o Pueblo Viejo.

Cada conmemoración del 2 de mayo tiene un itinerario, una agenda, y unas formas propias de realizarse según el año y las circunstancias que se estén viviendo en el territorio. Ese día se conjugan diferentes expresiones artísticas: cantos de alabados, danzas, bordados y montajes teatrales que han dado paso a la creación de narrativas territoriales desde la voz propia de las víctimas.

Para esta fecha otros públicos también asisten: el estado, medios de comunicación masiva, ONGs, líderes y lideresas sociales, ejército, etc. En este espacio es posible que otras personas puedan ver una creación escénica donde se narran los hechos más allá de la información mediática y de las producciones académicas sobre lo sucedido. Presentar cada tanto estas obras de teatro ante los diferentes públicos que asisten a la conmemoración ha permitido visibilizar la continuidad del conflicto en el territorio. Por ende, las conmemoraciones que han tenido lugar en Bellavista durante estos 20 años crean rupturas con la noción gloriosa y oficial de conmemoración de un pasado que se ha dejado atrás.

No obstante, es muy distinto lo que produce la obra de teatro en la comunidad de Bellavista y el público que no vivió el suceso de la masacre. En este sentido se puede interpretar que las obras han sido hechas fundamentalmente para que su mismo pueblo las vea, esta conciencia de un público propio compuesto por diferentes generaciones, le ha dado al trabajo teatral en Bellavista, un sentido de acto de duelo. Sumado a los símbolos internos de las obras que hablan de la necesidad de narrar

---

para su plena identificación. El entierro final se llevo a cabo el 18 de noviembre de 2019. Para ver la documentación de ese proceso [www.bojayacuentaexhumaciones.com](http://www.bojayacuentaexhumaciones.com)

lo sucedido desde códigos propios que no son entendidos con facilidad por otros públicos. Una silla, una vendedora de chanche, un zapato son elementos que narran situaciones muy puntuales que sólo el pueblo de Bellavista y personas cercanas logran comprender.

En esa apuesta por poner en un lenguaje sensible y estético lo sucedido, el teatro ha tenido un lugar central dentro de las conmemoraciones del 2 de mayo porque se ha ocupado de documentar y ritualizar a través de las dramaturgias y la puesta en escena, gran parte del proceso que se ha vivido en Bellavista durante estos 20 años; desde el día de la masacre hasta la entrega final de los cuerpos.

La creación colectiva de las obras, en aras de ser presentadas en el marco de la conmemoración o en eventos que tienen relación con la masacre, ha implicado un ejercicio de análisis colectivo, de estudio, de memoria y de crear canales estéticos que no se ajustan a las formas dominantes y hegemónicas del arte. En este caso la creación colectiva del Colectivo Teatral de Bojayá implicó procesos exhaustivos de comprensión, diálogo y resignificación del pasado a la luz de las vivencias del presente. Aquí aspectos como la continuidad de las violaciones a derechos humanos, la exigencia de procesos de reparación adecuados a sus formas de vida y cosmovisiones en tanto comunidades negras e indígenas, el maltrato a sus muertos y la exigencia de verdad como caminos necesarios para el perdón y la construcción de paz fueron todos temas que brindaban lentes para leer las experiencias del pasado y la necesidad de mantener un trabajo, en este caso desde el arte, para reclamar la dignificación de sus vidas, la recuperación de la relación con el territorio y su lugar de memoria, y la dignificación de los muertos.

En el año 2005, cuando el Colectivo Teatral de Bojayá creó la obra de teatro llamada la Historia se Repite, se propuso mostrar ante el público, que luego de tres años de la masacre la guerra seguía navegando a lo largo y ancho del Atrato. La obra *La Historia se Repite* escenifica la continuidad de la violación sistemática de derechos humanos, la lucha por elaborar los duelos y reparar los daños causados por la guerra y la permanencia de la confrontación armada en las comunidades.

