

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Ramírez, W.E. (2017). Poéticas de la militancia en el teatro latinoamericano de creación colectiva. *Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES*, 19 (2), 207-223. DOI: 10.17151/rasv.2017.19.2.11

VIRAJES

POÉTICAS DE LA MILITANCIA EN EL TEATRO LATINOAMERICANO DE CREACIÓN COLECTIVA

WILSON ESCOBAR RAMÍREZ*

Recibido: 10 de Diciembre de 2016

Aprobado: 15 de Febrero de 2017

Artículo de Reflexión

* Doctorando en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Profesor del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. Manizales, Colombia. E-mail: wilsonescobar@gmail.com.  ORCID 0000-0002-5927-4036



| VIRAJES | antropol.sociol. Vol. 19 No. 2, julio - diciembre 2017, págs. 207-223 |

ISSN 0123-4471 (Impreso) ISSN 2462-9782 (En línea) DOI: 10.17151/rasv.2017.19.1.11

Resumen

El presente estudio tiene por objeto reflexionar sobre el origen y transformación del teatro latinoamericano de creación colectiva, una forma de acción artística que desde los años 50 y 60 encontró en lo real histórico un foco de exploración estético-poético para reconfigurar sus modos expresivos y acercarse a la realidad de una manera más comprometida con las comunidades. Mediante un análisis en perspectiva, situado en algunas obras representativas de los grupos emblemáticos de la región latinoamericana, y en particular de Colombia, se hace una lectura en paralelo a los postulados de la Investigación Acción Participativa, para observar cómo detrás de estos objetos artísticos se produce un proceso investigativo de alto compromiso en procura de un cambio social, tal y como lo postula la ciencia social crítica. El estudio muestra cómo esta forma de creación escénica sigue testimoniando la realidad social, y en especial el conflicto armado, ya no solo desde el testimonio y la denuncia, sino también apelando a la memoria desde procedimientos liminales.

Palabras clave: teatro latinoamericano, creación colectiva, teatralidad liminal, memoria.

POETICS OF THE MEMBERSHIP IN THE COLLECTIVE CREATION OF LATIN AMERICAN THEATER

Abstract

The present study aims to reflect on the origin and transformation of the collective creation of Latin American theater, an artistic action form that since the 50's and 60's found in the real historic a focus of aesthetic-poetic exploration to reconfigure its expressive modes and get closer to the reality with the communities from a more committed way. Through a perspective analysis, situated on some representative plays by the emblematic groups from the Latin American region, and in particular from Colombia, a reading is done in parallel to the postulates of the Participatory Action Research, to observe how behind these artistic objects, an investigative process of high commitment is produced in search for social change, as critical social science proposes. The study shows how this form of scenic creation keeps testifying social reality, and in special the armed conflict, not just from the testimony and denunciation, but appealing to the memory from liminal procedures as well.

Key words: Latin American theater, collective creation, liminal theatricality, memory.

Introducción

En sus postulados sobre el Teatro del Oprimido, el creador brasileño Augusto Boal afirma que “el teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto es político: sus medios son sensoriales, por lo tanto es estético” (como se citó en García, 2012, p. 253). El autor, quien formuló en los años 60 un teatro de las clases oprimidas por el poder en todas sus formas, encuentra en este arte una especie de camino para que las comunidades busquen emanciparse y procuren una transformación —con sus propias identidades— de las realidades sociales que las constriñen y se perpetúan en gracia del poder económico.

Boal, director escénico, concebía al teatro como una herramienta didáctica popular para atender al análisis de la realidad en comunión con el pueblo. Este, convertido durante siglos en un espectador pasivo del hecho teatral, debía ser un sujeto transformador de la acción dramática.

La poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje, ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio — en resumen, entrena para la acción real. (Boal, 1975, p. 49)

El pensamiento liberador de Boal a través de una acción dramática comprometida con lo social, en la que participaban por igual actores y no actores (sujetos comunitarios, podríamos convenir), es un claro ejemplo de la respuesta casi generalizada del teatro latinoamericano a las convulsiones sociopolíticas del continente a lo largo del siglo XX; la misma que cobra vigencia bajo otras formas estético-políticas en lo que va del siglo XXI.

Como ninguna otra expresión escénica en el mundo, el teatro latinoamericano ha sido —especialmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado— escenario de transgresión social; “el espacio de la ruptura, de lo profano, de lo socialmente condenado” (García, 2012, p. 271), pero — ante todo— un punto de quiebre de la larga tradición hegemónica que se instauró en Occidente.

En la década de los años 50, y con mayor claridad durante la década de los años 60, las prácticas escénicas en América Latina comienzan a ser afectadas por la mirada crítica social que provenía del campo de las ciencias sociales; cuando el método tradicional de la observación participante entró en crisis y, en su defecto, se abrió paso un nuevo camino de la investigación social que proclamaba un modelo de inserción militante. Un cambio en los modos de acercamiento a la realidad que, más allá del entorno académico-

científico, permeó profundamente el territorio artístico y aquellas manifestaciones culturales de raigambre popular en particular.

