

**TEATRO EN MEDELLÍN:  
UN ESTUDIO DE CASO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA  
EN COLOMBIA**

Trabajo de Grado para optar por el título de  
ANTROPOLÓGOS

Christian Alexander Pérez Gómez

Daniela Londoño Yepes

Asesor

Simón Puerta Domínguez

Antropólogo

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Departamento de Antropología

Medellín

2018

## RESUMEN

El teatro ha sido utilizado a lo largo del tiempo como un ente representador y difusor de la realidad, este ha ido cambiando su forma de ver el mundo dependiendo del momento histórico en el que se desenvuelve. Una de las situaciones más narradas en Colombia ha sido el conflicto armado. Por ello, este trabajo pretende indagar las formas en que se hace posible tal relación, explorando, también, por el compromiso social que ha adquirido en situaciones de lucha, por su manera particular de contar los hechos y convertirlos en un medio para poner en el plano público los relatos de las víctimas, por el impacto de la representación teatral y su generación de empatía, para lograr que éste reflexione sobre su realidad.

**Palabras claves:** teatro, memoria, testimonio, representación, catarsis, reparación simbólica, Colombia.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecemos a todas las personas que estuvieron con nosotros en este angustioso y largo trabajo: a la familia por la confianza, a los amigos por la fuerza y el interés, a los profesores por las recomendaciones que nos ayudaron a perfilar nuestra idea.

Especialmente a nuestras madres que aguantaron tantos altibajos y a nuestros amigos JuanGo Casallas, G.I Jose, Pinto, Esteban “Chewy”, Claudia Cómica, Deivid, Sara “la mona”, Raulito e Ikaro.

A Claudia Garcés, José Félix Londoño, Juan Diego Alzate, Juan David Pascuales, Victoria Valencia por compartir sus experiencias, recuerdos y saberes en el arte de la representación.

Al antropólogo y escritor Jacobo Cardona Echeverri quien inició con nosotros este proyecto y nos dio luces para continuar.

A nuestro asesor, Simón Puerta Domínguez, por guiarnos en este tormentoso proceso.

A Jacobo por darnos las últimas palabras de aliento.

# ÍNDICE

## **1. Introducción**

**I - Planteamiento del problema**

**II - Objetivos**

**III - Marco teórico**

**IV - Metodología y campo**

**V - Pertinencia del proyecto**

**VI - Presentación**

## **2. Contexto nacional**

**2.1 Conformación del teatro en Colombia**

**2.2 El teatro en contextos violentos**

## **3. Presentación y análisis de las obras de teatro**

**3.1 *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos***

**3.1.1 Hacia una metodología de la tragedia griega.**

**3.1.2 El héroe trágico.**

**3.1.3 Tragedia griega en Colombia.**

**3.1.4 El héroe trágico colombiano.**

**3.2 *Falso+Positivo***

**3.2.1 La pedagogía de Jacques Lecoq.**

**3.2.2 El teatro posdramático.**

## **4. Aportes conceptuales**

### **4.1 Teatro, Memoria y Testimonio**

### **4.2 Teatro, Reparación y Catarsis**

#### **4.2.1 La *Kátharsis*.**

#### **4.2.2 Reparación Simbólica.**

#### **4.2.3 Catarsis como Reparación Simbólica.**

## **5. Conclusiones**

## **6. Referencias**

# 1. INTRODUCCIÓN

## I - Planteamiento del problema

El conflicto armado en Colombia ha sido un aspecto que ha marcado toda su historia política, económica, social y cultural. El inicio de La Violencia, como se ha denominado el periodo de más auge, fue en 1930 cuando los liberales llegaron al poder tras un largo periodo conservador. Luego de dieciséis años, el partido conservador volvió al poder y el liberal comenzó a buscar nuevos candidatos (entre los que estaba Jorge Eliécer Gaitán). En 1948, cuando asesinan a Gaitán, se generó un levantamiento popular en todo el país. Gaitán se había convertido en una figura pública que se había ganado el respeto y cariño del pueblo colombiano, ya que había visibilizado el mal funcionamiento y el control de la clase dominante.

Después de la controversial muerte de este personaje, se crearían grupos armados llamados “los bandoleros”, que eran campesinos armados inconformes con el orden establecido. Más adelante, éstos se organizarían en guerrillas con ideales de izquierda y se posicionarían en contra de la burguesía del país. Esto finalmente daría paso a los grupos armados actuales.

Ante la predominancia de los hechos violentos en el país, el teatro comenzó a interesarse y a incluir estos temas, con un sentido crítico, en su producción artística. Para finales de 1960, con el surgimiento del Nuevo Teatro Colombiano, se pasó de un teatro costumbrista, de comedia y folclor, a un teatro politizado, militante, con un compromiso popular y de creación colectiva. Este teatro generaría una aproximación y colaboración con el público.

Así, con la intensificación de la violencia en Colombia, varios sectores artísticos y de comunicación adquirieron un compromiso social con el país. Estos medios comenzaron a

problematizar y reflexionar sobre los acontecimientos que acaecían en el contexto nacional, poniéndolos en el ámbito público.

Para la actualidad colombiana, envuelta en medio de formas de violencia más intensas: desaparición forzada, asesinatos violentos y selectivos, desplazamiento, entre otros; el teatro sigue viéndose en la labor de exponer y concientizar al público sobre las causas, consecuencias e impactos de la violencia en las víctimas y en buscar nuevas maneras de reconocer, reparar y reconstruir sus memorias y su dignidad.

Por ello, esta investigación pretendió indagar por la construcción de memoria dada en la representación teatral, el papel del testimonio de las víctimas en la configuración de la obra, el impacto del teatro en la generación de empatía con el público y cómo esto puede permitirle a la víctima una instancia de reflexividad acerca de lo sucedido, que tal vez no logra en otros ámbitos.

## **II - Objetivos**

### Objetivo general

Indagar por el valor particular de la producción teatral local en los procesos actuales del fenómeno de la violencia en Colombia.

### Objetivos específicos

- Determinar si los ejercicios del teatro se podrían considerar como archivos históricos del conflicto armado en Colombia.
- Explorar el compromiso social y político que adquiere el teatro en un contexto de violencia.

- Analizar las formas particulares en que las obras de teatro elegidas para la investigación aportan a la reflexión sobre la violencia.

### **III - Marco teórico**

Este proyecto investigativo reúne, principalmente, tres conceptos: memoria, testimonio y archivo: éstos, a su vez, se han elegido porque han sido desarrollados conceptual y antropológicamente en la academia.

Pensamos que entre ellos se lee una cierta armonía, es decir, se pone en ejercicio la memoria que es llevada a cabo por un testimonio y, éste, puede llegar a considerarse archivo histórico (representado en el teatro).

No obstante, es importante presentar una pequeña conceptualización de teatro, sobre la cual se desarrolló este proyecto investigativo, por lo que presentamos una descripción breve sobre lo que es el teatro, sus posibles alcances y su contextualización en Colombia:

El teatro ha servido a lo largo de la historia humana a representar y exponer ante un público una experiencia, una situación o un sentimiento. Lo constituye un cuerpo de actores, una escenografía, un guion, una música, un público, entre otras eventualidades.

De esta forma, el teatro también ha tomado otras características más puntuales y complejas: ha posibilitado que los actores se mimeticen con otros personajes, se ha convertido en un recurso estético de resistencia enfocado al discurso histórico, ha servido como vehículo para plantear una postura específica frente a ciertos fenómenos, ha establecido una relación directa con la participación política, ya que ha permitido plantear posturas y lecturas de la realidad; también, se

ha convertido en un espejo de la sociedad porque refleja comportamientos humanos y sus relaciones humanas (Gómez, 2006: 200).

De igual modo, este arte dramático tiene la posibilidad de generar sensibilización y reflexión entorno a lo que presenta a sus espectadores, de manera que termina siendo una apuesta para cambiar percepciones y conocer realidades, para así, por medio del reconocimiento, se pueda lograr sensibilizar y motivar a la consideración de algunos aspectos que no estén funcionando bien en la sociedad (Gómez, 2006: 201).

*Al ser el teatro algo más vivencial,  
las personas se ven reflejadas en esos personajes que se están interpretando  
y «como que eso les llega más, les toca más» (Gómez, 2006: 200).*

En Colombia, puntualmente, el teatro y la investigación social ha indagado sobre los actores sociales representados en escena, estudios que han documentado cómo ha aparecido el teatro en el transcurso de la historia nacional e investigaciones de análisis sobre su producción literaria.

Dos artículos de Ernesto Tobar, *Y, este pobre indio... ¿qué hace por aquí? Teatro indigenista en Colombia: quince últimos años* (2010) y *Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario! Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano* (2005), indagan sobre el papel del indígena en la producción teatral del país, mostrando obras con particularidades de un teatro llamado “indigenista” que expone, a grandes rasgos, la aparición o mención de la comunidad indígena a través de la historia del arte dramático de la nación, empezando por los tiempos de la colonización e independencia hasta llegar a la década de los noventa.

Por otro lado, la historiadora de la Universidad de Antioquia Mayra Parra Salazar (2015) con su libro *¡A teatro Camaradas!* expone un sondeo historiográfico del llamado “nuevo teatro colombiano”, exponiendo cómo el teatro ha adquirido un carácter político mediante la movilización de ideales de izquierda, un teatro en el que la militancia política marcó a varios dramaturgos de finales de los sesenta y principios de los setenta, cuestionando así la realidad social y política del país de ese entonces.

Los estudios que se han hecho sobre la producción teatral en Colombia, se han enfocado principalmente en aspectos historiográficos y los cambios de estilo artístico que ha tenido el teatro en el país. Pero, en el caso particular de las obras investigadas, sobresale la forma de narrar la memoria, debido a la cercanía con los actores reales de la historia, ya que se nutre de los testimonios de las víctimas: en *El insepulto* los relatos de Fabiola Lalinde y Flor Gallego y en *Falso+Positivo* el relato propio de Claudia, la directora, como víctima.

Por otro lado, el concepto de **MEMORIA** utilizado es trabajado por la socióloga colombiana Elsa Blair Trujillo. En él expone, apoyada en las palabras de Paul Ricoeur, que la memoria no solo es un acto de recordar, sino que es reconstruir desde el presente el sentido de los acontecimientos pasados: “si la memoria no tuviera la potencialidad de recomponer el futuro no tendría sentido y todo su potencial político, desaparecería” (Blair, 2005: 10). “Es en este sentido que [la memoria] cobra pertinencia y que se ofrece como una vía de indagación bastante fecunda y como un recurso político al que han apelado distintas sociedades que han vivido situaciones de guerra” (Blair, 2005: 10). Y de esta forma, por la vía de la reconstrucción de los relatos, es que

los Estados han implementado la puesta en público del dolor de las víctimas, que en este caso es presentado en el teatro.

El concepto de **TESTIMONIO** lo presentamos a partir de los textos escritos por la profesora y académica anteriormente mencionada - Elsa Blair T.- en los cuales ella menciona a la socióloga argentina Elizabeth Jelin y al investigador uruguayo Hugo Achugar.

La concepción de TESTIMONIO comienza a tomar fuerza tras la experiencia nazi (Jelin, 2002 en Blair, 2008: 87); además, adquirió su potencial político debido a situaciones históricas violentas.

La institucionalización del testimonio se dió a partir de 1960 luego de la Revolución Cubana, pues fue desde ahí que se reconoció su “lugar legítimo en la lucha por el poder dentro de la esfera pública” (Achugar, 1992 en Blair, 2008: 88), ya que “construye un modo alternativo de narrar la historia, en relación con el discurso monológico de la historiografía del poder, ya que es más plural y busca el respeto por otras identidades” (Achugar, 1992 en Blair, 2008: 88).

El testimonio es la narración de un hecho, realizada por un testigo (sobreviviente o víctima del conflicto armado) o por un testimoniante (académico o investigador); y su carácter dialógico, dice Jelin (2002):

pese a la «complicidad» que suscita en el lector no invita a la identificación sino al diálogo. Son, pues, diversas las posibilidades en las que se manifiesta la narrativa personal sobre la realidad misma. Éstas narrativas combinan diferentes estrategias de enunciación y diversas modalidades de expresión de la subjetividad (citada en Blair 2008: 91).

Las palabras de las víctimas constituyen lo que Achugar llama «historias otras» y la posibilidad de hablar, de los que no han sido escuchados, es lo que le da carácter político al testimonio (Achugar, 1992 en Blair, 2008: 96). Esas expresiones son luego convertidas en guiones teatrales. Palabras llenas de acciones que inundan el espacio teatral, en las cuales se denuncia, se toma oposición ante el olvido, se reproducen hechos pasados, se reflexiona ante el presente, se le da voz a aquellos acallados por la guerra, por la pobreza, por la historia. El teatro unifica el testimonio y la memoria de las víctimas a través de guiones escénicos, escenografía, corporalidad, retoma aquellas declaraciones de los sobrevivientes y las pone en la escena pública para que puedan ser escuchadas por la sociedad.

El concepto de **ARCHIVO** se trabajó con lo planteado por el antropólogo colombiano Alejandro Castillejo Cuéllar, tomando la definición de su trabajo *Archivos del dolor. Violencia y recuerdo en Sudáfrica* (2009). Allí el archivo se define como una serie de lecturas sobre el pasado, que permite localizar y nombrar los hechos violentos o traumáticos de una sociedad, que se ponen en el plano público y empiezan a ser legitimados (a través de comisiones de la verdad o de la apropiación de ese pasado por parte de los ciudadanos).

Archivar hace referencia a una serie de operaciones conceptuales y políticas por medio de las cuales se autoriza, se domicializa –en coordenadas espaciales y temporales-, se consigna, se codifica y se nombra el pasado en cuanto tal. Este ejercicio es esencialmente análogo al ejercicio de producir un mapa (Castillejo, 2009: 306).

La definición de este concepto permite una lectura sobre el teatro como un medio que se apropia de los relatos de las víctimas, ya que los expone en el plano público, a través de su propia metodología artística, y esto puede convertirse en un archivo que agrupa y hace inteligible el pasado, nutriendo así el ejercicio de la memoria.

De ahí su importancia y su estatura moral, ya que los términos de referencia con los que se construye este relato, la forma como se elabora y se aborda la causalidad histórica, la manera como se definen las diferentes formas de agenciamiento en el proceso social, determinan, de antemano, la manera como será leído ese pasado por las generaciones por venir, no sólo de historiadores o investigadores sino de ciudadanos (Castillejo, 2009: 302).

En el teatro, más que cualquier otra cosa, se representa, se expone y se denuncia sobre lo que esté sucediendo, bien o mal, en la sociedad. En el caso puntual de *Falso+Positivo* y *El insepulto*, el testimonio de algunas víctimas del conflicto, incluyendo el de los directores, fue la base creativa y realista de las obras. La memoria y el archivo son lo que se pone en evidencia en la creación dramaturgica, porque le permite al implicado ejercitar sus recuerdos y trazarlos en su mente hasta que pueda sanar sus heridas y perdonar.

#### **IV - Metodología y campo**

Para realizar este proyecto se trabajó desde una postura cualitativa e interdisciplinar y con textos de formato y contenido diverso. Trabajamos con documentos de teatro, actuación, historia, antropología, sociología, informes estatales, periódicos, revistas académicas, crónicas

periodísticas, tesis de pregrado y posgrado (como lo son los textos de Verónica Pallini y Sandro Romero). Encontramos textos sobre la historia del teatro en Colombia, artículos sobre memoria, testimonio, catarsis, reparación simbólica, violencia, representación; libros sobre violencia en Colombia y sobre teatro, informes colombianos sobre el impacto de la violencia en el país, sobre víctimas del conflicto armado; entre otros. Tuvimos conversaciones formales e informales con directores de teatro, actores y profesores de teatro (Alexandra del Río y Victoria Valencia). Nuestro trabajo de campo fue asistir a obras, charlas, seminarios, clases, encuentros sobre teatro y memoria en contextos violentos. Todo esto con el objetivo de empaparnos sobre esos temas desde ámbitos distintos. En medio de esas experiencias, aprendimos como estudiantes, fuimos sacudidos por las historias narradas, recordamos situaciones vividas por nuestros familiares y tuvimos que re-plantear nuestra posición de víctima y de no-víctima del conflicto armado colombiano. Aunque el proceso lo iniciamos en julio de 2015, sentimos que, así hayan transcurrido casi dos años, no ha sido suficiente el tiempo para condensar, analizar y problematizar todo lo encontrado para este trabajo. En general, nuestro plan fue realizar una investigación que relacionara aspecto de la antropología y el teatro, de ciencias sociales y artes, y que terminó centrándose en el análisis de dos obras de teatro presentadas en la ciudad de Medellín: *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* y *Falso+Positivo*; obras que, consideramos, ejemplifican situaciones actuales de la violencia del país y que permiten la reflexión acerca de las víctimas.

## **V - Pertinencia del proyecto**

La producción teatral, tanto la obra escrita como su representación en las tablas, ha sido considerada como un medio artístico que se nutre de los sucesos sociales. Mächler (2005)

menciona que la producción teatral de un país ofrece una visión de la ideología imperante y, de esta manera, abordar las relaciones complejas que se tejen dentro de dicha ideología.

El propósito del proyecto fue mostrar cómo el teatro desarrolla una carga narrativa y simbólica operando, a su vez, como mecanismo de comunicación e información sobre hechos concretos en determinados momentos y situaciones de la realidad social. En ese sentido, el vínculo entre el teatro y la antropología puede servir al levantamiento de nuevas categorías de análisis, donde se pueda entender el teatro no solo como una forma artística, sino como una herramienta incluyente de las problemáticas de la sociedad y como vía para aproximarse a los procesos actuales en los que se puede construir la memoria y la reparación.

