

**DRAMATURGIA DEL ACONTECIMIENTO SOCIAL Y REPARACIÓN  
SIMBÓLICA. APORTES DEL TEATRO EN MEDELLÍN A LA REFLEXIÓN  
SOBRE EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA. (2013 -2019)**



Juan Pablo Gómez Taborda

Trabajo de grado para optar al título de Antropólogo

Asesor

Simón Puerta Domínguez

Antropólogo. Dr. En Filosofía

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2021

## **Agradecimientos**

El teatro nos acerca, nos permite ser muchos, habitar muchos lugares, recorrer las sensaciones y crear con ellas. Nos estremece y nos comunica, nos posibilita, nos fundamenta, nos politiza, nos consagra y nos alivia. Mi agradecimiento principal para papá y mamá por siempre acércame a una sala, a un instrumento, a un cuento, por su bondad infinita y su apoyo en todos mis proyectos. De ustedes aprendí lo más importante, que la vida se hace con y para todos.

A Laura, por ser mi compañera incondicional en todos estos años, por compartir la magia que solo brinda el teatro, por tener siempre un camino, una lucecita que me alumbra. Siempre voy a recordarnos jóvenes y felices jugando a ser actores.

A mis profesores y profesoras, a Luis y a Andrés por enseñarme el valor de la disciplina, a Ramiro por mostrarme que la antropología es posible más allá de los textos. A Alexandra, Darío y Sofía, por fortalecer la inquietud y el pensamiento crítico en sus estudiantes. Agradecimiento especial a Simón, por no dudar en acompañarme al iniciar este proceso, por siempre estar dispuesto a conversar, resolver, tramitar.

A mis compañeros y compañeras, por las conversaciones, por la amistad. Tati, Ana, Elizabeth, Emmanuel, Alejo, Mauro, Carlos, Andrés, ustedes hicieron de la universidad un todo más ameno.

Por último, gracias a todos y todas quienes sumaron su voz y sus experiencias para el desarrollo de este trabajo, especialmente a Elemental Teatro, RuidoyFuria Pensamiento

Escénico, Victoria Valencia, Jorge Iván Grisales, Mateo Rendón, que el teatro sea siempre un resguardo donde resistimos a la violencia y al horror.

El mundo sí cambia cuando se abre una sala.

## Tabla de contenido

Introducción .....	1
CAPÍTULO I. Teatro en Medellín y acontecimiento social.....	6
Acontecimiento social y acontecimiento teatral .....	6
Reparación mediante el símbolo y reparación del símbolo .....	10
Un teatro con preocupaciones políticas y sociales.....	16
CAPÍTULO II. Dramaturgia del acontecimiento social y reparación simbólica: estudios de caso.....	21
Presentación del trabajo de campo realizado para la presente investigación.....	21
El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos .....	25
Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol.....	35
Tomates secos exprimidos .....	52
De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra .....	61
CAPÍTULO III Presencia de la institucionalidad y relacionamiento de los estudios de caso .....	68
Apuestas institucionales para construir paz desde el teatro.....	68
Relacionamiento de los estudios de caso .....	76
Consideraciones finales .....	80
Referencias .....	83

## **Resumen**

Este texto propone una mirada a algunas expresiones teatrales de la ciudad de Medellín y a su clasificación como ejercicios de reparación simbólica hacia las víctimas del conflicto armado colombiano. Se aborda la categoría de *acontecimiento social* como un conjunto de elementos que permite exponer los sucesos conflictivos y violentos del país, y de *acontecimiento poético/teatral* para abordar las representaciones del conflicto armado que se realizan desde el ejercicio teatral. Se analizan como estudios de caso cuatro obras de teatro de la ciudad de Medellín que surgen en la temporalidad 2013 – 2019 y que se configuran como ejercicios que permiten generar reflexiones en torno a la preservación de la memoria histórica.

**Palabras clave:** Acontecimiento social, acontecimiento poético/teatral, reparación simbólica, dramaturgia del acontecimiento social, memoria histórica

## **Abstract**

This text proposes a look at some theatrical expressions of the city of Medellín and its classification as exercises of symbolic reparation towards the victims of the Colombian armed conflict. The category of social event is addressed as a set of elements that allows exposing the conflicting and violent events of the country, and of poetic/theatrical event to address the representations of the armed conflict that take place since the theatrical exercise. Four plays from the city of Medellín that arise in the 2013 – 2019 temporalities

and are configured as exercises that allow reflections to be generated around the preservation of historical memory are analyzed as case studies.

**Keywords:** Social event, poetic event, symbolic repair, dramaturgy of the social event, historical memory

## Introducción

“(…) Donde exista la sociedad humana, el irreprochable Espíritu de la Representación se manifiesta. Nacido en la comunidad, lleva las máscaras y las vestimentas de nuestras diversas tradiciones. Utiliza nuestros lenguajes y ritmos y gestos, y aclara un espacio entre nosotros. Y nosotros, los artistas que trabajamos con este espíritu ancestral, nos sentimos obligados a canalizarlo a través de nuestros corazones, nuestras ideas y nuestros cuerpos para revelar nuestras realidades en toda su mundanidad y brillante misterio. Pero en esta era en la que tantos millones luchan por sobrevivir, sufriendo bajo regímenes opresores y de un capitalismo depredador, están huyendo de conflictos y adversidades; donde nuestra privacidad es invadida por servicios secretos y nuestras palabras son censuradas por gobiernos entrometidos; donde los bosques están siendo aniquilados, especies exterminadas y océanos envenenados: ¿qué nos sentimos obligados a revelar?

En este mundo de poderes desiguales, en el que diversos órdenes hegemónicos tratan de convencernos que una nación, una raza, un género, una preferencia sexual, una religión, una ideología, un marco cultural es superior a todos los otros, ¿es verdaderamente defendible insistir que las artes deben estar sin cadenas frente a las agendas sociales?

¿Estamos nosotros, los artistas de arenas y escenarios, conformes con las esterilizadas demandas del mercado, o asumiendo el poder que nosotros tenemos: el de limpiar el espacio en los corazones y las mentes de la sociedad, para reunir a la gente alrededor de nosotros, para inspirar, encantar e informar, y crear un mundo de esperanza y generosa cooperación?”

Brett Bailey, manifiesto día mundial del teatro 2014.

En barrios, escuelas, comunas y sectores de nuestras ciudades colombianas el arte ha sido una herramienta de la cual diferentes organizaciones sociales, comunidades y personas se han valido para realizar ejercicios de memoria sobre (y en medio de) un conflicto armado que durante años se desarrolla en una alta frecuencia a lo largo y ancho de los territorios nacionales. De múltiples maneras y desde múltiples lugares se han relatado situaciones de violencia que padecen muchos grupos sociales, igualmente desde estos lugares y con el arte

como medio, se han denunciado y narrado conflictos actuales que atraviesan diferentes comunidades. La literatura lo ha contado, también las artes plásticas y gráficas, el cine y la música; en algún momento todas aquellas artes han sido medio de expresión de un relato acerca del conflicto, pero es el teatro como el arte de la representación humana, el eje que en este texto propongo tomar como elemento de análisis de diferentes aspectos que contiene el conflicto armado en Colombia.

En la búsqueda de un impulso creativo, el teatro en Medellín, y a nivel nacional, ha impregnado la tradición clásica, sus autores, obras y métodos de lo que Farley Velásquez (2000) diría “un olor al país, a sus crímenes”, esto es, ha logrado que las situaciones y los personajes que las desarrollan transmuten a un entorno local donde, como mencionaría Fabio Rubiano en su declaratoria del día del teatro latinoamericano en 2017, “pasamos del costumbrismo y el sainete directamente al distanciamiento brechtiano, y lo interpretamos desde Boal, y Buenaventura y García, y Peixoto, y Dragún y Tavira; más (aunque también) que desde Bernard Dort o Adorno o Benjamin.”

En este texto propongo fijar el interés en una mirada antropológica y estética a la mencionada capacidad que han tenido diferentes grupos sociales y artísticos en construir, como ejercicios de reparación simbólica y de construcción de memoria, narrativas del conflicto desde la escritura dramaturgica y la representación en procesos de creación teatral, donde los acontecimientos íntimos surgen desde las vivencias propias o cercanas del artista y se enmarcan en acontecimientos sociales, dando lugar a textos y obras que son “base para la reflexión y la renovación de la esperanza desde la memoria” (Velásquez, 2000) y a su vez, elementos propensos a ser estudiados desde la antropología.

Entre antropología y teatro han surgido ciertos cruces a partir de los cuales ambas disciplinas han propuesto diálogos, apuntes y abordajes acerca de aspectos de interés para las ciencias sociales y para las artes escénicas. En el siglo XX autores como Antonin Artaud y Jerzy Grotowski emprendieron búsquedas en la antropología que les permitiesen comprender relaciones entre las formas y expresiones rituales de algunos pueblos indígenas y experiencias teatrales, esto con el fin de hallar estrategias actorales que potenciaran la estimulación sensorial del espectador (Citro, 2001), de esta forma empezaron a surgir lenguajes teatrales tales como el “teatro de la crueldad” y “el teatro pobre”.

Victor Turner y Richard Schechner presentan también importantes miradas a la relación teatro-antropología. El primero encontró en la teatralidad un recurso para dinamizar los acercamientos etnográficos y postuló conceptos transversales en estos estudios tales como el de “drama social”<sup>1</sup>. Por su lado, Schechner halló en la antropología una guía para profundizar en los estudios del performance (Prieto y Toriz, 2015).

En Latinoamérica Augusto Boal es un referente que permite relacionar el teatro con algunas preocupaciones que ha presentado el trabajo de la antropología y de otras ciencias sociales: la desigualdad social, los usos del poder, el género y sus roles, el territorio y la territorialidad. El trabajo de Boal se centró en los procesos comunitarios, más que en los procesos creativos, es decir, su preocupación estaba en lo que sucedía a nivel sociopolítico con el grupo de actores y la comunidad en la cual se impartía su teatro, así desarrolló múltiples técnicas y metodologías tales como el *teatro imagen*, *teatro invisible*, *teatro foro*,

---

<sup>1</sup> “Turner concibe el drama social no tanto en relación con la fiesta sino con la vida normal y las crisis institucionales. El autor trata de entender algunos procesos que ocurren dentro del cambio de una sociedad, los cuales tienen, como él mismo afirma, un carácter dramático. Asume entonces como modelo la metáfora del drama. Advierte, asimismo que, a diferencia de los funcionalistas -quienes habían tomado metáforas orgánicas, es decir, de la naturaleza para intentar explicar ciertos cambios en las sociedades-, él aplica la metáfora del drama como un producto dinámico de la cultura.” (Botero, 2010)

*teatro periodístico, teatro legislativo*, enmarcados en lo que nombraría como *teatro del oprimido*.

Otra corriente que ha sido explorada tiene que ver con el uso del componente etnográfico de la antropología en ejercicios de intervención pedagógica a través del teatro. A su vez esta corriente presenta, a mi modo de ver, dos vertientes principales: En primer lugar, encontramos la etnografía como un método para acceder a un tipo de conocimiento específico de la pedagogía teatral (técnicas corporales, ejercicios de training, procesos de escritura dramaturgica); y en segundo lugar, situamos la etnografía como un método para construir conocimientos necesarios para postular acciones de intervención social en una comunidad a partir del teatro (allí encontramos aquellos antropólogos que se valen de ejercicios teatrales para acercarse a una comunidad y también encontramos actores que hacen uso de técnicas y metodologías propias de la antropología también con el propósito de generar cercanía con la población en la cual se intervendrá).

La estructura de este trabajo propone tres capítulos presentados así: en el primer capítulo, *Teatro en Medellín y acontecimiento social*, presentaré las categorías y concepto *acontecimiento social y reparación simbólica*, transversales en el trabajo de investigación, y su universo conceptual. Posteriormente, expondré un abordaje histórico sobre algunos cambios y transiciones en el teatro colombiano a partir de la segunda mitad del siglo XX, el surgimiento del Nuevo Teatro Colombiano y el establecimiento de una corriente teatral nombrada *Dramaturgia del acontecimiento social*.

En el segundo capítulo me ocuparé de presentar un balance del trabajo de campo realizado para la investigación y el análisis de cuatro montajes teatrales de la ciudad de Medellín que reflexionan sobre diferentes hechos y aspectos del conflicto armado en

Colombia; estos estudios de caso se analizarán como ejercicios de reparación simbólica y aportes a la reflexión sobre el conflicto armado y a la preservación de la memoria histórica.

El tercer y último capítulo se ocupa de relacionar y reflexionar sobre el conjunto de obras presentadas en el capítulo dos, también propone una mirada a algunas estrategias institucionales que propenden fortalecer procesos artísticos de la ciudad que se interesan por temas como la reparación, la memoria y el fortalecimiento comunitario.

## **CAPÍTULO I**

### **Teatro en Medellín y acontecimiento social**

#### *Acontecimiento social y acontecimiento teatral*

“Dramaturgia del acontecimiento social” se nombra a un tipo de teatro que tiene como rasgos característicos un marcado interés por el abordaje poético de acontecimientos sociales de naturaleza catastrófica y conflictiva, y que han ocurrido en el contexto histórico nacional. La dramaturgia del acontecimiento social, también llamada dramaturgia en el espejo, dramática de la violencia, estetización del conflicto, docu-teatro... (Escobar, 2013: 252), presenta preocupaciones de carácter político expresadas en puestas en escena que abordan la memoria de uno o varios acontecimientos sociales y que pretenden develar sucesos a través de la recreación y observación del pasado como una experiencia que permite construir el futuro.

El acontecimiento, como categoría principal en esta investigación, se entiende como un suceso o una serie de sucesos singulares, repentinos e imprevistos que alteran la normalidad y la cotidianidad de las personas y las cosas. Los acontecimientos pueden ser también las consecuencias imprevisibles de una suma de hechos o situaciones que conducen a subvertir un orden. Ahora bien, para esta investigación la noción de “acontecimiento” la trataremos como un universo que presenta como componentes principales el acontecimiento social y el acontecimiento poético/teatral.

El acontecimiento social es la base para un teatro que se propone indagar en un hecho conflictivo del pasado para así generar una representación que sea a su vez poiesis e instrumento político mediante el cual la sociedad pueda cuestionar y establecer diálogos

alrededor del suceso y sus impactos. En contextos de violencia, como es el conflicto armado colombiano, hablamos también de acontecimiento social catastrófico; respecto a ello, Jorge Iván Grisales (2013) define los siguientes aspectos para ser entendido debidamente:

- a. Un hecho acaecido en un espacio y tiempo determinado.
- b. Un evento sorpresivo y de instalación imprevista. Desaparición brusca o de desarrollo impredecible.
- c. Una circunstancia en la cual hubo agresión y violencia extrema contra seres sin defensa que no tienen que ver en el conflicto.
- d. Un hecho que tiene consecuencias destructivas en el orden espiritual, psicológico, material y social, económico.
- e. Un incidente en el cual se implementó una estrategia sustentada en el uso y propagación del terror como instrumento de control sobre el territorio y la población.
- f. Una urgencia en la cual no hubo atención pronta y adecuada a las víctimas de los actos del acontecimiento.
- g. Una circunstancia en la cual hubo abandono y silencio por parte de las autoridades: el ejército quien actuó como cómplice, el silencio del poder ejecutivo y de los medios de comunicación.
- h. La desgracia sufrida por la desaparición de un pueblo y destrucción de un proyecto de vida colectivo.
- i. Escenario de encuentro entre el poder absoluto y la impotencia absoluta.

Esta serie de características que componen un acontecimiento social de naturaleza catastrófica son también elementos que el teatro evalúa y analiza para generar la transición de lo prosaico a lo poético, es decir, para llevar al ámbito creativo de la representación un suceso que en su aparecer significó el horror, el terror y el dolor para una población.

Al resultado del ejercicio de investigación y de creación artística se le denomina “acontecimiento poético/teatral”. Este acontecimiento es el ejercicio de memoria que nombra al acontecimiento social, que le da un tratamiento a su recuerdo y que enuncia la realidad desde la ficción mediante la acción poética. En el acontecimiento teatral el artista nombra, ubica y define a quienes participan de la catástrofe: el verdugo, las víctimas, la población civil, el Estado. El acontecimiento social brinda al artista una imagen generadora<sup>2</sup> que detona en preocupaciones que va resolviendo a medida que teje un conflicto dramático basado en la realidad y que a su vez le sirve para develar y denunciar un hecho ante la sociedad, en aras de aportar a la reparación del tejido social.

