

Obra de teatro: La memoria de un país que no quiere olvidar

JUAN ESTEBAN GRAJALES QUINTERO

TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER TÍTULO DE PERIODISTA



Asesor: Heiner Castañeda Bustamante

Agosto de 2019

FACULTAD DE
COMUNICACIONES

*A mi país, Colombia,
para que algún día cambies tus fusiles por guitarras
y tus gritos de guerra por aplausos de teatro.*



Fotos: Obra Guadalupe años Sin-cuenta.
Grupo de teatro La Candelaria.
Cortesía: CCT

Agradecimientos

Después de esta ardua labor académica quedo profundamente agradecido con mi familia, en especial con mi madre, quién incluso algunas noches se desveló conmigo mientras escribía estas páginas. A mi asesor de grado que con toda la paciencia me ayudó en cada una de las etapas de la investigación y del proceso de escritura. A mis compañeros, amigos y a la universidad misma, que son fuente de sabiduría e inspiración y me ayudaron en los momentos en que más dudaba de mis pasos.

También agradecido con todas las personas involucradas en este proceso, no solo en el desarrollo de la tesis sino en toda la carrera, maestros, profesores, fotógrafos, periodistas, investigadores, directores de teatro, artistas, actores, compañeros de escena, dramaturgos, autores a quién recurrí por su vasto conocimiento, y por supuesto agradezco al teatro, una de mis más grandes pasiones en la vida, y al que debo esta investigación como apoyo a mi proceso de periodista en formación.

A todos, gracias.

No sería posible sin
ustedes.

Tabla de contenido

PARTE I

SE ABRE TELÓN	5
La memoria de un país que no quiere olvidar	6
Escenario y escenografía: Un país entre guerra y paz	10
Luces: El teatro como forma de reparación	12
Preludio: El teatro en la escena colombiana	16

PARTE II

ACTO I: Artistas gritando ¡PAZ!	19
Escena 1: Luchando contra el olvido, dramaturgias de paz	21
Cuadro 1: Décadas de letras y resistencia	22
Cuadro 2: Vivir para escribir	25
Escena 2: “Lo que el cielo no perdona”; Granada, resiliencia simbólica”	28
Cuadro 1: Lluvia que no cesa	29
Cuadro 2: Aplausos y retornos	36
ENTRE ACTO: Reminiscencias de la memoria	41
Un soliloquio para mis memorias. ¿La Colombia re-victimizada?	42
<i>Advertencia en la sala:</i> Eternizar o cicatrizar el dolor.	
Sobre la memoria literal y la memoria ejemplar	45

ACTO II: Sociedades Resilientes; el dolor transformado en teatro	50
Escena 1: Sonsón, la resiliencia del páramo, nuevas generaciones que construyen desde el pasado	52
Cuadro 1: Dosis de inspiración, memoria desde las letras	53
Cuadro 2: Actores de la memoria; jóvenes que teatralizan el pasado	59
Cuadro 3: Aplausos y lágrimas	66
ACTO III: Teatro = Encuentro entre artistas, víctimas y ex combatientes	71
Escena 1: Las “Más-caras del conflicto”; los rostros colombianos	73
Cuadro 1: “La Paz como obra de arte”	74
Escena 2: Paz en la selva chocoana	83
Cuadro 1: Un teatro en la selva	84
Cuadro 2: Un festival “Selva Adentro”	87
Cuadro 3: La voluntad y el esfuerzo	91
 PARTE III	
SEBAJA EL TELÓN: Después de la tormenta, la paz	94

PARTE I

SE ABRE EL TELÓN



Según registros del CNMH¹, en Colombia el teatro ha sido una de las formas de resistencia simbólica más fuertes durante décadas. Entre tantas dramaturgias y propuestas la obra “Labio de liebre” del Teatro Petra, ha sido recordada durante los últimos años como una de las mejores obras que hablan sobre la temática de la memoria, el conflicto armado y el perdón. Foto: Cortesía Teatro Petra²

¹ Centro Nacional de Memoria Histórica

² Fotos Teatro Petra: Jaime Martín y Juan Antonio Monsalve.

La memoria de un país que no quiere olvidar

Colombia, el territorio donde habitamos, ha tenido diferentes etapas históricas, cada una con unas características que la definen, que indudablemente evolucionan y perduran en el tiempo, una de esas es la llamada Violencia. Según *Violentología: un manual del conflicto armado colombiano*, un texto documental gráfico liderado por Stephen Ferry, las guerras armadas internas en este país tienen sus orígenes desde su formación como república. Pero para no ir muy lejos en la historia, se ubica principalmente en las primeras décadas del siglo xx, donde la violencia bipartidista generó estragos de estructura social, económica, cultural y militar, “estallido que se visualizó principalmente con el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán en 1948”. Desde esto se define entonces que toda nuestra historia se ha visto manchada por conflictos bélicos, guerras y batallas, pasando por varias etapas durante el resto del siglo pasado hasta nuestros días como la creación de las guerrillas, la llegada del narcotráfico, la violencia paramilitar, entre otras, donde sin importar la época, los inocentes han llevado la carga y el sufrimiento de las consecuencias de dichos encuentros violentos, injusticias, desapariciones, corrupción y olvido.

Frente a esta situación, víctimas directas, algunos artistas y comunidades interesadas han hecho lectura y simbolismo de eventos trágicos que hablan de nuestra realidad como país y de nuestra normalización como sociedad para con el conflicto armado. Haciendo en términos generales una memoria colectiva que permite expresiones de víctimas que no logran olvidar su daño personal, familiar y social, y que esperan frecuentemente que como amigos o vecinos que comparten un mismo territorio no olvidemos que aún están ahí, en busca de justicia y haciendo un llamado a la PAZ.

Esta guerra contra el olvido por parte de las víctimas ha sido justamente con la apropiación de sus memorias, pero si nos preguntamos en definitiva ¿Qué es la memoria colectiva? y ¿para qué sirve?, no hay que olvidar que esta es una esfera donde se tejen legitimidades, amistades y enemistades políticas y sociales. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) “mediante sus memorias, los habitantes confieren distintos grados de legitimidad o ilegitimidad a los actores colectivos, confían o desconfían frente a ellos, adhieren o se distancian de los partidos y de las instituciones, se identifican con unos mientras rechazan profundamente a otros, levantan distintos reclamos frente a la violencia y se ubican de diferente manera frente a la reparación”.

Se define entonces el buen uso que se le debe dar a la memoria histórica del conflicto, porque según el autor búlgaro Tzvetan Todorov “la recuperación del pasado es indispensable. Lo cual no significa que el pasado deba regir el presente si no que al contrario este hará de su uso que prefiera. Sería de una ilimitada crueldad recordar continuamente a alguien los sucesos más dolorosos de su vida; también existe el derecho al olvido”. Y por eso en su teoría *Los Abusos de la memoria*, este autor propone dos tipos de memoria existente, entre ellas la memoria literal, que hace insuperable el acontecimiento y es el sometimiento del presente por fantasmas del pasado. Y por otro lado también existe la memoria ejemplar, que es aquella que permite aprender de los errores y de los momentos trágicos para no volver a repetirlos, homenajear los caídos y recordar ser fuertes en la recuperación de esas heridas.

Por eso el CNMH, en su libro *Narrar y Recordar el Conflicto* comenta que el ejercicio de memoria histórica debe ser responsable, analizando los hechos en su conjunto, recopilando no solo aquellos aspectos loables de nuestras comunidades de pertenencia, sino también los desaciertos y los errores cometidos. Democrático, reconociendo y respetando la diversidad de voces y subjetividades en su interpretación. Y ético, documentando, evaluando y reconociendo públicamente todos los hechos violentos cometidos por los actores del conflicto, en particular aquellos hechos que violan los derechos humanos.

Una de las formas más visibles para cumplir este tipo de objetivos y hacer memoria ha sido el arte, ya que cumple a mayor cabalidad ese tipo de criterios para la construcción de memoria colectiva. El escritor colombiano William Ospina, reconocido por sus ensayos críticos a la realidad del país, menciona en su texto *Colombia en el Planeta: relato de un país que perdió la confianza* que “Colombia necesita convertir hoy las agitadas circunstancias de su historia en intensos relatos y cantos conmovidos, para que no se olviden los dolores y los heroísmos de esta época tremenda y, para que el relato sea a la vez bálsamo y espejo, que nos permita dejar de ser las víctimas y empezar a ser los transformadores de nuestra realidad.” Y justo por eso Juana Salgado miembro del CNMH, aclara que este tipo de ejercicios se hacen a través del arte porque con él se han expresado y manifestado esos dolores, y porque es una herramienta y una forma de llegar a un campo más simbólico y menos literal. Intuye que lo simbólico permite ser poli semántico y polisémico, permite condensar en una imagen todo el contenido y es supremamente poderoso, concluyendo “es la herramienta con que la gente ha resistido, cómo resistes tú frente a un arma, cómo cuentas la historia, si no sabes leer, si no has tenido colegio, cómo te vuelves a juntar en tu pueblo porque no puedes abrir la puerta, porque todo el tiempo pasan tipos armados... cómo eso después puede ser un cuento, un relato.”

No obstante, aunque han sido múltiples las formas y expresiones artísticas en que estas poblaciones han expresado todas estas vivencias, uno de esos narradores más reconocidos en nuestro país al contar los relatos de nuestra historia ha sido el teatro popular, ya que permite la unión de todas las expresiones, desde el canto hasta la danza, el dibujo, las palabras, el lenguaje corporal, entre otros. Principalmente lo ha hecho en los últimos 50 años, donde este género teatral desprendido de la dramaturgia del acontecimiento social se establece como teatro colombiano, debido a que ha sido una forma de expresar hechos, que ya sean de gran magnitud o de aparición de lo invisible ante lo público, demuestra que nuestras tradiciones están trasgredidas por conflictos urbanos y rurales, sangre y violencia, pero también nos habla de una sociedad que necesita la reflexión colectiva para reivindicar exvictimarios, dar voz a las víctimas y reconocer comunidades olvidadas dentro del territorio nacional.

Es allí donde llegamos al objeto de este trabajo investigativo, un intento de dar a conocer pormenores, opiniones, contradicciones dentro del que hacer de este género teatral, las tras bambalinas y métodos de creación, encuentros de lo real y lo ficcional, las voces expertas y las víctimas en diálogo y las creaciones en conversación con el espectador. Un espacio donde la idea es exponer y llevar a flote el cómo a través de un dispositivo escénico o un escenario se lleva a cabo un encuentro o quizá varios, que llegan con diferentes objetivos. Los actores, directores, talleristas, con sus necesidades de época, sus conflictos internos, su lectura de la sociedad como artistas. La víctima y su necesidad de homenajear sus caídos, la sanación de sus dolores y la apropiación de su memoria. El público, en su búsqueda y encuentro de sensibilidad con la realidad y por su puesto el excombatiente, la búsqueda de voz y su encuentro con el arte.

En pocas palabras un breve espacio de país, donde las voces que hay pueden exponer su punto de vista dentro de la conjugación de actos, escenas, maquillaje, telones, vestuarios y libreto. Por eso, vale aclarar que este este reportaje está escrito bajo parámetros teatrales, donde los capítulos serán nombrados actos, los subcapítulos escenas, y a más detalle estos están separados en cuadros. Un lenguaje alusivo a algo como una obra de teatro, que finalmente es el objeto de estudio, y por eso algunas de estos capítulos/escenas también estarán acompañados de fragmentos de textos dramaturgicos, que serán un apoyo desde las obras sobre las que se hizo la investigación y que muestran cómo una realidad violenta se puede volver poética. Se hace de esta forma porque así es el teatro, un arte que funciona como narrador en una Colombia que tiene esperanza, y que demuestra que a pesar de los infortunios sabe que no puede perder la memoria. Es un país que no quiere olvidar.

ESCENARIO: Un país entre guerra y paz



Según el CNMH el teatro ha sido uno de los mejores formatos artísticos para hacer ejercicio de memoria en Colombia durante las últimas décadas. Foto: Grupo de teatro Laboratorio del Caos. Obra: “Lo que el Cielo no perdona”. Foto: Cortesía

Según la investigación *Luchando contra el olvido* del Ministerio de Cultura del año 2012, si se define el conflicto armado que padece el país desde los años ochenta y noventa, como una simple reacción de las autodefensas a los crímenes cometidos por la guerrilla con su atroz escalada de terror, nos veríamos simplificando una situación bastante compleja, con ello no haríamos más que ignorar otras causas asociadas a la violencia, causas y situaciones a partir de las cuales se desarrollaron elementos estructurales propios de la ordenación social, económica y política del país que explica cómo esa violencia se ha recrudecido en una implacable dinámica histórica. Enrique Pulecio, investigador de arte, intuye ante esto que “no obstante, en las configuraciones artísticas como el teatro se resaltan imágenes poderosas de esas acciones armadas y sus consecuencias que por tener la fuerza de las

tragedias antiguas son pertinentes para representar la violencia sufrida por nuestro país, en las últimas tres o cuatro décadas, en un ámbito trágico.”

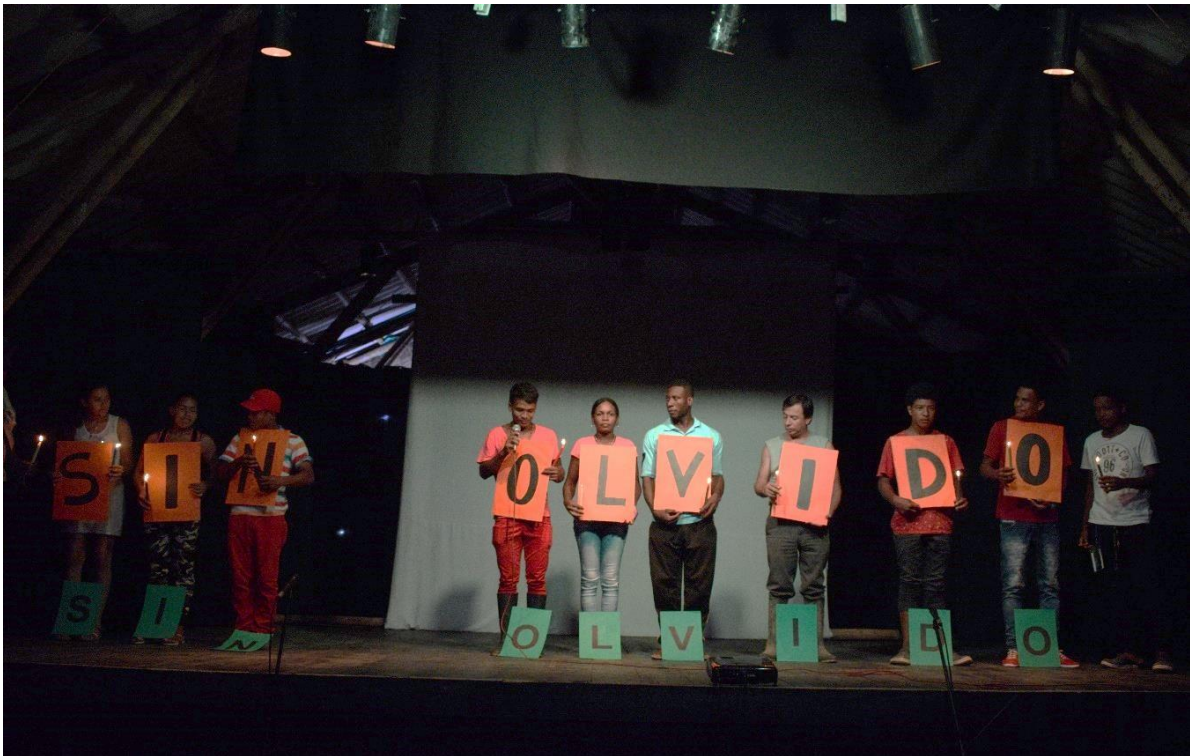
Y aunque es un poco arriesgado simplificar el concepto en un solo párrafo, nos sirve de contexto. Colombia ha vivido en los últimos cincuenta años atrapada en un conflicto interno con características absolutamente especiales, que le han traído consecuencias graves para su desarrollo y un costo en vidas humanas muy alto. Hernando Parra, director de teatro, comenta que “El reconocimiento del conflicto resulta prioritario para la obtención de la paz en Colombia. Es incuestionable, el país se ha visto inmerso en un escenario de guerra en los últimos cincuenta años.”. Por eso muchos, principalmente las víctimas y la opinión pública, refuerzan la idea de la necesidad de la creación de memoria histórica colectiva. El CNMH, que fue creado bajo la ley de víctimas, define entonces este concepto como “un campo en tensión donde se construyen y refuerzan o retan y transforman jerarquías, desigualdades y exclusiones sociales”.

Detalladamente, no podemos olvidar que todo conflicto armado deja víctimas, y aquí en Colombia se categoriza a nivel legal en la Ley de víctimas y restitución de tierras - ley 1448 de 2011- a aquella persona que haya sufrido estragos de la violencia desde 1985 como consecuencia a las infracciones del derecho internacional humanitario ocurridas con ocasión del conflicto armado. Dentro de los deberes del Estado, que allí se estipulan, en reparación para esta población, que incluye restitución de tierras, bienes morales y reconstrucción colectiva. En cuanto a la reparación simbólica, que es una de las más importantes, se habla desde la recuperación de la memoria histórica de conflicto, y por tanto, instituciones responsables de este tipo de reparaciones como CNMH se encargan de recolectar el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio relativos a las violaciones de que trata justamente el artículo 147 de esta Ley.

Hoy, con la coyuntura presentada del proceso de paz entre el Estado Colombiano y la ex guerrilla FARC-EP, las víctimas que han sido las principales afectadas por el conflicto de más de 50 años reclaman por la restitución de sus bienes, sus tierras y su honor. La ley establece que para la reparación simbólica de esta población se genere una recuperación de este tipo

a través de homenajes, museos, arte y ejercicios o trabajos de memoria de conflicto, que ayuden a sanar las heridas que ha dejado la violencia durante las últimas décadas de la historia del país.

LUCES: El teatro como forma de reparación



“El arte, a pesar de que no está desprovisto de una estructura ideológica de pensamiento apela más a la sensibilidad y a la emoción de la gente, al conducto de los sensible. La gente lo que necesita es recuperar la sensibilidad, cuando la recuperas, recuperas la capacidad de ver el dolor en el otro, la voz en el otro. Cuando disfrutas del arte, el teatro, la danza... tienes que activar los sentidos, la escucha, la observación. Siento que en la sociedad individualizada se olvidó escucharse, el arte recupera lo colectivo.” Camilo Durán, antropólogo y director del Festival de artes escénicas Selva Adentro. Imagen: puesta en escena sobre la memoria presentada en Las Brisas, Chocó en 2017. Foto: Alejandro Valencia.

Después de una guerra, un combate, una tragedia o una crisis, la reparación, la resiliencia, y la construcción de esperanza y memoria, de una sociedad que ha sido manchada por estos actos se empieza a manifestar. Juana Salgado del CNMH, entiende al arte como forma de reparación simbólica y de qué manera estas expresiones ayudan a la creación de memoria común o colectiva.

Comenta que el arte ha sido la forma como en este país las víctimas han manifestado su dolor, lo han transformado. Detalla que ese fue el primer mapeo que identificó el CNMH; la iniciativa de memoria, según ella, consiste en ver cómo la sociedad civil y las organizaciones de víctimas han manifestado su dolor en torno a la paz y a la reconstrucción de sus historias y de la del país. Comenta “ese lente nadie lo había puesto, que es un país de guerra, pero la resistencia simbólica es gigantesca y la gente se sigue reinventando. Miles de formas simbólicas se manifiestan (...), miles de formas de contar, de informar, porque son voces que han sido silenciadas, porque son voces que nadie quiere escuchar, que a nadie le importa.” Asegura que toda la historia de las víctimas se transforma cuando aparece de una manera simbólica, que la gente se acerca a lo simbólico de una manera muy distinta que cuando nos acercamos a un noticiero, a un periódico. En pocas palabras, considera que se empieza a filtrar otro tipo de lenguaje. Detalla que “es puro trabajo de la gente.”