## **VI - Presentación general del trabajo**

El actual trabajo de grado está conformado, por tres partes, además de la introducción y las conclusiones.

El primer capítulo, ya presentado, es la introducción, que comprende el planteamiento del problema de investigación, los objetivos del trabajo, el marco teórico, la metodología empleada en el transcurso del proyecto y la pertinencia antropológica de la investigación.

En el segundo capítulo se presenta el contexto histórico nacional de la conformación del teatro en Colombia y su ejercicio artístico en los contextos de guerra del país. Se hace un recorrido por los cambios que ha sufrido el teatro, desde la época colonial hasta la actualidad colombiana.

En el tercer capítulo se exponen las dos obras analizadas en el trabajo: *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* y *Falso+Positivo*. En un primer momento se hará una descripción de las mismas, y en un segundo momento se desarrollará la relación metodológica de las obras con la historia en la que se desarrollan dichos métodos.

El cuarto capítulo desarrolla teóricamente el análisis. En él se trabajan los conceptos de memoria, testimonio, archivo, catarsis y reparación simbólica.

El último capítulo contiene las conclusiones del trabajo, en donde se intentan cerrar las ideas más importantes del proyecto.

## 2. CONTEXTO NACIONAL

### 2.1 Conformación del teatro en Colombia

El teatro en Colombia ha adaptado su actividad y producción artística dependiendo de cada contexto histórico y social que ha atravesado el país. En cada momento ha aparecido como un medio al servicio de la oficialidad o del poder dominante y también como un arte dirigido a la clase popular que, con cierta militancia, ha ido cumpliendo una oposición a la oficialidad nacional. Se ha presentado pues como una entidad artística activa, que ha sufrido cambios en el transcurso de su formación y sostenimiento dentro del país. En cada momento histórico se ha encargado de visibilizar ciertos grupos de la sociedad en donde, en el cambio de un periodo a otro, ha dejado de lado sectores que ha representado y se ha adaptado a los pensamientos de la época que recibe. Se ha desarrollado y ha funcionado acorde a la situación política y económica del país y se puede pensar como un medio efectivo de apropiación y movilización de ideales y motivaciones sociales.

Durante el periodo de la colonia, en la Nueva Granada, el teatro que se presentaba era el de grupos españoles que estaban al servicio de la corona, donde la exaltación de los valores occidentales y católicos traídos desde España eran el tema central a promover y difundir en el nuevo territorio conquistado (Mächler, 2010: 182). Las lógicas expansionistas de la “verdad única occidental” no solo se apoyaban en la fuerza de campañas militares, sino que también las artes jugaban un papel fundamental en el proceso para mostrar los nuevos valores a seguir para los habitantes “salvajes” de las Américas (Mächler, 2010: 182). A parte de la literatura, las letras y la música, el teatro se presentaba como una forma segura para la conquista y alfabetización de

criollos e indígenas de la región; los sainetes, expuestos en las plazas de los pueblos nacientes, servían como mecanismo directo y efectivo para presentar los ideales traídos del viejo continente. Tal situación perduró hasta los primeros años de la república, pues éste medio era útil ya que no se requería saber leer para, por lo menos, entender lo que sucedía en los actos dramáticos presentados en plazas públicas:

El teatro es un medio fácil para diseminar ideas, y por ello las representaciones religiosas de la liturgia católica —Semana Santa, pesebre, autos sacramentales, pasos— eran un sistema que permitía que el pueblo aprendiera de memoria la historia religiosa (Mächler, 2005: 303).

La inmediatez de la representación teatral y su cercanía con el público, lo convirtió en un medio funcional de enseñanza para la sociedad dominada y para la posterior república independiente, aún sin contar con la facilidad de difusión de otros medios que, más adelante, iban a permitir el manejo de la información y alfabetización del país (la radio, el cine, la televisión, como ejes).

En el periodo de la república también se vio un compromiso por parte de algunos dramaturgos con la campaña independentista y antiespañola, en la que aparecieron piezas dramáticas de temática indígena. Uno de ellos es José Fernández Madrid, quien ha sido considerado un prócer de la independencia y padre fundador del teatro nacional, que además asumió el cargo de la presidencia, como sucesor directo, tras la renuncia de Camilo Torres Tenorio en 1816. Dos obras de Madrid, que son las más conocidas, son asimismo las que tienen contenido de tema indigenista: Guatimoc y Atala. Tales obras han sido consideradas como las precursoras del teatro de corte nacional y que han promovido un reconocimiento a los indígenas en Colombia,

justificando bajo esa imagen de representación de la alteridad, la fuerza independentista para así ganarse al pueblo para unirse y alzarse en contra de la corona española. Así, a través del teatro se ha construido una otredad dentro del mismo territorio, rescatando costumbres propias, inventando tradiciones con la imagen del otro con fines políticos que movieran a la mayoría contra un sistema opresor. Dichas obras marcaron una diferencia dentro de la historia del teatro nacional, ya que desde ahí la producción dramática del país se basaría en un teatro costumbrista y de comedia familiar, dejando de lado el teatro con temática contestataria que luego aparecería en la primera mitad del siglo XX (Mächler, 2005: 312).

Ya con una república independiente de la colonia española, a finales del siglo XIX, dentro de la actividad teatral del país se cuenta con la construcción de dos teatros en la ciudad de Bogotá: El Teatro Municipal y el Teatro Colón (entre 1890 y 1895). Los teatros no tenían un apoyo estable y se ofrecían muy pocas oportunidades para los autores colombianos del momento: Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, ambos exponentes del teatro costumbrista en Colombia y considerados como los difusores del teatro moderno en el país. Estos productores incluso fueron reconocidos a nivel internacional por ser los primeros en Latinoamérica en llevar obras a ciudades como París, Nueva York y Sevilla (Lyday, 1987: 9).

Fernando González Cajiao describió este período (entre 1905 y 1930) como una modalidad teatral de corte burgués, donde la temática de los textos y montajes dramáticos se desligaban en un primer momento del contexto social, preocupándose solo por evidenciar los buenos valores de la sociedad colombiana entre familias y las comedias exageradas para el mero entretenimiento. Pero, para finales del siglo XIX este medio artístico se empieza a expandir a las clases populares

de su momento. Los escritores más representativos de esa modalidad (denominada también como “El Centenario”) fueron Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio:

Desde finales del siglo XIX va abriéndose paso en forma lenta una modalidad nueva que los autores que maduran a comienzos del siglo XX harán culminar en lo que conocemos como el Centenario; el teatro se escribe ya predominantemente en prosa, no en verso, por lo general en un lenguaje sencillo y cotidiano, sin demasiados relumbrones retóricos, los personajes tienden a dejar de ser caricaturas, y el dramaturgo, al fin, se compromete más estrechamente con una realidad específica; los problemas económicos reciben tratamiento escénico importante, la familia para a ser el punto de atención dramática y, por lo tanto, el amor conyugal, filial, fraternal, ingresan a la temática del teatro para quedarse allí por muchos años; es indudable además, que el carácter elitista que hasta entonces seguía conservando el drama tiende a eliminarse cada día más y logra expandirse a públicos mayores; esto, de ello no hay la menor duda, es un esfuerzo y, hasta cierto punto, un logro del teatro burgués en su mejor momento (González, 1986: 127).

Este desarrollo en el teatro colombiano se vio ligado a los avances mundiales de vanguardia en artes escénicas, ya que Lleras y Osorio tomaban como referencia a los autores reconocidos de la época. Así, se deja a un lado el teatro Isabelino (siendo William Shakespeare uno de sus principales dramaturgos) que era dedicado a las monarquías inglesas y se entra a un movimiento de teatro denominado como Moderno. Los autores más representativos, a nivel mundial, de este momento y que ejercieron influencia en la manera de escribir y hacer dramaturgia en Colombia fueron: Anton Chéjov, Henrik Ibsen, Oscar Wilde, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Reinhardt, Luigi Pirandello, Stanislavski, Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt

Brecht, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jerzy Grotowski (siendo Brecht, Stanislavski y Grotowski los dramaturgos más tenidos en cuenta en la producción teatral en Colombia desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad) (Aldana, 2013: 188).

Después de esa fase -teatro denominado como moderno-, surge una dramaturgia que comienza a tener en cuenta la clase media colombiana: se forman grupos y colectivos teatrales en Bogotá, quienes empezarían a pedir espacios en el teatro Municipal y en el teatro Colón. Ya el teatro no era sobre la mera exaltación y sublimación, sino exigiendo funcionar como algo más que como un medio de distracción y descanso de la cotidianidad:

Esta tendencia –la moderna tendencia teatral– es la que podía provocar, ya no solamente la emoción elemental del espectador o la simple exaltación de sus propios instintos, sino la tarea mental de inducir, reconstruir y comprender. Ya el cinematógrafo ha logrado, y de manera completa, dar al público el máximo de concesiones [...] Al teatro corresponde una misión eminentemente cultural. Exige la colaboración del espectador; debe promover una inquietud mental, debe dejar una huella en el espíritu del público (Aldana, 2013: 189).

Fue ese el momento clave para dejar a un lado las situaciones costumbristas de forma definitiva y pasar a un teatro meramente reflexivo, el cual tardaría en tener buena recepción ya que para la época (década de 1930) el 60% de la población carecía de alfabetización. En este punto la Radiodifusora Nacional era el medio efectivo que funcionaba para llevar la cultura teatral a la mayoría de personas del país con la creación de grupos que hacían montajes de obras adaptadas a formatos de radioteatros; sus exponentes más representativos fueron Romero Lozano, Guizado y

Gerardo Valencia (entre 1940 y 1950) (Mächler, 2010: 182).

Asimismo, las universidades del país comenzaron a interesarse por las artes dramáticas y conformaron grupos experimentales de estudiantes (médicos, abogados e ingenieros conforman estos grupos). Algunos de los grupos fueron el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, el Teatro Experimental Javeriano, Teatro de la Universidad de América y el Teatro Experimental de la Universidad Libre. Con ese interés por parte de estudiantes universitarios, se comenzó a adquirir una vocación política más marcada en el contenido de las piezas dramáticas y así fueron naciendo las primeras facultades de teatro dentro de las universidades e inician en otras ciudades el proceso de crecimiento y conformación de grupos en las escenas locales: Medellín y Cali se activan en la producción escénica, siendo el TEC (Teatro Escuela de Cali, que luego pasa a ser Teatro Experimental de Cali) uno de los mayores exponentes y el primer grupo de teatro independiente que surge en el país, con la ayuda profesional del dramaturgo Enrique Buenaventura (Suárez, 2000: 123).

Para 1960 se define una marcada militancia política acentuada en la creación de piezas teatrales, en donde la constitución de grupos independientes era la mayor prueba de manifestación contra el poder establecido (debido al abandono de este frente al teatro) y un acercamiento y apropiación total del medio popular colombiano. Surgen entonces, en Medellín, corporaciones artísticas como el Pequeño Teatro, el cual lleva su formato escénico a zonas rurales del país en sus inicios, así como la escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia, que daría una formación artística a la región (Suárez, 2000: 130).

Este teatro fue marcado por el ambiente que dejó en el continente la Revolución Cubana, la aparición de las guerrillas de izquierda en Colombia y la Guerra Fría que atraviesa el globo entre la URSS y EEUU. Este teatro se puede asimilar al teatro que expone en un primer momento Carlos Monsiváis (1978) en el México de la revolución (década del 10) en donde se define el teatro como un medio de expresión de la cultura popular mexicana:

...cultura popular es, a la vez, el espectáculo y quienes lo contemplan; las presentaciones de los caudillos y los ascensos en globo; el circo y los juegos de azar; el teatro maloliente de barrio y la pintura de las pulquerías; el asesinato como una de las bellas artes y los dibujos finísimos a los cuales deben ajustar su vestuario los miembros de los gremios aludidos (Monsiváis, 1978: 99).

La diferencia en el contexto colombiano es que no hay una revolución propia dentro del territorio. Tal vez las convulsiones sociales y políticas por el periodo denominado como “La Violencia”, el gobierno de Rojas Pinilla (para muchos un dictador) y la división el poder entre los partidos políticos tradicionales con lo que se conoce como El Frente Nacional, hicieron del campo social y cultural algo propicio para la apropiación del arte escénico para las clases populares colombianas. Esos hechos generaron un compromiso en el medio artístico, en donde lo real terminó primando sobre lo ficcional. Autores como Enrique Buenaventura, Santiago García, Jairo Aníbal Niño y Rodrigo Saldarriaga vieron en el teatro una invención del pueblo y para el pueblo (Suárez, 2000: 115).

## **2.2 El teatro en contextos violentos**

El conflicto armado colombiano ha sido un fenómeno preponderante y heterogéneo en la historia nacional que ha estado determinado por múltiples factores a lo largo de los años. Su permanencia ha dependido de las condiciones sociales, económicas y políticas que han sido parte activa de él, teniendo distintos modos de accionar y diversos actores armados en cada momento histórico vivido en el país.

Suárez (2000) sitúa el inicio de La Violencia en 1930 con la llegada al poder de los liberales, después de un largo periodo de conservadores en el mandato (1886 - 1930). Luego, en 1946, tras dieciséis años de ausencia, el partido conservador nuevamente asume la gobernanza, tomando el mando Mariano Ospina Pérez, debido a una división que se presenta en el partido liberal para lanzar a su candidato presidencial, presentando dos candidatos para dicho partido, uno es Jorge Eliécer Gaitán y el otro es Gabriel Turbay. En 1948, con el asesinato Jorge Eliécer Gaitán, quien había ganado la confianza del sector liberal que parecía estar creciendo, provocó un levantamiento popular en todo el país, con gravísimas consecuencias en toda la República, siendo Bogotá la ciudad más afectada. Lo trascendental de la muerte de Gaitán fue que mostró un hastío del funcionamiento y control de las oligarquías, surgiendo pequeños grupos armados denominados los bandoleros, que eran, principalmente, campesinos rebeldes y armados que protestaban contra el orden establecido y que eran, aparentemente, defensores de los intereses del pueblo.

Más adelante, en 1956, estos se convertirían en guerrillas políticas, que aspiraban a algo más que desplazar de sus tierras al integrante del otro bando. Lo que pretendían era transformar las

estructuras injustas del Estado que eran mantenidas por el sector burgués del país, el hacinamiento de gentes en el campo, la creciente alienación económica e ideológica de la burguesía y la clase media típica que intentaban desesperadamente sostener las tradiciones que podrían justificar la detención de los cambios que se imponían (Suárez, 2000: 115).

Los hechos violentos comenzaron a introducirse en la producción de piezas dramáticas colombianas después del asesinato del líder caudillo Jorge Eliécer Gaitán, donde la historia del país se parte en dos, pues la violencia bipartidista alcanza un nivel nacional.

Sin embargo, el teatro en Colombia transcurre sin mucha trascendencia hasta la época de la independencia donde sobresalen las producciones de Luis Vargas Tejada (1802-1829) y José Fernández Madrid (1789-1830):

A mediados del siglo XIX se inicia un movimiento de tono humorístico encabezado por José María Samper (1828-1888), pero como en el fondo de la mentalidad chibcha-española alienta el dolor, coincidiendo con el cambio de siglo muere el costumbrismo y renace el dolor como motivo artístico con Lorenzo Marroquín (Suárez, 2000: 111).

Para mediados de 1950 el dramaturgo más representativo fue Luis Enrique Osorio (1896-1966), quien sobresale por sus obras de violencia: *Nube de abril*, *Toque de queda* y *Los pájaros grises*. Osorio, asimismo, pasó de toda una serie de comedias costumbristas, sainete, comedia frívola, a trabajar el género dramático, de modo que la amable comedia familiar de antaño se convirtió en el drama de las familias perdiendo a sus hijos en medio del estallido incendiario (Reyes, 2012: 136).

Para esa misma época se empiezan a gestar las primeras compañías teatrales, siendo la Compañía Bogotana de Comedias la más representativa, y fundada por el mismo Luis Enrique Osorio, donde se interpretaban obras de ambiente nacional. También de la misma generación de Osorio se puede hablar de Osvaldo Díaz Díaz (1910-1968), quien deja más de veinte títulos (la mayoría sin estrenar) y al que se le considera haber propuesto un teatro que muestra una preocupación por los valores humanos y de una gran calidad literaria. Dicha producción es particularmente dramática, destacando en ella *Chonta* (1941) la cual trata de temas folklóricos sobre las negritudes del país (Suárez, 2000: 112).

Luego de este periodo caracterizado por la producción y difusión de un teatro costumbrista, se pasa a un medio más experimental, en donde un género dramático predomina como el ideal para mostrar los hechos violentos. Aquí se destacaba una generación de dramaturgos que contaban con un acceso al estudio de los desarrollos de las vanguardias europeas, donde los viajes de estudio al “viejo continente” y algunos países latinoamericanos como México y Argentina, sirvieron para construir las nuevas técnicas que definirían sus estilos teatrales:

Estas vanguardias se convirtieron en “caldo de cultivo” de una intensa actividad experimental que determinó los rumbos del teatro moderno colombiano al menos durante quince años, es decir, por lo menos hasta 1975 (año del estreno de Guadalupe años sin cuenta, de La Candelaria, obra paradigmática del Nuevo Teatro, y del I Festival del Nuevo Teatro, organizado por la CCT con el apoyo de Colcultura) (Montilla, 2004: 87).

