



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Del acontecimiento social al acontecimiento poético

Diana Marcela Rodríguez Bautista

Del acontecimiento social al acontecimiento poético

Del aconteci
al aconteci

miento social miento poético

**Tránsitos y relatos del conflicto
armado colombiano**

Diana Marcela Rodríguez Bautista

Rodríguez Bautista, Diana Marcela.

Del acontecimiento social al acontecimiento poético. Tránsitos y relatos del conflicto armado colombiano / Diana Marcela Rodríguez Bautista. – Primera edición. – Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2024.

226 páginas. – Incluye figuras y tablas.

Incluye: Referencias bibliográficas.

ISBN: 978-628-7651-87-6 impreso.

ISBN: 978-628-7651-88-3 digital.

ISBN: 978-628-7651-89-0 ePub.

1. Arte Colombiano – Investigaciones. 2. Conflicto Armado en el Arte – Investigaciones. 3. Estilo Literario – Investigaciones. 4. Memoria Colectiva – Investigaciones. 5. Violencia en el Arte Colombiano. 6. Dramaturgia – Aspectos Sociales - Investigaciones. 7. Relatos Personales de Víctimas del Conflicto Armado Colombiano. 8. Ciencias Sociales – Artes Escénicas – Investigaciones. I. Tit.

809 21.ed.

Del acontecimiento social al acontecimiento poético

Autora: Diana Marcela Rodríguez Bautista

 Universidad Pedagógica Nacional

ISBN impreso: 978-628-7651-87-6

ISBN digital: 978-628-7651-88-3

ePub: 978-628-7651-89-0

Primera edición, 2024

Helberth Augusto Choachí González
RECTOR

Víctor Espinosa Galán
VICERRECTOR ACADÉMICO

Paola Acosta Sierra
VICERRECTORA DE GESTIÓN UNIVERSITARIA

Yaneth Romero Coca
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Gina Paola Zambrano Ramírez
SECRETARIA GENERAL

PREPARACIÓN EDITORIAL

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

Alba Lucía Bernal Cerquera

COORDINACIÓN

María Alejandra Uribe C.

EDICIÓN

Tomás Collazos Garay

ASISTENCIA EDITORIAL

Guillermo Casanova

CORRECCIÓN DE ESTILO

Ana Sofía Delgado

DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO DE CUBIERTA

Image Printing

Impreso y hecho en

Bogotá, Colombia

Fecha de evaluación: 14-11-2022/14-11-2022

Fecha de aprobación: 23-12-2022

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y el decreto reglamentario 460 de 1995.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

Merecida

Acompañar de manera incondicional
y creer que siempre es posible
es la lección más grande que
Elena y Guillermo me han dado.
Gracias, mamá y papá.

A Paulo Tayel, mi canto sagrado.
La sonrisa más bella y honesta,
quien me hizo creer en
el amor eterno de la nube.

A los y las artistas.

A Paola y Liliana, por levantar
sus voces de mujer artista.

Al Teatro Experimental de Fontibón,
por la resistencia, el amor
y las creaciones de las memorias.

A Diego, por ser un artista
que no duda en soñar.

A Fernando, por su honesta
terquedad hacia la vida y el teatro.

as gracias

Tabla de c

Tabla de contenido

15	Puntos de partida
21	Libro 1. Tránsitos de investigación
24	Los problemas del problema
26	Tránsito 1. El conflicto armado en Colombia
37	Tránsito 2. Acontecimientos sociales. Punto de partida de acontecimientos poéticos
67	Tránsito 3. Anclajes
78	Tránsito 4. Art-biografías. Una propuesta metodológica
83	Libro 2. Relatos y memorias
86	Ruta del recorrido
89	Alzar la voz y romper el silencio con voz de mujer. Relatos de dramaturgas sobre el conflicto armado colombiano

contenido

111	Múltiples voces
125	Entre búsquedas y encuentros. Construyendo poéticas de país
149	Transitando entre irrupciones, decisiones, memorias
154	Entre creaciones y memorias
159	Libro 3. Huellas de creación
164	Rastros
171	Primer encuentro con los acontecimientos
205	Reflexiones finales
215	Referencias

Índice

Índice de figuras

45	Figura 1. Ruta comunera
49	Figura 2. Masacres descritas en <i>El canto de las moscas</i>
53	Figura 3. Corregimiento Villa del Rosario o El Salado
59	Figura 4. Municipio de Bojayá
66	Figura 5. Ruta de un falso positivo
81	Figura 6. Boceto inicial de un mapa <i>rizomático</i>
92	Figura 7. Ubicación geoespacial de los acontecimientos, en los municipios mencionados en <i>El canto de las moscas</i>
95	Figura 8. Horizontes de sentido de Liliana Hurtado Sáenz
98	Figura 9. Núcleos de creación poética de Liliana Hurtado Sáenz
101	Figura 10. Rizoma de Liliana Hurtado Sáenz

105	Figura 11. Horizontes de sentido de Paola Guarnizo
110	Figura 12. Núcleos de creación poética de Paola Guarnizo
113	Figura 13. Rizoma de Paola Guarnizo
117	Figura 14. Horizontes de sentido del TEF
124	Figura 15. Núcleos de creación poética a partir de las reflexiones del TEF
127	Figura 16. Rizoma del TEF
132	Figura 17. Horizonte de sentido de Diego Cañón
134	Figura 18. Núcleos de creación poética de Diego Cañón
136	Figura 19. Rizoma de Diego Cañón
139	Figura 20. Horizontes de sentido de Fernando Montes

Índice

143	Figura 21. Núcleos de creación poética de Fernando Montes
148	Figura 22. Rizoma de Fernando Montes
154	Figura 23. Nucleamientos colectivos
165	Figura 24. Cartel en memoria de don Eloi Emigdio
167	Figura 25. Movilizaciones en Bogotá (2019)
170	Figura 26. Rizoma propio

Índice de tablas

48	Tabla 1. Recurrencia de las masacres Segovia, departamento de Antioquia
63	Tabla 2. Falsos positivos

Puntos d

Y no sabemos qué es la vida,
qué es el amor,
no sabemos qué es el arte [...]
¿Lugar de intersección?,
¿un lugar de frontera?
¿Qué es el arte?,
¿y tú me lo preguntas? El arte eres tú.

MARÍA MORENO MONTORO

Y MARÍA LÓPEZ-PELÁEZ,

*Reflexiones sobre investigación artística e
investigación educativa basada en las artes*

Son diversas las preguntas que suscitan en mí las relaciones entre el teatro colombiano, el conflicto armado y la construcción de memorias, cómo hablar poéticamente sobre acontecimientos sociales ligados a la violencia política, qué lugar ocupan las memorias en el cuerpo de los y las artistas, cómo se afronta el horror de la guerra a través de la creación y cómo las artes escénicas posibilitan la generación de saberes de emergencia en un país como Colombia, que se debate entre la crueldad de la guerra y el anhelo de poder vivir en paz.

Estos cuestionamientos entremezclan intereses investigativos-sociales, investigativos-creativos y de orden político, referidos a la responsabilidad histórica que tiene un sujeto que vive en Colombia, país que ha construido parte de su memoria histórica a través de las narraciones y olvidos sobre el conflicto armado; conflicto que ha pasado de ser una guerra intestina a las fronteras territoriales e impactar diversos territorios políticos.

Por ello, esta investigación parte de experiencias de vida sobre y desde la violencia política en Colombia, la construcción de memorias poéticas y saberes a partir de las prácticas artísticas desde el otro lado de la línea abismal (De Souza Santos, 2018). Se mueve entre límites de estudios históricos, construcción de memorias no oficiales, elaboraciones cartográficas y estudios teatrales con perspectiva política. A la vez, dialoga entre los bordes de investigaciones de orden social y artístico, por lo que genera un entramado de relaciones que interconectan lo personal y lo colectivo.

Es un recorrido por diversos momentos y escenarios del conflicto armado colombiano, los relatos que se construyen a partir de las experiencias de vida y las posibles redes de articulación (personal, creativa, emocional, empática), que surgen a través de acontecimientos poéticos,

los cuales, en ocasiones, se relacionan con confrontaciones que se han vivido en otros países y que se dan gracias al diálogo y convivio con los públicos.