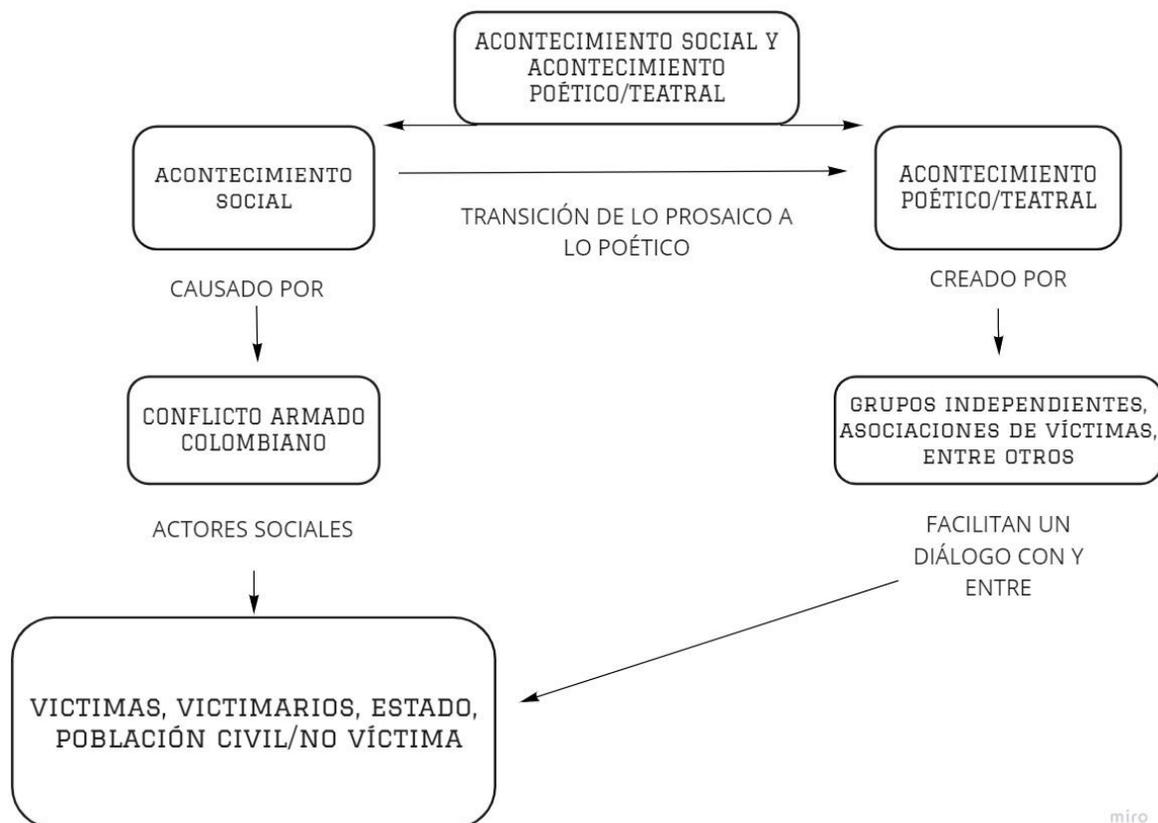
El acontecimiento teatral presenta una dimensión imprescindible para que como tal pueda darse: el acontecimiento expectatorial, o sea, lo que sucede en el lugar del espectador. La experiencia que vive el espectador es singular. Al igual que el acontecimiento teatral, lo que el espectador observa, huele, toca, siente, y que es propiciado por un grupo de actores, significa el cumplimiento del propósito del acontecimiento teatral. Acerca de esto, Grisales (2013, p.45) expone 3 dimensiones del acontecimiento teatral, cada una resultante de la anterior:

---

<sup>2</sup> Grisales (2013, p.22) llama “imagen generadora” a lo que toma el acontecimiento poético del acontecimiento social: “un núcleo que contiene los elementos claves de la creación. Es una semilla que tiene un valor interno detonador”. Por su lado, Dubatti (2010, p.127) propone: “La imagen que se proyecta se recorta ahora contra un modelo que hasta entonces no la contenía y en ese cruce dialéctico estalla la imaginación. La imagen generadora crea un acto de revolución en ese universo. Los universos tienen vocación conservadora, y la imagen viene a revolucionarlos”.

- a. El *acontecimiento convivial*, que parte del plano de la vida cotidiana y es necesariamente territorial, que es condición de posibilidad y antecedente del *acontecimiento poético*.
- b. El *acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético* es creación *poiética* de entes –cuerpo poético– que marcan un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana, así como una desterritorialización y frente a cuyo advenimiento se produce el *acontecimiento expectatorial*.
- c. El *acontecimiento expectatorial* o constitución del espacio del espectador a partir de la observación de la *poiesis* desde una distancia ontológica, ejercicio de percepción con todos los sentidos, con todo el cuerpo, no sólo mirada, aunque la visión pueda resultar a menudo preponderante – recordemos que *teatro*, etimológicamente, es “mirador”, “observatorio”.

De lo anterior tenemos que el teatro es una comunión que exige como mínimo la presencia en conjunto de un actor y un espectador. Es conveniente pensar que esta comunión, al tiempo que posibilita el acontecimiento expectatorial, es testigo de la desaparición del acontecimiento teatral: el acto es volátil, en el momento en que surge, inmediatamente expira, pues, aunque sus bases sean las mismas, toda representación teatral es diferente a la que la precede.



**Imagen 1. Fuente: elaboración propia.**

### *Reparación mediante el símbolo y reparación del símbolo*

Las reparaciones a las víctimas del conflicto armado en Colombia se han consignado como una serie amplia de exigencias por parte de múltiples sectores de la sociedad. En ellas se reclaman, principalmente, el reconocimiento de la población víctima, el cese de las afectaciones, la verificación de los hechos, la seguridad de la no repetición, la aplicación de la justicia y la reparación en un orden material y simbólico. Particularmente todas estas exigencias y los insuficientes esfuerzos de la institución por cumplirlas se dan en un contexto que presenta al menos dos contradicciones: En primer lugar, está la premisa de que cada acción a favor de las víctimas supone un esfuerzo por reparar lo irreparable, pues

acciones victimizantes como el desplazamiento, la desaparición forzada o una masacre implican la ruptura del tejido social y la desarticulación del proyecto de vida comunitario e individual de las personas afectadas. En segundo lugar, se presenta una situación que en contextos de justicia transicional y posconflicto merece una especial revisión, esto es, en Colombia se habla de reparación a las poblaciones en un contexto en el que no se ha dejado de violentar las poblaciones.

Las reparaciones en el orden de lo simbólico surgen como parte de una reparación integral que se constituye como un derecho fundamental de cualquier persona víctima de violaciones a los derechos humanos. Estas reparaciones buscan que la sociedad en transición, por medio de simbolismos reparadores, reconozca los hechos y su participación en los mismos (al callar u olvidar) como acción a favor de las víctimas y que aporte a la dignificación de estas. Álvaro Alfonso Patiño (2010, p. 9), a propósito de este planteamiento, señala que:

Las reparaciones simbólicas son medidas específicas de carácter no pecuniario ni indemnizatorio que buscan subvertir las lógicas de olvido e individualidad en las que suelen caer las sociedades en donde se perpetraron violaciones a derechos humanos, ampliando hacia la comunidad el dolor de las víctimas, a través de una mirada crítica de lo pasado que trasciende al futuro. Así, los símbolos reparadores unen a la comunidad con la víctima o cuando la primera es la víctima lo hacen con referencia a la nación. Al unirlos permiten la reconstrucción de la sociedad y de la historia, pero no desde los círculos de poder, en los cuales generalmente se busca una transición más simple con olvido, sino desde los afectados.

Para Colombia la Ley 1448 de 2011<sup>3</sup> presenta también una definición desde la cual operan los diferentes brazos del Estado encargados de generar acciones de este tipo:

Reparación simbólica según la ley de víctimas y restitución de tierras se define como “toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.” (Presidencia de la República & Congreso Nacional, 2011)

Las reparaciones simbólicas se dan generalmente en dos situaciones: como acciones posteriores a un trabajo de búsqueda de la verdad y esclarecimiento de los hechos<sup>4</sup> y como contribución a esa búsqueda. En el primer momento situamos todos aquellos actos que sugieren la recordación colectiva, tales como las placas conmemorativas, los monumentos, la elaboración de piezas artísticas, la conmemoración de fechas, entre muchos otros. En el segundo momento, y por la claridad hecha anteriormente en la que definimos que la reparación se da en contexto en que no se ha dejado de victimizar, situamos todas las acciones que se desarrollan como forma de resistencia ante actos y hechos victimizantes

---

<sup>3</sup> “Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.” Llama la atención lo tardío en que se establece esta ley, junto con los parámetros que en ella se decreta para atender a la población víctima, con relación a la temporalidad del conflicto armado colombiano.

<sup>4</sup> Estos trabajos tienden a centrarse en entidades del Estado que operan en conjunto con las víctimas. Para Colombia, en el trazo de una ruta que permitiera la reconciliación y el establecimiento del posconflicto, se creó “la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, como un mecanismo de carácter temporal y extrajudicial del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición - SIVJRNR, para conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas durante el mismo y ofrecer una explicación amplia de su complejidad a toda la sociedad.” Recuperado de: <https://comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad>. Es sistema a su vez tiene tres componentes: la Jurisdicción Especial para la Paz, la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición y la Unidad para la Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas.

vigentes que aún no han sido reconocidos y tratados como violaciones a los derechos humanos.

En medio de la desazón y la intranquilidad que genera la pugna armada en Colombia, surgen estudios y prácticas de la antropología que aportan a la comprensión de estos hechos e inclusive al resarcimiento de las afectaciones causadas. Estos surgimientos pueden darse en el marco de los propósitos de diferentes comisiones o programas. Aquí es importante anotar los dilemas éticos y las conductas que rodean a los antropólogos en su accionar frente a estos temas.

Los estudios sobre (y en medio del) conflicto armado que la antropología ha ejercido en Colombia varían numerosamente en temas, aproximaciones e intereses, pero lo que tienen en común es que atraviesan asuntos muy humanos como el dolor, el placer, la felicidad o la verdad. La responsabilidad que permea a los antropólogos en estas líneas se encuentra precisamente en lo que podría llamarse “la adquisición de una consciencia” que la misma disciplina forma. Los antropólogos, por lo menos en los contextos del Sur (epistemológico y geopolítico), nos topamos siempre con algo que Castoriadis (1994) ya apuntaría:

El dilema de cuándo debo decir la verdad y cuándo ocultarla no deriva solamente de un juicio ético, sino también político, dado que los efectos de mi respuesta no sólo conciernen a mi persona, a mi conciencia, a mi moralidad o incluso a la vida de otras personas con nombre y apellido, sino que afectan directamente a la esfera pública en sí misma y al destino de una colectividad anónima

Estudiar el conflicto armado en Colombia requiere pues de cierta sensibilidad y cercanía que la antropología puede ofrecer desde sus metodologías. No obstante, es

necesario pensar estos ejercicios como un accionar político que siempre se verá amenazado por intereses particulares o coaccionados por la institucionalidad. Es entonces tarea de quien procura estos estudios y prácticas poner en constante crítica la labor misma del antropólogo en contextos de violencia.

Cuando hablamos de memoria necesariamente hablamos de tiempo, de las texturas del recuerdo y las formas en que el pasado habita el presente. Ejercer la memoria, hacer memoria en Colombia, debe increparnos acerca del significado de ocupar un lugar en el conflicto. ¿Qué implicaciones trae pensar en medio del conflicto? ¿Cuáles son las formas en que se recuerda ese pasado violento? ¿Qué nos quiere comunicar el silencio de las víctimas? La memoria nos interroga para resistir al olvido y es a partir de ella que se otorga un lugar a los actores del conflicto; el recuerdo del pasado y las reflexiones acerca del presente que tienen estos actores respecto a la configuración de la realidad, son elementos esenciales con los que el silencio se quebranta para discernir la verdad. Los ejercicios de memoria se constituyen así como contribuciones al esclarecimiento de los hechos.

Para tratar la violencia desde la antropología, la memoria ha sido un elemento fundamental como categoría de estudio. En Colombia, quienes se han dedicado al estudio de la memoria en contextos de conflicto armado la han tomado no como el recuerdo de un suceso pasado, sino como un constructo desde el presente que permite reconfigurar el sentido de ese pasado.

Los esfuerzos institucionales y de organizaciones independientes han llevado a agenciar la memoria desde múltiples formas. Algunas de ellas se asocian al patrimonio material, esto tiene que ver con la realización de monumentos, esculturas y placas que conmemoran y recuerdan un acontecimiento social. Estos espacios tienden a fijarse en lugares públicos al alcance de todos, donde lo problemático ha sido el uso que las

poblaciones hacen de ellos, corriendo el riesgo de que la pieza sólo se aprecie desde su aspecto material (que tiende a lo turístico y cosmético) y no desde su aspecto simbólico. Los ejercicios de reparación simbólica y de preservación de la memoria histórica a través del patrimonio no sólo nos presentan reflexiones sobre la identidad y la memoria, sino que logra ser también una forma en que las sociedades generan procesos de resistencia y relacionamiento desde el uso del espacio.

Un ejemplo acerca de la reparación del símbolo y la reparación mediante el símbolo es el caso del Cristo Negro de Bojayá. El día 2 de mayo de 2002 estalla en la iglesia de Bojayá un cilindro bomba en medio de enfrentamientos entre el Frente 58 del Bloque Noroccidental de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el Bloque Élder Cárdenas de las Autodefensas unidas de Colombia. El resultado de la explosión fue la masacre de más de un centenar de civiles que se refugiaban en la iglesia al momento del enfrentamiento. De las ruinas y el horror fue recuperado un cristo negro que por la explosión quedaría mutilado; este cristo sería tomado por la población sobreviviente como símbolo de esperanza que estaría presente en las acciones por la búsqueda de la verdad y la reparación a la población, el mismo fue llevado ante el papa Francisco en el Encuentro de Reconciliación Nacional en el año 2017 y también fue presentado en la solicitud de perdón de las FARC-EP por parte de los exguerrilleros Iván Márquez y Pastor Alape.

Con base en el acontecimiento social “la masacre de Bojayá” también se han producido creaciones teatrales que propenden tramitar la memoria y establecer procesos pedagógicos con la población afectada tomando el teatro como una estrategia. El caso más relevante es la obra *Kilele*, escrita por el dramaturgo Felipe Vergara y llevada a escena por el grupo de teatro bogotano Varasanta. Ruiz (2017) apunta que *Kilele* surge de una experiencia en la cual el dramaturgo Felipe Vergara participa del proyecto “Teatro

pedagogía para la paz y la transformación social”, que consistió en una serie de talleres teatrales dictados a la comunidad de Bellavista- Chocó como parte del acompañamiento a las víctimas, liderado por la diócesis de Quibdó junto con la pedagoga alemana Inge Kleutgens. Respecto al proceso creativo de *Kilele* Ruíz (2017) apunta que

Los actores que forman parte de este proyecto artístico se nutrieron de las representaciones colectivas que hacen parte de la cultura chocoana y que ellos mismos tuvieron la oportunidad de experimentar en el departamento cuando fueron a hacer el trabajo de campo y posteriormente a presentar la obra, ellos vieron las narrativas sociales, los cantos, las costumbres y las rutinas de los pobladores para luego incluirlas en el juego escénico de *Kilele*.

Esta obra da muestra, en primer lugar, de cómo el teatro presenta recursos que en procesos de atención, asistencia y reparación a víctimas de sucesos violentos resultan muy útiles para establecer puentes entre comunidades y personas/instituciones interesadas y dispuestas en desarrollar procesos de impacto y transformación social. En segundo lugar, nos habla de cómo los procesos creativos dentro del teatro logran construirse tomando elementos propios de las culturas y los sucesos que se propone representar, para este caso, además del acontecimiento social en mención, son los cantos, danzas, vestuarios y otros elementos tradicionales de los pueblos chocoanos los que nutren y componen el abordaje estético.

#### *Un teatro con preocupaciones políticas y sociales*

Previo a tratar puntualmente algunos casos de obras de teatro en Medellín como aportes a la reparación simbólica y a la reflexión sobre el conflicto armado colombiano, presentaré un

balance general del Nuevo Teatro Colombiano y su contribución al establecimiento del teatro contemporáneo en Colombia.

La segunda mitad del siglo XX fue el contexto en el cual se desarrolló y consolidó en Colombia una corriente teatral que, para entonces, se nombró Nuevo Teatro Colombiano, y que ha mutado hasta nuestros días en vertientes como la dramaturgia del acontecimiento social. En más de 60 años de recorrido, esta forma de hacer teatro en el país ha producido cientos de obras y ejercicios a lo largo y ancho del territorio nacional. Muchas han sido las experiencias desde las cuales se ha abordado el tema en cuestión: desde el teatro dramático, hasta lenguajes como el clown, el mimo, el teatro físico, el teatro infantil, títeres, el teatro musical, el teatro de máscaras, bufones y circo. Diferentes técnicas y metodologías de creación han servido a los artistas para llevar a cabo sus creaciones. Destaca la *creación colectiva*, popularizada por Enrique Buenaventura y Santiago García, como metodología que propone un ejercicio horizontal entre los diferentes involucrados en la creación teatral a partir de la improvisación. Como obras claves en el proceso de establecimiento de la corriente del Nuevo Teatro Colombiano, se suele mencionar *La Denuncia* (1972), del Teatro Experimental de Cali, *El Abejón Mono* (1971), del Teatro La Mama, *Nosotros, Los Comunes* (1972), de Santiago García, *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975), del Teatro La Candelaria, y *La Siempreviva* (1994), de Miguel Torres. Para el último cuarto del siglo XX, el Nuevo Teatro Colombiano se consolidaba en Bogotá y Cali, al tiempo que se fortalecía en Manizales y Medellín con la formación de festivales, escuelas populares y escuelas de teatro universitario inmersas en contextos de fuerte militancia política.