Cabe aclarar que dentro de esta amplia gama de expresiones está el teatro de acontecimiento, se entiende por un lado como un tipo de “herramienta de expresión” que aplicaría para las víctimas que usan este tipo de formato artístico como método “catártico” y, por otro, como lectura de sociedad, de modo crítico o manifiesto hacia una temática o un suceso que se hace por parte de los artistas, escritores, directores y actores en una pieza teatral. Jorge Iván Grisales, director de teatro y maestro reconocido a nivel regional y nacional por tratar este tipo de tópicos en sus creaciones artísticas, dice que toda investigación teatral está ligada a un hecho que finalmente se convertiría en una puesta en escena y que para entender, entrar y tocar temas de tópico social es necesario definir finalmente cuál es ese acontecimiento social, dice que esto es necesario “porque el referente real de una obra de teatro siempre será la realidad”.

Según esto, se podría decir que desde este género teatral se trabaja el diálogo con la realidad social, así, desde la investigación y análisis de casos o historias de personas reales o creadas en ficción, que representen alegóricamente una situación, para mostrar justamente el momento, la época, las “minucias” o detalles que pasan desapercibidos en la cotidianidad y que claramente unidos anteceden cualquier tipo de conflicto, actos vandálicos, tragedias o hechos importantes en un territorio determinado. O como se presenta en la mayoría de casos un simple acontecimiento como muestra de un ciclo reiterativo de violencia que se esparce por todo el país durante varias décadas constantemente.

Si hablamos de este tipo de género tenemos que hablar evidentemente del grupo de teatro La Candelaria, un grupo de Bogotá que con sus fundadores Santiago García y Patricia Ariza imponen el llamado género de Teatro Social colombiano o teatro popular que desde la década de los sesenta comienza a llevar a salas de teatro estos relatos con voces de comunidades o con crítica social hacia el poder con obras como *Nosotros los Comunes* o *Guadalupe años sin-cuenta*. Es el inicio de un movimiento artístico reconocido dentro de la historia del arte del país como el Nuevo Teatro Colombiano.

Según el artículo *Santiago García sobre la memoria y la premonición*, de la revista *Nómadas*,³ cuando se habla de este director, “se hace referencia totalmente al género y en la concepción de grupo teatral independiente como una unidad de producción escénica profundamente anti jerárquica y colectivista, que se inspiraba tanto en la utopía socialista, como, de cierto modo las comunas hippies de los años sesenta”. Según esta publicación, dicha estructura logró en caso de La Candelaria mantenerse vigente hasta la actualidad, aún en pleno auge de las concepciones empresariales que el modelo neoliberal ha implementado en distintas esferas de la producción, incluyendo las artes escénicas.

Desde ahí surge apenas la punta del iceberg, porque como se describe en la biografía de García en este artículo, durante los últimas seis décadas se ha creado, se ha escrito, se ha llevado a escena, presentado y consolidado este género teatral. Para la publicación “Este

³ Revista *Nómadas*, edición #12 abril año 2000. autor JM. Pardo

modelo de grupo La Candelaria inspiró la conformación de los conjuntos escénicos que han propiciado el desarrollo de la actividad escénica en Colombia, tales como el TPB con su obra *I took Panamá*, que habla de las consecuencias que dejó la pérdida del canal de Panamá en el siglo xx;” Y otro tantos más como el teatro El Local con una obra que estuvo en temporada durante 30 años y de la cual se construyó un largometraje basado desde el texto llamado “*Siempre viva*”, que denuncia las desapariciones de las personas que salieron vivas en los eventos de la toma del Palacio de Justicia en 1985. Y así más teatros como La Mama, el Teatro Libre, entre otros.

Este género de teatro de acontecimiento hoy cuenta con su propio festival que se desarrolla en la ciudad de Palmira, Valle del Cauca: Festival Nacional de Teatro Popular. Realizándose desde hace diez años y coordinado por el grupo Teatro Vive. Es un festival nacional financiado sin apoyo estatal, un espacio entre mayo y junio donde llegan invitados de todo el país a presentar justamente puestas en escena que desarrollen, reflexionen o problematicen una situación actual, pasada o reiterativa en la historia de la sociedad.

A través de este método de creación artística la población, tanto víctimas como artistas, han manifestado sus emociones encontradas y visibilizan su opinión, su historia o sus dudas frente a la realidad que se presenta en un determinado territorio, que en este caso es a nivel nacional, donde cada uno de los ciudadanos colombianos son víctimas de una historia y de unos actores que han entrado en guerra por diferentes motivos, pero que sin duda alguna han manchado de sangre la población civil por varias generaciones.

Finalmente se puede concluir que es un tipo de teatro que presta sus herramientas escénicas, como ya se mencionó y hace resiliencia dentro de un contexto donde aún falta bastante recorrido para lograr la paz que se requiere a la luz de una utopía de sociedad equitativa, pacífica y justa para todos los habitantes del país.

PRELUDIO: El teatro en la escena colombiana



“El hecho de decir dramaturgia del acontecimiento, es tomar un hecho, sea social, político, religioso... y llevarlo a ser un acontecimiento poético teatral, no solamente a la dramaturgia textual sino a la dramaturgia corporal, a la dramaturgia del actor, a la dramaturgia de luces... a todas las dramaturgias que existen.” Luis Chica Rojas, dramaturgo, actor y director. Imagen de obra: Lío de cadáveres, grupo Balam Quitzé. Foto: Luis Chica.

En conversación con Luis Chica Rojas, director, actor y profesor de teatro en la Universidad de Antioquia, reconocido en Medellín por tocar temáticas de acontecimiento social como la violencia y los desaparecidos a través de su colectivo de teatro Balam Quitzé, se define las características del teatro colombiano:

En un principio, deja claro que este arte llega evidentemente por la colonización y que, durante siglos, incluso después de las guerras de independencia y toda la construcción como república, los productos teatrales eran muestras europeas e historias que se basaban en todos los sucesos que pasaban en España y otros países de ese continente. Sin embargo, enfatiza que llegado el siglo XX, durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, emergen varios grupos de teatro que generan lo que ahora se le conoce como el Nuevo Teatro Colombiano, donde el acontecimiento social y el tópico de violencia es centro de narración y musa de inspiración para dramaturgos y directores de la época, “el Nuevo Teatro Colombiano, es donde los creadores colombianos se piensan una identidad de creación. Se empieza a hablar desde lo nuestro. Empezar a contar lo que está pasando acá... ya para esa época se había marcado una época violenta en Colombia... para mí en algún momento histórico de Colombia la violencia se convirtió en la fuente de creación. Se convirtió en los ingredientes para la sopa”, menciona.

En ese entonces, cabe resaltar la participación de grandes directores y escritores de ese entonces que empezaron a definir las características de este movimiento artístico, según Luis Chica, personajes que lograron poetizar acontecimientos que surgieron en la época. Entre estos se encuentran: Enrique Buenaventura, dramaturgo reconocido con obras como *La Orgía*, *Los papeles del infierno*, *El menú*, Santiago García, que como director del teatro La Candelaria generó el método de creación colectiva y con ella obras como *El paso*, *Guadalupe años sin-cuenta*, *Nosotros los comunes*, el reconocido escritor Jairo Aníbal Niño, que también generó productos teatrales como *La agonía del difunto*, *el monte calvo*, *el sol subterráneo*, Luis Alberto García, con su obra *I took Panama* y Esteban Navajas, con su obra *Fantasmas de amor que rondaron el 28*, entre otros. De esta primera generación, surgen puestas en escena y dramaturgias que revolucionan el contexto colombiano a nivel

artístico y promueven la crítica y denuncia social desde las tablas. Sugiriendo así, según Chica, que a pesar de que la “realidad real” intentara ocultar hechos, desde la “realidad ficcional” se lograba socavar y sacar a flote temas sensibles a nivel político y social que no se había mostrado en otros escenarios.

Para finales de los 80’s y principios de los 90’s, surge otra generación de artistas de gran peso que decide continuar con esta necesidad de crítica, denuncia y resistencia social. Para Chica, entre estos hijos de la primera generación resaltan figuras como Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Jorge Iván Grisales, Henry Díaz, entre otros. Quienes ya con mayores posibilidades de libre expresión debido al cambio de constitución en 1991 con artículos como el 18, el 19 y 20, que defienden y aseguran la libertad de pensamiento, cultos y conciencia. Estos artistas encuentran la forma de empezar a participar en festivales nacionales e internacionales, y publicar sus obras con mayor facilidad y cobertura cultural en varios espacios.

Por otro lado, según este director, desde los inicios del milenio hasta la actualidad, la nueva generación de “teatristas” a la cual él piensa pertenecer, está abarcando otro tipo de temáticas, sin dejar de lado el acontecimiento social. Menciona, “pienso que de un tiempo para acá la renovación generacional está contando otras historias, se está preocupando por otras cosas, se está preocupando por el ser, por el interior, por la psicología de un personaje, por situaciones simples pero potentes. Hay otras fuentes de creación, pero no creo que se esté perdiendo esa identidad del teatro colombiano que en algún momento se dio”. Aclarando que esta situación de diversidad temática lo que hace es ampliar el espectro de la definición de teatro en este país, desarrollando una cantidad de posibilidades a nivel de tópicos, formatos, públicos y escenarios. “está mutando para unas identidades, ya hay varias... en algún momento había una: escribir a partir de la violencia. Yo creo que hoy no hay una identidad si no identidades.” Concluye.

PARTE II

ACTO I: Artistas gritando ¡PAZ!



Estudiantes y actores de la facultad de artes en la Universidad de Antioquia son reconocidos por el uso de la dramaturgia social y de acontecimiento en piezas de teatro. Grupo teatral Laboratorio del Caos con la obra " *Lo que el cielo no perdona*". Foto: Yohán López

Según el CNMH, en este país de guerra la resistencia artística ha sido una de las formas de expresar y sobre todo visibilizar todo tipo de complejidades, experiencias y variables de cambios constantes a nivel político, militar, cultural y social. Es así, que artistas de varias generaciones hacen una lectura del contexto en diferentes épocas y logran hacer unas creaciones en varios formatos. El teatro, como el arte que suma todas las artes, es una fuerte referente en Colombia como narrador desde hace mucho tiempo de estos tópicos. Grupos teatrales como La Candelaria y sus obras “Guadalupe Años Sin-cuenta”, “Nosotros los comunes”, entre otras, son un claro ejemplo de esto, ya que, gracias a Santiago García, director de este grupo, este tipo de dramaturgias se vienen desarrollando desde la década de los setenta, y permitió que grupos como La Mama, El Local, Teatro Petra, etc, siguieran desarrollando estos temas en sus creaciones artísticas, tanto dramáticas como escénicas hasta la actualidad.

Este acto número uno, está centrado en la lucha por la memoria que se hace por parte de artistas desde hace varias décadas. Tomando como punto referente la investigación del Ministerio de Cultura “Luchando contra el olvido”, de lo cual trata e ilustra la primera escena. Es un recorrido de cómo fue el proceso de investigación y selección de obras en dos tomos, que en un principio iba a ser un acervo de 300 obras dramáticas que hablaran de la memoria del país. En la segunda escena se da muestra de un proceso teatral por parte de una generación de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia sobre la historia de Granada, Antioquia, un pueblo que es reconocido a nivel nacional e incluso internacional por haber sido bombardeado con uno de los carro-bomba más llenos de dinamita registrados en la historia. Hecho que destruyó la infraestructura del casco urbano y cobró varias víctimas inocentes. El objetivo de esta segunda escena es ejemplificar cómo el teatro logra a través de su arte escénico transformar una historia llena de hechos violentos en una obra de arte que incluso logra ser reconocida como homenaje a las víctimas de un lugar.

El acto uno, trata sobre artistas del teatro, que desde su quehacer intentan que el país siga recordando a través de símiles y metáforas su historia para aprender de ella, y lograr sensibilizar a una sociedad que aún intenta sanar heridas de batalla o que incluso no sabe recordar. Una resistencia desde las tablas.

Escena I: Luchar contra el olvido, dramaturgias de paz



“Guadalupe años sin-cuenta”⁴, es una de las piezas de teatro colombianas más reconocidas por tener un tipo de lucha contra el olvido. Se generó bajo términos de creación colectiva del teatro La Candelaria en los años setentas y aún hoy es vigente como obra teatral crítica de procesos de paz y de reconocimiento de víctimas. Obra: Guadalupe años sin-cuenta. Foto: Cortesía Corporación Colombiana de Teatro(CCT)

⁴ Obra; Guadalupe Años Sin- cuenta/ Grupo La Candelaria

Esta trama es la historia del surgimiento de las guerrillas liberales en Colombia en la persecución violenta contra el liberalismo gaitanista, por la policía política del gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez. Persecución violenta que se desata contra el pueblo liberal al ser asesinado Jorge Eliécer Gaitán, líder liberal y el seguro ganador de las elecciones presidenciales. Las guerrillas liberales derrotaron al ejército y a la policía política conservadora y sobrevino una negociación con Guadalupe Salcedo, quien es traicionado y asesinado por el ejército en una calle de Bogotá.

CUADRO 1: Décadas de letras y resistencia

Dentro de los maestros del teatro colombiano, Hernando Parra, director del grupo R101 de Bogotá, fue elegido para ser el coordinador de la reconocida investigación sobre el teatro colombiano *Luchando contra el olvido* I (2012) y II (2013) del Ministerio de Cultura. La investigación muestra con acompañamiento de Enrique Pulecio y la historiadora Marina Lamus, una selección de algunas piezas de dramaturgia nacional que son significantes y que, en cierto caso, buscan ser bandera del llamado teatro de la memoria o de la dramaturgia de acontecimiento social.

En pocas palabras, según Lamus, quien escribió la introducción del corpus, la principal labor de estos tres investigadores, fue recopilar y analizar parte de la dramaturgia colombiana que hablara del contexto y de la sociedad de varias épocas de lo denominado conflicto armado interno, que como expresión cultural, generacional y artística reflejan y crean memoria del país. La investigación fue coordinada por el área de Teatro y Circo del Ministerio de Cultura, en ese entonces asesorado por Manuel José Álvarez, que bajo el interés de la Ley de Víctimas –Ley 1448 de 2011- buscando no solo abordar el reconocimiento al dolor de las víctimas, sino crear una condición de apoyo para la creación, circulación e investigación de manifestaciones culturales, artísticas y patrimoniales.

Por otro lado, Enrique Pulecio aclara en el texto que se hace un estudio de la dramaturgia colombiana, porque asegura que “el conflicto armado que presentan los dramaturgos de nuestro país corresponde al horror que han vivido comunidades enteras, como víctimas de asesinatos atroces, amenazas de muerte, desplazamientos forzados, torturas...” agregando además que esta investigación comprueba que todas estas letras dan cuenta de la complejidad del conflicto armado con un conjunto de obras que por su planteamiento, fuerza y pertinencia hacen que el teatro sea la disciplina artística más social entre las demás.

Mariana Garcés Córdoba, quién fue ministra de cultura entre 2010 y 2018, en la presentación del texto menciona que tanto la experiencia y la intención de todo el proyecto se basa en el propósito justo de mezclar y construir alianzas entre artistas e interesados en la reparación simbólica de la guerra para la sociedad, concluye que “tanto despliegue de talento mezclado con dolor e indignación, solo admite que aunemos esfuerzos que motiven iniciativas para que la verdad, la justicia y la reparación no queden en el papel y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas sea una realidad.”

Es por eso que Hernando Parra, a quién además se le atribuyen las fichas de análisis como una de las partes más importantes del proyecto, considera que participó principalmente haciendo el trabajo de “minería”, escudriñando entre libros, manuscritos y publicaciones existentes desde hace décadas hasta la fecha. “Buscando con lupa” entre tantos relatos, metáforas y símiles un objetivo principal que partía por supuesto como cualquier hipótesis investigativa de una pregunta, que en este caso en particular era: ¿Cómo los teatristas colombianos han hecho un trabajo de memoria de la realidad social, política y económica de este país y lo han consignado en sus obras? Parra cuenta que para lograr contestarla se examinó la manera cómo el teatrista toma la realidad, construye una obra de teatro y la muestra: “se hace todo el análisis desde la teoría teatral, si funciona y cómo funciona, de qué manera se presenta la obra, cómo la obra se presenta y cómo logra coger un evento específico y llevarlo hasta este punto, de eso se trata *Luchando contra el Olvido*.”

Sin embargo, el desafío de este proyecto fue la delimitación del objeto de estudio, porque según cuenta el investigador, era abismal e inabarcable la cantidad de expresiones, relatos y textos dramáticos que se habían acumulado durante las décadas que se estaban estudiando, teniendo en cuenta, además, que se estaba proyectando el estudio a nivel nacional. Comentó que, “en general el problema era cómo elegir entre tantas, en principio porque se decide solo tomar expresiones desde 1980, ya que desde la fecha del Bogotazo era inabarcable y además porque solo a finales del siglo pasado inicia la violencia paramilitar”. Por eso ante esta situación, Marina Lamus, quién es también una reconocida historiadora del arte en el país, concluye en el texto que esta situación no era más que una revelación de una significativa producción teatral dentro del territorio nacional y además

sostiene que esta situación es “una necesidad de expresión a través del teatro, de sus formas tradicionales, de las actuales y de múltiples teatralidades resignificadas, lo cual debe llamar la atención de los estudiosos.” Parra asegura que en un principio se tuvo un acervo de unas 300 obras, un volumen que hubiera dado para una colección completa “en ese momento nosotros dijimos: no se puede, detuvimos la búsqueda. La primera decisión fue seleccionar 70 obras, de las cuales elegimos 22 y aquí hay 22 (primera parte) y aquí hay otro tanto (segunda parte) y no pudimos más... no daba más”

Sin embargo, comenta que el acompañamiento de investigadores del arte como Marina Lamus y Enrique Pulecio, facilitó algunas cosas, por ejemplo, que se lograra armar un bosquejo del trabajo a los 6 meses, que para él es un tiempo sorprendente- “estamos hablando de Marina que es una investigadora que lleva 40 años en el ruedo, Enrique que lleva 50 años en el ruedo y yo de aprendiz que llevo 20 años en el ruedo... como que ahí íbamos entendido como era, y obviamente todo el aparato comunicativo que podíamos lograr llamar, pedir y todo eso se lograba muy bien. Todo confluyó en el proceso para poder lograr este sueño”.

Mirando en retrospectiva, se genera una duda sobre la pregunta de qué tan eficiente ha sido o si se logró cumplir con la misión social del proyecto, que, en este caso, según la investigación, era visibilizar una necesidad de paz que se expresaba por parte de los dramaturgos y textos estudiados. Hernando Parra responde que la pregunta real es ¿esto contribuye? Según él, no es la solución, es solo una forma de contribuir a la preservación de la memoria, y es una manera para que a la gente le llegue no solo de información racional si no también psicofísica por medio de imágenes, sensaciones, emociones y que sepa que el conflicto no puede volver a pasar “lastimosamente ve uno cómo las cosas se van desbaratando, pero quedan estos puntales como diciendo esto no se puede repetir y por favor detengamos esto, nuestra triste realidad dice lo contrario, pero hay gentes que todavía creen que esto se puede arreglar” concluye.

CUADRO 2: “se escribe lo que se vive”



La obra *El Ausente* del teatro R101, es dirigida por Hernando Parra. En ella, se tratan temas como la desaparición forzada dentro de la sociedad y está catalogada dentro de la investigación como dramaturgia de Felipe Botero. Imagen de obra. Foto: Cortesía Teatro R101.

Desde la base que se partió para enfocar la investigación *Luchando contra el olvido*, Hernando Parra comenta que, para él, finalmente todo artista colombiano, enfoque su trabajo netamente a hablar del conflicto armado o simplemente toque el tema desde otras aristas, debe tener una “deuda” con la violencia y con la historia del país, ya que es una temática de lectura y contexto que no se puede evadir. Ante esto, Ana María Vallejo, directora y profesora de teatro de la Universidad de Antioquia, reconocida a nivel internacional, y una de las dramaturgas a quienes se le catalogaron en la primera edición de la investigación, menciona que más que una “deuda” es una responsabilidad y una posición en la que se pone cada dramaturgo o director “por supuesto que hay un lugar de responsabilidad y lo hay claramente cuando además uno decide tratar y evocar temas que son sensibles y que tocan a la población o a una parte de la población sea víctimas o no. Por

supuesto, hay un lugar donde uno debe hacerse consciente de lo que hace y responsable de eso que hace, aunque goce de la libertad o las posibilidades que el arte permite” resalta.