Preguntarse por qué diversos artistas deciden abordar el conflicto armado en sus creaciones implica también cuestionarse por la complejidad y duración de esta confrontación armada y la necesaria reconstrucción histórica y producción de memorias de carácter no oficial.

Estas preguntas han transitado, han creado relatos-memorias y han dejado huellas gracias a las experiencias vitales de artistas que decidieron abordar el conflicto armado en la escena, con sus apuestas poéticas y lugares de enunciación de las memorias en este país; el mismo que sigue intentando superar la confrontación armada en medio de grandes retos y dificultades:

La complejidad también responde a que, en dichas poéticas del conflicto, se introduce el tema del arte teatral como memoria: de qué manera ayuda a formarla o cómo la reconstruye, en algunas piezas de teatro y *performancias* representadas en circunstancias específicas que se resignifican, como declaración de derechos o reclamo por la situación, también como ritualidad coadyuvante de otras acciones establecidas por las comunidades para colaborar a superar los miedos, el dolor y ayudar a elaborar duelos colectivos. (Parra, 2012, p. 18)

La construcción de memorias sobre el conflicto armado en Colombia no es homogénea (por ello es importante ponerlas en plural). Cada uno de los habitantes de este país tiene distintas experiencias, directas, indirectas, heredadas y, por lo tanto, las narrativas que emergen son amplias, distintas, ricas en detalles, con múltiples posibilidades de interpretación y generación de acciones creativas, que no pretenden poner en escena *la verdad*, sino abrir espacios de autorreconocimiento y recuerdos de lo ocurrido; de allí que lo emergente sea las representaciones simbólicas, las huellas emocionales, las marcas en el cuerpo.

Esos trayectos de vida hacia la creación en diversos acontecimientos sociales ligados al conflicto armado me han impulsado como investigadora, docente y artista a indagar sobre cómo otros artistas del campo escénico (directores, actores, actrices, dramaturgas) han vivido la violencia política desde diversos ángulos y las implicaciones en sus

apuestas poéticas. Debido a que el interés es escuchar la diversidad de voces, son los relatos de vida las rutas para comprender la construcción y reconstrucción de las memorias a partir de horizontes creativos.

Como una primera propuesta de saber emergente en esta investigación surge la propia metodología, la cual se nutre de los relatos de vida, las experiencias de la creación, los diálogos con la realidad social y política colombiana. He decidido denominarla *art-biografía* (relatos biográficos desde la creación artística), dado que me permite identificar, a través de narraciones de experiencias, distintos tránsitos por la memoria del conflicto armado en Colombia.

La art-biografía facilita la comprensión de los actos creativos, apuestas políticas y decisiones estéticas y, con ello, la configuración de una serie de *micropoéticas* (Dubatti, 2002); por lo tanto, no se enmarca en un periodo histórico concreto para reflexionar, dado que son las experiencias de vida y sus tiempos los que permiten hacer el recorrido por el acontecer teatral y la elaboración de memorias dentro del conflicto armado, sin intención de crear generalizaciones, marcar una tendencia o establecer unas poéticas particulares sobre ello:

Rostros, voces, cuerpos se hacen cargo de las palabras, sostienen autorías, reafirman posiciones de agencia o de autoridad, testimonian haber vivido o haber visto, desnudan sus emociones, rubrican políticas de identidad. Un fenómeno susceptible de ser definido como ampliación de los límites. (Arfuch, 2013, p. 20)

El escenario que permite referirme a la art-biografía, como he decidido nombrar a esta experiencia metodológica, parte de los relatos de vida de seis artistas (incluida la autora), en el marco del conflicto armado colombiano y cómo, a partir de allí, se reconstruyen vivencias, acontecimientos sociales, rutas de tiempo (no lineales), que dan la pauta para comprender las diversas construcciones de memorias que se crean a diario.

La invitación a recorrer este ejercicio investigativo, creativo y de vida, en tres lugares que he denominado *libros*, está inspirada en la propuesta de *modellbuch* de Bertolt Brecht, una estrategia metodológica que pretende registrar el acto creativo-investigativo, para servir de

guía-modelo en posteriores procesos de orden similar.¹ La intención de Brecht no era limitar, sino proporcionar un documento como evidencia científica de un experimento que podría utilizarse en futuras investigaciones. Dado que el texto terminado era, en cualquier caso, solo una faceta de la fábula, el libro modelo dio evidencia de otros aspectos de la historia y su narración (Barker *et al.*, 2023).

Cada libro representa un momento de mi pensamiento creativo-investigativo, por lo tanto, cada uno está interconectado y propicia una lectura articulada, tanto de los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado como de los acontecimientos poéticos derivados, junto con las construcciones de memorias no oficiales.

El primer libro, *Tránsitos de investigación*, contiene las reflexiones iniciales para contextualizar a los diversos lectores que aborden los materiales investigativos. A través de relatos breves, iremos reconstruyendo acontecimientos sociales ligados al conflicto armado, para anclarlos a las reflexiones teóricas y a la apuesta metodológica que apoya la investigación.

El segundo libro, *Relatos y memorias*, adentra a los lectores en las vidas de cinco artistas, que han escrito, dirigido y actuado sobre el conflicto. Allí podrán reconstruir, a través de curvas de tiempo y mapas *rizomáticos*, emociones, recuerdos, apuestas, confrontaciones como sujetos creativos-políticos, cuya narrativa reconstruye la violencia política en Colombia.

Finalmente, *Huellas de la creación*, se convierte en el tercer libro; aquí mi voz emerge con mayor fuerza, mi propio relato como artista, como mujer que ha vivido el conflicto armado con distintas intensidades y que, en este momento vital de vida, busca plasmarlas mediante ejercicios escriturales.

Así bien, cada uno de los libros pone en evidencia experiencias vitales con el conflicto, distintos trayectos de vida que se traducen

[1] Esta interesante propuesta de reconstrucción del hecho creativo fue adaptada para la investigación-creación en la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, por el profesor Giovanni Covelli y su semillero de investigación-creación-formación, en el marco del énfasis de creación durante el año 2019.

poéticamente, influencias de formación políticas y estéticas; estrategias de investigación social y artística que posibilitan una mayor comprensión de los acontecimientos sociales de la violencia (masacres, desapariciones, desplazamiento forzado, ejecuciones extrajudiciales y asesinatos selectivos) y maneras de construir memorias.

Este texto está pensado según lo que implica ser una mujer colombiana que ha transitado por el conflicto armado en sus distintos escenarios, como hija, estudiante, ciudadana, artista, maestra, madre e investigadora, mientras pretende que sus lectores realicen un viaje a través de memorias y, con estas, conocer el país, acercarse a los territorios, leer los relatos que narran el horror de la guerra, reconocer las resistencias de los artistas que participan de la investigación y quizás comprender que las artes, como el teatro, son escenarios de resistencia y resiliencia, no solo en Colombia, sino en territorios que se han visto enfrentados a conflictos armados derivados de disputas políticas y luchas por el poder.

Así que bienvenidos y bienvenidas, recorran esta experiencia investigativa por el libro que deseen, no hay un orden cronológico ni de discusión: podrán ir de un lugar a otro y realizar sus propias articulaciones y, por qué no, sus propias creaciones.