Con el surgimiento del Nuevo Teatro colombiano, el cual propone una producción desde la

creación colectiva, se empieza a gestar un teatro con militancia política, el cual tiene una mayor cercanía con los sectores populares y adquiere características realistas dentro del trabajo escrito y escénico. Es así como se lleva dicha producción desde la sala de teatro a las calles, generando un acercamiento y una participación mutua entre espectadores y corporaciones teatrales. En este periodo se fundan algunos de los teatros más representativos en la actualidad del país: El Teatro Experimental de Cali -TEC- (1955), Teatro La Candelaria de Bogotá, El Teatro Popular de Bogotá, El Pequeño Teatro de Medellín (1975) (Montilla, 2004: 87).

Con el cambio al Nuevo Teatro también se habla de un segundo periodo de la violencia colombiana (1982-1996), y que, según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), se distinguió por la difusión de los ideales políticos y la expansión territorial y militar de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares, la propagación del narcotráfico, la urgencia de una asamblea constituyente y la posterior instauración de una nueva Constitución Política (1991). El tercer periodo (1996-2005) marcó la intensificación del conflicto armado, se dan esparcimientos simultáneos de las guerrillas de izquierda y los grupos paramilitares y la radicalización por parte del gobierno nacional hacia una solución militar al conflicto armado y al narcotráfico (el cual presentó cambios en su organización). El cuarto periodo (2005-2012) muestra un reacomodo del conflicto interno, una ofensiva intensiva por parte del Estado, el cual alcanzó cierta eficiencia en la acción contrainsurgente, con la cual debilita la guerrilla, si bien no la doblega. Se piensa en un reacomodo militar de los grupos de izquierda, a la vez se da un fracaso dentro de las negociaciones entre el gobierno y los grupos paramilitares, lo cual derivó en un rearme y en una violenta reorganización interna en medio de un país completamente fragmentado.

Con el recrudecimiento de la violencia, varios medios de comunicación (prensa escrita y audiovisual) y las representaciones artísticas, como el oficio teatral, adquieren un compromiso hacia situaciones de orden social. De esta manera, dichos medios ya no se toman como elementos apartados de las problemáticas del país, sino que, muchas veces, funcionan como plataformas de movilización de ideas que forman discursos, bien sea desde el lado de la oficialidad o para visibilizar sectores que se mantienen a su sombra en el desarrollo de la historia nacional.

En el transcurso de estos periodos el teatro colombiano se muestra como una entidad artística que sufre cambios considerables a lo largo de su formación y sostenimiento dentro del país. Cada periodo o contexto histórico se ha encargado de enfocar, desde su producción, a ciertos grupos de la sociedad en donde, en el cambio de un periodo histórico a otro, va dejando de lado los sectores que representa y se adapta a los pensamientos de la época que recibe. Por ejemplo, los temas de interés dentro de la producción teatral más actual son el desplazamiento forzado, la violencia urbana y el sicariato gracias a autores que surgen después del mencionado “Nuevo Teatro”. Autores como Henry Díaz Vargas con su obra *La sangre más transparente*, Fabio Rubiano con *Desencuentros*, José Manuel Freydel con *Muchacho* y José Manuel Viviesca con *Crisanta Sola*, *Soledad Crisanta no salga*; abordan los temas ciudadanos y los tipos de violencia urbana que se comienza a ver desde finales de los ochentas hasta la actualidad. Por esta misma línea de producción se cuentan con obras como *La Trifulca* (1991) de Santiago García; *Proyecto Piloto* (1991) de Enrique Buenaventura; *Avatares* (1991) de José Manuel Freydel, *Muchacho, no salgas*, de José Domingo Garzón (1992), *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano Orjuela (Reyes, 2012: 137-138). Es en el marco de estas representaciones de la violencia en el

país que aparecen, también, las dos obras que acá se tomarán como casos de estudio: *El insepulto* o *yo veré que hago con mis muertos* (Teatro El Trueque) y *Falso+Positivo* (Grupo La Antiliga).

### 3. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE TEATRO

En la actualidad, obras como *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* (Teatro El Trueque) y *Falso+Positivo* (Grupo La Antiliga) de la ciudad de Medellín dan cuenta de la necesidad inagotable de seguir representando el conflicto armado colombiano con intenciones de exponer la inexistencia de una justicia que debería, por lo menos, intentar subsanar los motivos de las ausencias de esos hijos, hermanos, padres, familiares asesinados o desaparecidos a causa de la violencia normalizada. Creaciones que plantean una reflexión acerca de esas causas y que, en el fondo, pretenden atribuirle más elementos a la sociedad para intentar reconocer, reparar y reconstruir una memoria y unas víctimas que aún no han sido recompensadas, y permanecen en el plano del olvido.

Estas obras ejemplifican, de manera distinta, un hecho consecuente de la violencia en Colombia: la desaparición forzada. Las piezas teatrales se han utilizado como medio y recurso para mostrar el relato configurado alrededor de las víctimas de la desaparición, y se han transformado en piezas dramáticas, escénicas y corporales.

A continuación, las presentamos:

#### **3.1 *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos***

##### FICHA TÉCNICA

Dirección: José Félix Londoño Zuluaga

Grupo: Teatro El Trueque

Duración: 1 hora aproximadamente

Año de estreno: 2013

Tema: desaparición y desplazamiento

Actores: campesinos, grupo armado ilegal

Contexto: zona rural antioqueña

Hecho: dos hermanos mueren en batalla, uno de ellos es desaparecido mientras el otro, militar, es sepultado por sus hermanas

## SINOPSIS

*El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* es una obra del teatro El Trueque inspirada en la tragedia griega Antígona de Sófocles. La dignificación del cuerpo a través de una sepultura es la que pesa en su trama central. En la obra de El Trueque, Ana es una mujer que ha encontrado el cadáver insepulto de su hermano Pablo, le pide a su hermana Ismira que deben enterrarlo para así honrar su cuerpo y memoria en su debida sepultura, pero Ismira se niega a hacerlo. Esta adaptación crea una Antígona acorde al contexto armado colombiano. Allí vemos cómo aparte de un cuerpo sin sepultar se presentan unos actores armados que planean expulsar a estas dos hermanas de su casa, reflejando la realidad que en muchas zonas rurales del país se ha visto. Ana, una hermana se planta ante ellos y dice “yo veré que hago con mis muertos”.

## DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

*El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* es una obra que, a pesar de no haber tenido muchas presentaciones en la ciudad, ha logrado impactar al público por su carga realista violenta. La obra toma como punto de partida la desaparición y el desplazamiento forzado por parte de un

grupo armado (se entiende por el contexto de la obra que se dirigen a grupos de extrema derecha colombianos o paramilitares) hacia unas hermanas que están solas en una casa que representa un espacio rural, en el que es evidente el paso del tiempo y en donde la ausencia de padres y hermanos detona el conflicto a resolver dentro del desarrollo de la obra.

En el inicio se puede ver a una mujer (Ismira) tapada con la bandera de Colombia, mientras como fondo sonoro, suena el himno nacional interpretado por un conjunto de cuerdas. Desde el comienzo es contundente y evidente que lo que está a punto de suceder es Colombia; muestra que los hechos en escena no están muy alejados de la realidad que se va a presenciar en la hora que dura la obra.

Continuamente nos cuentan la pugna de Ana después de encontrar el cadáver de su hermano Pablo para darle una digna sepultura. En ello interviene el miedo de Ismira al ver que Ana enfrenta las leyes de aquellos actores armados, que lo único que hacen con el cadáver de Pablo es infundir miedo y demostrar el alcance de su poder para obtener lo que quieren. Pablo se presenta también como un cuerpo que fue destrozado, representando la sevicia con la que muchos grupos armados operan para infundir terror dentro de las poblaciones campesinas en muchas regiones del país. La destrucción de ese cuerpo es pues la degradación de no solo una persona, también de su familia, allegados y toda una sociedad.

Es aquí donde aparece Don Cleófenés, un señor aparentemente amigo de la familia pero que en últimas resulta siendo el líder de quienes quieren despojarlas de sus tierras. Ana es una mujer que le hace frente a don Cleófenés, donde lo único que le importa es darle descanso a los suyos,

sentenciando sin temor: “Yo veré que hago con mis muertos”, reflejando así la fuerza y dignidad de muchas de las víctimas que luchan hasta el final por encontrar a los suyos en medio de tantos muertos y en un estado que los relega al abandono en medio de tanta guerra.

Los hechos de desaparición y desplazamiento marcan la historia pasada y reciente en el conflicto interno colombiano, donde la población más afectada son los campesinos que residen en las zonas rurales del país. Esto hace que múltiples sectores de la sociedad (políticos, sociales y artísticos) cuestionen el pasado violento y confronten los hechos que fragmentan la vida social campesina, tal como define Felipe Martínez Quintero:

Esta relación con el pasado, implica en el contexto colombiano de los últimos 70 años una confrontación con experiencias ligadas a la desaparición de miles de personas civiles, al desplazamiento forzado de miles de campesinos de sus territorios de origen y de sustento, a formas de vida marcadas por el miedo y el silenciamiento. Tales experiencias tienen como factor común, entre otros, la emergencia de una “pérdida de sentido”, es decir la fractura de los referentes espaciales, simbólicos, que permitían a las comunidades ordenar su cotidianidad (Martínez, 2013: 40).

Es así como la obra cumple la función de poner en escena relatos sobre la guerra, una puesta en escena sobre el pasado y el hecho de hacer memoria, mostrando el anhelo de las víctimas que solo piden a sus seres desaparecidos y que ellos, a su vez, no sean despojados de sus tierras.

Esta pieza dramática plantea la situación desde una mujer, Ana, como una Antígona colombiana que busca los restos de uno de sus hermanos desaparecidos y lucha porque no sean movidas ella

y su hermana (Ismira) de la tierra de sus padres, ahora suya. La figura de la mujer en la obra es fundamental debido al hecho de que en las guerras los que más mueren son los hombres, es aquí donde la mujer toma un papel importante en la búsqueda de una reparación o memoria digna para sus muertos, donde son las que la mayoría de las veces cargan con el proceso de duelo.

Se ve pues una pieza naturalista que trata de exponer los temas de la manera más directa posible y ser fiel con la realidad de los relatos que toma. También se tiene en cuenta un marcado simbolismo, ya que para representar una figura de la muerte, allí sobre el escenario hablan elementos, como una fotografía del hermano desaparecido o la figura de Pablo como un espectro que pena y clama sepultura y que no descansa hasta obtenerlo. La desaparición del cuerpo es el eje del conflicto en la pieza teatral, la impotencia que genera la guerra sobre aquellos que quieren gritar por los ausentes y muertos lo cual se puede estudiar como un documento (desde su guion) y una forma representativa (desde su proceso de creación y actuación) que permite exponer a través del arte situaciones que la guerra quiere silenciar.

La obra se empieza a pensar en 1992, luego de que al director José Félix Londoño le desaparecieron a su hermano, Héctor Rolando Londoño. Según José (en comunicación personal, abril 28 de 2016), se inspira en la experiencia de él como víctima y empieza a componer textos con relatos ajenos, viendo que la situación de muchos en el país es similar y que el arte se puede considerar un medio personal de catarsis y duelo ya que nunca se le permitió hacerlo ante la presencia del cuerpo de su hermano. Para el proceso de creación se tienen en cuenta relatos de víctimas, se indaga desde un trabajo de investigación donde participan actores y director, para configurar dichos relatos en un texto dramático, en imágenes dentro de la puesta en escena y que

el actor sepa también a qué se está enfrentado para la creación de los personajes. El proceso de creación termina en el 2013, donde el teatro gana la convocatoria *VI Semana por la Memoria* organizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica, que hace posible el estreno de la obra como tal, en el marco de la *IX Fiesta de la Artes Escénicas de Medellín*.

Los relatos principales que se tienen en cuenta son los de Flor Gallego, hermano y esposo asesinados, y el de Fabiola Lalinde, hijo desaparecido. Es por esto que se toma la figura de la mujer como protagonista, teniendo de base a Antígona, un símbolo femenino de lucha ante la tiranía de un ente violento y represivo; dicha figura funciona bien como punto de creación de la obra, ya que la obra de Sófocles se estima como universal dentro de la cultura occidental, lo cual permite que la pieza dramática de *El Trueque* no se entienda solo en Colombia, sino que se pueda llevar por fuera a otros contextos que han sufrido fenómenos similares y que ven en el medio artístico formas simbólicas para la representación de una realidad. El proceso con Flor Gallego y Fabiola Lalinde se enriquece de reportajes periodísticos, diarios y fotos que ellas mismas le facilitan al director.

La obra no se toma como algo finalizado, está sujeta a los cambios necesarios, es un constante proceso de creación que se va alimentando de más relatos y en donde cada elemento está dispuesto para contar y representar a cada víctima que la cuenta. Por ejemplo, la última escena en donde la puerta de la casa de Ana es abaleada hasta acabar con su vida, es tomada de uno de los relatos de Flor Gallego, quien le cuenta a José que, al ella denunciar los asesinatos de su hermano y esposo, a modo de intimidación, tirotean la puerta de su casa para hacerle saber que tiene que callar. Es un pequeño homenaje al relato de Flor que no está de manera gratuita en

escena. En este proceso constante de actualización de la obra, se tiene en cuenta también los relatos de muchas más víctimas que han sido espectadores de la obra, así el proceso de duelo se vuelve de todos aquellos que han pasado por las mismas circunstancias que Flor, Fabiola y Félix. La obra, en este aspecto, adquiere un matiz democrático al tener en cuenta múltiples voces que pueden participar en el proceso de creación colectiva a la que se atiene la pieza.

### **3.1.1 Hacia una metodología de la tragedia griega.**

La tragedia griega dentro del teatro contemporáneo ha desempeñado un papel importante. A pesar de ser un género dramático concebido en la época antigua, sigue siendo vigente para la producción y composición de obras en la actualidad. “Si la cultura occidental tiene sus orígenes en la Grecia clásica, los mitos contenidos en la tragedia griega, serán arquetipos válidos a lo largo de nuestra cultura, otorgándoles nuevos contenidos el teatro de cada país y de cada época” (Vilches, 2005: 11). Además, dejó un patrimonio artístico de base que mantiene vigente la idea de que somos entes conflictivos, mortales y hedónicos: “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez” (Nietzsche, 2012: 07).

Lo apolíneo y lo dionisiaco funcionan como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano (Nietzsche, 2012: 07). Por ello, es factible que la tragedia griega tenga un origen ritual donde, en ciertos momentos del año, se presentaba como una festividad a Dionisio, teniendo un posible origen religioso que con el tiempo fue tomando

múltiples formas:

En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas; el servidor ditirámbico de Dioniso es entendido, pues, tan sólo por sus iguales (Nietzsche, 2012: 08).

El drama clásico se diferencia del drama moderno por estar relacionado a ese posible origen religioso. Aunque con el tiempo, la figura de deidad se fue trasladando a una figura heroica ligada a un conflicto con una contraparte, que ponía en pugna los valores del héroe, lo hacían ver como un ser que sufre ante su público.

En el centro de tal creación literaria aparece siempre el radiante héroe y vencedor aureolado con el resplandor de sus armas y de sus hazañas, pero se encuentra ante el fondo oscuro de la muerte cierta que, también a él, le arrebatará de entre sus alegrías para sumirlo en la nada o para llevarlo a un lóbrego mundo de sombras no mejor que la nada absoluta (Lesky, 1966: 18).

Esto se tenía en cuenta para presentar una justicia poética: “una tragedia griega puede tener un final feliz sin perder el sentido auténtico de lo trágico, en la medida en que hay dolor, sufrimiento, enfrentamiento del hombre con su propio destino, grandeza moral y afirmación del yo humano” (Departamento de Latín y Griego de Universidad Laboral de Cáceres, 2004: 1).

Mucho se ha dicho al respecto del origen de la tragedia griega, algunos autores han “especulado” sobre ese inicio. Nietzsche (2012), específicamente, menciona:

[La] tradición [antigua] nos dice resueltamente que la tragedia surgió del coro trágico y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro: de lo cual sacamos nosotros la obligación de penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial, sin dejarnos contentar de alguna manera con las frases retóricas corrientes - que dicen que el coro es el espectador ideal, o que está destinado a representar al pueblo frente a la región principesca de la escena - (pág. 15).

Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo el coro fue perdiendo importancia: pasó de ser uno de los personajes principales, a ser un simple aditamento dentro de las obras. Un paso del canto ceremonial al diálogo actoral y la predominancia de actores individuales: “En Esquilo es en muchos casos un verdadero personaje (el coro de ciudadanos en Edipo Rey), en Sófocles, aunque conserva el papel de personaje, va perdiendo protagonismo” (Departamento de Latín y Griego de Universidad Laboral de Cáceres, 2004: 3). Por su parte, las cualidades que debía tener el actor eran: una buena voz, una perfecta pronunciación y buena capacidad actoral para adaptarse a cualquier personaje (aún se tiene en cuenta en el teatro contemporáneo). La escenografía contaba

con una puesta en escena sencilla: la utilización de fondos pintados funcionaba como ambientación dependiendo de la situación actuada (Departamento de Latín y Griego de Universidad Laboral de Cáceres, 2004: 3).

### **3.1.2 El héroe trágico.**

La concepción sobre el conflicto trágico varía dependiendo de las condiciones de cada época en la que se presente, de la visión del mundo que se tenga; “la tragedia griega no sólo contiene un conflicto entre personas, sino también una interpretación de ese conflicto dentro del cuadro del pensamiento griego sobre el mundo” (Rodríguez, 1962: 13).