Las obras, los actores y directores, los grupos, las escuelas, festivales y en general el panorama teatral presentaba una tensión con la realidad conflictiva del país, la cual se daba

representada en las prácticas teatrales que emergían desde diferentes lugares. Situándonos en Medellín, el teatro se presentaba con profundas preocupaciones de orden político con grupos como el de la Universidad Nacional, la Escuela Popular de Artes, la Brigada de los Trabajadores del Arte Revolucionario (BBTAR), la Escuela Municipal de Teatro de Medellín, el Taller de artes de Medellín, el Teatro Libre de Medellín y posteriormente el Pequeño Teatro y el Teatro Matacandelas. En este punto considero necesario contextualizar lo que hemos tratado hasta ahora como “Nuevo Teatro Colombiano”. Según Mayra Parra (2013), se trata de “un tipo específico de actividad teatral adscrito a la Corporación Colombiana de Teatro (cct) y asociado con la creación colectiva como método, y que corresponde esencialmente a la práctica del teatro La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali (tec), de allí que tampoco se emplee el término para denominar de manera indiscriminada a todos los grupos de la época.” (Parra, 2013, p. 73). Respecto a personalidades destacadas en el teatro de Medellín del último cuarto del siglo XX, encontramos a dramaturgos, actores y directores como Gilberto Martínez, Jairo Aníbal Niño, José Manuel Freidel, Rodrigo Saldarriaga, Juan Guillermo Rúa, Ramiro Tejada, Bernardo Ángel Saldarriaga, Mario Yepes, Nora Quintero y Jorge Iván Grisales. Estas personas y otras más aportarían a la consolidación del teatro en la ciudad desde diferentes escenarios, incluyendo la calle, parques, salas y espacios no convencionales. Para los años 80s y 90s, el teatro en Medellín sería atravesado por la intensificación de la violencia en aspectos como el narcotráfico, el fortalecimiento de grupos paramilitares, la presencia de milicias urbanas en barrios de la ciudad y la persecución y el asesinato de múltiples líderes políticos y estudiantiles. Respecto al teatro en Medellín de finales del siglo XX, Cristóbal Peláez, director del teatro Matacandelas comenta:

Era un teatro muy encasillado en la temática. Era, digámoslo así: se buscaba mucho que en las obras de teatro su contenido ilustrara las líneas políticas de cada partido de la izquierda, y recordemos que en esa época aquí había tantos partidos de izquierda que se decía que todo partido mayor a una persona estaba dividido. (...) Así como en el cine se dice que una obra de aventuras tiene aventura en avión, por tierra, por tren y por agua, en esa época una obra de teatro completa, aplaudida, laureada y que era un éxito, era una obra que hablara contra el imperialismo, hablara de la reforma agraria, hablara de la lucha de clases y hablara de la educación, esa obra era completa. (Entrevista para el proyecto audiovisual “Una mirada histórica al teatro de Medellín 1970-1999” del Museo Vízta, 2013)

Años más adelante, y en un contexto que es el de mayor interés para este trabajo, los grupos de teatro de la ciudad asumirían los procesos de creación de piezas habitadas por personajes arquetípicos y situaciones conflictivas cotidianas en la realidad nacional; la ciudad presenciaría la proyección de obras como *Macbeth* (1997), del Teatro Hora 25, *Angie por siempre muerta o la pesadilla del cerdo* (2006), del III nivel Universidad de Antioquia, *Falso + Positivo* (2008), de La Antiliga, *Pernicia Niquitao Una verónica en la cara. Textos para instalar i la bailarina* (2009), de La Mosca Negra, *Ni aquí ni allá, porque la guerra no tiene sentido* (2011), del Colectivo Teatral Infusión, *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* (2013), del Teatro El Trueque, *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra* (2013), de Elemental Teatro, *El patio de mi casa* (2014), del VII nivel Universidad de Antioquia, *La casa grande* (2015), del Maticandelas, *La memoria de las ollas o memorias de la orfandad* (2015), de La Mosca Negra, *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* (2018), del VII nivel Universidad de Antioquia, *Tomates*

*secos exprimidos* (2019), de la Casa del Teatro y Universidad de Antioquia, *Bucle* (2019), del VII nivel Universidad de Antioquia, *Incendios* (2020), de Elemental Teatro, y *Pies Hinchados* (2020), de Quimera Móvil. Todas estas obras, desde la multiplicidad de acontecimientos que narran, son también un insumo para reflexionar aspectos varios de la violencia y el conflicto armado, como su temporalidad y ubicación, los actores y sus roles en los diferentes acontecimientos. La eficacia del teatro como medio para estudiar la violencia está, entre muchas otras cosas, en que teje diálogos entre las fuentes históricas (documentos oficiales, investigaciones académicas, imágenes, objetos materiales, entre otros.) y la sensibilidad propia del artista, los espectadores y de las demás personas frente a los hechos o el conjunto de acontecimientos.

Del inventario de piezas teatrales creadas en Medellín en los últimos diez años, son cuatro las que abordaré como estudios de caso con el objetivo de indagar en cómo llegan a aportar a la reflexión sobre el conflicto armado en Colombia, al tiempo que significan ejercicios de reparación simbólica. Estas son: *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos*, *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra*, *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* y *Tomates secos exprimidos*. Estas piezas presentan, cada una a su modo, miradas e interpretaciones de hechos violentos y victimizantes ocurridos en el país. Cada obra es una lectura de fenómenos sociales similares con un desarrollo histórico en Medellín y Colombia, en cada obra encontramos representadas las tensiones entre una población civil y diferentes grupos armados, así mismo se presenta una caracterización de lo masculino como generador de violencia y de lo femenino como lugar de resistencia.

## CAPÍTULO II

### **Dramaturgia del acontecimiento social y reparación simbólica: estudios de caso.**

#### *Presentación del trabajo de campo realizado para la presente investigación*

Investigar sobre teatro y violencia me ha llevado a hacer de la entrevista y la observación participante las herramientas primordiales para abordar lo relacionado con las producciones teatrales de Medellín y sus aportes a la reparación simbólica y a la reflexión sobre el conflicto armado en Colombia. A través de la entrevista he construido, en conjunto con mis interlocutores, reflexiones que surgen de la historia con que cada uno cuenta a partir de su experiencia con el teatro de la ciudad; como espectadores, actores, directores, dramaturgos y demás partícipes hemos construido relatos en las que el conflicto armado colombiano es representado en los escenarios de la ciudad como una manera de construir memoria y reparación simbólica desde múltiples y diferentes búsquedas estéticas y sociales, la entrevista ha sido allí el medio a través del cual han convergido los relatos y las reflexiones alrededor de un tema en común.

Inicialmente este ejercicio de investigación se propuso indagar en 2 estudios de caso, obras de teatro producidas en la ciudad de Medellín en las cuales sus dramaturgias y puestas en escena proponían la representación de uno o varios acontecimientos sociales derivados del conflicto armado colombiano. La primera de ellas, *El Insepulto o yo veré qué hago con mis muertos*, de Teatro El Trueque, por su recorrido en la ciudad y otras localidades del país se configuró como el interés primario para este ejercicio de investigación. Desde la observación, la entrevista con el elenco, el análisis y la observación

de la obra y otras herramientas elaboré reflexiones y exploraciones conjuntas que se correspondían con las hipótesis planteadas previamente: la obra participa como un ejercicio alternativo de memoria en la ciudad de Medellín; la obra se considera un aporte a la reparación simbólica dado que se constituye como una prestación a favor de las víctimas y tiende a asegurar la preservación de la memoria histórica; la obra participa como un diálogo entre Estado y ciudad puesto que fue patrocinada con fondos públicos para la creación artística en Medellín; la obra ha impactado directamente y positivamente a las víctimas del conflicto armado que han accedido a su presentación; la obra ha sido un relato y a su vez un insumo para denunciar agentes violentos que han perpetrado crímenes contra seres y poblaciones indefensas (casos puntuales de las víctimas del conflicto armado en Antioquia Flor Gallego y Fabiola Lalinde), entre otros asuntos que desde el análisis investigativo se pudo definir. Pese a que el interés por esta obra de teatro viniera incluso antes de proponerla como un estudio de caso para una investigación antropológica, y aún después de realizar un ejercicio de campo por varios meses, decido suspender el relacionamiento con Teatro El Trueque, con su dirección. El motivo: en el mes de marzo del año 2020 se pronuncian más de 16 mujeres que denuncian haber sido acosadas y algunas de ellas abusadas sexualmente por parte de su director, José Félix Londoño (con quien desarrollé la mayor parte de mi trabajo investigativo), en complicidad de otros integrantes del grupo. Además de cuestionamientos éticos sobre el trabajo conjunto con una persona sobre la cual pesan señalamientos de este tipo, la situación también me permitió visualizar baches en la veracidad de la información construida. Por lo anterior, para esta investigación se tendrán en cuenta solo los trabajos de observación, análisis y una entrevista en donde se aborda el proceso creativo y algunas experiencias de espectadores en la proyección de la obra.

El mismo fin de semana en que se realizaron las denuncias contra el director de Teatro El Trueque, en Colombia se inicia la cuarentena obligatoria que confina a la población por más de 3 meses a raíz de la contingencia global por covid-19, antes de sus primeros acercamientos a la reapertura económica en el mes de junio. En este contexto se dificultó el replanteamiento del ejercicio de investigación; el trabajo realizado ahora era controvertible y la posibilidad de generar nuevas interacciones se veía reducida, dado que se percibía una consternación generalizada por la incertidumbre del momento, consternación que también me acogía.

En la búsqueda de un nuevo énfasis retomo otros ejercicios de campo realizados a la par del trabajo con Teatro El Trueque. Allí rescato mis apuntes de campo como asistente y participante del curso “Acontecimiento íntimo”, dictado por el profesor e investigador Jorge Iván Grisales, quien ha trabajado ampliamente en las categorías de las cuales me sirvo para explorar el problema de investigación sobre dramaturgia del acontecimiento social. También me remito a la revisión de obras presentadas en la última década y a las entrevistas realizadas a creadores y espectadores de teatro de Medellín, y desde allí dibujo un nuevo panorama en el cual mi propósito es indagar en *Dramaturgia del acontecimiento social y reparación simbólica: aportes del teatro en Medellín a la reflexión sobre el conflicto armado en Colombia, 2013 – 2019*. Defino una temporalidad que parte desde el año 2013, ya que si bien el ejercicio teatral en Medellín ha tenido interés en agenciar la memoria desde la segunda mitad del siglo XX, es en esta última década en donde se hace notorio mi interés en abordar cuestiones como: el teatro como un instrumento para representar, reflexionar y conocer el conflicto armado en un contexto de posconflicto; el teatro como insumo de organizaciones que se proponen asegurar la preservación de la

memoria histórica; el teatro y sus diálogos con otro tipo de relatos como el testimonio y con otro tipo de lenguajes artísticos. En este sentido, me dispuse a encontrar nuevos interlocutores con los cuales explorar diferentes formas en que el teatro de Medellín participa como un medio y un insumo para la construcción de memoria y reparación simbólica en el marco del conflicto armado colombiano. Así, comienzo un ejercicio que se propone abarcar las siguientes cuatro obras de teatro producidas en Medellín: *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* – *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra* – *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* – *Tomates secos exprimidos*.

## El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos

“Una tragedia horriblemente poética con sabor colombiano que devela un fragmento de nuestra historia que es prohibido olvidar”<sup>5</sup>



Imagen 2. Fuente: Archivo digital del grupo de teatro El Trueque

Bajo la dirección de José Félix Londoño Zuluaga, el teatro El Trueque para el año 2013 lleva a las tablas una pieza teatral basada en el texto clásico *Antígona* de Sófocles. La tragedia griega la sitúan, en los primeros minutos de la obra, en Colombia. Suena un himno nacional transfigurado y la bandera tricolor cubre un personaje que se balancea en un asiento, se escucha una voz marcial mencionando apellidos a manera de homenaje. El argumento de la obra plantea una disputa armada entre dos bandos, en la cual fallecen dos hermanos, uno perteneciente al ejército nacional y otro a algún grupo insurgente. El hermano militar del ejército nacional es sepultado con honores y su nombre resulta motivo de orgullo, mientras que, por otro lado, el cuerpo del hermano insurgente, Pablo, es

---

<sup>5</sup> Tomado del programa de mano de la obra.

desaparecido dejando a un par de hermanas en la incertidumbre. Ana emprenderá así una búsqueda decidida, aún en contra de su hermana Ismira, del cuerpo insepulto de su hermano. En el recorrido por cumplir su propósito Ana descubrirá a los responsables de la desaparición del cuerpo de su hermano, un grupo de paramilitares que opera en cercanías a su hogar y que habrían ganado la confianza de su hermana Ismira con el objetivo de apropiarse de las tierras que por herencia de sus padres pertenecen al par de hermanas.

*Sobre el proceso de creación y el uso de testimonios*

En esta pieza teatral el teatro El Trueque propone una mirada al conflicto armado colombiano desde acontecimientos sociales tales como la desaparición, el despojo y el accionar paramilitar. El interés del grupo por realizar este montaje surge precisamente de una experiencia propia del director, quien a sus 20 años sufre la desaparición de su hermano mayor, por lo cual emprende una búsqueda:

“(…) en este caso me interesaban las víctimas, porque yo soy víctima y parto de que todos somos víctimas de una violencia, pero en este sentido víctimas directas, que tienen por ejemplo un familiar desaparecido. A mí me tocó buscarlo mucho, en mi caso mi hermano me llevaba un año... él tenía 22 años y yo tenía 20 y yo era el hermano que lo seguía a él, el parcerero, el que convivía con él, el más que había vivido con él, entonces yo empecé a buscarlo por todo lado, por todo Colombia e iba a los anfiteatros... esa visita al anfiteatro, le decían a uno: "Vea, ahí hay uno, es parecido a su hermano, lléveselo" (hasta eso hemos llegado), "lléveselo para que le cure ese dolor a los papás". Qué va, lo que querían era deshacerse de un cadáver, entonces en ese sentido, en esa búsqueda yo llegué a los 8 o 9 años y me fatigué de

buscar. Yo estuve en Marsella, Risaralda, un pueblo muy bello, llegué y me dijeron que todos los cadáveres llegaban por el río, que llegaban mucho allá. Llegué a ese pueblo y la señora del anfiteatro me dijo "¿por qué mandan a todo mundo para acá? acá no llegan cuerpos, acá llegan partes de cuerpos. Llegan pies, manos, cabezas, si quiere le saco una cabeza o un pie a ver si reconoce a su hermano" Un pie morado ya, envuelto en plástico... yo dije "bueno, ya, hasta aquí llegó la búsqueda, hasta aquí llegó porque tengo que encontrarlo es en el teatro." (José Félix Londoño, comunicación personal, 2019)

Vemos aquí cómo el teatro surge como una posibilidad de reparación simbólica ante la imposibilidad y frustración que significa un acontecimiento social como la desaparición. Si bien José Félix tiene por motivación una experiencia personal, alimenta la creación con otras experiencias de víctimas del conflicto armado colombiano. Para el caso de *El Insepulto o yo veré qué hago con mis muertos*, Teatro El Trueque se apoya en los testimonios de tres mujeres víctimas: Flor Gallego, Fabiola Lalinde y María Elena Toro. Las voces de estas tres mujeres se reflejan en la obra a partir de la representación poética de sus vivencias; un ejemplo de esto lo vemos en un fragmento de la dramaturgia en el cual el personaje Cleófenos (Creonte en la obra *Antígona*) dice a Ismira (Ismene en la obra *Antígona*): "hasta que ese Cirirí de su hermanita la convenció a usted también de sus locuras". Por "Cirirí" se hace referencia a la autodenominación que realiza Fabiola Lalinde por su obstinación y persistencia en la búsqueda de la verdad en el caso de desaparición y asesinato de su hijo Luis Fernando Lalinde Lalinde desde el 02 de octubre de 1984.

El testimonio de Flor Gallego, una mujer víctima del conflicto armado en el Oriente Antioqueño, también entra a construir la puesta en escena. Flor Gallego es una mujer

sobreviviente al genocidio de la vereda La Esperanza, del municipio de El Carmen de Viboral; se trató de múltiples desapariciones forzadas en el año 1996 propiciadas por hombres de las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio (ACMM) al mando del jefe paramilitar Ramón Isaza, en complicidad con el Ejército Nacional bajo el pretexto de que los habitantes de la vereda La Esperanza eran guerrilleros o colaboradores de grupos insurgentes que se establecían en cercanías y otros lugares del Oriente Antioqueño. Además de la desaparición de su esposo, hermanos, primos y vecinos, un hecho que ha recordado y denunciado Flor Gallego es el atentado que sufrieron en casa de sus padres el día 26 de junio de 1996 por parte del ejército nacional. Ella cuenta que esta casa recibió más 350 impactos de fusil durante media hora<sup>6</sup>: “Quedaron balas en los cuadros, en las cucharas... en la biblia”.

En la puesta en escena de *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos*, cerca del final, se recrea esta escena. Cleófenes, al ser puesto en evidencia su interés por apropiarse de la tierra de las hermanas Ana e Ismira, así como su participación en la desaparición del cuerpo de Pablo, el hermano insepulto, ordena abalear la casa como forma de intimidación. El espectador presencia un blackout de luces para dar un lugar principal a las detonaciones de cientos de disparos; al terminar el estrépito se abre nuevamente la escena: ahora todo el lugar es caos.

Para ubicar esta obra dentro del universo de la dramaturgia del acontecimiento social se relacionará a continuación los sucesos representados y los narrados en los testimonios de Flor Gallego y otras víctimas con los aspectos que propone Grisales (2013) para definir un acontecimiento social catastrófico:

---

<sup>6</sup> Véase el cuadernillo: *Proceso de Memoria para la Reconciliación Municipio de El Carmen de Viboral DE HISTORIAS PARTICULARES A MEMORIAS LOCALES Apuntes para la memoria*. (2012).

*a. Un hecho acaecido en un espacio y tiempo determinado.* Si bien en la obra no se determina específicamente el lugar en el cual suceden los hechos, sí es claro, a partir de elementos escenográficos, que se busca relacionar el espacio con un hogar campesino ubicado en alguna vereda del campo colombiano. Para lo relacionado con el relato de la víctima, Flor Gallego se trae a colación la sentencia de 31 de agosto de 2017 de la Corte Interamericana de Derechos Humanos para el caso Vereda La Esperanza vs Colombia.

Los hechos del caso tuvieron lugar en La Vereda La Esperanza que se encuentra situada en la región del Magdalena Medio, en el Municipio del Carmen de Viboral, en el Departamento de Antioquia. Esa región reviste una gran importancia estratégica y económica principalmente debido a su posición geográfica lo que propició la llegada, desde los años 1970, de grupos armados ilegales y las situaciones de violencia sobre la población civil. Durante esa época, las fuerzas militares comenzaron a establecer lo que se denominó ‘grupos de autodefensa’ con la misma filosofía de los grupos contraguerrilleros. Uno de los grupos de autodefensa que actuaba en la región fue denominado Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio (“ACMM”) con el objetivo de combatir a la guerrilla. En lo que se refiere a los hechos del caso, consta que entre junio y diciembre de 1996 en la Vereda La Esperanza, doce personas fueron desaparecidas, dentro de las cuales se encontraban tres niños, y una persona fue ejecutada por miembros de las ACMM en cooperación con integrantes de una unidad del Ejército llamada “Fuerza de Tarea Águila” (FTA) creada en el año 1994 y asentada en la base militar de la Piñuela, en el Municipio de Cocorná. Las víctimas de esos

hechos eran supuestamente percibidas como simpatizantes o colaboradoras de los grupos guerrilleros que actuaban en la región. (C.I.D.H, 2017)

*b. El acontecimiento como evento sorpresivo y de instalación imprevista:* en la obra es la muerte de los hermanos y la desaparición del cuerpo de uno de ellos lo que se configura como acontecimiento social principal que hilará todo el desarrollo dramático. Para el caso del testimonio de Flor Gallego, también podemos ubicar su relato acerca del atentado sufrido en casa de sus padres, que ya he presentado.