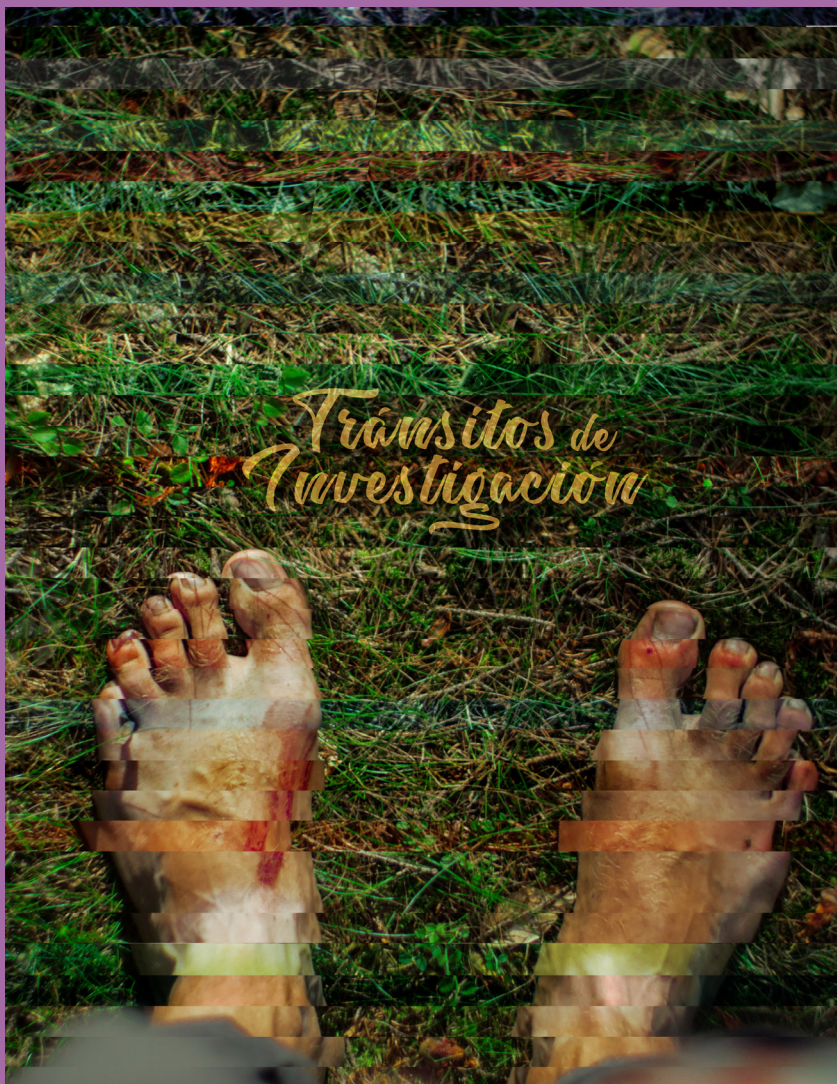
¡Buen viaje!

Diana Marcela

Tránsitos de investigación

Libro 1.

Tránsitos de Investigación





Los problemas del problema

Hablar sobre la violencia política, el conflicto armado, el impacto de la guerrilla y el paramilitarismo en Colombia implica, entre otros, hablar de la vida misma, de los recuerdos de nuestros padres y abuelos, de las miradas construidas desde los medios masivos de comunicación, de nuestras experiencias, de los incontables esfuerzos por olvidar y otros tantos por no hacerlo, pero, sobre todo, por comprender cómo cada persona en el país a quien se le pregunte tiene una historia que contar, un recuerdo, un fantasma.

Mi interés consiste en armar una parte del rompecabezas, construir y reconstruir narraciones desde un lugar que se vuelve múltiple desde el arte, particularmente el teatro; mientras que, en esa búsqueda, como artista, como profesora, como mujer, quizás encontrarme y comprender los escenarios de confrontación que he transitado y las memorias que he construido sobre el conflicto armado colombiano.

Este rompecabezas no recoge solo mis piezas dispersas, requiere de la escucha atenta de otras voces, caminar de la mano con la memoria que los demás tienen, construir relatos que, a su vez, añadan fragmentos que expandan las imágenes sobre lo que implica vivir en un país como Colombia:

En la medida en que se acepte lo antedicho y se comprenda que hablar del conflicto es referirse a la vida de todo colombiano y colombiana que haya habitado el país, implica que cada uno de estos habrá de ser sujeto susceptible de proclamarse para sí, en su nombre o en el de allegados, una vindicación de su porción de memoria del conflicto colombiano, una porción de su propia memoria, una porción de su vida. (Arboleda-Ariza, 2013, p. 2)

Cuando empecé la investigación tenía un afán por delimitar un tiempo, poner un inicio y un final y, con ello, abarcar las memorias; sin embargo, estas son esquivas, tienen su ritmo y espacio. Eso lo fui comprendiendo a través de los relatos de los artistas, las lecturas, escuchando la propia transformación del conflicto y las múltiples voces que empiezan a levantarse, no solo en los campos, sino también en las ciudades. Decidí que no hay tiempo cronológico, que no hay un lugar específico, las memorias me irán mostrando el camino a seguir y contarán lo que ellas quieren contar.

Múltiples diálogos derivaron desde entonces, con mi experiencia, con aquellas provenientes de los y las artistas que generosamente decidieron participar, al igual que los y las autoras que revisé una y otra vez, provenientes del campo de las ciencias sociales, las artes escénicas y tantos otros que se encuentran en escenarios liminales. Lugares que me permitieron ver cómo los sujetos dejan salir su propia voz, no atienden conceptos preconcebidos, no hay inicio o final. Es un encuentro consigo mismo, con el territorio; esa complicidad que se teje en la creación, ese convivio que no pone reglas y, por el contrario, establece acuerdos y resistencias.

Por lo tanto, emergieron *preguntas orientadoras* de la investigación: ¿cómo diversos acontecimientos sociales asociados al conflicto armado tocan la vida de las artistas convirtiéndose en reflexiones-acciones poéticas?, ¿qué se transforma cuando se va a los territorios-escenarios del conflicto?, ¿cómo ha transitado el conflicto armado en la vida de los artistas?, ¿hacemos catarsis, resistencia o resiliencia desde el teatro?, ¿por qué se decide o no a trabajar con víctimas?, ¿qué relatos del conflicto armado como acontecimiento social transitan hacia el acontecimiento poético desde las reflexiones de la creadora o creador escénico?

No es intención de este ejercicio investigativo dar respuestas, pero sí construir puentes entre las vivencias de los artistas, con algunos de los distintos acontecimientos sociales vinculados al conflicto armado y, desde allí, comprender los procesos de construcción de memorias en las puestas en escena; por ello pretendo analizar cómo diversas experiencias de vida de artistas teatrales contribuyen en la construcción de memorias poéticas del conflicto armado en Colombia.

De manera complementaria, busco describir experiencias de vida de teatristas que han hecho creaciones artísticas, con el conflicto armado colombiano como eje de acción, a través de la reconstrucción del proceso de creación poética del conflicto, a partir de relatos de vida de los artistas que hacen parte del estudio, para que ofrezca claves de comprensión de los impactos del conflicto armado desde la perspectiva de los y las artistas, a partir de sus creaciones escénicas y, así, contribuir con el diseño de una ruta metodológica denominada art-biografía, como un aporte que amplíe las posibilidades de la investigación de corte social-artístico.

Una vez ubicadas las primeras apuestas, la invitación consiste en realizar cada uno de los tránsitos de este primer libro y a dialogar con cada posibilidad de reflexión y acción que arroja la investigación.

Tránsito 1. El conflicto armado en Colombia

Si no se habla, si no se escribe y no se cuenta,
se olvida y poco a poco se va tapando bajo el miedo.
La gente que vio el muerto se va olvidando y tiene miedo de hablar,
así que llevamos a un oscurantismo de años
en el que nadie habla de eso [...].
Como nadie habla de lo que pasó, nada ha pasado.
Entonces bien, si nada ha pasado, pues sigamos viviendo como si nada.
HABITANTE DE TRUJILLO, VALLE DEL CAUCA, EN CENTRO NACIONAL DE
MEMORIA HISTÓRICA (CNMH)

¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad

Este tránsito por la memoria del conflicto armado colombiano se narra desde dos escenarios: mis *remembranzas y el teatro, memorias y violencia*. El primer escenario estuvo nutrido por diálogos con mis padres, con abuelos que vivieron la llamada *Violencia* (mediados del siglo xx). Este hecho se escribe con mayúscula por ser recordado como una época dolorosa, que logró irrumpir en la vida íntima, fragmentar comunidades, separar familias, despertar el odio frente a un *color político*¹ y culminarlo con la tortura y muerte del otro, de ese que parecía distinto, lejano, enemigo; sin embargo, se vestía y alimentaba igual que todos en la vereda, trabajaba en la parcela de al lado, era un campesino como todos los demás.

El segundo escenario narra cómo teatristas colombianos han asumido su responsabilidad histórica al narrar el conflicto armado, los lugares, los territorios y las memorias que dialogan con diversas poéticas que buscan que las voces acalladas puedan ser escuchadas y que retan a las prácticas escénicas a recorrer espacios para la creación.

