

Cómo citar:

Hurtado Sáenz, L. (2014). Dirección, memoria y género. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 181-194.

DIRECCIÓN, MEMORIA Y GÉNERO*

DIRECTION, MEMORY AND GENDER

Liliana Hurtado Sáenz**

** *Magíster en Escrituras Creativas. Maestra en Artes Escénicas. Profesora Asociada Universidad de Caldas, Departamento de Artes Escénicas.*
E-mail: lilihur51@hotmail.com

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo resaltar la importancia de la dirección teatral en la enseñanza de las artes escénicas desde la particular mirada de la autora, basada en su experiencia como artista y docente. El alcance del trabajo está determinado por su experiencia como directora y dramaturga en varios de los trabajos donde predomina su visión de género en contraste con temas referentes a las diferentes formas de violencia ocurridas en Colombia. Metodológicamente la autora expone una problemática social determinada y relata el tránsito hecho hacia las diferentes obras teatrales escritas y montadas por ella. Concluye señalando el compromiso social del teatro y al aporte que podría dar para la construcción de sentido dentro de una sociedad.

PALABRAS CLAVE

Dirección, memoria, violencia, género, dramaturgia.

ABSTRACT

The article aims to highlight the importance of theater direction in, teaching performing arts from the particular perspective of the author, based on her experience as an artist and a teacher. The scope of work is determined by her experience as a director and a dramatist in a number of works in which her vision of gender predominates, in contrast to topics related to different forms of violence that happen in Colombia. Methodologically, the author presents a particular social problem and narrates the transit made toward different plays she has written and produced, As a conclusion the author presents the social commitment of theater and the contribution it could give to the construction of meaning within a society.

KEY WORDS

Directing, memory, violence, gender, playwrighting.

* Recibido: 30 de marzo de 2014, aprobado: 15 de junio de 2014

A MANERA DE REFLEXIÓN

“Quiero fomentar un tipo de humanidad sobre el escenario que demande atención y que exprese quiénes somos y que sugiera que la vida es más grande”
(Anne Bogart, 2008, p. 51)

Es habitual pensar que el arte en ninguna de sus expresiones es susceptible de ser encasillado en los procesos de enseñanza-aprendizaje. La academia tradicional siempre resulta estrecha o incómoda cuando el arte desde su propia esencia libertaria reclama la ruptura y el deslinde de estructuras que tiendan a generalizar o a dictaminar fórmulas para llegar a la creación artística. Debido a que mi formación académica no pertenece al área de la pedagogía sino a la de las artes escénicas, me permitiré hablar desde la pedagogía escénica y el saber pragmático, que no es otra cosa que el ejercicio de la docencia en las diferentes áreas del teatro desde el conocimiento y la práctica artística constante de esta disciplina.

Siempre he creído que en el aula universitaria hacemos un ensayo permanente de lo que será la vida real y en ese ensayo podemos titubear, equivocarnos, extralimitarnos y en ocasiones renunciar o hasta traicionarnos; porque justamente es este ámbito experimental el que permite realizar diversos recorridos en la búsqueda de una voz propia y en el encuentro de señales discontinuas. Como incontrolables destellos de luz, intentan hablarnos en códigos cifrados y misteriosos mientras nos trastabillamos con las voces de otros que –como en una realidad paralela– perciben otras señales y otros códigos por momentos coincidentes y a la vez distantes sustancialmente de nuestras propias percepciones.

El aula es un laboratorio de la vida pero no es la vida misma, esa que el estudiante debe encarar cuando fuera del útero universitario se enfrenta a un proceso creativo independiente y debe exponer todas sus herramientas para intentar no equivocarse y hacer el cruce acertado a la hora de asumir la creación.

