



**Dramaturgias de los «falsos positivos», la configuración de una poética: el caso de *Ladrillo portante de celda circular* (2009)**

Juan Diego Buitrago Ortiz

Trabajo de grado para optar el título de Filólogo Hispanista

Tutor

Víctor Manuel López Cardona, PhD en Artes con énfasis en Historia

Universidad de Antioquia  
Facultad de Comunicaciones y Filología  
Filología Hispánica  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2021

## Contenido

Introducción.....	4
Objetivos.....	7
1. Capítulo uno: ¿por qué trabajar estas dramaturgias en los estudios filológicos?.....	8
1.1. Filología en la UdeA y dramaturgia: hacia un proceso de reivindicación.....	9
1.2. Falsos positivos: el epíteto popular.....	12
2. Capítulo dos: Marco teórico en torno al concepto de <i>poética</i> .....	17
2.1. La poética como categoría universal.....	17
2.2. Construcción histórica del término poética en la dramaturgia: la inmanencia .....	18
2.3. Poética como categoría analítica para el estudio dramático.....	22
2.4. Una poética bidireccional .....	25
2.4.1. El testimonio.....	27
2.4.2. Criba y filtrado .....	30
2.4.3. Macropoéticas y micropoéticas .....	31
2.5. El <i>comentario</i> : un análisis de la poética .....	33
3. Capítulo tres: La <i>representación</i> de los falsos positivos en los ejercicios dramáticos	35
3.1. <i>Donde se descomponen las colas de los burros</i> : una pionera en el tema .....	36
3.1.1. Apuntes generales sobre la dramaturgia:.....	38
3.2. Un mosaico del dolor: Falso+Positivo.....	39
3.2.1. Aspectos generales de la dramaturgia .....	40
3.3. <i>Antígonas Tribunal de Mujeres</i> : sin espacio para el eufemismo .....	41
3.3.1. Generalidades sobre la dramaturgia: .....	42
3.4. Comparación parcial de la dramaturgia .....	43
3.4.1. Testimonio .....	44
3.4.2. Recursos dramáticos.....	45
3.4.3. Espacio .....	46
3.4.4. Tiempo.....	47
3.4.5. Personajes .....	47
4. La poética en <i>Ladrillo Portante de Celda Circular</i> : «un grito en la soledad» .....	50
4.1. Un testimonio universal .....	51
4.2. El monólogo como símbolo de la soledad .....	53

4.3. Tiempo fragmentado: una mirada al pasado.....	56
4.4. Un espacio con movilidad.....	58
4.5. Un personaje con todas las voces .....	61
Conclusiones.....	63
Referencias bibliográficas .....	67

## **Dramaturgias de los «falsos positivos», la configuración de una poética: el caso de *Ladrillo portante de celda circular* (2009)<sup>1</sup>**

### **Introducción**

La literatura es hija de su tiempo, diría Hyppolyte Taine en el siglo XIX. No es una reflexión novedosa, quizá hoy es una obviedad, pero resulta una directriz de los estudios literarios que comprenden que el texto no se da por generación espontánea, sino que es una amalgama entre las relaciones tejidas al interior de la obra y el diálogo que se genera con el entorno. En la dramaturgia colombiana esta reflexión cobra mayor interés cuando se comprende que dicho ejercicio ha sido un espacio de debate con pretensiones de reevaluación y reconstitución de la historia. De esta manera, nace un movimiento cuya etiqueta todavía está por especificar, pero que funciona preliminarmente como adecuada para referirse a todas esas manifestaciones dramático-teatrales que versan sobre el Conflicto Armado en Colombia<sup>2</sup>: la Dramaturgia del Conflicto.

La Dramaturgia<sup>3</sup> del Conflicto es la etiqueta dada al conjunto de obras teatrales cuyo punto de convergencia es el uso del conflicto armado en Colombia en sus diferentes manifestaciones: masacres, desplazamiento forzado, crímenes de estado, ejecuciones extrajudiciales, entre otros, como materia literaria. Luego del estallido de los periódicamente denominados «falsos positivos», los dramaturgos comenzaron a encarar

---

<sup>1</sup> Este proyecto fue premiado con el Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup> Quizás, el concepto sea muy amplio, ya que recogería gran parte de la historia colombiana; sin embargo, cuando se utiliza esta etiqueta, se hace referencia a los hechos posteriores a las medianías del siglo XX, donde la guerra se recrudeció y el bipartidismo afloró con mayor ímpetu.

<sup>3</sup> Cabe anticipar una diferencia: se habla de dramaturgia al texto escrito para la representación teatral; por ende, en este texto solo se tendrán en cuenta las manifestaciones escriturales que surgen de la problemática en cuestión.

ese cruento episodio en su escritura mediante el ejercicio consciente de la confrontación de fuentes y la revisión de los testimonios de las víctimas.

En consecuencia, tanto los escritores de las ciudades más pobladas del país, como aquellos que vivieron directamente el conflicto, expresaron puntos similares en la representación de las ejecuciones extrajudiciales, lo que, en línea con los postulados del argentino Jorge Dubatti<sup>4</sup>, configura una poética<sup>5</sup> que trata de entender el funcionamiento de las obras y los rasgos que comparten las mismas, de acuerdo a un periodo histórico y una territorialidad específica.

Por su parte, algunos estudios precedentes al análisis de las obras regidas bajo esta temática, como el artículo de Marín Pineda «¿Derechos humanos o renuncia a la reparación humanitaria? Compromisos políticos del teatro colombiano en dos obras sobre los ‘falsos positivos’» (2018), o el trabajo de grado de María José Castañeda Cañón titulado «*Antígonas tribunal de mujeres: poética de una memoria reparadora*» (2018), incluso los dos tomos con sus respectivas reseñas de *Luchando contra el Olvido* del Ministerio de Cultura (2011-2012), se han limitado a comprender el fenómeno en términos antropológicos (la dualidad entre memoria y olvido) y tematólogicos (el tema real en la dramaturgia), descuidando así el componente literario hilvanado a la comprensión del fenómeno historiográfico. Lo que se pretende, entonces, es llenar el vacío respecto a las investigaciones realizadas sobre estas obras, mediante un análisis filológico que conjugue la teoría de las formas teatrales y la

---

<sup>4</sup> Jorge Dubatti nació en Buenos Aires en 1963. En la actualidad se desempeña como docente en la Universidad de Buenos Aires. Considerado uno de los críticos teatrales más importantes de la contemporaneidad, además de ser uno de los historiadores del teatro occidental. Sus trabajos comprenden la Filosofía del Teatro, el Teatro Comparado y la Cartografía Teatral. Cabe anotar que Dubatti es pionero en el estudio del teatro desde una mirada comparatista, por ello, se ha convertido en una autoridad en el tema. A su vez, ha revaluado constantemente el concepto de *poética* para proponer una nueva forma de análisis desde el TC (Teatro Comparado).

<sup>5</sup> El término será definido con mayor hincapié en el apartado de «Marco teórico».

sociología de la literatura para encontrar la poética subyacente. Tal cual lo afirma Dubatti, este estudio debe desencadenar en la configuración de una Cartografía Teatral<sup>6</sup>, para este caso Dramatúrgica<sup>7</sup>, que dé cuenta de las especificidades y generalidades encontradas en los textos.

De esta manera, las obras encargadas de representar este episodio del conflicto derivaron en estructuras dramatúrgicas semejantes y un tratamiento del tema en la misma línea, ante lo cual surgen las preguntas: ¿cuál es el proceso de poetización que se da en las obras?, ¿cómo la elección del tema determina el ejercicio de poetización?, ¿por qué resulta fundamental comprender el contexto de estas obras para entender holísticamente las relaciones intratextuales?

Sin embargo, por términos metodológicos y de extensión del trabajo de grado, el análisis estará enfocado a una de las obras del corpus que se pretende consolidar: *Ladrillo portante de celda circular* (2009) de Liliana Hurtado; obra que cuenta con una estrategia de monólogo en torno al dilema al que se enfrenta una madre que busca justicia por sus hijos y su esposo, asesinados a manos del ejército. Esta obra se escoge por dos motivos fundamentales: a) la falta de estudios del texto y b) la maestría en la escritura y el rompimiento de algunos moldes escénicos, lo que implica un reto de interpretación<sup>8</sup>.

En ese sentido, lo que se pretende es analizar la obra *Ladrillo portante de celda circular* bajo la perspectiva de la teoría teatral de Jorge Dubatti y de la dramaturgía (comentario) de

---

<sup>6</sup> Dubatti entiende como Cartografía Teatral el conjunto de manifestaciones teatrales que surgen al interior de un territorio específico y de acuerdo a momentos históricos. Por tanto, la Cartografía Teatral dista de la distribución geopolítica para proponer una nueva forma de entender el territorio.

<sup>7</sup> Para este trabajo, se entiende la dramaturgia como el texto literario (Bobes Naves, 1987) que contiene la fábula organizada de acuerdo a las necesidades del dramaturgo y para la lectura del público. Se excluyen las dramaturgias corporales o las instrucciones escénicas por exceder los objetivos de este trabajo (texto espectacular).

<sup>8</sup> Cuando se utilizan estos adjetivos se hace referencia al uso del monólogo escenificado, la simbología que coadyuva a entender el conflicto armado y el uso del testimonio en tanto base fundamental para la escritura.

José Luis García Barrientos, con el fin de determinar la existencia de una poética que ponga en relación el contexto con la obra. Por tanto, a través de cuatro capítulos se dará cumplimiento a dicho objetivo:

- Capítulo de justificación de la elección temática y definición conceptual en torno al término falsos positivos.
- Capítulo teórico en el cual se realiza un recorrido histórico por el término poética para llegar a una re-definición del mismo.
- Capítulo comparativo y de presentación del corpus, en el que se compara a grandes rasgos las obras encontradas.
- Capítulo analítico centrado en el análisis concreto de la obra escogida para dar cuenta del término.

## **Objetivos**

**General:** Analizar la obra *Ladrillo portante de celda circular* bajo la perspectiva de la teoría teatral de Jorge Dubatti y de la dramaturgia (comentario) de José Luis García Barrientos, con el fin de determinar la existencia de una poética que ponga en relación el contexto con la obra.

## **Específicos:**

- Proponer un estudio introductorio de otras obras de los falsos positivos, a través del levantamiento de un corpus, una reseña crítica y cuadros de comparación, que den cuenta de generalidades que aparecen en el corpus encontrado.
- Estudiar la obra *Ladrillo portante de celda circular* a través de un ejercicio de descomposición (escritura, personajes, tiempo y espacio), derivado de la dramaturgia de José Luis García Barrientos.

- Establecer una re-definición del término poética en tanto categoría teórico-metodológica, que sirva de cimiento para el análisis de las obras dramáticas.

### **1. Capítulo uno: ¿por qué trabajar estas dramáticas en los estudios filológicos?**

Las obras dramáticas han servido como catapulta de las ideas de una sociedad, ya que combinan la letra con la escena, hecho que democratiza el ejercicio artístico al hacerlo más accesible para el público en general. En Colombia, por ejemplo, desde el siglo XIX, la dramática sirvió en la consolidación de los prospectos de nación; mientras que en las medianías del siglo XX permitió la denuncia y la revaluación histórica, a través de lo denominado como el «Nuevo Teatro Colombiano»<sup>9</sup>, influenciado por el alemán Bertolt Brecht. Así, se configuró un grupo heterogéneo de dramáticos cuya materia literaria la encontraron en la realidad de un país protagonizado por los conflictos bélicos internos. A partir de ello se constituye lo que, en términos oficialistas, especialmente desde el Ministerio de Cultura, se denomina «Dramática del Conflicto». Por esta razón, dichas obras buscaron ser el refugio de la denuncia, representaron <sup>10</sup>la barbarie y condensaron la dicotomía memoria/olvido.

Bajo esa perspectiva, la investigación literaria de las obras dramáticas, incluidas en dicho movimiento, posibilita la investigación de las múltiples historias que surgieron en el marco de los enfrentamientos sociopolíticos de finales del siglo XX y de principios del

---

<sup>9</sup> De acuerdo a Montilla (2004): «El término Nuevo Teatro denota un tipo específico de actividad teatral adscrito a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y asociado con la Creación Colectiva como método, la estructura de grupo, la temática esencialmente popular y la vinculación de una audiencia mayoritariamente proletaria (p. 86). A esto se le puede agregar la necesidad de revisitar el pasado, con el fin de proponer una mirada activa y alejada del oficialismo. A su vez, la integración del foro como método de reflexión sobre la obra y sobre el contexto al cual refería la misma.

<sup>10</sup> Cuando se habla de representación (y sus derivados) se debe entender de acuerdo al contexto: por una parte, la representación teatral, la cual requiere de unos actores que interpreten en una escena, ante un público; por otra, la representación textual, es decir, todo texto como un ejercicio verosímil, pero que no puede considerarse como verdadero. La mayoría de veces, se hace referencia al segundo concepto.



presente siglo. Con ello se afianza la función ancilar de la literatura (entender la sociedad a través de la misma), que debe ser el punto de llegada de los estudios filológicos: comprender el territorio a partir de las manifestaciones de la lengua. En otras palabras, la función del dramaturgo es homóloga a la del arqueólogo que escava en la profundidad de la tierra para encontrar los vestigios, en este caso, traslucir la verdad. Caso tal con los ejercicios en torno a un tema tan cruento como el adjetivado: falsos positivos.

### **1.1.Filología en la UdeA y dramaturgia: hacia un proceso de reivindicación**

Hablar de reivindicación parece pretensioso; sin embargo, necesario. La dramaturgia, como otra de las manifestaciones literarias, ha sido relegada de los ejercicios académicos desarrollados por la filología en la Universidad de Antioquia. Bobes Naves (1987) sugiere una distinción para el *Texto Dramático* que puede fundamentar esta afirmación:

[Dentro del] *Texto dramático*, [hay] dos aspectos, el *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en un lenguaje no meramente referencial; y un *Texto espectacular* que está formado por todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra [...] (p. 25).

Desde esa perspectiva, este trabajo no se centra en el *texto espectacular*, como instrucciones para los actores y el director, sino en el ejercicio literario y comunicativo. Por tanto, el hecho de resaltar el carácter literario del texto dramático ayuda a ese procedimiento de reivindicación y sirve como fundamento para la expansión del concepto al interior del pregrado.

Por su parte, dentro de Filología, dicha falta de interés, quizá se deba a la ausencia de cursos que brinden herramientas metodológicas para acercarse a estas creaciones con una

mirada academicista (dos o tres en un pensum vasto en teoría). Este hecho queda comprobado en la ausencia notoria de trabajos de grado que se dedican a este campo literario, tanto así que, una entrevista realizada al Coordinador de Trabajos de Grado de Filología Hispánica, Edison Mora arrojó resultados contundentes:

De acuerdo a la revisión de las actas de grado, en las que se especifica el título de los trabajos (hecho que ya marca una línea), mostró que desde 2010, de 198 trabajos, solo 8 tienen alguna relación con el campo dramático; sin embargo, uno está enfocado al teatro como estrategia didáctica para la enseñanza de la Lengua Castellana, lo que no se enfoca directamente en el análisis. El primer trabajo data de 2012; en 2013 se realiza un segundo ejercicio; tres en el año 2014; uno en el año 2016 y dos en el año 2017. Si se lleva esta situación a términos estadísticos, equivale a un 4.04% del total de trabajos realizados en Filología: una muestra para nada representativa, lo que se traduce en la notoria ausencia de estudios dramáticos en la facultad.