[1] Los colores que caracterizaron la división política fue el *rojo*, característico del partido liberal, cuyos seguidores eran llamados *cachiporros*, y el azul por parte de los miembros del partido conservador, llamados *chulavitas*.

Remembranzas personales

Mi primer recuerdo sobre la Violencia se instaló a los 7 años, cuando, a través de una imagen de televisión, se veía el ingreso de un tanque cascabel en medio de fuego y explosiones dentro del Palacio de Justicia. Era un 6 de noviembre del año de 1985, cuando la guerrilla del *Movimiento 19 de abril* (M-19) irrumpió en las instalaciones del edificio judicial y tomó como rehenes a todas las personas allí presentes; su objetivo principal: los magistrados. Horas más tarde, la Policía y el Ejército nacional en una operación de retoma abrieron fuego y la guerrilla respondió, esto desata el horror hasta el 7 de noviembre, que dio como resultado 94 muertos (11 magistrados), 12 desaparecidos y las instalaciones completamente destruidas, junto con archivos judiciales de procesos en contra del narcotráfico. El resultado: *la masacre del Palacio de Justicia*.

Según investigaciones y videos recuperados, del Palacio de Justicia se vieron salir con vida magistrados y personal que estaba en las instalaciones, luego fueron trasladados a guarniciones militares donde al parecer fueron torturados y posteriormente asesinados. De acuerdo con informes del CNMH, durante casi 29 años, los familiares han exigido justicia, sin embargo, durante el año 2020, solo se han producido dos condenas: el coronel (r) Alfonso Plazas Vega, con 30 años de prisión por el delito de desaparición forzada de once personas, y el general (r) Jesús Armando Arias Cabrales, con 35 años de cárcel también por la desaparición forzada de cinco personas.

La década del noventa inició con la esperanza de una nueva Constitución política, con el sueño de las oportunidades, del *ahora sí*, con la séptima papeleta,² con la emoción de ver por televisión las transmisiones de los constituyentes de varios sectores sociales para debatir sobre el futuro del país; ese mismo que se encontraba sumido en la violencia generada por el narcotráfico, las guerrillas, el paramilitarismo.

[2] Iniciativa estudiantil de finales de la década de los ochenta, que buscaba convocar a una Asamblea Nacional Constituyente. Su nombre obedece a que las elecciones de marzo de 1990 elegirían seis cargos: alcaldes, concejales, gobernadores, diputados, senadores y representantes a la Cámara; así, la iniciativa de la constituyente se convertía en la séptima papeleta a introducir en las urnas.

Iniciaba mi adolescencia y junto a ella empezaba a heredar recuerdos, mientras llegaban a mí relatos sobre la Violencia entre liberales y conservadores a través de papás y mamás que narran en primera persona cómo había que esconderse durante días para salvaguardar la vida o cómo los hombres se vestían de mujer para ocultarse de los *chulavitas*, también conocidos como *pájaros*, que perseguían el color rojo, pues este era el símbolo del enemigo, campesinos como ellos, pero del partido liberal.

La realidad se confunde con la fantasía, al punto de que no fue posible distinguir la una de la otra, héroes a caballo, campesinos recios que retaban al poder, guerrilleros, chusma, bandoleros, políticos del pueblo, todos ellos son recordados como efímeras esperanzas para menguar la sevicia que se apoderó de los campos y llegó a la ciudad en forma de pobreza, cinturones de miseria, desplazados en busca de un futuro mejor. Esta realidad o mejores realidades son narradas a través de recuerdos borrosos como las páginas de los diarios que las publicaban, nutridas de manera poética por canciones, poemas, leyendas.

En este momento pienso en figuras icónicas de este movimiento campesino insurrecto y viene a mi mente un nombre: Guadalupe Salcedo; cuando le pregunto a mi padre lo primero que asoma es un brillo de orgullo de ese sentir campesino, que rápidamente se borra con un “lo mataron [...], lo traicionó el Gobierno cuando ya no tenía las armas”.

Así, entre recuerdos y narraciones, empiezo a construir una memoria del conflicto armado en Colombia como algo naturalizado, que cambia de color, de rostro, de escenario, de estrategias; no obstante, los personajes son los mismos: indígenas, campesinos y sectores populares urbanos resistiendo en sus territorios; un gobierno parcial y los señores que se adjudican el derecho a poseer las tierras en aras de su propio beneficio.

Mis padres viven el miedo por los colores de la política de los conservadores y liberales de mediados del siglo, llegan a la ciudad en busca de mejores oportunidades y se abren paso en los nacientes barrios de la ciudad que en otrora eran grandes haciendas sabaneras. A mí me correspondió vivir en la abrumadora ciudad, que se debate entre el

miedo por los carros bomba en sus calles, los carteles del narcotráfico, los asesinatos a políticos, jueces, líderes sociales de finales de los noventa y el sueño de cambio que se ensombrecía con el paso de los años.

Tendría que ser hasta el año de 1999 cuando por primera vez sentí el miedo, la ansiedad de no saber qué ocurría, de buscar acciones de denuncia y acción colectiva. Todo empezó con una llamada cerca de la media noche. El profesor e investigador Darío Betancourt Echeverry, del departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, donde yo era estudiante de VII semestre, desaparecía sin dejar rastro, durante la noche del 30 de abril de 1999; un día antes de la anhelada salida de campo al Valle del Cauca, que tenía como objetivo estudiar la violencia política y sus vínculos con el paramilitarismo en esa región colombiana.

Con regularidad, señalaban al departamento y a sus estudiantes de guerrilleros, izquierdosos, revoltosos y demás, pero nunca creímos que la Violencia tocaría nuestro campus de esa manera. Posterior a su desaparición, siguieron marchas, búsquedas, plantones, manifestaciones y un sentimiento de temor frente al ejercicio de la docencia y de la investigación en las ciencias sociales en el país.

Meses después, aparecieron algunas partes de un cuerpo, que identificaron como pertenecientes a Darío. Un ataúd ingresó a la Universidad Pedagógica Nacional cubierto con una bandera de Colombia, un acto simbólico de despedida; luego, una marcha silenciosa hasta el cementerio, acompañados en la parte de atrás por el Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD). Las paradojas de la vida.

El nuevo siglo no implicó un repliegue del conflicto, por el contrario, las amenazas de grupos paramilitares se incrementaron, llegaron a las ciudades, en particular a los barrios de las periferias, donde la “limpieza social” atacaba todo lo que se percibiera como guerrillero; ya el señalamiento de comunista había caducado.

En diversas ciudades capitales del país se extiende este fenómeno, los jóvenes son señalados, se impone el toque de queda. Algunos son víctimas de la pobreza y terminan en la delincuencia y, por ello, fueron asesinados; otros, pertenecían a agrupaciones sociales, grupos de barrio,

artistas, críticos del sistema, también amenazados o asesinados. Con listas en mano y la complicidad silenciosa de los gobiernos distritales y nacionales, se determina a quien se le han terminado sus derechos.

En medio de este contexto, las artes en las distintas localidades de periferia de las ciudades colombianas encuentran un asidero para el diálogo y encuentro intergeneracional. A través de las prácticas artísticas, ha sido posible narrar recuerdos, memorias, sueños y frustraciones, a la vez que generan lazos solidarios de cooperación a través de los grupos o casas de la cultura, espacios de formación artística y, por qué no, también política. Dichas acciones han valido para señalar a sus miembros como focos insurrectos y a quienes, en distintas épocas, han perseguido, exiliado e incluso judicializado; un ejemplo de ello fue el gobierno de Turbay Ayala,³ con su política del *estatuto de seguridad nacional*.

Ahora bien, la violencia derivada del conflicto armado irrumpió de nuevo en el año 2011, con un panfleto, una comunicación de advertencia, que precedía el accionar de los bloques paramilitares en la ciudad, conocidos como *Águilas Negras*,⁴ llegó a distintas agrupaciones de teatro de la ciudad de Bogotá. El nombre del grupo de teatro del que yo era parte, junto con otras agrupaciones de amigos y amigas artistas, fuimos *advertidos* de nuestras incorrectas prácticas artísticas y, por supuesto, eso traería consecuencias.