Basada en el trasegar que he tenido en docencia desde el área de la dirección escénica y la actuación a lo largo de aproximadamente 15 años de ejercicio, puedo decir que es la dirección escénica una oportunidad invaluable en el campo de la formación teatral universitaria. Es allí donde el estudiante desarrolla diferentes competencias. Por un lado, de tipo expresivo, en el que sus capacidades son encausadas a la comunicación efectiva entre director y actores en la interpretación de roles o personajes dentro de una puesta en escena; por otro, de orden creativo, encaminado a la configuración de universos de ficción lo suficientemente autónomos y claros que permitan crear dinámicas de trabajo efectivas con los actores; y finalmente, de tipo perceptivo, que permita comprender e interpretar materiales escritos de tal manera que pueda realizar una propuesta estratégica en cuanto al trabajo con los actores en la puesta en escena.

Pero creo que la verdadera clave radica en la comprensión y formulación de mundos posibles donde la idea más descabellada o inverisímil cobre validez y credibilidad al entrar en funcionamiento dentro una estructura con reglas propias, dispuesta en un contenedor lo suficientemente claro que permita tanto a los actores como a los espectadores entrar en una convención

navegable y legible. Cuando un estudiante logra formular una propuesta escénica con estas características no solamente está avanzando en el campo de la dirección escénica sino que a la vez engloba el universo del leguaje teatral desde la actuación, la dramaturgia, la escenografía, el vestuario, la sonoridad y el resto de componentes que constituyen su propuesta de montaje. En pocas palabras quiero decir que la dirección escénica en un programa universitario de teatro es la posibilidad de poner a rodar un complejo sistema cuyos dispositivos deben estar perfectamente engranados para garantizar su funcionamiento y que a la vez sea lo suficientemente flexible y permeable a múltiples interpretaciones. Es la paradoja con la que un artista siempre se encontrará en el camino creativo, porque no puede haber rigidez sino hay cabida a la libertad.

Sin embargo considero que para que todo este aparataje funcione de manera real, es necesario que el estudiante logre reconocer su haber propio, es decir, que indague en su historia personal, en su pasado, en sus miedos, obsesiones y su propia tradición. Es justo allí donde encontrará una pregunta que en somnolencia espera su cuidado, una espina que solo aguarda un soplo para emprender el vuelo de retorno.

Retomo a propósito las palabras de Eugenio Barba (2010, p. 25):

Muchas veces en el origen de un camino creativo hay una herida. Señala la separación de aquello que nos resultaba vital, marca la parte de nosotros que pertenece en exilio en lo más profundo de nuestro ser. A veces, el tiempo

transforma nuestra herida en una cicatriz que ya no duele. En el ejercicio de nuestro oficio regresamos continuamente a esa lesión íntima, para rechazarla o permanecer fieles a ella. Todo esto no tiene nada que ver con la estética, las teorías ni con la necesidad de comunicarse con el otro. Se trata más que nada del deseo de reencontrar una sensación de plenitud, una integridad perdida. Para encontrarse a sí mismo, es necesario medirse con el otro, el otro en nosotros mismos o el otro que está fuera de nosotros.

Si como docentes logramos que el estudiante se interrogue a sí mismo y a sus ancestros de forma activa tal vez logremos que encuentren su lugar en el tiempo de su propia actualidad.

La dirección escénica puede ser un ejemplo significativo de cómo la academia puede cumplir la función de provocar, mas no de conducir hechos creativos que lleven hacia el encuentro, afianzamiento y descubrimiento de lenguajes propios.

Por otro lado creo importante señalar que no existen máximas en la labor docente; lo que hoy me llena de certeza mañana se transforma en incertidumbre; así, después de todos estos años de encuentros y aprendizajes mutuos con mis estudiantes, lo único que puedo sacar en limpio es que ese impulso, muy particular y personal de relacionarme con ellos, basado en el respeto y el afecto, me ha garantizado un crecimiento constante y un incontenible deseo de dar, lo cual requiere una gran dosis de generosidad, interés y empatía, pero que a la vez me crea la posibilidad de un viaje más allá del cotidiano.