Del mismo modo, Mora afirma que «esto puede deberse a la falta de herramientas metodológicas para el análisis y a la notoria representación de la novela, el cuento y la poesía sobre el género dramático» (23 de septiembre de 2020, entrevista realizada vía Meet). En consideración a esta idea, la experiencia personal lleva a pensar que las marcadas líneas sociológica, de historia intelectual y de ediciones críticas fracturan el estudio dramático, puesto que hay unos caminos preestablecidos que se perpetúan al interior del pregrado. Además, la doctora Nancy López, quien fue coordinadora del pregrado afirmó, utilizando una jocosa metáfora: «me atrevería a decir que el teatro y la dramaturgia son la Cenicienta de Filología» (octubre 06 de 2020, entrevista realizada vía Meet). Aunque parezca curiosa la analogía propuesta por López, dentro de ella descansa una realidad compleja: la relegación de la dramaturgia como un ejercicio literario.

Ante este fenómeno, el doctor Víctor Manuel López (asesor de este trabajo) presenta una hipótesis con gran coherencia: «quizás, la ausencia de la dramaturgia en Filología de la Universidad de Antioquia se deba a la existencia de un pregrado en Teatro dentro de la misma Universidad: ellos se dedican a hacer estos estudios» (octubre 10 de 2020, entrevista realizada vía Meet); parcialmente de acuerdo con esta exposición, se podría decir que hay un procedimiento de división disciplinar. No obstante, como ya se expuso, hay otras razones estructurales que impulsan a la relegación: no es el olvido, es la constitución del pregrado.

Los cursos ofertados en Filología Hispánica están divididos en tres áreas: literatura, lingüística y humanismo. Los cursos base para el estudio literario corresponden a los Estudios Literarios, los cuales ofrecen herramientas metodológicas para la comprensión de la narrativa y la poesía: no la dramaturgia. Además, los cursos enfocados estrictamente al estudio dramático aparecen como electivos, por lo que su oferta es incierta. A su vez, por intereses académicos, la mayoría de profesores se inclinan a la presentación de textos narrativos, líricos, análisis de prensa, ediciones críticas, etc. (a excepción del profesor Mario Yepes, quien intenta incluir el teatro y la dramaturgia en el plan de estudios). Tales motivos llevan a pensar que no necesariamente la ausencia de estos trabajos se deba a una estratificación del saber, más bien se puede entender desde una configuración estructural del pregrado.

Así, este apartado muestra la importancia de comenzar con un proceso reivindicatorio del estudio dramático en la Filología ofertada en la Universidad de Antioquia, pues no solo el género debe entenderse como literario *sui generis*, sino que también, la incursión en este campo podría dar mayores respuestas a los estudios literarios llevados a cabo dentro de la institución.

Ahora bien, esta exposición muestra un análisis a nivel disciplinar; sin embargo, la elección del tema también influye en la relevancia del trabajo mismo, tanto por su vigencia

como su participación en el estudio histórico a través de la literatura. Antes que nada, se debe exponer el porqué de la elección del término falsos positivos en lugar de otros con una perspectiva más académica:

## **1.2. Falsos positivos: el epíteto popular**

Hay que comenzar este apartado con una salvedad: el término es reduccionista y anfibológico. El principal motivo de selección de este término fue la popularización alcanzada del mismo en el ámbito civil y en la prensa, lo que permitió que se extendiera esta idea con mayor rapidez. No obstante, se reconoce que desde el ámbito jurídico y el judicial, el delito en cuestión tiene el nombre de *ejecuciones extrajudiciales*.

Para iniciar, el término falso positivo surgió en 2006 y hacía referencia a los montajes de atentados terroristas realizados por el Estado para inculpar a otros grupos criminales. El artículo de la Revista Semana: «Verdaderos falsos positivos» (25 de noviembre de 2006) podría considerarse como inaugurador de esta vertiente delictiva donde el crimen se escenificaba, se representaba, y se llevaba a que se acusara a otras personas sobre el mismo. El entonces fiscal general, Mario Iguarán, se refirió a estos hechos de la siguiente manera:

«No se trató de un acto terrorista. Tampoco de una acción de inteligencia militar. Fue un grosero montaje en el que intervinieron, entre otros, dos oficiales del Ejército» (Revista Semana en línea). En ese sentido, la génesis de este concepto se da bajo un marco falaz que buscaba no tanto una coartada, sino una excusa para expandir la violencia y obtener recompensas. Incluso, el mismo senador Gustavo Petro ya había denunciado, en una entrevista para Caracol Radio, que «los positivos de la fuerza pública, que sirven para los ascensos de militares, han originado el asesinato de por lo menos 100 personas» (19 de septiembre de 2006). Bajo esta perspectiva, el término ya tenía una connotación similar a la que adquirió posteriormente; no obstante, aún esta idea no tenía gran eco en la sociedad.

Dos años más tarde, en 2008, aparecería en Revista Semana un artículo con un título sugerente: «¿Falsos positivos mortales?». Sin embargo, aquí se produjo un cambio en el contenido: ya el crimen no se refería al montaje de atentados, sino a la desaparición sistemática de jóvenes en diferentes ciudades del país, que luego aparecían como muertos en combate. El entonces Ministro de Defensa, Juan Manuel Santos se refirió a este hecho en dicha entrevista: «Me dicen por ahí que todavía hay reductos dentro de nuestra Fuerza Pública que están exigiendo como resultado, cuerpos. Yo me resisto a creer que esto sea cierto» (Revisa Semana, en línea). De este artículo se resalta lo que a posteriori se considerará el arquetipo de este delito: jóvenes que viven en las periferias, en paupérrimas condiciones, reclutados con esperanzas de trabajo y posteriormente asesinados en sitios lejanos de su lugar de origen. En ese momento, las investigaciones aún no eran muy claras, puesto que se tenían dos hipótesis sobre estas desapariciones: una, el reclutamiento de grupos paramilitares en otras zonas del país; dos, una suerte de limpieza social en estos barrios, señalando jóvenes con problemas de drogadicción, principalmente. Ambas hipótesis fueron descartadas rápidamente luego de que, con respecto a la primera, se encontró que los jóvenes nunca fueron entrenados militarmente, solo asesinados inmediatamente llegaron al sitio; sobre la segunda, al conocer el origen de estas personas, se estableció que no tenía una base real. Lo que más alertó a la Fiscalía General de la Nación fue el poco tiempo que existía entre desaparición y muerte, prueba clave en la investigación adelantada.

A partir de ese momento, dicho término comenzó a resonar en los civiles, quienes lo adoptaron con el significado directo que logró crear la prensa, principalmente. Así, esa irradiación de la noticia generó un fenómeno social en el que el lenguaje figurado se impuso ante el término oficialista, particularidad suficiente para utilizarlo al interior de este trabajo.

De la misma manera, el Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Humanitario Coordinación Colombia- Europa- Estados Unidos reconoció en un informe de 2015 que:

A pesar del origen periodístico de esta noción, la cual fue inicialmente rechazada como imprecisa por organizaciones de derechos humanos y de víctimas, ha entrado con fuerza en el lenguaje de organismos internacionales, especialmente en los informes preliminares de la Fiscalía de Corte Penal Internacional que la incluye como unas de las categorías de los crímenes objeto de su observación en el caso colombiano [...] (p. 23)

Así, aunque la noción sí resulta una vaguedad conceptual, la adopción y la expansión de la misma en ámbitos judiciales le dan una validez importante que permite la nominalización del crimen.

Como se ha visto en esta primera parte, el término comenzó a fraguarse en el 2006 para otro crimen. Cabe recordar que éste, bajo el epíteto de ejecuciones extrajudiciales, no se creó especialmente para el Estado colombiano, sino que, de acuerdo a la United Nations Humans Rights, incluso mucho antes del estallido nacional, estas son: «All acts and omissions of state representatives that constitute a violation of the general recognition of the right to life embodied in the Universal Declaration of Human Rights» (1992). De esta manera, se utiliza para un conjunto más amplio de crímenes perpetrados por el Estado y que tienen una conducta punible.

No obstante, ante el crecimiento acelerado de los casos en Colombia, se recurrió a establecer una categoría particular para el país. Tanto así que el concepto judicial ya era parte del Informe Anual de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la cual, en su capítulo IV, dice que:

El estudio argumenta que, frecuentemente, ejecuciones extrajudiciales son registradas como muertes en combate en contextos en los que su ejecución responde a una serie de patrones definidos: tienen lugar en zonas en las que se desarrollan operaciones militares; son precedidas por la detención arbitraria de la víctima o víctimas e incluso

su desaparición por varios días; el cuerpo es encontrado en una localidad distinta a aquélla en la que se produjo la retención; la ejecución se sigue de la manipulación y ocultamiento de la prueba; y finalmente son reportadas como muertes en combate (Observatorio de derechos humanos y derecho humanitario, 2013, p. 111).

En ese sentido, el crimen actual ya se había identificado, pero las pruebas no eran suficientes para establecerlo. Todo esto se había logrado hacer a partir de la investigación de 726 víctimas encontradas en la misma situación, lo que determinaba un patrón, ergo, una sistematicidad.

Esta caracterización ya representaba un paso crucial en la búsqueda de la verdad y la recuperación de la memoria, puesto que implicaba la aparición de un fenómeno tan cruel que requería de una especie de resemantización y desplazamiento del campo semántico originario. El problema se acentuó gravemente con la acusación directa a la institución militar, hecho que fue criticado con vehemencia desde los organismos internacionales.

Desde el campo jurídico, las ejecuciones extrajudiciales se encuentran tipificadas como homicidios en persona protegida y

se configura[n] cuando: i) el autor haya dado muerte a una o más personas; ii) que esa persona o personas hayan estado fuera de combate o hayan sido civiles iii) que el autor haya sido consciente de las circunstancias de hecho que establecían esa condición, iv) que la conducta haya tenido lugar en el contexto de un conflicto armado no internacional y relacionado con él y v) que el autor haya sido consciente sobre la existencia de un conflicto armado (Consejo de Estado, 2015, pág 32).

Así, esta precisión ayuda a establecer el procedimiento por el cual se debe juzgar a un criminal que esté relacionado con dicho delito, situación que permite a los organismos penales actuar bajo la constitución y los procedimientos legales.

Esta exposición reúne el concepto desde tres ámbitos: el periodístico (elegido para este trabajo por los motivos presentados), el judicial (en términos geopolíticos y de relaciones internacionales, a su vez la precisión conceptual para el Estado colombiano) y el jurídico

(tipificación del delito y creación de un marco legal para el mismo). Quizá, se extrañaría en este estudio las causas y consecuencias de dicho fenómeno, sin embargo, estas precisiones históricas exceden el objetivo del trabajo.

Por otro lado, en este apartado se hace una salvedad: con la tipificación del crimen y las definiciones puntuales alrededor de este fenómeno

la Corte pretende dar una diferencia entre lo que es desaparición forzada y las ejecuciones extrajudiciales, conforme a lo señalado por las Naciones Unidas en la Resolución 20 del 29 de febrero de 1980. Catalogando las ejecuciones extrajudiciales como la conducta desplegada por miembros de las Fuerzas Militares donde se “muestran a civiles como muertos en combate, como una forma de demostrar resultados positivos frente a la guerrilla” (Consejo de Estado, 2015, p. 25).

Eso no resulta un dato aislado, sino que se tuvo en cuenta para la selección de las obras que hacen parte del corpus de este trabajo, puesto que en el proceso de investigación muchos textos dramáticos tendrían características para agruparse temáticamente en esta categoría. No obstante, luego de su minuciosa revisión, se encontró que eran más afines con el concepto de *desaparición forzada* que con el de falso positivo, que se definió en esta primera parte. Por lo tanto, se tuvo en cuenta que la obra tuviera un marco en el que la víctima, luego de su desaparición, fuera reportada como muerto en combate.

En resumen, los falsos positivos son uno de los asuntos que ocupan la pluma de los dramaturgos contemporáneos, pues representan uno de los episodios más cuestionables de la cruenta guerra en la nación durante las dos primeras décadas del siglo XXI. Su mediatización y la aparición incansable de casos sistémicos convirtieron este fenómeno en una forma de utilizar la dramaturgia, no solo como medio de resistencia ante las atrocidades cometidas por el Ejército Nacional, sino también como repositorio de la memoria territorial. De esta forma, el estudio filológico de las obras del corpus (con especial hincapié en una de ellas) permite



entrever cómo la literatura es hija de su tiempo y en ella hay intersticios de realidad, y cómo a través del tema se encuentran concomitancias que determinan una poética.

## **2. Capítulo dos: Marco teórico en torno al concepto de *poética***

### **2.1.La poética como categoría universal**

La poética<sup>11</sup>, como categoría conceptual, ha sido un lugar común en el análisis literario para definir el entramado de relaciones al interior de una obra, su circunscripción a géneros o movimientos, la prescripción escritural o, incluso, el diálogo (in)consciente que se entabla entre un autor u otro. Sin embargo, a veces el término se disuelve en tanto categoría totalizante, por ende, inaprehensible. De esta manera, no es gratuito que sea tan productivo para adjetivar la escritura.

En ese sentido, las diferencias explicativas condensan variaciones metodológicas. No es igual analizar la «poética del horror» en una obra a través de una mirada centrada en el contenido, que desplaza la forma en la que se construye el texto; o, de manera contraria, poner el acento en una «poética de la brevedad», que limita el alcance del análisis al armazón de la escritura. A su vez, el término tiende a distanciarse de los regímenes de la letra para encontrar asentamiento en otras realidades extralingüísticas que tienen una «lectura» paralela, a manera de ejemplo, la «poética del espacio» (Bachelard, 1965).

La definición de poética, entonces, no presenta univocidad, sino que va encadenada a la intención autoral de su comprensión y el punto focal que determina la investigación misma.

---

<sup>11</sup> El término «poética» no debe confundirse con el género literario conocido con el mismo nombre. En este caso, la poética no es homóloga a la poesía ni su análisis está restringido a los textos agrupados bajo ese rótulo.