Para conmemorar los diez años de la masacre en el año 2012 el grupo de teatro de Bellavista creó la obra *Entre las ruinas*<sup>49</sup>, como su nombre lo indica fue presentada en las ruinas del Viejo Bellavista. Uno de los personajes principales de esta obra es la Memoria que deambula por el espacio y hace un llamado a los espíritus que acuden a su a su voz y yacen bajo un manto rojo:

“Entre el follaje o los extramuros.  
Las víctimas deambulan errantes  
Balbucean con los ojos abiertos.  
Tu culpa no es disculpa  
Las velas que apagaste volvieron a encenderse  
Y a duras penas sirven hoy para tu malvenida.  
Entre el follaje o los extramuros  
Deambulan las víctimas errantes  
No logran separarte de sus muertes”

(Fragmento dramaturgia Entre las Ruinas)

---

<sup>49</sup> En esta obra participaron integrantes del grupo “Teatro Imágenes” de Vigía del Fuerte, municipio vecino de Bojayá que también ha vivido grandes afectaciones por el conflicto armado y es reconocido por la gente de Bojayá como el espacio que brindó abrigo a quienes huyeron para salvar sus vidas después de la masacre y la continuidad de los enfrentamientos armados.

## Figura 22

*Obra de teatro: entre las ruinas (2012)*



Nota. Foto tomada por: Jesús Abad Colorado.

Una de las escenas de la obra pone en primer plano a todos los actores quienes sostienen una gran tela roja, cuando la tela se jala hacia un extremo los actores hablan de las bondades del pueblo nuevo, cuando se tensiona hacia el otro extremo se enuncian las pérdidas y memorias del pueblo viejo. Este debate entre ambos pueblos escenifica una tensión entre añoranzas, recuerdos, prácticas y relaciones que se han perdido, con realidades también valoradas por las nuevas generaciones vividas en el pueblo nuevo. No inundarse, tener una casa con materiales duraderos vs poder pescar con solo salir a la puerta de la casa y tener el rio cerca.

El pueblo de Bellavista fue reubicado en el año 2007 en el lugar donde estaba localizado el cementerio; era el único lugar que no tenía la característica propia de las tierras bajas chocoanas de “alto riesgo de inundación”. El debate entre el pueblo nuevo y el pueblo viejo es constante, los nombres que el pueblo nuevo ha ganado durante su corta historia son ejemplos de esto: primero fue “se verá” haciendo alusión al incumplimiento de promesas por parte del gobierno nacional en el proceso de construcción del pueblo. Después fue “el pueblo de los muertos en vida” nombre

dado por los habitantes de los pueblos vecinos debido al lugar seleccionado para reubicar el pueblo de Bellavista, el cementerio.

Los muertos han sido unos de los principales protagonistas en los debates, tensiones, reclamos y luchas de los Bojayaseños. Más que números y vidas perdidas, los sobrevivientes han narrado desde diferentes dispositivos lo que ha significado el maltrato a sus seres queridos, la imposibilidad de despedirlos según la tradición mortuoria afro del Atrato y las implicaciones espirituales, cosmológicas, familiares y comunitarias que esto ha tenido. No es menor que en la primera obra de teatro creada por Colectivo Teatral de Bojayá para la primera conmemoración de la masacre tuviera a los muertos como núcleo narrativo. Esta obra fue en muchos sentidos más una creación artística, fue la primera oportunidad de convocar en colectivo a un pueblo que aún no había podido despedir a sus muertos, fue un encuentro ritual para comunicarse con aquellos que perdieron la vida en ese atroz instante del 2 de mayo de 2002.

*Los muertos hablan (2003)*, fue creada específicamente para la conmemoración del primer año de la masacre de Bojayá, y fue presentada en el viejo Bellavista. La obra tuvo como escenario las ruinas. Una de las escenas centrales es cuando los actores y actrices leen algunas cartas escritas a los familiares y amistades que murieron en la masacre. El pueblo en el público aún conmocionado por el dolor reciente de la masacre, sintió el dolor colectivo cuando, desde ese lugar de memoria que se configura como ruina y a la vez como escenario teatral, se escucha la voz de sus muertos decir:

“Somos los cimarrones, los campesinos, las mujeres, los ancianos, los líderes del pueblo, los padres y hermanos. Los que nos masacraron por defender nuestros derechos. Somos los niños y jóvenes negros e indígenas. Somos la selva. Somos la fuerza de la naturaleza. Somos de la tierra madre. Somos los muertos que hablan” (Dramaturgia de la obra de teatro *Los muertos*)

En 2019, los integrantes Colectivo Teatral de Bojayá se reúne nuevamente después de algunos años de no hacer teatro, con la intención de crear una obra que acompañara uno de los

momentos más importantes para la historia de los habitantes de Bojayá, la entrega de los restos de sus familiares muertos en la masacre, después de haber vivido entre 2017 y 2019 un proceso de exhumación, identificación e individualización para lograr la entrega a cada familia y dignificar sus muertos haciendo los rituales mortuorios que no se habían podido realizar en 17 años.