Existen una gran cantidad de componentes teóricos que conforman la dirección escénica pero que creo van emergiendo y apareciendo según la necesidad y particularidad con que cada estudiante llega y pone en común en el encuentro con el docente a la hora de asumir esta asignatura. Creo más en la calidad de estos encuentros que en la cantidad de contenidos de la actividad académica; en muchos casos, basta con la verdadera comprensión de uno solo de ellos para que el estudiante abarque y amplíe su visión de mundo. Con la anterior quiero decir que considero que no existen fórmulas, ni normas, ni certezas en estos procesos, existe un espacio dado en un tiempo determinado en el que por ventura pondremos en juego el azar, la confusión, el caos y la intuición en la búsqueda de un momento creativo.

A lo largo de más de 15 años de experiencia como docente de teatro he tenido la fortuna de recorrer al lado de increíbles compañeros de trabajo, actores, actrices y un gran número de estudiantes universitarios de teatro, la aventura y el riesgo que conlleva asumir la práctica escénica como una asignatura dentro de un programa de formación académica, los resultados son tan variables y valiosos como lo es la vida misma, sin ninguna fórmula, sin ningún método, con la sola certeza de lo impredecible.

LA INDAGACIÓN PERSONAL

La mayoría de los procesos pedagógicos o cognitivos nacen desde múltiples preguntas para finalmente tomar forma y definición en torno a un consenso. El

teatro, en su acepción más tradicional, está soportado en grandes preguntas: ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Qué?, las cuales a su vez nos remiten a elementos consustanciales como tiempo, espacio, personajes, acción y conflicto. Basados en estos parámetros podríamos soportar las bases para la enseñanza del teatro como componentes constitutivos del arte dramático y plantear diversas premisas que nos conduzcan a ponerlos en juego con el fin de que el estudiante de teatro comprenda de manera técnica la “anatomía” del teatro, por así decirlo, sin olvidar que dentro de esta dinámica toma un importante papel el mundo ficcional perteneciente a la dramaturgia universal, para de esta manera encontrar voces que hablen de los grandes conflictos de la humanidad en el plano social, político, sociológico, humanístico o de cualquier índole que consiga tocar fibras íntimas tendientes a identificar en esos problemas los propios.

¿Pero qué sucede cuando el proceso creativo germina desde otro escenario donde las preguntas constitutivas del teatro se convierten en las respuestas cotidianas de una realidad contundente y aterradora como Colombia? Colombia, caldero encendido donde abundan los conflictos, las fuerzas en pugna, los puntos de giro y los antagonismos. Donde de manera atropellada y anárquica, prolifera a pedir de boca la tan anhelada paradoja, caldo de cultivo y cruel paraíso del contador de historias.

En mi indagación personal como creadora ya sea en el terreno de la dirección como en el de la dramaturgia, me surge la necesidad imperiosa de plantear y desarrollar mis

apuestas creativas justo desde esa *"herida necesaria"*, parafraseando al maestro Eugenio Barba, donde el impulso vital nace del dolor y de la necesidad de reelaborarlo y llevarlo al terreno de la otredad, donde no solo me involucro sino que intento tocar a manera de goce estético al espectador. En este trasegar me permitiré referirme a algunos temas que nacen o se originan de una problemática social y devienen en obras teatrales las cuales he tenido la oportunidad de escribir y dirigir, permitiéndome de manera explícita indagar en el lenguaje y el punto de vista femenino.

LOS FALSOS POSITIVOS

Apelativo dado a los asesinatos extrajudiciales realizados por miembros del ejército nacional de Colombia con el beneplácito de algunos superiores para hacerlos pasar como miembros de la insurgencia y muertos en combate dentro del marco del conflicto armado que vive el país. Estas acciones tiene como objetivo presentar resultados por parte de las brigadas de combate, dichos casos se les conoce en el Derecho Internacional Humanitario como ejecuciones extrajudiciales y en el derecho penal colombiano como homicidios en persona.