La candente realidad del entorno latinoamericano, marcado por profundas desigualdades sociales, obliga a los creadores escénicos a construir un nuevo drama; o, mejor, un drama más cercano a los problemas sociales locales; tomando distancia del canon clásico heredado de las temáticas propuestas por los autores universales. Como lo advierte María Mercedes Jaramillo (1992) “en estas obras se empieza a proyectar de una forma más didáctica la problemática de cada país, y el drama se va adecuando a las necesidades de expresión de cada pueblo” (p. 55), en la medida en que los creadores ven la necesidad de dramatizar las temáticas de las comunidades latinoamericanas campesinas y obreras cuyas problemáticas no habían sido subidas a la escena: las tensiones por la tierra; la discriminación racial entre sociedades de mulatos, mestizos e indios; la emigración del campo a la ciudad; el colonialismo cultural; el desarraigo. Asuntos como estos no entraban en los parámetros dramáticos homogeneizantes del teatro comercial de aquellos años.

Esta suerte de movimiento epocal, que se produjo de manera casi simultánea en distintos rincones del continente latinoamericano, comenzó a desandar otras dinámicas que se alejaban del canon clásico de un teatro hecho “a la italiana” y bajo los modelos aristotélicos de la mimesis.

Mila Aponte (2007) señala cómo esas fronteras entre la teoría y la práctica que parecían insuperables pronto fueron allanadas por un teatro que desafió esos paradigmas heredados en virtud del colonizaje cultural instaurado, especialmente, a lo largo del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. Y lo hizo poniendo en tensión los modos tradicionales de relacionamiento artístico que instauraron una decidida jerarquía en los modos de producción y en la concepción misma del espectáculo.

De tal suerte que estos teatros de los años 60 reconfiguraron —por ejemplo— la noción que para entonces se tenía del actor, una figura-títere que dependía de la supremacía del autor y del director. Lo mismo sucedió con el declarado protagonismo del texto y su recitación, heredado de la tradición francesa y del Siglo de Oro español; ambos aspectos de la creación artística fueron puestos en cuestión creando, de paso, no solo una crisis del “paradigma textocéntrico” sino también de “la estructura dramática tradicional” (Pinta, 2010, p. 4).

La práctica como proceso de creación

Aunque con miradas, enfoques y finalidades distintas a las del científico social, los creadores escénicos latinoamericanos asumieron postulados como los de la investigación acción participativa; quizás porque el terrero de las artes, en particular el teatro y el cine, se constituyen en escenario natural para observar estas concepciones de la investigación debido a la *praxis* desde las cuales edifican o emergen las creaciones teatrales estrechamente vinculadas con la realidad.

Tal vez la primera gran experiencia de transformación hacia una ‘implicación’ artística con la realidad en América Latina la constituya la *praxis* del grupo El Galpón, de Uruguay, que en 1951 comenzó a presentarse en los barrios populares de Montevideo buscando un diálogo directo con su público y bebiendo de la fuente primaria de ese encuentro para construir su propia dramaturgia. Si bien es el más emblemático del Cono Sur, por lo que supuso en aquellos años la persecución política de sus miembros por cuenta de las dictaduras y el consecuente exilio durante largos años, no fue el único. El Teatro Experimental Penitenciario de Punta Carretas, también de Uruguay, dirigido por el recluso Angel Morales, daba cuenta de los problemas de la prisión mediante la investigación *in situ*. *Historias para ser contadas* (1957) de Osvaldo Dragún, en Argentina, se convirtió en un mito de las dramaturgias implicativas de la época ya no solo por subir a escena los problemas que aquejaban al pueblo sino por los modos expresivos y el coraje de denunciar las desigualdades sociales; una línea que prefiguró ya, en tiempos de la dictadura militar, movimientos como el Teatro Independiente o las jornadas de amplia resonancia social y política que se llamaron “Teatro Abierto”.

Entre 1980 y 1981, un grupo de artistas se reúne para hacer contestación estética y política a la dictadura a través de unas jornadas que reivindicaban la existencia de una dramaturgia nacional y la asunción de los temas que entonces eran prohibidos. La idea era “planificar un hecho teatral que, contra las condiciones políticas imperantes, quiebre el aislamiento y favorezca la participación colectiva, permitiendo establecer entre lo artistas el diálogo perdido por la represión, la censura y la autocensura” (Dubatti, 2012, p. 194).

En Colombia Enrique Buenaventura —con el Teatro Experimental de Cali—, Santiago García —con el Teatro La Candelaria— y en Uruguay Atahualpa Del Cioppo —con el Teatro El Galpón—, fueron tres de las figuras prominentes del movimiento del nuevo teatro latinoamericano que instauraron el renovado espíritu de lo que se llamó “creación colectiva”;

una suerte de filosofía de teatro militante que buscaba ante todo una manera distinta de acercarse al concepto de puesta en escena a través de la escritura original de los textos y la reescritura de aquellas voces universales que, puestas en el contexto de la realidad latinoamericana, pudieran expresar lo universal de aquellos relatos desde los subtextos locales. Enrique Buenaventura llamó a esta forma de proceder “la estructura de los acontecimientos”; una especie de metamorfosis del entramado dramático que permitía construir, desde las realidades próximas, un diálogo más fluido y honesto con la comunidad.