En el mundo de la tragedia griega se presenta un doble panorama. Por un lado, hay fuerzas enfrentadas con sus conflictos y por el otro lado el espíritu con que son juzgados dichos conflictos y esas fuerzas. Se debaten desde dos lados, un lado humano donde se ve la grandeza y decadencia heroica y un lado divino, donde se juzga y se define el destino final del héroe.

En la tragedia griega se nos presenta un personaje heroico, la encarnación de un tipo de humanidad considerada “superior”. Son personajes que vienen de leyendas heroicas, reyes, príncipes o sacerdotes; todos actuando siempre con nobleza y que tienen que buscar una solución a un conflicto que se les plantea y así lograr algo de orden para sí mismos. “El héroe de la tragedia griega es un ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos” (Rodríguez, 1962: 12). Aquí la justicia poética es importante, pues dicho conflicto se plantea desde el dolor del héroe y su desgracia. La muerte

aquí es el mayor problema que enfrenta el héroe trágico, tema que toca a todo el público por ser una condición humana final. “Los sufrimientos de un héroe o, en suma, su desgracia, son los temas de la tragedia. Y no hay peor desgracia que la de la muerte, el hecho trágico por excelencia para el ser humano” (Sánchez, 2008: 10).

Al ser la muerte el tópico central para la tragedia griega, se logra que el público se vea reflejado en la obra y sea consciente del sufrimiento del héroe. La muerte funciona aquí como un detonante del sentido finito de la condición humana, hace al espectador sensible y espera que la justicia poética se lleve a cabo para que las acciones del héroe no sean en vano. Tal como dice Aristóteles “la principal fuente de placer para el alma del espectador está en esta parte de la tragedia: la peripecia y el reconocimiento” (Aristóteles, 1977 en Sánchez, 2008: 25).

El sufrimiento y la muerte se toman como secuelas de las acciones del héroe en su condición como humano, la grandeza de éste se obtiene por aceptar su destino ante los dioses, admitir y tomar cada acción que lo hace enfrentar el peligro que se obtiene de una situación. El reconocimiento que hay en el asistente es gracias a esto, se identifica con las determinaciones del héroe, se genera compasión ante su dolencia y se percibe como el fin de la tragedia (*telos* en Aristóteles):

El acto por el cual tiene que responder el agente de la tragedia tiene que ver con el fin mismo que debe alcanzar la obra, y que Aristóteles nombra como “purificación de los afectos de los sentimientos de piedad y temor”. Sí, así como dice Heidegger, el orfebre que hace una copa responde por aquello por lo que la copa está ahí y a nuestra disposición, esto es, que sirva para los ritos sacrificiales, así la obra trágica no tiene otro

fin que este, al que suele nombrarse, por tanto, con el nombre griego de *catarsis* (Sánchez, 2008: 25-26).

Se toma la identificación del espectador como un sacrificio ante el acto que percibe, lo que funciona como un *hecho catártico*, en donde todo el dolor expuesto en la obra desaparece ante la culminación de los propósitos del héroe. Es la superación de los hechos trágicos y la trascendencia de las decisiones del protagonista, lo que carga de significado las acciones tomadas y define el valor de la vida heroica más allá de la muerte.

### **3.1.3 Tragedia griega en Colombia.**

El teatro en Colombia ha atravesado varios cambios. En distintas épocas las artes escénicas nacionales se han preocupado por visibilizar distintos actores sociales y han tomado posturas ante la realidad por la que esté pasando el país. Para ello se han basado en métodos extranjeros, lo cual ha permitido que el teatro se haya ido consolidando con nuevas técnicas y estableciendo una nueva escuela teatral (Nuevo Teatro Colombiano).

Las tragedias griegas han servido para esta consolidación, no solo en Colombia, sino en el teatro a través del globo. Se puede decir que estos mitos fundacionales dentro del arte escénico, siguen vigentes en sus re-interpretaciones en la producción contemporánea.

Si bien el teatro ha sufrido varias transformaciones a lo largo de su historia, la tragedia griega planeó conflictos dramáticos que, desde diferentes perspectivas y contextos, siguen vigentes. Las

historias más representativas de la griega clásica fueron escritas, principalmente, por Sófocles, Eurípides y Esquilo, entre las que se encuentra, por supuesto, Antígona. Algunos ejemplos contemporáneos basados en estos mitos son: *Los restos* (1996-1997 Madrid, España) de Raúl Hernández, *Martillo* (1989 Madrid, España) de Rodrigo García, *Las voces de Penélope* (1997 Madrid, España) de Itziar Pascual (Vilches, 2005: 25), *Molora* (2003 Sudáfrica) de Yaël Farber (Palmeri, 2014).

Hijos que matan a sus padres para cuidar a sus madres, hermanas asesinadas por intentar sepultar a sus hermanos, madres que llevadas por el dolor asesinan a sus hijos por vengarse de sus esposos, entre otros, son relatos que, en la actualidad, nos recuerda lo conflictivos y trágicos que podemos ser los seres humanos.

Si consideramos candentes asuntos como la desesperación de los refugiados que se arrojan al mar, el destino de las víctimas civiles de un conflicto, la protesta ante la sepultura indigna dada a los vencidos, la soberbia ciega de los muy poderosos que les distancia de las sociedades que gobiernan o la búsqueda de una justicia civil racional frente a ajustes de cuentas tribales, entonces seguiremos hallando en las viejas tragedias de Atenas un enorme caudal de estímulos para la reflexión cívica, ética y política (Luque, 2015).

Así que, si se toma como punto de partida la idea del teatro como fruto de la necesidad que tiene la comunidad humana de expresarse a sí misma, y teniendo en cuenta que las preocupaciones y contradicciones del ser humano (sociológicas, morales o afectivas) han sido, son y siempre serán parecidas (Losánez, 2013), es bastante admisible identificar al teatro con la vida misma, con la

representación escénica de esa vida -independientemente de que ésta se haga de una manera realista o no- para intentar comprenderla. Y esta indefectible asociación entre teatro y vida cobra, desde sus orígenes, especial relevancia en la tragedia, el género que tradicionalmente se ha considerado el más próximo a la realidad porque coloca al espectador frente a su propia condición humana (Losánez, 2013).

El teatro colombiano también ha hecho su adaptación de los mitos griegos que aparecen en tragedias como las de Sófocles, Esquilo y Eurípides. No se ha tratado de trabajar con los textos originales tal cual, sino más bien de apropiarse y volver local el relato griego por medio de características “costumbristas” o típicas del imaginario colombiano, para así encontrar y asimilar figuras entre el hecho trágico griego y el hecho trágico colombiano (en términos teatrales y sociales); es ver cómo la tragedia griega funciona a modo de detonante que enfrenta nuevas preguntas dentro de las sociedades actuales.

Sandro Romero, en su tesis doctoral *Género y Destino. La tragedia griega en Colombia*, dice que el género dramático se puede definir como la “lucha de los hombres por liberarse de las leyes de los dioses” (Romero, 2014: 33). Aquí el ser humano libra una batalla en contra de su propia derrota, ateniéndose a unas leyes que lo sobrepasan y lo gobiernan de tal manera que se convierte en una constante batalla con su condición humana y con ello, todo lo que acontece en su vida política, familiar y social. En este juego fatalista, entra la idea de la muerte como un detonante en los conflictos que se leen dentro de la dramaturgia griega “la tragedia se instala entonces como una forma de indagar en los territorios del desastre” (Romero, 2014: 33). Así se hace posible que estos relatos antiguos funcionen como metáforas que ayudan a poner en tela de

juicio problemas de la contemporaneidad, metáforas que se actualizan para dar cuenta de una realidad que pareciera repetir los fratricidios edípicos o las luchas de Antígonas que buscan incomodar poderes dominantes contrariando decisiones violentas.

Es por esto que la tragedia griega encaja bien en una sociedad como la colombiana, una sociedad que vive en contradicciones en torno a la guerra y en donde nuevos poderes interponen sus leyes y ponen de manifiesto a la muerte como un discurso dominante. A modo de tragedia griega, muchas obras operan y mimetizan el legado antiguo en hechos presentes. El relato griego cumple con la función de mostrar la resignación, el desaliento y destrucción que se pueden ver reflejados, funciona como un canal de representación sin recurrir a imágenes que desbordan los datos, a una diversidad cualitativa desde la forma artística y utilizando recursos simbólicos que dan cuenta de una determinada realidad con sus convulsiones. Es decir, encuentran una afinidad, una intuición estética. Los personajes de esos relatos griegos entran a jugar el papel de unas metáforas que aún viven y que continúan interrogando al ser humano a través del tiempo. Según María Teresa Uribe “es una búsqueda de respuestas que, partiendo del mito fundador de la cultura, logra interpretar las aparentes sinrazones de la historia de occidente y descubrir en el devenir de los pueblos las huellas perpetuas del desastre” (Uribe, 2007 en Romero, 2014: 31). Es por esto que se actualiza a través del tiempo, por ser esta tragedia considerada dentro de la mitología fundadora, lo cual se considera como la cuna de muchos de los pensamientos occidentales; se universaliza.

El teatro colombiano ve en la tragedia una forma de traducir y aprehender su entorno, canalizar la violencia en representación y así poder reflexionar, hacer denuncia y hacer duelo. Para esto

recurre a mirar los testimonios de las víctimas como un texto que ayuda a los procesos creativos y escénicos junto con esta tradición griega. Textos como *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* del teatro el Trueque, toman como base la Antígona de Sófocles y adaptan el texto al contexto campesino colombiano. Representan al desaparecido y la lucha de la mujer para obtener los cuerpos de hermanos y esposos (tal como Antígona y Polinices), nos expone el hecho que aqueja a Antígona desde el ámbito local y deja claro que aún hay varias mujeres con ella una tragedia interminable en búsqueda de reparación.

También conecta la tragedia griega con la dramaturgia contemporánea el hecho de ser considerada portadora de los mitos fundadores de Occidente o como tradición paternalista. Al incorporarse en la producción teatral de un grupo determinado, hace de su tema un hecho universal, hace del hecho particular representado una traducción hacia un público global y que se puede hacer entender en cualquier parte del mundo. En ese sentido, plantea Romero (2014) que “narrar una historia detrás de Antígona, desvictimiza a quienes han padecido dolores directos. Le quita el nombre propio al dolor y le tira ese dolor a la humanidad” (pág. 33).

Es así como la tragedia griega se utiliza como un punto de partida que ayuda a abordar el mundo actual, pues con ello no se pretende hacer una representación fiel de la realidad, más bien la aprehende y la imita en las tablas para un acercamiento a todo tipo de público en toda clase de tiempo y lugar.

### 3.1.4 El héroe trágico colombiano.

Después de mencionar cómo la tragedia griega es adaptada al contexto colombiano debido a sus semejanzas con la violencia, con el sufrimiento y con unas relaciones desiguales entre hombres y poderes que sobrepasan lo normativo, lo humano, lo posible, es menester señalar que el héroe trágico es el personaje de las luchas perdidas, es la historia que sobresale, es la víctima, es el testigo, es la representación de los que sobreviven en el tiempo, pero mueren violentamente por defender sus vidas y enfrentarse al “orden” establecido.

En *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos*, las características de la tragedia griega son evidentes: se cuenta con un conflicto entre varios personajes, hay presencia de una prohibición por un orden mayor (en la tragedia griega una divinidad o un rey, en *El insepulto* un grupo armado que se toma el poder) y la presencia de la muerte, fundamental para la tragedia griega y para definir el sufrimiento y padecimiento del héroe.

La tragedia griega se ha interpretado a lo largo de los años dependiendo de la época en la que se retome y de la visión del mundo que se maneje en cada sociedad. La visión del mundo en la tragedia griega tiene en cuenta dos esferas que entran en pugna: por un lado, la esfera humana, que es la que sufre y se hace consciente de su mortalidad (el héroe), y por el otro, la esfera de la divinidad, que es la de los inmortales y los que determinan las acciones de los humanos. “Los dioses son más poderosos, sin duda, y están libres del sufrimiento, que es el lote del hombre: son felices por antonomasia” (Rodríguez, 1962: 23). La obra de El Trueque toma la visión del contexto violento colombiano y la divide, también, en dos esferas: la armada y la campesina. La armada se puede comparar con la esfera divina o de los reyes vista en la tragedia griega, es la que

impone una ley y la que define las acciones de Ana respecto al entierro del cadáver de Pablo; Cleófenes es la representación de esa ley. La campesina hace parte de la esfera humana, es la violentada, vulnerada y la que es consciente de su destino si se atreve a romper las condiciones impuestas; esto lleva a la *decisión heroica* de Ana, que, desafiando las advertencias de su hermana Ismira ante la presencia de un grupo armado, siendo consciente del peligro y de la posibilidad de morir por desobedecer, decide enterrar a su hermano.

En el texto trágico se cuenta con una figura que relaciona la esfera humana y la esfera divina, un puente que sirve de mediador entre ambos planos. La figura del oráculo es ese conector que trae los mensajes de los dioses y determina e interfiere, en cierta medida, las acciones que el héroe debe seguir. “Elementos míticos como los oráculos que, según dijimos, se utilizan únicamente como testimonios del poder del dios, discutido o ignorado por el héroe, que de todas formas sólo sucumbe como consecuencia de su libre acción” (Rodríguez, 1962: 27). En *El insepulto* la figura de Pablo, presentada al público como un espectro, cumple el papel de ese intermediario que define las acciones de Ana. Su mera presencia la llena de valor para cumplir con el propósito de su enterramiento y así darle descanso a su figura fantasmal. Esa aparición motiva a Ana desacatar las órdenes, por lo cual enaltece su figura y le otorga ese estatus heroico que caracteriza a los protagonistas del drama griego y que permite la identificación con el público.

En la Antígona de Sófocles se escenifica el conflicto entre dos leyes: por un lado, la ley de la ciudad proclamada por Creonte, quien niega el entierro de Polinices como traidor; por otro lado, la ley no escrita de la sangre y la lealtad a la familia, la cual impulsa a Antígona a enfrentar la ley del rey. En *El insepulto* pasa igual. En este caso la adaptación de José Félix enfrenta a Ana con

Cleófenés (que en últimas termina siendo el alto mando del grupo armado) para dar sepultura y descanso a su hermano Pablo.

El héroe trágico aquí sirve como una representación de las víctimas del conflicto armado y sus luchas para encontrar a sus desaparecidos y muertos. La imagen del héroe griego se toma por ser un personaje adverso ante un poder establecido o ante un orden que se le impone, se equipara a una figura dentro del conflicto armado colombiano, el cual tiene rasgos a la Antígona de Sófocles: la mujer colombiana dentro del conflicto y su lucha por la recuperación de sus desaparecidos.

### ***3.2 Falso+Positivo***

#### **FICHA TÉCNICA**

Dirección: Claudia Garcés

Grupo: Teatro La Antiliga

Duración: 2 horas aproximadamente

Año de estreno: 2008

Tema: desaparición forzada, crimen de estado

Actores: Fuerzas Armadas de Colombia y familias colombianas

Contexto: campamentos militares, zonas urbanas

Hecho: una familia busca a un hijo desaparecido, el cual aparece «dado de baja» en un enfrentamiento militar.

## SINOPSIS

*Falso+Positivo* es una obra en la que actúan seis actores en un espacio mínimo, siguiendo la técnica actoral del francés Jacques Lecoq, que consiste en actuar dentro de un cuadrado de dos metros de largo por un metro de ancho sin utilería. Estos seis actores actúan narrando, principalmente, la historia de desaparición de Peter Carmona: un joven paisa artesano, al que raptan unos policías una noche en la que este sale a caminar por la avenida del río Medellín. Luego, tras esa captura, Peter aparece dado de baja por el Ejército Nacional de Colombia en un enfrentamiento con un grupo armado ilegal, a pocas horas de haber sido visto en Medellín, en el municipio de Nariño (Antioquia). Así este acto, el de hacer pasar un civil por guerrillero, constituye la figura de “falso positivo”.

## DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

La figura de “falso positivo” aparece en Colombia hacia finales de 2008 dentro del segundo periodo electoral de Álvaro Uribe Vélez. Dentro de sus estrategias militares, se expandía la llamada Seguridad Democrática con la cual el Estado pretendía recuperar el control sobre zonas de alto conflicto. Para sustentar con cifras la estrategia y su eficacia se incurre en la “desaparición forzada de jóvenes socialmente marginados a quienes miembros de la Fuerza Pública ejecutaron extrajudicialmente en regiones distantes de sus lugares de residencia, y que fueron luego presentados como guerrilleros dados de baja en combate” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013: 64).

Aparecían decenas de jóvenes asesinados a manos de miembros del Ejército Nacional en supuestos enfrentamientos en zonas alejadas de municipios de difícil acceso; estos jóvenes, en su

mayoría hombres, ejecutados porque eran guerrilleros. Pero, la verdad de los hechos indicaba que eran personas enfermas, con trastornos mentales, con poca movilidad física, y otras características que apuntaban a que no tenían una vida como combatientes. Cuando comenzaron a sumarse estas muertes como logros en las estadísticas del ejército, la Fiscalía inició investigaciones en las cuales encontró la inconsistencia y la culpabilidad en miles de integrantes de la fuerza pública militar del país (Quevedo, 2015).

Aún hoy, las víctimas directas no han sido reparadas por el gobierno. Solo se han iniciado investigaciones e imputado unos cuantos cargos a estos funcionarios. Y solo a finales de 2015 se hacen públicos los requerimientos para encontrar-buscar un reparación en las víctimas: reparación integral en manos del Centro Nacional de Memoria Histórica para que se constituyan las evidencias, actos públicos donde el Ministerio de Defensa y el Ejército Nacional deberán aceptar la responsabilidad de los hechos y homenajear la memoria de las víctimas, y para garantizar la no repetición se deben examinar todos los casos y promover capacitaciones acerca de lo sucedido dentro de la institución militar.