*c. Una circunstancia en la cual hubo agresión y violencia extrema contra seres sin defensa que no tienen que ver en el conflicto:* para el caso de la obra, esta agresión y violencia extrema se presenta hacia las hermanas Ana e Ismira, como consecuencia de la búsqueda del cuerpo de su hermano por parte de la primera. La agresión se evidencia en la intimidación, despojo e intento de asesinato. En el caso del genocidio de La Esperanza, se relatan hechos como:

Hernando debió acompañar a los paramilitares a buscar a Juan Carlos, hermano de su esposa, Flor Gallego, quien a su vez se había hecho cargo de un pequeño de dos meses de nacido que quedó prácticamente huérfano pues días antes, los mismos hombres armados que en ese momento los intimidaban se habían llevado violentamente al padre y a la madre de la criatura. “Cómo ese niño quedó prácticamente solo, mi tío se hizo cargo. Cuando llegaron los ‘paras’ llegaron desesperados preguntado por el niño. A mi papá le tocó salir con ellos a buscar a mi tío y al niño. Y se los llevaron a todos”, recuerda la joven. Días después, los paramilitares se llevaron a otro de sus tíos, Octavio Gallego. (Recuperado de:

<https://verdadabierta.com/desaparecidos-de-la-vereda-la-esperanza-20-anos-de-impunidad/>)

*d. Un hecho que tiene consecuencias destructivas en el orden espiritual, psicológico, material y social, económico:* en la obra la desaparición del cuerpo de Pablo detona en Ana una angustia que sólo puede resolver dando sepultura a su hermano. También se presenta el problema por la apropiación de la tierra como el hecho por el que tiene lugar el conflicto. Para el caso de La Esperanza, se evidencia cómo las desapariciones y asesinatos generan un trauma cultural y la desarticulación del tejido social y comunitario.

*e. Un incidente en el cual se implementó una estrategia sustentada en el uso y propagación del terror como instrumento de control sobre el territorio y la población:* “Guerrilla y paramilitares, con su conflicto, reordenan el espacio nacional en función de sus propias escalas de valores y patrones políticos, atribuyéndole a la población roles polarizados en su normal interacción. Siguiendo su propio reordenamiento, cada grupo armado establece zonas que a su caprichoso parecer se hayan influenciadas por el bando criminal contrario, estigmatizando así a la población a veces incluso con el patrocinio del Ejército y el Estado. El vituperio es aquí una estrategia utilizada para legitimar la violencia contra el pueblo.” (Grisales, 2013)

*f. Una urgencia en la cual no hubo atención pronta y adecuada a las víctimas de los actos del acontecimiento:* tanto en la obra como en los acontecimientos de La Esperanza, los paramilitares operan sin afán inmediato y con la libertad plena para lograr los objetivos de su estrategia.

*g. Una circunstancia en la cual hubo abandono y silencio por parte de las autoridades, el ejército quien actúo como cómplice, el silencio del poder ejecutivo y de los medios de comunicación:* desde el inicio de la obra se establece que a partir de un suceso (la

confrontación donde mueren dos hermanos de bandos diferentes) se privilegia una parte sobre la otra, es por ello por lo que Ana debe actuar sola para cumplir su objetivo. Lo que concierne el caso de La Esperanza no es diferente, Ramón Isaza, jefe paramilitar declaró para el proceso ante la C.I.D.H que su hijo Omar Isaza estuvo a cargo del genocidio de La Esperanza en conjunto con el general del ejército nacional Alfonso Monsalve Flórez, quien era comandante de la IV Brigada en Medellín.

*h. La desgracia sufrida por la desaparición de un pueblo y destrucción de un proyecto de vida colectivo:* tanto en la obra como en el caso de La Esperanza, los sucesos violentos presentados a raíz de la ocupación del territorio obligan a la población a desplazarse y reestructurar sus proyectos de vida

*i. Escenario de encuentro entre el poder absoluto y la impotencia absoluta:* en la obra Cleófenos ostenta el poder absoluto frente a Ana e Ismira, este poder se representa en la cantidad de hombres a su mando, su masculinidad y el uso de la violencia para adueñarse de la tierra. En el genocidio de La Esperanza encontramos una desigualdad de poderes evidenciada en la naturaleza misma de algunas víctimas tales como tres niños y un bebé.

#### *Aportes a la construcción de memoria y reparación simbólica*

*El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* aporta a la construcción de memoria y se constituye como un insumo para reflexionar sobre el conflicto armado en Colombia puesto que es un ejercicio que propone la preservación de la memoria histórica a partir de la puesta en escena de vivencias de algunas víctimas como Flor Gallego, María Elena Toro y Fabiola Lalinde, al igual que surge como una catarsis del director y dramaturgo José Félix Londoño, quien exorciza su dolor y el de su familia enterrando en el plano simbólico del teatro a su hermano desaparecido. Esta obra además de que en su proceso de creación tuvo

una fase de investigación en campo, visitando por días municipios afectados por el conflicto armado como San Francisco, conversando con las mujeres víctimas que presentan los relatos que toma la obra para su representación (Londoño, comunicación personal, 2019). También en su proyección logra generar acciones reparadoras a poblaciones afectadas por el conflicto armado, como ha sido la Asociación Campesina de Antioquia ACA o los participantes del Festival SelvaAdentro en Chocó, comunidades a donde ha llegado la obra para generar reflexiones significativas en torno a temas como la reconciliación y la preservación de la memoria histórica.

Otro aspecto para resaltar en la conversación con José Félix Londoño y Ana María Otálvaro tiene que ver con el impacto que tiene la obra en los espectadores. Frente a ello ambos coinciden en que el carácter naturalista de la obra, acompañado de lo poético, llevan a la consecución de uno de los objetivos de la obra para el director: "Que duela... que duela como me duele a mí este hijueputa país". Entre las muchas experiencias que ha tenido Teatro El Trueque en la proyección de su obra, resalta la siguiente que relata Londoño:

Mirá otra historia muy bonita de otro espectador: un día después de la función llegaron tres muchachas con un vino y un regalo, café, campesinas ellas... "Nosotros queremos darle esto por haber escrito esta obra tan bella" y yo les dije "ahh, muy chévere, ¿les gustó?" y ellas que sí. "Es que vinimos con mi papá la semana pasada y mi papá cuando llegamos de la obra... mi papá no hablaba, mi papá era callado." Ellas eran de... ¿San Francisco? Eran de Argelia. "Mi papá no había vuelto a hablar desde que una vez se lo llevaron con la vecina y asesinaron a la vecina delante de él y lo amenazaron para que dejara las tierras... entonces usted se va con su familia o esto le va a pasar a su mujer y a sus hijas, y mataron a la vecina delante de él". El señor

llegó a la casa y le dijo a los hijos "nos vamos", se vinieron a vivir a Medellín y nunca había vuelto a hablar, y estas muchachas llegaron ese día y dijeron "gracias, gracias porque mi papá vio esta obra, lo trajimos a ver esta obra y después de que llegamos a la casa nos sentó y nos dijo "no sólo me pasó a mí, le pasa a mucha gente y les voy a contar qué fue lo que me pasó", y les contó que habían asesinado... cómo habían asesinado a esa mujer y se desahogó. "Increíble lo que hizo esa obra con mi padre, ¡volvió a hablar! ¡ya habla con nosotros y es alegre!". Entonces es el teatro como esa catarsis hermano... y a nosotros eso nos hace llorar, yo lo cuento y me duele, y por eso seguiría haciendo *El Insepulto*, solo por eso... porque sé que hay mucha gente que lo toca y mientras la obra esté tocando a la gente yo creo que he logrado mi objetivo, que no era tocarme, no era desahogarme, lo de mi hermano pasa a un segundo plano... porque son muchas víctimas y más dolorosas que lo de mi hermano. (Londoño, comunicación personal, 2019)

El anterior relato nos habla de cómo el teatro participa efectivamente en procesos de reparación simbólica personal y colectiva, de allí que sea un medio a través del cual las organizaciones y personas que trabajan en pro de la preservación de la memoria histórica y la reconciliación encuentren una ruta efectiva para generar catarsis al igual que para denunciar lo sucedido.

## Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol

"Medellín, no te escupo en la cara porque sé que Victoria Valencia lo hará mejor que yo".

Comentario de un espectador, parafraseando a A. Liddel.



Imagen 3 Fuente: Archivo digital de la obra. Autor: John Viana

Esta pieza teatral escrita y dirigida por Victoria Valencia ha tenido dos procesos de montaje en la ciudad de Medellín, un primer acercamiento por parte del colectivo La Mosca Negra para el año 2013 y un segundo montaje para el año 2018 con el VII nivel de actuación del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia. Para este texto, los análisis y reflexiones surgidas se encontrarán con relación al segundo montaje de la obra en el año 2018.

La obra es una metáfora convulsa de una Medellín conflictiva tal y como la percibe la dramaturga y directora; en ella sus creadores y espectadores se topan con el dolor y la angustia que produce vivir en un medio hostil para la vida misma de personas que habitan un barrio, que transitan una calle o que juegan en una cancha. Este es un tinte común entre las creaciones de Victoria Valencia, quien en su narrativa se interesa por homenajear seres agónicos con historias que poéticamente presenta en un teatro de corte posdramático, en el cual más que diálogos, se instalan textos mientras se desarrollan las acciones dramáticas.

En la representación también se encuentran reflexiones profundas respecto a la dignidad, a la memoria y a las expresiones humanas en situaciones de violencia. *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*, como plantea Victoria Valencia,

Es un homenaje a los jóvenes asesinados en guerra en las ciudades de este país y a los jóvenes homicidas, producto de la crueldad y el despropósito de una cultura que se asienta en la fuerza de su “raza” y que construye “hijos de Dios”, incapaces de sentir empatía, demostrar amor, ternura, o simplemente asimilar la compasión humana; son hijos del padre -hijos del terror-<sup>7</sup>.

Esta obra se desarrolla a partir de acontecimientos sociales que se han prolongado en la realidad de la ciudad: el asesinato, la violación y la desaparición forzada. Además, recrea situaciones conflictivas vividas en la ciudad, como la marcación de fronteras invisibles y las violencias ejercidas contra las mujeres. Encontramos de esta manera una creación enmarcada en la función mimética, característica fundamental de las obras de dramaturgia del acontecimiento social. Victoria Valencia y el grupo de teatro dirigido por ella presentan lo inclemente de una sociedad en un plano poético donde los cuerpos, las situaciones y

---

<sup>7</sup> Tomado del programa de mano de la obra.

elementos escénicos se muestran crudos, provocando en el espectador cierto sentimiento de pertenencia, de proyección de sus vivencias en lo que observa.

En la obra existe un posicionamiento frente a lo masculino como nicho desde donde se generan las violencias. Allí vemos a “los Pájaros Rengos, amos y señores de la zona, que patrullan el territorio imponiendo la ley de la violencia” al tiempo que se reflexiona acerca de su fragilidad y en las formas en que los géneros padecen un mandato de violencia. Este montaje cuenta con la presencia de un personaje transexual sobre el cual se ejercen las violencias simbólicas y físicas por parte de un grupo de hombres que le juzgan y castigan por abandonar su lugar de poder. En el desarrollo de la obra no se busca exponer al agresor para reconocerlo y señalarlo en su degradación social, la obra plantea que el espectador es previamente consciente de su existencia y rol en la sociedad, por lo tanto, no es una revelación sino más bien una preocupación por generar una visión dirigida a la estructura social que lleva al surgimiento de dichos sujetos.

#### *Antecedentes y proceso de creación*

Siguiendo una línea que previamente ya habría explorado, Victoria Valencia aborda nuevamente el lugar de las mujeres en un entorno violento. Algunos antecedentes dramáticos a esta obra son *¿Por qué ponen a Fulvia, Fulvia?* (2003), *Rubiela Roja* (2004), *¿Qué vas a decir, Rosalba?* (2007), *Pernicia Niquitao Una verónica en la cara* (2009) todas estas obras, y *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* (2013) también, se preguntan por el lugar de lo femenino como un universo amplio, complejo y fuertemente afectado en el contexto colombiano y lo masculino como una construcción social que se cimienta en la fuerza, la competencia y la violencia.

A mí me duele es la condición humana y muchas veces esa condición desencadena su ira y su rabia contra los cuerpos de las mujeres, y entiéndase de esto el cuerpo de la mujer, de la mujer trans, de la mujer prostituta, de la mujer vagabunda, que habita la calle y los territorios de la diferencia. Entonces digamos que mi dramaturgia también se ocupa de esto, obvio, porque es un dolor permanente, porque es una violencia desmedida. Pero también digamos a mí me preocupa y me ocupa es el terror instalado en el cuerpo masculino, ese terror que los hace ser machos, ese terror que les instalan para que el cuerpo masculino, del varón, tenga que cumplir unas obligaciones y unos requisitos para que pueda habitar un mundo, que tampoco es el mundo de él. Hay unas obligatoriedades para todos, hombres, mujeres... el género para mí es indistinto en cuanto a que los seres estamos destinados a cumplir una cantidad de normatividades y de expectativas que generan una serie de ansiedades y violencia. En Cindy es muy clara para mí la escena donde después de martirizar y destruir el cuerpo de Cindy, que es además una chica trans, después de destruir el cuerpo de la mujer que se ama, porque quien mata a Cindy es su propio enamorado y eso es terrorífico, después de esa sevicia con la que despedazan ese cuerpo para poder gritar y llorar... después de eso van al proscenio, que para nuestro relato es una rumba, allí se encuentran y se besan y se abrazan. Esa escena es tal vez la que más me duele de todo el montaje. A lo que voy es que no quiero diferenciar los géneros diciendo que uno u otro tiene un dolor o una violencia más grande, porque quien ejerce violencia también se violenta. Es

como eso lo que atraviesa mi obra. (Victoria Valencia, comunicación personal, 2020)

Respecto a la relación entre la dramaturgia femenina (la dramaturgia realizada por mujeres) dentro de la dramaturgia del acontecimiento social y el contenido de esta misma, Sandra Camacho (2014, p.17) expone:

La dramaturgia femenina asegura, para quien la escribe, un espacio mínimo de identidad donde se podrían encontrar (tal vez) las razones por las que los personajes son puestos a menudo en situaciones de desarraigo, pues vivir en un país en guerra y ser mujer al mismo tiempo es la dualidad en la que se encuentran las dramaturgas colombianas. Quizás por ello sus obras poseen una escritura que retrata la pérdida del ser, que se mueve en el tiempo y en el espacio en un ir y venir, pero que al mismo tiempo busca desesperadamente un ahora y un aquí.

Las situaciones de desarraigo que menciona Camacho están a todas luces representadas en las obras de Victoria Valencia, quien desde su lugar como mujer nombra, presenta y denuncia ante la sociedad las vivencias de múltiples mujeres representadas en personajes como Cindy, Rubiela, Rosalba, Fulvia, Aracelli, Conni Margarit y La Ballenita, sin dejar de lado el lugar de los hombres y sus conflictos de género en ciudades como Medellín. Así, surgen también personajes como El Pájaro Rengo o Fredy Conejo, sementales dispuestos a asesinar que viven en la contradicción del rigor y la fragilidad.

En *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* resulta muy interesante ver para el proceso de creación cómo el elenco de actores y su directora tienen como elemento detonador una imagen generadora resultante de un acontecimiento social, que

para este caso se trata de la desaparición de una niña en el barrio Moravia de Medellín. A partir de esta imagen generadora (la niña sentada en una banca del parque es raptada por un grupo de hombres), el grupo comienza a plantear situaciones para la escena desde la improvisación. Dos actrices de la obra, Carolina Ramírez y Laura Bedoya, cuentan:

**C.R:** Se iban encontrando cosas, por ejemplo lo de la banca fue a partir de la improvisación.

**L.B:** Había una imagen inspiradora, que fue el caso de la niña de Moravia que literal fue en un parque. Y una vez mientras descansábamos decíamos que las niñas siempre estaban sentadas en las bancas mientras que los manes siempre estaban haciendo ejercicio y entonces de ahí surgió la idea de la banca.

**C.R:** Nosotros empezamos por el rapto, luego la violación y ya luego cogimos el inicio y luego el final. (Carolina Ramírez y Laura Bedoya, comunicación personal, 2019)

En la propuesta, escénica además de presentarse íconos (lo que está en la escena) que sugieren lugares propios de Medellín, como la comuna trece y su escombrera dibujada en el vestuario, también se presentan múltiples índices (lo que está por fuera de la escena o en el pasado), apoyados principalmente en la dramaturgia:

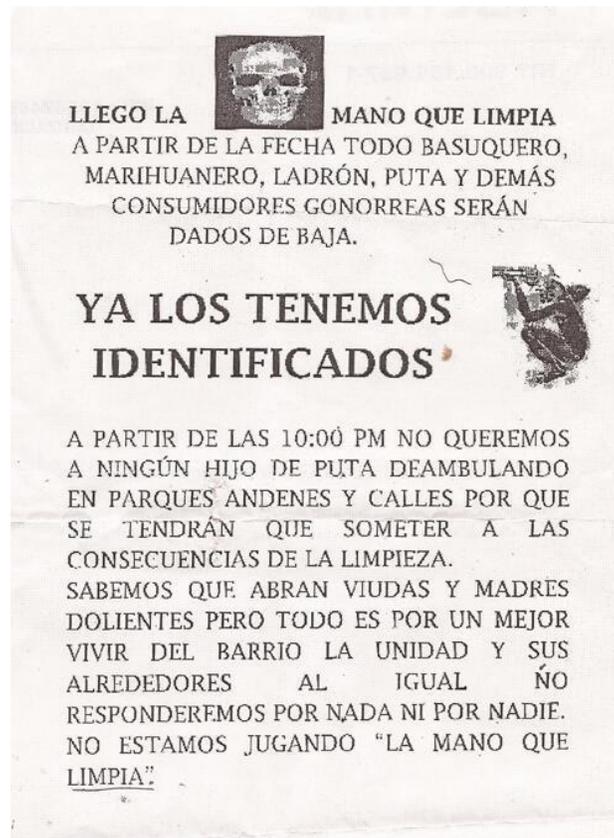
**La persiana que mascula sin astucias:** La cuelgan de sus garras. Es decir Dos pájaros inyectan sus garras en las espaldas de la niña i así levantan vuelo. La escena atraviesa todo el territorio de la aldea. En la ventana de cada casa escondidos detrás de las persianas Cindy sabe o ve o cree que ve o cree que sabe que están todos los habitantes observando su caída. Qué más

quisiera Cindy que estar en su cama soñando con el príncipe que la iba a encantar. La boca saliva oraciones de mal augurio. Está perdida. El horizonte es tiniebla El sol un recuerdo luminoso. Ya no existe. Ya no habita. Ya nadie la habita. Su vestido amarillo comienza a desprenderse a pedacitos de su cuerpo. Es la brisa que la sopla para limpiarle las heridas. Cae lluvia a pedacitos amarillos Son sudarios derramándose en el suelo Los hilos se descuelgan como hemorragias en el viento. Todo se despide en el reverso de su tribulación. Descienden en el basurero Los chillidos nombran horrores innombrables. Desde las terrazas fuegos artificiales festejan la gran hazaña de los “parceros” sanguinarios. Se siembra el basurero con el olvido de otra niña muerta.