## **2.2. Construcción histórica del término poética en la dramaturgia: la inmanencia**

Desde Aristóteles, la poética ha tenido una función explicativa que deviene en taxativa y normativa, ya que la posterior apropiación de los postulados la convierten en un recetario que funge como manual de reglas. Aunque no aparezca una definición, en *La Poética* hay una propuesta para entender las definiciones de épica y drama, protagonizadas por la epopeya y la tragedia, respectivamente. El drama alcanza un nivel superior sobre la épica porque combina ritmo-lenguaje-armonía y tiene una función catártica que busca el despertar de la compasión y el temor. Con ello, se observa que Aristóteles, a pesar de que busca entender cómo funcionan estos géneros (uno de los fines del concepto), condensa los lineamientos que deben tener para mantener cierta «perfección». En ese sentido, el filósofo griego pone en manifiesto la discusión sobre los géneros literarios [la sustancia], al decir que hay una diferencia por «los medios, los objetos y el modo de imitarlos» (1974, p. 133).

Dentro de esa exposición, el concepto de *mímesis* jugará un papel crucial en el devenir histórico literario de occidente para reconocer que la literatura no es una copia al carbón del medio circundante (Platón diría que es una copia de la copia), sino que hay una mediación representativa, esto es, una visión de mundo del individuo y las formas de las que dispone para entender la materia representada. Así, el estudio profundo de las estrategias y la manera en que se da un entrecruzamiento paradigmático definen la poética de una obra.

En esa misma línea, Horacio en su *Arte poética* (1984) legitima la tragedia, a la vez que se encarga de establecer unas premisas básicas, tanto para la ejecución del drama como para la representación teatral. Por su parte, preserva, con algunas modificaciones, la noción del desarrollo de la acción representada en los cinco actos: «la obra que quiera ser reclamada y puesta en escena que no sea más breve ni más larga que cinco actos» (p.131) y la continuidad del yambo como el metro escénico.

Estos dos autores pueden entenderse como inauguradores de una tradición conceptual que siempre estará en debate. Tanto el estagirita como el romano establecen una especie de canon que se consolidará en gran parte de los siglos posteriores, puesto que en él descansaban las maneras más adecuadas para la escritura dramática con perspectivas de representación. Del mismo modo, hay una coincidencia metodológica: un interés explícito por comprender el funcionamiento de los textos; a pesar de ello, hay comentarios dentro de sus obras que resultan ortodoxos, donde el análisis inicial tiene un fin de perfeccionamiento: lo que se escribe debería condensar todos los lineamientos, ya que la ausencia de alguno determinará el grado de «perfección».

Un cambio, no de orden analítico sino de comprensión del fenómeno teatral, viene a darse con Lope de Vega, quien ya propone una división tripartita del hacer comedias: «el sujeto elegido, escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno no interrumpir el término del día» [En línea (2002)]. Además, impulsa la aplicación del decoro de los personajes, en línea con la credibilidad donde, en este caso, la comedia «sólo ha de imitar lo verosímil» [En línea (2002)]. Una especie de atención sobre las vicisitudes de los personajes cotidianos y la apertura de las normativas clásicas. Del mismo modo, hay una transformación radical en la construcción del drama, en tanto que Lope de Vega abre la posibilidad de que la tragedia y la comedia se unan en la comedia. A su vez, hay una relación expresa y directa entre este «nuevo» género y la épica, ya que los mismos personajes son partícipes de más de una fábula a lo largo del transcurso de su acción, lo que pone a tambalear la idea de unidad de acción aristotélica: una especie de refracción argumental.

Boileau (1787) regresa a una tradición clásica para comprender el funcionamiento de la tragedia y la comedia, tanto en la escritura, como en la representación teatral: «Informe la

Tragedia comenzando, / Solo era un simple coro, en que danzando / Del Dios Baco alabanzas entonaban, / Y una fertil vendimia procuraban» (p. 46). En este apartado, Boileau cuenta algunas generalidades para el inicio de la tragedia. A lo largo de su exposición, el autor se dedica a hacer un ejercicio de comprensión donde imbrica la escritura y la teatralización, tanto para la tragedia como para la comedia. Así, no hay una superación total de los preceptos clásicos, antes hay un regreso a ellos.

Por otro lado, Peter Szondi<sup>12</sup>, quien es heredero de los postulados hegelianos, propone una teorización en torno a lo que denomina el drama absoluto, cuyos principios básicos son la espontaneidad y la ilusión. Ambos son complementarios en tanto que la espontaneidad radica en la capacidad de presentar un cuadro como si se tratara de una situación cotidiana; esto deriva en un efecto ilusorio donde el espectador piensa que está frente a un problema de la realidad. No obstante, a pesar de que este drama tiene su base creativa en el historicismo hegeliano, esto es, la verosimilitud en la poetización de la materia, en el momento de la representación escénica el espectador se mantiene impávido frente al cuadro observado, tanto por su cercanía con su entorno como por la «naturalidad» de quienes representan. De esta manera se desplaza la intencionalidad, *ergo*, la forma del drama: ya no hay una primacía en el enarbolar de los espíritus, se busca que el lector –ideal espectador- presencie la vida de otro semejante, es decir, la inconciencia de estar frente a una representación. Por tanto, la poética del drama absoluto es la poética de la ilusión. Por su parte, de acuerdo con las reflexiones de Szondi, la forma dramática entra en un terreno crítico al romper la inmediatez del drama, esto es, la escritura en presente con la posibilidad transformadora en el mismo tiempo. La acción es desplazada hacia un terreno intrapersonal en el que el personaje elucubra

---

<sup>12</sup> En el orden que se propone, Bertol Brecht iría primero que Peter Szondi, pero se escoge porque marca una continuidad en los análisis hegelianos del drama.

en torno a un tiempo pasado, o incluso futuro, pero que no tiene modificación directa en el tiempo de emisión. Por lo tanto, hay una abundancia de los monólogos interiores, que resultan analépticos o prolépticos y que atrapan al personaje en una bruma de imposibilidad de renovación, de cambio.

En una línea disímil a lo expuesto anteriormente, en el siglo XX Bertolt Brecht en su *Pequeño organon* trata de configurar una suerte de recetario para «construir» sus obras configuradoras de un *Teatro épico*. De acuerdo a Carnevalli (2015), «la forma dramática se abre, y esto provoca que el drama deje de ser primigenio y admita, y a menudo subraye, su relación con la realidad externa» (p. 85). Así, «en el teatro épico no miramos ya un microcosmos cerrado “que está por el mundo”, sino un mundo que se fragmenta, y se apela al espectador para ser reconstruido» (p. 86). En ese sentido, el teatro ya incluye su realidad y busca que el espectador se involucre con ella: reflexione y la intervenga.

Como se observa, las poéticas intentan determinar, con cierta heterodoxia en un principio, las maneras en las que se debe escribir y representar la obra dramaturgica; pero esta maleabilidad se ve impedida por la ortodoxia cuando los posteriores estudios adoptan los ejercicios comprensivos y descriptivos como un manual dogmático, capaz de crear esqueletos sólidos para la estructuración de obras; además, los escritores e investigadores *a posteriori* se encargaban de utilizar estas premisas como material de creación y de investigación. Por ende, existían formas de alcanzar la «perfección» en términos estilísticos si todas las máximas eran cumplidas por los autores que comenzaban a escribir.

No obstante, estos estudios estaban enfocados en un texto específico, o en un corpus, para dar cuenta de cómo se entretrejan las relaciones al interior de la escritura. Las poéticas, entonces, centraban su interés en la obra en tanto todo dialéctico, es decir, las preguntas que surgían a partir de él podían resolverse en su interior. Allí, se olvidaban factores

extraliterarios que, en últimas, marcaban la pauta de la génesis y definían las formas en las que la escritura ingresaba al campo literario: la materia prima de la que se valió el escritor. Dicha materia es brindada por un momento histórico de emergencia que funge como piedra angular en determinadas obras que se sirven de una realidad social para su constitución, caso tal el de las estudiadas en este monográfico. Por consiguiente, no se debería entender la poética separada de su fuente productiva, puesto que en esa unión hay un procedimiento de apropiación y relación de elementos que condicionan la escritura.

Dicho esto, un investigador como Dubatti rompe un poco el paradigma al proponer la realización de un análisis centrado en el funcionamiento particular del objeto que está en consonancia con el momento histórico en el que surge, como se ve en el siguiente apartado.

### **2.3. Poética como categoría analítica para el estudio dramático**

Tanto las incongruencias y la rigidez alrededor del término parecen solucionarse con la propuesta investigativa de Jorge Dubatti en sus textos críticos<sup>13</sup>. Sus estudios para tratar de definir el concepto fortalecieron la utilidad del mismo en relación con los textos pertenecientes al género dramático. Dubatti (2008) presenta dos definiciones del término (P/p)oética (tanto en mayúscula como en minúscula):

«La Poética es el estudio del **acontecimiento** teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poesis teatral y de la zona de experiencia que esta funda en su relación pragmática con el **convivio y la expectación**» [las negritas son propias] (p. 76), mientras que

---

<sup>13</sup> Se advierte que para este trabajo se ha limitado el estudio a los textos *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado* (2008), donde el autor presenta un desarrollo teórico-metodológico de los conceptos que ha redefinido, y *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009), como una propuesta en práctica de las definiciones hechas en el texto anterior. No interesó la ampliación o reformulación de sus conceptos en textos más recientes.

la poética es el conjunto de componentes constitutivos de la **poiesis o ente poético**, en su doble dimensión de **producción y producto**, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos (p. 77)

En un primer momento, la Poética se ocupa eminentemente del acontecimiento teatral en tanto propuesta de integración del nivel estético (experiencia subjetiva del espectador o convivio), semiótico (símbolos que subyacen en el proceso de representación) y vivencial (intercambio energético, circulación emocional y características sensoriales que no pueden verbalizarse). Desde esa perspectiva, dicha Poética excede los presupuestos de esta investigación al no tenerse la posibilidad de hilvanar los mecanismos propios de la representación escénica con los de la representación textual, quizá, ese es el terreno ideal al que Dubatti desea que se llegue con el estudio del teatro; no obstante, la poética (en minúscula) propone una apertura a las investigaciones con la introducción del término *poiesis*, entendido por Dubatti en el mismo sentido aristotélico de «fabricación, elaboración, creación de objetos específicos» (p. 30), además «el término involucra la *acción de crear* – la fabricación- como el *objeto creado* –lo fabricado-» (p. 31). Por tanto, para el análisis de las obras dramáticas no resulta productivo el término Poética, sino más bien la instauración de una poética que determina los elementos que constituyen el objeto, en este caso la obra, y cómo estos elementos se ordenan paulatinamente en consonancia con la materia ficcional.

No sobra advertir que Dubatti, en sus propuestas conceptuales, abre el paradigma de posibilidades del *ente poético*, donde el cuerpo, el actor, el espectador pueden ser partícipes

de la construcción misma de esa *poiesis*<sup>14</sup>; pero se insiste en discriminar estos elementos por la imposibilidad de acceder a su función dentro de la dramaturgia.

En términos generales, la poética representa una categoría que no pretende instaurar preceptos para la escritura, sino que intenta discernir el funcionamiento de los elementos constitutivos del drama<sup>15</sup>, sin deslegitimar el contexto en el que surge ni la función que cumplen en el territorio, como en el caso de las obras sobre falsos positivos.

En resumen, el estudio poético que se plantea es la conjugación de dos mundos: la intratextualidad (la función de los elementos formales del texto) y la extratextualidad (en su dimensión social y participativa de un espacio de enunciación que determina la pertinencia de su realización). En este corpus, las dramaturgias sobre los falsos positivos tienen una responsabilidad social, y para ello utilizan técnicas del drama que configuran una forma poética similar. En consecuencia, resulta pertinente la pregunta por la relación entre el contenido y la forma: al parecer, en este caso, el tema dictamina las maneras preeminentes en la creación.

Para ampliar esto, la cita de Hegel (2001) resulta fundamental:

El arte elige una forma determinada, no porque la encuentre en el estado preexistente ni porque no encuentre otra, sino porque el mismo contenido concreto le facilita la indicación de la forma de su realización exterior y sensible. Por esta razón este sensible concreto, en el cual se manifiesta un contenido de esencia espiritual, habla igualmente al alma y a la forma exterior, por la cual se hace accesible a nuestra institución y representación, y tiene por objeto el despertar un eco en nuestra alma y nuestra mente.

---

<sup>14</sup> Según Dubatti, la Poética debe ocuparse de la *poiesis* en general (la relación entre Literatura y Teatro); sin embargo, la poética tiene un poco más de laxitud en el análisis de los elementos constitutivos.

<sup>15</sup> Dubatti (2008) propone que «el drama es resultado de una manera específica de concebir, generar y desear el acontecimiento teatral (al menos en un plano abstracto)» (p. 5). En otras palabras, el escritor de las obras tiene en mente su representación, por consiguiente, justifica la pertinencia de esta poética. Por tanto, aunque la teoría de Dubatti a veces centre su atención en el teatro, la misma puede ser aplicada al análisis dramático.



Con miras a este objetivo, el contenido y su realización artística se combinan recíprocamente (153-154)

En ese sentido, hay una relación hegeliana de la forma y del contenido, donde en últimas el contenido encuentra una manera de expresarse, manera que está determinada por el mismo objeto que se expresa. Esa relación recíproca no debería obviarse en el análisis de una poética, ya que centrarse en la escritura como un hecho inmanente resulta una desvirtualización de las potenciales del texto mismo.

Así, Dubatti se convierte en un teórico clave para la realización de este monográfico, en especial por la inclusión de aperturas en la idea de la poética, teoría que se puede complementar con los postulados del filólogo García Barrientos, como se verá más adelante en el texto.

#### **2.4. Una poética bidireccional**

Este recorrido histórico funge como tamiz para dar cuenta de cómo el concepto *poética* presenta una mirada refractiva de acuerdo a los intereses investigativos. No obstante, también demuestra cómo el término se transforma por el objeto de estudio. La vacilación conceptual expone un problema de orden metodológico, ya que cuando se busca utilizar el término como adjetivo, la responsabilidad estaría en determinar dónde se ubica el investigador para su propuesta. Del mismo modo, al ser un concepto con una amplia trayectoria, del cual se han ocupado grandes voces, y de suma importancia para los estudios literarios, representa un terreno oscilante que necesita encontrar un muro de contención. Motivo suficiente para la escritura de este apartado, en que el investigador determina qué entiende por poética y de qué manera esta categoría subviene en tanto teoría (al presentar una explicación con pretensiones universalistas de los hechos), como método (a través de la aplicación de un procedimiento preexistente, con reformulaciones del investigador).

Antes de cualquier intento definitorio hay que presentar una obviedad concluyente: las obras de los falsos positivos parten de un hecho verídico e histórico que se ficcionaliza en la dramaturgia. Esta práctica ya se distancia un poco de las propuestas poéticas iniciales, puesto que el dramaturgo parte de un ejercicio creativo con una responsabilidad social determinante, en el que la materia genética de su escritura, por lo general, son testimonios de víctimas del episodio histórico. Por ende, este factor no puede verse apartado del análisis de la poética, ya que involucra la mirada que el autor proyecta del conflicto armado y la forma en que esa exégesis encuentra un asiento en el texto mismo.