Para la creación de la obra *Honra a los Sagrados Espíritus*, además de contar con la participación de los integrantes que llevan más tiempo dentro del grupo, también llegaron chicos y chicas pertenecientes a otros grupos juveniles de Bellavista. Aunque muchos de ellos no habían nacido para el 2 de mayo de 2002, fue una oportunidad para acercarse al proceso del teatro en Bojayá, conocer su historia y continuar haciendo teatro para reclamar sus derechos como pueblo. Esta obra fue presentada en el acto público que antecedió el día del entierro final en noviembre de 2019, en este acto el Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá, que hoy es liderado por personas que también fueron formadas en los procesos teatrales, reconoció el arduo camino recorrido por los Bojayaseños para lograr tener a sus muertos “por fin” en su lugar, hacerles “su propia casa” como dijo la mamá de Chachi, la actriz con la que inicia este capítulo. Al momento de presentar la obra *Honrar los Sagrados Espíritus*, el público vivió momentos de profundo sobrecogimiento, fue el acto más fuerte de todo el evento para muchas familias que habían viajado desde diferentes ciudades del país y no había vuelto a pisar el pueblo luego de haberse desplazado forzosamente en el 2002.

La obra hace un recuento de lo que han vivido como pueblo y concluye nuevamente con el protagonismo de los muertos quienes, gracias a la lucha de los vivos, encontraban un lugar físico, además del lugar que habían tenido en las diferentes obras, tejidos, cantos y memorias de los sobrevivientes.

El logro alcanzado para que los muertos fueran identificados, individualizados y entregados dignamente tiene antecedentes en la participación de las víctimas de Bojayá en la mesa de diálogos de paz instalada entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC entre 2012 y 2016. Previo a la firma de los acuerdos y la realización del plebiscito que consultó a los colombianos sobre su

apoyo o no a los acuerdos alcanzados en la Habana<sup>50</sup>. En este contexto Las FARC manifestaron el interés de realizar un primer acto de reconocimiento de responsabilidades y petición de perdón ante las comunidades de Bojayá<sup>51</sup>.

Emerge así la necesidad de llevar a cabo un proceso de consulta a las comunidades sobre cómo imaginaban y qué sería necesario para recibir esa solicitud de perdón por parte de los altos mandos de las FARC. Esta consulta se realiza a través de un trabajo pedagógico con el teatro a partir de la obra *Siempre y cuando* donde se explora a través de encuentros comunitarios el sentido local del perdón y las condiciones necesarias para que éste tenga lugar, de este trabajo se llega a la conclusión de que el acto de perdón debía realizarse en el lugar de memoria, el Bellavista Viejo, la iglesia, el mismo lugar donde tuvo lugar la masacre. Finalmente, llegó el momento de concretar el viaje de las comunidades rurales, los familiares de las víctimas y la delegación de las FARC para hacer la solicitud pública de perdón, la primera a realizarse en todo el país, previa a la firma del acuerdo.

La obra conocida como la *del Perdón* se crea para posicionar una voz comunitaria acompañada de cantos, textiles, guardia indígena, cimarrona y símbolos como el Cristo Mutilado. La obra fue presentada en las ruinas del pueblo viejo, ese lugar donde quienes estaban ahí para pedir perdón habían estado hacía 13 años en medio de los enfrentamientos. Fue allí donde a Angela Palma, Chachí, se le quebró la voz, y, sin embargo, tuvo la valentía de mirar a los ojos a los comandantes de las FARC para hablar de su pérdida y su dolor.

---

<sup>50</sup> En Bojayá los resultados del plebiscito fueron (95,78 %) votos por el Sí y los votos del No (4,21 %) <https://www.semana.com/nacion/articulo/bojaya-plebiscito-por-la-paz-devolvio-la-desesperanza/497771/>

<sup>51</sup> Para ampliar sobre este momento recomiendo el libro de Jesús Alfonso Flórez López Bojayá: Camino a la reconciliación: <https://estudiosetnicos.org/bojaya-camino-hacia-la-reconciliacion/>

### **3.2 Hacer memoria con el cuerpo y el lugar**

Poner el cuerpo en escena en un lugar de memoria excede y amplía la noción de conmemoración y permite, como lo menciona Rosa de las Nieves –líderesa de Bellavista y sobreviviente de la masacre- la “mengua de la herida”, aunque “ninguna palabra, ninguna obra de arte pueden remediar la pérdida de un ser querido” (Diéguez, 2013, p.16).