Para ella, que tuvo tres obras catalogadas dentro esta investigación, los productos escénicos o dramáticos, en su caso, tienen veracidad y respeto con las historias, desde el hecho que lo escriba alguien que viva dentro del contexto y pueda hablar de estos tejidos sociales desde un punto de vista vivencial. Dentro de la investigación, se le catalogan las obras de *Magnolia perdida en sueños*, *Pasajeras* y *Pies hinchados*. Menciona que, en su caso, aunque no enfoque su obra completa al tema de la violencia o el conflicto, este un telón de fondo que no puede evitar por el simple hecho de hacer parte y convivir en un país como Colombia: “pienso que mis obras son muy cercanas a mi mundo, y en esa medida serían muy colombianas”, afirma, explicando cómo es su proceso de creación dentro de sus necesidades artísticas, “así sucede, no siempre igual, pero así se tejen las obras con unas preguntas que no son el acontecimiento directo, toca es el acontecimiento directo de unas víctimas distintas, a las más cercanas a mí. Algunos han dicho que era un movimiento sutil entre lo histórico y lo autobiográfico. Lo cierto es que yo me expongo con mi propia mirada y mis propios acontecimientos en estos tejidos. Y así, tal vez encuentre una manera respetuosa de hablar de la víctima”.

En cuanto el proceso de llegar a estar dentro de la investigación, explica que todo parte desde el interés que tienen los investigadores para con su obra, y allí se llega a converger a través de entrevistas, entrega de bocetos y materiales. Según su opinión, este tipo de trabajos es necesario porque se realizó de una forma de búsqueda minuciosa donde se puede apreciar el esfuerzo de los tres pioneros del proyecto. Puntualiza que “incluyeron trabajos que efectivamente se afirman en esa relación directa con los acontecimientos de la guerra, que nacen de manera muy clara... pero también en escritores y autores que la tratan desde esos otros modos, y yo creo que en esos otros modos se interesaron mucho en mis obras, ya que hay varias y las consideran, no creo modelos ni ejemplares, pero si ejemplos válidos de la poetización de estas violencias y de esta situación prolongada, agotadora y terrible de la guerra en Colombia.”

En suma, resalta el hecho de participar dentro de un conjunto de puntos de vista que unen la construcción de tejido social del país diciendo: “uno se siente parte de un coro nacional, de otras voces, otras regiones y esas polifonías me parecen válidas. No hay una mirada para el conflicto, ni la construcción de memoria. Uno siente que dentro de la investigación hay tensiones, diferencias y posibilidades de memorias distintas, de creación diversas”.

Por otro lado, Hernando Parra comienza a concluir en otras palabras, que dentro de las posibilidades que se sigan presentando, la investigación *Luchando contra el olvido*, esperará una nueva generación de artistas que desarrollen sus productos y comiencen a dejar huella dentro de la historia del arte del país. Para él, su aporte a la construcción de paz está en esa función, ya que dejando claro cómo se expresa un pueblo y sus artistas a través de estos formatos se comienza a construir este tipo de memorias y de sociedad. Igualmente, aclarando que el teatro colombiano se encuentra en evolución, donde ya no solo se habla de temas de guerra y política, sino que se ha empezado a dar una cabida de otros tópicos y formas, algo que abre el panorama a otras posibilidades y por su puesto genera otro tipo de campos de acción a la hora de investigar.

Finalmente, el director concientiza sobre la necesidad de seguir haciendo partícipe este arte representativo en los diferentes escenarios de la vida social y política del país, dejando en claro que es una herramienta que cumple a cabalidad su objetivo, siempre y cuando se haga de la mejor manera. Concluye que “es que teatro es memoria, el teatro confronta, eso que hace el teatro no lo hace ni el cine ni la tv, solo lo hace el teatro, usted se queda con eso en la cabeza y en el alma”.

ESCENA II: “LO QUE EL CIELO NO PERDONA” Granada, resiliencia simbólica.



“¿Qué tan inmenso es el conflicto que no se alcanza a perdonar por el cielo?” Felipe Gómez, Director. Obra de teatro: “*Lo que el cielo no perdona*”⁵⁵ Grupo teatral Laboratorio del Caos. Foto: Yohán López

⁵⁵ Sinopsis de obra “*Lo que el cielo no perdona*”/ Grupo: LABORATORIO DEL CAOS

En un lugar donde no para de llover, una familia compuesta por recuerdos lucha por ser parte de la memoria de la realidad. El padre, el niño, la hija y la madre representan una sociedad que aún busca no ser olvidada. Desde ahí surgen entonces las reminiscencias de una vida familiar tergiversada por el conflicto, la guerra y la muerte, donde cada uno de sus integrantes se enfrenta a situaciones llevadas al extremo de un entorno hostil y lluvioso en un lugar donde antes eran campos verdes y sol.

CUADRO 1: Lluvia que no cesa

Fragmento #1

Noche

Madre:

El redoble de los tambores anuncia la muerte y muy poca gente alcanza a correr, los que no son tan fuertes ni tan ágiles como los toros. Y estos en unos segundos, minutos, horas, ya han creado el caos. El cielo oscuro es testigo de lo que pasa, y parece no perdonar.

En el pueblo que se representa en *Lo que el cielo no perdona* nunca para de llover. Esta es una propuesta escénica que nace de Andrés Felipe Gómez, estudiante de séptimo semestre de artes escénicas en la Universidad de Antioquia, quién para el año 2018 estaba viendo la experiencia de un curso sobre dirección teatral. Esta obra, que ha tenido bastante revuelo en su facultad, ha sido de mucha resonancia y aceptación por parte de la comunidad debido a su tratamiento desde lo simbólico y lo contundente con la representación de los acontecimientos en Granada, Antioquia, lugar reconocido en el país por ser epicentro histórico territorial de la guerra guerrilla- paramilitar.

En un inicio Felipe, veía con timidez los planteamientos que se buscaba dentro del curso, porque para entonces consideraba que la dirección escénica era una herramienta que podía llevar sus ideales artísticos a la gloria o simplemente verlos fracasar. Sin embargo, la decisión y determinación la llevó a cabo porque siendo una materia que permitía explorar otras áreas dentro de las tablas, podía basar sus ideas en el gusto que tenía por el teatro colombiano y su estética como uno de los soportes de la pieza, que para ese entonces apenas se vislumbraba en una idea. Intuyó que “no podemos ser ajenos a lo que sucede con

las cosas en nuestro país y eso es lo que forma lo que es nuestro teatro, entonces no nos podemos alejar y crear una obra ajeno a lo que somos. De ahí surgió esto precisamente.”

Felipe, es hijo de padres granadinos, nieto de abuelos granadinos, y su árbol genealógico llega a incluso a tener vínculos con personajes históricos de esa región; por eso decidió que todo el trabajo tanto de investigación como de creación iba a ser un homenaje a Granada, su pueblo, donde familiares directos tuvieron que huir y/o sufrir las coyunturas presentadas dentro de la historia de este municipio.

Para empezar a desarrollar su obra, comenta que se debió preguntar en un principio: ¿Qué es Granada? Y según él, descubrió que el territorio no era de gran relevancia dentro del contexto sociopolítico del país pero que es reconocido por ser uno de los espacios de la violencia más afectados en las últimas décadas. Contó que “En el proceso de investigación, lo duro del conflicto es que el pueblo fue un punto medio entre la guerrilla y el comienzo de los paramilitares, literalmente hicieron un sánduche con el pueblo, y todas las víctimas quedaron en la mitad, las casas, los parques... la gente quedó en medio de un conflicto que no les pertenecía”.

Muchos hechos violentos han marcaron la historia de este municipio, principalmente desde que su casco urbano fue destruido por un carro bomba cargado con 400 kilos de dinamita el 6 de diciembre de 2000, y según registros del CNMH, han sido 460 víctimas de asesinato selectivo, 2.992 de desaparición forzada, 59 de asesinatos en 10 masacres, 98 de secuestro y 50 de violencia sexual⁶. No obstante, esta es una de las comunidades que mejor ha desarrollado espacios para la resiliencia del conflicto y la memoria histórica colectiva, ejercicios que se han desarrollado bajo la coordinación del Salón del Nunca Más de Granada, el CNMH y el apoyo de personas de la Universidad de Antioquia.

⁶ Datos del CNMH para el 2018

Fragmento #2

NARRADOR: Desde los hechos anteriores ha pasado ya mucho tiempo, cuando a plena luz del día ingresan a Granada, inician el ataque con un carro bomba que explota en sus calles estrechas y repletas de paisanos que quedaron en medio de los escombros y la destrucción de un pueblo que, por su ubicación geográfica, esta convertido en un área de disputa y donde sus habitantes sufren los efectos de todos los fuegos cruzados. Los granadinos, con toda su firmeza y capacidad de resistencia, se han puesto en pie de paz y protesta. En la mitad de sus tapias tumbados a tierra, sus negocios derrumbados y la sangre popular mordiendo el polvo, solicitan la solidaridad y el apoyo del Estado y la sociedad entera.

Una situación que a su parecer fue horrorosa y que evidentemente marcó la historia del territorio. Por eso después de indagar y tener toda esta información, el joven director se preguntó: ¿cómo hacer un homenaje a esto que es mi raíz?, y así inició un proceso que actualmente ha sido aplaudido por grandes maestros teatrales de la región y también víctimas directas, que según Felipe aún son almas que esperan que se les reconozca como víctimas de un conflicto absurdo. Pero para ese entonces la duda era: “¿cómo voy a lograr transmitir esto y generar un poco de conciencia de la gente en las cosas que están pasando? y más que todo con la apatía que tenemos a estas situaciones. Nosotros estamos tranquilos en la casa...casi la mayoría de gente que ha visto la obra fueron apáticos con lo que pasó, incluso no sabían que existía un pueblo llamado Granada.”

Finalmente, con esa intención de hacer reconocimiento al territorio y homenajeando los caídos, desaparecidos y maltratados, se inició el proceso artístico desde esa base de aportar, como lo diría él, un granito de reconocimiento para que se visualice la lucha por los derechos de esa región. Estando en ese punto, escoge estratégicamente actores y músicos que ya tenían un conocimiento, antecedentes y experiencia artística entre ellos y se decide hacer un trabajo de campo visitando el espacio, reconociendo historias y disfrutando también los recuerdos del pasado tranquilo que tenía el pueblo antes de la llegada del conflicto. “Fuimos a la finca que estaba abandonada por mis abuelos, que salieron exactamente porque se cansaron del conflicto... fuimos e hicimos un trabajo de campo, de

lo que el pueblo es todavía... tocar la arena, sembramos matas, sentimos lo que era el pueblo, esa primera parte donde la gente vivía tranquila y tenía sus sembrados y era muy bonito.” Todo un proceso que genera al grupo *Laboratorio del Caos*, elenco principal de la puesta en escena.

Para la creación se buscó hacer una exploración desde todas las sensaciones cargadas y se generó un texto desde la imagen de la familia, que en este caso se conformaba dramáticamente por un padre, una madre y sus dos hijos: un niño y una joven. Cada personaje simbolizando un sector de la población en el contexto social y de la violencia de aquella época y también, según este director, una carga emocional muy fuerte dentro de todo el asunto familiar, ya que los personajes más que personas son recuerdos de la madre, quién tiene un objetivo claro en la línea transversal de la obra que es hacer memoria para poder descansar con los demás, porque el resto de los personajes están muertos.



Fragmento #3

NIÑO: ¿Y usted qué busca?

HIJA: Las notas de una guitarra silenciada

NIÑO: ¿Quién puede silenciar una guitarra?

MADRE: Aquellos que prefieren el sonido de las balas.

NIÑO: ¿Cuánto más soportaremos ese sonido?

PADRE: Quizás hasta que la justicia llegue

HIJA: ¿Y cuando llegara esa justicia?

SOLEDAD: Quizás hasta que escuchemos más guitarras y menos balas

Imagen de obra *lo que el cielo no perdona*.

Foto cortesía grupo *Laboratorio del Caos*

Personajes que están basados en historias reales, y una historia donde Felipe afirma que todo está muy acercado a la realidad en datos precisos, pero desde la creación quisieron llenarlo del resto del conflicto y no centrarse en una sola persona, sino dar varios puntos de vista, creando así una “verdad” polifónica. Por ejemplo, en la obra un niño muere por una bomba porque en la realidad hubo un niño que murió así. Según cuenta, se cree que fueron los paramilitares que enviaron un mensaje a la guerrilla en un bulto de naranjas, y ese mensaje lo dejaron en un granero. Llegó el niño y se sentó en el bulto y cuando se paró reventó, se explotó el granero. Comenta que lamentablemente “el niño... quedó envuelto en las naranjas.” Pero es una muerte que se traslada al teatro jugando con un globo de helio, una bomba de juego, la inocencia infantil.

También explicando el personaje del padre, cuenta que se basa en la situación de falsos positivos⁷, que según él todo el mundo niega, pero son reales. “¿Cómo es que una persona que lucha por sus hijos es transformada, es cambiada y es entregada a la sociedad con otra historia de vida?... ¿cuál es la dignidad del alma de esta persona?, ¿dónde queda la dignidad de estas personas?” Y, por último, el personaje de una joven que muestra cómo las mujeres son sometidas, violadas y acabadas para al final ser masacradas dentro de este contexto. y por eso partiendo de ahí, a nivel dramático la madre recibe este dolor de los recuerdos, pero termina con una memoria para que al final se reúna con los demás y ahí como lo diría el creador de este proyecto artístico “es el punto final donde pudo descansar.”

Estratégicamente, la estructura de la pieza maneja tres partes claras que tienen el nombre de momentos de un día: La mañana, la tarde y la noche, que simbolizan a la vez procesos de tiempo y paleta de colores de suceso. En la mañana, la cuestión textual y escénica es fresca y tranquila, las aves cantan desde el corral y los niños juegan en el barro.

⁷ Falso positivo: En el marco del conflicto armado Colombiano, el escándalo de los falsos positivos se refiere a los hechos presentados durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002- 2010), bajo el nombre de Seguridad Democrática, donde miembros del Ejército Nacional reportaron jóvenes disfrazados con equipo guerrillero como bajas en combate para así reclamar beneficios económicos que otorgaba el Estado en ese entonces. Fuente: (verdad abierta, 2015)

Fragmento #4

MADRE:

Este rocío del campo que congela mis pies, me ha despertado cada mañana y me invita a correr detrás de las vacas repletas de leche dulce y caliente para tomar; en mi casa el patio huele a rila de gallina, la cocina a leche, el dormitorio a tierra, a pasto la intemperie, a bestias la sala...

Y por otro lado la tarde es toda aquella coyuntura fuerte, donde los calores del fuego en los cuerpos calcinados se reflejaban en los colores de la luz de la escena, era la llegada del conflicto y la de todas las acciones que suceden tras este fenómeno. Y de último está la noche como símbolo de la oscuridad del día, qué según Felipe, es este momento del presente que intenta olvidar el resto de ese día y que busca una luz a través de la memoria para sanar las heridas.

Fragmento #5

MADRE:

No olvide que quiero que me entierren en mi tierra. Quiero que mis carnes se las coman mis gusanos. Y quiero que mis huesos abonen las flores que vi al principio de mi vida.

Bajo esa estructura, para este artista teatral, a pesar de que la historia de esta familia es muy sencilla, donde una madre busca recordar a sus seres queridos, su intención principal es justamente llegar con sensaciones cargadas para el público, y por eso aclara que hay un momento importante en la cima de la carga dramática de su producto artístico : “ un rompimiento absoluto de la ficción donde se rompe la obra a la mitad y sale un actor como actor⁸ a decirle al público que esta es la realidad, y la indiferencia es la que causó esto, la indiferencia es la que está promoviendo que sigan sucediendo crímenes”. Momento crucial

⁸ Refiriéndose al rompimiento de la cuarta pared, el actor deja de interpretar el papel en medio de la escena.

dentro de la escena, ya que se considera como “un golpe de realidad en la cara” para los espectadores y que según Felipe ese es el momento motor de todo este tipo de creaciones de denuncia.

Llegado a ese punto, vale aclarar que uno de los desafíos principales para cualquier creación artística que toque este tipo de temas es la re-victimización, que en pocas palabras es enaltecer el dolor y los hechos violentos sin un tratamiento adecuado. En este trabajo, según el autor, se trató de manejar una forma en el que el público reaccione, y que piense que todos estamos relacionados con la historia, los hechos y las consecuencias, en sus propias palabras que partir de todo este simbolismo se haga un reconocimiento de todos los sucesos. Concluye que “no podemos seguir permitiendo que los crímenes que pasaron en este país, que todavía creo que hay demasiada mancha de sangre en este país sigan sucediendo, entonces cómo hacer, cuál es el primer paso para limpiar esa sangre. Primero, reconocer, ver la historia desde todos los puntos de vista.”

Cabe mencionar, que el nombre de la obra se basa en un titular de prensa que se encontró en una noticia internacional que se hizo sobre Granada en aquella época violenta, aunque vale aclarar que originalmente el nombre de *Lo que el cielo no perdona* pertenece a la novela histórica sobre la violencia liberal- conservadora de Fidel Blandón Berrio publicada en 1954. La obra de teatro se titula así porque según Felipe tiene mucha carga alegórica para con nuestra cultura, el cielo, el más allá, donde están las almas... se plantea una pregunta: ¿si las almas están acá, todavía perdonan cosas? Y ¿Las almas de cuerpos que todavía no se reconocen? Adicionalmente el hecho de que en la narrativa de la obra nunca para de llover sugiere que hay un debate entre el cielo y el conflicto, donde se tiene que lavar la sangre y los dolores con el agua lluvia que cae incesante. Para él existe esa duda frente a la realidad: “¿cuándo va a parar de llover en este país? cuando pare de llover es porque no hay más sangre en el suelo.... Y creo que todavía falta mucho tiempo de lluvia.”

Fragmento #6

MADRE:

6570 días de lluvia, las calles del pueblo deben estar inundadas, ojalá y esa agua haya alcanzado para lavar ese rojo, esa mugre, ese olor a quemado que todavía lo siento en mi nariz.

CUADRO 2: Aplausos y retornos



En *Lo que el Cielo no perdona* la imagen de La Familia como alegoría de sociedad es usada para exponer varias características de la complejidad del conflicto armado interno a finales de los noventa en espacios de la ruralidad. Obra: *Lo que el cielo no perdona*. Foto: Yohán López. Cortesía.

Fragmento # 7

HIJA:

Confieso que desprecia este país, te desprecio por tu infinita necesidad, por tu generosa impiedad, por los crímenes a las mujeres embarazadas, por colgar en los hombros de niños y mujeres fusiles, por convertir el son en un puñal, por convertir la existencia en algo atroz, por tu justificada manera de matar, por dejarme sorda de tanto gritar.

La obra se estrenó durante junio de 2018 en el Teatro Camilo Torres de la Universidad de Antioquia justo el día del Estudiante Caído, fecha que generalmente se conmemora en la Universidad a través de disturbios entre estudiantes encapuchados y la fuerza pública. Sin embargo, a pesar de esas probabilidades de orden de evacuación para esa particular fecha, se puedo presentar sin ningún contratiempo. Para Felipe era un reto lo que se estaba haciendo ese día, persistían las dudas si llegaría gente, quiénes vendrían, cómo sería esa recepción y por supuesto cómo se sentiría él una vez cumpliendo la misión que había superado hace mucho tiempo las expectativas académicas y ya eran personales.

Para su sorpresa, comenta que el teatro estaba lleno, pero más impactante aún era que estaban sus maestros, personas que admiraba desde antes de decidir hacer teatro como Ana María Vallejo, Jorge Iván Grisales, Mario Cardona, personajes que son importantes dentro de la dramaturgia colombiana. Aclara que “en ningún otro ejercicio había visto que tantos profesores, estaban...ellos son los conocedores del teatro colombiano, y han trabajado con teatro colombiano y yo dije: ¡Dios mío!”. También estaban sus compañeros de clase, y su corazón saltó cuando entraron uno por uno sus familiares, personas que habían vivido directamente todos los sucesos; la duda que persistía antes de empezar era... “¿cómo van a recibir esto? ... ¿es un buen homenaje?”. Finalmente se inició la presentación y en un teatro que recibe mil doscientas personas muchos se quedaron sin poder entrar.