Los sin nombre Los que nada pueden porque nada tienen Allá en el botadero En el morro de los escondrijos. En la fosa de los desaparecidos. Fragmentos de un país que es el nuestro. Pico Aletazo Picotazos Se orinan unos a otros en el desafuero de la orgía. Desde las terrazas silbidos de Confirmación. Nítido. Nítido. Huele a pelo bien lavado. A Cindy le fascinaba el champú.  
(Valencia, *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*)

En este fragmento de la obra, que corresponde a la desaparición y asesinato de Cindy, encontramos referencias evidentes a acontecimientos sociales catastróficos que han tenido lugar en Medellín. El caso específico que relata la obra a través del vestuario y la dramaturgia es el de La Escombrera, un lugar en lo alto de la Comuna 13 de Medellín que funciona como vertedero de materiales de construcción, este lugar se presume como la fosa común clandestina urbana más grande América Latina y pieza clave para indagar sobre las

más de 100 desapariciones forzadas en esta comuna a partir de la puesta en marcha de la política de seguridad democrática desde el año 2002. La obra presenta otros elementos tomados del devenir del conflicto armado en la ciudad, como la circulación de panfletos intimidatorios y la declaración de toque de queda.<sup>8</sup>



**Imagen 4. Panfleto. Fuente: Minuto 30**

En su dramaturgia, Victoria Valencia toma este tipo de manifestaciones intimidatorias que realizan los grupos armados ilegales y la pone en boca de sus personajes, así va entretejiendo el hilo dramático:

---

<sup>8</sup> Galeano (2017) expone que los grupos armados ilegales construyen un sistema jurídico propio que coexiste y se contrapone al del Estado. La autora aborda la idea de que en las sociedades complejas el centro del poder no siempre reside en el Estado sino que existen estrategias mediante las cuales algunos grupos sociales buscan consolidar un proyecto de control social. La figura del “toque de queda” se presenta así como una expresión de control territorial por parte de una fuerza local, que en este caso es el grupo armado ilegal.

## **ESCENA: El panfleto**

### **El pájaro rengo:**

*Las campanas de la iglesia empiezan a repiquetear. La persiana que masculla sin astucias abre i cierra sus narices. Bazuqueros areperas negros maricas a las putas A las gorda A las feas. Cuadripléjico Minusválido Retrasado Cualquier cucho o Solterona Al que sea. Al que encontremos en las aceras después de las ocho. Estamos limpiando la cacerola.*

*A las muchachitas de las bancas son la una son las dos son las tres son las cuatro i a las cinco. Los pájaros que hieren con sus picos picotean migas entre sus muslos. Son las seis son las siete. Si a las ocho no están todos en las casas nosotros los vamos a acostar. La persiana que masculla sin astucias abre i cierra sus narices. Bazuqueros areperas negros maricas a las putas. A las gordas. A las feas. Cuadripléjico. Minusválido. Retrasado Cualquier cucho o Solterona. Al que sea. Al que encontremos en las aceras después de las ocho. Estamos limpiando la cacerola. A las muchachitas de las bancas son las seis son las siete. Los pájaros que hieren con sus picos las van a agujerear i al botadero de la mierda las van a tirar. Al que encontremos en las aceras después de las siete. Estamos limpiando la cacerola. (Valencia, Cindy la niña que no pudo ver la próxima salida del sol)*

Al leer o presenciar una obra de la autora a menudo nos encontramos con una exploración de las condiciones humanas en la cual las situaciones dramáticas emergen a partir de las

disputas en un orden político (entendido como tensiones a partir del uso del poder en sus diferentes esferas), sociocultural y de género. Se nos presentan personajes derrotados y socialmente abatidos en el borde de un abismo que la autora crea para dejarlos caer y, algunas veces, salvarlos. Desde las imágenes generadoras<sup>9</sup> en el proceso de creación hasta el final de la obra, el actor y el espectador asisten a la proyección de acontecimientos sociales catastróficos ocurridos en nuestra sociedad y en la ciudad: el desarraigo, la violencia basada en género, el homicidio, entre otros.

*Construcción de memoria: mujeres antígona en Medellín*

Desde su proceso escritural y posterior montaje se ha pensado la obra como un homenaje a los jóvenes asesinados y a los jóvenes homicidas, ambos resultantes de una estructura social que presenta condiciones que llevan a cientos de personas a asesinar y a ser asesinados en Medellín. Victoria Valencia, como dramaturga y directora, posiciona lo masculino como un aspecto moldeado socialmente para producir violencia hacia las mujeres y semejantes:

**El pájaro rengo:** Avisté la aldea. En las alturas inconmensurables vi anidarse las mentes de hombres oscuros que querían ser pájaros i arrastraban los pies sobre la tierra i la cabeza era una incongruencia combatiendo entre los vientos... Dejé caer los huevos. Bombardeé todo el territorio construido. Sembré mi semilla. Fueron brotando ellos. Los pájaros que hieren con sus

---

<sup>9</sup> Para el caso de *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* la directora apunta en comunicación personal que su proceso creativo comenzó cuando al impartir talleres de teatro en el barrio Moravia sus niñas estudiantes le comparten experiencias con los toques de queda impuestos por grupos armados ilegales. Una de las experiencias compartidas por una de las estudiantes fue precisamente el caso de una niña habitante del barrio que por incumplir con el toque de queda fue desaparecida.

picos. Yo me aposté en el garfio de una bestia desconocida enterrada en la prehistoria de los hombres que crecía i se retorció hasta desgarrar el principio del cielo. Ahí construí mi nido. En el reflejo de los impulsos prohibidos que hacían parte del orgullo de la raza que ocupaba el caserío. En el árbol que es la sombra del pueblo. Es época de garras i de guerras. Hace siglos no deja de llover bala. Soy el pájaro rengo. Soy el Padre de la raza de los que hieren con el pico. (Valencia, *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*)

*Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* es una obra para incomodar y cuestionar lo que llegamos a ser como sociedad. La obra sucede en un contexto temporal y espacial idéntico al que se narra en los actos. La obra expone que asesinan, violan y desaparecen mujeres cuando en Medellín asesinan, violan y desaparecen mujeres; estamos pues frente a una dramaturgia en el espejo. Un claro y triste ejemplo de esto lo encontramos unas horas luego de la función del domingo 05 de agosto del año 2018, que se llevó a cabo en el teatro Elemental ubicado en el centro de Medellín. Paula Andrea Gonzáles Muñoz, una maestra de lengua castellana, ocupó uno de los asientos dispuestos para que los espectadores vieran cómo en el escenario se reflejaba su ciudad plagada de “pájaros rengos”, fronteras y conflictos; al terminar la función se dispuso a abordar un bus que la llevaría de regreso a su hogar, pero allí hombres armados con cuchillos acabarían con su vida.<sup>10</sup> Los límites entre la ficción y la realidad se difuminarían una vez más con el abrir y el cerrar del telón.

---

<sup>10</sup> A partir de los hechos el grupo de teatro dedicaría una función especial a la memoria de Paula Andrea, recordando y reafirmando que el teatro logra ser un lenguaje para resistir al olvido y a una realidad abrumadora para cientos de seres que en nuestra sociedad viven situaciones como estas. Una nota periodística

Amigos de Paula Andrea contactaron al grupo de teatro que se encontraba a mitad de temporada de proyección de la obra para informarles lo sucedido y coordinar así un homenaje. Durante las siguientes funciones, la obra se presentaría en memoria de Paula Andrea, incluyendo en su cierre la lectura de un texto escrito donde se relataba lo acontecido con ella. De esta anécdota resulta importante indagar cómo el teatro como medio de construcción de memoria y de reflexión sobre el conflicto armado se legitima operando en el presente a partir de la preservación de la memoria.

Entre las funciones que se rememoran con más fuerza por miembros del grupo de teatro, se encuentran las pertenecientes a la proyección en la ciudad de Cali:

Cindy tiene memoria por todos lados, el hecho que su dramaturgia surgió de un acontecimiento real, que no tiene los nombres de los personajes reales pero de verdad es una historia inspirada en nuestros barrios, en lo que pasa, en las personas que nosotros conocemos con los que nos criamos y ya los mataron y por ejemplo a mí me pareció muy bonito que tuvimos muchas funciones, pero la función que más anhelábamos era en Cali con unos pelados de los barrios más peligrosos de Cali, con unos pelados que Mateo había trabajado y esa era la función que nosotros más estábamos esperando, y haber presentado esa función para ellos y que ellos no dijeran... a pesar de que ellos no supieran nada de teatro nos decían "sí, es que yo me identifiqué con el pájaro cuando mataron a este" y nos decían "eso me puso a pensar en lo que uno hace" y eso es muy valioso. Sí, es lo que vemos todos los días, pero también ¿a qué gente vamos a llevarle a ese teatro? (...) La verdad esa

fue la función más memorable, que de verdad ese muchacho que está allá sentado viéndonos, él mató de verdad y está viendo que nosotros estamos mostrando de una u otra manera lo que nosotros tenemos en nuestra cabeza. Porque es que a nosotros no nos han matado ni lo hemos vivido... algunas personas sí han estado más cercanas al asunto, pero en realidad uno ha tenido una muy buena vida. Entonces fue muy lindo tenerlos a ellos ahí, lástima que fue solo una función, pero eso nos dio mucho. Uno de verdad ahí siente que lo hizo, uno dice "aquí tenía que ser". (Laura Bedoya, comunicación personal, 2020)

El homenaje principal está dirigido a quienes Victoria Valencia nombra “mujeres antígonas”, mujeres obstinadas y decididas a encontrar la verdad, aunque eso signifique la confrontación directa con los grupos armados, el Estado y en ocasiones la sociedad en sí misma. Es por ello por lo que en la obra las mujeres, madres de Cindy, Wendy, Leidy, Candy, Yuri, Deisy o cualquier otra jovencita emprenden acciones para dar con el paradero de los cuerpos de sus hijas. En la escena se escucha un potente coro:

Conectadas por la raíz que nos contiene desde la prehistoria de nuestros gestos  
 En el principio del amanecer Salimos a la calle. Las mujeres. Todas.  
 En estado de Camorra. Allá ellos que se preparen por una vez el desayuno.  
 Tomamos la decisión en el pavimento desolado. El panfleto no nos atajó.  
 Las campanas comienzan a tañer como si estuvieran invadidas de demonios.  
 (...) Somos una procesión de mujeres tristes. De mujeres tristes i extenuadas.  
 De mujeres tristes i extenuadas de dar a luz para la guerra. (Valencia, *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*)

Si bien para Victoria Valencia su dramaturgia y su teatro no surge como una manera de “reparar”, pues considera irreparables las fracturas sociales que se han causado a raíz del conflicto armado en ciudades como Medellín, sí encuentra en sus procesos creativos una forma de ejercer la memoria y nombrar a quienes participan de los hechos conflictivos, bien sea en condición de víctima o en condición de victimario. A través de la instalación de sus textos se ha generado un diálogo entre artistas y espectadores que han situado la ciudad como foco para hacerle preguntas, tales como: ¿Qué sucede en la cultura que produce en los hombres mandatos de violencia que se ejercen hacia otros hombres y mujeres? ¿Cómo la violencia toca y configura los cuerpos femeninos y masculinos? ¿De qué maneras el teatro logra tramitar la memoria acerca de un suceso violento?

A continuación, y para cerrar este apartado, presento una serie de collages contruidos a partir de comentarios e impresiones plasmadas en el libro de espectadores. Estos comentarios son un canal a través del cual los creadores de la obra y sus espectadores establecen una comunicación. De estos comentarios podemos evidenciar cierta empatía y reconocimiento con la ciudad y los hechos que en ella se dan; también resalta un profundo juzgamiento a la sociedad y un reclamo que reza que las mujeres puedan vivir libres de agresiones y violencias.

Quiero expresar mi felicitación  
 a esta obra maravillosa y es  
 maravillosa por que te permite  
 ver, interpretar y sentir al  
 espectador las múltiples emociones  
 por las que estamos introjectados  
 pero sobretodo porque nos  
 permiten vernos como sociedad,  
 como sociedad violenta y como  
 sociedad violentada, como  
 sociedad que discrimina, señala,  
 asesina, que tiene fundamentos  
 en las masculinidades y femineidades  
 lo cual le hace problemática y  
 compleja es fuertemente.

Gracias

Me mostraron una realidad que deseaba ignorar para  
 no atormentar mi mente adolescente, engañando mi  
 mente, sería hacerme la sorda ante los gemidos de los  
 Rajaras que hoy no puede evitar escuchar, los lamentos  
 de las mayores víctimas me llegaron al corazón, provocando  
 me lágrimas llenas de dolor ante esta cruel realidad que  
 tal vez no se puede evitar mientras el lado oscuro de  
 cada ser siga latente.

Imagen 5. Collage de comentarios de espectadores a cerca de la obra. Fuente: libro de comentarios. Elaboración propia.

La sociedad te juzga,  
te critica y te señala  
por tu forma de ser,  
pensar y actuar.  
Mamá, si no vuelvo a  
casa nada justificará este  
hecho. Silvia G.

Cindy es mi aldea, Cindy  
somos todos, Cindy soy yo  
atrapada por el dolor y →

DESEO QUE LLEGUE EL DÍA  
EN EL QUE NUESTRA CIUDAD  
NO VUEVA A VIVIR ESTAS TRISTES  
TRAGEDIAS. NO MAS ABUSO CONTRA LOS  
DEBILES.  
FELICITACIONES A ESTE GRUPO DE  
JOVENES QUE ESTAN EN LAS MANOS  
DE TAN EXCELENTE DIRECTORA.

Imagen 6. Collage de comentarios de espectadores a cerca de la obra. Fuente: Libro de comentarios. Elaboración propia.

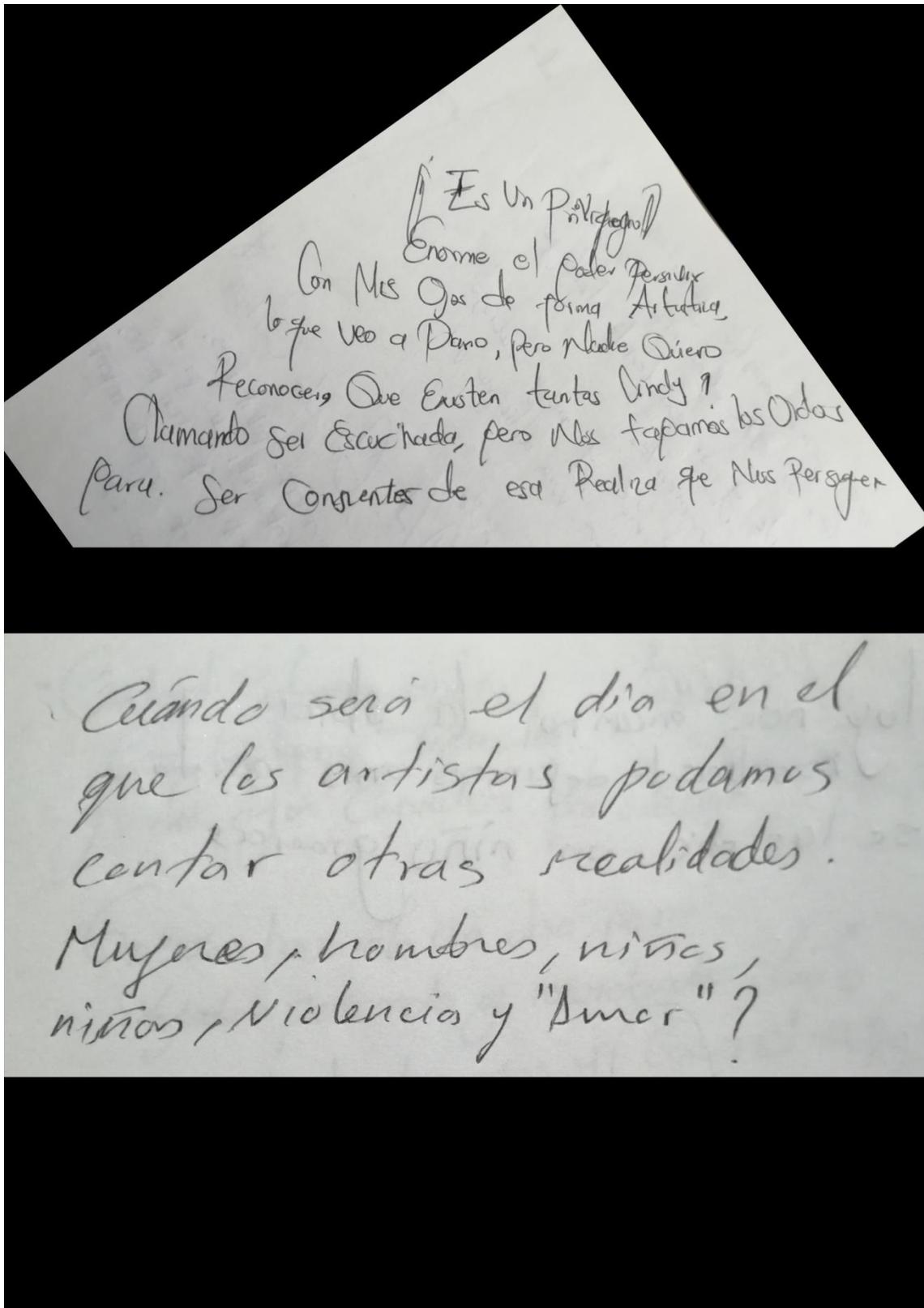


Imagen 7. Collage de comentarios de espectadores a cerca de la obra. Fuente: Libro de comentarios. Elaboración propia.