Se trataba, pues, de una forma singular que para entonces era desconocida en el continente: una forma que indagaba en otros lenguajes y en otros modos expresivos tanto textuales como sonoros, gestuales y visuales que se arrojaban en una *praxis* artística en la que el público se tornaba presencia activa, co-partícipe, co-creadora del evento, transformado ya en acontecimiento teatral. El entramado artístico asumía la práctica como un proceso de creación, como caldo de cultivo, como entrenamiento, como investigación participativa en torno a la realidad, como riesgo escénico y como desafío sociopolítico. Como bien lo sintetiza Jaramillo (1992),

el Nuevo Teatro defiende las culturas minoritarias y lucha contra el colonialismo cultural, homogeneizante y alienador. Conscientes de su función social los teatristas recuperan la voz popular para defender la autonomía y la identidad de las comunidades ya que son, hasta ahora, su único canal de expresión. (p. 62)

Montañés y Villasante (2000) sugieren que este tipo de teatro, más allá de instaurar otra dinámica en el proceso creativo, estaba allanando una nueva manera de aproximarse a la realidad desde el eje sujeto-sujeto y lo que ello suponía en la construcción de sentido político de la naciente obra: la incorporación del pueblo en el proceso creativo en la desacralización del arte.

Por su parte Orlando Fals Borda (1987), uno de los pensadores críticos contemporáneos más importantes de Colombia y de gran influencia en Latinoamérica por las formulaciones teóricas y su práctica en torno a la investigación acción participativa (IAP), pone de presente que “una de las características propias de este método, que lo diferencia de todos los demás, es la forma colectiva en que se produce el conocimiento, y la colectivización de ese conocimiento” (p. 18).

Este espíritu parece ser recogido en toda su extensión por grupos como los ya mencionados, que estaban apostando decididamente porque el teatro fuera un mecanismo de acción y cambio social. Por ello en muchos

casos esta forma de creación asumió otros modos expresivos en el teatro documento, el llamado teatro guerrilla, de agitación, de propaganda, de teatro campesino, que buscaban desarrollar herramientas pedagógicas para el aprendizaje y la reflexión, así como generar formas autóctonas de expresión cultural de identidades nacionales (De Costa, 1992).

En *La ciudad dorada* (1973), segunda experiencia de creación colectiva de La Candelaria, se puede ver en su proceso de elaboración la proximidad que tiene el método teatral —entonces naciente— con los postulados de la IAP. El grupo bogotano tuvo un encuentro en los llanos orientales con el grupo de Teatro Campesino de Saravena, población de Arauca. El grupo llanero había preparado una obra para dicho encuentro en la que recogía el tema de la emigración campesina a la ciudad, las dificultades de adaptación que sufren las familias y su posterior marginamiento en los bordes mismos de la urbe. La Candelaria aborda la segunda parte de esta historia y pone en escena el problema de los barrios de invasión y la escasez de vivienda. Para subir a las tablas esta temática los actores se desplazaron a estos barrios marginales, convivieron durante días y realizaron entrevistas a familias que habían recalado allí por cuenta de la violencia.

Allí aprendimos más que en diez años de seminarios y talleres con los más acreditados teatristas de ultramar y una vez más confirmamos que el camino que habíamos tomado era la vía de un verdadero teatro popular porque se dirigía directamente a nuestro pueblo y de él extraía las más fecundas experiencias. (*La Candelaria*, 1986, p. 10-11)

Esta práctica escénica latinoamericana, como lo hemos enunciado, coincide en mucho con los postulados fundacionales del método de la IAP: la puesta en cuestión de la relación sujeto-objeto y la apuesta por una relación inter-subjetiva, de no jerarquía objetivada del hecho social; una deliberada práctica de la consciencia que propicia la autorreflexión y hace del aprendizaje de la realidad un hecho colectivo de transformación; un redescubrimiento del saber popular y la acción como elemento central de la formación.

Este teatro de compromiso, militante, de profunda implicancia en el cambio social, pronto fue adquiriendo nuevas formas expresivas en tanto el panorama político fue cambiando hacia finales del siglo y comienzos del XXI. La dinámica realidad de la región latinoamericana siguió desbordada en sus desequilibrios sociales. Los creadores escénicos de cada momento se vieron y se ven hoy abocados a otros fenómenos derivados, muchos de ellos, de las mismas raíces que dieron lugar a la contestación social y a la militancia ideológica de los años 60 y 70: el develamiento de las atrocidades

políticas de las dictaduras latinoamericanas, la violación sistemática de los derechos humanos por las partes en conflicto, el incremento de los procesos migratorios en razón del accionar de los grupos armados, la trata de personas y la reiterada violación a las libertades.