Felipe narra que cuando finalizó la función, la reacción de la gente fue muy sorprendente, pudo notar que estaba llevando su mensaje a muchos. Aclara por ejemplo que sin pretensiones el mensaje era para todos “para estudiantes de teatro de primer semestre, estudiantes de teatro de octavo semestre, gente que nunca ha estudiado teatro y los maestros del teatro. Yo dije: cumplí con el objetivo, que lo que quería transmitir está llegando a todo tipo de gente”, porque finalmente todos terminaron con “el cachete rojo” de ver la realidad y reaccionar frente a lo que había acontecido en la región de sus padres.

Sin embargo, recuerda que el reto final y más difícil fue cuando la obra se enfrenta a un público mucho más vinculado con los hechos, el mismo pueblo de Granada. Después del estreno que le otorgó matrícula de honor dentro de su facultad, y de algunas funciones más en teatros de la ciudad de Medellín donde la obra fue un éxito, se decidió presentarla en el festival de teatro del pueblo, haciendo así más fuerte el desafío de encuentro entre lo real y lo ficcional.

Por ejemplo, para Gloria Quintero, coordinadora del Salón del Nunca Más de Granada, víctima de los sucesos de aquella época y también espectadora de esta puesta en escena, la obra se desarrolló de una manera muy hermosa. Dice que es “muy bonita, aunque dolorosa, porque es una realidad del conflicto que nos tocó vivir, entonces era como renovar esos momentos, volver a esos recuerdos”. Sin embargo, insistiendo desde su labor que es fundamental este tipo de expresiones porque a través del arte y otros medios está la posibilidad de hacer memoria y diferente, crear conciencia y sensibilidad de una sociedad.

Como ella, 250 personas de Granada pudieron observar la obra por primera vez, el joven artista cuenta que en aquella función había gente parada, que estaba la rectora del colegio, el alcalde y todo el concejo, desde la élite hasta personas que todavía no encuentran a su familiares, y frente a esto menciona que “sentir cómo se levanta esa energía desde los aplausos, ese agradecimiento de la gente por el honor que se le está haciendo, ese agradecimiento por el reconocimiento a la personas... fue tan conmovedor que el alcalde nos pidió que la presentáramos para las fiestas del retorno de Granada” Unas fiestas que

particularmente festeja el fin del conflicto y el retorno al hogar de miles de personas que fueron desplazadas por la violencia en esa época.

Felipe recuerda que este proceso le partió la vida en dos. Hacer honor a su casa, a su familia y a su región ha hecho que se establezca en su facultad como uno de los mejores procesos de dirección escénica de los últimos años, y más allá de eso ha entregado un producto artístico a una comunidad que todavía busca acoplarse desde la construcción de su tejido social resiliente como lo es este municipio. Cabe resaltar, para Gloria Quintero se ha cumplido el objetivo de transformación, mencionando que gracias a este tipo de ejercicios y a pesar de la dificultad de recuperar la confianza se ha logrado. De acuerdo con Felipe este trabajo ha recibido los más sinceros y más honestos halagos y aplausos, que finalmente es para lo que, según él, vive un autor, director y dramaturgo, para cambiar puntos de vista y recuperar la historia, y por qué no, también luchar contra la apatía de la sociedad hacia la memoria y el conflicto.

Fragmento #8

MADRE:

El cielo oscuro es testigo de lo que pasa, y parece no perdonar, el cielo no perdona y parece que fuera a dejar caer sobre todos y cada uno de los toros una fuerte lluvia. Vivos entre muertos, muertos entre toros. Toros asesinos entre muertos inocentes. Y yo, aquí, viendo montañas de gente donde mi familia yace inocente, y veo desolada los arboles vacíos que algún día dejaron caer una semilla.



Imágenes de la obra *Lo que el Cielo no perdona*. Grupo Laboratorio del Caos
Fotos: **Yohán** López

ENTRE ACTO: Reminiscencias en la Memoria



“Después de la guerra empezó a llover, y ese día volvió la esperanza” Obra: Semillas de Manzano⁹. Sobre la mujer y el campo en la guerra Foto: Cortesía Retazos Teatro

9 Sinopsis de obra “Semillas de Manzano” / RETAZOS TEATRO

Una mujer joven del campo se enfrenta a los infortunios de vivir en una región de conflictos, de amores, llantos, música y silencios. Blanca, apasionada y trabajadora. Lloviendo entre semillas de violencia y viviendo su vida como ánima en pena alrededor de un árbol de manzanas.

Un soliloquio para las memorias: ¿la Colombia re victimizada?

Como ya se había mencionado, ante los muchos ejercicios de memoria histórica del conflicto, el teatro de acontecimiento social o también la llamada dramaturgia del horror, ha sobresalido durante las últimas décadas en el panorama del país, esto lo ha hecho con muestras tanto de directores o dramaturgos reconocidos tales como Enrique Buenaventura, Santiago García, y otros. Aunque, por otro lado, también ha sido fuerte la voz de las víctimas contando su propia historia desde un escenario con la intención de sensibilizar a la sociedad colombiana a través de ensayos, obras y escrituras.

Este tipo de ejercicios, que bien realizados ilustran la llamada “memoria ejemplar” de Todorov, han sido una fuente innumerable para la recolección de datos y registros para instituciones interesadas en la investigación, incluyendo el futuro Museo Nacional de la Memoria. Sin embargo, y teniendo en cuenta eso, si no se sabe hacer, un ejercicio de estos puede llegar a caer en la re-victimización o en términos del mismo Todorov, en una “memorial literal”. Según miembros del CNMH, es un asunto delicado que se puede prestar ante este tipo de ejercicios artísticos, que más allá de sensibilizar o hacer un trabajo de memoria, se establece como una réplica cruda de guerra, violencia y conflicto.

Juana Salgado es miembro del CNMH y es encargada de la línea corporalidad de esta institución, ha trabajado con víctimas directas del conflicto en Buenaventura y en otros municipios del país. Desde su labor considera que este tipo de situaciones se podrían generar a partir de irresponsabilidades de los artistas que trabajan con este tipo de poblaciones y que no llegan a entablar una sincera conexión con las víctimas ni con su testimonio y afirma que se manosea la memoria muchísimo a través del dispositivo escénico. “En ese punto para mí se genera ruido, se genera incomodidad, se genera **revictimización**, y depende también mucho de la relación de ese artista con ese proceso,

porque es que esos procesos deben llevar procedimientos psicopedagógicos y psicosociales” dejando en claro la inmensa responsabilidad que se adquiere cuando se trabaja este tipo de tópicos y mostrando su posición como defensora de derechos humanos.

Enfatiza que el caer en este tipo de situación es dañino a nivel de imagen tanto a los ejercicios de memoria, como a los testimonios y a los encuentros con el arte de parte de las víctimas que están buscando un clamor dentro del universo simbólico que permite el teatro. Por eso, según Salgado, las condiciones favorables que generen un espacio apropiado para trabajar este tipo de temáticas con exactamente este tipo de población, serían unas que propicien el acercamiento del testimonio de la comunidad con el universo artístico y el panorama de símbolos autóctonos que nazcan desde el trabajo en equipo.

En principio, aclara que para comenzar se debe garantizar un espacio de confianza, que en sus propias palabras significan: que el otro sepa de ti y que tú sepas de los otros, manejando un espacio de horizontalidad donde lo que tú sabes es igual de válido a lo que otro sabe y donde no se priorice el saber académico con el saber de la vida. Esto con el objetivo de generar, según ella, un dialogo, que finalmente servirá para permitir proponer, discutir y validar propuestas, consensuar y acordar. Comenta que “Si vamos a hacer un laboratorio, es el primer paso, tener unas reglas de ética, que se da cuando se pone en el plano horizontal con el otro. Y proporcionar las herramientas y explicarlas. Dárselas a la gente. Que sean ellos los que se queden con las herramientas.”

Durante décadas este tipo de trabajo pedagógico y social con víctimas ha sido reconocido y realizado por colectivos o instituciones en varios sectores del país, y por otra parte también están grupos o artistas que son reconocidos por tener un interés con este tipo de tópicos. La reconocida actriz y directora Patricia Ariza comenta que este tipo de experiencias es un reto para su trabajo artístico y humano, “el desafío es cómo lograr una expresión que atraviese el alma de la gente. Las víctimas directas de la guerra tienen algo que el resto de la gente no tiene, tienen un testimonio, pero el teatro no es testimonio, pero a partir de ahí empezamos a trabajar. Y los actores tienen a su vez una cosa que las víctimas no tienen, que es la experiencia en su cuerpo... Es tan interesante para mí, es como descubrir el

mundo. . .Entonces mezclar esas dos cosas. . .mezclar lo que no se debe mezclar, lo que no se puede mezclar es una experiencia de salir de zona de confort de teatro.”

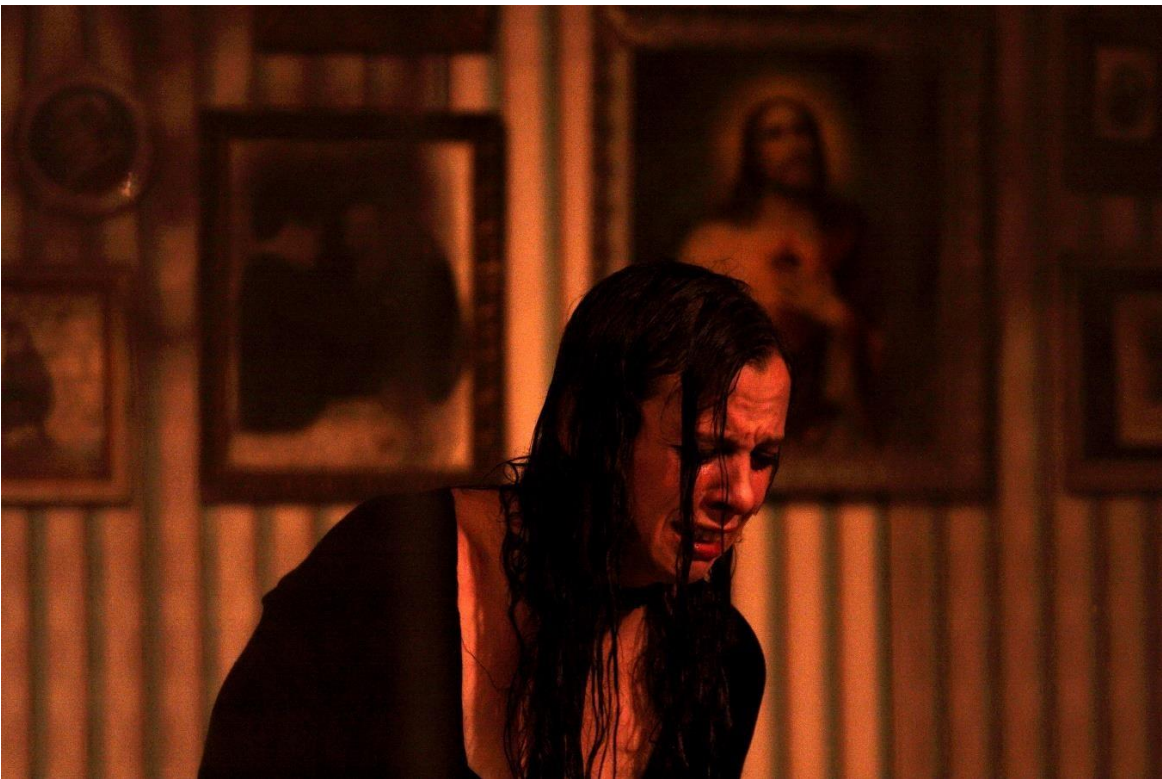
Por otro lado, el maestro Jorge Iván Grisales considera es algo complejo lo que se realiza desde la pedagogía y la terapia, ya que esos procesos deben ser o tener otro tratamiento diferente a cómo se realizan los espacios teatrales. Comenta que un trabajo con un grupo dentro de ese entorno se tiene que pensar delicadamente y como equipo se debe de preguntar qué es lo que tienen ellos y qué es lo que les ha dejado el devenir de la violencia, según él, por eso su postura es algo escéptica frente a trabajos con víctimas. Comenta que “cuestiono mucho esa cosa de los talleres terapéuticos para resiliencia o lo que se hace pretendiendo hacer arte con esas clases de narrativas, yo creo que una cosa es el arte y otra cosa es utilizar como herramienta el teatro.”

En otras palabras, verlo como un tipo de práctica artística, como lo llamaría Yohana Parra, igualmente profesora de teatro la facultad de artes de la Universidad de Antioquia, quién ha trabajado con víctimas directas del conflicto y con excombatientes en ETCRS (Espacio territorial de capacitación y reincorporación) del departamento. Ella defiende firmemente los procesos de este tipo en poblaciones vulnerables que han sido vinculadas o afectadas por hechos violentos, asegurando que el arte permite un mayor acercamiento a lo que son narrativas, memorias y testimonios, siendo un medio que sensibiliza cuerpo y emoción. Para ella, con el arte es mucho más fácil acercarse a esas nociones de verdad de lo que fue el conflicto.

En resumen, según Parra, el hecho de vincular las comunidades con las artes escénicas también desarrollan procesos sociales que permiten y garantizan la no repetición del conflicto y aporta al fortalecimiento del tejido social de una comunidad, ejemplificando este tipo de argumentos con procesos realizados como Selva Adentro, festival de artes escénicas desarrollado en la región del Atrato Medio en el Chocó desde hace dos años: “a partir de esa práctica cuando se establecen procesos como es el caso de Selva Adentro que se realiza cada año, permitió consolidar grupos que acercó a comunidades del Bajo Atrato al ETCR”. Sin embargo, aclarando que el teatro, o el arte no es la salvación mesiánica, sino que es una

herramienta que permite desarrollar encuentros y conexiones dentro de cada historia y ser humano.

Advertencia en la sala: eternizar o cicatrizar el dolor, sobre la memoria literal y la memoria ejemplar.



El tema del dolor y la forma en cómo plasmar historias de la guerra en el teatro es uno de los más grandes desafíos al a hora de la creación artística. Sin embargo, al hacerlo bien se involucra a la comunidad espectadora con la identificación y el desarrollo de resiliencia. Imagen de obra. El Ausente. Foto: Cortesía Teatro R101.

Según Todorov, en su texto *Los abusos de la memoria*, la memoria literal es aquella que reinstaura el dolor constantemente, no permite que se cierren heridas y no se produce resistencia simbólica sino un sufrimiento frente a los hechos. Por otro lado, la memoria ejemplar permite una reconstrucción a partir del pasado, genera espacios de resiliencia y permite sanar. La primera de estas memorias se vincula directamente con la

revictimización, concepto que se define desde la psicología como el proceso mediante el cual se produce un sufrimiento añadido por parte de instituciones y profesionales encargados de prestar atención a la víctima. Según los maestros de teatro como Ana María Vallejo, también se podría extender al aspecto académico, político y global de las experiencias artísticas y obras realizadas por grupos teatrales que manejen estéticas con este tipo de temáticas. Ante esto surge el cuestionamiento, si exhibiendo este tipo de teatro se hace una revictimización de la sociedad colombiana o latinoamericana ante externos o propios, y cómo se debería tratar una historia tan cargada de violencia como la de este país para convertirla en una obra de arte.

La maestra Patricia Ariza, comenta que en realidad más que re victimizar, lo que sucede dentro de Colombia es una censura o un placer por no tocar este tipo de temas, una búsqueda por ocultar o distraer el foco de creación “eso empezó siendo una doctrina, la doctrina de la seguridad nacional, pero terminó volviéndose una cultura, entonces la gente, por ejemplo, muchos artistas tienen mucho escrúpulo con un tipo teatro... para nosotros el teatro es un espacio de libertad. Yo te puedo decir a ti, trabaja, crea en un espacio de libertad, pero no puedes hablar de algunas determinadas cosas... o sea yo no tendría la autoridad estética para decirte que no puedes hablar del amor y nadie tiene la autoridad estética para decirme tú no puedes hablar de lo que pasa en este país. Es lo mismo... yo pienso que la libertad es como un arcoíris... o sea... nada de lo humano puede ser ajeno al arte. Entonces nosotros hemos elegido hablar de lo que pasa y lo que pasa es infinito. Lo que le pasa en el mundo, lo que le pasa a la sociedad, lo que nos afecta... porque el teatro no es un entretenimiento, es una necesidad, es desatar un nudo que uno tiene en la garganta.”

Según Gilberto Bello, en la edición #15 de la revista bogotana TEATROS¹⁰, este arte ha sido instigador de la reflexión, asoma sus sentidos para interpretar la vida y sus circunstancias, siempre persiste la denuncia, la crítica y la opción por una nación que quizá algún día se despoje de sus vestiduras de odio y emprenda la tarea de pensar en lo humano como valor

¹⁰ Edición #15 revista TEATROS, memoria y posconflicto (noviembre 2015)

supremo de la convivencia. Según eso y también como lo comentó el maestro Hugo Afandor Soto, dramaturgo y director del Centro Cultural García Márquez en Bogotá, este tipo de teatro que hable de realidad política y social de país es necesario para el arte porque no se puede desprender lo uno de lo otro. Según él, el teatro colombiano es permeado por la política y lo que pretende ese tipo de dramaturgias es proporcionar elementos al espectador para que reflexione acerca de su realidad, y para que finalmente “por medio de esa reflexión entienda que la sociedad se puede transformar en beneficio colectivo e individual.”

Para este punto se genera entonces el desafío de creación: ¿cómo realizar este tipo de teatro? ¿Cómo generar un producto artístico que sensibilice y que no toque o genere susceptibilidades? ¿cómo cargar con el simbolismo de la violencia, las masacres y la guerra en un espacio teatral? La respuesta ante estas preguntas se encuentra en una posición teórica del mismo Todorov cuando habla de la Memoria Ejemplar, que a diferencia de la literal es aquella que busca enseñar y aprender del pasado para construir sociedad con futuro, y justo este tipo de dinámica está o se podría desarrollar dentro de la llamada Dramaturgia de Acontecimiento Social. Pero ¿Cómo se construye?

El maestro y director Jorge Iván Grisales, narra cómo se inicia un proceso de creación, las particularidades y los detalles de esto, para él, se debe tomar la teoría de Charles Gustav Jung, de la psicología analítica, donde, según este director, se dice que se tiene que traer ese espacio inconsciente al espacio de la representación y considera que desde su trabajo se va más allá.

Explica que para estos procesos las víctimas lo hacen con palabras y con dibujos, pero él lo hace con teatro, intuye qué “eso que hay allá en el fondo, en la memoria común, en el inconsciente del ser humano hay que traerlo y eso se representa... la única forma de representarlo es por símbolos, por imágenes, pero no imágenes bidimensionales si no tridimensionales, y las imágenes tridimensionales tienen otras características.”

Comenta en pocas palabras que esta bidimensionalidad tiene un referente inmediato, es decir que se comprende lo que está diciendo inmediatamente, no hay referencias sub-

textuales. Pero, por otro lado, también se refiere a la existencia de los símbolos como las banderas, escudos, etc. Afirmando que a diferencia de estos las imágenes arquetípicas son, por ejemplo: “la casita donde hay una gallina, un cerdo, un señor, hay una tridimensionalidad donde se lee si son pobres, ricos, si hay agua... es otra dimensión”.

“Se tiene que tener otra clase de narrativa, es lo que se llama imágenes arquetípicas, porque van mucho más allá y esculcan y mueve en la psiquis el inconsciente del espectador, lo que está viendo.” Por lo tanto, para él, si esto es así, los actores y el director deben elaborar esa realidad a través de volver consciente lo inconsciente y hacer eso que se refleja en símbolos y en imágenes arquetípicas, se vuelve algo que toma profundidad. Expone que “Todo un trabajo de investigación que termina finalmente como composición que tiene que ver con lo racional... pero primero se pasa a ese espacio de lo mítico para volverlo lo hermoso.”