## Tomates secos exprimidos



**Imagen 8.** Fuente: Archivo digital de la obra.

La dramaturgia que se llevó a escena es del autor Carlos Pérez, quien para el año 2013 ganaría el premio en la modalidad de dramaturgia de la X convocatoria de Becas para la creación Artística y Cultural. En el año 2019 se presenta la puesta en escena por parte del grupo La Casa del Teatro, en convenio con la Universidad de Antioquia, bajo la dirección de Wilder Lopera.

*Tomates secos exprimidos* surge de un interés por abordar un acontecimiento social catastrófico ocurrido en el Norte Antioqueño, específicamente en la vereda San Isidro del municipio de Santa Rosa de Osos. Al finalizar la tarde del día 07 de noviembre del año 2012 fueron asesinados 9 hombres y 1 mujer, campesinos trabajadores de una plantación de

tomate de árbol en la finca La Española. Tres hombres armados con fusiles y granadas, pertenecientes a la banda criminal “Los rastrojos” atentan contra 12 personas indefensas, entre ellas una niña que sobrevivió al suceso, causando la muerte de un total de 10 personas. Uno de los adultos sobrevivientes narró los hechos ocurridos, pudiendo así establecer que la masacre fue ordenada con motivo de no pagar una extorsión.

Desde el comienzo de la obra se anuncia el carácter de tragedia, los personajes son conocedores de su destino y no pueden hacer más por cambiarlo. La obra abre con La Maribel preguntándose por la naturaleza de su angustia, aparecen luego Isidro y Maíta, quienes evidencian una gran prisa que termina con la conciencia de que están muriendo. Este estado liminal en que se encuentran los personajes es evidenciado por el Psicopompo, personaje mitológico que acompaña y dirige a quienes agonizan hacia la muerte. En el transcurrir de la obra, Isidro y Maíta rememoran sus tardes en la tomatera, mientras que La Maribel, hija de ambos, cuestiona su soledad mientras remienda un muñeco ante un perro invisible y algunas moscas que sugieren al espectador la podredumbre. Aparece un quinto personaje, El Enmascarado, quien tiene dotes de animal salvaje y ha sido enviado a cobrar por parte de algún patrón el dinero de una extorsión. Antes de que se represente la escena del asesinato en la tomatera, se rompe la cuarta pared y los actores interpelan a los espectadores con cuestionamientos surgidos de lo que hasta el momento se ha presenciado; en este momento se busca anunciar el acontecimiento dejando toda la atención del espectador en la siguiente escena: la muerte de Isidro y Maíta en el atardecer y la huida de El Enmascarado. La obra termina con La Maribel nuevamente conversando en solitario, rememorando el momento de la muerte de sus padres, preguntándose por su devenir,

cuándo alguien la visitará y si le llevará tomates de árbol para comérselos, presagiando el regreso del señor de la máscara.

*Proceso de creación y motivaciones*

Esta obra propone una mirada a partir del acontecimiento social de “la masacre de San Isidro”, busca tejer un relacionamiento entre los sucesos y una sociedad aparentemente ajena a ellos, al tiempo que se pregunta por el lugar de los actores del conflicto armado colombiano. Wilder Lopera, director de la obra, expone:

(...) Con *Tomates secos* se trata de un teatro de la resiliencia. Este asunto de la reparación simbólica relacionada con un arte que es resiliente por muchas razones: una, porque por el lado de Tomates secos le da voz a las víctimas, ¿cierto? y dice, "bueno, estas son las víctimas, esto fue lo que pasó tanto con los que se murieron como con las que quedaron vivas" Esto es lo que pasa en Tomates, hay una voz de las víctimas, hay una voz de los muertos, pero hay una voz también de quien queda en vida. La Maribel es la hija de Isidro y de Maíta y ella queda viva y su voz también hace parte como de esa denuncia. Entonces este sería el ejercicio de resiliencia, decir "Hey, aquí las víctimas tienen una voz". Un asunto interesante en Tomates secos exprimidos es que ahí no solo está la voz de la víctima, sino que está la voz del victimario y del victimario como víctima. Es decir, entender que el victimario, pese a que lo persigue su espectro, también es víctima de un sistema. Entonces mirar como

hay unas categorías en lo que consideramos el flujo entre víctimas y victimarios, entonces claro, nosotros señalamos y ponemos el dedo sobre el grupo paramilitar o sobre el grupo armado, pero finalmente ¿quiénes son ellos y bajo quiénes están? ahí también hay un asunto como de entender esto para trascender esos lugares de lo moral, porque no se puede quedar el acontecimiento social visto desde un lugar solo de lo moral, de "este es el bueno y este es el malo" y ya. (Wilder Lopera, comunicación personal, 2020)

Para la creación de la obra, cuenta Lopera, el grupo contaba con cierta relación con Santa Rosa de Osos. El trabajo previo al montaje fue un ejercicio de mesa en donde se hace la revisión documental acerca de la masacre de San Isidro para posteriormente realizar un trabajo de corte etnográfico en el municipio de Santa Rosa de Osos y las plantaciones de tomate de la vereda San Isidro, donde pueden indagar algunas versiones de los hechos. Este trabajo permitió establecer criterios para realizar el tránsito de los sucesos catastróficos del acontecimiento social al plano de lo poético de *Tomates secos exprimidos*. Algunos de estos elementos se evidencian en aspectos como las luces, las cuales buscan asimilar asuntos tradicionales de Santa Rosa de Osos, como “las fiestas del atardecer”. En lo escenográfico también se hace uso de las canastas de madera, en las cuales es cargado y transportado el tomate de árbol. En general, la estética de la obra genera al espectador una ubicación en el espacio que sugiere lo rural, hecho que se refuerza en lo naturalista de la representación.

*Tomates secos exprimidos* es una apuesta por la reparación simbólica a las víctimas de la masacre de San Isidro que a su vez pretende involucrar al espectador e interrogar su posicionamiento ante los sucesos violentos que tienen lugar en el país.

El hecho de dar la voz de las personas víctimas de los acontecimientos, contribuye no solo a que seamos testigos de lo que pasó, sino que el teatro tiene algo que no solo es noticia sino también algo sensible. Pone a la mente y el cuerpo en una dimensión de entendimiento, en ese sentido hay una contribución. Lo que explicaba de los niños<sup>11</sup>... ese hecho tan íntimo y privado de la creación lleva a que se interroguen los sujetos y de allí eso se multiplica. Crear comunidades de diálogo que hoy se discute y se hace historia. Como tal con esto no se va a solucionar nada, pero sí se crean comunidades que se sensibilizan frente a los acontecimientos. Interrogar que vemos las situaciones, pero ¿qué tanto nos involucramos con ella?

Cuando se habla, se nombra y se existe, hay un ejercicio también de pensar cuál es mi posición en esta historia. Si solo fueron tres espectadores a ver la obra, está muy bien. Esos tres espectadores tendrán que generar unos criterios y posicionarse. Las obras se vuelven los pretextos para discutir los propios criterios, más importante que pensar "ay, tan bonita, ay me hizo llorar" Aquí lo importante es repensar nuestros criterios. (Wilder Lopera, comunicación personal, 2020)

---

<sup>11</sup> Wilder Lopera se refiere a un momento de la conversación en donde comenta que en el proceso de montaje y ensayo de la obra un niño y una niña cercanos a la Casa del Teatro rondaban la sala e irrumpían para preguntar acerca de lo que veían. Tal fue el interés que el grupo vincula como actriz de la obra a la niña.

*Del acontecimiento social al acontecimiento poético*

Con el propósito de entender mejor la participación de *Tomates secos exprimidos* en los ejercicios de reparación simbólica a través de la dramaturgia del acontecimiento social, cruzaremos los hechos del acontecimiento social “Masacre de San Isidro” con la ruta que propone Grisales (2013) e información oficial acerca de los hechos:

*a. Un hecho acaecido en un espacio y tiempo determinado.* “El día 7 de Noviembre la finca La Española, en el corregimiento de San Isidro, en Santa Rosas de Osos (Antioquia), se tiñó de sangre con la cruel masacre de diez campesinos que terminaban su jornada laboral recogiendo tomates. Los campesinos, nueve hombres y una mujer, fueron acribillados y luego se arrojó una granada sobre sus cadáveres aún calientes”<sup>12</sup>

*b. Un evento sorpresivo y de instalación imprevista. Desaparición brusca o de desarrollo impredecible.* Tres hombres vestidos de civil, armados con fusiles y granadas aparecen repentinamente por una trocha de la Vereda San Isidro que lleva a la finca La Española. Reúnen a 12 trabajadores y les interrogan por el pago de una extorsión. Al recibir como respuesta que la extorsión no ha sido pagada, proceden a cometer la masacre.

*c. Una circunstancia en la cual hubo agresión y violencia extrema contra seres sin defensa que no tienen que ver en el conflicto.* Las víctimas de la masacre de San Isidro eran campesinos trabajadores de hacendados tomateros. Su asesinato, para los perpetradores, significó un llamado de atención a los dueños de las fincas.

*d. Un hecho que tiene consecuencias destructivas en el orden espiritual, psicológico, material y social, económico.* “Las víctimas, entre las que estaba un padre y su hijo, eran

---

<sup>12</sup> Gutiérrez, J. (2012, 13 de Noviembre) *Masacre en Santa Rosa de Osos ¿Qué nos dice del paramilitarismo en Colombia?* Recuperado de: <https://www.colectivodeabogados.org/Masacre-de-Santa-Rosa-de-Osos-que>

cultivadores de tomate de árbol que trabajaban en el predio. Más de cien campesinos se desplazaron a raíz de estos hechos. Los ‘paras’ perpetraron la masacre porque Antonio Lopera, dueño de la finca, se negó a pagarle a la banda una millonaria extorsión.”<sup>13</sup>

*e. Un incidente en el cual se implementó una estrategia sustentada en el uso y propagación del terror como instrumento de control sobre el territorio y la población.* Los diferentes grupos armados al margen de la ley, en este caso la banda “Renacentistas” compuesta por ex miembros de “Los rastrojos”, desarrollan estrategias para ejercer control social y financiar su proyecto criminal. La extorsión es una de las estrategias más utilizadas, consiste en que a través de amenazas y la inculcación del miedo los habitantes de un territorio contribuyan económicamente al grupo armado a cambio de poder habitar el territorio, desarrollar sus proyectos productivos y en algunos casos brindar seguridad.

*f. Una urgencia en la cual no hubo atención pronta y adecuada a las víctimas de los actos del acontecimiento.* Pese a que aún estaba de día, los perpetradores de la masacre tuvieron todo el tiempo para interrogar, atemorizar y posteriormente masacrar a 10 personas. El lugar de los hechos está aproximadamente a 25 kilómetros del casco urbano de Santa Rosa de Osos.

*g. Una circunstancia en la cual hubo abandono y silencio por parte de las autoridades: el ejército quien actúo como cómplice, el silencio del poder ejecutivo y de los medios de comunicación.* “El paramilitarismo puede pasearse como Pedro por su casa y masacrar campesinos inermes en Santa Rosa de Osos, en las mismas narices de la Brigada IV del Ejército, precisamente por ese apoyo que reciben de caciques y de terratenientes, y por la

---

<sup>13</sup> Recuperado de <https://rutasdelconflicto.com/node/11712>

connivencia o la tolerancia de las fuerzas represivas del Estado”<sup>14</sup>. El pronunciamiento de Marcha Patriótica sobre esta masacre también nos da luces para entender este punto:

Ya no es un secreto para el pueblo, a pesar de la distorsión y el falseamiento que de la realidad proyectan diariamente los grandes medios de comunicación, que detrás de las masacres de campesinos como el de Santa Rosa de Osos, el asesinato de líderes reclamantes de tierra, las amenazas de muerte contra los defensores de derechos humanos, líderes estudiantiles, indígenas, etc., están poderosos sectores políticos y económicos dominantes. Ni los grandes medios de comunicación pueden ya esconder la existencia de los llamados ejércitos de regeneración que buscan por medio del terror, masacres, asesinatos y amenazas de muerte contra las bases campesinas imponer los intereses de un sector terrateniente, ganadero y empresarial ligado a una derecha que ha declarado su abierta oposición al proceso de diálogos por la Paz que se inició.<sup>15</sup>

*h. La desgracia sufrida por la desaparición de un pueblo y destrucción de un proyecto de vida colectivo.* Es de resaltar que, entre las 12 personas que padecieron el terror de la masacre, se encontraba una niña que perdió a sus padres en el lugar. Esto considera severos daños en los diferentes órdenes: espiritual, psicológico, material, social, económico. El desplazamiento de más de 100 personas de la comunidad también representa un trastocamiento en la vida de estas personas y marca la ruptura del tejido social en dicho territorio.

---

<sup>14</sup> Gutiérrez, J. (2012, 13 de Noviembre) *Masacre en Santa Rosa de Osos ¿Qué nos dice del paramilitarismo en Colombia?* Recuperado de: <https://www.colectivodeabogados.org/Masacre-de-Santa-Rosa-de-Osos-que>

<sup>15</sup> Recuperado de: <https://prensarural.org/spip/spip.php?article9599>

*i. Escenario de encuentro entre el poder absoluto y la impotencia absoluta.* En el contexto de la masacre de San Isidro, la banda criminal “Renacentistas” ostentaba el poder territorial y económico. La fuerza pública, pese a que conocía las formas en que operaban los grupos armados al margen de la ley en el territorio, fue negligente e inoperante, permitiendo así que se generaran profundas afectaciones, como la suspensión de las actividades agrícolas y el desplazamiento.

*Tomates secos exprimidos* propone una mirada crítica a los diferentes aspectos que desencadenan en un acontecimiento social catastrófico como lo fue la masacre de San Isidro en Santa Rosa de Osos. El tratamiento que el grupo da a las diferentes fuentes, y la posterior representación de los hechos, constituyen un valioso ejercicio de preservación de la memoria histórica, se configura como una manera de guardar lo que sucedió y sobretodo permite que la ciudadanía establezca diálogos referentes a la realidad conflictiva del país.

*De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra*



**Imagen 9. Fuente: Archivo digital de la obra.**

Seducidos por el poema *Vietnam*, de la escritora polaca Wislawa Szymborska, Elemental Teatro lleva a las tablas *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra* en el año 2013, proyecto ganador de la X convocatoria de becas a la creación artística y cultural de la ciudad de Medellín. La obra busca rendir homenaje a las muchas mujeres víctimas de la guerra en Colombia y en el mundo, al tiempo que afianza un compromiso social y político del grupo con las víctimas del conflicto armado en el país.

En este montaje se comunica a través del simbolismo; para hablar sobre la guerra no hay presencia de camuflados, armas o personajes arquetípicos que cumplan una función mimética permitiendo al espectador asociar claramente lo que presencia con su realidad. En

cambio, en la obra se opta por dotar de relaciones simbólicas el desarrollo dramático, logrando así abordar muchos asuntos que el espectador irá hilando en el transcurrir de la representación. No hay acontecimiento social, sino más bien una suma de acontecimientos sociales derivados del conflicto armado, que son representados secuencialmente. La obra aborda aspectos tales como el asesinato, la desaparición forzada y la violación. Así como se dificulta definir un acontecimiento social que aborda la obra, también es indeterminada su ubicación espacial: la obra se desarrolla sobre tierra y es a partir del texto que se genera una idea de las locaciones en donde los actos suceden.

Esta pieza teatral comienza con tres mujeres sobre lo que parece ser un camposanto alumbrado por algunos cirios, llevan un vestido tradicional en el campo colombiano, sus cuerpos transfigurados indican angustia y desespero. De entre el humo aparece un hombre que es más un fantasma, un espectro que camina desorientado junto a las tres mujeres que le buscan. Al escarbar cada mujer halla un retrato de un hombre que colgará de su cuello para anunciar una búsqueda que comienza rememorando situaciones vividas, también se halla un crucifijo que es exhibido a los espectadores. Al enunciar dichas situaciones se ofrece al espectador el primer panorama de lo que está sucediendo en la obra: estas mujeres exorcizan su dolor, causado por un conjunto de acontecimientos violentos derivados en la desaparición de sus hijos y el desplazamiento forzado de su finca hacia otro lugar ante el aviso de sus vecinos que arriban a avisarles que ha ocurrido una masacre. “¿Por qué tuvo que pasarnos esto a nosotros?”, se preguntan las tres mujeres.

Una escena fundamental para entender el propósito de la obra es en la cual las tres mujeres sufren una violación. Con un juego de luces como recurso técnico se muestran diferentes violencias sexuales que padecen las mujeres. La presencia masculina se indica

con el acompañamiento sonoro: mientras sucede el acto suena de fondo la canción *Ponte en cuatro* de *La Sonora Dinamita*, con una letra profundamente misógina. Esta escena permite indagar en un esquema de valores culturales donde la mujer es reducida a un botín, al tiempo que muestra cómo en el conflicto armado el género participa y llega a determinar múltiples violencias.

Como últimas escenas se representan dos poemas de Wislawa Szymborska, el primero de ellos, *Vietnam*:

“Mujer, ¿cómo te llamas? —No sé.

¿Cuándo naciste, de dónde eres? —No sé.

¿Por qué cavaste esta madriguera? —No sé.

¿Desde cuándo te escondes? —No sé.

¿Por qué me mordiste el dedo cordial? —No sé.

¿Sabes que no te vamos a hacer nada? —No sé.

¿A favor de quién estás? —No sé.

Estamos en guerra, tienes que elegir. —No sé.

¿Existe todavía tu aldea? —No sé.

¿Estos son tus hijos? —Sí.”

Mientras se instalan estos textos en la escena, los personajes reúnen harapos encontrados en la tierra y con ellos hacen un montículo, un altar que construyen con sus cuerpos y adornan con flores. Un alabao acompaña el acto. El espectro que aún recorre el mismo espacio de las tres mujeres se topa con su retrato, sabe que lo buscan, pero solo le encuentran en partes, fragmentos.