Amparados en sus uniformes y armas de dotación, miembros de la fuerza pública han asesinado cientos de civiles para presentarlos cómo individuos abatidos en combate con el fin de mostrar éxitos militares y recibir beneficios. Esas ejecuciones, que son precedidas por desapariciones forzadas, tienen carácter sistemático y deben ser tipificados como crímenes de lesa humanidad.

Resulta de extrema gravedad que quienes deben defender la vida de los ciudadanos y velar por su seguridad, sean quienes se encarguen de violar los derechos humanos en forma generalizada.

Los llamados falsos positivos no pueden ser considerados como delitos de individuos desviados, casos aislados o como meros síntomas de corrupción dentro de las fuerzas militares. Estos hechos se han presentado en múltiples departamentos del país, en forma permanente y con la participación de oficiales, suboficiales y soldados rasos del ejército nacional.

La obra **Ladrillo portante de celda circular** es escrita y montada especialmente para el segundo Proyecto de Creación e Investigación de la Red Latinoamericana de Teatro Universitario (Red CITU) 2009 en la Universidad Nacional de Cuyo-Argentina. Es el resultado de la indagación estética la cual pretende dar cuenta del abordaje del hecho creativo desde la complejidad de los hechos políticos y culturales de un entorno, específicamente desde la tragedia del desplazamiento forzado o destierro y la desaparición de gran número de compatriotas donde las noticias del telediario hace tiempo superaron la ficción de la dramaturgia universal.

En tal sentido para su abordaje fue urgente buscar a través del arte y específicamente desde el teatro una respuesta o un punto de vista que se ocupara de reelaborar la tragedia cotidiana en formas expresivas estéticas que condujeran a retomar la polifonía y los múltiples lenguajes y voces de la memoria popular, y que desde la dramaturgia se lograra de alguna manera

aspirar a derrotar la peste de la desmemoria y el olvido la cual nos ha llevado por siglos a repetirnos incansablemente, para que la ignorancia y el silenciamiento no encarnaran una nueva repetición.

La obra nace de la necesidad imperiosa de dar voz a aquellos seres que a diario nos topamos y a la vez evitamos, de aquellos que invisibilizamos en cada esquina y

que preferimos olvidar al cruzar la calle, pero que inevitablemente permanecen y habitan en nuestra misma realidad. Es la tragedia de las víctimas de las múltiples violencias que se han dado en Latinoamérica en las últimas décadas y que continúan presentándose en algunos países como si no aprendiéramos del pasado.



Figura 1. Ladrillo portante de celda circular. *Fotografía:* Andrés Uribe.

La puesta en escena de la obra, la manera como se planeó y se elaboró la escritura dramática, la dramaturgia de las acciones y los lenguajes corporales y narrativos, nacieron fundamentalmente desde la indagación de la memoria colectiva y el dolor personal, fueron muchos los testimonios de madres y familiares de desaparecidos que escuchamos, fueron

innumerables las noticias de prensa y de televisión que desfilaron por nuestros ojos, al igual que las crónicas y los relatos de las víctimas de esta tragedia humanitaria, pero las soluciones y propuestas escénicas surgieron cuando de manera consciente y con gran valor decidimos arrancar de nuestros propios rostros, la venda que a diario nos colocamos para salir a la calle,

esa que nos autoimponemos para no ver de frente esa mirada intimidante, esos carteles escritos con mala ortografía, esas hordas de niños y mujeres que mendigan en los semáforos, esas huellas del dolor ya ancladas en los cuerpos de las madres sin tierra y sin hijos, fue como un viaje de regreso hacia la propia raíz para luego ser transformado y reelaborado en imágenes poéticas, partituras corporales y vocales que dieran cuenta de un universo propio, continente contenido de un tragedia antigua, única y a la vez universal.