Sin renunciar a la experimentación de estructuras, lenguajes, poéticas y convivios con la comunidad, de la que es deudora, el teatro de creación colectiva sufrió una metamorfosis en su interés temático. Hoy en día su exploración está centrada en temas como la memoria, las migraciones y los exilios, la liminalidad performativa, lo abierto y lo polisémico en sus 'denuncias'; todas estas narrativas que se anteponen al tradicional discurso panfletario, marca de identidad en sus orígenes (Boudet, 2000).

Así, después de medio siglo, este tipo de teatro dejó de ser un instrumento artístico de concientización de masas y le dio paso a una nueva forma de poetización de la política. Trastoy (2001) sugiere hacer un giro fenomenológico para entender que es la memoria, y no la historia, lo que preocupa más a estos colectivos de creadores quienes proceden a una reconstrucción del "acontecimiento social" a partir de estructuras más abiertas, fragmentadas, polisémicas; y construyendo a partir de recursos más simbióticos, próximos al teatro, pero enriquecidos en la teatralidad que proporciona la cultura y la liminalidad que ofrece la creación artística.

Teatralidad liminal de la memoria

La ruptura escénica a la que asiste el teatro hoy, en virtud de las diversas simbiosis que atraviesa en sus procesos, estructuras y lenguajes, obliga hablar de teatralidad más que de teatro en estado puro. Teatralidad entendida como una apertura de códigos que trascienden el espacio escénico y abarca las prácticas artísticas cotidianas que se manifiestan en espacios públicos. Así, la especificidad escénica del teatro ha entrado en crisis y se hace necesario tender una perspectiva 'liminal'; tal como lo propone la investigadora Ileana Diéguez (2014), quien toma prestado el concepto de la antropología social de Víctor Turner para referirse a "una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales" (p. 24).

Turner plantea la cuestión liminal cuando aborda el estudio de las características sociales de la fase liminal del ritual ndembu, especialmente aquellos *rite of passage* observados por Arnold van Gennep vinculados a situaciones de margen o *limen* (umbral) donde se transgreden los límites entre dos campos.

Llevado al territorio de las artes Diéguez sugiere por liminal aquella zona transdisciplinar en la que confluyen el teatro, el arte de la *performance*, las expresiones artísticas del activismo social y las mismas artes visuales con toda su pirotecnia electrónica.

De tal suerte que lo liminal está asociado a “lo exiliar, lo desterritorializado, lo presentacional más que lo representacional” (Diéguez, 2014, p. 24), que más allá de una imposición del pensamiento teórico está marcado por vivencias y prácticas experimentales de la teatralidad latinoamericana; especialmente a partir de los años 90 cuando el teatro de la región transitó hacia escrituras más visuales, fruto de sus indagaciones en terrenos tales como la plástica, el arte del accionismo y del instalacionismo.

Los “grupos emblemáticos” del continente latinoamericano, aquellos que edificaron la etapa fundacional de ese teatro de implicación social, pronto acogieron estas nuevas formas —entre ellos La Candelaria en Colombia, el Teatro de Los Andes en Bolivia y Yuyachkani en Perú—. A ellos se sumaron muchos otros a lo largo del continente.

Con una visión muy particular de *Antígona* (2000) el colectivo peruano Yuyachkani, dirigido por Miguel Rubio (2007), decide realizar su accionar escénico en el marco de las investigaciones sobre las violaciones humanas que ocurrieron durante la guerra sucia en el gobierno de Fujimori cuando fue constituida la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El grupo adelantó diversas acciones en ciudades y poblaciones andinas, acompañando los procesos de las audiencias públicas:

instalándose en las plazas, calles y mercados, los miembros de este grupo hicieron atestación de realidad; participaron en los rituales de la memoria ofreciendo los testimonios desde las metáforas escénicas que habían ido construyendo para hablar en tiempos de horror: Teresa Ralli-Ismene exponía la tragedia de los muertos sin sepultura, Rosa Cuchillo-Ana era el ánima en pena de una madre que buscaba al hijo, Augusto Casafranca-Cánepa dió voz a los cuerpos desmembrados en fosas comunes. (Diéguez, 2007, p. 6)

Antígona ha sido objeto de numerosas reelaboraciones desde Gide, Brecht y Steiner, pasando por referentes más latinoamericanos como Griselda Gambaro, Luis Rafael Sánchez, José Watanabe y el mismo teatro La Candelaria entre otros tantos. Esta versión de *Antígona* amoldada a la realidad peruana de entonces fue el resultado de una búsqueda que el grupo había emprendido a lo largo del período fugimorista y en la que acudía sistemáticamente a “un teatro de fronteras y límites difícilmente

clasificables”; tal como exponía Miguel Rubio para construir lo que llamó acción escénica, una “cadena de acciones y de sensaciones escritas en el espacio [...] que invitaban al espectador a completar la imagen y a elegir su propio orden o su desorden” (Rubio, como se citó en Diéguez, 2014, p. 74).