La denuncia ante medios nacionales e internacionales junto con marchas, comunicados, encuentros con los compañeros de los grupos

[3] Julio César Turbay fue el principal impulsor del estatuto de seguridad nacional (Decreto 1923 de 1978): estrategia político-militar implementada durante su Gobierno (1978-1982), derivada de la doctrina de seguridad nacional (Estados Unidos), que consistía en el desarrollo de estrategias de combate contra cualquiera que amenazara la seguridad o los intereses nacionales a través del otorgamiento de facultades de policía judicial a las fuerzas armadas; lo que desembocó en una fuerte tensión entre el control gubernamental y el ejercicio de los derechos humanos.

[4] Este título es una evolución del nombre de los pájaros de la violencia de los años cincuenta.

amenazados, una comparsa por la carrera Séptima⁵ hicieron visible este accionar y obligó a las autoridades a prestar atención, aunque sin mayores acciones de fondo.

El temor silenció a algunas agrupaciones por un tiempo, otros decidieron marcharse del territorio a la espera de que las cosas se calmaran. Solo que nada ocurrió hasta el año 2019, momento en que reaparece el mismo formato y leyenda; esta vez no hubo marchas, comunicados nacionales e internacionales, pero afortunadamente fue solo un susto y desde entonces se mantiene el silencio.

El conflicto armado tiene una manera particular de llamar a la puerta del teatro, a veces irrumpe con la explosión de las balas, con el miedo a decir o hacer, como un reclamo que necesita ser escuchado, a veces, como una necesidad imperiosa de contar lo que se pretende olvidar.

Los papeles del infierno, del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, compila obras cortas que hablan sobre el conflicto armado en Colombia, a partir de lo íntimo de la familia, el recuerdo del espectro y cómo la violencia entra en el cuerpo, la cual se siente como un frío en los huesos y se niega a salir.

La maestra, *La autopsia* y *La tortura* fueron las tres obras escogidas, por El Teatro del Sur, como ese momento para narrar la violencia dentro de la violencia política, esas que son silenciosas, normalizadas, olvidadas, naturalizadas como parte de los efectos secundarios del conflicto armado. Fue y sigue siendo necesario decirlo, ponerlo en escena y en el arte, hablarlo con el público que también demanda esos espacios de encuentro de los cuerpos sobrevivientes y las memorias ausentes.

Diálogos entre teatro, memoria y violencia

En las artes escénicas, estas búsquedas y encuentros dejados por el conflicto armado han configurado unas teatralidades particulares,

[5] Icónica carrera del centro de Bogotá donde se concentra la mayoría de las marchas, hasta llegar a la Plaza de Bolívar, lugar donde se ubica el centro del poder nacional: Palacio de Justicia, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Congreso de la República y, a pocos metros, el Palacio de Nariño (vivienda del presidente).

entendidas como *acontecimientos auráticos y conviviales*, que abordan la vida cotidiana por medio de lo humano, efímero y territorial (Dubatti, 2002). Acontecimientos sociales asociados a la catástrofe de una guerra intestina que viene dejando huellas de lodo y sangre desde finales del siglo XIX.

Los teatristas colombianos, en distintos momentos de la historia de nuestro país, han asumido su responsabilidad histórica al hablar sobre el conflicto; no obstante, estas apuestas han implicado la reconfiguración de dramaturgias, poéticas, incluso el lugar del teatro en sí, cuando se adentró en campos expandidos, que posibilitaron nuevos diálogos e interconexiones con áreas del saber y hacer, al igual que con las poblaciones que allí habitan.

En este breve apartado, se encontrarán con una mirada hacia el pasado, mediante acontecimientos sociales enmarcados en la violencia política y los vínculos que se establecen entre creación y memorias.

Durante los años sesenta y setenta del siglo pasado, el teatro colombiano puso en escena los horrores vividos en la época de la Violencia; de allí que emerja el denominado *nuevo teatro colombiano*, de la mano de agrupaciones como el Alacrán, el Teatro Popular de Bogotá, el Teatro de la Candelaria, el Teatro Libre de Bogotá, el Teatro Experimental de Cali, entre otros, que amplían el espectro creativo sobre los acontecimientos ligados a la violencia política del país. Se propuso la creación colectiva como estrategia de investigación/creación y se comprometieron políticamente con los emergentes movimientos sociales y partidos de izquierda. Tal como lo expresa Castro Lee (2005), en los siguientes términos:

Los dramaturgos que vivieron la violencia sintieron la necesidad de dar un testimonio de esta dramática época, en función de analizar con sus obras las causas y consecuencias de este fenómeno y de expresar su protesta ante el inútil sacrificio del pueblo colombiano. (p. 253)

La época de la Violencia comprende los años 1945-1960 y se caracteriza por la confrontación armada en los campos colombianos a causa de las diferencias bipartidistas entre liberales y conservadores, la configuración del latifundismo, el surgimiento del bandolerismo y las autodefensas campesinas. La crueldad, sevicia y ruptura del proyecto de

construcción de nación que caracteriza este periodo otorga su denominación con mayúscula, la cual se despliega por buena parte del territorio nacional y dejó alrededor de 200 000 muertos (Pécaut, 2010).

Como acontecimientos de gran impacto de este periodo, se encuentra el asesinato del líder del liberalismo y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, que desata el llamado *Bogotazo*, el 9 de abril de 1948,⁶ evento de gran significación, pues era la primera vez que la violencia se tomaba una ciudad y sobre todo la capital del país. El siguiente fragmento de la *Oración por la paz*, es una muestra de una marcha del silencio, que se llevó a cabo apenas unos dos meses antes, el 8 de febrero de 1948, para dar cuenta de la violencia que se vivía en el momento:

Impedid, señor presidente, la violencia. Solo os pedimos la defensa de la vida humana, que es lo menos que puede pedir un pueblo. En vez de esta ola de barbarie, podéis aprovechar nuestra capacidad laborante para beneficio del progreso de Colombia.

Señor presidente: esta enlutada muchedumbre, estas banderas negras, este silencio de masas, este grito mudo de corazones os pide una cosa muy sencilla: que nos tratéis a nosotros, a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestros hijos y a nuestros bienes, como querriáis que os trataran a vos, a vuestra madre, a vuestra esposa, a vuestros hijos, a vuestros bienes.

De este periodo, emergen los llamados *chulavitas*, *chusmas* o *pájaros*;⁷ denominación otorgada a una facción de la Policía que tenía como objetivo neutralizar cualquier organización política con ideologías diferentes a la del Gobierno conservador y a los principios de la Iglesia católica, que actuaba de la mano de este partido, a través de mecanismos violentos y sin control, que se acrecientan una vez Gaitán fue asesinado.

[6] A partir del 2011, con la promulgación de la Ley de Víctimas, cada 9 de abril se conmemora el Día Nacional de la Memoria y Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado.

[7] “Desde la antropóloga María Victoria Uribe, pasando por los historiadores Gonzalo Sánchez y Mary Roldán, hasta el norteamericano David Bushnell, han definido a los pájaros como grupos paramilitares de los años 50 que perseguían y asesinaban a campesinos liberales. En Antioquia fueron conocidos como la Chusma o Contrachusma, en Boyacá como la Chulavita y en el Valle del Cauca como los Pájaros” (Posada, 2013, s. p).

Para hacer frente a la embestida conservadora, a través de los pájaros, los campesinos de pensamiento liberal formaron grupos denominados *bandoleros* o *chusmas*, en los departamentos de Tolima, Boyacá y los Llanos orientales. Muchos de ellos se convirtieron en leyendas por sus hazañas, pero también por su crueldad y formas de evadir a las autoridades.

En 1953, el golpe de Estado al presidente Laureano Gómez, del Partido Conservador, a manos del general Gustavo Rojas Pinilla, marcó un recrudecimiento de la violencia, que culminó en un pacto de los partidos políticos para alternarse el poder. Este pacto es conocido como Frente Nacional (1958-1974).

La producción artística derivada de esta época narra acontecimientos de cómo la violencia partidista llega, se instala, opera y se sostiene en el tiempo, con una crueldad hacia la población civil. Según Reyes (2015), las obras teatrales de mayor impacto fueron las siguientes:

- *Caminos de la sangre* (Adel López).
- *Guadalupe años sin cuenta* (Teatro la Candelaria).
- *El monte calvo, La madriguera y Alguien muere cuando nace el alba* (Jairo Aníbal Niño).
- *Los papeles del infierno* (Enrique Buenaventura).
- *Pájaros grises* (Luis Enrique Osorio).
- *El soldado Paz que nunca fue a la guerra* (Óscar Collazos).