Hay tener en cuenta que actualmente hay muchas generaciones de creadores teatrales en el país, y cada una definiendo una estética diferente; es una multi diversidad que enriquece las características del teatro colombiano. Por ejemplo, para Fabio Rubiano, reconocido director del Teatro Petra en Bogotá, son dos características principales que definen el teatro en este país, el primero la violencia, por la naturaleza y el contexto, y el segundo el uso del humor, no buscando hacer chistes sobre el dolor, “si no que la situación es tan absurda que genera este tipo de reacciones.” Igualmente opina Hernando Parra, director bogotano e investigador teatral, afirma que el humor como parte importante de la cotidianidad del país, es también una herramienta de dispositivo escénico que permite una facilidad y una distancia desde el público para reflexionar ante una temática. Según este dramaturgo, el humor hace que no pensemos “¡ah!... pobrecito” si no que reflexionemos en una posible solución “Es el efecto que hace el humor, no estoy diciendo una comedia... estoy diciendo con toques de humor” él asegura que en la medida en que el director establezca en su dispositivo escénico estrategias para que no suceda revictimización se puede hacer así sea con la masacre cruda y compleja, de cierta forma este tipo de hechos se conviertan en un ejercicio de memoria ejemplar.

Por eso Rubiano, quién no solo es director sino también actor en su grupo, deja en claro que a pesar de que al teatro se le ha dado una responsabilidad de estar cerca de procesos políticos, y es algo que no tiene que evadir, el teatro no tiene que cumplir una misión más allá de lo estético “me parece injusto porque entonces ya dejaría de ser teatro”. Puntualizando firmemente que a nivel teatral hay que hacer las preguntas como: “¿en qué lugar se encuentra la víctima? O ¿en qué lugar se encuentra el victimario? ¿tenemos nosotros responsabilidad frente en la sucesión del conflicto?” Asegurando de este modo, que así es más fácil trabajar este tipo de tópicos que pueden generar choques o susceptibilidades entre posturas políticas.

ACTO II: SOCIEDADES RESILIENTES

El dolor transformado en teatro



“Es un país de guerra, pero la resistencia simbólica aquí es gigantesca” Juana Salgado, miembro del CNMH. Imagen de obra: “Tejidos de la Memoria” del grupo de teatro Sal de Espera. Cortesía: Escuela de Teatro Lucía Javier

Según el CNMH, en medio de la guerra, los principales afectados son los inocentes, las víctimas y sus familiares. Según esta institución, en Colombia, la ruralidad es aún y desde un principio, la zona más afectada y con mayores complejidades del Conflicto Armado Interno. Ha sido campo de batalla, de trincheras, de extorsiones y principal sector del país desde donde surge el desplazamiento forzado. Por eso, después de casi seis décadas de situaciones violentas, y con una ley que defiende los intereses de estas personas, para el CNMH es indudablemente importante que dentro de esta población se genere una recuperación no solo monetaria, sino también simbólica de todos los actos violentos y hechos agresivos de la guerra en este tipo de lugares, donde en un principio por naturaleza prima la tranquilidad del campo.

Es así que este Acto II, está enfocado en mostrar cómo la sociedad civil, a través del teatro, ha hecho conciencia de la memoria para no olvidar y hacer resistencia ante aquellos factores como la inconsistencia política, que, según la comunidad, no dejan progresar muchos procesos, que por derecho pobladores y víctimas de cada región han reclamado ante gobiernos que no garantizan el cumplimiento de promesas y legislaciones.

En este acto, en una única escena, tenemos la historia de un grupo de jóvenes de Sonsón, Antioquia, que hacen esta resistencia a través de su colectivo artístico y de su obra basada en cuentos de su pueblo, narrando experiencias y situaciones que no les tocó, pero desean mostrar para hacer sensibilización a una nueva generación. Una generación que aprende y no quiere repetir un pasado como el que vivieron sus padres y ancestros: un pasado envuelto en ambientes violentos por ideologías políticas y militares.

ESCENA I: Sonsón y la resiliencia del páramo, Nuevas generaciones que construyen desde el pasado.



Los integrantes del grupo de teatro *Sala de Espera* en Sonsón son jóvenes que construyen su espacio escénico basándose en la memoria histórica de su municipio, el cual fue afectado por la presencia de la guerra a finales del siglo pasado. Imagen de obra *Los Unos y Los Otros*¹¹. Foto: Cortesía Escuela de teatro Lucía Javier.

¹¹ Sinopsis obra “*Los Unos y los Otros / Tejidos de la memoria*” / ESCUELA LUCÍA JAVIER.

Basados en la antología de cuentos *Los unos y los otros*, de José Fernando Botero. La obra expone una sociedad atacada por varios y diversos actores militares que llegan a la región. Allí personajes que habitan el pueblo como María, Clotilde, el viejo Efrén, entre otros, son despojados de su tranquila cotidianidad rural para sufrir estragos y consecuencias de guerra como persecuciones, violaciones, ataques y despojos de memoria.

CUADRO 1: Dosis de inspiración, memoria desde las letras

Fragmento #1

NARRADOR:

Sentada en la única silla está Clotilde, se mece de forma rítmica, con sus manos arrugadas juega con un pintalabios. Entre la luz que ingresa por la ventana, apenas si se puede distinguir una cama, una pequeña mesa de noche, unas cuantas fotos, una muñeca de trapo y un armario desastrado completa el pobre inmobiliario...Mientras juega con el labial en sus manos, respira profundo, parece que de adentro le llegara un aliento, algo como un incontenible deseo de hablar.

En la región suroriental del departamento de Antioquia, entre altas montañas donde baja la niebla por la tarde se encuentra Sonsón, municipio ubicado entre los ríos Cauca y Magdalena, que cuenta con más de cien veredas y un casco histórico desde donde partió toda la colonización antioqueña hace varios siglos. En el pueblo, al que también se le reconoce como el segundo municipio más lleno de museos en el departamento, trabajan desde el 2013 los chicos del grupo Sala de Espera, formado por jóvenes entre los 14 y los 19 años, quienes a través del teatro son reconocidos en toda la subregión como transformadores del pasado en arte.

Juan Diego Ramírez, de 28 años, es el actual director de este grupo y a través de su pedagogía artística y sus conocimientos de artes escénicas ha desarrollado con estos jóvenes un proyecto que busca desde su comienzo el rescate por la memoria cultural de la región: una escuela de teatro con proyección donde la frase de sabiduría popular “un pueblo que no conoce su historia está condenada a repetirla”, es prácticamente referente

para definir cada uno de los procesos artísticos, entre los cuales cabe resaltar el reconocimiento por parte del instituto patrimonial de Antioquia para la obra *Los unos y los otros* en el 2016, adaptación teatral del libro homónimo de José Fernando Botero, autor procedente de este mismo pueblo y quien es reconocido principalmente por escribir cuentos sobre el conflicto en esta subregión.

Según Alberto José Londoño, presidente del Salón de Historia de Sonsón, este municipio vio agudizado el conflicto armado entre 1996 y 2006, década en la cual hubo varios ataques principalmente en la zona rural por parte de la presencia guerrillera y paramilitar. Entre tantos hechos hubo extorsiones, desplazamientos, muertes y secuestros. Entre ellos el secuestro del alcalde de la época William Ospina, que causó tantas impresiones en la población que aún es recordado como el detonante para generar una resistencia civil a través de la creación de la Asamblea Comunitaria y el Comité Humanitario, que con ayuda de organizaciones e instituciones como la Universidad de Antioquia construyeron espacios de diálogo y resiliencia como el reconocido Costurero de Tejedoras de la Memoria y el apoyo a la creación de la Escuela Municipal de Teatro. Unas puestas civiles que nacieron desde las cadenas de oración, votaciones simbólicas y marchas que recorrían el pueblo y las veredas más peligrosas con afiches de fotografías de víctimas que se organizaban por parte de los integrantes.

Fragmento #2

CLOTILDE:

El padre Alfredo nos llamó para que saliéramos a la marcha, a protestar por las muertes. imagínese Regina, que por esos días ya habían asesinado entre todos a más de quinientas personas, salimos a la calle, y la marcha comenzó desde el cementerio, recuerdo bien que el padre Alfredo tenía un megáfono y organizaba la marcha y rezaba, yo saqué al hijo que pese a cometer semejante idiotez, lo quise más porque al menos tenía nobles ideales... En mi mano derecha lo llevé con orgullo, la imagen de Mauricio y en la izquierda una vela encendida, el desfile era largo, más de tres cuadas, yo que estaba a la final para poder

escuchar al padre, los veía subiendo las calles, como una filita de fueguitos, como los que queda esparcido cuando se apaga el fuego, el final. Todos marchando por nuestros muertos, diciendo que acá están los caídos, los vencidos, pero no se olvidarán y ellos, que permanecían en las esquinas y en las puertas de las cantinas nos veían pasar, vieron pasar los muertos y a las víctimas... Sé que nos oyeron, sé que nos escucharon, sé que les dolió habernos visto.

José Fernando Botero, el autor del libro, como habitante del pueblo y miembro desde entonces a la Asamblea Comunitaria, comenta que todas las actividades que se desarrollaron se basaba en dos objetivos: “buscar la paz en ese momento complejo y buscar el desarrollo”. Asegura que dentro de ese comité impulsor hizo parte de un par de comisiones, una que se denominó la Visibilización del Conflicto Armado, que consistía en organización de marchas, donde, según él, era la oportunidad de decirle a los combatientes, a quién denomina como “los violentos”, que “ los queríamos como hermanos pero sin armas para dejar una posición clara de una sociedad civil. “Y el otro es el Comité de Encuentro, Reconciliación y Perdón, donde empezaron a identificar una cantidad de víctimas, comenzaron a hablar con ellas, a pedir sus datos y también a motivar para que comenzaran a trabajar en un proceso de recuperación.”

Deja en claro que gracias a estos encuentros con víctimas directas, historias reales de la región, observaciones etnográficas y participación en espacios de debate, diálogo y apoyo a personas afectadas, generaron en él “un resonar” que hizo que transformara todas las experiencias en objetos de creación para la literatura. Finalmente, en el año 2013, su trabajo de más de 10 años le hacen ganar un estímulo al talento creativo con el que logra su publicación *Los Unos y los Otros*. Una recopilación de 14 cuentos entre ficcionales y otros basados en historias reales del territorio pero que tienen algo que los entrelaza como un solo cuerpo. Intuye que sus cuentos “tocan diferentes tonalidades, tratan de encontrar el exceso de violencia dentro de la guerra y cómo ese exceso es utilizado por todos los grupos. Y aunque es algo ya demasiado conocido se demuestra mucho más la barbarie de la guerra,

el sinsentido.” Aclarando que es fundamental hacer este tipo de ejercicios de resistencia, ejemplificando con las tejedoras de la memoria, víctimas directas del conflicto que según él transformaron su dolor en arte y sanaron.



Fragmento # 3

NARRADOR:

La mirada de Clotilde se fijó en la muñeca, miró su sonrisa torcida y sus ojos volados, su cuerpo con costuras de hilos de colores, parecía una extensión de su colcha, una muñeca de retazos.

Imagen: Muñecas de la Memoria, Casa de la Cultura de Sonsón

En pocas palabras, una muestra de resiliencia, concepto entendido como la capacidad de adaptación de los seres vivos ante situaciones adversas. Un estado que siente y piensa que vive Luz Dary Osorio, coordinadora del Costurero de tejedoras, quienes se reúnen los lunes a las 2 de la tarde en el primer piso la casa de la cultura del municipio de Sonsón a “tardear” y charlar, como dirían algunas de ellas mientras enlazan telas o enhebran agujas con sus dedicadas manos. A nivel personal cree que el costurero que lleva más de diez años de existencia ha permitido transformar todo el dolor y el pasado, que la costura y los telares les ayudan a contar sus historias sin llorar y asegura que siente que “con capacitaciones y todo lo que hemos tenido yo les digo: ya no somos víctimas, no somos víctimas, somos costureras...Nosotros fuimos, pero ya no los somos.”

Aida Henao piensa igual, es una de aquellas mujeres del costurero que llevan más de una década inspirando en la región con un “muñeco de memoria” en los brazos llamado Alfredo, un hombrecito que le hace recordar las tardes de infancia con sus hermanos y su padre. Estando en un salón con telares de cartografías, pinturas, muñequitos quitapesares, atrapa

sueños y evidencias de años de trabajo memorial y resiliente, menciona que por temporadas trabajan temas como la memoria y la construcción de tejido social, pero que el proceso para llegar a donde están ahora ha sido largo “~~pero~~ sentíamos mucha tristeza... llorábamos, pero hoy en día por gusto, por placer: Qué dicha hacer este cuadro para fulana de tal o tal entidad. Lo hace ya con orgullo, sin dolor ni rencor.”.

Fragmento #4

CLEOTILDE:

¿De qué te reís Regina?... ah, ya, debe ser esa muñeca colgada en la pared, ella es una muñeca que yo solo entiendo... Vea Regina, esa muñeca son todos mis muertos, Ella tiene las manos de mi papá... tiene los brazos de mi madre... la muñeca tiene los dedos de Ignacio... es una muñeca con rostro de hombre, el rostro de Alberto, una cara desgastada por el vicio. La muñeca tiene la barriga grande de la comida que me iba a traer Mauricio, tiene mis ojos huecos de llorar cansados y sí Regina tiene agujeros por todos lados, son las balas, las muchas balas que los mataron uno tras otro... Me dicen que debo hacer otra muñeca, pero más bella, más parecida a mí, pero es imposible, Regina, ya me hice, ya me desnudé y ya me hice como soy.

En este salón reposan las muñecas de trapo y telares con los significados llenos de las historias que fueron las que inspiraron a Botero a construir su libro, ya que a partir de estas salieron cuentos como *La Casa de la Memoria*, *Una Manchada Bandera Blanca*, *Madre*, *Los unos y los otros*, *los de arriba y los de abajo*, etc. En total de unos 14 cuentos que publicados desde el 2013, narran desde varios puntos de vista en 81 páginas algunos fragmentos del cómo se vivió el conflicto armado en el suroriente antioqueño, en pueblos como Nariño, Abejorral y Sonsón, espacios donde la población civil estaba a merced de tres fuegos cruzados y que incluso hoy, según el Salón de la memoria de Sonsón todavía falta reparación simbólica en algunas veredas.

Tomando este libro como fuente literaria, los chicos del grupo Sala de Espera de la mano de su director, que prefiere ser nombrado como Juan Diego, empiezan a trabajar lo que ha sido hasta ahora el proyecto artístico más reconocido de este grupo de proyección de la Escuela de Teatro Lucía Javier, nombrada así por el seudónimo de la dramaturga de su región Josefina Henao Valencia (1924-1987)¹², la puesta en escena *Los Unos y los Otros* para el 2016 y su segunda edición *Los Tejidos de la Memoria* en 2018-. Puesta en escena que ha generado mucha expectativa y celebración por parte de los habitantes no solo de Sonsón sino también de varios pueblos y veredas de sus alrededores; donde según el director del grupo, cada vez que presentaban la obra en estos lugares recibían siempre palabras de felicitaciones y agradecimientos envueltos en lágrimas de nostalgia.

Cabe resaltar que del libro el cuento *Los de abajo y los de arriba*, que trata el tema de los cercados militares y la austeridad de alimentos en el campo de batalla, fue llevado por el director del grupo al lenguaje audiovisual para Sonsón TV hace algunos años. Este tipo de manifestación de adaptar y conjugar artes a partir de su creación literaria, hace sentir al escritor Juan Fernando Botero como él lo describiría simplemente satisfecho. Apunta que “ver que lo que uno hace como escritor puede tener una utilidad y una transversalidad en otras artes, y que ver por ejemplo a los muchachos “empeliculados” con cada papel, llevarlo con esa fuerza a escena y ver el público tan tocado es ver que realmente se ha hecho un ejercicio consiente de una obra literaria en términos de memoria y del conflicto armado. Me da una satisfacción muy grande y creo que es un ejercicio que debe seguir haciéndose.” En palabras del mismo autor: El teatro le da vida al libro.

Fragmento # 5

CLEOTILDE:

En el levantamiento todos se quedaban en silencio. Yo me quedé llorando en el lugar donde mataron a mi hijo. Con los años puse un calvario, luego se lo robaron o lo quitaron. No tenemos ni derecho a la memoria, Regina, nos borran todo.

12 Josefina Henao Valencia: (Sonsón, 24 de junio de 1924 - Ibíd 14 de julio de 1987), conocida con el seudónimo de Lucía Javier, fue poeta, dramaturga y cuentista colombiana. Escribió poesía, teatro costumbrista, teatro social, ensayo, crónica y cuento costumbrista y social. A lo largo de su trayectoria colaboró en el periódico *La Acción* y en la revista *Pregón*, así como en otras publicaciones de carácter nacional. Entre sus obras dramáticas se destacan: *De la pura cepa*, *Corazón de montaña*, *La tierra manda*, *Salida pa' l pueblo*.

CUADRO 2: Actores de memoria, los jóvenes que teatralizan el pasado



“Como somos jóvenes nos subestiman y nos dicen que no tenemos derecho a hablar de la historia porque no la vivimos. Sin embargo, nos hemos instruido demasiado, y también nos afecta muchísimo y nos deja muchas cicatrices, nos dejan varias cosas que nos siguen afectando... nosotros lo plasmamos en el teatro y nos encanta que esa sea nuestra salida y pueda también ayudarles a las demás personas. El teatro sirve para todo el mundo, plasmar todo esto le hace recordar a las personas” Laura Henao, actriz del grupo *Sala de Espera*. Imagen de Obra *Tejidos de la Memoria*, basado en *Los Unos y los Otros*. Foto: Cortesía Escuela Lucía Javier.

Fragmento # 6

CLOTILDE:

Ves ¿Regina? ¿Ahora comprendes lo que llevo por dentro? ¡Por mis venas corren sangre y dolor, todo junto! No sé lo que estoy pagando.

Cada lunes y miércoles a las 6 de la tarde, en el Museo del Maíz de Sonsón, una casa antigua con techos de madera y bareque, rodeados de historia sobre las tradicionales fiestas del maíz, se reúnen los integrantes del grupo de teatro Sala de Espera para ensayar. Allí mientras el parque del pueblo se viste de niebla, el autor y director Juan Diego cada día de encuentro con el arte escénico, aspira avanzar y cumplir con todos los objetivos que se establecen para los proyectos artísticos de este grupo de proyección de la Escuela de Teatro Lucía Javier, cuyo nombre es en homenaje a la dramaturga de esta región. Bajo algunos años de trabajo, el grupo ha sido reconocido por tocar temas de memoria y resiliencia en un territorio que por años fue asolado por el cruce de fuego entre paramilitares, guerrilla y ejército. Sin embargo, aunque son recuerdos ajenos para los jóvenes por su edad, estos actores hacen a través del teatro un ejercicio de memoria histórica, donde el cuerpo, la escena y la palabra son protagonistas de una puesta en escena que rememora toda la complejidad del conflicto armado en ese lugar.

Basados en el libro homónimo a su obra *Los Unos y los Otros*, este proyecto del colectivo teatral ganó en el año 2016 un estímulo al talento creativo de parte del Instituto de Cultura de Antioquia, con el cual pudo desarrollar su puesta en escena y proyectarla en varios municipios de la subregión como Argelia, Abejorral, Nariño, Sonsón y La Unión. Y así ganarse el reconocimiento dentro de todos estos pueblos como un grupo de teatro que le apuesta a la memoria histórica colectiva, dándole vida a un libro escrito con base en historias reales de víctimas, por lo que en la comunidad se desarrolló una gran empatía y una establecida identificación entre la ficción de la obra y los hechos establecidos del conflicto en este sector del país.

Hasta el momento, La puesta en escena ha tenido principalmente dos adaptaciones reconocidas: *Los Unos y los Otros* (2016) y *Tejidos de la memoria* (2018). Sin embargo, según Juan Diego, el director, se había desarrollado un antecedente con el montaje del monólogo con varios actores adaptado de uno de los cuentos del libro: *La casa de la memoria*, que habla directamente sobre el conflicto y la resistencia civil en Sonsón. Montaje que se presentó en el Museo Casa de la Memoria de Medellín y que generó tanta expectativa por parte del grupo que se decidió llevar a cabo la tarea de adaptar todo el libro del escritor

Juan Fernando Botero, quién le dio luz verde a la libertad de creación de libreto sin ningún problema.