La llamada guerra sucia le costó al Perú cerca de setenta mil muertos y desaparecidos bajo el mandato de Fujimori y ante la evidencia de las tumbas anónimas la actriz Teresa Rally sostuvo una serie de encuentros con madres y familiares de desaparecidos. Los testimonios obtenidos durante ese proceso de acumulación de evidencias y de creación artística no se hicieron explícitos textualmente en el producto final sino que, eRicoeur (p.) n palabras de Diéguez (2007), “actuaron como una especie de *estrategia indirecta* para accionar una política de la memoria, de manera que la historia griega fue la condensación poética de lo real inmediato” (p.7).

En *Hecho en Perú, vitrinas para un museo de la memoria* (2001), el colectivo peruano propuso un nuevo hibridaje entre la instalación plástica y la acción escénica. Esta vez la creación artística hacia parte de un espacio urbano y céntrico de la capital de Lima al que recalaba el transeúnte habitual de un centro comercial, ahora convertido en un espectador singular que topaba su mirada con una suerte de vitrinas de feria en las que pasaban, a través de pantallas vivas, el fenómeno social de la corrupción y el abuso del poder.

Como se ve en Yuyachkani las “dramaturgias sociales” han incorporado procedimientos documentalistas vinculados a la práctica testimonial de lo real como parte de ese método de creación en colectivo. Las militancias estéticas de Yuyachkani se multiplican por distintas geografías del continente y del mundo tal como se puede apreciar en los ciclos de *Teatro por la Identidad* en Argentina, que tuvieron una profunda repercusión social por su apoyo a la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo; o en otras latitudes como Sudáfrica, donde William Kentridge y Jane Taylor elaboraron *Ubu and the Truth Commission* a partir de los testimonios presentados por los sobrevivientes y perpetradores de las atrocidades cometidas durante el *apartheid* en las audiencias convocadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 1996.

En Colombia se multiplicaron casi con la misma dinámica con que aparecieron nuevos rastros del paso de la violencia por los campos y ciudades del país. Y se expresan desde muy diversos lenguajes, pero siempre atendiendo a un compromiso estético-poético con la realidad que suben a escena. Especial atención merece el colectivo de artistas interdisciplinario Mapa Teatro, que instalados en la performance logran aproximaciones sociales de gran impacto emocional en los espectadores.

Mapa Teatro, conformado por artistas de distintas disciplinas, actualiza a su manera los procedimientos que enmarcan la creación en

colectivo y su principio fundacional de crear a partir de la realidad y con los sujetos que hacen parte de esa realidad. Uno de estos trabajos de testimonio e intervención de la realidad lo constituyen una serie de propuestas alrededor de la calle de El Cartucho: una “calle flotante” en pleno centro de Bogotá en la que sobrevivió durante muchos años un grupo humano conformado por recicladores, bodegueros, comerciantes, prostitutas, consumidores y expendedores de droga, inmigrantes de diferentes regiones del país, muchos de ellos desplazados por la violencia y el hambre que esta dejó en la ruralidad del país.

El colectivo de artistas acompañó a la comunidad afectada por las demoliciones que los gobiernos locales de entonces acometieron entre 1998 y 2005 para ‘recuperar’ el espacio urbano y convertirlo en un gran parque. Para Rolf Abderhalden Cortés la fuerza simbólica de lo que querían transmitir no residía en las historia del lugar o en espectacularizar el período de transformación o ‘devastación’, sino en testimoniar la memoria desde el lugar de la consciencia y del compromiso social:

a lo largo de esta experiencia, “demoledora” en todos los sentidos del término, íbamos tomando conciencia de que cada demolición de un inmueble iba borrando la perspectiva de una memoria fundamental —fundacional— de la ciudad. Una memoria arquitectónica y una memoria social y cultural pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia. (Abderhalden, 2007, p. 91)

Abderhalden, fundador del colectivo de artistas, subraya que tanto el artista como el etnógrafo tienen miradas y posiciones distintas sobre el mismo objeto o —como sucede en este caso de la transformación de la popular calle bogotana— sobre los mismos sujetos. “Por lo general, un científico social llega con *hipótesis* que serán *objeto* de verificación; el artista tiene, ante todo, *intuiciones* que le permitirán o no *hacer visibles* objetos, prácticas, imágenes, relatos” (Abderhalden, 2007, p. 91). Si bien el director de Mapa Teatro Aunque es consciente de lo reductora que puede parecer esta oposición, que “esta oposición puede parecer hoy un tanto reductora debido a la óptica transversal que aplican actualmente en su trabajo tanto artistas como investigadores sociales”, también reconoce que la finalidad de un proyecto como este “no hubiera sido el mismo desde la perspectiva de un “puro” investigador social” (Abderhalden, 2007, p. 91).