Colectivo Teatral de Bojayá ha subvertido las representaciones hegemónicas de la creación artística y ha revelado la línea delgada que existe entre ser un personaje teatral y/o una víctima que pone en escena su dolor personal y colectivo. La experiencia de encarnar la guerra y a la vez representarla. De allí, que varios de los actores y actrices reconozcan que rompieron en llanto en medio de las presentaciones que se hicieron durante las conmemoraciones. La conmemoración de la masacre de Bojayá se aleja y “se diferencia de las prácticas convencionales de conmemoración que pretenden crear un contexto discursivo público y una identificación ideológica para legitimar la interpretación del pasado por parte de un grupo, a través de, por ejemplo, actuaciones discursivas y rituales formalizados” (Riaño, 2015, p.284).

Este pequeño recorrido entre 2003 con la obra “Los muertos hablan” presentada en primera conmemoración y el 2019 con la obra de teatro “Honra a los sagrados espíritus” presentada en el entierro final de los muertos víctimas de la masacre, permite reconocer la importancia de lo que Elizabeth Jelin llama “Historizar las memorias” (2002). Si bien no es un periodo de tiempo muy extenso, dos décadas en un contexto agitado por el conflicto armado, el despojo y las luchas sociales evidencia profundos cambios en los sentidos del pasado, en los lugares asignados a los acontecimientos atroces, e incluso en las transformaciones de la memoria traumática.

El teatro en Bojayá ha sido un espacio de creación que responde al presente que se vive en el territorio, aún las obras de teatro siguen narrando la presencia de un conflicto armado que, pese a los esfuerzos de la comunidad y de las organizaciones sociales y de un proceso de paz, sigue rondando por todas las comunidades aledañas al río Atrato. Cada año el pueblo se organiza en un

sentir colectivo, en un deseo de hacer memoria y no olvidar, de seguir denunciando y haciendo frente a la guerra que, pese a los esfuerzos de paz, aún persiste.

El anclaje entre conmemoración, lugar de memoria y teatro nos permite vislumbrar que en Bojayá los montajes teatrales han sido un lugar de enunciación para nombrar el dolor. Poner la voz a través de un personaje teatral –como lo hizo Chachi en la obra del perdón (2015)- en una conmemoración o en un evento alusivo a la masacre. En la memoria corporalizada y territorializada que hace el Colectivo Teatral de Bojayá importa quién interpreta el personaje, quién es el público testigo y el lugar dónde se pone en escena.

El trabajo estético del Colectivo Teatral de Bojayá propone una narrativa de “lo sucedido” en el contexto del conflicto armado, pero al mismo tiempo se enriquece con las imágenes, saberes, sonidos y poéticas de la vida ribereña afroatrateña. A través de los cantos mortuorios, de la cosmología embera, de la oralidad local logra crear un tiempo donde el pasado de la violencia, se convierte en conciencia y fuerza para reclamar lo que se desea y reivindicar la existencia de una población que ha sido históricamente violentada. Un teatro que hace memoria articulando tiempos, lenguajes y rehabilitando cuerpos y lugares despojados por la guerra.

Esa puesta en público de la memoria, que activa políticamente un lugar de memoria desde la creación teatral, nace de una apuesta donde los cuerpos crean escrituras (Vallejo, 2015) a partir no solo de la dramaturgia creada colectivamente sino de sus propias memorias como sobrevivientes, como pertenecientes a una comunidad que ha venido trabajando por más de 20 años a través de diversas narrativas artísticas, para contar desde sus propias voces, cuerpos y estéticas lo que ellos son como pueblo. Y contestar y resistir a las narrativas donde sus vidas son representadas exclusivamente como victimizadas y sus territorios como escenarios de la guerra.