Esta creación dramática representa ese fenómeno de la violencia en Colombia, evidenciado hace ya casi diez años: desaparición y asesinato de jóvenes civiles que fueron detenidos, alistados y falseados como miembros de la guerrilla para luego sumarlos y legalizarlos como muertos en combate por el ejército. Pero, aunque el objetivo de la obra es representar este hecho, también se desarrollan varios temas alrededor que configuran el ejercicio narrativo y la realidad en el país: la desaparición forzada, la burocracia y propiamente el Estado como responsable directo de la muerte de miles de personas.

Este trabajo artístico expone dos historias de familias que sufren la desaparición de alguno de sus integrantes:

La primera historia, que se basa en el testimonio del soldado Luis Esteban Montes, trata sobre la captura ilegal de un joven, realizada por el Ejército Nacional de Colombia. El destino que planean para él, sin importar su vida, es legalizarlo para ganarse una licencia por el día de las madres. Sin embargo, la trama se complica cuando uno de los soldados del campamento, hablando con este hombre, se da cuenta que es su hermano mochilero. Desde ese momento, poniendo en peligro su “labor” de soldado, habla con su capitán para intentar convencerlo acerca de la identidad de su hermano. Ante la negativa del dirigente, Montes le pide a su hermano que se escape porque lo van a matar. Después de tanto insistir, el hermano accede y se va. Al otro día, Montes, odiado por sus compañeros, solicita ser trasladado a otro cuartel. Estando allí, con sus nuevos compañeros, descubre que otros soldados han dado de baja a una persona. Cuando se entera, llevado por la duda, se va en busca del cuerpo: “el muerto ya estaba en el piso envuelto en un plástico blanco. Yo me tiré sobre él, rompí la bolsa y me di cuenta de que era mi hermano, Leonardo” (Montes, 2008).

En la segunda historia, que es además la más extensa, se narra la desaparición de otro hermano. Peter Carmona, que es su nombre, era un joven paisa que le gustaba salir a caminar en las noches por la avenida del río Medellín. Un día, en una de sus “escapadas”, Peter desaparece. Su familia, entonces, emprende una búsqueda exhaustiva por todos los hospitales, lugares frecuentados, morgue y fiscalía. No obstante, no encuentran rastro de él. Se referencia la impaciencia, el dolor,

la agonía de tener a un familiar desaparecido.

Dos años después de su desaparición, llega una carta a la familia de Peter en la cual les dicen que este ha sido asesinado por el Ejército Nacional de Colombia en medio de un enfrentamiento con un grupo armado ilegal en Nariño (Antioquia), a tan solo unas horas de haber salido de su casa el último día que lo vieron con vida.

Desde ese momento, esta familia se enfrenta a una muerte sin cuerpo, a un Estado burocratizado que nunca se hace responsable de sus muertos, donde sus instituciones no son las más eficientes para dar solución a estos casos, a un escenario injusto y árido, a un temor y a la desilusión de saber que la fuerza pública se presta para efectuar actos contra la vida de sus ciudadanos, a un dolor que no se olvida, a una incertidumbre eterna.

El final de la obra ha ido modificándose de acuerdo al estado de la investigación sobre la desaparición y muerte de Peter Carmona, seudónimo que recibe el personaje que representa el hermano de Claudia Garcés -la directora de la obra-. En un principio, cuando el cuerpo aún no había aparecido, la obra concluía con una reflexión acerca de la ineficacia del gobierno para responder. Luego, el final cambió a una reflexión sobre los casi diez años que tuvieron, Claudia y su madre, para recibir el cuerpo de Peter y para que los “responsables” fueran llevados a juicio (individuos del ejército que obedecían órdenes de alguien más que todavía no responde ni paga por sus malos actos).

A diferencia de la primera narración, que desarrolla de manera artificial algunos detalles de la

historia original (publicada como noticia 2008 cuando estalló el escándalo de los “falsos positivos”), la segunda es, igualmente basada en hechos reales, más cercana y más sentida para la directora, ya que es su propia narración. De esa manera, presenta en la obra personajes reales, referencias geográficas reales y diálogos reales, los cuales ella guardó en su memoria. Así, este segundo momento de la obra, se centra en su testimonio como víctima directa de una de las modalidades que ha acogido la violencia en este país: la desaparición forzada.

La obra, que sirvió como trabajo final para una materia en Artes Representativas en la Universidad de Antioquia en 2009 que veía Claudia en ese momento, también resultó ser un ejercicio de catarsis para ella y para su madre, ya que recién habían recibido la carta con el informe de muerte de Peter.

Claudia dice (en comunicación personal, abril 19 de 2016) 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.

La actriz admite que en el teatro pudo representar y ser representada con el fin de tramitar el dolor, de elaborar el duelo al perder a un ser querido. Que su obra cumple una función al descubrir que ha llegado a la sensibilidad del otro, que, en la presentación, el otro reconoce su realidad y se identifica con los demás. Que todo eso es posible debido a la intimidad que genera

el teatro, que es el teatro, y no otro arte, el que propicia el juego escénico de interiorizar y exteriorizar, ante un público, una verdad (Garcés, comunicación personal, abril 19 de 2016).

### **3.2.1 La pedagogía de Jacques Lecoq.**

*El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral* es un libro escrito por Jacques Lecoq en 1996. En este texto, el autor explica las metodologías que fue descubriendo en el teatro a lo largo de su carrera como artista y docente.

Su principal objetivo era que el teatro se reinventara a cada momento por medio del juego, la improvisación, la curiosidad y la imaginación; donde el cuerpo fuera el instrumento primordial y funcionara como una página en blanco que permitiera con cada gesto, movimiento, situación y acción, la creación de una composición teatral que se adaptara a cualquier género. Tal como nos comenta Alexandra del Río, profesora de teatro en la Red de Artes Escénicas de Medellín:

La propuesta de Lecoq está fundamentada en las dimensiones del movimiento y el gesto, más que el teatro de texto. Su escuela o propuesta pedagógica, corresponde a la sistematización su experiencia e investigación como mimo. Establece una escuela basada en la improvisación, el juego, la investigación, el gesto y la observación permanente, además de otras artes (de corte circense). Lo más novedoso, en su estilo, es la técnica de los auto-cursos donde actores o estudiantes deben desarrollar cada semana un proyecto fundamentado en tres ejes: la improvisación: hacer surgir al exterior lo que está en el interior -técnica objetiva del movimiento: permite explorar lo contrario a la improvisación del exterior al interior -creación personal: propuesta de creación de “seres

vivos” o personajes. Esta proposición se apoya radicalmente en la observación de los entornos sociales, situaciones personales, vínculos, entre otros.

Es una pedagogía que aporta a la formación de actores e involucra varias técnicas. La estructura de lo que se cuenta se establece en la acción, gesto y movimiento. Su propuesta es más global y pretende no solo preparar actores, sino que da cabida a todos los artistas de teatro (mimos, clown, directores, dramaturgos, entre otros) (en comunicación virtual, marzo 06 de 2017).

La propuesta de Lecoq puede situarse en la corriente del teatro posdramático debido a sus características experimentales, donde el cuerpo deja de ser solo un instrumento de comunicación y pasa a ser un narrador fundamental. Esta práctica teatral, denominada a su vez como posmoderna, rompe los esquemas de la creación tradicional teatral y toma formas nuevas, abstractas, subjetivas, libres, corporales, con discursos horizontales, sin protagonistas y donde cada elemento o sujeto en la escena tiene algo que decir. Esta metodología es valiosa porque permite el desarrollo libre del actor y esto le facilita el acercamiento al público. De esta manera, cuando los intérpretes de *Falso+Positivo* están en escena juegan con el imaginario del público, acercándose tanto a ellos transmitiéndoles risa, complicidad, dolor, preocupación, ira, desengaño (que son los principales sentimientos generados en la obra).

### **3.2.2 El teatro posdramático.**

El autor que comienza a preguntarse por la existencia de un teatro posdramático es Hans Thies Lehmann en su texto *Teatro Pos-dramático*, publicado en Alemania en 1999. Allí, éste

se pregunta por los límites del teatro contemporáneo, que está buscando cada día nuevos lenguajes, ya que existe una brecha sensible entre los espectadores potenciales y el teatro que se practica. Esto trae como consecuencia la transformación de las líneas de desarrollo tradicionales de unidad de tiempo, de acción y de espacio, alejándose del teatro naturalista, épico y convencional” (Araque, 2011: 7).

En este teatro ya no se habla de un estilo griego. Es un teatro que pone en duda el diálogo como único procedimiento válido en la obra teatral. Emerge una forma “ahistórica” de narrar en cualquier tiempo y en espacios irreales y ficticios. Se pone en duda, nuevamente, al héroe épico con el que se identificaba el espectador y se propicia la aparición de nuevos contenidos y temáticas innovadoras; es decir, entra en crisis el drama absoluto (Araque, 2011: 8).

De esa crisis aparece el narrador en escena, es decir, de cierta forma reemplaza al héroe y propicia una unión entre el drama y lo épico. Como consecuencia de ello, el teatro debe reinventarse por fuera de esos límites estilísticos. De esta manera, se da cabida a otras artes que permitan reorganizar el espacio, concebir los personajes y contar las historias (Araque, 2011: 8).

Entre sus características está: realizar una síntesis del discurso para que el espectador tenga la capacidad de decodificar el espectáculo; sustentar la obra de teatro en imágenes oníricas buscando conmover más que educar; desjerarquizar los personajes y las situaciones, de manera que todos tengan los mismos niveles de importancia; la simultaneidad como recurso escénico donde cada evento tiene una labor diferentes y cumple con un objetivo determinado; se da prioridad a los signos y no al texto para que el espectador pueda elegir lo que ve, oye o imagina

en la escena, para así tener varios significados del espectáculo; fortalecer la escenografía como dramaturgia visual; recuperar al cuerpo como centro de atención, donde ya no es solo un medio para el diálogo sino que se entiende como signo que maneja un discurso independiente del texto; pretende eliminar la supremacía entre texto y escenario para tener múltiples posibilidades de lectura y de interpretación (Araque, 2011: 9).

Tal definición es necesaria ya que, en la actualidad, todo teatro que no se rija por los cánones aristotélicos se le denomina como posdramático y éste puede caer en una confusión en donde todo vale y nada importa (Araque, 2011: 9). Una virtud y una desventaja de esa posmodernidad en el teatro, es la posibilidad que tiene de unir discursos divergentes: poner al lado del dolor de la guerra, el chiste fácil:

El teatro posdramático plantea un debate sobre el manejo de la emotividad. Quizás ya no se trata que el actor muestre al público personajes que sienten profundamente, que están conmovidos y que conmueven al espectador. Ta vez, se pretende que el actor desestabilice al público por medio de la imagen que proyecta su propia personalidad, o de pronto se trata de que el actor haga en realidad lo que se sienten en el momento de emitir el texto (Araque, 2011: 12).

De ese teatro posdramático se pasa a un teatro poshistórico que busca dejar atrás la historia tradicional para darle prioridad al acontecimiento sobre la escena, al hecho real de la presentación (Araque, 2011: 15). Este teatro encuentra relaciones entre historia y dramaturgia, ya que, si bien “la historia muestra hechos reales, la dramaturgia muestra hechos que pueden ser reales o inventados, es decir, está en relación con la historia cuando reconstruye un episodio

pasado, pero cuando imagina la situación está en relación con la ciencia ficción” (Araque, 2011: 16).

Desde una dramaturgia historicista hay un cambio a un teatro poshistórico, el cual deriva de lo histórico (ni se niega y ni se rechaza). Este tipo de teatro es el resultado del presente siglo, el cual se define por la evidencia de cambios profundos, tanto en el comportamiento como en la configuración de la cultura (Araque, 2011: 17). Tiene en cuenta las circunstancias históricas, sociales y culturales, y cuestiona los componentes del acto teatral, por eso se somete a una constante experimentación, preocupándose por su autonomía e independencia (Araque, 2011: 17). Se cuestiona la “búsqueda deshonesto de la certeza” desde el punto de vista racional que cree representar perfectamente al mundo real (Araque, 2011: 18).

Esa “dramaturgia poshistórica podría ser el conjunto de relaciones reales o inventadas, conscientes o inconscientes que propician y dan vida al suceso teatral“ (Araque, 2011: 22). Y de esta compilación de características salen muchas de las obras que se presentan actualmente en los teatros del mundo. Por ejemplo, y para el caso colombiano, Victoria Valencia, dramaturga antioqueña y directora del grupo teatral La Mosca Negra, emplea en sus obras las técnicas del teatro poshistórico. Así como ella lo menciona, se utiliza el teatro como una plataforma en donde dialoguen siempre varias formas de hacer arte: la música, la danza y el arte plástico; contar a través de la imagen (Valencia, comunicación personal, abril 14 de 2016). Y las relaciona con el conflicto armado colombiano y sus diferentes actores: “informarse de varios hechos sobre el país y así construir algo que muestre varios rostros de las víctimas y de la violencia. La imagen aquí

es un texto importante que cuenta y toca el lado sensible de cada espectador” (Valencia, comunicación personal, abril 14 de 2016).

De la mano de estas “nuevas” metodologías está la obra *Falso+Positivo* del teatro La Antiliga, creación dramática que toma como base el conflicto armado colombiano, también se vale de algunos de los principios de la escuela poshistórica. Claudia Garcés, directora de la obra (en comunicación personal, abril 19 de 2016), menciona que las escenas son fotografías que se construyen para mostrar una determinada situación, el guion es ese conjunto de imágenes, que se pueden representar de distintas maneras: el actor está en un “juego de libertad” donde decide cómo contar esa imagen. En ese sentido, la trama es libre porque permite que el actor juegue con la intención de las escenas y sea multifacético. La obra es una mezcla entre texto e imagen, de espacio y discurso.

En *Falso+Positivo* se evidencia un teatro más dinámico, más independiente, más próximo al público, lo que posibilita una entrada más directa al espectador, porque juega con la cotidianidad y las ideas del colectivo que se encuentre presente. Este teatro posmoderno proporciona, en el caso de esta obra, tanto al actor como al asistente, elementos de comunicación y camaradería casi lineal, casi como si el público fuera un personaje más. Además del público, el cuerpo de los actores y su gestualidad son los principales narradores de la historia y es a partir de ello que se genera la empatía característica de la obra.

La obra se apoya de la comedia para ocasionar contrastes entre el dolor y la risa y por medio de situaciones (basadas en el clown) propone un juego entre los actores, donde la burla y la sátira

recaen sobre la realidad violenta del país y sobre la negligencia por parte del sistema burocrático que maneja los casos violentos y de desapariciones en el país: Fiscalía General de la Nación.

Y para una buena ejecución de esos espejos sociales, el cuerpo es, como lo alude el teatro poshistórico, un protagonista fundamental dentro de la obra. El hecho de que la obra carezca de escenografía o de objetos puntuales, hace que el actor demuestre su capacidad para crear el espacio, para formar convenciones espaciales a partir de su cuerpo por medio de sus señas y movimientos. Este aspecto técnico de la obra inquieta la imaginación del espectador, hace que cada quién se haga una idea de la disposición del ambiente y los elementos que hay en él. Genera una cercanía y una capacidad de identificación entre actor y espectador, escenificando ocasiones cotidianas mezcladas con la temática de los falsos positivos.

Toda la obra de *Falso+Positivo* está trabajando directa o indirectamente esa temática específica. En la primera historia, el asunto está más definido: hay una escena en la cual un capitán del ejército le pide a un soldado que debe cuidar al “vago” que capturaron porque lo van a legalizar; el soldado no entiende el significado de esa palabra y le pide al capitán que le explique y éste le responde:

LEGALIZAR, en el lenguaje castrense, es la acción mediante la cual un sujeto o sujeta es secuestrado o secuestrada para posteriormente ser asesinado o asesinada y luego hacerlo pasar por integrante de un grupo armado ilegal al margen de la ley y de esta manera obtener bonificaciones, licencias, permisos, ascensos (*Falso+Positivo*, marzo 09 de 2016).

En la segunda historia, el asunto es un poco más confuso, ya que está narrado desde la inocencia de una familia que solo está buscando a un hijo/hermano: la escena en la cual la familia se da cuenta que a su pariente lo «legalizaron», es cuando la madre recibe una llamada del CTI de la Fiscalía pidiéndole que se presente en las oficinas de la institución porque tienen una información importante sobre la desaparición del familiar; acto seguido, cuando la madre y la hija llegan a la cita, el encargado les dice:

Tenemos un informe de la cuarta brigada y en él dice que Peter Carmona fue dado de baja el día 04 de octubre a las seis de la mañana en el municipio de Nariño (Antioquia), por el ejército nacional... Fue dado de baja en enfrentamiento... (*Falso+Positivo*, marzo 09 de 2016).

De esta manera, la obra incita el asunto hablándole al público coloquialmente y acercándose a él de forma tal que sean partícipes y reales espectadores del problema, siendo posible este acercamiento debido a las nuevas tendencias trabajadas en el teatro y a las metodologías propuestas por Lecoq, en las cuales el actor y el asistente están al mismo nivel de comprensión. Así, el público llega a entender el asunto de los falsos positivos desde las dos ópticas principales: cómo y por qué se efectúa la desaparición por parte del Ejército Nacional y cómo esto es padecido por las familias colombianas.