En ese sentido, la propuesta que se hace aquí del término es la poética en tanto práctica intelectual de la relación de los elementos de las obras, pero esos elementos en diálogo con la realidad circundante, que proporciona una suerte de condicionante en su selección, es decir, que marca una pauta creacional indirectamente seguida por los dramaturgos.

Para explicar esto con mayor profundidad se propone el siguiente esquema:

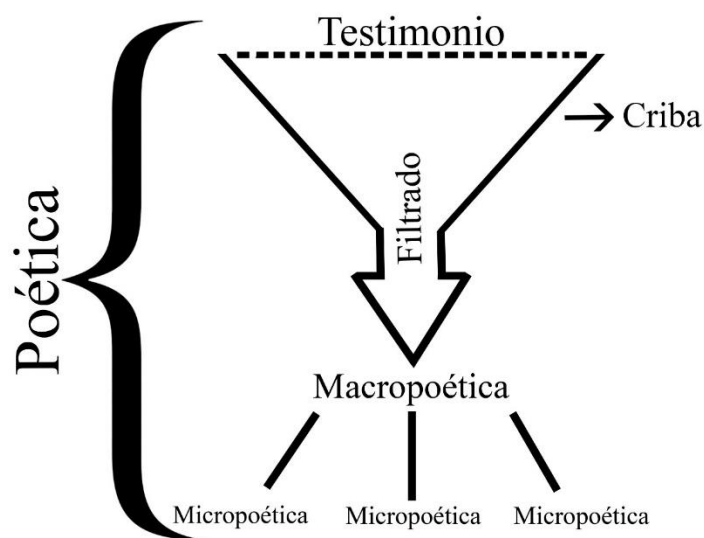


Gráfico 1: Analizar la poética teatral.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> El gráfico es propio. Realizado a partir de la comprensión del término poética.

Fuente: Elaboración propia a partir de la comprensión del término poética.

El esquema se esclarece de la siguiente manera:

El testimonio principia la ficción al ser la materia genética de la que se sirve el dramaturgo para la construcción de su texto. La poética actúa como criba de ese testimonio ya que les permite a los dramaturgos racionalizar los elementos y convertirlos en materia de representación. En ese filtrado hay elementos que son comunes a las obras, pero que están fundamentadas por la elección del factor genético. En ese sentido, no se desvirtúan las poéticas precedentes a este trabajo, se busca complementarlas: el tema mismo determina la organización de los componentes. La poética, entonces, es el entretendido de relaciones que surgen entre el testimonio y la representación del mismo. Con esto no se quiere decir que las obras de los falsos positivos son unívocas, esto sería una irresponsabilidad analítica. Lo que se quiere establecer es que entre ellas existen características que permiten agruparlas no solo en un nivel temático, sino también en un nivel poético, esto es, la selección de los elementos y el uso que se hace de ellos. Por otro lado, hay que aclarar que este trabajo no tiene el alcance de proponer un ejercicio comparativo en plenitud, pero sí puede centrarse en el análisis de una sola obra y plantear unos cuadros sinópticos que permiten entrever elementos comunes en otras obras que son parte del corpus, pero no del análisis específico.

Ahora bien, para entender cada uno de estos elementos se realiza un comentario general de su elección y de la manera en la que coadyuvan a la ampliación del término poética:

#### *2.4.1. El testimonio*

Una definición escueta de este término se encuentra en el *DRAE* (2018): «atestación o aseveración de algo» o «prueba, justificación y comprobación de la certeza o verdad de algo». Los testimonios han sido claves en la reconstrucción de la historia del conflicto, ya que las

víctimas comenzaron a tener una voz activa en la nueva escritura fuera del oficialismo. Ya los muertos no eran cifras, sino familiares; los conceptos jurídicos se quedaban cortos para condensar el dolor; los vencidos se despojaron del miedo para darle concreción al recuerdo. Los testimonios se convirtieron en pruebas fundamentales para explicitar un fenómeno social agresivo e infame, ante el cual los entes gubernamentales guardaban silencio, reflejando en esa omisión una culpa.

De esta manera, la mayoría de las obras dramáticas que se han escrito sobre el conflicto armado en Colombia parten de un testimonio: una noticia, una entrevista, un trabajo en comunidad. Lamus Obregón cita a Sandra Camacho en una reseña para el texto *Luchando contra el olvido* (2013): «“el testimonio” crea un nuevo rol frente al hecho trágico. Son personajes que presencian el asesinato y se convierten en testigos para «mostrarnos los efectos a lo que ella conlleva [...]» (p. 19). A pesar de que aquí el testimonio se entienda dentro de la dramaturgia, se puede extender al material genético: esa creación de un nuevo rol frente al hecho trágico no es más que un desplazamiento de lugar enunciativo, donde importa la conservación de la memoria de aquellas víctimas directas y no la memoria abúlica del oficialismo. En ese sentido, el testimonio juega un papel clave en la conformación poética, ya que fabrica el engranaje poético de la producción dramática: de acuerdo a la elección temática se puede dar el procedimiento de poetización. Aquí se está enfrente del clásico barullo literario: la relación entre forma y contenido.

Si bien el objetivo de este monográfico no es resolver esa discusión, se puede reforzar la introducción del testimonio en el análisis de la poética con la cita de Shklovski (s.f): «por motivo entiendo la *unidad* narrativa más sencilla, que se corresponde de un modo figurado con las diversas exigencias de la mente primitiva o de la observación del ambiente social» (p. 124). Aquí la palabra *motivo* puede ser homóloga en gran medida a lo que se propone

como testimonio, es decir, el material genético, la base de la construcción dramática y el lugar de donde parte el escritor para su composición. Del mismo modo, Skhlovski manifiesta que los motivos «pudieron originarse independientemente y, no obstante, presentar rasgos de semejanza» (p. 124). A pesar de que el autor utilice esta parte para los «primeros estadios de la evolución humana», se puede extrapolar a cualquier momento de la misma, ya que hay un motivo básico, que es representado en un momento temporal y espacial diferente, pero que obtiene grandes coincidencias al partir de una misma raíz. Este es el caso de las obras de los falsos positivos.

Por otro lado, el testimonio presenta un descentramiento del lugar enunciativo al enfocarse en las víctimas. Esta estrategia da voz al subalterno, y como se ha planteado desde la teoría de los estudios culturales, los grupos socioculturales que han sido marginalizados de los espacios oficiales encuentran la posibilidad de la palabra que les fue robada durante tanto tiempo.

Moraña sugiere una definición contundente sobre el subalterno: «la masa, el pueblo, la ciudadanía, el subalterno, antes representado vicaria y parcialmente en la épica de los movimientos de resistencia antiimperialista y de liberación nacional, pero ahora incorporado por derecho propio a la performance de la posmodernidad» (1998, p. 215). En consecuencia, las nuevas voces son representadas en la dramaturgia para darle cabida a otro proceso de construcción histórica. Por otro lado,

la noción de subalternidad toma vuelo en la última década principalmente como consecuencia de este movimiento de recentralización epistemológica que se origina en los cambios sociales que incluyen el debilitamiento del modelo marxista a nivel histórico y teórico. Mientras los sectores marginados y explotados pierden voz y representatividad política, afluye el rostro multifacético del indio, la mujer, el

campesino, el "lumpen", el vagabundo, el cual entrega en música, videos, testimonios, novelas, etc. (Moraña, 1998, p. 218)

En ese sentido, el subalterno halla en la literatura, en este caso en la dramaturgia, la voz que le fue negada. Así, los cambios ya no se dan solo en el espacio de enunciación, sino también en el paradigma de representación, lo cual requiere ver la génesis de este nuevo procedimiento para comprender de forma holística la poética textual. De esta manera, el testimonio no se puede desvirtuar del análisis de la poética de estas obras por las dos razones expuestas: en primer lugar, por convertirse en un condicionante de la edificación dramática; y, en segundo lugar, porque se debe entender que hay un cambio del lugar de enunciación para no amputar esta dramaturgia al diseccionarla como un ejercicio inmanente.

En resumen, una de las ideas por las que se quiere abogar es que el texto no es autorreferencial, pues está instaurado en un círculo de significados que funcionan como bisagras para la conformación de la poética.

#### *2.4.2. Criba y filtrado*

Podría definirse como el medio operativo por el cual debe pasar el testimonio para convertirse en representación dramática, es decir, la toma de decisión autoral, donde a partir de una misma base genética el escritor define sus intenciones textuales.

Esta criba es un paso intermedio entre el testimonio y el texto, en el cual se da un proceso de modelamiento del testimonio. Se propone como parte del esquema de la poética, junto con el filtrado, no por ser operativos en términos analíticos, sino que a partir de estos se da paso a la racionalización de los elementos constitutivos del texto y el entrecruzamiento de los mismos, dando lugar a lo que tradicionalmente se ha conocido como poética (un análisis inmanente de las relaciones al interior del texto).

A partir de estos procesos de *Criba y Filtrado* se puede hablar de una *poética general* y una *poética particular*, lo que Dubatti denominará *macropoética* y *micropoética*, respectivamente:

#### 2.4.3. *Macropoéticas y micropoéticas*

Para comenzar este apartado, se debe entender la funcionalidad del teatro, por extensión, de la dramaturgia: «en su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo» (Dubatti, 2008, p. 115). Dimensión que se extrapola fácilmente a las dramaturgias de los falsos positivos, que hacen comprensible el fenómeno al distanciarlo del oficialismo jurisdiccional donde el lenguaje puede ser inaccesible.

Del mismo modo, «el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica<sup>17</sup>, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas» (p. 115), hechos que determinan las funciones de la micro y la macro poéticas.

De acuerdo con Dubatti (2009), las micropoéticas «suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación» (p. 6), que en últimas determinan las particularidades del individuo y las formas autónomas de creación, empero «dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad» (p. 6). Por tanto, las obras no surgen por espontaneidad, ni mucho menos por casualidad, sino que están en un diálogo continuo con el territorio y las posibilidades del mismo. En ese sentido, cada individuo creador del texto configura una propia micropoética que tiende a la singularización de producción.

---

<sup>17</sup> Alrededor del concepto, Dubatti propone que la micropolítica puede dividirse de acuerdo a la subjetividad misma de las obras. Entre ellas se encuentran una *subjetividad micropolítica alternativa confrontativa*, que busca oponerse a un macropoder, y una *subjetividad micropolítica beligerante*, que está en contra de una macropolítica, pero aspira a convertirse en una macropolítica alternativa.

Por su parte, las *macropoéticas* «resulta[n] de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, de una época, de una formación, de contextos cercanos, o distantes, etc)» (Dubatti, 2009, p. 7). Tal plano de posibilidades suscita una serie de congruencias que determinan una contigüidad, bien sea por el tema o por el tratamiento. En ese sentido, la búsqueda de una macropoética implica entender cómo las obras en sí mismas dialogan con otras que parten de una idea que las agrupa. Por lo tanto, hay un ejercicio comparativo que lleva a observar si la única ligadura de las obras es el tema o existe algo más en niveles de escritura que determinan un parentesco. Este monográfico no tiene el alcance de realizar un ejercicio comparativo completo, ya que existen limitantes de extensión y de formación investigativa. Sin embargo, para subsanar esta carencia, se utilizará un capítulo en el cual las personas tengan la oportunidad de conocer un corpus de obras que versan sobre el mismo tema, con su debida sinopsis, y la creación de cuadros comparativos donde se den las primeras pinceladas para entender que realmente existe una *macropoética* que permite agrupar las obras.

En esa misma línea, las obras del corpus coinciden en un contexto temporal adecuado para sus realizaciones, lo que lleva a la utilidad del tema para responder a las dinámicas sociales y, a pesar de las diferencias entre ellas, se puede hablar de una macropoética en términos históricos: la única forma en que pudieron nacer estas dramaturgias fue con el estallido de las denuncias entre 2006-2008, las investigaciones realizadas y el afloramiento de los testimonios; de lo contrario, no hubiera sido posible la génesis.

Esta macropoética funciona también en términos formales, que no parece ser gratuita, pues desde la década del cincuenta en Colombia se comenzó a realizar una dramaturgia comprometida en el ámbito social y la mejor manera que encontraron los escritores para visibilizar y denunciar fue con la deriva de las premisas del Teatro épico brechtiano, donde



se consolidan personajes que le hablan directamente a un público y se trastocan las distancias entre la ficción y la realidad: el rompimiento de la cuarta pared. A su vez, la narración se convertía en un momento crucial de la representación, ya que catalizaba la denuncia y generaba el distanciamiento, lo que azuzaba la reflexión y la crítica de la historia nacional. En adición, este tipo de dramaturgias, a pesar de configurar una macropoética, hace parte de una micropolítica que confronta directamente los hechos para proponer una nueva versión de la historia misma mediante la literatura.

Ese panorama arroja una teoría-metodología productiva para no solo entender la obra en su dimensión social, sino también en los elementos constitutivos de la misma y cómo estos fortalecen el objetivo inicial que se plantea.

Ahora bien, hasta el momento se tiene a Dubatti como punto clave en el fundamento teórico de la poética que se entiende en este monográfico; sin embargo, para complementar sus postulados, se utiliza la metodología propuesta por García Barrientos, con el fin de materializar las ideas expuestas con anterioridad:

### **2.5.El comentario: un análisis de la poética**

García Barrientos (2012) ha logrado establecer un método más específico para el análisis de las obras teatrales, método que él llama *comentario*:

Comentario es el término que se ha impuesto en español para designar el ejercicio que, aplicado a los textos, ocupa el centro de la enseñanza de la literatura en todos sus niveles, el mismo que prefieren llamar “explicación” los franceses y “análisis” los alemanes e ingleses (p. 26).

Del mismo modo, «el comentario no puede ser sino una modalidad de la crítica [y] debería caer más en la humildad que caracteriza el acto de leer y en la “buena fe” con que en él se asume la subjetividad o la parcialidad de la experiencia» (p. 26). Esta laxitud del método resulta precisa para el análisis que aquí se hace de las obras, ya que, como se ha especificado

a lo largo de estas páginas, no se pretende instaurar un recetario o un manual de construcción de las obras, sino que lo que se busca es dar cuenta del funcionamiento interno de las mismas y cómo se genera una interdicción de acuerdo a la elección temática.

En ese sentido, aunque García Barrientos no lo nombre como tal, el *comentario* reúne todas las características de lo que se ha definido en este marco teórico como poética, esto es, la intelección del fenómeno dramático en su dimensión escritural y el entretreído que se genera en los mismos elementos: personajes, espacio y tiempo.