Es la voz de "Mary" una madre desplazada y desposeída que porta consigo un ladrillo como su último bien material en una especie de metáfora donde cada fisura y hueco resquebrajado se constituyen en la evocación de los espacios de lo que fue su casa y su vida habitada por los recuerdos de la construcción y la debacle de una familia, y aquella madre como una sobreviviente de la desgracia busca de manera incansable la huella de sus hijos desaparecidos. Voz femenina que se multiplica en variaciones de una imagen que se bifurca, centuplica o aumenta, como en un giro caleidoscópico que nos recuerda que una sola voz puede ser la de muchos.

LA VIOLENCIA SEXUAL INFANTIL

El abuso sexual infringido en infantes es una temática de gran complejidad en el panorama social, no solo porque su práctica es aberrante sino principalmente porque durante mucho tiempo ha sido cubierta y encubierta bajo el manto oscuro que las mismas estructuras sociales se han encargado de permitir. El abuso nace

principalmente en la familia sin distinción de raza, estrato o nivel cultural del agresor, es una práctica que se fundamenta en el uso del poder sobre el cuerpo de un menor de edad a través de formas violentas de relación en busca de cualquier tipo de satisfacción sexual. En muchos de los casos las víctimas no están en capacidad de denunciar por su condición de indefensión porque son amenazados e intimidados o simplemente porque no les creen o lo que es peor prefieren callar para no alterar el orden social.

Es un tema tabú, que se ha mantenido bajo el tapete pero que es tan latente como la vida misma, sus víctimas en ocasiones pierden la vida y las sobrevivientes restan con marcas profundas tanto a nivel físico como psicológico. Estadísticamente la mayoría de víctimas son niñas entre los 6 meses de nacidas hasta los 17 años.

De conformidad con la Guía para la Atención al Menor Maltratado del Ministerio de Salud en su Resolución 412 de 2000, define el abuso sexual desde el punto de vista médico-social, como:

Contacto o interacción entre un niño/a y un adulto, en el que el niño/a es utilizado para la satisfacción sexual del adulto o de terceros, desconociendo el desarrollo psicosexual del menor de edad. El abusador puede ser un menor de edad cuando es significativamente mayor que la víctima o tiene una posición de poder o control sobre el menor de edad.

Por otra parte El Plan Distrital para la atención integral a los niños y niñas

víctimas de abuso y explotación sexual (Inscrito en el Plan de Desarrollo 2001-2004 –Bogotá para Vivir–) lo define como:

Cualquiera acto u omisión orientado a vulnerar el ejercicio de los derechos humanos sexuales o reproductivos de las niñas, niños y adolescentes dirigido a mantener o solicitar contacto sexual, físico verbal o a participar en interacciones sexuales mediante el uso de la fuerza o la amenaza de usarla, la intimidación, la coerción, el chantaje, la presión indebida, el soborno, la manipulación o cualquier mecanismo que anule o limite la voluntad personal de decidir acerca de la sexualidad y la reproducción.

La violencia sexual se evidencia a través de conductas agresivas, temporales o permanentes, que buscan lesionar, humillar, degradar o expresar dominio o presión sobre una persona que se encuentra o es puesta en condiciones de inferioridad. Es una invasión de las partes privadas e íntimas del cuerpo y la conciencia de una persona. Esta clase de violencia es impulsada por una destructora mezcla de poder, ira y sexo; producto de relaciones de poder y dominación.

De tal manera un tema tan absolutamente doloroso, reclamaba de mi parte una postura que de manera urgente diera cuenta de esta situación pero indagando posibilidades escriturales y escénicas que permitieran llevar al plano poético hechos que en su esencia se soportan en el consternación y la perversidad.

Vistazo doméstico o de puertas para adentro fue el resultado del trabajo realizado en las asignaturas de Montaje I y II con los estudiantes de sexto semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas – 2011.