De igual forma, las dos obras presentan en sus historias elementos notables para posibilitar procesos de memoria y reparación simbólica, ya que permiten reflexionar y analizar ciertos aspectos de la actualidad del conflicto armado colombiano. En ese sentido, en el siguiente

capítulo mencionaremos algunos de estos elementos y su relación con las obras de teatro anteriormente presentadas.

#### 4. APORTES CONCEPTUALES

*La memoria es sobre todo, dicen nuestros más primeros, una poderosa vacuna contra la muerte y lamento indispensable para la vida. Por eso, quien cuida y guarda la memoria, guarda y cuida la vida; y quien no tiene memoria está muerto.*

- Sub comandante Marcos

La antropología, buscando cada vez más campos de interpretación, y el teatro, representando la realidad, convergen en reflexionar en torno a sus actividades históricas, según comenta Verónica Pallini (2011), actriz e investigadora teatral argentina. La antropología lo ha hecho a través de textos académicos e investigaciones en campo y el teatro a partir de la exhibición y crítica -en sus diálogos y guiones- de los momentos trascendentales de su época. De esta manera han coincidido, trabajando cada una por su lado, en explorar componentes que han constituido las realidades: la violencia, las tradiciones, las creencias, las prácticas, entre otros. Sin embargo, “los teóricos teatrales han tomado prestadas, de la disciplina antropológica, algunas conceptualizaciones que les han permitido cambiar su forma de ver y de construir el mundo escénico” (Pallini, 2011: 60).

Sobre el teatro, como medio eficaz para acercarse al público y presentar su realidad, Antonin Artaud, director francés, menciona:

Si la sociedad es violenta el teatro debe reflejarla, debe generar la consciencia en el espectador de los males que la aquejan. El teatro es como la peste, exalta la oscuridad de

los impulsos destructivos del hombre. El teatro debe impulsar a los hombres a verse como son, a hacer caer las máscaras de la mentira, la hipocresía del mundo y revelar a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, debe invitar a tomar frente al destino una actitud heroica y superior (Artaud, 1976 en Pallini: 2011: 55).

Así, el teatro, a lo largo de la historia, ha funcionado como representación de la realidad. En Colombia, éste se ha centrado en estimular la sensibilidad histórica, política y social en el espectador. Ha elaborado reflexiones que directamente se relacionan con la construcción de la memoria en el país, representado masacres, situaciones de guerra, problemáticas, injusticias y un sin número de actividades que han marcado las crónicas de la nación. En ese proceso de recordar se han generado resultados terapéuticos, simbólicamente hablando, acerca de lo que significa recordar viendo lo sucedido en las obras. El teatro no solo terminó siendo un ente denunciador de delitos, sino que se convirtió en vehículo, mecanismo y herramienta para construir memoria.

#### **4.1 Teatro, Memoria y Testimonio**

Los procesos de memoria marcan una pauta, un inicio en un proceso de reconocimiento de las víctimas y como acto de oposición ante el olvido por el daño causado por esos actores constantes del conflicto armado en el país. El sobreviviente de los actos violentos no solo se tiene en cuenta por su valor existencial, sino porque adquiere junto con éstos un valor político, el cual ayuda a formar relatos en el ámbito público que permiten tener presente y activa la memoria de un hecho traumático. El teatro y las obras en este caso cumplen con esto, comienzan en el ámbito privado de la víctima, que pasa del relato al texto y del texto a la escena, a la representación. En las obras

puntuales expuestas en este trabajo, vemos cómo la figura del “director como víctima” pasa su relato propio y construye una pieza artística con los testimonios de otras víctimas, conformándose en el teatro un nuevo relato, configurado con sus particularidades estilísticas (teatro posdramático para *Falso+Positivo*, tragedia griega en *El Insepulto*) y artísticas (el uso de un espacio recreado por una determinada escenografía).

Dice Elsa Blair (2005) que “en efecto es por la vía de la reconstrucción de los relatos por donde diversas sociedades han implementado la puesta en público del dolor y el sufrimiento de las víctimas de situaciones de guerra” (Blair, 2002 en Blair, 2005:11); es así como la memoria va logrando su mayor potencialidad: da cuenta de referentes espaciales, permite indagar -entre las temporalidades- los hechos violentos, esclareciendo una cronología de los relatos (o eventos significativos que tejen los recuerdos frente a los hechos); y articula estos componentes en la narración para hacer una construcción de la memoria (Blair, 2005:10).

En este sentido, el teatro se ve como un medio y/o herramienta para construir memoria debido a su manera particular de narrar los hechos relacionados con la violencia: toma el relato de la víctima y lo transforma en texto, corporalidad y escenografía, se presenta como otra manera de leer el conflicto armado del país porque se apropia de hechos puntuales –desaparición forzada y falsos positivos en este caso- como base para la creación de obras teatrales, las cuales permiten un diálogo con el espectador haciéndolo consciente del hecho violento.

El relato de la víctima se complementa con la forma en el que las obras plantean contar los hechos artística y dramaturgicamente. Tenemos, por ejemplo, *Antígona* como la base literaria

para describir los hechos en *El insepulto*, una lectura propuesta por parte de El Trueque como una versión actual de la obra de Sófocles: una versión que traduce hechos puntuales del conflicto, adaptando los espacios clásicos de la obra griega a espacios tradicionales y “costumbristas” colombianos que permite al espectador identificarse con el contexto. Por otro lado, La Antiliga tiene una propuesta narrativa que va desde lo corporal y la experimentación del espacio mínimo, influyendo en la “capacidad imaginativa” del espectador, logrando, de este modo, un acercamiento y reconocimiento ante los hechos históricos que narra la obra, siendo este método artístico eficaz al momento de la interlocución (o diálogo) con el público.

Un proceso parecido al de la creación artística lo viven las víctimas en su rememoración del pasado y su elaboración consciente y presente de la memoria, porque hacer memoria no solo es recordar, sino darle un sentido constructivo, histórico y hasta reparador a ese pasado violento (Blair, 2005: 10); ya que a partir de las palabras, la víctima reconstruye los hechos y elabora una cierta crónica extraoficial, alternativa y más subjetiva de la realidad histórica y en ese sentido, puede ir dando puntadas que lo lleven a una reparación emocional.

El teatro puede darle sentido a ese pasado traumático, vuelve a traer los hechos y los reconstruye en un espacio que rompe con la cotidianidad del “espectador”, que al igual que un museo o una galería de arte, dispone de un lugar que va más allá del mero entretenimiento, sirviendo como un ojo crítico ante hechos que han ido fragmentando el país.

Así, la memoria se convierte en una expresión de rebeldía frente a la violencia y la impunidad, transformándose en un instrumento para asumir o confrontar el conflicto o para ventilarlo en la escena pública (Sánchez, 2013 en Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013: 13). La

memoria sirve para enfrentar la violencia y el olvido, es la manera como se mantiene viva una experiencia que no debe ser repetida. A través del lenguaje, en el presente, se logran narrar los hechos pasados para recuperar la memoria. Ese hecho, de narrar, que parece tan simbólico, brinda una posibilidad de sanar y elaborar duelos colectivos; además, esa labor va de la mano con la producción de una verdad pública y la reelaboración de un discurso oficial para contarla (Blair, 2002: 14).

Con dos ejemplos se podría dar cuenta de cómo las sociedades sanan sus heridas en rituales colectivos de expiación: el presidente chileno Patricio Alwyn pidió perdón en la televisión a las víctimas del régimen de Pinochet, purificando simbólicamente al Estado chileno de su identificación con los crímenes. Igualmente, el canciller Willy Brandt produjo en Alemania, en su momento, la misma catarsis al arrodillarse en un campo de concentración, identificando al estado alemán con un proceso de reparación pública (Blair, 2002: 14).

La memoria, la reparación y la catarsis comienzan a unirse en una misma tarea: exponer las situaciones vividas y la sanación emocional. En efecto, “La narración del trauma, dice Rogers<sup>1</sup>, facilita el proceso de elaboración y recuperación de los acontecimientos traumáticos”. Ignorar el pasado sólo agrava el problema y las personas pueden llegar reinventarse después de la narración (Blair, 2002: 15). Además, la propuesta de olvidar las experiencias aterradoras es inhumana ya que, *sin la memoria del sufrimiento, el futuro deviene cada vez más frágil* (Metz, 2000 citado en Blair, 2002: 15). “La tarea es construir memoria para mantener vivo el recuerdo de las víctimas

---

<sup>1</sup> K. L. Rogers citado por: Jan Coetzee. (2000). “Narrando el trauma. Introducción a A. Portelli, R. Boeschoten, A Molnar y L. Catela”. *Historia, antropología y fuentes orales* (24), pág. 33. - Citado en Blair, 2002: 15.

de la violencia como acontecimiento histórico y hacer gala de símbolos y ritos de conmemoración para conjurar y derrotar el olvido” (Blair, 2002: 15).

El «deber de la memoria» puede nutrir diversos propósitos, de lucha o venganza principalmente, pero un buen uso de ella puede ser la performatividad de los sucesos recordados porque presenta a un espectador los actos violentos, vividos por otros, y que han constituido una historia. De esta manera, se pone en evidencia una verdad y cumple la tarea de compartir la narración e ir liberando (o haciendo catarsis) aquellos recuerdos azarosos de la guerra. El arte escénico puede cumplir cierta función social y estar al servicio de la memoria, pues “nos lleva a una reflexión sobre el restablecimiento, el cambio y la activación de la participación colectiva. Es un elemento social, una “práctica” de un sector cultural que refleja sus propias características de la manera más fiel a la realidad” (Villarreal, 2008: 22).

De este modo, el teatro pone en escena esas memorias, porque las trae nuevamente y las recrea; porque su representación puede considerarse como ritual para la memoria, ya que sirve como reconocimiento del pasado y del dolor; porque las hace públicas y permite que una colectividad se apropie de ellas. Justamente, “para que una representación teatral sea aceptada y tenga impacto social necesita mover fibras en la sociedad (Villarreal, 2008: 22).

Por lo tanto, el teatro, a diferencia de otros medios como el cine, la literatura o las artes plásticas, confronta al espectador en vivo y en directo, reproduciendo escenas de la vida real para que éste se someta a un momento único en la representación. El teatro no es una producción acabada o terminada, éste siempre se sujeta al cambio con la propuesta de cada actor, cada lectura y cada

ensayo; por ello, cada creación se retroalimenta y se adapta a su medio social, histórico o político.

Por su parte, el Estado Colombiano, a partir de la ley de víctimas “por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones” (ley N° 1448, 2011), da vías legales para la preservación de la memoria histórica del conflicto. De este modo, el Centro Nacional de Memoria Histórica (2014) surge como iniciativa para “contribuir a la realización de la reparación integral y el derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto, así como al deber de memoria del Estado con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano, en un horizonte de construcción de paz, democratización y reconciliación.” Esto abre el camino para la creación de “espacios de memoria”, de piezas dramáticas que adquieren un valor de archivo histórico, ya que su formación toma como base los testimonios y hechos del conflicto nacional.

La dramaturgia puede adquirir compromisos políticos, sociales y éticos al registrar, comprender y proponer acciones donde se puedan desarrollar ejercicios válidos y eficaces hacia una posible reparación simbólica, articulando el reconocimiento del dolor de las víctimas con el apoyo de la investigación, creación y difusión de manifestaciones culturales, artísticas y patrimoniales capaces de dejar un testimonio imperecedero para que los hechos atroces no se repitan (Garcés, 2012 en Ministerio de Cultura, 2012: 11).

Los dramaturgos de la violencia han creado paradigmas para abordar el tema del conflicto armado, una de ellas, y quizá la más importante, es tomar al testigo como instrumento de consciencia (Pulecio, 2012 en Ministerio de Cultura, 2012: 34). El testigo es el personaje más relevante en la construcción de una obra de teatro, porque es a partir de sus recuerdos que se elabora la reconstrucción del hecho histórico violento. Si bien en la representación no se muestra exactamente su dolor y su vivencia, el testimonio agrupa y consolida a los actores del conflicto armado; a partir de esa labor, los autores establecen un canal de comunicación con las víctimas; y de este modo, sus historias empiezan a conocerse y comienza su elaboración del duelo.

Por ejemplo, la obra *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos*, más allá de estar inspirada en la vivencia propia del director como víctima, toma el testimonio de otras víctimas, lo cual hace que la obra abarque a un público más amplio en su labor de representar el conflicto armado y traducirlo en una obra dramática.

La obra toma caso de los asesinatos del esposo y hermano de Flor Gallego del Carmen de Viboral. Una intimidación que luego le hacen a ella por denunciar a los asesinos de sus familiares, cogen a tiros la casa con ella y sus hijas adentro durante treinta minutos, hecho que muestra la obra como homenaje a la víctima. Toma también el caso de la desaparición del hijo de Fabiola Lalinde: Luis Fernando Lalinde (Londoño, comunicación personal, abril 28 de 2016).

Este caso demuestra el papel de los dramaturgos en la construcción de memoria desde el arte, sobre cómo unen el discurso artístico con el relato de los testimonios de las víctimas. Para Félix “la obra nunca está terminada, es un proceso de constante creación y remontaje” (Londoño,

comunicación personal, abril 28 de 2016). Dando a entender que el conflicto representado sigue vigente, al igual que la importancia del testigo y su testimonio en la creación de la obra. Y, aunque la obra se centra en las Antígonas colombianas y la resistencia a la guerra, la motivación para realizarla, nace con la idea de hacerle un homenaje al hermano desaparecido del director. Además, dice él, que es como una forma de exorcizar el vacío y tener una forma de realizar el duelo ante la desaparición. La unión del duelo propio con el duelo ajeno es el punto de partida de la obra: “cómo el dolor personal se puede volver universal es la pregunta inicial en la construcción de la obra” (Londoño, comunicación personal, abril 28 de 2016).

Esa memoria narrada, que se convierte en texto escrito o representado, es aquella que se activa a partir del relato, del testimonio. La palabra se convierte en el mecanismo de expresión de esas memorias que llevan al dolor a exponerse en la escena pública (Blair, 2002: 09). Así mismo, estas narraciones construyen un discurso histórico que nutren la memoria colectiva del país.

*Dar testimonio es recuperar el habla [...] toda palabra arrancada a la sofocación es una victoria sobre la barbarie.*

- Esther Cohen

El testimonio, que llega después de manifestarse la memoria, se da, inicialmente, como un ejercicio de escucha y reconocimiento, y después cuando los recuerdos se ponen en el plano de las ideas, de la conversación, de la “confesión”, es cuando puede llegarse a la representación. Elizabeth Jelin (2002) propone que el testimonio debe estar atravesado por una serie de

decisiones frente al evento traumático, frente al dolor y frente a lo que se desea hacer con la vivencia pasada:

La posibilidad de dar testimonio [...] requiere ese tiempo de la reconstrucción subjetiva, una toma de distancia entre presente y pasado. Consiste en elaborar y construir una memoria de un pasado vivido, pero no como inmersión total. [...] Una parte del pasado debe quedar atrás, enterrado, para poder construir en el presente una marca, un símbolo, pero no una identidad (un re-vivir) con ese pasado (Jelin, 2002 en Quiceno, 2008: 189).

Obras como *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* y *Falso+Positivo*, utilizan como base el testimonio de las víctimas para la construcción y representación de determinados hechos que han marcado la historia del país. Echan mano del pasado, lo nombran y lo interpretan bajo su lenguaje artístico y así presentarlo ante su público. Esta puede ser una forma de *archivar* ese pasado violento, una manera de reconocer determinados eventos y compilarlos en otro tipo de lenguaje que permita una comprensión de los hechos, ya que “hablar del archivo implica pues hablar de formas sociales de administración del pasado, de las maneras como una sociedad lo hace inteligible a través de una serie de lenguajes y de prácticas nominativas” (Castillejo, 2009: 307).

Castillejo -antropólogo e investigador colombiano- (2009) resume el archivo como algo que “implica nombrar ese pasado, codificarlo por medio de una serie de conceptos y regímenes de clasificación y unificarlo en un corpus interpretativo” (pág. 307). En este caso el teatro funciona como un corpus interpretativo, que reúne varios conceptos y testimonios y los recopila en sus formas particulares de representación (escenografía, texto y corporalidad actoral) recreando un

mapa de determinados hechos que funcionen como una “cartografía del dolor”, que presente otras formas de entender el dolor y el recuerdo sobre el conflicto: en el caso de *Insepulto*, la desaparición forzada en un contexto social y en el de *Falso* la desaparición y los falsos positivos en el contexto urbano.

El proceso de archivar se toma pues como unas “condiciones que posibilitan identificar cierto lugar –en el tiempo y en el espacio, tanto discursivo como geográfico- como archivo, como *arkhé*, según su etimología griega, como principio de autoridad y origen” (Castillejo, 2009: 306). La creación teatral necesita reconstruir los hechos, abrir las heridas, querer trascender la historia para poder compartirla. Así, el testimonio de las víctimas se vuelve fundamental, y es ahí donde la relación artista - víctima se vuelve sustancial, ya que en la dualidad de sus acciones se construyen los textos dramáticos. “La memoria no es el recuerdo de un evento pasado, sino una construcción que se elabora desde el presente y permite reconfigurar el sentido de ese pasado” (Ricoeur, 2003 en Blair 2005:10).

El archivo y el testimonio, son maneras como se expresa la memoria, es lo que permite que los hechos del pasado no sean meros recuerdos (siendo la noción de recuerdo como algo individual) y se conviertan en memoria, pasando a ser expresados en el plano público por medio del lenguaje y buscando formas de representación (el arte escénico para nuestro caso) y así ponerlos en diálogo y al servicio del mayor número de personas (pensando ya en una memoria colectiva).