Por otra parte, «aunque deba partir de la obra en cuestión, o de su lectura, el comentario se ve abocado a generalizar, a hablar, en definitiva, además de sobre tal obra en particular, sobre el teatro, sobre la literatura, sobre la ficción» (García Barrientos, 2012, p. 27). Así, el comentario instaura una escuela investigativa donde el atomismo analítico busca una comprensión totalizante. Cabe detenerse en la elección del término *comentario*, en lugar de otro con mayor rigor científico: lo que se busca al comentar es dar una opinión y plantear una discusión frente al objeto analizado, además «una obra no puede comentarse ni desde todos los puntos de vista posibles, ni desde ninguno» (García Barrientos, 2012, p. 32). Por ende, el comentario no intenta establecer una solución definitiva frente a la infinitud de lecturas que existan, ni mucho menos conciliarlas todas. Lo que se hace es abrir un campo de tensiones en el que se incluya una nueva lectura con una base argumental que, en apariencia, pueda ser sólida. Este método no agotará la interpretación, todo lo contrario, ampliará las perspectivas que se tengan en torno una obra, *ergo*, la literatura.

El comentario reúne cuatro niveles fundamentales para el análisis de la obra dramática: la escritura, dicción y ficción dramática, en el que se pretende dar cuenta de cómo un autor escribe, sus técnicas y los recursos que utiliza; el tiempo; el espacio; y los

personajes. En consecuencia, un panorama vasto que ayuda a inteligir cuál es la poética que subyace al texto.

No obstante, como se ve en esta pequeña exposición acerca del método, no aparece el testimonio, por lo que se opta por complementar este análisis con la introducción del mismo para tener una visión más amplia del fenómeno en cuestión. En esa línea, la combinación del método de García Barrientos con las reflexiones teóricas de Dubatti representan el grueso teórico para este monográfico, lo cual servirá para comprobar las hipótesis que se plantearon en el primer capítulo.

### **3. Capítulo tres: La *representación* de los falsos positivos en los ejercicios dramáticos**

Parte de esta investigación está concentrada en la recolección de testimonios sobre obras dramáticas que versen sobre este tema, a pesar de que el objetivo principal es el análisis de una sola. La magnitud de este tema fue tal que rápidamente se expandió a los terrenos literario y teatral, impulsos concentrados en la instigación del recuerdo, en la promesa de no olvidar. No solo Liliana Hurtado, escritora de *Ladrillo portante de celda circular*, ocupó su pluma en la disección de este problema, ya lo había hecho Carolina Vivas en 2009 con *Donde se descomponen las colas de los burros*; aunque desde 2008 también se confeccionaba el mosaico *Falso+Positivo*, de Claudia Garcés, quizá la obra más disruptiva con este tema, ya que presenta un fractal cuyo hilo argumental es el dolor. Esta búsqueda la cierra la obra del grupo Tramaluna Teatro, que también fue dirigida por Patricia Ariza, *Antígonas: Tribunal de Mujeres*, creada en 2013 como una invitación a la memoria a través de la justicia.

Este estallido artístico no es una casualidad *per se*, ya que corresponde a lo que Dubatti (2009) denomina como *historicidad*:

Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que:

- a. Una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad;
- b. No podría haber surgido en otro momento histórico (p. 8)

En ese sentido, aunque parezca una obviedad, estas obras no podrían haber surgido antes ni haber configurado un grupo homogéneo a nivel temático y cercano a nivel estilístico, fue el estallido periodístico, jurídico y judicial de los falsos positivos lo que permitió esa eclosión y hermandad. Inclusive, no se podría hablar de determinadas estructuras dramáticas sin la precedente influencia del Nuevo Teatro<sup>18</sup> Colombiano y de los preceptos brechtianos para la reflexión histórica. La preexistencia de estos factores es concomitante al desarrollo temático, aunque eso no resulta novedoso, pues gran parte del devenir teatral colombiano funciona de esa manera: una historia es desencadenante de múltiples ejercicios representativos.

Así, este capítulo tiene dos objetivos principales: presentar someramente, mediante una reseña crítica, las obras que no serán sometidas al análisis exhaustivo, por las razones ya expuestas en el capítulo uno, y comparar de una forma preliminar, sin entrar en detalles, el ejercicio de escritura de estas obras para demostrar la parcial existencia de una macropoética.

### ***3.1. Donde se descomponen las colas de los burros: una pionera en el tema***

Como se ha insistido a lo largo de esta monografía, la obra aborda uno de los episodios más complejos y lamentables de la historia reciente de Colombia: las ejecuciones extrajudiciales, o falsos positivos. Marina Lamus Obregón (2013) se refiere a esta obra como:

Una de las obras más conmovedoras del teatro actual que, sin hacer concesión al melodrama y a las lágrimas fáciles, muestra los laberintos creados por individuos que ejercen el poder y la política, y la incapacidad del Estado de señalar la influencia que ellos han ejercido sobre los destinos colectivos (p. 15).

---

<sup>18</sup> Cabe destacar que estas obras ya comienzan a marcar una distancia frente al Nuevo Teatro, por lo menos en términos de poetización del testimonio. Los dramaturgos se comienzan a ocupar de la contemporaneidad con el fin de visibilizarlos, de denunciar. Además, el inicio en la tragedia también marca una distancia en términos poéticos al no centrarse en el hecho, sino en las consecuencias del mismo, es decir, en la catástrofe.

A través de un lenguaje poético que hilvana con maestría la naturaleza propia de los campesinos colombianos, la dramaturga Colombiana Carolina Vivas Ferreira expone el mencionado tema con un profundo respeto hacia las víctimas. Todo esto, en pro de un ejercicio de memoria individual y colectiva que se desliga de la re-victimización y la denuncia; además, trasciende al espectador, lo cuestiona y lo incita a pensar en su rol dentro del conflicto armado.

Así, cuenta la historia de Dolores Corrales, una mujer que en su trasegar interior y exterior busca incansablemente justicia por el asesinato de su hijo Salvador Cangrejo Corrales, este funge como la voz de las víctimas, cuyos monólogos son interpretados desde un espacio paralelo a la cruda realidad del pueblo. Pedro Cangrejo, padre del occiso, sirve de puente entre el rencor y el dolor de la madre, con el fin de sostener una relación paradójica entre el hacer y el olvidar. Por su parte, Poncidoro, alcalde de El Olvido, representa la insuficiencia de la ley ante el dominio del terrateniente Don Casto, quien toma las decisiones en el pueblo.

Por otro lado, la obra entrega los personajes de Uno y Otro, quienes personifican la mano de obra de los crímenes, aquellos que se bañan con la sangre de inocentes, los victimarios convertidos en víctimas por el delirio de poder. Concepción, por su parte, parece un ser extraído de cualquier mito y, con una personalidad descarnada y un instinto maternal, se apodera del río para rescatar los cuerpos que no encuentran lugar, que no encuentran descanso. De esta manera, se fragua una obra con una potencia artística en la que los personajes son apéndices de un conflicto armado que no comenzaron, pero que deben continuar.

### *3.1.1. Apuntes generales sobre la dramaturgia:*

A grandes rasgos, se podrían rescatar algunas generalidades de la obra para entender su funcionamiento:

- La fragmentación en varias vías: a) la estructura episódica que introduce juegos dramáticos en la temporalidad y en el cambio espacial (15 escenas); b) delimitada por los diálogos, pues hay una réplica constante en la que importa más lo que no se dice, sumado a ello, casi todas las escenas son con dos personajes; c) el uso de las metáforas del cuerpo fragmentado que representa un todo.
- Dramaturgia abierta en la medida en que se problematiza el espacio. La escritora traza espacios irrepresentables en la puesta en escena, debido a la no demarcación de los límites, espacios que tienden al infinito y que a su vez son símbolos del poder como por ejemplo la hacienda de Don Casto, el tránsito hacia El Olvido, el río, entre otros.
- La diversificación espacial, reforzada por la teoría de García Barrientos, en la que se identificaron espacios duales, caracterizados por su oposición: íntimo-ajeno, latente-patente, exterior-interior. Además, estos son metáforas de otros binomios que se contraponen: mujer-hombre, poder-justicia, vida-muerte.
- Los personajes no corresponden a un intento de un naturalismo ni mucho menos de individuación, sino que son fruto de la identificación esencial de determinados arquetipos que representan un universo social más extenso (la madre, el alcalde inepto, el terrateniente, el hijo asesinado, el padre). Por ello, la propuesta actoral está encaminada a la exploración de técnicas más contemporáneas (se profundiza en 3.4) y que guardaran coherencia con el planteamiento espacial.

### 3.2. Un mosaico del dolor: Falso+Positivo

El desasosiego, la pérdida y la falsa esperanza dominan el devenir de esta dramaturgia. La autora, Claudia Garcés, cuenta que en su trabajo importa el manejo de las imágenes como formas de construcción de pequeños cuadros escénicos.

Pérez afirma que:

La obra, si bien en un principio tuvo objetivos muy personales, a lo largo del tiempo constituyó una voz que denunciaba la muerte extrajudicial de su hermano, y así, en la representación, la obra también buscaba limpiar el nombre del mismo, contar lo real, hacerlo público. En ese camino encontró y comprendió que Peter podría ser cualquier persona, cualquier joven desaparecido descaradamente disfrazado de guerrillero (Pérez, C. y Londoño, D., 2018, p. 53)

De esta manera, este trabajo artístico surge de un drama íntimo, pero extensivo a una sociedad en ebullición. Dos historias se cuentan en *Falso*, aunque podría tratarse de muchas más al ser una dramaturgia en permanente remodelación, pues su versatilidad le impide utilizar un punto final. Una de las historias corresponde al asesinato de Peter Carmona, un joven sin culpas, que murió en un conflicto armado voraz. El viacrucis lo conforman su madre y su hermana, quienes divagan entre la burocracia del CTI, la Fiscalía, y otras entidades buscando respuestas que nunca son pronunciadas. Bajo este clima ciudadano, donde la urbe se consume a sus hijos, se desarrolla la travesía del horror, del rechazo, mediante un enfrentamiento con los poderes legales que afirman con severidad que Carmona es un guerrillero; sin embargo, las dos mujeres se niegan a creer esta versión y las pruebas no guardan coherencia entre sí. En medio de tanta incertidumbre logran recuperar el cuerpo, aunque llevan un estigma social que ha sido impuesto injustamente.

Por su lado, la otra historia corresponde a la del soldado Solaza, quien, por órdenes superiores, debe matar a un «vago» con el fin de legalizarlo. Esta legalización consiste en

hacerlo pasar como víctima en combate y reportarlo como positivo. Sin embargo, antes de la ejecución, Solaza decide hablar con el vago y se da cuenta de que es su hermano, quien era un mochilero, por eso lucía irreconocible. Ante este dilema, le dice que huya porque lo van a matar, hecho que tiene sus consecuencias dentro del batallón. Esta historia es un ejercicio clave de comprensión del papel del victimario de bajo rango en la pirámide de los falsos positivos, ellos solo funcionan como peones que obedecen mandatos. Se convierten en víctimas de un sistema degradado a tal punto que automatiza el comportamiento de los seres humanos.

En ese sentido, *Falso+Positivo* no es solo una colcha de retazos tejida con el hilo del dolor, que cobija a todos los habitantes de este territorio, a unos más que otros, pero todos están bajo ese conflicto. El ejercicio de Garcés no tiene la pretensión de estar terminado, pulido, su intención es marcar un retrato desde lo dialectal, desde las deficiencias comunicativas, los vacíos. Los personajes son tan cotidianos que parecen ser familiares de cualquiera.

### *3.2.1. Aspectos generales de la dramaturgia*

- La fragmentación es protagónica en el texto, no solo en líneas temporales, sino también textuales. Los personajes parecen que hablan por partes y con sobreentendidos; asimismo, las escenas son rápidas, cortas en extremo, lo que le da una velocidad al drama sin presentar detalles.
- Se busca el núcleo conversacional sin abundar en contextos complejos, es decir, las escenas no pretenden mostrar todo el acto de habla, sino el punto focal en el que descansa la idea principal que enriquece la comprensión de la obra.



- Hay un interés en el decoro y las particularidades lingüísticas, especialmente en el sociolecto, puesto que los personajes parecen reproducir una conversación cotidiana sin más adornos.
- El uso del aparte ayuda a contextualizar al lector de lo que ocurre en la obra, con el fin de ampliar el horizonte de expectativas del mismo.

### **3.3. *Antígonas Tribunal de Mujeres*: sin espacio para el eufemismo**

La tragedia parecía convertirse en una palabra de culto para referirse al género en particular; sin embargo, en esta obra, la tragedia reproduce una dualidad: por un lado, una Antígona y una Ismene que ansían el descanso del cuerpo de su hermano; por el otro, mujeres que no se consagraron en la literatura, pero que hallaron una forma de contar(se). Ambas tragedias, distanciadas por la ficción, confirman la premisa en la cual la realidad supera en demasía a la representación.

En un lenguaje que intercala la construcción literaria y el ejercicio periodístico se consolida una de las obras más contestatarias, en términos discursivos, sobre este tema. Nueve mujeres construyen la escena: tres de ellas, actrices, que interpretan personajes del clásico griego de *Antígona* (de ahí la primera parte del nombre); mientras que las otras seis se personifican a ellas mismas, a través de la remembranza al fatídico episodio del asesinato de sus familiares. Esa alternancia de voces constituye un ejercicio escénico loable, en el que la voz de la denuncia está encarnada por aquellas madres sobrevivientes del dolor.

Al mejor estilo brechtiano, el lector (potencial espectador en términos de García Barrientos) debe estar consciente de que no se encuentra al frente de una usual representación, de la ilusión, pues abundan los apartes, herencia del Siglo de Oro español, y el distanciamiento propuesto por Brecht: una manera inusitada de estimular la introspección.

*Antígonas: Tribunal de Mujeres* es una historia de historias. Lucero, María Sanabria, Fanny Palacios, Orceni Montañez, Luz Marina Bernal y Mayra López Severiche narran, a partir de un objeto poético, las anécdotas de la barbarie. A manera de monólogos intercalados o de crónica, logran contarle al lector-espectador una historia que busca fungir como base de la denuncia, a su vez que catalizan el dolor mediante la conjugación del recuerdo en palabras. No existe, quizá no existirá, un final para esta obra, puesto que la justicia marca la meta en un camino bastante escabroso. Dichas mujeres no tienen espacio para esconder la palabra y acusan directamente al gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez con su entonces Ministro de Defensa Juan Manuel Santos:

[...] de un grupo insurgente?... No... Pero el 8 de octubre del 2008 Álvaro Uribe Velez, todo un presidente de la república, se paró ante los medios de comunicación a decir que: “los jóvenes de Soacha no se fueron precisamente a recoger café si no con propósitos delincuenciales” [SIC] (Tramaluna Teatro, 2013, p. 117)

No hay temor de responsabilizar, de señalar: lo que impulsa un ejercicio teatral basado en la diatriba y con pretensiones de convertirse en una mejor manera de juzgar el dolor.

Por otro lado, un elemento importante en esta obra es el tribunal, del cual todos podrían ser jueces y tomar partido. Una reflexión clave que consiste en estimular la culpa, ya que todos al pertenecer al mismo territorio son responsables de estos vejámenes, más aún con la complicidad del silencio.