Otra experiencia de la teatralidad colombiana que nos acerca a lo liminal desde las coordenadas de la memoria y la verdad es *Labio de liebre* (2015), un montaje del Teatro Petra, dirigido por Fabio Rubiano; que si bien

no se implica en un proceso con las víctimas, sí lo hace desde el compromiso de la creación dramaturgica. Rubiano lanza otra mirada al conflicto a través de una línea muy delgada y polémica como es la de representar el dolor y la tribulación del victimario, en este caso un reconocido paramilitar que se ve acorralado por los fantasmas de sus víctimas. La virtud de este montaje reside en legitimar la presencia de este asesino y representar, con un precario equilibrio, la ausencia de las víctimas a través de su presencia fantasmal.

No es fácil encontrar en la dramaturgia colombiana del conflicto, o en las mismas puestas en escena que se han creado a lo largo de medio siglo, una obra que humanice y pondere la figura del victimario; y que lance una mirada comprensiva (mejor decir, racional) a sus justificaciones y a su accionar violento.

En su defensa el dramaturgo, director y actor (de hecho encarnó al personaje del paramilitar) enfoca el interés de su propuesta, pues se trataba de “contar la historia del que no sabía que matar era malo”, en referencia al escabroso partido de fútbol que jugaron los paramilitares de alias “El Alemán” con la cabeza del señor Marino López en 1997 en Bijao (Cacarica, departamento del Chocó).

El ‘Alemán’ lo niega, los campesinos lo afirman. ¿A quién le creemos? Para la obra de teatro podríamos decir que si aceptamos la versión del “Alemán”: “Reconozco que mis hombres le ‘mocharon’ la cabeza a Marino López, pero no jugaron fútbol con ella porque eso raya con la morbosidad y la depravación psicológica”. En esa versión tal vez tendríamos una comedia. O una farsa que nos daría risa por la capacidad que tienen los señores de la guerra para interpretar. Como si el resumen fuera: “Mochar cabezas vaya y venga [...] pero jugar fútbol con ellas, no. Un momento ¡Usted quién cree que soy! ¿Qué versión escojo?” (Rubiano, 2016)

Labio de liebre es quizá una tentativa de reparación simbólica hacia los muertos para uso de los vivos tal como se desprende del clamor que en la escena final hace el paramilitar: ¡perdón, perdón!, exclama de cara al público.

En *Kilele* (2004), del Teatro Varasanta, también se puede observar esta apuesta por dejar sobre la escena el testimonio de una realidad sobre los parámetros del teatro-verdad o lo que Sánchez (2012) llama “límite de lo escénico” (p. 210); una suerte de renuncia al espectáculo o al sentido de la representación en favor de una mostración, de un suceder en la escena como si fuera la misma realidad. Esta idea del borramiento de límites ya se puede encontrar en postulados como los que hace Bertolt Brecht en

1934 cuando formula las “Cinco dificultades para escribir la verdad” y que Delcuvellerie retoma para formular en 1989 sus *Cinco condiciones para trabajar en la verdad*: “la fidelidad (inteligencia de)”; “trágico (moral de lo)”; “la urgencia (sentimiento de)”; “la experiencia (voluntad de)” y “santidad (coraje de)” (Sánchez, 2012, p. 2011).

Kilele reconstruye, desde las fuentes documentales y documentadas con el testimonio propio de las víctimas sobrevivientes, el dolor causado por el brutal ataque con un cilindro bomba a más de un centenar de pobladores de Bojayá (Chocó); que, huyendo del conflicto entre la guerrilla y los paramilitares, se habían refugiado en la iglesia del pueblo. Fernando Torres ‘incursiona’ con su grupo teatral durante cuatro meses en el territorio del duelo y el ritual para testimoniar la memoria que el aterrador ataque dejó en sus pobladores. -,quien

En una suerte de actualización de lo que en su momento Augusto Boal denominó teatro periodístico, una especie de dramatización de las noticias que subidas a escena cobran una nueva trascendencia semántica, el grupo Hora 25 propone *El país de las mujeres hermosas* (2012).

Escrita y dirigida por Farley Velásquez y Jorge Iván Grisales se puede ver en este montaje otro proceso de acercamiento a la reconstrucción de la memoria y búsqueda de la verdad.

El resultado es un ejercicio de reflexión, de cuestionamiento; incluso de desafío en momentos en que el país comienza a desandar las historias, lugares y víctimas del “conflicto armado” más reciente; asociado con la violación sistemática de los derechos humanos por parte de la guerrilla, los paramilitares y el ejército regular. Historias que comienzan a emerger o hacerse más visibles en marcos legales como “verdad y reparación a las víctimas”, “justicia y paz” y que tienen su propia contestación poética en los terrenos de la representación.

La propuesta dramática bebe de esa especie de “tribunal de la memoria” para reconstruir cinco historias emblemáticas de la violación de los derechos humanos en sus distintas facetas y cuyo hilo conductor es la mujer como símbolo de esa barbarie.