### *Construcción de memoria*

Para John Viana, director de *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra*, la obra participa en el panorama teatral de la ciudad como un ejercicio de reparación simbólica y sobretodo como una denuncia:

Yo creo que la función del arte es esa, es precisamente siempre restaurar el tejido social, o sea, restaurar la humanidad en un país como el nuestro que ha estado sumido en la guerra, que lleva más de 60 años en un conflicto armado desmedido y desbocado, tenemos que entender. Yo creo que los artistas tenemos la responsabilidad de hablar de lo que pasa en nuestro país, de todas estas cosas. El teatro no es un entretenimiento, el arte tiene la obligación de confrontar a los espectadores y a nosotros como artistas con realidades que vivimos todos los días, entonces para nosotros se nos volvió en una responsabilidad apremiante el hecho de necesitar hablar del conflicto armado, y creemos y creo que lo logramos en cierta medida. Era poder llevar la obra a personas que ven la guerra por televisión, que sólo conocen la guerra a través de RCN y Caracol, y nosotros dijimos: vamos a hacer una obra fuerte. A mí alguien me enseñó una vez que el teatro era el arte del "muy muy", que si una obra tiene que ser amorosa entonces tiene que ser muy muy muy amorosa, y si una obra es cruda entonces tiene que ser muy muy muy cruda, que si una obra es violenta entonces debe ser muy muy muy violenta, porque uno en el arte no se puede ir con tintas medias. A nosotros mucha gente que ha visto esa obra nos ha dicho "¡qué hijueputa obra tan dura, qué es eso por dios!", hemos tenido casos de personas que se han

quedado clavadas en la silla, petrificadas llorando, vueltos una nada, y yo pues... es que de eso se trata, es que la guerra es dolorosa. (John Viana, comunicación personal, 2020)

Esta obra, en sus siete años de circulación, se ha presentado principalmente en Medellín. Sin embargo, entre las funciones que más rememora el grupo están las presentadas en Chocó, en el marco del Festival Selva Adentro, en el cual sus espectadores fueron en su mayoría ex guerrilleros pertenecientes al ETCR<sup>16</sup> Silver Vidal Mora. De esta experiencia, cuentan, el grupo tuvo grandes aprendizajes. Como experiencia, John Viana rescata un conversatorio a la mañana siguiente de la función donde los ex guerrilleros le invitan a pensar en ellos como personas con una doble connotación social: son victimarios y víctimas.

Todos los armados de este país han sido responsables del dolor y de la guerra de este país, y también algo que me hicieron caer en cuenta, porque nosotros fuimos al festival de selva adentro en el Chocó, al día siguiente hubo un conversatorio donde me hicieron caer en cuenta de una cosa: ellos también son víctimas, no solamente son victimarios, también son víctimas de un sistema porque es que si uno buscara realmente el victimario de la guerra en este país no son sólo los soldados, ni los paramilitares, ni la guerrilla, es el Estado, el gobierno, es la oligarquía de este país, el poder económico, ese es el que ha matado aquí a la gente por intereses netamente económicos. Los

---

<sup>16</sup> “Con la terminación de las Zonas Veredales Transitorias de Normalización el 15 de agosto del 2017, se dio inicio a los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR), los cuales son administrados por la ARN. En los ETCR se realizan actividades de capacitación y reincorporación temprana con las cuales se pretende facilitar las fases iniciales de adaptación de los miembros de las Farc-Ep a la vida civil. De igual forma, se pretende que con estas acciones se pueda aportar positivamente a las comunidades aledañas.” Tomado de: <http://www.reincorporacion.gov.co/es/reincorporacion/paginas/los-etcr.aspx>

soldados son carne de cañón, la guerrilla es gente que intentó ahí y luego se les torció el ideal y los paramilitares, como decía la abuelita, es peor la droga que la enfermedad: supuesta mente la droga para acabar con la guerrilla y fueron peores, fueron más criminales que la propia guerrilla. (John Viana, comunicación personal, 2020)

Otras funciones con especial recordación son las que tuvieron lugar en el municipio de Granada, Antioquia<sup>17</sup>, en el año 2015 y la que fue presentada para la Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria.<sup>18</sup> Estas funciones dotan de un tinte especial la obra puesto que son presentadas para un público que ha tenido una experiencia directa con el conflicto armado colombiano, lo cual permite mínimamente establecer un diálogo entre los artistas y los diferentes actores del conflicto.

En este punto es importante mencionar que *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra* participa como un ejercicio de memoria y de reparación simbólica, puesto que permite que muchos grupos sociales realicen una lectura de múltiples sucesos derivados del conflicto armado colombiano, logrando incluso que los espectadores creen una propia interpretación a raíz de lo que presencian con la obra.

---

<sup>17</sup> “El Observatorio del Centro Nacional de Memoria Histórica registró diez masacres en Granada entre los años 2000 y 2004, con un total de 59 víctimas. En información de prensa y relatos de la población se reportaron tres más, una de ellas en 1993 con 6 víctimas, y otra en el 2000 en Altos del Palmar con 4 personas asesinadas. Adicionalmente, mientras el CNMH registra 17 víctimas en la masacre del 2000, los medios locales reportan 19, lo cual arroja un reporte de al menos 71 víctimas de masacres en el municipio de Granada.” Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción, Bogotá, CNMH – Colciencias – Corporación Región. P. 161.

<sup>18</sup> “La Asociación caminos de Esperanza Madres de la Candelaria es una organización sin ánimo de lucro fundada en el año de 1999, con personería jurídica número 21-008254-28, como respuesta a las numerosas desapariciones forzadas, secuestros y homicidios en el marco del conflicto armado colombiano, agrupa a un 92% de mujeres y 8% de hombres: madres, padres, esposas, hijos y familiares víctimas del secuestro, la desaparición forzada y demás violaciones de los Derechos Humanos, en busca de la verdad, la justicia, la reparación y la garantía de no repetición de actos violentos, generadores de intenso dolor y múltiples sufrimientos.” Tomado de: <https://redesmadresdelacande.wixsite.com/madresdelacandelaria/sobre-nosotros>

Cuando nosotros le presentamos esta obra a las Madres de la Candelaria fue muy teso para nosotros porque para ellas la obra tenía final feliz, porque por lo menos encuentran algo de sus seres queridos, entonces para ellas dentro de su contexto, dentro de lo que ellas piensan la obra tuvo final feliz y a nosotros nos rallaba mucho eso, de verdad era como “¿cómo así?” porque para nosotros era muy triste. (John Viana, comunicación personal, 2020)

En el proceso creativo de la obra se tuvieron en cuenta múltiples fuentes, algunas de ellas fueron: los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica, el registro fotográfico de Jesús Abad Colorado, testimonios de mujeres que han sufrido la desaparición de familiares, registros de la masacre de Bojayá, entre otros. Esta multiplicidad de fuentes, y el hecho de que la obra no se restrinja a un solo acontecimiento social, permiten exponer y denunciar una amplia serie de sucesos, así como dar cumplimiento a uno de los objetivos de la creación de esta pieza teatral: comunicar y tocar a mucha gente que no ha padecido directamente el conflicto. Decirle a la ciudadanía que en el país han sucedido y aún suceden hechos atroces y que es responsabilidad de la misma establecer estrategias de preservación de la memoria y trazar rutas que propendan por una reparación en diferentes órdenes.

### **CAPÍTULO III**

#### **Presencia de la institucionalidad y relacionamiento de los estudios de caso**

##### *Apuestas institucionales para construir paz desde el teatro*

Las cuatro obras tratadas en el presente texto surgen en la última década como parte de un impulso propiciado, en parte, por los diálogos, negociaciones y posterior acuerdo de paz firmado entre la guerrilla de las FARC-EP y el gobierno colombiano para el año 2016. Este suceso, que comienza desde el año 2012, puso en el panorama reflexiones en torno a la participación del arte, y en particular del teatro, en procesos de construcción de paz. Es claro que desde antes ya se habían materializado esfuerzos creativos que ofrecían una narrativa acerca del conflicto armado, pero en esta última década coinciden diferentes situaciones sociales que llevan a directores, actores, dramaturgos y otros quienes nutren el oficio teatral a intensificar las discusiones y consideraciones sobre aspectos derivados de la guerra en Colombia. Los artistas de teatro participan incluso en la contienda política que se desató entre partidarios y opositores a la firma de los acuerdos de paz; de esta situación surgieron en la ciudad múltiples propuestas, principalmente performáticas, que tuvieron lugar tanto en espacios convencionales (salas de teatro y escenarios de algunos campus universitarios) como en espacios no convencionales (la calle, parques de la ciudad, marchas y otros). A partir de la firma de los acuerdos de paz quedaría un extenso y difícil camino que el país comenzaría a transitar; de allí emerge una de las principales preocupaciones que presentaba el cese de la confrontación armada con el grupo guerrillero: ¿Cómo y a través de qué estrategias se reincorporarán a la sociedad civil miles de excombatientes? La conformación de comisiones, la incorporación de diversas entidades institucionales y privadas a procesos pedagógicos, los esfuerzos de los mismos excombatientes y demás,

logran direccionar rutas en pro de que quienes meses atrás participaban de hechos atroces ahora visualizaran un futuro positivo en sociedad. En esta difícil empresa para el país el teatro figuró desde sus posibilidades para agenciar el relacionamiento entre excombatientes y capacitadores en temas transversales, como el género o la reconciliación. Programas como *La paz es una obra de arte* de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, “busca[n] contribuir desde las dimensiones creativa, simbólica y sensible al proceso de construcción de paz, promoviendo la transformación personal y comunitaria en aquellos territorios marcados por el conflicto armado en Colombia.”<sup>19</sup> Otro ejemplo que nos da luces sobre las posibilidades que ha brindado el teatro en procesos de construcción de paz lo encontramos en Aldana (2019), quien sistematiza un proyecto personal llamado *Reincorpor-Arte* llevado a cabo desde el proceso de reincorporación de las y los excombatientes de las FARC en el Putumayo, específicamente en la zona veredal transitoria de normalización de la vereda La Carmelita, del municipio de Puerto Asís.

En cuanto a los incentivos a la creación artística, en Medellín año tras año se abren diferentes convocatorias, “estímulos para el arte y la cultura” por parte de la Secretaría de Cultura Ciudadana, a través de dependencias del municipio de Medellín u organizaciones aliadas tales como el presupuesto participativo (PP), el plan de desarrollo local (PDL), el Museo casa de la memoria (MCM) y otras entidades (OE). Estos estímulos a su vez se componen de diferentes líneas y enfoques, a los cuales los diferentes artistas de la ciudad se postulan según sus intereses. Lo que más nos interesa de este punto es exponer algunas de estas líneas y enfoques que tienen relación con los procesos creativos de obras de teatro que apuntan a configurarse como ejercicios de reparación simbólica, de preservación de la

---

<sup>19</sup> Tomado de: <http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/institucional/unidades-academicas/facultades/artes/pazarte>

memoria histórica y de fortalecimiento comunitario. Las siguientes son algunas convocatorias del año 2020:

- Estímulo para la construcción y activación de circuitos de memoria dirigido a niñas, niños y adolescentes.
- Estímulo para el desarrollo de narrativas territoriales de liderazgos sociales.
- Estímulo para fortalecer una experiencia comunitaria de reparación simbólica.
- Beca de Creación Arte y Cultura para la Construcción de Paz.
- Estímulo a la Creación en Artes Escénicas con Enfoque en Víctimas.
- Estímulo para el Desarrollo de Narrativas Territoriales de Liderazgos Sociales.
- Estímulos a la Creación, Formación Producción y Circulación en Artes Escénicas de Cultura Viva Comunitaria.
- Estímulo a la Creación de Arte y Comunidad en Torno a los Liderazgos Sociales o Comunitarios y/o Líderes.
- Estímulo a la Creación de Arte y Comunidad en Torno a los Liderazgos Sociales o Comunitarios y/o Líderes.
- Estímulo para el Desarrollo de Narrativas Territoriales de Liderazgos Sociales.
- Estímulo para Fortalecer una Experiencia Comunitaria de Reparación Simbólica.
- Estímulo para la Construcción y Activación de Circuitos de Memoria Dirigido a Niños, Niñas y Adolescentes.

Vemos que existe una convocatoria pública amplia para estimular la creación artística en la ciudad, de la cual muchos artistas participan motivados por las posibilidades que ofrecen las diferentes becas: financiación, acompañamiento, proyección, etc.

La acogida de estas convocatorias es bastante efectiva por parte de la ciudadanía y sus artistas, a través de estos estímulos muchas obras y proyectos se han llevado a cabo. Los grupos artísticos de la ciudad y sus habitantes se han visto favorecidos principalmente de dos maneras: en primer lugar los estímulos han propiciado la creación de decenas de obras, dramaturgias y proyectos; y en segundo lugar, a través de estos estímulos los teatros como espacios, es decir, las salas, han podido restaurarse y dotarse, lo que ofrece a la ciudad espacios más agradables para vivir las experiencias artísticas.<sup>20</sup>

Respecto a estos procesos de asignación de becas y estímulos, algunos artistas de teatro de la ciudad comentan:

**J.P:** Jose, hablando de otra cosa, ¿con El Insepulto cómo ha sido el diálogo con la institución, con el Estado? Por ahí me pillé un proyecto del año pasado, la semana de la memoria.

**J.F:** Es que la institución nos pertenece, nos la han robado, pero el Estado es para nosotros ¿no? El Estado somos nosotros, sino que lo pusimos en otro lado. ¿Quiénes somos el Estado? Entonces cuando uno dice: "es que no

---

<sup>20</sup> Estos procesos surgen a partir de la Ley 1493 “Por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas, se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva y se dictan otras disposiciones.” Los seis ítems principales de esta Ley de espectáculos públicos son: a) El Estado impulsará, estimulará y fomentará los procesos, proyectos y actividades culturales, respetando la diversidad cultural de la nación colombiana. b) En ningún caso el Estado ejercerá censura sobre la forma y el contenido ideológico y artístico de las realizaciones y proyectos culturales. c) El Estado fomentará la creación, ampliación y adecuación de infraestructura artística y cultural y garantizará el acceso de todos los colombianos a la misma. d) El Estado promoverá la interacción de la cultura nacional con la cultura universal. e) El Estado, al formular su política cultural, tendrá en cuenta tanto al creador, al gestor, como al receptor de la cultura y garantizará el acceso de los habitantes a las manifestaciones, bienes y servicios culturales en igualdad de oportunidades. f) El Estado tendrá como objetivo fundamental de su política cultural la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación, el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacionales.

De estos recursos que se ofrecen a partir de esta ley en Medellín algunos teatros que se han beneficiado son: Carantoña, Matacandelas, Manicomio de Muñecos, Corporación Nuestra Gente, Teatro Popular de Medellín, Teatro Metropolitano, Teatro Pablo Tobón, Teatro el Trueque y La Fanfarria.

quiero depender del Estado"... no, la chimba, es que me tengo que pelear mi lugar en este Estado para arrancarles lo que nos han robado. Digamos, las becas y todos los proyectos que hay... es que el Estado debería responder por eso, tenemos derecho a una educación desde el arte y la cultura y nos la han negado. (José Félix Restrepo, comunicación personal, 2019)

\*\*\*

**J.P:** (...) muchas de estas propuestas están alentadas por programas estatales, por programas institucionales, entonces yo tengo una inquietud al respecto y es donde veo entonces al Estado como una institución que te violenta, te agrede, te margina, pero que al mismo tiempo te repara a través de cosas como estas. ¿Cómo vez ese dialogo tú entre artistas e institución de cara a representar y hablar del conflicto armado en Colombia?

**J.V:** Aquí entre nos, la democracia es una falacia. La democracia es algo que realmente no existe, pero en términos legales o en términos muy convenientes sí existe. Entonces el Estado, como estamos en un país democrático y con libre expresión, pues nosotros tenemos la posibilidad de crear cualquier tipo de contenido, ellos no es que auspiciaran nuestra obra sino que ellos lanzan una convocatoria que es de becas de creación donde nosotros como artistas a través de una sustentación y con buenos jurados que son autónomos y que además son críticos del estado, porque lo sé, porque somos artistas del teatro, y claro ofrecen una mirada diferente al juzgamiento del proyecto, y eso es lo que permite que se dé. Aquí afortunadamente en esos términos pues estamos bien. Tampoco es que

critique de frente al Estado, pero sí tenés razón en eso, si es un acto de denuncia y si estoy juzgando al Estado, y criticando al Estado y condenando a la muerte y a la guerra, y es una forma de concientizar y de exigirle a la gente que entiendan este país, que se reconozca en este país, que dejen de decir que Medellín es el mejor vivero del mundo. (...) Y bueno, esa relación con el Estado siempre será dual, es decir, el estado se mete por alguna manera. A nosotros no nos queda más que esa relación tenerla ahí, sacarles la plata, o sea, porque es su obligación, no nos están haciendo ningún favor, la obligación del estado es esa. (John Viana, comunicación personal, 2020)

\*\*\*

**J.P:** Wilder, un punto que me interesa tratar es la relación entre institución y producción teatral entorno a la memoria y procesos de reparación. Se me ocurre pensar en la propuesta de Elemental Teatro "De la muerte sin exagerar" que está en el marco de una beca de creación. "El Insepulto" está en el marco de una beca de creación, la dramaturgia de "Tomates secos exprimidos" está también en ese marco. ¿Cómo ves tú la relación entre artistas y Estado para representar y reflexionar sobre el conflicto armado en Colombia?