En la década de los ochenta, el Gobierno colombiano, apoyado en el estatuto de seguridad, reprime y abre una persecución a movimientos sociales, organizaciones estudiantiles de base y agrupaciones teatrales, por atentar contra la estabilidad social, lo cual termina en detenciones, allanamientos, desapariciones, exilios e incluso condenas en prisión.

Entre las décadas de los ochenta y noventa, el conflicto armado se hizo complejo, pues la confrontación de grupos al margen de la ley (paramilitares, guerrilla, narcotraficantes) por el control del territorio, las rutas del narcotráfico y la explotación minera se intensifica. La población civil queda en medio de una guerra descarnada, que evidencia una degradación de la confrontación vivida en el país hasta el momento.

A la par de esta agudización del conflicto, artistas y población civil ampliaron las apuestas escénicas y expandieron el terreno creativo, entonces, aumentó el número de agrupaciones, se propiciaron diálogos entre grupos de distintos municipios y ciudades, incrementaron los festivales y encuentros. Hay convocatorias artísticas en los parques, salones comunales y escuelas, entre otros, por lo que, en general, las artes irrumpen en la cotidianidad del conflicto armado.

Entre 1980-2012, según datos del CNMH (2018a), se registraron 1982 masacres de la población civil, 150 000 asesinatos selectivos, 25 007 desapariciones forzadas y, según datos del Registro Único de Víctimas, alrededor de 166 069 personas murieron sin estimar los combatientes. Hubo, en palabras de Reyes (2015), muchas muertes, mucho silencio, mucho temor:

¿Esta historia se puede contar de un modo literal y directo? O bien resulta más propio de los lenguajes artísticos acudir a la metáfora, la simbolización, la alusión significativa, la representación analógica y, sobre todo, la más amplia diversidad de búsquedas, estilos, espacios y públicos. (p. 868)

Los primeros años del siglo XXI trajeron la promulgación de leyes, el reconocimiento de las víctimas, la búsqueda de reparación y garantía de no repetición, a la vez de procesos de paz con grupos paramilitares y con la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Ahora, con el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se inició la desmovilización de las agrupaciones paramilitares (2003-2006), se promulgó la Ley de justicia y paz (2005), la cual pretende que, a través de las declaraciones de los perpetradores, se reconozcan las autorías de los crímenes de lesa humanidad, se ofrezca perdón a la víctima y esta última perdone y olvide. Lamentablemente, este hecho no posee una estrategia clara de verificación del arrepentimiento, así como reparación material y simbólica (Plata Pineda, 2012).

En el año 2011, se promulga la Ley de víctimas y restitución de tierras (Ley 1448 del 2011), que, además de legitimar un periodo histórico para reconocer la existencia de las víctimas del conflicto armado a partir de 1985,⁸ las nombra desde las normas internacionales

[8] “Precisamente en el periodo que va de 1980 a 1991, en el que aconteció el asesinato sistemático de un partido político (La Unión Patriótica), en el que tuvieron lugar las primeras masacres de los grupos alzados

del Derecho Internacional Humanitario; a su vez, propende la restitución, compensación, satisfacción, rehabilitación y garantías de no repetición; sin embargo, a la fecha, no han logrado la totalidad de reparaciones y garantías de no repetición, que permitan a las poblaciones retornar a sus territorios.

En el 2012, comenzó el proceso de paz con la guerrilla de las FARC, el cual se concreta en el 2017, con la firma del Acuerdo de paz, cuya implementación, a la fecha de esta investigación, avanza con fuertes contradicciones que han polarizado a la sociedad civil frente a las condiciones de desmovilización y efectividad de la Justicia Especial para la Paz (JEP).

En este contexto, el teatro colombiano ha venido construyendo distintas posibilidades de acción artística, cuando genera dramaturgias, poéticas, busca nuevos lenguajes y articulaciones con diversos campos del saber, piensa el acto escénico desde lugares liminales; se nutre de disciplinas (más allá del marco artístico) y nombra lo innombrable de la tragedia del país.

De allí, han emergido lugares de enunciación como dramaturgia del conflicto, dramaturgias de la catástrofe (Camacho López, 2012), dramaturgias de la resistencia o de la memoria, poéticas del horror (Parra, 2012), entre otras, que no solo buscan narrar los hechos ocurridos, buscan además comprender el horror que miles de colombianos han debido vivir y, desde allí, reconstruirnos como país, hacer los duelos de aquellos que nunca podrán despedirse de sus muertos, pues estos navegan entre ríos o fueron abandonados en fosas comunes o abrazados por el fuego que los convirtió en cenizas. Se trata de trabajos artísticos en que lo político se entiende no en un sentido de participación partidista, tal como sucedía en la modernidad, sino bajo la idea de funcionar como laboratorios de redefiniciones de lo visible y lo decible. Así lo expresa Ortiz (2015):

en armas, en el que presentaron los primeros casos de desplazamientos forzoso y en el que la sociedad civil comenzó a padecer la lucha entre los carteles de la droga” (Plata Pineda, 2012, p. 50).

En muchas prácticas artísticas del siglo que corre, el artista ya no concibe obras cerradas ni abiertas (al modo que define Umberto Eco), sino que él mismo funciona solo como un instigador de acciones que pueden ser retomadas por otros actores sociales, en una seriación sin fin. (p. 52)

Tanto teatristas como agrupaciones sociales continúan creando, narrando, generando acciones poéticas, dramatúrgicas, coreográficas sobre esta degradación del conflicto, sobre los alcances de la normatividad que reconoce las víctimas. Se habla, entonces, de la restitución de tierras, reparación simbólica, garantías de no repetición, es decir, hacer memorias con y desde los territorios, poblaciones, barrios, veredas.

Esa urgencia de hablar, escribir, cantar, bailar y reconocer las diversidades de memorias y saberes que construyen las comunidades y artistas sobre el conflicto armado en Colombia, ha requerido de lenguajes y formas de comunicación; así pues, las iniciativas artísticas e investigaciones han visibilizado y transmutado el lugar de la víctima del olvido hacia lugares resilientes, de solidaridad y de reconstrucción vital.

Tránsito 2. Acontecimientos sociales. Punto de partida de acontecimientos poéticos

Las memorias construidas desde y sobre el conflicto armado colombiano me permiten afirmar que este es un país en guerra civil permanente, lo cual ha implicado, entre otros, millares de muertes, de desaparecidos, desplazamientos forzados, degradaciones en la confrontación por parte de los diversos grupos tanto legales como ilegales, sin embargo, también es la historia de innumerables intentos por conseguir la paz, por generar espacios para la reconciliación y la garantía de no repetición.

MARÍA TERESA URIBE

Las guerras civiles y la negociación política:

Colombia, primera mitad del siglo XIX

Este tránsito tiene como objetivo presentar los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado que hacen parte de los relatos de los y las artistas, quienes amablemente compartieron sus experiencias de vida alrededor de la creación, en torno a situaciones ligadas al conflicto, entre ellas: el movimiento comunero, la Masacre de Bojayá, la Masacre del Salado, las diez masacres narradas por la poetisa colombiana María Mercedes Carranza, en el *Canto de las moscas* (1998), la vida y muerte

de Carlos Pizarro y los crímenes de Estado, bajo la denominación de *ejecuciones extrajudiciales*, en el municipio de Soacha, Cundinamarca.

Viejos y nuevos motivos del conflicto armado

De acuerdo con investigadores sobre el conflicto armado colombiano, uno de los motores de esta larga confrontación es la ocupación y control por la tierra (apropiación, uso, tenencia), bien sea para llevar a cabo cultivos de alimentos, cultivos energéticos y biocombustibles, la explotación ganadera, la explotación minera, las rutas del narcotráfico. Todas asociadas a la generación de latifundios, presencia de multinacionales, surgimiento de las guerrillas y el paramilitarismo, además de políticas estatales, lo que ha ocasionado fuertes fraccionamientos en el interior de la sociedad colombiana.