Vistazo doméstico indaga sobre el tema de la violencia sexual infantil perpetrada por figuras de poder en el mayor de los casos provenientes de la propia familia. Desde una mirada femenina, activa una suerte de polifonía donde la pluralidad de voces corresponde a la conciencia y al universo de cada una de las piezas que conforman este terrible delito; la víctima infantil que en su universo fantasioso evade y resignifica la barbarie, la de la sobreviviente que a pesar del dolor y las huellas dejadas continúa adelante sin olvidar y la del testigo que en el mejor de los casos calla y en el peor justifica y valida el abuso. Tres universos que durante la obra se cruzan e involucran pero que conservan su propias reglas y autonomía.

“Vistazo doméstico o de puertas para adentro” arriesga con un tema fácilmente identificable en la búsqueda de un lenguaje que indaga en la simultaneidad, la multiplicidad y la no linealidad, donde las imágenes son más potentes que la palabra y la narración se convierte en un eco fragmentado que el espectador, si así lo prefiere, pueda organizar desde su propia mirada.

La obra toca heridas del pasado y el abuso atraviesa un camino largo que va desde el desconocimiento, el placer, el dolor y el silencio.



Figura 2. Vistazo doméstico o de puertas para adentro. Fotografía: Jaime César Espinosa Bonilla.

DESPLAZAMIENTO FORZADO

El desplazamiento forzado es una grave violación de los derechos humanos, una infracción al Derecho Internacional Humanitario, un crimen de guerra a la luz del derecho penal internacional y un delito en el marco de la normativa interna sobre el tema en Colombia. Es la más sentida violación de derechos humanos que ha fracturado y modificado las relaciones, sociales, políticas y económicas en nuestro país. Los factores de desplazamiento forzado impactan de manera diferente a las personas y poblaciones de acuerdo con su edad, sexo, capacidad, identidad cultural, pertenencia étnica, pensamiento, credo, filiación política, condición social y económica.

El desplazamiento suele estar asociado a masacres, amenazas y otras prácticas

violentas dirigidas a la población civil y en la que participan todos los actores armados, incluido el Estado. La motivación de los responsables varía dependiendo de las regiones y de sus alianzas e intereses en cada una de ellas. Se generan desplazamientos para controlar áreas estratégicas desde un punto de vista militar o político (en regiones con fuerte implantación de movimientos sociales o donde se pretende desarticular la base social del adversario), pero también por el control de la tierra y los recursos, y esto está produciendo una violenta recomposición de las estructuras de tenencia de la tierra. Hay desplazamientos ligados a la expansión de explotaciones de ganadería extensiva o de monocultivos agrícolas para la exportación (palma africana, banano); allí donde hay una perspectiva de megaproyectos (canal interoceánico Atrato-Truando) o de

inversiones extranjeras que provocarán una valorización de las tierras; en zonas de extracción de recursos naturales (oro en la Serranía de San Lucas) y energéticos (petróleo en los territorios U'wa, presas hidroeléctricas en el Chocó) y por el control de cultivos.

La obra de teatro **Rastros sin rostro** puesta en escena en el año 2011 por el grupo profesional TEATRO INVERSO del cual hago parte, nace de la indagación en el tema del desplazamiento en la búsqueda de diversos lenguajes escénicos que intentan involucrar al espectador como sujeto de desplazamiento sin caer en la literalidad de los hechos sino provocando una experiencia sensorial particular. El investigador Pulecio (2013, pp. 68-69) señala a propósito de la obra:

Rastros sin Rostro marca un itinerario para que el público circule a lo largo de la pieza. Más que personajes los actores son “actantes”, fuerzas sociales,

entidades abstractas, vectores, o individuos sin una identidad cerrada que representan a los sujetos de la historia [...]. La manera como la obra plantea al espectador su participación activa nos indica una composición de técnicas y procedimientos de heterogénea procedencia lejos del desarrollo convencional y de la función clásica de la anécdota. Allí se cruzan las diversas experiencias que cada actor ha elaborado en largas jornadas, en torno a temas específicos y con procedimientos particulares que más adelante revierten sobre un ensamblaje colectivo [...]. Happening, teatro ceremonial, instalación, drama clásico, posdramático, teatro terapéutico y catártico, experimental y de laboratorio, narración oral, se integran en busca de un teatro total que sin duda estremece al espectador sobre quien tiene a su vez un fuerte impacto conceptual.