Se trata de cinco monólogos que se suceden con total independencia uno de otro, no se entrecruzan ni siguen una línea sucesiva; cada uno dura 20 minutos y las protagonistas llevan por nombre el mes de la tragedia: suicidio y drogadicción en abril; asesinato en mayo; violación en junio; desaparición forzada en septiembre y violación en octubre.

Con una estructura simple y sin mayores pretensiones la narrativa discurre por el espacio escénico elegido, un “no lugar”: un espacio diacrónico que no alude, no ilustra, no referencia una orografía del dolor y desde el cual emergen las voces desgarradas que testimonian los hechos, los miedos,

las intimidades de estas víctimas. Sus directores optan por este no lugar (un jardín zen habitado por bromelias con piso de cuarzo blanco y en uno de los extremos una fuente de cuatro metros de piedra) para equilibrar —quizás— la dramaticidad con un cierto tono de sacralidad y espiritualidad. Cómo, si no, se puede deconstruir en la escena el infierno vivido por Jenny —una niña de 14 años, madre de dos niños— quien fue violada por sus verdugos antes de asesinarla en frente de sus hijos. Una historia escabrosa acaecida en la población de Tame (departamento de Arauca) que impactó a la sociedad colombiana y que pronto, por efectos de la barbarie sistemática, dejó el lugar para la memoria fugaz de otras historias de dolor tanto o más fuertes que esta.

La primigenia mirada de Ulises

Experiencias como las examinadas en las líneas precedentes ofrecen una lectura en paralelo a los postulados de la investigación acción participativa en tanto detrás de estos objetos artísticos o “funciones espectaculares”, como los llama la semiología teatral, se produce un proceso investigativo de alto compromiso en procura de un cambio social; tal y como lo postula la ciencia social crítica: “lo que el sociólogo debe hacer es parcializarse” (en nuestro caso, el artista o creador) y producir “conocimientos que, en última instancia, sean útiles a ellas y actúen como agentes del cambio social” (Zamosc, 1992, p. 93). Asimismo, de un cambio en la consciencia a partir de la reconstrucción de la memoria. “¿Cómo podemos nosotros, artistas, hablar del pasado?”, se pregunta Fabio Rubiano (2016) a propósito de *Labio de liebre*; a lo que se responde:

si queremos dejar atrás el mal pasado, no para borrarlo sino para mantenerlo vivo y que sirva de cimiento en la construcción de una nueva forma de relacionarnos; aquello que significó una cosa en el pasado debe significar eso y algo más en el futuro.

Hoy cuando Colombia asiste a un período de posconflicto y/o posacuerdo, en virtud de los pactos firmados entre el gobierno y la guerrilla de las FARC, las artes —y en particular el teatro— se erigen como una especie de reserva poética; un reservorio testimonial que ha prefigurado un mundo más allá de los acuerdos, ha construido utopías, distopías envolventes, ha elaborado narrativas de la memoria, ha puesto en escena deseos y esperanzas, pero ante todo, ha puesto en el espejo realidades para develar verdades más allá del canon que imponen los discursos institucionales.

En su investigación *Luchando contra el olvido. Dramaturgias del conflicto* (2012), el Ministerio de Cultura de Colombia alcanza a identificar más de 300 montajes que a lo largo de 50 años de conflicto armado han dado cuenta de este acontecer trágico del país. Esas más de 300 obras en las que el teatro colombiano ha recreado, adaptado, denunciado la cruda realidad del conflicto, esconden discursos que van más allá del simple hecho de mostrar o representar.

La dramaturgia, en un país que transitará el largo trecho del posacuerdo, ¿tendrá la obligación de mostrar otro país que ha estado oculto en este largo período trágico? ¿Soñará un país en sus nuevas paces? Como lo recalca Rubiano (2016), “a pesar de todas las obras que se han hecho sobre nuestra guerra, faltan tantas que no tendremos tiempo de hacerlas todas; no vamos a alcanzar a contar todo eso que no se ha contado”.

Si bien la creación en grupo supuso una reconfiguración en los modos de acción artística, de luchas y reclamaciones políticas, así como de los devenires propios de la forma de proceder como grupo, su legado para el teatro latinoamericano y para la *praxis* de las ciencias sociales radica en que a fuerza de imponerse como práctica constante de muchos grupos en todo el continente devino en un método que, con distintos rigores, supo advertir en la elaboración de un montaje la importancia del contexto social vinculado con la práctica ética y estética del colectivo; que el proceso creador proviene no solo de los textos oficiales y extraoficiales, sino también de entrevistas o diálogos directos con las comunidades o colectivos de personas que se ven o han sido afectadas por una realidad sociopolítica; que la historia o el relato resultante de aquel diálogo inconcluso debe ser sometida a una serie de improvisaciones tanto en lo actoral como en las fuerzas dramáticas que van a ser puestas en escena, en la que el actor dejará de ser el ‘títere’ para transformarse en un co-creador o dramaturgo coral de lo que allí se expresa.