Se trata, además, de una violencia fundada en una manera de concebir la tierra, de ver el mundo y de entender las relaciones entre seres humanos y naturales. Es el enfrentamiento entre una concepción de tierra como fuente de rentabilidad y otra como recurso para el crecimiento y el desarrollo; entre modelos militares que ven en ella ventajas tácticas como corredores o retaguardias y otra que la concibe como madre y sustento de la vida espiritual, física, social y cultural. (CNMH, 2013, p. 22)

Estas formas de concebir la tierra como fuente de rentabilidad y de recursos geoestratégicos propiciaron la creación de grupos armados, que ejercen de manera indiscriminada el uso de la fuerza y la violencia para su apropiación legal e ilegal. Como estrategias de terror de gran efectividad, cometen crímenes de lesa humanidad, los cuales en su mayoría han quedado en la impunidad y en los que la población con mayor afectación han sido los campesinos e indígenas, siendo estos las principales víctimas y sobrevivientes a lo largo de las décadas.

Los cruentos ataques que cometen los distintos grupos armados se dirigen hacia la población civil y sus líderes, de igual manera hacia las bases más frágiles de las fuerzas militares y policivas ubicadas en municipios caracterizados por el abandono estatal. Su objetivo, mantener el *statu quo*, transferir lealtades políticas y gamonales, castigar a la población civil por proveer a uno u otro actor armado (de manera forzada alimentos, recursos, provisiones) y asentar las prácticas del miedo y del terror para retomar los territorios.

Los procesos de paz o de amnistía en cada gobierno vienen acompañados de compromisos de verdad, reparación y no repetición, la mayor de las veces no cumplidos. Por el contrario, se acrecientan los señalamientos, persecuciones y asesinatos selectivos, que terminan por ocasionar desplazamientos, el retorno a las armas o la transformación en nuevos agentes de violencia (bandas emergentes criminales [Bacrim] o disidencias de las guerrillas).

De acuerdo con investigaciones del CNMH (2013), se identifican dos tipos de anclajes o maniobras para ejercer la violencia desde los grupos armados, bien sea de origen guerrillero o paramilitar:

Anclaje originario

En este tipo de anclaje, los grupos hacen presencia durante largo tiempo en el territorio e incluso algunos habitantes del lugar forman parte de sus filas (reclutamiento forzado, falta de oportunidades). La población habitante de los territorios en disputa se concibe como una prolongación del enemigo o un daño colateral de la guerra; de allí que se derivan formas y objetivos para ejercer violencia, acorde con el grupo armado que haga presencia en la región: la guerrilla o los paramilitares:

Guerrilla

- Asesinatos selectivos de representantes del Gobierno (Policía, Ejército, políticos).
- Campos minados para detener el avance paramilitar y de las fuerzas militares.

Paramilitares

- Técnica de la tierra arrasada, la cual consiste en ir destruyendo el entorno material, natural y simbólico, con el objetivo de aislar a los insurgentes y a la población civil, para preparar y llevar a cabo las masacres y el desplazamiento forzado.
- Asesinatos selectivos, como castigo a la población por preferencias electorales, con el fin de consolidar el poder político regional.

Anclaje inestable

Este anclaje corresponde a los territorios que transforman el uso de la tierra (zonas cocaleras, rutas del narcotráfico, explotación minera, biocombustibles, entre otros). Allí los actores armados llegan a disputar el control del territorio, de manera temporal o transitoria.

Guerrilla

- Secuestros y extorsiones a las élites regionales y locales.
- Asesinatos indiscriminados y selectivos a causa de retaliaciones.

Paramilitares

- Violencia masiva e indiscriminada. “Aquí nadie está a salvo”, para infundir terror, causar debilitamiento de la imagen de la guerrilla como protectora
- Asesinatos indiscriminados y selectivos a causa de retaliaciones.

La sociedad está en guerra y los recursos, motivos y blancos de la lucha son encontrados casi dentro de la población local. El cumplimiento de la doctrina se revela en la explicación que de su acción realizan los irregulares: “Entonces, cuando nosotros ingresamos a un campamento guerrillero que está a las afueras de un pueblo, también ingresamos al pueblo porque sabemos que allí viven los comandantes y están de civil” (Salvatore Mancuso, citado por Franco Restrepo, 2009, p. 504).

Los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado en Colombia se caracterizan por el uso de una violencia extrema hacia el cuerpo del oponente y de las construcciones simbólicas de las comunidades, como estrategia de aleccionamiento hacia aquellas personas que pueden ser un obstáculo en la búsqueda del control del territorio.

El presente tránsito pretende realizar un recorrido por cuatro acontecimientos sociales, que funcionan como punto de partida de los actos poéticos que los artistas decidieron abordar. El relato se estructura en tres momentos: el antes, las irrupciones y el rastro del acontecimiento. Estos son los cuatro acontecimientos:

- 1) Movimiento comunero (1781).
- 2) Masacres contra la población civil en Colombia, a finales del siglo xx y principios del xxi: 24 de ellas expuestas en el poemario de María Mercedes Carranza; así como en *La Masacre de Bojayá* (2001) y *La Masacre de El Salado* (2000).
- 3) El asesinato del excomandante guerrillero y candidato presidencial Carlos Pizarro Leongómez (1951-1990).
- 4) Ejecuciones extrajudiciales: el caso de las Madres de Soacha (2008).

Movimiento comunero

Se oye el grito de la rebelión
que a esa tierra estremeció,
grito de los Comuneros.
El fuego de Galán y de Alcantuz
que en fiera llama se extendió
hacia las tierras del sur.
RODRIGO SILVA Y ÁLVARO VILLALBA
Si pasas por San Gil

El antes

El denominado *movimiento comunero* es reconocido como uno de los primeros levantamientos independentistas del régimen español en América y, quizás, un punto de inflexión de los sectores sociales colombianos que detentan el poder y usan la violencia como modo aleccionador contra quienes contraríen el *statu quo*.

La guerra anglo-española (1779-1783), sumada al apoyo de España de trece colonias británicas en Norteamérica,⁹ en sus procesos independentistas, ocasionan en la Nueva Granada la puesta en marcha de una drástica política fiscal para sostener los apoyos económicos y

[9] Massachusetts, Nuevo Hampshire, Rhode Island, Connecticut, Nueva York, Pensilvania, Nueva Jersey, Delaware, Maryland, Virginia, Carolina del Norte, Carolina del Sur y Georgia.

la guerra a través de Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres, regente de la audiencia de Santa Fe.

Dicha política causó gran malestar en la población neogranadina, el cual se hizo evidente en dos niveles: por un lado, en la nobleza criolla significó la pérdida de privilegios económicos y de sus aspiraciones para pertenecer al sector de gobierno; por otro lado, los sectores empobrecidos se asfixiaron entre los nuevos impuestos de guerra y el monopolio de la corona, sobre productos fundamentales de su economía y vida cotidiana. Por ello,

se impidió a las comunidades adquirir las fibras (algodón), hojas (tabaco) y frutos (mieles) que les permitirían realizar su trabajo manufacturero, aliviar sus dolencias y curar las enfermedades o los envenenamientos cotidianos. Con lo cual, a la inconformidad que propiciaba mayor desempleo y pobreza, se sumaba el desespero que producían el hambre, el dolor y la enfermedad insatisfechas. (Pérez, 2014, p. 32)

La prohibición particular sobre el cultivo y comercialización del tabaco representó un aislamiento económico para Santander, departamento de mayor producción tabacalera, una de las razones por las cuales la insurrección inicia en este territorio. Ahora bien, lo que empieza como una protesta de la población frente a la iglesia el 16 de marzo de 1781 avanza a un alzamiento provincial, que rápidamente se convierte en una movilización en avanzada por distintos municipios, lo que configuró, a la vez, un ejército popular y, finalmente, una insurrección guerrillera liderada por capitanes y caudillos que rechazó el incumplimiento de los pactos de Zipaquirá, que finaliza en febrero de 1782 (Pérez, 2014).

Manuela Beltrán, mujer que comerciaba con tabaco, lidera el principio de la insurrección al romper públicamente el edicto real de los nuevos impuestos, proceso que será consolidado luego por Juan Francisco Berbeo y José Antonio Galán.