Figura 3. Rastros sin rostro. Fotografía: Jorge Iván Mejía Rivera.

De esta forma un tema tan dolosamente cotidiano y tan manoseado a diario en los medios de comunicación toma un vuelo poético y cumple su cometido tanto en el terreno de lo estético como de lo social.

LA VIOLENCIA DE GÉNERO

‘Feminicidio’ es un término que aún no aparece en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, pero que reclama ser contemplado en sentencias y códigos penales de muchos países donde este fenómeno se hace cada vez más frecuente y viene a engrosar el número de las múltiples violencias infringidas contra el género femenino.

Las Naciones Unidas define este término como “el asesinato de las mujeres por el hecho de serlo”. Es una de las más sangrientas y visibles formas de violencia, suele estar precedido de violencia sexual y otros hechos que atentan contra la dignidad de la mujer, tanto por parte de agresores conocidos como desconocidos. En Colombia existen denuncias donde revelan que tres mujeres al día son asesinadas por esta causa; y donde, en la mayor parte de los casos, los homicidas utilizan estas muertes como armas para amedrentar a otras mujeres y niñas.

Los países con mayores índices de feminicidio en el mundo son El Salvador, Guatemala y Colombia. Allí se legitima el uso del cuerpo de las mujeres también como arma de guerra entre las bandas del narcotráfico. Es decir, en esos países se legitima una cultura de la impunidad tanto del feminicidio como de la trata de personas y de estupefacientes. Son

lugares en los que estas prácticas se ven como algo normal.

En Colombia el nivel de impunidad en estos casos es aterrador, pese al elevado número de casos aún no ha habido la voluntad política para que se penalice, la situación es tan extrema que un hombre puede matar a una mujer y regresar a su casa o pagar una pena de prisión de cinco años y tener la custodia de sus hijos. El Estado debe prevenir, sancionar y remediar estos hechos de violencia, por ello en la actualidad cursa un proyecto de ley en el Congreso donde se quiere penalizar el feminicidio para eliminar la posibilidad del acuerdo y preacuerdo en los juicios y donde se eliminen los actuales beneficios otorgados al agresor, donde además se aumenten las penas de los asesinos, elimine la patria potestad para estos y que sean inhabilitados en el ejercicio de los cargos públicos.

Los estudios sobre acceso a la justicia de las víctimas de violencia de género en Colombia han mostrado que existe una amplia gama de barreras de acceso para las mujeres, obstáculos que van desde el desconocimiento de sus derechos, hasta prácticas de revictimización relacionadas con malos tratos, culpabilización o exposición de la privacidad de las víctimas, entre muchas otras. Así mismo existen estudios que revelan niveles de impunidad de más del 90% de los casos violencias de género y la prevalencia de prácticas institucionales que no protegen a las mujeres tales como la conciliación de casos de violencia de pareja, la invitación persistente al desistimiento de la denuncia, la rotación o “paseo de la violencia” entre instituciones, la culpabilización de

las víctimas, la realización de pruebas excesivas o innecesarias, la estigmatización y el señalamiento.

Existe un caso especial que encarna la violencia contra las mujeres en Colombia, fue el caso de Rosa Elvira Cely una mujer bogotana, vendedora ambulante, madre de una niña de 14 años que fue violada, torturada y empalada por su compañero de trabajo que la llevó a un parque y cometió toda esta serie de atrocidades contra su vida, su honra y su libertad. Su asesinato se produjo en la ciudad de Bogotá, en la capital de Colombia, en un parque céntrico. Ella llamó a pedir auxilio a la policía, pero llegaron dos horas después.