En el teatro, el testimonio resulta siendo la manera como se justifican las palabras dichas por el actor en presentación. Son las experiencias de alguien más, o como en el caso de Claudia, son

recuerdos propios puestos en público. Este arte dramático, terminó tomando los testimonios como parte de su guion dramático o técnico, en el que incluye palabras textuales, referencias sonoras o visuales y acciones puntuales. En el caso de *El insepulto*, cada elemento de la obra está representando sensaciones narradas por las víctimas en el proceso investigativo y de creación de la pieza y la decisión de relacionarla con la tragedia griega se basó en mostrar a las "Antígonas" colombianas: aquellas mujeres solas que buscan a sus muertos, piden justicia para sus desaparecidos (Londoño, comunicación personal, abril 28 de 2016).

En *Falso+Positivo*, el teatro poshistórico dio principios metodológicos para elaborar el duelo, limpiar el nombre del ser querido, sensibilizar al público con lo que pasa en el país, denunciar (aunque sea solo ante el público), darle voz a las víctimas, que han sufrido lo mismo, a través de la actuación y explicarle al mundo qué es un "falso positivo" (Garcés, comunicación personal, abril 19 de 2016).

Todos esos procesos que puede iniciar el teatro, pueden, a su vez, desarrollar momentos o pautas para la reparación integral de la víctima representada, de la que construye y convierte su memoria en algo para recordar históricamente, de la cual se ha escuchado atentamente su testimonio al punto de incluirlo en el guion escénico. Aquella reparación, que es además simbólica, puede darse en el teatro. Un teatro que, en el ejercicio de empatía generado a puertas cerradas, puede propiciar en el individuo una especie de trance catártico que lo haga ir a ese recuerdo, a esa visión, a ese sentimiento específico, ya sea, para liberarse de él, aprender de él, separarse de él o para vivirlo intensamente con dolor, lágrimas y sacrificio o para mirarlo con la sabiduría de quien ha esperado mucho tiempo y solo quiere volver para darse cuenta que todo ha

pasado al fin.

En el teatro, confluyen muchos ingredientes importantes y presentes en sociedades, como Colombia, que se encuentran iniciando fases reparadoras del conflicto armado. La memoria, en este caso, ha sido uno de los temas más relevantes para la reconstrucción del tejido social, histórico y político de las zonas afectadas; en la escena dramática, ésta puede ejercitarse y reflexionarse porque pone a dialogar los testimonios de los actores que sobrevivieron al conflicto y divulga sobre los hechos mencionados al público en general. De este modo, también enfrenta al teatro para que busque maneras alternativas de crear la obra.

El teatro que es razón, pero también emoción, es el lugar en donde pueden convivir argumentos sociales e históricos, políticos y éticos con la narración de historias humanas dignas de ser grabadas en la memoria colectiva de todo un pueblo. Para que el sufrimiento de tantos hombres y mujeres no sea en vano, de él podemos pedirle al teatro que nos deje recibir sus lecciones como legado de sabiduría [...]. Sabemos que entre el teatro y la memoria se crean estrechos vínculos sobre todo de orden emocional (Pulecio, 2012 en Ministerio de Cultura, 2012: 36).

El teatro se convierte en una herramienta pública para exponer los hechos de la realidad. Dice Blair (2002) que “la memoria es como el lenguaje, un instrumento que puede ponerse al servicio de una lucha noble como también de los más oscuros propósitos” (pág. 16), y es que el teatro hace precisamente eso: se pone al servicio de la comunidad para mostrar la realidad con el fin de que los espectadores se hagan partícipes de esa verdad narrada. El ejercicio de este arte

dramático, cuando ha tomado testimonios y le es fiel a la realidad, puede estar directamente relacionado con el ejercicio de la memoria, porque reconstruye un pasado y lo representa en el presente para que hechos lamentables no se repitan en el futuro. Ese momento,

no se centra únicamente en el contenido de aquello que se dice se “recuerda”, se “silencia” o se “olvida”, sino además en el proceso social y político a través del cual una cierta experiencia o grupo de experiencias son reconocidos como parte de un acervo que constituye el pasado y que permite una serie de disposiciones donde se identifique como tal (Castillejo, 2009: 307)

De este modo, lo que Castillejo define como archivo, complementa el accionar de la memoria en una persona o en una comunidad. Recordar ciertos sucesos no es lo importante, lo es si le damos un sentido a aquello que perturba la mente. Expresarlo, al punto de volverlo teatral, es un acto de valentía y superación, porque permite romper barreras y acercarnos a otros por medio de nuestras historias o de otras versiones de un evento.

#### **4.2 Teatro, Reparación y Catarsis**

Victor Turner, antropólogo escocés, definió el concepto de “dramas sociales” como unidades del proceso social que nacen de situaciones de conflicto. Éstos (ruptura, crisis, acción reparadora y reintegración y reconocimiento), pueden estar relacionados con las fases y actos públicos de “Reparación Simbólica”, pensados en el mundo para superar actos violentos ocurridos en el pasado, pues es “desde la fase reparadora del drama social donde se puede ver el potencial del cambio, siendo las formas expresivas y estéticas que surjan de la resolución del conflicto, una de

las múltiples posibilidades” (Pallini 2008: 72). Su análisis performático se centra en dicha fase reparadora de los dramas sociales, allí se tiene como principal característica la reflexividad social que se obtiene a partir de las crisis que la sociedad produce. El ser humano aprende a través de las experiencias, reprimiendo, la mayoría de las veces, las más dolorosas, viviendo la experiencia más profunda a través del drama (Pallini 2011: 72).

Ese momento de reflexión, que se vive en el teatro -y que propician otras manifestaciones artísticas-, puede pertenecer a las etapas de “Reparación Simbólica” que un individuo puede vivenciar.

De esta manera, en la reducción del testimonio oral a historia impresa, y del performance étnico a drama teatral, la víctima obtiene un estatus, a través de lo que Bourdieu (2001) llama la magia institucional. La creencia en el poder legitimador del Estado, la academia o el periodismo es lo que permite la transformación: la víctima ha cruzado un umbral, la víctima ha sido restablecida. Como en el ritual, no hay exteriorización que simbolice un contenido interno o profundo. El ritual, el performance en sí, genera su propio fundamento, sea religioso, político o jurídico (Bourdieu, 2001 en Cardona, 2014: 593).

A continuación, presentamos los conceptos de “Reparación Simbólica” y “Catarsis”, los cuales creemos que unidos conforman un solo hecho social: el enfrentamiento y la evocación del acto violento para inquietar las emociones, el pensamiento, el cuerpo, las ideas. Ese momento hace que el individuo, inicialmente, se dé cuenta de que algo lo incomoda (catarsis) y que, seguidamente, eso debe y puede cambiar para que no se repita (reparación simbólica). En este apartado lo exponemos.

#### 4.2.1 La *Kátharsis*.

La tragedia griega brinda, como bien señala Juan José García-Noblejas (2003), una primera definición del concepto de catarsis (*Kátharsis*), al fijarla como una purificación de sentimientos humanos ante la contemplación de un hecho trágico. Aristóteles ubica el término como la finalidad última del drama griego, el cual, al mostrar a los héroes enfrentados a determinados conflictos, hace que el espectador asimile la puesta en escena y adquiera una posición reflexiva ante los hechos expuestos:

Es ésta un efecto que los poetas griegos buscaban producir (según las pasiones de temor y piedad ante la presencia del mal) removiendo el corazón de sus conciudadanos, en el teatro. Y cuando las gentes acudían ahí, lo hacían en la esperanza —consciente e inconsciente— de encontrar con la tragedia un sentir y un saber vital que iluminara e hiciera justicia tanto a su identidad personal como a su condición de ciudadanos (García-Noblejas, 2003: 266).

Esta “reflexividad purificadora” es lo que define el carácter poético de las obras, su valor artístico ante los espectadores, su capacidad de representar hechos humanos tal cual se dan en la realidad para despertar las pasiones, pues “el arte poético implica en ocasiones la representación de asuntos cuya visión directa (su presunta “imitación fotográfica”) causaría repugnancia o dolor” (García-Noblejas, 2003: 273).

La catarsis permite apreciar hechos que pueden resultar oscuros en la cotidianidad, permite asimilarlos en un espacio artístico, en este caso mediante la representación teatral. Hace que los

héroes se vean vulnerables, generando en el público los sentimientos de piedad, temor y compasión; se apropian del dolor representado, se vuelven partícipes de una realidad ajena pero son conscientes de que lo visto puede llegar a suceder: “Al presenciar lo terrible de los patéticos eventos trágicos, los espectadores tememos que “el caos” como imprevisibilidad pura se haga con nuestras vidas” (García-Noblejas, 2003: 275).

Advierten Dupont-Roc y Lallot<sup>2</sup> que no es el espectador quien resulta “purificado”, sino las mismas pasiones fuertes y dolorosas puestas en juego, lo que da lugar a una situación paradójica, según la cual, en vez de experimentar sufrimiento (*lupè*), se experimenta placer (*hèdonè*). ¿En qué consiste esta “alquimia catártica”? «En una transformación de la percepción inteligente, de la comprensión o del incremento de conocimiento: de simple visión (*horan*) de las cosas, que puede resultar penosa, se pasa a disponer de una mirada (*theorein*) acompañada de intelección (*manthanein*) y por tanto de placer» (García-Noblejas, 2003: 279).

De esta manera, se puede decir que, para lograr una reparación integral, lo «ideal» sería que la sociedad o el gobierno promoviera espacios en los cuales se posibilite el ejercicio del recuerdo, y allí poder soltar, dialogar, sentir, escuchar y, sobre todo, reconocer y aceptar el dolor de uno mismo y del otro, para así comenzar el camino de la reparación simbólica. Ese proceso puede ser *catártico* y puede, a su vez, vivirse en el teatro, el cual sirve como medio para socializar el hecho doloroso.

---

<sup>2</sup> Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot realizan notas y comentarios (pág. 292) en la edición de 1980 de “La Poética” de Aristóteles realizada en París por Editions du Seuil.

#### **4.2.2 Reparación Simbólica.**

El 49° período de sesiones de las Naciones Unidas en 1997 da como resultado un informe final presentado a la Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección a las Minorías sobre la lucha contra la impunidad, violación de los derechos humanos y derechos de las víctimas (donde se encuentra el derecho a la reparación). Tales disputas tuvieron origen hacia 1970 cuando, principalmente, en América Latina se dieron manifestaciones en pro a la amnistía de los presos políticos luego de vivir regímenes dictatoriales. Para 1980, la amnistía se divulgaba como símbolo de libertad. Sin embargo, su uso no estaba siendo el más adecuado, pues estaba siendo percibido como “incentivo para la impunidad”, autoproclamada por dictaduras militares. Resultado de ello, se provoca una fuerte reacción en las víctimas, llevándolas a organizarse nuevamente y naciendo de ese auge el movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina y la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos (FEDEFAM) en Costa Rica. En 1989, con la caída del muro de Berlín, se inician múltiples procesos de democratización y acuerdos de paz para poner fin a conflictos armados internos, siendo la impunidad el tema central para el debate. Y finalmente, para 1997, tras varios periodos de sesiones de la ONU, la comunidad internacional presta especial importancia a la lucha contra la impunidad. De esta manera, se crea el informe E/CN.4/Sub. 2/1997/20 preparado por el relator francés Louis Joinet, en el que se expresan un “conjunto de principios para la protección y promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad” (E/CN.4/Sub.2/1997/20: 4).

Este informe final se estructura, básicamente, sobre tres fundamentos: derecho de las víctimas a saber, derecho de las víctimas a la justicia y el derecho a obtener reparación. El derecho a saber

se centra en el derecho a la verdad, con la idea de no repetición en el futuro. El derecho a la justicia implica la aplicación de diferentes medidas para hacer valer los derechos de las víctimas, lograr que su opresor sea juzgado y lograr reparación. Y, el derecho a obtener reparación se concentra en los alcances individuales y colectivos, directos e indirectos para “abarcar todos los daños y perjuicios sufridos por la víctima” (E/CN.4/Sub.2/1997/20: 10). De este principio, buscando la reparación colectiva, se da la reparación de carácter simbólico, que sugiere la reparación de índole moral, el reconocimiento público por parte del Estado, los actos conmemorativos, entre otros. De ellos, sobresale lo ocurrido en Francia en 1996, cuando, después de 50 años, el Jefe de Estado reconoció públicamente los crímenes cometidos contra los derechos humanos por el “régimen de Vichy entre 1940 y 1944”<sup>3</sup> (E/CN.4/Sub.2/1997/20: 10). El concepto de “Reparación Simbólica” surge, entonces, como mecanismo para reparar los daños causados en la población debido a conflictos armados.

Para la ONU “una reparación adecuada, efectiva y rápida tiene por finalidad promover la justicia, remediando las violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos o las violaciones graves del derecho internacional humanitario” (Patiño, 2010: 52). Tal reparación puede ser por indemnización, restitución, rehabilitación y satisfacción de una serie de medidas que implican la no repetición, el cese de violaciones, la verificación de los hechos, la búsqueda de los desaparecidos, una declaración oficial que restablezca la dignidad y la reputación de la víctima, una disculpa pública en la que se reconozcan los hechos y las responsabilidades, la aplicación de sanciones a los responsables, conmemoraciones y homenajes a las víctimas (Patiño, 2010: 53). Muchos de estos actos son simbólicos y no tienen un único camino de

---

<sup>3</sup> Régimen autoritario, instaurado por el mariscal Philippe Pétain en Francia, de carácter fascista y colaboracionista con la Alemania Nazi.

participación, cada país elige qué escenarios afrontar teniendo en cuenta los derechos de las víctimas para no correr el riesgo de perpetuar las injusticias anteriores.

Es necesario que las víctimas no sean solamente números por indemnizar o hechos por revelar, sino que sea la sociedad en su conjunto la que sienta su dolor, comprenda los hechos victimizantes, asuma su responsabilidad y no vuelva a repetir esa historia, estas son las funciones de las reparaciones simbólicas (Patiño, 2010: 54).

Las reparaciones simbólicas buscan ir más allá de las labores de carácter administrativo y material para procurar “dignificar y reconocer a las víctimas, recordar la verdad de los hechos, solicitar perdón y asumir la responsabilidad por parte de los victimarios” (Patiño, 2010: 55).

Como se ha intentado establecer, las reparaciones simbólicas forman parte de la reparación integral, la cual, junto a la verdad, justicia y garantías de no repetición, son consideradas hoy por hoy como derechos indiscutibles de las víctimas de violaciones a derechos humanos (Patiño, 2010: 59).

En Colombia, dentro de la Ley de Justicia y Paz, el Estado define “Reparación Simbólica” así:

Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas (ley N° 975, 2005).

De esta forma, las reparaciones tienen muchos campos de acción entre los que se destacan la construcción de monumentos, placas con nombres, transformaciones de lugares de tortura en

espacios simbólicos para no olvidar, discursos públicos de mandatarios en los que pidan perdón, etc. No obstante, las representaciones artísticas también han hecho parte de ese conjunto de actos reparadores. Enrique Pulecio Mariño, profesor y crítico de arte y teatro, define, en ese sentido, “Reparación Simbólica” y los alcances del arte dentro de la misma:

Simbólica será la reparación con que, mediante expresiones artísticas, se representen los acontecimientos de amenazas, crímenes y torturas, persecución y desplazamiento, desolación, muerte y dolor padecidas por las comunidades que han vivido, en suma, la tragedia del conflicto. Y si hablamos de tragedia es porque nos referimos al mismo tiempo al arte escénico y a la tragedia de un pueblo. Por otra parte, hemos podido comprobar que la dramaturgia del conflicto armado en Colombia da cuenta cabal de su complejidad con un conjunto de obras que por sus planteamientos, fuerza y pertinencia sobrepujan en poder de representación a las demás artes, ya que entre nosotros el teatro la más social de todas las disciplinas artísticas (Pulecio, 2012 en Ministerio de Cultura, 2012: 28).

Un símbolo para esos hechos reparadores es la representación sensorial que supere la mediación de la escritura silábica entre emisor y receptor (Patiño, 2010: 54). Y el teatro es, en efecto, un suceso que proporciona tal simbolismo, ya que facilita pensar la reparación como un retrato corporal de los hechos y generar efectos físico-psicológicos en el público. Esas experiencias sensoriales posibilitan transformar el dolor, desde el punto de vista de las víctimas y de los testigos, en acciones catárticas que dejan fluir los recuerdos, los dolores, las ilusiones, los miedos, los pensamientos que podrían estar reprimidos por la angustia. De esta forma, la experiencia teatral podría, en medio de ese caos de sentimientos, proporcionar elementos que

“reparen simbólicamente” a quien se sienta reflejado. Y es ahí, en ese juego entre el sufrimiento y la liberación, de lo que provocan las artes, especialmente el teatro, que la Antropología podría concentrar su mirada, porque en ese instante en el que se unen magia, ritual y símbolo, es en el que se construye y reconstruye memoria y testimonio.

El teatro es igual de terapéutico que ir y hablar con alguien sobre el conflicto. Pero de una manera más poderosa porque está amplificado, te permite transmitir un mensaje de dolor a mucha gente y vaciarla: le pones el dolor a otros. La madre de Claudia [la directora de *Falso+Positivo*] percibía al final de cada función que cada espectador había salido con un pedazo de su dolor. En un sentido empático. Por eso es reparador. Su dolor tiene una voz en el teatro (Alzate, comunicación personal, abril 13 de 2016).