### *3.3.1. Generalidades sobre la dramaturgia:*

- El discurso intercalado: por un lado, la tragedia de Antígona adaptada para el tema, donde parece que la tragedia misma surge por este episodio de la historia; por otro lado, el discurso gradual de las mujeres, quienes cuentan su historia utilizando diferentes recursos.

- No existe una linealidad temporal, puesto que las historias ocurren en diferentes cronotopos. La temporalidad está delimitada por cada una de las narraciones y coincide específicamente con el tiempo real (fuera de la escena) en el que ocurrieron. Quizá, la única historia con una linealidad es la tragedia de Antígona, aunque esto no se podría afirmar completamente.
- El tono de denuncia y de diatriba que impulsa la búsqueda incesante de justicia. Esta obra tiene un objetivo más directo en términos jurídicos.
- La excesiva descripción de las acotaciones, con una precisión milimétrica de las acciones de los personajes. Sus movimientos se encuentran dirigidos y la escena es descrita con bastante detalle.

### **3.4.Comparación parcial de la dramaturgia**

Después de esta breve reseña de los textos encontrados, especialmente con énfasis en algunas coordenadas dramáticas particulares de las obras (micropoéticas), vale mostrar un ejercicio de comparación en el que se observen algunas características compartidas por los mismos. Todo esto, realizado bajo la perspectiva de la dramaturgia de García Barrientos, anexando el testimonio en tanto parte complementaria en este estudio. A su vez, esto posibilita la definición parcial de una macropoética, dado que existen algunas características concomitantes en las obras. De acuerdo con Dubatti (2008), esta macropoética se caracteriza por una territorialidad problematizada, puesto que «no hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización» (p. 16). En últimas, cuando se parte de un supuesto en el que las obras tienen un espacio-tiempo definido que no resulta trascendental para la comprensión de las mismas.

No obstante, esta premisa se ha incluido a lo largo de esta monografía al defender que son las condiciones territoriales, contextuales, las que coadyuvan en el tratamiento de la poetización. En consecuencia, la territorialidad de ese corpus, específicamente, se vincula a dos mecanismos de problematización: el topográfico y la sincronía. El primero, por hacer parte de un mismo país, espacio nacional, y a eso se le podría agregar la coincidencia con un tema de relevancia nacional; la segunda «implica fenómenos de simultaneidad y coexistencia» (Dubatti, 2008, p. 18), es decir, la efervescencia de dichas manifestaciones artísticas, consecuencia del mismo periodo histórico.

Ahora bien, se puede realizar una comparación parcial de la siguiente manera:

### 3.4.1. Testimonio

<b>Testimonio</b>	<i>Donde se descomponen las colas de los burros</i>	<i>Falso + Positivo</i>	<i>Antígonas Tribunal de Mujeres</i>
Si	X	X	X
No			

Tabla 1: Cotejo de testimonios

Fuente: Elaboración propia.

Todas estas obras parten de experiencias reales que encuentran la poetización en el transcurso de su conversión en texto dramático. Para el caso de *Donde se descomponen las colas de los burros* la historia

tiene su germen, según declaraciones de la autora, en la experiencia real de una mujer en similares circunstancias: como la protagonista no solo hubo de enfrentarse a la injusticia de la charada, sino también al miedo y la connivencia con el poder de sus convecinos (Carrera, M., 2016, p. 67).

Este testimonio fue recogido de una de las madres de los Montes de María, quien debe enfrentarse al escarnio por la persistente ansia de justicia. Situación que definitivamente fue crucial para establecer como protagonista a Dolores Corrales al interior de la representación. A su vez, la obra conjuga otras historias de las mujeres que coleccionan cuerpos del río para darles cristiana sepultura, o el terrateniente que domina todo un pueblo con un yugo de terror.

Por su parte, *Falso+Positivo* comprende dos historias cercanas: la de Peter Carmona, un seudónimo para hablar del hermano de Claudia Garcés, quien se escinde bajo la figura de Janeth, y el camino recorrido para gritar justicia. No es casual el tono familiar de la obra, que parte de un recuerdo tan íntimo. La segunda historia, «se basa en el testimonio del soldado Luis Esteban Montes, [que] trata sobre la captura ilegal de un joven, realizada por el Ejército Nacional de Colombia» (Perez, C. et Londoño, D., 2018, p. 51). Mientras tanto, *Antígonas: Tribunal de Mujeres* merecería una explicación en extenso por la variedad de anécdotas que se cuentan y que tienen una arista que las une: el asesinato de inocentes. Hijos, esposos, padres, todos ellos reunidos en el mismo discurso del miedo y de la violencia, y seis mujeres que configuran el retrato del dolor.

#### 3.4.2. Recursos dramáticos

Aunque hay una prevalencia del diálogo en las obras, se percibe la inclusión de una estructura brechtiana de los apartes, en los cuales, el personaje (actor en algunos casos) rompe la ilusión escénica y habla directamente al público. Este recurso del drama ingresa como parte narrativa en la que algún personaje cuenta directamente lo que ocurrió, su tragedia. Desde esa perspectiva, el público-lector funge como juez de la representación cuando se interpela directamente. Dicha estrategia es repetitiva en la estructura del teatro colombiano que versa sobre el conflicto, ya que el objetivo no solo es la representación de la historia, sino la

reflexión del espectador: que tome postura frente a los hechos y no solo los absorba sin cuestionarlos.

Del mismo modo, la estructura episódica aparece con frecuencia, pero esto no solamente es decorativo, sino funcional. Tal forma de presentación del drama permite la inclusión de saltos espacio-temporales, en los cuales hay una exhibición de los hechos más relevantes posteriores a la tragedia: las indagaciones sobre la verdad, los momentos más tensos del duelo, la exhortación en las entidades públicas para exigir una reparación... En fin, momentos que, además, son determinantes en el hecho histórico y testimonial, en el que cientos de familias han debido repetir los mismos patrones.

### 3.4.3. *Espacio*

García Barrientos condensa en algunas líneas la importancia de definir el espacio en el análisis dramatólogo: «el espacio es ingrediente esencial de la representación teatral, a la vez representante y representado, mientras que en la narración literaria es sólo componente del mundo representado, no forma parte de los medios de representación» (p. 145). La distinción puntualiza en la diferencia con lo narrativo, pues el espacio en la dramaturgia (por extensión el teatro), tiene dos formas: dónde se representa y cómo se realiza. Por cuestiones de alcance del proyecto, se centrará en la primera, pero atendiendo a las repercusiones que tiene la elección del mismo.

De igual modo, este autor propone dos estructuras espaciales del drama: el espacio único y los espacios múltiples, sucesivos/simultáneos. Ante la reflexión anterior sobre la relación entre la estructura y el testimonio, no existe un único espacio de representación; todo lo contrario, hay diferentes lugares en los que se desarrolla la acción. En la obra de Vivas, aunque la mayoría de situaciones se desenvuelven en el pueblo El Olvido, también hay unos espacios etéreos desde los que habla Salvador; en *Antígonas*, el espacio principal es el

Tribunal, al que llegan las mujeres pidiendo justicia, pero se aluden otros lugares como el campo y espacios periféricos de las ciudades, donde ocurren las historias que se narran; mientras que en *Falso+Positivo* el desarrollo se da en la ciudad, aunque comienza en la periferia, en el barrio, los espacios múltiples aparecen en el recorrido de la hermana y la madre por la misma ciudad.

El espacio tiene una característica fundamental es su marginalidad. Hace parte de la periferia, de las zonas abandonadas: barrios limítrofes o ruralidad. Esta elección define una coherencia con los espacios reales en los que se gesta el delito, pues, por lo general, se quiere ocultar la acción, por lo que estos espacios son una reiteración que entra al terreno teatral.

#### 3.4.4. *Tiempo*

La disposición temporal de las obras puede resumirse en el momento en el que se inicia. Desde la técnica de composición se puede hablar de un *in media res* o *in extrema res* (en el medio o en el final de la historia). Estas historias se focalizan en un *in extrema res*, puesto que la tragedia es el punto de partida de la historia. *Donde se descomponen las colas de los burros* comienza en el momento álgido de la acción: la desaparición de Salvador; *Falso+Positivo* lo hace con la muerte de Peter y luego narra el día previo al acontecimiento; *Antígonas* habla desde el crimen ya cometido, incluso en las partes donde se combina con el clásico griego, se hace desde el momento en que Antígona busca enterrar a su hermano.

La elección del tiempo dramático es adrede: no importan los antecedentes, los detalles, interesa la denuncia realizada, los coletazos de la tragedia, el camino que se transita *a posteriori*.

#### 3.4.5. *Personajes*

<b>Personajes</b>	<i>Donde se descomponen las colas de los burros</i>	<i>Falso Positivo</i>	+	<i>Antígonas Tribunal de Mujeres</i>
-------------------	---	-----------------------	---	--------------------------------------

Madre	X	X	X
Padre	X	-	-
Víctima (Con voz)	X	X	-
Ley (Alcalde, Organismo de control)	X	X	X
Victimario (Soldados, paramilitares)	X	X	X (aludido)
Pueblo	-	X	-

Tabla 2: Cotejo de los personajes  
Fuente: Elaboración propia.

Esta tabla fue construida a través de la identificación de unos arquetipos que se hallaron constantes en la lectura de las obras o que, desde la perspectiva del investigador, son derivados de la comprensión general del conflicto en tanto actantes que resaltan continuamente.

Para no entrar en grandes detalles, resalta en esta comparación la presencia de la figura materna como protagónica, lo cual exhibe el rol de esta mujer en el conflicto armado. Precisamente, es aquella que ha perdido el temor y que ya no le basta tener el cuerpo del hijo, o saberlo muerto, lo que le interesa es el reconocimiento del crimen y la voluntad de justicia. Las madres de las obras mueren simbólicamente al despojarse de sus hijos, y no revivirán hasta que no hallen un puerto de descanso en el cual haya un saldo en cuentas. En ese sentido, la madre configura un arquetipo que empieza a surgir como constante en las obras de esta tipología al ser las que esperan, las que sufren, las que quedan.

Esta idea se encuentra directamente asociada con los coletazos de la guerra, en la cual son los hombres los destinados a salir, a la exposición, mientras ellas parecen suspendidas en el tiempo hasta el regreso de sus amados. Además, de acuerdo con García Barrientos (2012), son personajes patentes, que el público puede percibir, «que están presentes y son visibles a



la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor (p. 195)»; nadie las nombra porque ellas mismas toman las riendas de su vida.

Por su parte, la ley se prefigura como un personaje antagónico, a pesar de que sea una paradoja *per se*. La ley no es justa. Está representada por los alcaldes, los fiscales, los jueces, quienes en un intento desesperado de esconder la verdad utilizan miles de trabas burocráticas para enlodar la memoria de las víctimas.

En resumen, este comparativo inicial arroja resultados muy importantes para afirmar la existencia de una poética en estas obras:

- El uso del testimonio en tanto germen de construcción del drama y que delimita —o amplía— las posibilidades de estructuración del mismo.
- Los apartes narrativos como mecanismo de contextualización de la anécdota y en los que descansa, con mayor fuerza, el testimonio.
- La presencia protagónica de espacios periféricos (barrios alejados en las urbes, el campo) como espacios de acción del crimen.
- Un tiempo *in extrema res* donde la historia comienza por su final, es decir, en el punto álgido de la tragedia. El objetivo primordial de esa temporalidad es acentuar la búsqueda de justicia.
- La madre y la ley en tanto personajes constantes, la primera como protagonista y la segunda como antagonista.

#### 4. La poética en *Ladrillo Portante de Celda Circular*: «un grito en la soledad»

«El teatro es la mayor palestra política que existe»

Liliana Hurtado

Entrevista a la autora

*Ladrillo Portante de Celda Circular* cuenta la historia de Mary, una anciana curtida por la violencia y que lleva en sus hombros el peso de la pérdida: de sus hijos, su esposo y su casa. Mary se ve envuelta en una burocracia ridícula que solo amplía los plazos de su sufrimiento; ante esto, lo único que anhela es encontrar respuestas por la muerte de sus hijos Uriel y Ancizar, los cuales, mediante engaños, fueron asesinados por militares a través de un juego de tiro al blanco. Por su parte, su «negrito» –el esposo- muere colgado y quemado al frente de su casa, situación derivada del desplazamiento al que es sometida su familia. Mary deambula en un mundo colmado de angustia y sinsabor, donde la justicia no necesariamente es homóloga a la ley.

En la obra se aprecia el monólogo de Mary, cuya voz se intercala entre lo narrativo, la poesía del dolor, la aliteración, la descripción del ambiente, dicha voz se presenta ora unívoca, ora ramificada, pero algo es seguro: es la representación de múltiples voces ignoradas... Ella lleva un ladrillo en tanto símbolo del cimiento, de la base principal de la sociedad: la familia y, con ella, el hogar. Ese objeto tan impasible se convierte en toda una coordenada dramática que condensa el apego a la materia, que guarda el recuerdo de una vida antes de la violencia.

De acuerdo a la autora:

La obra *Ladrillo portante de celda circular* es escrita y montada especialmente para el segundo Proyecto de Creación e Investigación de la Red Latinoamericana de Teatro Universitario (Red CITU) 2009 en la Universidad Nacional de Cuyo Argentina. Es el

resultado de la indagación estética la cual pretende dar cuenta del abordaje del hecho creativo desde la complejidad de los hechos políticos y culturales de un entorno, específicamente desde la tragedia del desplazamiento forzado o destierro y la desaparición de gran número de compatriotas donde las noticias del telediario hace tiempo superaron la ficción de la dramaturgia universal (2014, p. 185).

Desde esa perspectiva, se parte de un elemento crucial en el proceso de génesis de la obra: la autora con una pretensión de denuncia, posibilidad que encuentra en la dramaturgia en tanto constructora de un pensamiento crítico-reflexivo capaz de modelar la realidad.

Ahora bien, esta imbricación directa con el medio circundante determina la construcción de la poética misma, en tanto condiciona la selección de los recursos dramaturgicos; además, la base, la imagen generadora, en llave con la intención de la autora, debe ser lo suficientemente verosímil para alcanzar su objetivo. Por lo tanto, se pretende realizar un análisis puntual de los elementos que hacen parte del procedimiento escritural para realizar un *comentario* capaz de determinar la existencia de una *micropoética* que, como se vio en el capítulo anterior, puede pensarse al interior de una *macropoética*.