La Rosa y el León

La obra es un homenaje a Rosa Elvira Cely, nace inicialmente como un ejercicio dramático bajo la dinámica de trabajo propuesta por José Sanchis Sinisterra con quien tuve la oportunidad de realizar un taller intensivo donde se escribe a partir de una serie de protocolos o premisas que el escritor va resolviendo y poco a poco va emergiendo la obra. El protocolo propuesto por Sanchis correspondía a una indagación a cerca de las mujeres de la tragedia griega muertas en circunstancias violentas, yo decidí seguir las premisas pero aplicándolas a casos de mujeres latinoamericanas asesinadas, fue allí donde surgió el caso de Rosa Elvira Cely y luego de una larga documentación del caso, escribí la obra a manera de monólogo.

La puesta en escena fue llevada a cabo con el Grupo Teatro Inverso en el año

2014, bajo mi dirección pero en el ejercicio creativo y la sinergia propia del grupo, la obra comenzó a reclamar una serie de soluciones y dispositivos escénicos que potenciarán el texto escrito y de esta manera apareció la necesidad de integrar a dos actores más quienes a manera de líneas narrativas paralelas, acompañaran y complementarían el texto monologado, dando así una amplitud en la lectura sensorial de la obra y ampliando las posibilidades interpretativas hasta el punto que dichas intervenciones se hicieron necesarias y fundamentales para encontrar la unidad y el engranaje ideal para que la estructura escénica tomara su propia autonomía. Es así como dentro de la obra se puede apreciar la utilización de elementos expresivos apropiados por los actores como la interpretación musical en vivo, la danza, el canto, el momento performático e indudablemente la interpretación.

A nivel técnico se indaga de manera discreta en la implementación de recursos visuales como la proyección de fotografías y la imagen animada.

La obra procura de manera poética dar voz a esta víctima más allá de su propia muerte y recuperar el sentido humano y particular de esta mujer a través de la recreación de su universo femenino donde no solo el dolor es el protagonista sino que además nos revela desde la sencillez de su lenguaje una increíble valentía y profundo respeto por la vida.

Una invitación a no olvidar y nunca más dejar pasar.



Figura 4. La Rosa y el León. Fotografía: Diana Carolina Suárez.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Considero que es pertinente la búsqueda de un teatro que aspire a generar la pregunta por las causas de los conflictos, pero que a la vez produzca goce intelectual y afectivo.

Como experiencia pedagógica y artística este recorrido hecho por la memoria permitió establecer puentes y estrechos lazos en el plano creativo desde mi postura como dramaturga y directora de las diferentes piezas como para los actores y actrices quienes asumieron su papel dentro de las obras como una oportunidad para la indagación desde la dramaturgia actoral, impulsados por un gran deseo de expresarse desde su individualidad y desde su sensibilidad

frente al compromiso social del teatro y al aporte que podrían dar para la construcción de sentido dentro de una sociedad que aparentemente se encuentra anestesiada por la indiferencia, pero que en el fondo clama por un cambio y una transformación que permita vislumbrar caminos de inclusión, de tolerancia y de paz.

Finalmente me permito citar un aparte de la Resolución 1325 de 2000 del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, donde deja clara la urgente intervención de la mujeres en la construcción de la paz, lo cual me lleva a reafirmar mis constantes y quizá tercas indagaciones en el campo teatral desde una clara perspectiva de género:

Reafirmando el importante papel que desempeñan las mujeres en la prevención y solución de los conflictos y en la consolidación de la paz, y *subrayando* la importancia de que participen en pie de igualdad e intervengan plenamente en todas las iniciativas encaminadas al mantenimiento y el fomento de la paz y la seguridad, y la necesidad de aumentar su participación en los procesos de adopción de decisiones en materia de prevención y solución de conflictos.

REFERENCIAS

Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.

Bogart, A. (2008) *.La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona, España: Alba Editorial.

Pulecio Mariño, E. (2013). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Segunda parte. Bogotá: Ministerio de Cultura.