Según el director de teatro después de la visita al Museo Casa de la Memoria, donde el público eran madres que perdieron a sus hijos, a sus esposos y reinsertados, se sentía que el público esa noche estuvo reviviendo. Contó que “fue algo que nos cargó para seguir continuando con este proceso creativo para las siguientes puestas en escena. Luego con el autor, estuvimos con él mirando cual fue su deseo al escribir estos cuentos, que nos contara cual fue su experiencia de trabajar esos cuentos, todo lo que le generó ese proceso creativo en la creación de los cuentos y luego nos nutrimos de ello.”

Cabe aclarar, que hay grandes diferencias entre las dos versiones más reconocidas de esta propuesta artística. La primera se basó en apoderarse escénicamente de uno de los objetos de carga simbólicos más fuertes en el municipio, que eran las “muñecas de memoria” del Costurero de las Tejedoras de Memoria. Según Juan Diego, se logró conseguir estos elementos, y lograr a través de un trabajo con ellos una reivindicación de la posición de cada madre y cada mujer a través de la puesta en escena. Un ejercicio que finalmente logró apoderarse de los jóvenes actores sonsoneños, que, sumado a la música en vivo de músicos y compositores de la región y los textos de un autor del municipio, hizo como lo describe el director “una catarsis” que buscaba según él no abrir heridas sino una re significación del conflicto. Apunta que “a ellos no le tocó directamente pero se cargaron con las historias de cada uno de las madres, de los temas que se observaban, y llegaban al punto tal de que ellos mismos se metían de lleno. Muchas de ellas lloraban en escena de una forma muy natural” asegura además que los chicos se descargaban con el papel que tenían y esto les posibilitaba desdoblarse como un personaje. Intuyó “fue tanta la sensibilidad de la puesta en escena con el trabajo que se generó esa apertura en el trabajo creativo”.

Fue un montaje teatral que gracias al haber ganado el estímulo pudo recorrer con varias presentaciones municipios aledaños durante ese año. Al llegar el 2017 y luego 2018, por cuestiones de cambio de elenco y algunas circunstancias más, la puesta en escena se modificaría para generar su segunda versión: *Tejidos de la Memoria*. En esta ocasión como

lo trata de resaltar este director, el protagonista era el cuerpo de los actores, donde solo con una escenografía básica de dos objetos que se convierten en mil, transmitían la experiencia humana de una energía más madura y más consolidada de grupo. Insistió que “se generó otra estética distinta pero ya era más del cuerpo, solo una escoba y una silla¹³. Antes teníamos más escenografía porque era como si fueran cuadros que se activaran con cierta sonoridad, con cierta narración... pero con esta última era más visceral, era el trabajo ya de todos ... todo eso se empezó a sincronizar, era muy bonito porque también había música en vivo y ese sentir de la música también generaba esa conexión con cada una de los textos... Ya es hacia eso que seguimos en esa construcción.”

Fragmento # 7

Narrador:

Las gallinas parecen sentirlo todo, el olor del dulce y la música de carrilera, huelen y picotean, parecen estornudar, miran, escarban y picotean, hasta que María las espanta con la escoba.

A partir de esa escenografía, y con algunos objetos de utilería, los jóvenes actores le daban vida a estos cuentos que basan su contenido en acontecimientos como una violación, la vida en las trincheras, las persecuciones, entre otros. Sin embargo, unos elementos de vestuario resaltaban a la vista a nivel de ficción: las botas pantaneras y la gorra, que eran el símbolo de la llegada de la violencia en cada una de las escenas. Como tal, se respetaba la intención del libro de no distinguir si la violencia era generada por un grupo armado exacto, podrían ser soldados, paramilitares o guerrilleros, esto con el propósito, según el actor Juan David Bran, de generar una expectativa: “en la obra no se diferencia mucho en cuanto a los

¹³Basados en el concepto de “teatro pobre” del dramaturgo polaco Jerzy Grotowski (1933-1999), esta puesta en escena solo manejaba dos objetos como principal escenografía: una silla y una escoba, permitiendo así que el cuerpo de los actores fuera más versátil dentro de la pieza teatral y generando otro tipo de intenciones en la propuesta estética del grupo y director.

vestuarios por eso, para que el público dijera ¿Quién es?, porque si bien se sabe los guerrilleros, los paramilitares e incluso los soldados pudieron hacer esas cosas, pero bueno ¿quién va a ser? Era generar esa expectativa, ese interrogante.”

Por eso, actuar como combatientes era un tema que incluso, según Juan Diego, ponía en funcionamiento la creatividad del grupo para resolver un desafío de creación que no pasó desapercibido en ningún momento. Menciona por ejemplo que hubo casos donde “no les salía (a los actores) esa voz fuerte de mando que necesitaba dentro de un comandante de alto rango. Eso se veía, muchas veces ese sentir de la naturalidad desde las víctimas, pero al ser victimarios generaban una carga más fuerte... porque es como: listo, yo primero era la víctima, pero ya tengo que causar daño, entonces era un choque”.

Bajo la estructura que se planteaba dentro de la obra, todos los actores en algún momento tenían que actuar como combatiente armado para apoyar alguna escena, formando así un cuórum de personajes. Frente esto, fue una sorpresa que ante la pregunta ¿cómo se siente interpretar victimarios? las caras de los jóvenes actores se pusieron dubitativas. Pero entonces Paula, una de las actrices contestó: “al momento de ponernos unas botas y una gorra que nos convertían en guerrilla, era como cambiar, y uno se cargaba y decía como: ya tengo que hacer de malo y atacar a mi pueblo, atacar a alguien mío. Uno era como: tenía que ser malo, y uno se sentía mal al ser el malo.” E igualmente Vanessa Muñoz, su compañera de escena mencionó que cuando se ponía las botas y la gorra se cargaba con el saber de qué estaba causando un daño y según ella, se sentía muy duro porque era quien le causaba daño a la chica y al pueblo. Menciona además que “ese cambio de ser, de volver a ser el pueblo, se sentía como más paz porque uno sabía que ya no le estaba haciendo daño a las personas”.

Ante la misma pregunta Juan David Bran menciona que interpretar este tipo de personajes era un tipo de guerra entre mente y cuerpo, porque en esa situación se están mentalizando en personajes víctimas, pero al describir lo que pasa al ser el opresor, “el malo” o el que ataca, comenta por ejemplo “usted entra en el papel y tiene la carga de lo que hizo en pasado ... y usted está moviendo su cuerpo, sus gestos malos y su mente le está diciendo:

no haga eso, pero ¿porqué está haciéndolo? no sintiéndolo en cierto modo, no se siente tanto, pero se hace ... la parte técnica del teatro”.

Entre todos concluyen hacia esta experiencia que sentían algo en común que se resume en un comentario de Paula, quién volvía a mencionar: “era muy doloroso como pa´ uno hacer ese papel, y también uno pensaba ... ¿cómo las personas, las guerrillas podían hacer mal? ¿Cómo podían atacar a su pueblo?” y luego describía la escena de la violación, donde todos “atacaban” a María, quizá una de las escenas más fuertes que tiene la obra misma.



Fragmento # 8

Narrador:

Cuando le entrega el dinero a María, aprovecha y la toma por el brazo con fuerza y la obliga a caminar hasta la parte trasera de la casa, junto al naranjo la tira el suelo, rasga su vestido blanco, que pronto se mancharía de tierra y sangre. Uno a uno, los uniformados hacen fila para tocar la miel que se

Imagen: María, obra *Los Unos y los Otros*,

Foto: Cortesía Escuela Lucía Javier.

Por otro lado, uno de tantos retos en la creación de la puesta en escena, fue el hecho de mostrar la violencia de una forma artística, el no re victimizar y tratar con respeto tanto los personajes como las historias de las personas en las que estaban basando su construcción escénica. El director Juan Diego asegura que nunca se generó algo grotesco dentro de la obra, que se usaron todas las estrategias posibles desde el teatro para representar los hechos violentos de una forma visualmente estética a través de símiles, analogías y metáforas que usaban el cuerpo de los actores y los objetos escénicos como herramienta. Menciona que buscaban que en los cuentos se generara un código, un símbolo para el

espectador, intuye que “en el caso de la violación, en ningún momento se tocó a la chica. El símbolo de la flor, el cuerpo de una niña, la inocencia, la naturalidad, la pulcritud de una niña, y al mismo tiempo con el destroce de esta flor de una forma caníbal se buscaba el hecho”.

Comenta que se buscaba el olor al campo, que la ambientación se generaba como si estuvieran en la selva. Cuenta que “usted entraba, literal olía a bosque, a césped... generaba transportación al momento a un lugar x. Se generaba la atmosfera, el color y la música.” Y por otro lado, añade qué a través de la misma estructura de la obra, en la que era una construcción y deconstrucción de imágenes corporales como un círculo se buscaba generar un código reflexivo a los espectadores: “desarrollábamos un círculo después de que terminaba cada cuadro, cada monólogo, para generar, que a pesar de que la historia se termina hay una historia que comienza...Entonces hacer esa circularidad.” Aclarando que se hizo con la intención de saber hasta qué punto se puede romper ese esquema, y que finalmente nos preguntemos hasta qué punto se rompe este tema de guerra cíclico en la vida y en la sociedad donde todos saben y nadie habla.

Fragmento # 9

CLOTILDE:

Regina, ¿por qué no me respondes nada cuando te hablo? ¿por qué no me respondes nada?

CUADRO 3: APLAUSOS Y LÁGRIMAS



Los Unos y los Otros fue ganadora de un estímulo para el talento creativo por parte de la Gobernación de Antioquia en el año 2016, después de esto siguió readaptándose a las necesidades del grupo *Sala de Espera*, quienes actualmente son reconocidos tanto por su trabajo artístico sobre memoria histórica de la región como por ser anfitriones del Festival de Teatro de Sonsón. Imagen de obra *Los Unos y los Otros*. Foto: Cortesía Escuela Lucía Javier.

Fragmento # 10

EL SOBREVIVIENTE:

Los recuerdos son tan fuertes, tanto como la misma realidad

Esta puesta en escena fue presentada en varios municipios de la subregión suroriente y en la ciudad de Medellín. Desde entonces ha sido aclamada por todos sus espectadores, aunque según cuenta Laura Henao, una de las actrices, algunas experiencias de esta gira teatral quedaron marcadas en la memoria de estos artistas, debido a que las reacciones del

público superaron sus expectativas y en general más que una felicitación, un sincero agradecimiento se sentía desde los espectadores que habían sido víctimas directas o estaban vinculadas de cierto modo con el pasado violento y el conflicto.

Laura, quién interpretó a María, personaje víctima de violación por varios uniformados, comentó dos reacciones que dice seguramente nunca olvidará. En primer lugar, la reacción de su madre, que al finalizar la presentación le dijo que su escena le generaba mucha rabia, porque veía a su hija vulnerable, sola y no podía creer que alguien le hiciera eso a su niña. Y una incluso más impactante, que le sucedió mientras estaban en el territorio de Nariño, Antioquia, cuando al finalizar, una mujer joven se le acercó y le dijo algunas palabras: “me dijo que había vivido la misma situación mía. Y la verdad te quedas sin palabras, agradecen, dicen que muy bonito como logramos representar lo que ellos vivieron sin que fuera tan grotesco, pero uno la verdad se queda sin palabras.”

Por otro lado, Laura Pérez, que interpretó a una perseguida política entre las montañas, también recuerda las palabras que le dijo su abuela en una de las funciones que tuvo lugar en Sonsón. : Hija, ¿y esa historia yo no se la conté alguna vez?, y la actriz se quedó sin palabras, impactada, haciendo una reflexión que comparte en breve como “es difícil de meterse en el papel de quién lo vivió realmente, se da cuenta que uno no ha vivido, que uno no ha sufrido nada en este mundo a comparación de otras personas.”

Y una reacción en la que todos están de acuerdo, mencionada por Juan Diego, cuando presentan en un día conmemorativo de Nariño frente a víctimas y muchos rompen en llanto y se salen de la sala. Al terminar los aplausos, una psicóloga y la secretaria de gobierno se les acerca y les menciona “aquí hemos hecho mucha reparación económica, pero la reparación social ha sido poca y esta obra nos ha mostrado eso” palabras que fueron fuertes y recalcan aún en sus experiencias como grupo, demostrando la filosofía y razón social de las piezas teatrales que los inspiran a seguirlo haciendo.

Frente a todo esto, la reflexión de hacer y mostrar este tipo de teatro coge fuerza, debido a que no solo rememora y honra las historias de las víctimas si no que sensibiliza a otras comunidades fuera de la región y a quienes no han sido afectados por la violencia. Y

adicionalmente, como lo afirma Vanessa Muñoz Ocampo , otra de las actrices, enseña a nuevas generaciones como ella a no repetir este tipo de situaciones: “Antes de hacer un papel uno tiene que consultar, preguntar a las personas, leer libros, uno busca en internet, es aprender es recopilar eso y uno dice: eso ¿por qué paso? ¿Esto porque lo hicieron? ¿Qué hacía que lo hicieran? Entonces escuchar la historia de los pasados y contar las historias como en verdad si paso. Uno se cuestionaba cómo hacer, cómo enseñar a las nuevas generaciones a no hacerlo. Dejar un impacto: con el arte si puede cambiar esa historia, enseñarla y cambiarla.”

Fragmento # 11

EL SOBREVIVIENTE:

Aún tengo la esperanza de volver a encontrar a otro tan perseguido como yo. Tal vez juntos, podamos vivir y no solamente sobrevivir.

Con ese objetivo, este grupo sigue trabajando su concepción de memoria desde el espacio de ensayo en el Museo del Maíz. Sin embargo, Juan Diego aclara que a pesar de que el conflicto es parte importante y tiene mucho peso de la historia del municipio, y que se seguirá proyectando la obra, esta no es la única memoria de Sonsón. El grupo de teatro está explorando el costumbrismo, las tradiciones y la forma de reivindicar el género sainete con las obras dramáticas de Lucía Javier. Todo para mostrar otras facetas de la cultura y las costumbres de la región, las fiestas del maíz, la cultura gastronómica y toda la idiosincrasia que tiene el pueblo para exponer. Finalmente demostrando que la sociedad de aquel rincón del páramo tiene un pasado y un futuro resiliente, que a través del arte ha logrado superar una época oscura que sus habitantes no quisieran volver a revivir, y que el teatro sirve, como lo dice Juan David Bran, actor que interpretó un “falso positivo”¹⁴, para aprender,

¹⁴ Falso positivo: En el marco del conflicto armado Colombiano, el escándalo de los falsos positivos se refiere a los hechos presentados durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002- 2010), bajo el nombre de

enseñar y recordar, mencionando que “eso en conjunto ayuda que se cree la conciencia, la sanación de sus problemas y la solución para no volverlo a hacer”.

Fragmento #12

EL VIEJO EFRÉN:

Hoy vivimos para contarlo, las palabras, la memoria y lo que somos...nosotros la cargamos, la aguantamos o la cambiamos.

Seguridad Democrática, donde miembros del Ejército Nacional reportaron jóvenes disfrazados con equipo guerrillero como bajas en combate para así reclamar beneficios económicos que otorgaba el Estado en ese entonces. Fuente: (verdad abierta, 2015)



Imágenes de obra *Tejidos de la Memoria / Los Unos y los Otros*

Fotos: Cortesía Escuela Lucía Javier

ACTO III
TEATRO = ENCUENTRO.
Los artistas, las víctimas y los ex-combatientes



Según Yohanna Parra, coordinadora de proyecto *La Paz como obra de arte*, los espacios artísticos generan un encuentro, algo que se veía imposible hace años. En el ETCR de Dabeiba las obras las ven víctimas, excombatientes y maestros. Para ella y el público de esta región, el arte une. Imagen de proceso *Más-Caras del Conflicto*, presentada en ETCR Llano Grande (Dabeiba, Antioquia). Foto: Cortesía.

Para Yohanna Parra, actriz, tallerista y profesora de teatro, la otra cara de la guerra está formada por el “otro”, aquel ser que pocas veces se le da rostro y se generaliza como sujeto combatiente e inhumano. Para ella, este tipo de situación hace que no se permita un encuentro o diálogo entre varios frentes como lo son población y ex victimarios, quienes cargan un estigma por el pasado en el que enfrentaron de cara a la violencia, las masacres y la guerra.

Este Acto III se enfoca entonces al tema de procesos artísticos alternativos que se han presentado y quizá funcionado en varias regiones del país en espacios de ETCR, los espacios territoriales brindados por el Estado después del proceso de paz con la ex guerrilla FARC para buscar una transición social y adaptación por parte de ex integrantes de estos grupos, que buscan reinsertarse a una sociedad que ha sido lastimada por varias décadas.

En general, se habla de dos procesos en específico. El primero es sobre una obra de teatro que nace a partir de encuentros con esta población en el ETCR de la vereda Llano Grande en Dadeiba, donde la Universidad de Antioquia ha tenido una fuerte presencia y ha llevado talleres itinerantes para la paz y varias muestras culturales a través del proyecto *La Paz como Obra de Arte*. El otro proceso es sobre el desarrollo del Festival de Artes Escénicas Selva Adentro, y cómo este ha sido un espacio de encuentro entre comunidades y excombatientes guerrilleros, para transformar el territorio de la vereda Las Brisas del municipio Carmen del Darién en el Chocó gracias a este proyecto. Justo por eso el título de este Acto III es: el teatro igual a encuentro.

ESCENA I: “MÁS-CARAS DEL CONFLICTO”; los rostros colombianos



“El arte visibiliza las subjetividades o esas miradas de mundo de ese otro al cuál no le habíamos dado un rostro, como ocurre con quién fue actor armado del conflicto. El arte permite relaciones empáticas.” Yohana Parra, coordinadora de “LA PAZ ES UNA OBRA DE ARTE”, proyecto de la Universidad de Antioquia vinculado a la Unidad de Víctimas que ha desarrollado procesos y muestras artísticas en ETCRS con población excombatiente de las FARC y comunidades Indígenas y campesinos. Imagen de proceso *Más-Caras del Conflicto*¹⁵, presentada en ETCR Llano Grande (Dabeiba, Antioquia). Foto: Cortesía.

¹⁵ *Más Caras del Conflicto (2018)* :Taller Itinerante para la Paz en ETCR Llano Grande.

Puesta en escena resultado de la investigación realizada por estudiantes de últimos semestres de la Universidad de Antioquia. En términos generales, *Más Caras del conflicto* muestra a través de una obra en formato máscaras - pantomima tres escenas principales donde se establecen personajes del común de la ruralidad y el país a través de cada una de las máscaras: los niños, las madres y los

CUADRO 1: “LA PAZ COMO OBRA DE ARTE”

Fragmento #1

Obra en máscaras y pantomima.

Misiá Colombia y su hijo Chacho llegan a una ciudad. Ella viene con una guitarra desgastada y vieja y él con un pequeño banquito en la mano. Se escucha un ambiente citadino con carros. Chacho se quita el sombrero y lo estira al público, pone su sombrero abierto para recibir propinas en el piso.

Más-Caras Del Conflicto es una propuesta teatral que proviene del trabajo de grado de Erik Sebastián Ospina, actor y estudiante de artes escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En pocas palabras es una investigación y obra en la que el lenguaje corporal es protagonista de la escena y visibiliza rostros a través del formato máscara, donde hay representación de diferentes poblaciones del país que han sufrido por décadas la violencia: los ancianos, los niños, los indígenas, los campesinos. A la vez, cabe resaltar que la propuesta está vinculada con *La Paz es una Obra de Arte*, un proyecto iniciativa de la Facultad de Artes de la Universidad que apoya la Unidad de Víctimas en los ETCR (Espacio territorial del capacitación y reincorporación) de Ituango y Dadeiba. Gracias a ese vínculo, a finales del 2018, la obra fue creada y presentada a esta población de la vereda Llano Grande en Dadeiba, donde se encuentra ubicado el ETCR, año en el cual, paralelo a este proyecto, se desarrollaban con el apoyo de la misma universidad capacitaciones de formación artística y gestión cultural.