**W.L:** Me parece genial que en el marco de la cultura ciudadana y en el marco de estas alcaldías haya un espacio para el estímulo al artista y el estímulo a la creación. Un espacio para la creación que sea remunerada. Cuando hay espacio a la creación también hay espacio a la proyección, o sea,

para comunidades de diálogo. Por lo menos en mi experiencia he visto que hay una relativa libertad, de que tú hables de esos temas que te interesan. No he visto y no he tenido experiencias donde se sesgue tu posibilidad de expresión. Hay unos jurados que se contratan, normalmente son unas triadas que se encargan de elegir qué propuestas quedan, ahí entran muchas subjetividades, y no son las subjetividades del Estado sino de estas personas. Se mira qué propuestas son más profesionales, cuáles están mejor sustentadas... Creo que Colombia todavía no está en las condiciones en que pueden estar muchas otras naciones, lugares donde no se permite abordar determinados temas. Todavía podemos hablar de lo que nos mueve. Por lo menos desde mi experiencia y así lo he vivido. Nunca la respuesta de una convocatoria ha sido "no ganas porque no se puede hablar de esto" Hay muchas cosas que condenarle al Estado, pero por lo menos ahí no. Todavía se puede hablar, pero de ahí para allá todavía hay mucha tela para cortar. Uno pensaría ¿Cuál es la responsabilidad del artista, entendiendo esa relativa libertad? Si bien hay quienes se arriesgan mucho, hay quienes se van por otros lados. (Wilder Lopera, comunicación personal, 2020)

De estos testimonios de artistas de teatro que han tenido relación con el sistema de estímulos y becas y algunos procesos creativos se evidencia una mirada compartida que puede interpretarse de la siguiente manera: los programas estatales que brindan recursos a los diferentes artistas y sus propuestas en la ciudad de Medellín son aciertos sociales a través de los cuales la institución dialoga con la ciudadanía desde las prácticas artísticas. Si

bien estos programas están orientados a los lineamientos de un programa de gobierno, no existen testimonios que denuncien censura o manipulación por parte de las entidades encargadas de desarrollar dichos procesos.

De las cuatro obras que analizamos en el capítulo anterior como estudios de caso interesa ver que, de alguna manera (bien sea sus dramaturgias, montajes escénicos o ambas), todas han tenido relación con los estímulos que ofrece la Secretaría de Cultura Ciudadana. *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra* participó y ganó en la décima versión de la convocatoria de becas para la creación artística y cultural del año 2013 en la modalidad de montaje de creación en teatro de sala. *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* participó y ganó de la convocatoria de la VI Semana por la Memoria del año 2013, también en el año 2015 participó y fue suplente de las Becas para asesorías y mejoramiento de producciones escénicas. *Tomates secos exprimidos* participó y ganó en la décima versión de la convocatoria de becas para la creación artística y cultural en el año 2013 en la modalidad de dramaturgia. *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* hace parte del proyecto medial *Océanos ciegos, texturas trágicas para el fin de los tiempos*, proyecto ganador de la Convocatoria de estímulos para el Arte y la Cultura del año 2020. Encontramos que los sistemas de estímulo a la creación artística han resultado fundamentales en la ciudad para que los procesos creativos con enfoque en la preservación de la memoria histórica puedan desarrollarse. Si bien no pretendo dar por sentado que la creación teatral depende de la participación de los grupos en estas convocatorias, sí es un hecho demostrable que, por lo menos en la última década, gran parte del inventario de piezas de teatro de la ciudad que en su narrativa aborda el conflicto armado como temática se han llevado a cabo alentadas por becas para la creación o la circulación.

### *Relacionamiento de los estudios de caso*

Del análisis de las cuatro obras abordadas como estudios de caso en este ejercicio de investigación es posible indagar algunos cruzamientos y relaciones, tanto a nivel teatral como en sus aplicaciones sociales y las formas en que se establecen en la ciudad como aportes a la reflexión sobre el conflicto armado colombiano.

Por sus características es conveniente agrupar las cuatro obras en dos conjuntos. *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* y *Tomates secos exprimidos* son obras que abordan acontecimientos sociales específicos que sus creadores estudian, asocian y se disponen a representar. Los homicidios selectivos y consecutivos en la Vereda La Esperanza, el caso de desaparición forzada de los familiares de las víctimas del conflicto armado María Elena Toro, Flor Gallego y Fabiola Lalinde, la masacre de San Isidro y otros acontecimientos, son la base que en el proceso de las obras establece un desarrollo dramático. En la representación se ofrecen índices, íconos y todo un universo simbólico del que se valen los creadores para enunciar estos sucesos. Si bien *Tomates secos exprimidos* se centra en el tratamiento de un acontecimiento social específico (la masacre de San Isidro), al estudiar los procesos creativos de *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* es posible reconocer la intención de representar una cadena de acontecimientos sociales acaecidos en el país y que son agrupados tácticamente a través de la dramaturgia.

Ambas obras cuentan con un personaje particular para quienes resulta indeterminada su presencia escénica. Los vemos participar de las escenas como espectros que recorren el sitio; en el caso de *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* es Pablo, hermano desaparecido de Ana, quien intenta comunicarse con ella para guiarla hasta su cuerpo sin vida, para el caso de *Tomates secos exprimidos* se nos presenta el

Psicopompo, personaje mitológico encargado de realizar la transición de las almas de los difuntos hacia lugares como el cielo o el infierno.

Entre los testimonios de algunas víctimas del conflicto armado se encuentran narraciones en las cuales los sobrevivientes y familiares de personas desaparecidas tienen experiencias de sueños en los cuales sus seres queridos desaparecidos se comunican para orientar o alentar la búsqueda de sus cuerpos. Algunas experiencias de esta índole se encuentran en los testimonios de María Elena Toro y Fabiola Lalinde<sup>21</sup>. Estas experiencias son tratadas en el teatro para potenciar el carácter dramático al tiempo que se exponen algunas maneras en que las víctimas del conflicto armado tramitan su angustia.

Por otro lado, *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra* y *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* proponen una mirada un poco más cifrada a ciertos acontecimientos. El simbolismo es su estrategia predilecta de expresión y comunicación; se alude a asuntos sociales con elementos como el vestuario, la escenografía o la música. Estas obras carecen en gran parte de diálogos, en su lugar textos como poemas y monólogos son instalados por escenas en personajes que comparten varios actores y actrices. Ambas obras tienen un punto central y es el abordaje de la violencia en un contexto de conflicto armado desde el papel de la mujer, tanto como víctimas, como sujetos de resistencia y empoderamiento. En ambas obras se nos presentan diferentes esferas de las violencias basadas en género, y quizá el acontecimiento más explícito en su representación es el de la violación de las mujeres por parte de actores armados. En ningún caso se optó por cifrar o metaforizar la escena, por el contrario, en ambas obras la violación es la escena en donde el foco es centrado en las acciones físicas, al tiempo que se potencia con algunos otros

---

<sup>21</sup> Véase testimonios de Fabiola Lalinde en el documental Operación Cirirí y testimonios de María Elena Toro en la producción Reconocemos su búsqueda de la Comisión de la verdad.

elementos. En *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*, es el texto el elemento que acompaña fuertemente la escena; para potenciar el acto se opta por narrarlo corporal y textualmente para confirmar lo que el espectador logra presagiar: Cindy será asesinada. En *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra*, los elementos que acompañan la escena son las luces y la música; mientras que la canción que suena acompañando el acto da a entender una presencia masculina que no vemos, el juego de luces la ratifica en sintonía con una serie de partituras corporales.

En las obras de teatro del acontecimiento social a menudo encontramos que los acontecimientos sociales catastróficos que se nos narran y sus hechos victimizantes figuran también como un puente, una transición que realizan las víctimas donde de un estado de vulneración y fragilidad pasan a otro de fortalecimiento y empoderamiento para la consecución de un propósito que puede ser el esclarecimiento de la verdad, la exigencia de una reparación, entre otros. Así sucede en *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol*, la muerte de Cindy trastoca el estado de las cosas y empodera a las mujeres (que ahora son las madres) que desafían un mandato de masculinidad hasta encontrar el cuerpo de sus hijas.

Respecto a la masculinidad y a la violación como mandatos, la antropóloga Rita Segato (2003) conceptualiza el mandato de masculinidad como el mandato que lleva a los hombres a demostrarse viriles ante la sociedad y a ocupar medios violentos para lograr acceder a ciertos poderes que de otra forma les son negados, y el mandato de violación lo aborda como un crimen expresivo que tiene como medio el sexo. Con la violación a la mujer se le comunican lecciones morales y a los hombres se les comunica potencia. Esta propuesta analítica de Segato se ve a toda luz representada en la construcción de estas obras

de teatro, especialmente en el trabajo de Victoria Valencia, quien aborda el género en sus personajes a partir de las cargas impuestas por el rigor de una sexualidad y desde estos conflictos representa situaciones propias de las violencias en nuestras ciudades colombianas.

Por su antigüedad y continuidad en la oferta teatral de Medellín, *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* y *De la muerte sin exagerar o un cielo bajo tierra*, de las obras que estudiamos, son las que más impacto han tenido en la ciudad, al igual que más proyección nacional. Estas han logrado llegar a un público amplio que comprende no solo espectadores ciudadanos, sino también asociaciones de víctimas, grupos de excombatientes y comunidades campesinas organizadas. También son las obras que más diálogo han construido con la ciudadanía a través de convenios y programas institucionales, no sólo a nivel de becas sino también en programas de formación de público, como lo es Salas Abiertas. Han participado de festivales y eventos como la Fiesta de las Artes Escénicas de Medellín, el Festival Gesto Noble, la Semana por la Memoria, el Festival Granadino de Teatro y el Festival Selva Adentro.

Una de las razones por las cuales estas dos obras se han establecido como referentes en la ciudad y han dejado un precedente en el teatro realizado en esta última década, tiene que ver con que se trata de grupos de teatro establecidos con sala en la ciudad. Ambos han contado con un espacio no sólo para la creación, sino también para la presentación por temporadas de su obra. Situados en el centro de la ciudad de Medellín, Elemental Teatro y Teatro el Trueque logran sumar espacios dedicados al arte en los cuales se alientan de maneras creativas reflexiones en torno a las agendas sociales del país.

En el caso de *Cindy, la niña que no pudo ver la próxima salida del sol* y *Tomates secos exprimidos*, resulta más complejo dar continuidad a las obras, esto con razón de que, además de ser creaciones más recientes, la primera se trata de un montaje universitario que desde un inicio contempló 25 funciones para presentar en un lapso de 5 meses. Para este caso, realmente es la producción dramática la que ha perdurado e impactado en el tiempo, pues a partir de ella tres proyectos han surgido en la ciudad.<sup>22</sup> El caso de *Tomates secos exprimidos* se trata de la obra más actual, la cual también hace parte de una alianza entre la Universidad de Antioquia y La Casa del Teatro con un director invitado; en estos procesos una de las dificultades que se afronta es que el elenco que compone la obra tiende a variar constantemente. *Tomates secos exprimidos* tuvo el infortunio de que en el año 2020, año en el que se contemplara intensificar su proyección en la ciudad y el país, se diera la crisis sanitaria por pandemia a causa del Covid-19, lo que llevó a que se cancelaran/aplazaran la mayoría de eventos teatrales. Sin embargo, esta obra aún tiene pendiente realizar un proceso de proyección más amplio que permita evaluar más a fondo su impacto y participación en el teatro de la ciudad como un ejercicio que facilita y alienta las reflexiones respecto al conflicto armado colombiano.

### Consideraciones finales

Llevar a cabo estudios de teatro desde la Antropología a menudo conlleva a la necesidad de encontrar cruzamientos e intersticios entre disciplinas que validen el interés antropológico. Si bien en Colombia la Antropología ha establecido como líneas de estudio la violencia y la

---

<sup>22</sup> El primer montaje de la obra se realizó en el año 2013 por parte de la compañía de teatro La Mosca Negra. El segundo montaje lo realiza el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en el año 2018. Por último, bajo el nombre del proyecto Océanos Ciegos, Victoria Valencia incluye esta dramaturgia en su propuesta audiovisual llamada *Texturas trágicas para el fin de los tiempos 3 estancias fragmentadas* del año 2020.

memoria, no es común encontrar estos abordajes desde la especificidad del teatro, pese a que en nuestro país se configure un lenguaje como lo es el de la dramaturgia del acontecimiento social.

Desde la segunda mitad del siglo XX el giro que dio el teatro en el país con el Nuevo Teatro Colombiano logró que los artistas reconocieran en su oficio un gran potencial para intervenir de algunas maneras la sociedad de la cual forman parte. El panorama teatral se vinculaba políticamente con los sucesos propios de los momentos del país, y esto es algo que se mantiene hasta nuestros días.

Hoy más que nunca el teatro en Colombia se legitima como un lenguaje artístico capaz de brindar experiencias más allá de lo contemplativo, ahora es un elemento activo del cual diferentes comunidades se valen para darle desarrollo a sus proyectos e intereses. Como recurso pedagógico para el trabajo con comunidades vulneradas, posibilita tramitar el recuerdo a partir de la catarsis, incluso ha llegado a tener desarrollos terapéuticos por parte de especialistas. Con actores formados, logra despertar el interés en representar sucesos que como sujetos han constituido parte de su historia en sociedad, alienta la denuncia y la transformación social. Con los espectadores permite generar diálogos, reflexiones y conocimientos respecto a las situaciones que se han vivido en el país; desde el ejercicio de representación de un acontecimiento social en los espectadores llega a cuestionarse su postura, su participación y otros interrogantes con motivo de la experiencia teatral. Al ser una expresión del arte que surge y acaba cientos de veces con cada función de manera diferente, la relación obra-espectador siempre está actualizándose y fortaleciéndose. En un teatro del acontecimiento social los espectadores tienen la oportunidad de recibir muchos puntos de vista sobre muchos asuntos que componen los

sucesos que le son narrados, así, las obras son también fuentes valiosas de información y canales de comunicación donde el conocimiento transita.

Esta investigación se propuso indagar en cuatro propuestas teatrales de Medellín que llegan a establecerse como ejercicios de preservación de la memoria histórica y contribuciones a la reparación simbólica de miles de víctimas. Teniendo presente que el teatro del acontecimiento social tiene una larga trayectoria y aún continúa haciéndose un lugar importante en las agendas artísticas y culturales de la ciudad, conviene avanzar con el ejercicio de cruzar estas experiencias con otras dinámicas sociales a partir de recursos que la antropología y otras ciencias sociales en general brindan.

En Medellín y Colombia se han gestado y recientemente intensificado procesos de fortalecimiento comunitario a partir del teatro, allí la antropología puede hallar un objeto importante no solo de estudio sino también un conjunto de estrategias para desarrollar desde la etnografía con las comunidades con las cuales los antropólogos buscan construir conocimientos. Víctor Turner (1982) llegó a pensar que la representación teatral de la vida y los sucesos de los otros podría dar luces más claras al antropólogo acerca de los datos que buscaba en campo, lo que no deja de hacer alusión un poco a la clásica e irónica expresión “Si yo fuera un caballo...” que Evans Pritchard (1965) comenta como crítica a la forma de racionamiento que pensaba que intentado ubicarnos en el contexto cultural del otro podríamos percibir como él. Hoy podríamos atrevernos a pensar que no es solo la representación de los acontecimientos de los otros, sino el teatro como estrategia y recurso, lo que puede fortalecer la construcción de conocimientos colectivos.

## Referencias

- ALDANA, S. (2019). *El teatro, una herramienta fundamental para la Construcción de Paz en el proceso de Reincorporación de las y los excombatientes de las FARC en el Putumayo.*
- BOTERO, L. (2010). *El conflicto como drama y ritual. Reflexiones sobre las luchas agrarias en Chimborazo, Ecuador.*
- CAMACHO, S. (2014). *Poéticas del desarraigo: las palabras y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas.* En: Teatro en Estudio, colección Arte Dramático Idartes.
- CASTORIADIS, C. Miseria de la ética. *Zona Erógena*, 22, 1-14
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción, Bogotá, CNMH – Colciencias – Corporación Región. P. 161.
- CITRO, S. (2001). *El cuerpo emotivo: del ritual al teatro.*
- Corte interamericana de derechos humanos. *Caso Vereda La Esperanza Vs Colombia. Sentencia de 31 de agosto de 2017*
- Decreto 588 (5, abril, 2017). Por el cual se organiza la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la no Repetición. Bogotá D.C
- Desaparecidos de la vereda La Esperanza: ¿20 años de impunidad? Recuperado de: <https://verdadabierta.com/desaparecidos-de-la-vereda-la-esperanza-20-anos-de-impunidad/>

DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

ESCOBAR, W. (2013). *Luchando contra el olvido. Segunda parte*.

GALEANO, E. (2017). Gaminería: una categoría nativa para el control del territorio en y entre grupos armados ilegales en Medellín, Colombia. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 32(53),76-99.[fecha de Consulta 19 de Diciembre de 2020]. ISSN: 0120-2510. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=557/55750078006>

GRISALES, J (2013). *Dramaturgia del acontecimiento social II*. Medellín, Colombia. Editorial Universidad de Antioquia.

Grupo de la memoria Familiares de las víctimas. (2012). *Proceso de Memoria para la Reconciliación Municipio de El Carmen de Viboral DE HISTORIAS PARTICULARES A MEMORIAS LOCALES Apuntes para la memoria*.

GUTIÉRREZ, J. (2012, 13 de Noviembre) *Masacre en Santa Rosa de Osos ¿Qué nos dice del paramilitarismo en Colombia?* Recuperado de: <https://www.colectivodeabogados.org/Masacre-de-Santa-Rosa-de-Osos-que>

JARAMILLO, M. (2005). *La violencia como tema estructural en el Teatro Colombiano Contemporáneo*. En: *Entorno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria*. Cecilia Castro Lee, compiladora. Programa editorial, Universidad del Valle, Cali.

Ley 1448 (10, junio, 2011). Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras

disposiciones. Bogotá D.C.: Congreso de Colombia. Diario Oficial 48.096 del 10 de junio de 2011.

Ley 1493 (26, diciembre, 2011). Por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas, se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva y se dictan otras disposiciones. Bogotá D.C.: Congreso de Colombia. Diario Oficial 48.294 del 26 de diciembre 2011.

Museo Vízta. (2013) “Una mirada histórica al teatro de Medellín 1970-1999”

PARRA SALAZAR, M. (2015). *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas (1965-1975)*. Fondo editorial FCSH, Universidad de Antioquia, Medellín.

PATIÑO, A. (2010). *Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional*.

En: Revista Latinoamericana de Derechos Humanos 21 51 Vol. 21 (2)

PRIETO Y TORIZ. (2015). *Performance: entre el teatro y la antropología*. En: Diario de Campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios N°. 6-7 Tercera época Año 2 (2015) enero-abril.

PRITCHARD, E. (1965) *Teorías de la religión primitiva*. Madrid, 1973, Siglo XXI.

SEGATO, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología el psicoanálisis y los derechos humanos*. 1ª edición.- Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

TURNER, V. (1982) *From Ritual to Theater. The human seriousness of play*”. PAJ. New York.