La escena criolla —que bien pudiera extenderse a muchas de las escenas del territorio latinoamericano— ha privilegiado el hiperrealismo corporal, el naturalismo coreográfico y en muchos casos el llamado realismo sucio, para poetizar la abundante realidad que lo constriñe o lo libera. Ello se dio en virtud a que la irrupción de lo real sobre el escenario colombiano encontró en lo real histórico un foco de exploración estético-poético que se vio potenciado con la creación en colectivo y que persiste hasta ahora con otros modos expresivos.

Quizás, por ello, los caminos que seguramente desandarán nuestro teatro seguirán anclando sus dramaturgias en la memoria tal como lo ha hecho hasta ahora.

Son caminos que ya se han trazado las artes, no solo el teatro. En *La mirada de Ulises* (1995), un filme del desaparecido realizador griego Theo

Angelopoulos, el personaje (un director de cine) emprende un viaje en busca de las latas que suponen la fundación del cine en la antigua Yugoslavia. El periplo, iniciado en Grecia, lo llevará a ser testigo del horror y de los cambios sociopolíticos que se están produciendo a lado y lado del Danubio en los vastos y gélidos territorios balcánicos. Ha llegado a Sarajevo en plena guerra, la del 92 al 95, que cobró la vida de cientos de miles de civiles y dejó para la historia una de las más horribles matanzas por motivos etnoreligiosos.

El director se ha refugiado del bombardeo en un sótano, una antigua sala de proyección, donde halla por fin las latas de cine. Lo que contempla en aquellas imágenes es sorprendente: una sociedad en plena ruralidad, una sociedad civil que no parecía tener barreras etnoreligiosas que afectaran su convivencia, una sociedad bucólica —en convivencia natural— que no entendía de odios.

Revisar estas imágenes del final de la cinta de *La mirada de Ulises* nos lleva a la pregunta: ¿habrá que ir a la etapa fundacional de nuestro país para encontrar las claves de la sociedad futura que debemos construir?

El teatro poco ha indagado en esas claves, poco ha revisado aquellos cortos períodos de paz que ha tenido el país, en función de encontrar las “latas perdidas” que nos ofrezcan respuestas para comprendernos.

Referencias bibliográficas

- Abderhalden, R.A. (2007). *El artista como testigo: testimonio de un artista*. Recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.pdf.
- Aponte, M. (2007). Relación *Suda-k-ribe*: arquitecturas del recuerdo “donde el viento hace buñuelos”. I Congreso Iberoamericano de Teatro. Encrucijadas del Teatro Latinoamericano actual, Manizales, Colombia.
- Boal, A. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular: una revolución al revés*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Boudet, R.I. (2000). Memoria y desmemoria en el teatro latinoamericano. *Revista Teatro CELCIT*, 13-14, 21-25.
- De Costa, E. (1992). *Collaborative Latin American Popular Theatre: From Theory to Form, From Text to Stage*. New York, USA: Peter Lang.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: BIBLOS, Fundación OSDE.
- Diéguez, I. (2007). Yuyachkani: políticas del cuerpo, testimonio y memoria. I Congreso Iberoamericano de Teatro. Encrucijadas del Teatro Latinoamericano actual, Manizales, Colombia.
- _____. (2014). Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. México, D.F. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. actual,
- Fals Borda, O. (1987). *Investigación participativa*. Montevideo, Uruguay: La Banda Oriental.

- García, C. (2012). *Teatro híbrido. Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Jaramillo, M. (1992). *El nuevo teatro colombiano. Arte y política*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- La Candelaria. (1986). *Cinco obras de creación colectiva*. Bogotá, Colombia: Editorial Colombia Nueva.
- Pinta, M.F. (2010). Escenarios intermediales. De los *happenings* a la *web 2.0*. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11, 1-13.
- Rubiano, F. (2016). Matarás por no matarás. Seminario Post-acuerdo: diálogos desde la cultura. XXXVIII Festival Internacional de Teatro de Manizales, Manizales, Colombia.
- Rubio, M. (2007). ¿Qué fue del teatro Latinoamericano? I Congreso Iberoamericano de Teatro. Encrucijadas del Teatro Latinoamericano actual, Manizales, Colombia.
- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, España: Visor libros.
- Trastoy, B. (2001). Nuevos procedimientos narrativos en el teatro latinoamericano de los 80 y los 90. *Revista Teatro CELCIT*, 19-20,
- Villasante, T. y Montañés, M. (2000). Algunos cambios de enfoque en las ciencias sociales. *La investigación social participativa: construyendo ciudadanía*. Madrid, España: El Viejo Topo.
- Zamosc, L. (1992). Campesinos y sociólogos: reflexiones sobre dos experiencias de investigación activa en Colombia. En Salazar, M.C. (coord.), *La investigación-acción participativa: inicios y desarrollos* (pp. 82-134). Madrid, España: Editorial Popular.