Yohana Parra, profesora de la facultad y coordinadora del proceso *La Paz es una Obra de Arte*, comenta que desde hace un par de años este proyecto se viene desarrollando con la intención de apoyar a la reincorporación de excombatientes de las FARC y al encuentro de esta comunidad con los demás sectores del municipio como población civil. Puntualizando

pájaros-pistoleros, que son la representación de los actores armados del conflicto a través del uso de las botas pantaneras como símbolo de la guerra y la violencia contra la población civil.

que “*La paz es una obra de arte*” tiene como objetivo desarrollar iniciativas culturales, artísticas, programas, proyectos que apunten a generar una cultura de paz al interior del país a partir del trabajo con poblaciones afectados por el conflicto armado. Especificando que “incluye varias líneas: una línea pedagógica donde se desarrollan proyectos de formación en relación al arte y construcción de paz. Una línea de investigación donde ya se encuentran varias tesis doctorales y grupos de investigación, y tiene una de creación que es diferentes proyectos de investigación-creación alrededor del tema de las artes y de la construcción de paz”.

En específico, en esta vereda, bajo la línea pedagógica se desarrolló durante seis meses en ese proyecto el *Taller Itinerante para la Paz*, una propuesta de formación de formadores basadas en metodologías desde las artes como aportes para la construcción de paz. Se llevó a cabo con población excombatiente perteneciente al ETCR, víctimas, campesinos e indígenas, “se realizó a partir de talleres experienciales con metodologías experienciales desde las artes, utilizando danza, movimiento - terapia, teatro testimonio, arte y sanación y música y sonoridades” menciona.

También comentó que para realizar este tipo de encuentros con personas que han estado de frente a la guerra por mucho tiempo es necesario establecer unos vínculos de confianza empática donde quede muy claro qué es el trabajo que se va a hacer, para qué es el trabajo que se va a hacer y eso en qué les retribuye, puntualizando dice “eso es lo primero, tener muy claro trabajar con los principios de acción sin daño, es justamente eso accionar sin dañar... Primero desarrollar esa empatía, luego de esa empatía las claridades, y luego de las claridades las mismas metodologías y encuentros van afianzando esos vínculos de confianza” añadiendo que esto realmente se facilita porque, a pesar de lo que se cree, según dice, los ex combatientes son seres muy accesibles. Comenta que “los he visto en muchas zonas del país, son abiertos, empáticos, tranquilos y dispuestos a hacer un ejercicio de reintegración.”

Teniendo en cuenta eso podemos aclarar que bajo la línea investigación- creación se han trabajado proyectos como el de Erik Sebastián : *Más-caras del Conflicto*, su propuesta de tesis de grado, que cuando era solo un boceto de ideas decidió vincularse al desarrollo del proceso en *La paz como una obra de arte*, porque como menciona tenía una necesidad artística y quería desarrollarla con un apoyo económico de la universidad que solo daba este tipo de estímulos a propuestas vinculados a proyectos de investigación “¿qué mejor que tener un público específico que me va a llevar a hablar de algo particular? aparece esta oportunidad y digo, ¿qué mejor que hablar del conflicto en Colombia, en mi país desde mi disciplina artística?”, concluye.

Asegura que ya tenía en su cabeza la idea de usar esta técnica de máscara desde su experiencia con el trabajo corporal, y un proyecto anterior que había realizado durante el sexto semestre de la carrera durante el ciclo de dirección escénica. Dice que consideraba muy pertinente este formato por el público, el tema y el contexto en general donde se trabajaría la propuesta. Comenta que los trabajos de máscaras enteras cubren todo el rostro y el cuerpo y buscan que la comunicación y la expresión de los actores en escena no se realice por medio de la palabra, si no por medio del gesto corporal, físico.

Además, que su interés en este formato va particularmente porque considera que su visión del mundo como habitante ciudadano, no tenía el mismo valor ni derecho a hablar del conflicto o la violencia frente a personas y comunidades que la habían vivido en carne propia. Aclara que “es un atrevimiento con ellos yo actuar y hablar como si fuera uno de ellos, yo no puedo, me parece un acto esnobista, atrevido y no iba a lograr el tiempo suficiente para lograr esa cierta sinceridad que como artista busco en la acción, en la escena.” Sugiere que encuentra en la máscara una puerta a la teatralidad, mencionando que “literalmente es teatralidad, porque la gente sabe que es una máscara, sabe que detrás de la máscara hay un actor, y es increíblemente mágico porque logran entender cosas, y que ellos hablen”. Haciéndose entender a través de códigos, mensajes y acciones cotidianas que llegan directamente al consiente del espectador como las botas, las monedas, la música y las ruanas de campo.

Fragmento # 2

“Los pájaros”¹⁶ (pistoleros) Rubén Guerra y Ramiro Guerrero son dos pistoleros con ruanas. Se presentan al público mientras suena música Western. A Ramiro Guerrero le toca vigilar el territorio en el que se encuentran.

Es así, que se empieza a realizar el trabajo de investigación a través de la búsqueda de historias dentro del ETCR. Allí, siendo practicante tallerista del proceso de la facultad, comenzó a desarrollar la búsqueda de algunas memorias y experiencias a través del taller de máscaras que alimentaran su idea escénica. Asegura que la idea era resignificar todos los testimonios. No obstante, comenta que tuvo algunos retos dentro todo el proceso de creación e investigación, dice que “yo no soy periodista ni trabajador social, y esa era una de las cosas que de entrada yo me ponía, cómo voy a llegar a decirle a la gente: venga cuénteme que le ha pasado... me daba cuenta en los talleres que eso simplemente se daba. Que la gente empezaba a hablar, que los excombatientes de la comunidad FARC hablaba, entonces empezamos a crear”.

Finalmente, se desarrollaron tres escenas que partieron de una vivencia personal y de dos testimonios que encontraron en la región. Historias de esas personas que vivieron netamente el conflicto en carne propia y que fueron plasmadas en las tablas con la ayuda de tres compañeros de escena, Camilo Vélez y Daniel Bermúdez, en un principio, y en la última fase de creación se vinculó Diego Herrera; tres artistas a los que agradece por el compromiso, por dejarse dirigir y por la posibilidad de generar con ellos a través de las

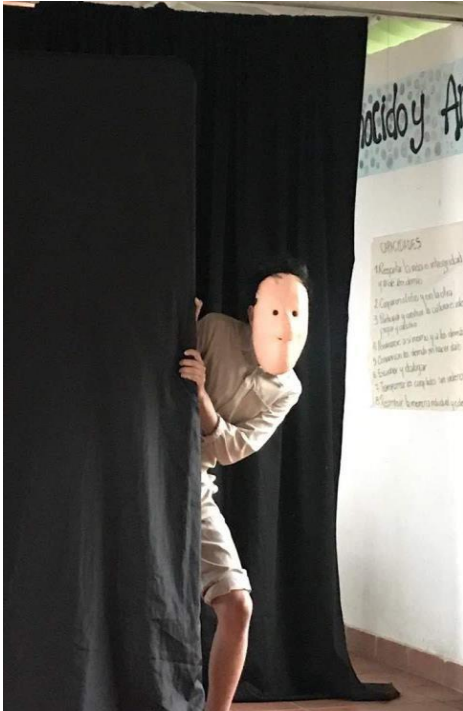
¹⁶ Pájaros: En la época de La Violencia Bipartidista (1945- 1970 prox.), fue una organización al margen de la ley que apoyaba la ideología conservadora así como los “Chulavitas” o “Cachiporros”. Según la historia, era conformada principalmente por gente popular bajo el control de un “cóndor” y se encargaban de excluir y ahuyentar personas que se denominaran liberales. El caso más famoso sobre este tema se retrató en la literatura bajo la pluma de Gustavo Álvarez Gardezabal en su libro *Cóndores no entierran todos los días* (1972). Fuente: (Rodríguez, 2013).

máscaras una conexión y una identificación con el público, justo lo que se pretendía con este formato, que en pocas palabras cumplía el objetivo de generalizar a toda la población dentro de una puesta en escena de cuarenta minutos. “Uno de los comentarios que recibía en la presentación allá en Dadeiba es que esa máscara somos todos”. Las máscaras lograron ser genéricas y tener un carácter propio: “era la viejita y era todas las viejitas, todas las mamás, tenía su propio carácter”, concluye.

Fragmento #3

Chacho presenta al público el inicio de la presentación. Misiá toca “Atardecer” de Carlos Vieco. Coreografía de ambos. Cuando terminan Chacho invita al público a poner sus propinas en el sombrero. Decepcionados de las propinas del público empiezan a recoger para irse.

Además de las máscaras, el objeto más contundente que se presenta en la obra son las botas pantaneras, un elemento que es transversal en las tres piezas y que simbolizaban la guerra, la violencia y el conflicto. Todas las escenas tenían que ver de una u otra forma con este calzado y cada uno de los personajes se relacionaba o reaccionaba de diferente forma ante la carga que traía usarlos. Esta metáfora se desarrolló, según este joven director, porque se dieron cuenta de que querían expresar el símbolo de la guerra con otra cosa que no fuera la literalidad un arma. Es una Interpretación, que incluso llamó la atención de una compañera de trabajo social del proceso, que les comentó a los actores al finalizar la función, que ella sabía que el valor simbólico de esas botas era muy pesado, compartiéndoles una experiencia que Erik Sebastián trata de describir: “ella un día estaba caminando por el campo y le da por ponerse unas botas, cambiarse los zapatos por unas botas pantaneras, y un campesino de la zona se ensaña contra ella al gritarle: ¡guerrillera! por tener botas guerrilleras... un significado muy fuerte.”



Fragmento # 4

Las botas comienzan a moverse incontrolablemente hasta que empieza a escucharse sonidos de disparos y bombas que comprometen toda la corporalidad de Gori, quien comienza a mimar el uso de estas armas disparándole a todo a su alrededor.

Para los espectadores de Llano Grande (Dadeiba), en las más-caras del conflicto estamos todos, los niños, los jóvenes, los ancianos, los militantes, los campesinos y los indígenas. Toda Colombia. Imagen de proceso *Más- Caras del Conflicto*. Foto: Cortesía

Durante cuarenta minutos, un público conformado por niños, ex combatientes, militares, líderes sociales, entre otros, estuvo pendiente de personajes como *Gori*, *ChÄman*, de los “pájaros” pistoleros, de *Mesiá Colombia*, de Yeison Andrés y de Chacho, cada uno de estos interpretado por actores que cedieron su corporalidad para visibilizar una etnia, un pueblo o una comunidad desde la narración. Cuando finalizó la presentación, Erik Sebastián se levantó de su silla, se paró en el escenario y dijo: “Esto fue Más-Caras del conflicto”, acto seguido recibió el aplauso con los actores y la ovación del público generó emociones encontradas.

Muchos del público, cuando les dieron la palabra agradecieron el hecho de poder presenciar una obra de teatro, diciendo que efectivamente habían tenido muy pocas oportunidades para poder ver algo así. Y en reflexión, salían comentarios como “ahí en las

máscaras estamos todos”, “no hay plata en el mundo que compre la tranquilidad de no coger el camino de las armas”, mientras los otros seguían aplaudiendo y pedían el favor de seguir invitándolos y continuar desarrollando ese tipo de encuentros.

Para Erik Sebastián, la experiencia en la que un público donde había víctimas, niños, excombatientes y militares, sintieran su obra no tiene precio. Describe esa emoción como un “sentir llenito el corazón”, aclarando que el hecho de ser estudiante de una universidad pública lo comprometía a generar algo así, que desde el arte construyera espacios que permitieran ese tipo de encuentros. Concluyendo: “me siento con ganas de replicar lo que hicimos, con ganas de que mucha más gente haga, con ganas de que ese cuento de la paz pueda realizarse, pueda ser no como ausencia de conflicto si no como luchar por estos nuevos conflictos a que aparecen para defender la vida. Esta es la forma que como artista puedo defender la vida.”

Cabe resaltar que a las pocas semanas de esta presentación, se llevó a cabo la muestra de la *Paz Es Una Obra De Arte*, donde en plena plaza principal de Dabeiba se desarrollaron exposiciones de artes de diferentes formatos, danza, títeres, máscaras, música y pintura. Yohanna Parra, menciona que este espacio fue muy interesante, ya que alrededor de seiscientas personas del municipio pudieron apreciar este encuentro que se desarrolló por parte de la iniciativa que ella coordina. Según ella, las respuestas y las reacciones de la población fueron muy positivas, por ejemplo, un anciano le dijo “es que nosotros sabemos que ellos sí hicieron la guerra y si hicieron su daño, pero no, uno sí tiene que reconciliarse y como dice el cura, pues sí hay que perdonar, así como Jesús; y a mí me parece muy bien que estén aquí.”

Ella comenta que justo a través de la línea de investigativa está desarrollando su tesis doctoral, y que una de tantas conclusiones es que el arte, aclarando, sin ser mesiánico, aporta a desarrollar un mundo diferente de lo que es la proyección de la vida íntima, la vida social y la vida de un país.

Fragmento # 5

Salen juntos mientras quedan las botas tiradas, la guerra no es para ellos.



El 16 de noviembre de 2018 a las 4 de la tarde *Más-Caras del Conflicto* se presentó en el ECTR de la vereda Llano Grande del municipio de Dabeiba frente a víctimas, excombatientes, niños, maestros, militares, líderes sociales y población civil. Imagen de actores en personaje y director de obra acompañados de militares del ECTR. Foto: Cortesía



Escenas de *Más-caras del Conflicto*. Presentación en Llano Grande (Dabeiba, Antioquia). Noviembre 2018 Fotos: Cortesía

ESCENA II: La paz en la selva chocoana



En un teatro para 400 personas realizado en bioconstrucción por habitantes de la región y la Red Cepela, las comunidades se han acercado los dos últimos años al ETCR Las Brisas, Carmen del Darién en el departamento de Chocó, para ver diferentes manifestaciones de arte en el Festival Selva Adentro. Según los asistentes, este sector donde antes había temor debido a la violencia se ha convertido en un referente nacional de reinserción, esparcimiento artístico y cultura. Imagen: primera edición Festival Selva Adentro (2017). Foto: Alejandro Valencia.

CUADRO 1: Un teatro en la Selva

El “Festival de Artes Escénicas Selva Adentro” es un festival que se desarrolla anualmente desde 2017 gracias a la labor de la Red Cepela¹⁷ de Medellín. Una organización que desde hace más de una década, se ha encargado de llevar apoyo a la región de Carmen del Darién, Chocó, principalmente en la vereda Las Brisas, donde se encuentra el ETCR. Un espacio actualmente reconocido por ejemplificar la reinserción debido a ser el anfitrión para este festival y por tener un teatro en bioconstrucción¹⁸ gracias al trabajo de comunidades y excombatientes habitantes del sector.

La iniciativa de este evento parte de una rama de la Red Cepela: la organización Bailes Afroantillanos, cuyo enfoque de estética cultural es a la recuperación de tradiciones afros desde la investigación corporal de la danza y quienes además lideran el proceso del festival debido a la cercanía empática con la población de la región. Camilo Durán, es el líder de esta organización y también director artístico de “Selva Adentro”, desde hace más de tres años pertenece al grupo de creación y logística del proyecto. Aclara que el festival no nació de un día para otro, sino que más bien fue una consecuencia de la participación de años de la Red Cepela frente diferentes talleres y eventos que se tenían en el sector.

En específico, este director, menciona que todo lo que se ve en el festival es el resultado de un largo proceso que redes de colectivos han tenido con los trabajos en los territorios, principalmente con las comunidades a través del arte en zonas en conflicto por más de una década. Apunta que: “hemos visto a través de un trabajo etnográfico y un trabajo de acompañamiento con las comunidades que las construcciones imaginarias políticas

¹⁷ Red Cepela: Red de colectivos de estudio de pensamiento latinoamericano o Red cepela, es la unión de varios colectivos de diferentes áreas de estudio, ubicados principalmente en la ciudad de Medellín, con el objetivo de generar colaboración a regiones específicas del país. Son reconocidos por su labor social y comunitaria en el medio y bajo Atrato y la generación de espacios culturales bajo el marco del festival de artes escénicas Selva Adentro.

¹⁸ Bioconstrucción: Sistemas de construcción, mediante materiales de bajo impacto ambiental, ecológico, reciclados o altamente reciclables, o extraíbles mediante procesos sencillos y de bajo coste como, por ejemplo, materiales de origen vegetal.

respecto al sector han estado permeando las ONG internacionales, mucho desde la perspectiva desarrollista. Buscamos con el festival romper con las subjetividades establecidas como verdad”.

Según Camilo, el antecedente al festival fue el taller *Territorio en Transformación: el cuerpo como primer territorio*, un proyecto de la Red que hizo un recorrido por la cuenca del medio y el bajo Atrato entre las poblaciones de Bojayá y Riosucio. En él, se usaba el teatro como elemento transversal de un proceso que tenía talleres de soberanía alimentaria de agroecología, talleres sobre reconstrucción de tejido social, sobre organización y danza con los niños, semillas agroecológicas con las personas encargadas del tema de cultivos y construcción de filtros de potabilización del agua en esta región donde la minería pone en riesgo la salud pública de la población. Como lo cuenta, la base de este primer trabajo era observar el cuerpo como el primer territorio colonizado, usurpado, violentado, y el cómo se empieza a generar transformaciones: “ para que una sociedad genere transformación tiene que tener un cuerpo capaz de hacerlo” .

En esa primera ocasión, el Teatro Matacandelas de Medellín fue uno de aquellos aliados estratégicos con los que se hizo el recorrido. Su obra *La Casa Grande*, que basa su contenido en la masacre de las bananeras¹⁹, se desarrolló en varios espacios debido al contexto urabeño y las problemáticas actuales con multinacionales que tienen las comunidades. Cabe resaltar que entre tantas presentaciones, según Durán, hubo una con presencia de comunidad guerrillera con interés de ver la obra, lo que fue un primer detonante para la idea del festival. Ante este suceso, este director cuenta “asisten gentes que estaban en el campamento de pre-agrupamiento de las FARC del frente 57, asisten a la obra de teatro y cuando la ven nos piden permiso para grabarla y piden permiso para proyectarla en su campamento. Nos pareció muy interesante ... primero por el tema de que era su región, es

¹⁹ Masacre de las bananeras: En la ciudad de Ciénaga (Magdalena) entre el 5 y 6 de diciembre de 1928, trabajadores de la United Fruit Company fueron asesinados por no bajar la huelga de un mes que protestaba por mejores condiciones de trabajo. El ejército nacional bajo órdenes del gobierno de Miguel Abadía Méndez, actuó contra los protestantes generando diversas consecuencias políticas y sociales en todo el país y por varias décadas debido a la defensa por parte del Estado a multinacionales americanas. Fuente: (Banco de la República, Archila Mauricio, s.f.)

decir era la zona donde hacían presencia, de alguna manera eran fuertes y controlaban esa región y solo el gesto de pedirnos permiso nos parece hasta simpático, ¿Quién les dice que no?”

Para la Red, surge entonces el cuestionamiento de saber el interés que tiene esta población: ¿qué hacen guerrilleros que quieren ver teatro? Según Camilo, con esto en la cabeza se planteó la posibilidad de que a partir de la observación de las comunidades se hiciera una vigilia cultural que se desarrolló finalmente con la presencia de doscientos combatientes y las familias del sector, dándoles la posibilidad de ver la obra de teatro en vivo y en directo. En pocas palabras, ese hecho generó el impulso para gestionar y crear lo que hoy se conoce como Festival de artes escénicas Selva Adentro. Durán menciona, que a partir de ese evento, tanto la sociedad civil como los excombatientes estuvieron de acuerdo, bajo el contexto de los acuerdos de paz, en usar el futuro espacio de ETCR como punto de encuentro para generar este tipo de actividades artísticas. Para octubre de 2017 se desarrolló la primera edición del festival con la vista de toda puesta sobre él debido a que en ese entonces no había ningún antecedente en la historia del país.