#### **4.2.3 Catarsis como Reparación Simbólica.**

El teatro se puede presentar como uno de los medios artísticos más efectivos debido a la inmediatez, a la cercanía que tiene con su público, esa particularidad que se basa en una apreciación del momento escénico y la presencia de un espectador en ese instante. Tal como lo dice Juan Diego Alzate, actor del grupo La Antiliga:

Lo que tiene de particular el teatro respecto a otras artes, es el momento, el encuentro entre lo escénico con el público. El instante de la representación en la escena y de que otros lo vean en el momento, hay un contacto de lo humano muy poderoso, más cercanía con el público. Esto hace que se aprecie en el instante, no pasa por filtros como una pantalla o desde la distancia, como el cine o la música. Es un asunto más visceral (en conversación personal, abril 13 de 2016).

El sentido reparador del teatro se encuentra en esta cercanía con su espectador. Así, se genera un acercamiento de su público con lo representado, una identificación con el personaje –tal como se define el sentido de la catarsis en la tragedia griega- se convierte en un juego empático en donde las emociones entran en un juego de reconocimiento hacia la escena.

En el teatro manejamos el concepto de personaje y el personaje tiene también una relación con el concepto de alma. Los personajes funcionan como un punto de identificación. Esto genera una distancia experiencial con el espectador, pero no una distancia emocional, genera una proximidad emocional que ayuda a que los otros puedan generarse esas sensaciones empáticas que son tan importantes en el proceso (...) (Alzate, comunicación personal, abril 13 de 2016).

La empatía es, quizá, el sentimiento más importante en la reparación, en la representación teatral e incluso en la sociedad en general. No obstante, el análisis teórico de la historia poco ha tenido en cuenta los sentimientos de las personas, “las emociones desempeñan un papel muy pequeño en la mayoría de las teorías sobre el comportamiento social. O bien se les omite por completo o bien, en el mejor de los casos, se les trata como un residuo indiferenciado” (Scheff, 1986: 17). En este caso, cuando hablamos de catarsis y reparación simbólica, la emocionalidad es quien dirige gran parte de esos procesos psicológicos y sociales.

El teatro permite la intimidad, la cercanía con la representación de la realidad, exorcizar el dolor, reflejarse e identificarse con situaciones. “Usted cómo hizo para saber que eso me pasó a mí” y esa es la razón de ser de *Falso*, el eco de lo que estás haciendo, de que las víctimas tengan voz a través de nosotros. Si yo no creyera que el teatro es una manera

o una metodología para que se logren muchas cosas, haría otra. El teatro es un medio de comunicación. Y en el arte no se verifica. Usted cómo lo mide cuántas personas están sensibles, eso no se puede comprobar. Pero sí sensibiliza, obvio que sensibiliza, obvio que transforma, obvio que repara, obvio que se logran un montón de cosas... El arte se instala en el lugar de lo sensible, la sensibilidad que se expone en la comunicación, en la actuación se da una afectación que se sale de control (Garcés, comunicación personal, abril 19 de 2016).

En esa línea, en conversación con Juan David Pascuales M., escritor y cuentero antioqueño, indica que representar es una necesidad política y moral y en ese hacer artístico también se rinde homenaje a los caídos. Interpretar una obra debe surgir motivación personal, “primero tiene que atravesarlo a uno para que llegue al otro”, luego vendrá la reivindicación a las víctimas que es solo una parte del proceso de terapia y propaganda que se debe vivir en el conflicto. Y si bien el arte, o el teatro, hace que el público tome conciencia, eso no es suficiente para la reparación (en comunicación personal, junio 15 de 2016).

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que en las dos obras abordadas –El *insepulto* y *Falso+Positivo*– hay una impronta sensible por parte de sus creadores/directores. Ellos sienten la necesidad de tramitar su dolor a través del arte y de expresarlo ante un público, de hacerlo empático, compartirlo con una sociedad, que al igual que ellos, pudieron haber sido golpeados por hechos similares o peores. Sumado a eso, hay que tener en cuenta que las obras se construyen en un diálogo con los relatos de otras víctimas, formando la obra bajo un contexto propio (zona rural en *El insepulto* y zona urbana en *Falso+Positivo*) y generando así una cercanía con el

espectador. En el texto de *El insepulto*, por ejemplo, se hace una acotación al principio del lugar en el que se desarrollan los hechos de la obra: “la acción [se desarrolla] en una casa de campo situada en una vereda de algún municipio antioqueño azotado por la violencia del conflicto armado. Los muebles y objetos de la casa dan cuenta de una familia acomodada y entrada en desgracia” (Londoño, 2013: 01). La obra, en este sentido, genera la empatía con el público explorando sitios que se hacen familiares al espectador: una casa campesina, donde se supone tiene que haber una estructura de la familia tradicional colombiana, se muestra fragmentada y desestructurada por la presencia de actores armados, como poco a poco van cayendo en desgracia los últimos integrantes de esa familia y sus tierras son tomadas a la fuerza por otros.

*Falso+Positivo*, por su parte, compara dos contextos en dos actos, brindándonos una perspectiva más amplia del fenómeno de los falsos positivos tanto en las zonas rurales como en la zona urbana. De esta manera, el espectador se hace consciente de algunos episodios violentos que pasan las víctimas. La presentación termina siendo un espejo de la realidad para las víctimas, como sucedía con la madre de Claudia que cada que presentaban la obra iba a verla y siempre lloraba porque sentía que así exorcizaba su dolor (Garcés, comunicación personal, abril 19 de 2016), y para el espectador un aprendizaje extra institucional en el que puede comprender todo el panorama del falso positivo y su familia.

De este modo, el teatro aporta una semilla para que el proceso de reparación, catarsis y representación se lleve a cabo; obviamente no es capaz ni es posible lograr, por sí solo, la reparación por el daño causado por la guerra en una persona. Se necesitan varias disposiciones para lograr un acercamiento al perdón, a la justicia, a la “restauración”. Sin embargo, es un

camino que debe emprenderse; y ese recorrido está el efecto que tiene el arte, o propiamente el teatro, en aquel espectador que vivió la guerra de cerca (y de los otros que salen conmovidos e informados de la realidad de su país). Esa finalidad, que puede tener el teatro, merece atención y análisis antropológico. Es relevante, para nuestra actualidad colombiana, comprender los modos como nos enfrentamos a las consecuencias del conflicto y el curso de las labores para llegar a una íntegra reparación. El teatro no lo hace, pero sí aporta ingredientes. Y esa contribución podría ser de interés académico y disciplinar.

## 5. CONCLUSIONES

En la exploración sobre estudios de teatro en antropología, se encontró muy poca documentación. Aquella que se localizó no tenía en cuenta algunos aspectos que eran de nuestro interés: la construcción investigativa de las obras de teatro, las categorías de análisis -pertinentemente antropológicas- tenidas en cuenta en el guion teatral, los impactos sociales, políticos y culturales de las creaciones dramáticas, el *efecto catártico* de la representación sobre el espectador, entre otras.

En este trabajo se procuró realizar un acercamiento a esos asuntos y el resultado de ello fue un encuentro con un teatro comprometido en la investigación de las cuestiones que han sacudido la sociedad. En Colombia, el teatro ha representado las tradiciones, las diferencias políticas, los descontentos sociales, las luchas populares, las creencias, los miedos, los anhelos, entre otros. Particularmente, este arte dramático ha centrado especial atracción a los conflictos armados del país y ha encontrado en su quehacer un ejercicio de denuncia, sensibilización y catarsis ante los hechos violentos ocurridos en el contexto colombiano.

En esa línea, la peculiaridad de las obras analizadas (*Falso+Positivo* y *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos*) es la posibilidad de contar, desde la propia experiencia de víctima, uno de los sucesos de esta guerra: la desaparición forzada. Y, en ese camino, tramitar un dolor propio y poner en evidencia este acontecimiento.

Así, encontramos que, aunque el gobierno colombiano -sin demeritar sus avances- trate de crear

leyes, museos, monumentos, casas, etc., la reparación simbólica termina siendo un proceso personal *catártico* que, en ocasiones, se vuelve público (como en el caso de los directores de las obras: José Félix Londoño y Claudia Garcés). Esa puesta en escena del dolor posibilita una elaboración de memoria individual y colectiva que “facilita” la concientización de los hechos históricos del país.

Creemos entonces que esas construcciones sociales y colectivas de la memoria histórica se dan, también, en el plano de lo artístico y dramático (como es el caso de las obras ya mencionadas), porque le concede al espectador una oportunidad única de vivir un momento del conflicto armado en medio de las paredes de un teatro que no pondrá en peligro su vida. Esa ocurrencia, en el teatro, le proporciona al público elementos para generar empatía con la víctima de ese conflicto armado o para sentirse identificado por ser esa víctima representada.

Esos testimonios de las víctimas terminan siendo una base documental para las elaboraciones escénicas, junto a estilos artísticos, por un lado, basados en la Grecia Clásica y, por el otro, en la posmodernidad artística. La tragedia griega, al ser un canon de la cultura occidental, permite difundir el dolor para poder entenderse y adaptarse a otros contextos de guerra. Así, se hace eficaz y simbólico el acercamiento entre el que ve y el que actúa -que al mismo tiempo está representando a un alguien más que es real y tiene una historia por contar-. Y, con el espacio mínimo, técnica posmoderna, se estimula la creatividad del espectador, se da un punto de identificación más cercano y se logra crear espacios posibles para el desarrollo de la subjetividad y la imaginación.

Para concluir, consideramos que esta investigación permitió vislumbrar otra forma de reparación simbólica (la de la representación teatral). Asimismo, propuso considerar la representación teatral como catarsis emocional para las víctimas; mostrar al teatro como otro medio para contar, contrastar y documentar la historia violenta del país, visibilizar otra forma de hacer inteligible procesos tan complejos como la desaparición forzada y los falsos positivos, examinar al teatro como un medio de estudio antropológico y exponerlo como una plataforma tan viable para la presentación de las víctimas del conflicto armado, como lo puede ser el cine, la tradición oral, la escritura, o cualquier otro medio de comunicación.

De igual forma, hay perspectivas que no alcanzaron a ser desarrolladas y que podrían ser resueltas en próximas investigaciones: distinguir qué otros actores sociales podrían ser analizados a partir de la representación teatral; averiguar por el papel que cumple el público en la aceptación y asimilación de las obras de teatro sobre el conflicto del país; reconocer la postura de la víctima-espectadora en este tipo de obras sobre el conflicto armado; indagar por la función que podría cumplir el gobierno en este tipo de creaciones artísticas.

Finalmente, consideramos que en el teatro se pueden encontrar campos de estudio suficientes para que la antropología se arriesgue a investigar y a visibilizar lo que este arte puede llegar a hacer con los sucesos sociales, históricos y culturales: ponerlos en escena para que el público pueda presenciar de una manera más próxima lo que acontece en su entorno. Esto puede ocurrir gracias a que el teatro propone un diálogo horizontal con el espectador, propicia un ambiente reflexivo fuera de la cotidianidad, mezcla otras técnicas artísticas, ritualiza la presentación y pone en juego la emotividad del individuo.

*Ante tantos sueños frustrados y el deseo de una utopía que se disuelve en el aire como un fantasma, el papel de la cultura y el teatro trasciende la simple diversión o la ingenua pedagogía de los panfletos de otros días, para motivar la curiosidad sobre la complejidad de los hechos y usar nuevos términos e imágenes para abordar las realidades más acuciantes.*

- Carlos José Reyes

## 6. REFERENCIAS

### Bibliografía

- Aldana, J. (julio 2013). Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960. *Aisthesis*, (53), 185-202.
- Araque, C. (2011). *Dramaturgia en diferencia. Teatro poshistórico*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Blair, E. (julio-diciembre 2002). Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública. *Estudios Políticos*, (21), 9-28.
- Blair, E. (diciembre 2005). Memorias de violencia, espacio, tiempo y narración. *Controversia*, (185), 7-19.
- Blair, E. (enero-junio 2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos*, (32), 85-115.
- Castillejo, A. (2009). *Los archivos del dolor: Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Cardona, J. (2014). Arte, ritual y masacre. Reflexión sobre la reconciliación en el posconflicto colombiano. *Anuari del Conflict Social*, 576-598.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2014). Centro Nacional de Memoria Histórica. Colombia. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/somos-cnmh/que-es-el-centro-nacional-de-memoria-historica>

Departamento de Latín y Griego de Universidad Laboral de Cáceres (2004). La Tragedia Griega. Recuperado de <http://iesunivlaboral.juntaextremadura.net/web/departamentos/latinygriego/RECURSOS/griego/teatro/LA%20TRAGEDIA%20GRIEGA.pdf>

García-Noblejas, J. J. (2003). Pensar hoy un sentido trascendente para la catarsis aristotélica. En J. Escrivá de Balaguer. (Ed.), *La grandeza de la vida corriente* (265-292). Roma: Edizioni Università della Santa Croce.

Gómez, A. (julio-diciembre 2006). «Aquí fue Troya». Mujeres, Teatro y Agencia Cultural. *Tabula Rasa*, (05), 193-208.

González, F. (1986). *Historia del teatro en Colombia*, 1986. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España editores S.A.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.

Lesky, A. (1966). *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

Ley N° 975. (25 de julio de 2005). Ley de justicia y paz. Bogotá, Colombia.

Ley N° 1448. (10 de junio de 2011). Ley de víctimas y restitución de tierras. Bogotá, Colombia.

Londoño, J.F. (2013). *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos*. Teatro El Trueque. Medellín, Colombia.

Losáñez, R. (2013). La tragedia griega en el siglo XXI. *UNIR Revista*. Recuperado de <http://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/la-tragedia-griega-en-el-siglo-xxi/549201435649/>

Luque, A. (2015). De Antígona al juez Garzón. En ¿Mantiene hoy su vigencia la tragedia griega? *El País*. Recuperado de [https://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430308822\\_816774.html](https://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430308822_816774.html)

Lyday, L. (1987). El teatro colombiano en la primera mitad del siglo veinte. *Revista de Estudios Colombianos*, (3), 7-13.

Mächler, E. (2005). Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario! Aproximación a la invisibilidad del

indígena en el teatro colombiano. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 19 (36), 299-336.

Martínez, Q. F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9 (2), 39-58.

Ministerio de Cultura (2012). *Luchando contra el olvido*. Bogotá: Impresol Ediciones Ltda.

Monsiváis, C. (1978). Notas sobre cultura popular en México. *Latin American perspectives*, 5 (1), 98-118.

Montes, L. E. (2008). Mi hermano fue un falso positivo. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/mi-hermano-falso-positivo/96639-3>

Montilla, C. (febrero 2004). Del teatro experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales*, (17), 86-97.

Naciones Unidas. (02 de octubre de 1997). Comisión de Derechos Humanos. Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección de las Minorías. 49 período de sesiones (E/CN.4/Sub.2/1997/20).

Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. Madrid: Valdemar.

- Olmedo, I. J. (2007). *La danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral* (tesis de pregrado). Universidad de las Américas Puebla, Puebla.
- Pallini, V. (2011). *Antropología del Hecho Teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Palmeri, D. (2014). Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. las orestíadas de la societàs Raffaello Sanzio, mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber. Recuperado de <http://ddd.uab.cat/record/126929>
- Patiño, A. A. (julio-diciembre 2010). Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 21 (2), 51-61.
- Reyes, C. J. (2012). Teatro y violencia en Colombia. *Primer Acto*, (342), 128-138.
- Rodríguez, F. (1962). El héroe trágico. *Cuadernos de la Fundación Pasto*, (6), 11-35.
- Romero, S. (2014). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Quevedo, N. (2015). Reparación para los falsos positivos. *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/investigacion/reparacion-los-falsos-positivos-articulo-585>

Quiceno, N. (julio-diciembre 2008). Puesta en escena, silencios y momentos del testimonio. El trabajo de campo en contextos de violencia. *Estudios Políticos*, (33), 183-210.

Sánchez, S. (2008). *De la tragedia griega al drama moderno*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Scheff, T. (1986). *La catarsis en la curación el rito y el drama*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Suárez, C. M. (2000). Dos generaciones de la violencia en el teatro colombiano contemporáneo. En: González, Fernando. *Teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Vilches, M. F. (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.

Villarreal, S. (marzo 2008). La función social del teatro. *Acequias*. Recuperado de <http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias44/A44lafuncion21.pdf>

## **Entrevistas**

- Alexandra del Río Carvajal. Medellín, marzo 06 de 2017. Actriz y profesora de teatro en la Red de Artes Escénicas de Medellín.

- Claudia Garcés Vergara. Medellín, abril 19 de 2016. Actriz, clown, directora de la obra *Falso+Positivo* e integrante del grupo teatral La Antiliga.
- José Félix Londoño Zuluaga. Medellín, abril 28 de 2016. Dramaturgo, actor y director de la obra *El insepulto o yo veré que hago con mis muertos* y del teatro El Trueque.
- Juan David Pascuales Morales. Medellín, junio 15 de 2016. Escritor, cuentero y actor de teatro.
- Juan Diego Alzate Giraldo. Medellín, abril 13 de 2016. Antropólogo, actor en *Falso+Positivo*, integrante del grupo teatral La Antiliga y de la Corporación Arca de N.O.E.
- Victoria Valencia. Medellín, abril 14 de 2016. Dramaturga, directora del grupo teatral La Mosca Negra y profesora de teatro en la Universidad de Antioquia.

## **Obras**

- *Falso+Positivo*. Medellín - Teatro Casa Clown, marzo 09 de 2016.