Esta reflexión abre puertas para seguir pensando las formas que tiene el teatro para crear no solo escrituras del cuerpo sino también del territorio, del río, de la ruina y en este caso de un lugar de memoria. En el trabajo del Colectivo Teatral de Bojayá veo una insistencia en hacer teatro con y en el lugar que se habita. Que las ruinas o lugares arrebatados estén en escena, vivirlos

nuevamente desde sus corporalidades y expresiones artísticas es una manera de seguir dándoles existencia y transmitirlos a futuras generaciones.

## Referencias

- Alexiévich, S. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Penguin Random House.
- Araujo, G. (2021). O lugar invocado. Teatralidades e espaços de memória da violência sociopolítica na América Latina. [Tesis de doctorado, Universidad Estadual de Campinas]. Repositorio institucional Universidad Estadual de Campinas.
- Ariza, P. (2015). *Habitar la calle. Habitar los cuerpos*. Corporación Colombiana de teatro.
- Bastian, J. Ben, A. (2009). *Community Archives: The Shaping of Memory (Principles and Practice in Records Management and Archives)*. Facet Publishing.
- Boal, A. (2012). *Estética del oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Alba Editorial.
- Cartografías. (2021). *Encuentros culturales campesinos del Atrato*.  
<https://corpografias.com/encuentros-culturales-campesinos-del-atrato/>
- Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá. (s.f.). *Los muertos de Bojayá. Exhumar, identificar, enterrar y acompañar en Bojayá, Chocó*.  
<https://www.bojayacuentaexhumaciones.com/>
- Cook, T. (2013). Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms. *Springer Science*, 13(2-3), 95-120. <https://link.springer.com/article/10.1007/s10502-012-9180-7>
- Da Silva, L. (2002). *El mundo de los archivos. Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Siglo XXI Editores.
- Diéguez, L. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénicas
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Ediciones Alfons el Magnánim.

- Flórez, J. (2021). *Bojayá. Camino hacia la reconciliación*. Centro de Estudios Étnicos.
- García, M. (2019). ¡Archivar para resistir! Fondos Fabiola Lalinde y AFAVIT. [Tesis de maestría, Universidad de Antioquia]. Repositorio institucional Universidad de Antioquia.
- Jelin, E. (2020). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20201222032537/Antologia-Elizabeth-Jelin.pdf>
- Ketelaar, E. (2001). Tatic narratives: the meanings of archives. *Archival science*, 1(2). 131-141. <https://link.springer.com/article/10.1007/BF02435644>
- Kleutgens, I. (2005). *Ese Atrato que juega al teatro. Tomo 1*. Editorial Nuevo Milenio.
- Kleutgens, I. (2008). *Ese Atrato que juega al teatro. Tomo 2*. Editoria Nuevo Milenio.
- Kleutgens, I. (2011). *Herramientas pedagógicas. Tomo 3*. Editoria Nuevo Milenio.
- Lorde, A. (1978). *The black unicorn: poems*. Ediciones Torremozas.
- Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre violencia y conflicto. *Eleuthera*, 9(1), 39-58.
- Nora, Pierre. (2009). Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. En L. Masello (Ed) *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (19-38). LOM ediciones.
- Parra, N. (2015). *A teatro camaradas. Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.
- Pulencio, E. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura.
- Quiceno, N. (2016). *Vivir Sabroso. Luchas y movimientos afrotrатеños, en Bojayá, Chocó, Colombia*. Editorial Universidad del Rosario.

- Riaño, P. (2015). Emplaced witnessing: Commemorative practices among the Wayuu in the Upper Guajira. Pilar Riaño-Alcalá. *Memory Studies*, 8(3), 282-297.
- Rivera, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Satizábal, C. (2015). Patricia Ariza: sus acciones poético políticas. En P. Ariza. (Ed) *Habitar la calle. Habitar los cuerpos*. (9). Corporación Colombiana de Teatro.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performativa en las Américas*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En M. Fuentes & D. Taylor. (Ed) *Estudios avanzados de performance*. (7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, A. (2015). Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de America Latina. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2), 50-63.
- Villamizar, A. (2019). Del “derecho a la reparación” a la reconstrucción de la vida: trayectorias de los grupos de mujeres Artesanías Guayacán y Choibá frente a la reparación en el Medio Atrato chocoano. [Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia]. Repositorio institucional Universidad de Antioquia.
- Young, J. (2000). Cuando las piedras hablan. *Revista puentes*, 1(1), 80-93.