#### **4.1. Un testimonio universal**

Basta comenzar con una obviedad: toda obra pertenece a su tiempo y su espacio, por ende, no puede originarse en otro momento diferente. *Ladrillo portante* surge casi que a la par de la irrupción en el periodismo de los falsos positivos. Esta atención a la contemporaneidad supone dos hipótesis: el compromiso político de la autora y la búsqueda de transparencia y reinterpretación en la información oficial. Dubatti habla de una *territorialidad* que hace parte de un ejercicio *intranacional*, esto es, el contexto que se estudia –se reevalúa– desde la inmediatez. Del mismo modo, la inclusión del testimonio, como parte del análisis de la poética, se vincula con lo denominado por Dubatti (2009) como *historicidad*, en la cual «se parte de un supuesto historicista, la relación de necesidad entre la poética con los múltiples

planos de régimen de experiencia en el mundo» (p. 8). Por tanto, se crea un principio de inexorabilidad, pero también suscita una inmanencia: la selección depende del contexto. Por otra parte, no hay una pretensión de historización, en un sentido purista del término, pues no se toma una distancia temporal adecuada para analizar todos los vectores que se entrecruzan en un hecho; lo que se busca es la atención inminente del conflicto mediante la búsqueda de las voces de los afectados, con el fin de poetizarlas en el arte.

En una entrevista vía email con Hurtado ella revela que la obra surge «del dolor, de la herida, de la evidencia, de una situación que empieza a *normalizarse* en esta tremenda y adolorida Colombia» (Entrevista realizada a la autora el 15 de diciembre de 2020); se hace hincapié en la palabra *normalización* porque la obra, desde su proceso genético, ya presentaba un objetivo claro y era incomodar, despertar y trastocar el *statu quo* en el que se encontraba el país, a pesar de la noticia. Del mismo modo, los términos pasionales utilizados por la autora dan cuenta que hay una toma de postura y no un simple ejercicio de crónica: ella se encuentra afectada, y de ahí que su obra tenga dicha carga emotiva.

De forma más concreta, la autora afirma que la obra «la escribí en el momento en que se destapó todo el boom de los falsos positivos de las madres Soacha, realmente quien motivó fue Luz Marina Bernal, líder de dichas mujeres». Con mayor claridad, hay una especificidad en torno al empuñamiento de la materia dramaturgica y en el cómo a partir de ello la historia adquiere una poética. Tal elección toma gran fuerza en la obra, al seleccionar a una mujer como protagonista y vocera, quien narra su dolor a través de un monólogo; pero, a su vez, quien se convierte en una digna representante de otras mujeres que sufren el mismo destino. En consecuencia, su voz se universaliza, se hace colectiva... El testimonio funge como base para ese absoluto que marca la dramaturgia de *Ladrillo portante*... Además, se cumple a

cabalidad la genotipificación del sustrato histórico: jóvenes engañados con esperanza de trabajo son asesinados por el ejército en lugares alejados de sus zonas de origen.

#### 4.2. El monólogo como símbolo de la soledad

Las palabras de Hurtado son suficientes para entender este apartado: «el monólogo [...] da cuenta de esa soledad y de esa desprotección», además, ella afirma que es «el grito en la soledad». La elección no es adrede. En este caso la forma dramática tiene un significado *per se*, lo cual invita a pensar en que la relación forma-contenido es indisoluble en esta obra. Lo dialógico brilla por su ausencia, por lo menos en términos de García Barrientos (2012): «la característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue al modo dramático del narrativo» (p. 62), puesto que el lector no se encuentra ante una experiencia inmediata, sino mediatizada por la distancia temporal en la que ocurrieron los hechos.

Por su parte, el monólogo, en términos formales, resulta en un ejercicio de experimentación, en el cual el personaje pasa por los tres tipos posibles de interpelación, de acuerdo a Sanchis Sinisterra (2017): a sí mismo, a otro(s) locutor(es), al público. Dicha variación en la exhortación comunicativa arrostra dificultades en el nivel representativo, ya que el interlocutor cambia y el espectador debe darse cuenta rápidamente a quién habla Mary. Incluso, desde el cambio en el registro se puede sospechar de un desplazamiento del receptor.

Ahora bien, para analizar esto con detalle se recurre a una tabla que muestra la transformación en el monólogo y, con ello, el receptor del acto comunicativo:

	Tipo de monólogo	Destinatario/ Aclaración
Escena I	A. Al público	En tanto destinatario indeterminado, puesto que Mary se encuentra en una narración y descripción de los hechos; pero interpela constantemente a otra persona, mostrándole los residuos de la guerra en su hogar.

	B. Al público	En tanto audiencia ficcional. El público se convierte en un personaje dentro de la representación: « <i>Mary avanza unos pasos y habla al público de la manera como se hace por una ventanilla de atención al cliente</i> » (Hurtado, 2009,p. 2)
Escena II	A. A sí misma	En primera persona gramatical: «Tengo la cabeza como papelera de escuela. El estómago como coca de perro abandonado» (Hurtado, 2009, p. 3).
	B. Al público	En tanto destinatario indeterminado, ya que con este recurso, la protagonista se permite contar la historia de la noche de la tragedia.
	C. A sí misma	En primera persona gramatical, en una actitud de reflexión y espera: «Ellos dijeron que me ayudarían a encontrarlos./ Ya empezó a brizar.../ Mejor recojo todo» (Hurtado, 2009, p. 4)
Escena III	A. A sí misma/ A otros locutores	Respecto al primero, en tanto primera persona gramatical: «no quiero volver/ mataron a mis hijos» (Hurtado, 2009, p. 5); el segundo, resulta un ejercicio más complejo de caracterización, ya que la situación temporal es extensa, pero el tiempo dramático ocurre en segundos. A través de frases que lee de un papel, crea una atmósfera de la odisea burocrática que vivió en la búsqueda de sus hijos, por tanto, se puede inferir, que durante esa travesía el personaje habló con otras personas ausentes, pero en ese momento se dirige a un público.
	B. Al público	En tanto destinatario indeterminado, ya que, de nuevo, con este recurso, la protagonista se permite contar la historia de la noche de la tragedia.
	C. A otros locutores	En esa parte de la escena, no se puede determinar específicamente un solo locutor, por lo que se recurre a la idea de Sanchis Sinisterra de los <i>monólogos del tú múltiple</i> . Por una parte, podría decirse que continúa la narración de la noche de la pérdida, es decir, hacia el público; sin embargo, en este momento descansa la voz de la justicia: «Que me escuchen./ Que mis hijos se fueron buscando un mejor futuro. / Que no podían más con tanta amenaza» (Hurtado, 2009, p. 7). Aquí, Mary busca «que [le] expliquen» el porqué sus hijos y su esposo fueron asesinados.
Escena IV	A. A otros locutores	Podría considerarse este apartado como un ejemplo de los monólogos del tú múltiple, solo que con una característica muy particular: la voz de Mary encarna las voces de los victimarios, mediante la lectura del informe policial. Aunque ella es quien habla, recrea los hechos desde la perspectiva de los asesinos con

		intervenciones como: «nada de despedidas ni a la mamita ni a las novias», «al que siga gritando lo quebramos» (Hurtado, 2009, p. 8). Pareciera que el personaje fuera el militar y los interlocutores fueran las víctimas, pero personificados por Mary.
	B. A otros locutores	Unos locutores ausentes en escena, pero presentes para el personaje. En esta parte, Mary recrea la situación de reconocimiento de cuerpos y, mientras busca a sus hijos, interpela a alguien mediante la negación: «No es este el fémur. /No es esta la tibia. /No coinciden» (p. 10). Así, trata de reivindicar la idea de que sus familiares no son solo cuerpos, son seres humanos.
Escena V	A. A sí misma	Con una primera persona gramatical, Mary cierra su monólogo de forma intempestiva, a través del uso de sustantivos que nombran las partes de su casa y que marcan el cambio de personalidad de una mujer con miedo, a una mujer que exige justicia «para nunca más volver a callar» (p. 12).

Tabla 3: Tipos de monólogos  
Fuente: Elaboración propia.

La tabla arroja unas conclusiones sobre los monólogos:

- A nivel estructural, la obra está dividida en cinco escenas; sin embargo, esta división podría aumentarse, puesto que hay un desplazamiento en la línea temporal y en el destinatario, lo que altera la continuidad de la única escena.
- Predomina el monólogo que interpela al público o le cuenta una historia directamente. Tal recurso es deliberado, ya que es una de las mejores formas para puntualizar la narración y contar los detalles de la tragedia misma.
- La experimentación tiene un papel importante en la dramaturgia, puesto que el monólogo no se queda en un solo matiz, sino que presenta inflexiones que ayudan a crear un juego al lector/espectador, con el fin de entrelazar las piezas del rompecabezas de la historia.

En resumen, el monólogo representa la manifestación de la soledad, pero también de la necesidad de contar, de denunciar, de vociferar. Centrar la atención en una sola voz que demanda respuestas le da una gran fuerza a la dramaturgia.

### **4.3. Tiempo fragmentado: una mirada al pasado**

La obra de Hurtado no tiene una línea temporal que responda a los preceptos clásicos: no comienza en un orden cronológico que presenta a los personajes, ni desemboca en un desenlace que falla en una resolución del problema. Esta obra comienza por el «final», en el momento en que la tragedia ya está consolidada. Así, el lector está frente a una Mary que mira su casa destruida con nostalgia, lo único que queda de su hogar es un ladrillo que carga en su mano. Una Mary que activa el recuerdo a través de la materia, de los restos que son símbolo de una morada en ruinas, pero también de una familia en la misma condición.

Este cambio en el tiempo dramático<sup>19</sup> es una constante en la macropoética que ya se definió en el capítulo anterior, y que hace parte de la poética de las obras de los falsos positivos, pues no importan grandes detalles de la vida previa al momento del declive, solamente los necesarios para presentar a los afectados: la atención se centra en el evento posterior, en las etapas de un duelo discontinuo, que debe hallar justicia.

Por su parte, en el nivel de la diégesis, el tiempo puede abarcarse en un periodo bastante extenso. García Barrientos (2012) define el tiempo diegético como «el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística» (p. 98); en otras palabras, hace referencia a la ordenación cronológica de los

---

<sup>19</sup> De acuerdo a García Barrientos: «por tiempo dramático hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico [...]» (p. 100).



hechos, con el fin de determinar una duración específica de los mismos. En ese sentido, al leer *Ladrillo portante*... se puede considerar que la diégesis comienza cinco días antes de la noche del incendio, momento en el cual asesinaron al esposo de Mary y quemaron su casa: «Cinco días antes del incendio, escuché que Uriel le contaba a Ancizar sobre la oferta de trabajo, ellos no me vieron porque yo estaba acurrucada aquí [...]» (Hurtado, 2009, p. 5); además, en el momento en que Ancizar y Uriel reciben la oferta de trabajo que los llevará a su muerte y, posteriormente, la tragedia familiar. Sin embargo, el lector se encontrará ante un bucle para esclarecer el orden de los siguientes acontecimientos: el reconocimiento de cuerpos, la búsqueda de respuestas en la fiscalía, los subsidios del gobierno, etc., puesto que son contados en diferentes escenas y se intercalan en el desarrollo de la obra. Lo que sí se puede afirmar es que el inicio de la obra corresponde a una parte del final del tiempo diegético: el regreso al hogar para crear una remembranza de los eventos. No obstante, la escena final logra cerrar el ciclo con el entierro del ladrillo: «(Va dejando caer puñados de tierra a medida que va enterrando el ladrillo)» (p. 11), en ese sentido, la obra no cuenta con una estructura clásica basada en un inicio, nudo, desenlace, sino que el lector debe mantenerse atento para la reconstrucción de los hechos.

Así, el tiempo dramático se unirá con el diegético únicamente al final, pero sin marcar un desenlace. Al parecer, el símbolo de enterrar el ladrillo lo que crea es un nuevo inicio temporal que está oculto para el lector, pero que puede inferirse: el camino hacia la justicia.

En esa misma línea prima la elisión como mecanismo de representación del tiempo, puesto que los únicos acontecimientos patentes para el lector son los vividos en el hogar destrozado. Todo lo demás está elidido, pero es conocido por la narración que realiza Mary de los hechos. Del mismo modo, hay una gran predominancia de los vacíos (el tiempo ausente): el por qué los desplazan, la relación familiar, la vida de Mary después de la

violencia... todos estos tiempos están completamente suprimidos tanto de la acción dramática como del texto del personaje.

En resumen, la obra presenta una fragmentación temporal que enriquece la escritura y la construcción de la misma. Dicho mosaico contiene los eventos más relevantes en el proceso del duelo, de la tragedia, de la vida en soledad, del rastreo de justicia.

#### **4.4. Un espacio con movilidad**

Para discernir esta idea del espacio, hay que ampliar la noción de *territorio* como un espacio en el que se vive. Bajo esa extensión, el territorio se puede expresar en el individuo, la atmósfera que lo rodea, el lugar que habita y vuelve propio. En ese caso, Mary lleva el espacio consigo. Mediante el recurso simbólico del ladrillo, en tanto vestigio del hogar, pero a su vez, como recuerdo de la tragedia, Mary hace que el lugar sea indeterminado y se convierta en una alegoría.

Sin embargo, al hacer una lectura con el filtro de la dramaturgia, se podría entender la obra con una multiplicidad de espacios diegéticos que muestran los lugares visitados por Mary durante su éxodo, siendo la finca familiar el principal lugar de desarrollo de la acción. Entre los otros espacios se encuentran la Fiscalía, la morgue, el centro de atención a las víctimas, el Ministerio Público, etc: dichos espacios permanecen latentes, puesto que no son parte directa del desarrollo de los hechos.

Por tanto, con el recurso monológico, y la fragmentación temporal, parece solucionarse la ausencia<sup>20</sup> y llenar los vacíos respecto al momento que precede al tiempo escénico, mediante la utilización de un espacio único, que a su vez es patente (llámese los restos de la

---

<sup>20</sup> «La autonomía de este espacio de tercer orden puede percibirse con claridad en el caso de que afecte también al tiempo, es decir, si se trata de un lugar que existió o puede existir en otro tiempo, pasado o futuro, distinto del presente dramático (en el que existen los espacios visible y contiguo)» (García Barrientos, 2015, p. 168)

finca familiar), y la inclusión de signos verbales-corporales (acentuados en las acotaciones), para marcar una metateatralidad<sup>21</sup> que busca explicitar el momento en el que Mary recibió un papel, o se comunicó con otra persona.