Uno de los desafíos que se presentó para la producción del festival fue el espacio. Se estaba pensando llevar una carpa de circo, pero viendo posibilidades, según comenta este director, era más fácil construir un teatro de manera bioconstrucción. Cuando surgió la idea, resalta que muchos incrédulos cuestionaban la posibilidad de hacer este tipo de edificio y también la gestión del evento, pero la respuesta de Red Cepela fue construir el teatro y hacer el festival. Teniendo eso en claro, dice: “empezamos a llevar el impacto y ahí arrancó el festival, con un trabajo de 12 años de esfuerzos de la Red alrededor del tema del arte”

CUADRO 2: Un festival “SELVA ADENTRO”



Además de las presentaciones de grupos locales o invitados, el festival también realiza talleres de danza, títeres, gestión cultural, pintura, escritura, entre otros. Todos son abiertos a las comunidades de la región, espectadores, visitantes e integrantes del ETCR. Foto: Alejandro Valencia

Hasta el momento, el festival ha tenido dos versiones y se han realizado en el mes de octubre. Según Camilo, la idea del primer festival era reunir distintas versiones y visiones que había sobre el conflicto armado y social en Colombia y de alguna forma juntar la gente para hablar sobre lo que había pasado en la guerra. Entre el 1 y 7 de octubre de 2017, fue alrededor de una semana de festival en los que este lugar se vio lleno de visitantes de diferentes etnias, culturas e ideologías y todos compartieron alrededor de las artes en un proyecto artístico y cultural de una magnitud sin antecedentes en el país.

El evento se realiza en esta región, porque según Camilo, quien también lidera bailes Afro Antillanos, el Urabá chocoano es una zona donde la guerra ha impactado muchísimo y en específico es una zona geopolítica importante que tiene la salida del río Atrato, paso a la serranía del Baudó y salida al Golfo del Urabá. Comenta “nosotros creemos que es una zona que tanto ha ignorado el país porque es importante tenerla inestable para todos los

negocios legales e ilegales.” Adicionalmente expone que otra de las razones es que a pesar de que la ubicación de esta vereda de Carmen del Darién muy cerca de la zona fronteriza de Antioquia, no recibe inversión social para la comunidad y que es evidente la necesidad de apoyo para poder evolucionar a nivel cultural, social y económico después de haber sido un sitio afligido directamente por la violencia durante años. Para él, el Urabá se podría ubicar como una zona de producción de conflicto, comenta que “están los otros ETCR que están en Dabeiba e Ituango y ellos tienen toda la atención de la Universidad De Antioquia, y todos los procesos en Antioquia, pero esa zona ya no porque es Chocó, es una zona que es muy particular que queda a diez minutos de Belén de Bajirá.”

La primera versión del festival, según el líder de este proyecto, fue un impacto muy importante para la gente que visitó la zona: gente que fue desde la ciudad, principalmente músicos, gestores culturales y académicos. De sus reacciones cabe resaltar la mención de un cambio de visión frente a la imagen que tenían de “exguerrillero”. Un objetivo que se planteaba desde la ejecución del proyecto que se daba justo con la pérdida del plebiscito de ese año. Camilo dice que para entonces comenzaron a observar que se construían unos imaginarios complejos frente al tema de la población exguerrillera y el proceso de reconciliación, “ese tema del enemigo interno parece tomar fuerza, dijimos: es importantísimo llevar todos estos grupos de teatro que fueron la primera vez a que conozcan esas poblaciones, y por eso las obras del teatro que fueron al festival hablaban sobre conflicto armado o de alguna u otra forma de la violencia”. Menciona que finalmente la audiencia fue muy receptiva, porque aparecían frases como: “nos han engañado toda la vida, mostrando aquellos sujetos (exguerrilleros) como seres completamente insensibles sin nada en la cabeza y solo en búsqueda del dinero... lo claro es que se quedaron en ese proceso en la condición de miseria que están por los incumplimientos del Estado y siguen ahí presentes en búsqueda del proceso de paz.”

Por otro lado, con este primer encuentro, Red Cepela se da cuenta de que los ex combatientes reevaluaron con todas las personas que conocieron la ampliación a su visión y su perspectiva de mundo, no solamente quienes dirigen estos procesos, sino también a los llamados exguerrilleros de base, demostrando esto último con la creación de DeFrente

Teatro, colectivo teatral que se presentó en esta ocasión y se ganó una ovación con la obra *Bombardero*, proceso artístico que se desarrolla con actores excombatientes en proceso de reinserción y jóvenes de la región. Es un grupo que también se presentó en la ciudad de Medellín posteriormente.

En esa misma versión del “Selva Adentro”, se presentaron en el teatro del ETCR personas de Necoclí, grupos de teatro de víctimas de Bojayá y Buchadó y también de los campamentos. Estuvieron colectivos de teatro que hablan sobre el conflicto armado como los grupos invitados de ciudad El Alcaraván, El Matacandelas, Teatro Elemental, entre otros. Y también vale recalcar la presencia de investigadores nacionales sobre la violencia, y por supuesto gente que vivía el conflicto, quienes tuvieron la posibilidad no solo de ver, hacer y disfrutar puestas en escena artísticas sino de, a través de la gestión de Red Cepela, generar debates y diálogos con los diferentes invitados de las diversas áreas que estaban presentes, todo esto con la intención de generar un espacio de encuentro de diferentes puntos de vista de la guerra colombiana.



La guerra y la paz son el tema central del festival Selva Adentro, generando reflexión de cómo construir sociedad a partir de las circunstancias actuales del país. Imagen: escena en el festival.

Foto: Alejandro Valencia.

Para Camilo Durán, en la primera edición había muchos resquemores, pero aun así mucha gente participó y las universidades se vincularon porque estaba todo el tema del impulso para la paz. Sin embargo, para el segundo festival en 2018 hubo un bajón de participación

por parte de organizaciones. Según comenta, se pasó de 8 días a 5 días, porque se estaba en un ambiente en el cual hubo cambio de gobierno²⁰ y se creía que comenzaría una persecución. Por este motivo se cayeron muchos procesos de apoyo. Dice que “nosotros como organización quedamos endeudados del segundo festival económicamente hablando, no se cumplieron con las expectativas de dejar el festival bueno económicamente. Asumimos costos de otros proyectos, con otros recursos.” Adicionalmente, expone que durante la planeación tenían que enfrentarse ante la estigmatización de mucha gente que lo tachaban el proyecto como un festival de las FARC. “nosotros dijimos: no, es un festival de teatro que se hace en un ETCR, es un festival para las comunidades. Y de hecho el segundo festival después de hacerse lo demostró, llegaron de todas las comunidades, fue muchísima gente que llegó a disfrutar y a generar teatro, un proceso de reintegración real. En el país es muy gracioso, hay un proceso de reintegración, pero se quiere separar.”

Como lo menciona, la segunda versión del festival fue más una apropiación por parte de las comunidades. A pesar de que fue una reducción de algunos días frente a su edición anterior, fueron once grupos invitados al teatro, y según cuenta, las comunidades de la región llegaron en cantidad a través de la cuenca del río *Curvaradó*, algo que no se había logrado ver en años debido al temor a la violencia. Dice que “hubo momentos en que había una embarcación ahí al lado del río en que nosotros subíamos y bajábamos con ella trayendo gente del otro lado para que asistieran a la obra de teatro, fue muy bonito porque ellos no se movilizaban por el río hace muchos años... y se terminaban las obras y se montaban a la embarcación y se subían, hubo navegación del río por esos días por las noches del festival.”

Entre tanta aceptación, para la Red Cepela fue notoria la participación de los niños, la presencia de mucha gente y su esfuerzo de asistencia a espacio de socialización, mostrando un interés que es válido resaltar teniendo en cuenta que el objetivo finalmente es que este festival como proyecto se empiece a desarrollar de manera independiente por parte de los

²⁰ En el año 2018, Iván Duque del partido Centro Democrático, de tendencia a extrema derecha, sube a la presidencia dos meses antes del inicio del festival.

pobladores, donde se vayan cediendo funciones y haya un acercamiento de la gestión y producción cultural por parte de la comunidad. Camilo Durán asegura que según su percepción, el festival es necesario para ellos, lo necesitan como herramienta de reintegración, de construcción y de repotenciación para lo que están haciendo y lo que están pensando.

CUADRO 3: La voluntad y el esfuerzo



A partir de las muestras artísticas del Festival Selva Adentro también se genera un espacio de foro y conversatorio, donde las víctimas y ex victimarios tienen la oportunidad de compartir puntos de vista e interpretaciones de cada una de las puestas en escena. Esto se plantea, según la organización, para promover el encuentro entre sociedades y recuperar la sensibilidad de escucha frente a “el otro”. Imagen: Puesta en escena durante el festival. Foto: Alejandro Valencia.

Cabe resaltar, que el proyecto, adicional a la colaboración de algunas corporaciones e instituciones, a nivel económico también ha sido apoyado en sus dos ediciones por una masiva ayuda voluntaria en la web y con la venta de paquetes de participación de festival ya sea a nivel de espectador o como voluntario por parte de la organización. Teniendo en cuenta que, para este último, dentro del paquete se cubren todas las necesidades básicas de la persona (espectadores o voluntarios) en un viaje de casi una semana a una región lejana y de un terreno frondoso y selvático.

Durán explica que en ambas ediciones la ayuda voluntaria ha sido prácticamente el soporte y el éxito del festival, ya que gracias a estas personas se ha logrado consolidar poco a poco el evento como algo rentable a nivel cultural y de participación comunitaria. De esta forma, a través de páginas como la UNAULA²¹ o Armatuvaca.com, se ha logrado reunir alrededor de treinta millones sumando las dos ediciones, y todo por medio de aportes de este tipo. En el segundo caso, la ayuda que se ha recibido es por las personas que van al festival desde Medellín, quienes pagan alrededor de medio millón de pesos para poder ir a hacer investigación, talleres o simplemente logística dentro de la ejecución del *Selva Adentro*.

Comenta que, por ejemplo, los técnicos que fueron el año pasado pagaron su transporte, su alimentación y dieron el trabajo. Resalta que “el festival se ha hecho es con eso, con el tejido social y el trabajo de la Red. A través de eso, porque hacer el festival con lo que cuesta un festival es una cosa complejísima. En ese punto yo vivo en la escuela de baile y mi trabajo de bailarín, todo el trabajo de dirección del festival, que es lo que hago todo el tiempo, todo el día no lo cobro. Cualquier director de festival cobra 8 millones y yo no cobro nada. Yo vivo del arte. El festival es un aporte a ese proceso de paz”.

Por otro lado, hay que mencionar que, para la Red Cepela, el objetivo de este proyecto, es dejar una figura sustentable y auto suficiente para la comunidad de la región y para los pobladores del ETCR, siendo ellos quienes controlen, gestionen y produzcan el festival desde la quinta edición. Expone que, dentro de este plan de desarrollo, también se ha tenido en cuenta hacer capacitaciones de gestión cultural para que la misma gente del

²¹ Universidad Autónoma Latinoamericana

sector se apropie poco a poco de las funciones que hasta el momento han recaído dentro de su mando como director, “cuando el festival se consolide, sea importante y sea fuerte, a partir de ahí puedan generar estos proyectos ecoturismo, de fortalecimiento cultural, de gestión y que el mismo festival sea un espacio de comunicación.”

Por la proyección y por la generación de diferentes propuestas dentro del territorio, hay que tener en cuenta que *Selva Adentro* ha llamado la atención debido a su novedad en la historia del país. A pesar de tener diferentes desafíos a nivel político y económico, Camilo Durán como su director intuye que todo vale la pena, debido a la participación que se está dando dentro de las comunidades del territorio y que se está llevando a cabo un objetivo específico del proyecto que es la construcción de memoria polifónica nacional a través del arte. Afirma que “Hay un montón de pensamiento común que anula la capacidad de un pensamiento propio, y la capacidad de construcción de una memoria disidente permite la construcción de un pensamiento propio que tanta falta hace” Concluye que construir la memoria se realiza en estos términos porque Colombia ha generado un proceso de limpiamiento incluso de sus raíces históricas desde las políticas de gobierno y que esto hace necesario fortalecer una memoria distinta a la que la que ha creado el poder económico y político representado en un solo sector poblacional.

Con respecto al festival, finaliza diciendo que actualmente se ha generado un proyecto transmedia para proyectar y exponer cada objetivo que se ha cumplido de toda esta fase, teniendo en cuenta que la proyección al quinto año es que el festival este fuerte y se siga desarrollando con un diagnóstico de reconocimiento de la comunidad. Y por otro lado que también se estén generando productos culturales propios a partir de todas las reflexiones y todos los aprendizajes que han aprendido de los talleres. Así en un futuro, la población del territorio tendrá las herramientas para poder hacer producciones artísticas, y podrá desarrollar un evento en un festival internacional o nacional, como proyectos comunitarios de otros países y/o en otras regiones de Colombia.

PARTE III

BAJA EL TELÓN: Después de la tormenta, la paz.



En Labio de Liebre, obra del Teatro Petra, se desarrollan temas como el perdón y la memoria en una sociedad que ha vivido el conflicto desde hace mucho tiempo. Imagen de: Obra Labio de Liebre. Foto: Cortesía Teatro Petra.

Para la historia del país estamos pasando una época de transición después de décadas de violencia. Luego de la firma del proceso de paz en 2016, que culminaba finalmente con una guerra de casi sesenta años, estamos en un momento donde se está buscando suplir la necesidad de encontrar la estabilidad política y simbólica que dejaron los estragos de una guerra que aún tiene sus disidencias. Es entonces donde el teatro ha demostrado, a través de todo el registro y capacidad que tiene, que hay nuevos caminos que generan una empatía entre la comunidad colombiana y los ex victimarios que ahora tienen un deseo de reinsertarse a una sociedad que está hambrienta de paz y tranquilidad.

Es así que espacios que se desarrollan en obras como “*Victus*” (Victimas Victoriosas)²², que coordina la reconocida actriz Alejandra Borrero, donde logra reunir ex miembros de las FARC, de grupos paramilitares, ex miembros de la fuerza pública y sociedad civil a través de la creación artística y el teatro. Y oportunidades de encuentros como lo es el Festival Selva Adentro en el Chocó, donde las comunidades se acercan a los espacios donde antes había zonas de control por guerrilleros, y ahora hacen con ellos un compartir artístico en un teatro en bioconstrucción que armaron entre todos al lado de uno de los afluentes del río Curvaradó. Son valiosos para la coyuntura que está viviendo el país y el momento histórico que será recordado como inicios de un “posconflicto”.

Por ejemplo, Carolina Ramírez, coordinadora general de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), quien trabaja desde Bogotá con víctimas, Las madres de Soacha y población vulnerable, menciona que es fundamental una construcción de país con arte y con cultura, que se debe seguir trabajando para que el teatro y las artes en general estén presentes. Comenta que ante el contexto actual del país “nos toca seguir trabajando, resistiendo. Las artes son lo que somos y muchas veces no se quieren mostrar”. Señalando que es

²² *Victus*: Proceso artístico liderado por la actriz colombiana Alejandra Borrero. Es una puesta en escena reconocida en el país debido a la participación en el escenario tanto de víctimas civiles como de exmilitares, ex policías y ex combatientes de las FARC-EP, ELN y las AUC. Quienes en rol de actores a través del teatro mostraban un discurso en busca de la paz, la resiliencia y la no repetición del conflicto en el país.

importante para todas las comunidades, porque sirve entre muchas cosas para educar a la sociedad a no re victimizar, ejemplificando esto con una muestra que tienen desde su grupo, “Las madres de Soacha²³ se han empoderado como artistas políticas fuertes, no re victimizarse, por donde ha pasado alguien no hay revictimización” concluye.

Por otro lado, Camilo Durán, antropólogo egresado de la Universidad de Antioquia y director del Festival Selva Adentro, explica que ver y hacer teatro o arte es establecer desde esa herramienta la oportunidad de sanar heridas de guerra y escuchar. Señala que “el arte apela más a la sensibilidad y a la emoción de la gente, al conducto de los sensible, y ahí nosotros tenemos como una reflexión y es que los procesos ideológicos son complejos y difíciles, y cuando son ideológicos se cierran.” Aclarando que la gente, en general, lo que necesita es recuperar la sensibilidad, “cuando la recuperas, recuperas la capacidad de ver el dolor en el otro, la voz en el otro, cuando disfrutas del arte, el teatro, la danza, tienes que activar los sentidos, la escucha, la observación y el estar ahí”.

Mientras que Ana María Vallejo, docente, directora de teatro y dramaturga, menciona en este caso, que el teatro se desarrolla para que lo humano tenga un lugar o mejor dicho, la vida tenga un espacio de posibilidades y sea nombrada, “para que haya una resistencia no solo a los discursos si no a los actos de destrucción y de muerte. Yo creo que el arte es un lugar efectivamente de resistencia, de crítica, de contra relato. El arte, es un espacio de libertad posible, eso no es solo aquí, eso desde que existe... pero aquí es más necesario porque todavía estamos en un país peligroso.”

Para Juan Diego Ramírez, director del grupo Sala de Espera de Sonsón, el teatro es necesario para la sociedad, una forma de acercarse a la cultura y a la capacidad de poder hablar, como él lo diría: “El teatro sirve para todo y permite hablar de una forma muy educada”. Mientras que, para Hernando Parra, director del grupo R101, lo que hace este arte escénico por un

²³ Madres de Soacha: Es una asociación reconocida en el país por la búsqueda de respuestas dentro del marco del escándalo de los “falsos positivos”. En pocas palabras, según registros del CNMH, en 2008, 19 jóvenes hijos de estas mujeres de comunidad principalmente rural desaparecieron unos meses y luego aparecen sus cuerpos sin vida registrados como miembros de la guerrilla muertos en combate. Estos hechos llevaron al escarmiento público a miembros del ejército nacional e incluso salpicó a varias estancias de la política colombiana de la época. Actualmente Las Madres de Soacha es una asociación femenina que busca la resiliencia y brinda apoyo a víctimas del conflicto.

lado es un ejercicio de memoria y por otro, un generador el encuentro. Según considera “nos recuerda que estamos vivos y vibrantes y que somos personas que necesitan del otro para existir y nos invita a pensar que no somos ni estamos solos, que existimos con el otro y para el otro.”

Finalmente, desde el teatro se han hecho muchas acciones, tanto desde el punto de vista de los artistas que generan puestas en escena a partir estas dramaturgias, hasta las víctimas o sociedades que encuentran en las prácticas de este arte una forma de desarrollar su capacidad de resiliencia, y por supuesto, los espacios que permite el teatro como el acercamiento a las diferentes formas de ver el mundo. Podríamos decir entonces que, en conclusión, el teatro genera una forma de desarrollar la memoria de la sociedad colombiana, siempre y cuando esta se permita sentir a través de él una realidad- ficción, o como lo llamaría el premio nobel García Márquez: un realismo mágico, que conecta con el rizoma social de un país que aparentemente desearía que la guerra fuera una puesta teatral. Una Colombia que desde el inicio del conflicto está buscando que baje el telón para comenzar otra función, una en la que haya una población con libertad, oportunidad y justicia, y donde los campos, las selvas, los bosques y los páramos por fin se recuperen de las huellas de botas pantaneras.



Imagen: Labio de liebre. Foto: Cortesía Teatro Petra

BIBLIOGRAFÍA

- Banco de la República, Archila Mauricio. (s.f.). *Masacre de las bananeras: diciembre 6 de 1928*.
Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/masacre-de-las-bananeras-diciembre-6-de-1928>
- Bello, G. (2015). Escenarios de la violencia. *TEATROS*, 10.
- Cenit psicólogos* . (18 de febrero de 2018). Obtenido de <http://cenitpsicologos.com/no-revictimizar-a-la-victima-que-es-la-doble-victimizacion-en-los-procesos-judiciales/>
- CNMH. (2012). *narrar y recordar el conflicto*. Bogotá.
- Ferry, S. (2012). *Violentología*. Bogotá .
- Pardo, J. M. (2000). . Santiago García entre la historia y la premonición. . *Nómadas*, Bogotá, 200.
- Rodríguez, G. P. (2013). *Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia para policial como dispositivo antipopular de la Colombia de los 50*.
- Rubiano, F. (2015). *la guerra y la posguerra del teatro*. *TEATROS*, 25-26.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona.
- verdad abierta. (2015). *especial falsos positivos*. Obtenido de <https://verdadabierta.com/especiales-v/2015/falsos-positivos/>