Cabe hacer una aclaración frente al concepto de *espacio patente*. García Barrientos lo define como «la base de la representación teatral del espacio, que consiste en representar espacio con espacio, en convertir al espacio real de la escena en signo, es decir, en espacio escénico que representa “otro” espacio ficticio» (2012, p. 163). En términos prácticos, es el espacio que está frente al lector, aquel en el que transcurren los hechos principales. Dicho espacio está representado por la finca, a la cual llega Mary después de la tragedia; sin embargo, esa finca evoca otros espacios que son representados por las acciones del personaje, tal como ocurre en la cuarta escena:

*(Mary con una linterna, una vela o una lámpara de petróleo. Alumbra en una búsqueda insaciable. Se detiene en una grieta de un muro, en la fisura de una silla, en el hueco de una columna, en el dobléz de una cortina, en la hendidura de una escalera, en la rejilla de un sifón.)* (Hurtado, 2009, p. 7)

En la acotación, la mujer observa, con una linterna, las ruinas de su casa, pero eso le da la oportunidad de reconstruir los hechos del asesinato de sus hijos, actuando como testigo inmediato de dicho evento:

«Reconstrucción de los hechos:/ -Cancha de futbol: /Nos vamos ya. /No alcanzan a recoger nada. /Allá tendrán de todo. /Es trabajo del bueno [...]» (p. 8)

Inclusive, a pesar de que ella no fue partícipe del momento, emula la voz de los soldados, situación que se va a puntualizar en el siguiente apartado. Por otra parte, no se debe expulsar un recurso que simplifica la interpretación del lector para la reconstrucción

---

<sup>21</sup> Se entiende por metateatralidad la reflexión del teatro sobre el teatro mismo, es decir, la capacidad de crear una representación dentro de la misma representación.

imaginada del espacio (la antigua casa), y es el ejercicio de *teikoscopia*<sup>22</sup>, mediante el cual el personaje puede describir una situación, pero que no aparece ante los ojos del lector/público: «Este el patio, esta la escalera, estos los corredores, estas son las piezas, la más grande la de mis muchachos, el Ancizar y el Uriel, y en esta pequeñita nos acomodamos con mi negro» (Hurtado, 2009, p. 1). Como se observa, Mary, con su ladrillo, llega a la casa en ruinas y comienza a describir algo que ella puede ver, aunque el público no. Del mismo modo, se toma como recurso de teikoscopia por el uso del presente, como si se tratara del algo que existe *in situ*, y no como un recuerdo.

En términos generales, se puede afirmar la idea de la movilidad del espacio, en la medida en que es parte de Mary (a nivel psicológico), ella lo transforma (a nivel metateatral) y lo carga físicamente (con el símbolo del ladrillo). No es casual la elección del ladrillo en la obra: un ladrillo portante. Este adjetivo agrega una carga simbólica mucho más fuerte al desarrollo de la obra, ya que indica el transporte de su pasado y que ayuda en la construcción de su futuro. Con ese ladrillo, Mary se lleva su casa a acuestas, su memoria, lleva, además, el territorio habitado por sus hijos, por su esposo: el ladrillo se fundamenta como un símbolo espacial dúctil y tangible.

La obra se desenvuelve en un espacio único, al mismo tiempo patente, intervenido por las variaciones discursivas que se propone desde la estructura, toda vez que, con el gesto y la palabra, dicho espacio adquiere la condición de un fractal que se refleja en diferentes puntos de la historia de Mary.

---

<sup>22</sup> Hace referencia a la descripción que hace el personaje de un espacio ficticio y que él es el único que puede ver. Este recurso permite ampliar el espacio escénico al quitarle unos límites establecidos.

#### 4.5. Un personaje con todas las voces

La definición de García Barrientos sobre el personaje resulta esencial: «la persona ficticia, que se construye siempre a imagen y semejanza de las personas reales» (2012, p. 187). Mary es un individuo dentro de la dramaturgia, pero representa a toda una comunidad de madres afectadas por la violencia, y despojadas brutalmente de sus hijos; madres que son producto de un testimonio, de un contexto, donde el sistema gubernamental las ha obligado a divagar, enfrentando el rechazo de la sociedad, el laberinto burocrático, la tristeza por la pérdida de sus hijos, todo al mismo tiempo. La madre se convierte en el eje central y protagónico, puesto que es la que persiste y carga el dolor. En este caso, el personaje principal es patente todo el tiempo, interviene el espacio y construye la historia a través de los relatos intercalados.

Hurtado sostiene que construyó su personaje mediante la figura de otras madres, y que Mary las representa a todas (entrevista realizada a la autora en 2020). En ese sentido, Mary se convierte en un arquetipo, que se ramifica en muchas otras.

Se cita en extenso la primera acotación del texto con el fin de evidenciar la caracterización que hace la autora sobre el personaje:

*Mary es una anciana humilde, sostiene en sus manos un ladrillo resquebrajado, con huecos y hendiduras. Su cabello trenzado y recogido hacia atrás, lleva puesto un vestido de falda prensada, estampado con flores minúsculas, en algún tiempo colorido, sobre él un saco de lana con las mangas desjarretadas y raídas, abrochado apenas por un único botón sobreviviente, calza un par de tenis de lona de color indefinido de suela delgada y desgastada. Su apariencia es humilde pero conserva la dignidad y el decoro pese a su evidente agotamiento físico. Espera de pie. (Hurtado, 2009, p. 1)*

En primer lugar, desde la dimensión física, es una mujer vieja, agotada, con trenzas recogidas, y algunos detalles sobre su forma de vestir recuerdan a los vestuarios más comunes de las campesinas colombianas. Por su parte, socialmente pertenece a una clase «humilde», con una estratificación rural y que no tiene un alto estatus socioeconómico. La dimensión

psicológica será posible entenderla con la lectura general del texto: una madre que ama a sus hijos y a su esposo (frente a éste, se refiere a él como «mi negro»); una mujer justiciera, valiente y digna, que no ha cedido frente a ninguna de las entidades que han intentado silenciarla; a su vez, cuya tenacidad y decisión encarnan los valores suficientes para encarar la verdad.

De esta manera, Hurtado presenta un genotipo de la mujer campesina que han presentado los medios de comunicación y que vive en el imaginario colombiano, por lo que se convierte en una mujer universal y no individual, situación común en las obras sobre los falsos positivos.

En otra línea, los otros personajes que aparecen (los hijos Ancizar, Uriel, el esposo, los militares) son personajes ausentes «del aquí y ahora de la acción dramática, personajes meramente ‘aludidos’, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos» (García Barrientos, 2012, p. 195). Esta ausencia solo eleva el protagonismo de Mary. Lo que se sabe de ellos es por lo poco que ella cuenta en su monólogo, por lo que no habría una oportunidad de presentar una caracterización, puesto que participan en los hechos, pero su voz es mediada por la visión de Mary.

Asimismo, no se podría olvidar el lector/público como personaje dentro del monólogo, ya que en algunos momentos es parte de la ficción, es interpelado, funge como receptor pasivo del mensaje, de la denuncia.

En términos generales, *Ladrillo portante de celda circular* representa la cristalización de un testimonio genotípico del fenómeno de los falsos positivos que, mediante la exaltación de la figura de la madre, logra conjugar el dolor y la denuncia a través de una voz que se universaliza. Ese «grito en soledad» pone solamente gran atención en los hechos principales para narrar la tragedia, unos tiempos elididos, pero interpretados por el lector, un espacio que

se carga, que se mueve... Una construcción dramática de una poética basada en el trasegar y en la búsqueda de la verdad y de la justicia.

### **Conclusiones**

En un país protagonizado por la violencia sistemática, los documentos oficiales son deficientes para marcar una visión con ínfulas de panorámica. En ese sentido, basta con inspeccionar las manifestaciones artísticas con el fin de encontrar una versión representada de la historia, en cuyos intersticios se puede leer una verdad. Tal es el caso de las dramaturgias en torno al festín de sangre ofrecido por los falsos positivos, las cuales, sin pretensión totalizante, derivan en ambiciosas propuestas de atomización histórica, ya que permiten leer testimonios que se universalizan, se colectivizan.

Por consiguiente, las obras condensan una cierta fraternidad, a pesar de ser esculpidas por manos diversas, de territorios variopintos: están unidas bajo una misma semilla que germinó y se enraizó en la memoria de los colombianos. Este cimiento configura una poética, en la que lo estilístico, los recursos dramáticos y el contenido mismo comparten rasgos que proporcionan una categoría más clara y cohesiva. Por lo tanto, esta poética retrata el dolor posterior a la tragedia, en el que las mujeres, principalmente, son las caminantes de este sendero de injusticia, de calumnias y de rechazo; mujeres envueltas en el laberinto de la burocracia, de la ley desaforada, de las preguntas sin respuesta. A su vez, la narración brechtiana, en la que predominan los apartes, sintetiza la justicia y reconstruye el testimonio inicial.

En consecuencia, *Ladrillo portante de celda circular* pertenece a esta *macropoética*, pero con una *micropoética* distintiva: el uso del monólogo como estrategia dramática, la alternancia de voces poética, narrativa y dramática encarnadas en el personaje de Mary, la descripción sinestésica del ambiente deteriorado por los exabruptos militares... Ello ayuda a

particularizar una obra de Liliana Hurtado, para demostrar la existencia de una poética que recuerda al éxodo, en la que los elementos se unen para acentuar ese viaje de expiación.

Con todo esto, no sobra resaltar que este trabajo de grado solo pudo llegar al punto de analizar una obra y proponer una metodología combinada que ayude a ulteriores análisis de los otros textos en la misma clave; además, la exaltación de la pertinencia de los estudios teatrales al interior del pregrado en Filología Hispánica, pues queda demostrada su ausencia en los lineamientos curriculares, pero su pertinencia en la expansión del campo de los estudios literarios.



## **Agradecimientos**

En primer lugar, esta idea de monográfico nunca habría surgido sin los ataques creativos del grupo Teatro Nexos, al cual pertenezco, que decidió sumergirse en el montaje de una obra como *Donde se descomponen las colas de los burros*; aunque el agradecimiento especial es para mi director, docente, orientador, psicólogo, casi un modelo de padre, Vladimir Monje, quien se apersonó todo el tiempo de mi formación filológica y me animó a continuar por la línea de la investigación-creación.

Del mismo modo, mi eterna gratitud estará hacia mi asesor Víctor López que, con sus acertados comentarios y su responsable entrega, llevó mi trabajo a un punto sin retorno, en el cual se materializó una idea que no era capaz de manifestar con palabras, pues ni yo mismo la entendía. Además, su generosidad con el conocimiento y los elogios en el proceso, me ayudaron a fortalecer mis habilidades investigativas.

Por otra parte, agradezco a los docentes que participaron en mi proceso formativo, con especial hincapié en Mario Yepes, Olga Vallejo, María Eugenia Osorio, Gustavo Forero, Pedro Agudelo; además, a las profesoras Ana María Agudelo y Nancy López, la primera como base fundamental de mi formación investigativa, colaboradora incansable y una guía en los momentos más difíciles de mi vida, todo mi aprecio puesto en ella; la segunda, quien se convirtió no solo en asesora metodológica, sino también en una amiga entrañable, de risas y de infortunios, quien siempre mantuvo una amistad constante.

Agradezco a mi abuela, cuyo amor desinteresado se convirtió en una hoja de ruta para mi vida, con su crianza y su amor me enseñó la importancia del trabajo duro; a mi madre como guía espiritual. También, a mi novio Danny, a quien nunca le importó desconocer el tema de mi trabajo de grado, siempre estuvo dispuesto a escucharme y darme las palabras de

aliento que necesitaba; a mis amigas Valentina y Maira, las cuales pusieron su constancia al servicio de mi angustia.

También, un agradecimiento especial al Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y Filología y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia, del cual fui beneficiado.

No puedo extenderme en detalles, pero, en general, doy gracias a todas las personas que de una u otra forma ayudaron académica y emocionalmente en este trabajo: a mi suegra con sus atenciones especiales y su observación cuidadosa a mi proceso; a mis amigos de la universidad... Este monográfico lleva el nombre y el corazón de cada uno.

## Referencias bibliográficas

### Fuente primaria

Hurtado, L. (2013). *Ladrillo portante de celda circular*. [Texto enviado por la autora].

### Corpus de obras

Garcés, C. (2009-). *Falso+Positivo*. [INÉDITA].

Tramaluna Teatro. (2013). Antígonas Tribunal de Mujeres. En Castañeda, M. (2018). *Antígonas Tribunal de Mujeres: poética de una memoria reparador* [Trabajo de Grado]. Bogotá: Ponticia Universidad Javeriana. Pp. 97-122

Vivas, C. (2013). Donde se descomponen las colas de los burros. En *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*. Mincultura- Paso de Gato: Bogotá. Pp. 211-237.

### Textos teórico-críticos

Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.

Bobes Naves, M. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

Boileau, N. (1787). *El arte poética*. [trad. Juan Bautista Madramant]. Valencia: Imprenta Joseph y Tomas de Orga.

Carnevalli, D. (2015). *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de fábula en el contexto teatral contemporáneo*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Castañeda, M. (2018). *Antígonas Tribunal de Mujeres: poética de una memoria reparador* [Trabajo de Grado]. Bogotá: Ponticia Universidad Javeriana.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: ATUEL.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: ATUEL.

García Barrientos, J. (2017). *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*. España: Antígona.

García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.

González, A. [ed.]. (1984). *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional.

- Hurtado, L. (2014). Dirección, memoria y género. *Revista colombiana de las Artes Escénicas* (8), pp. 181-194.
- Montilla, C. (2004). Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro. *Revista de Estudios Sociales*, 17, pp. 86-97.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2011). *Luchando contra el Olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Primera parte*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). *Luchando contra el Olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Segunda parte*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Moraña, M. (1998). El boom del subalterno. *Cuadernos Americanos* 1(67), pp. 214-222.
- Rozas, J. M. (2002). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Pérez, C. et Londoño, D. (2018). *Teatro en Medellín: un estudio de caso sobre la representación de la violencia en Colombia* [Trabajo de Grado]. Medellín: Universidad de Antioquia.

### **Textos jurídico-periodísticos**

- Caracol Radio. (19 de septiembre de 2006). El senador Gustavo Petro denuncia que falsos positivos del ejército dejan varios muertos. [En línea]. Recuperado de: [https://caracol.com.co/radio/2006/09/19/audios/1158644340\\_334282.html](https://caracol.com.co/radio/2006/09/19/audios/1158644340_334282.html)
- Revista Semana. (25 de noviembre de 2006). Verdaderos falsos positivos. [En línea]. Recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/verdaderos-falsos-positivos/82237-3/>
- Rodríguez, M. (2015). *Análisis de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia en un contexto de seguridad democrática*. [monografía]. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Nuestra señora del Rosario. Recuperado de: <https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/11694/RodriguezGalvis-MariaClara-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rojas Bolaños O. & Benavides Silva, F. (2017). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002-2010: Obediencia ciega en campos de batalla ficticios*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Observatorio de derechos humanos y derecho humanitario. (2013). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002-2010*. Bogotá: Coordinación Colombia, Europa,

Estados Unidos. Recuperado de: <https://coeuropa.org.co/wp-content/uploads/2017/05/Documentos-tematicos-8-FINAL-1.pdf>

Observatorio de derechos humanos y derechos humanitario. (2016). *Ejecuciones Extrajudiciales en Colombia en 2015: Continuidad y encubrimiento*. Bogotá: Coordinación Colombia, Europa, Estados Unidos. Recuperado de: <https://www.colectivodeabogados.org/IMG/pdf/ejecuciones-extrajudiciales-aprobado-17-agosto-2016.compressed.pdf>

United Nations Human Rights. (1992). *International Standards*. Recuperado de: <https://ohchr.org/EN/Issues/Executions/Pages/InternationalStandards.aspx>