El movimiento comunero centra su lucha en la oposición a la política fiscal; sin embargo, no hay cuestionamientos profundos contra la estructura monárquica ni contra la estructura eclesial, de allí surgió una de sus banderas de lucha, “Viva el rey, muera el mal gobierno”, escenario que sería fundamental en el desarrollo y complicidad de los acontecimientos posteriores.

Líderes, intereses y negociaciones

Emergen líderes políticos, como Juan Francisco Berbeo, quien fue nombrado superintendente y comandante general, además de líderes militares, como Antonio José Monsalve, Francisco Rosillo y Salvador Plata, los cuales conforman la Junta directiva del común, cuyo objetivo fue unificar las distintas protestas y establecer un norte en las reivindicaciones:

- Desconocer toda autoridad virreinal.
- Conformar una autoridad social y militar, castigos severos y extremos para quienes tuviesen intenciones de traicionar el movimiento comunero.
- Nombrar funcionarios.
- Tomar posesión del tabaco y ordenar su libre venta.

La avanzada y organización de los comuneros no logra ser contenida por Piñeres, cuando fracasa en el intento de apaciguar los ánimos, además, la respuesta militar para frenar la avanzada es infructuosa y el movimiento llega hasta Zipaquirá.

A medida que el movimiento comunero avanza, crece y se fortalece, las divisiones en su interior se hacen evidentes: los criollos se distancian de los sectores populares, ahora representados por José Antonio Galán, quien, además de ir más allá de la oposición a los impuestos, declara la guerra a la hegemonía colonial y sus propiedades, a los terratenientes y latifundistas, sus alberges y almacenamientos, hecho que implica un divorcio de los intereses del movimiento.

La firma de las capitulaciones por parte de Berbeo en Zipaquirá pretendía poner fin a la avanzada comunera que deseaba llegar hasta Santa Fe; sin embargo, logran su cometido con el repliegue de las fuerzas y la aparente finalización de las revueltas contra las reformas tributarias.

Las irrupciones. La lección del silencio a través de la violencia

El 13 de octubre de 1781, José Antonio Galán fue apresado por Salvador Plata (antiguo colega y capitán general, el cual buscaba su amnistía por participar en el movimiento comunero) y, en febrero de

1782, fue ejecutado. Respecto a los restos de Galán, Acevedo (2011) describe lo siguiente:

En la imponente Biblioteca Nacional, en el centro de Bogotá, reposan dos *recibos* bastante escalofriantes. El primero lo expiden las autoridades de Socorro, Santander, el 23 de febrero de 1782. En él certifican *con placer* la recepción de una cabeza, un brazo y una mano. El segundo, emitido por el alcalde de Charalá el 7 de marzo de 1782, registra el recibimiento de un cajón con un juego de pierna y pie derecho. Todos los órganos enumerados pertenecían al cuerpo de José Antonio Galán [...]. En el manuscrito “Recibo de la cabeza y mano de Galán en el Socorro”, se narra la llegada de la cabeza y el brazo a la ciudad. Insertos en una vara con forma de pincho, cabeza y brazo serán exhibidos en la plaza pública. Una vez desmenuzado el cadáver, es su descendencia la que será declarada *infame* y es su casa la que será sembrada de sal para que de esa manera se dé olvido a su nombre. (s. p.)

Con el movimiento comunero y las formas de resolución del poder político y eclesial se abre un capítulo en la historia del país, cuando la violencia legal e ilegal se convierten en una práctica aleccionadora en las comunidades o personas que intenten oponerse a la estructura de poder establecida, estrategia que será replicada en las siguientes décadas.

Ubicando el rastro del acontecimiento

Dentro de esta investigación, es importante que los lectores reconozcan los territorios afectados por la violencia, para ubicarse temporal y espacialmente; quizás esto ayude a la comprensión del acontecimiento y a la necesidad de construir memorias geográficas también.

A continuación, se encontrarán con la ruta comunera (figura 1) de aquellos 286 km de los municipios por donde transitaron las banderas contrahegemónicas, a pie y a caballo, que cruzaron tres departamentos de significativa relevancia económica, política y cultural del país: Santander, Boyacá y Cundinamarca. Esta misma ruta la recorrió el Teatro Experimental de Fontibón, con la gira de la obra el *Torbellino Comunero*, pieza que resalta la participación de la mujer en el movimiento de reivindicación de los derechos sociales.

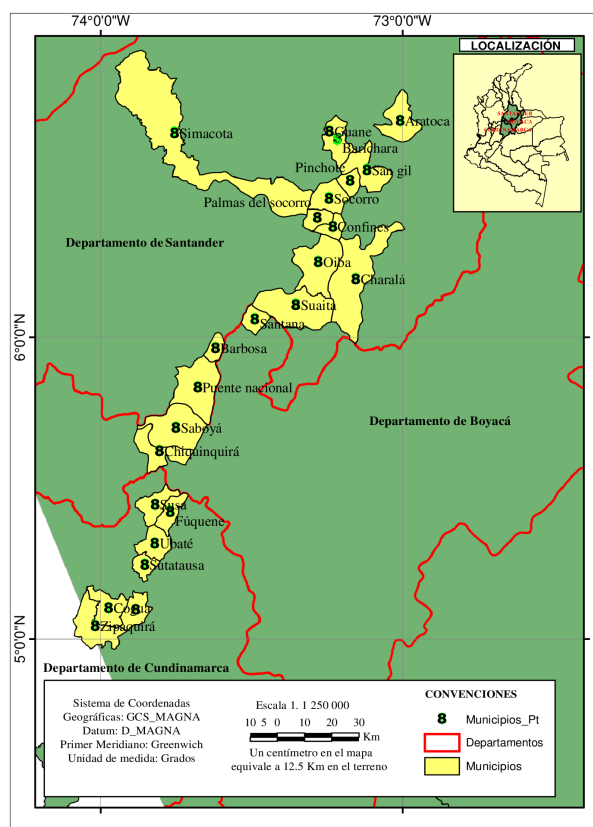


Figura 1. Ruta comunera

Fuente: elaboración propia.

El deseo de borrar cualquier indicio de insurrección durante el movimiento comunero marca el inicio de violencias en el país, focalizadas en los campos colombianos; ejemplo, la Violencia de los años cincuenta. Sin embargo, el surgimiento del narcotráfico, como fuente de financiación del conflicto armado, abrió un doloroso y sangriento capítulo en el país, que se caracterizaría por la crueldad, la sevicia y la instalación del miedo como mecanismo de control, por parte de los distintos actores armados legales e ilegales que se van configurando a través de los años.

Masacres en Colombia. La estrategia de arrasar con todo

La orden de arrasar con todo.
Masacres del territorio, la vida y el alma de las comunidades [...].
El carácter escandaloso de la sangre derramada
y las casas incendiadas llevan a pensar que la guerra es solo eso
y que, una vez la sangre se seca y el fuego se extingue,
puede hablarse del retorno irrefutable de la paz.
VILMA FRANCO RESTREPO. *Orden contrainsurgente y dominación*

Suspendimos todas nuestras fiestas,
nuestros encuentros deportivos,
dejamos de ir al río porque, como los paramilitares
echaron los cuerpos en él, el río se contaminó;
además, pasar por ese lugar es triste.
HABITANTE DEL TIGRE EN CNMH. *La Masacre de El Tigre: 9 de enero de 1999.*
Reconstrucción de la memoria histórica en el Valle del Guamuez, Putumayo

Las prácticas de violencia en Colombia a cargo de los grupos legales e ilegales que se disputan los territorios sobresalen por el horror y la sevicia, como mecanismos de lección, castigo, desplazamiento de poblaciones enteras de los territorios estratégicos hacia el conflicto, supresión de la oposición y conquista de los objetivos políticos y militares. Dentro de ellas, se encuentran los asesinatos selectivos, los secuestros, las extorsiones, el desplazamiento forzado, la violencia sexual, el reclutamiento ilícito, las minas antipersona, los atentados terroristas, la tortura, las tomas a poblaciones y las masacres.

Estas modalidades de ejercicio de violencia contra la población civil han sido utilizadas de manera indiscriminada por fuerzas policivas y militares estatales,¹⁰ guerrillas, paramilitares, sea o no en conjunto con las fuerzas del Estado.

La violencia contra la integridad física es el rasgo distintivo de la violencia paramilitar, mientras que la violencia contra la libertad y los bienes define la violencia guerrillera. En otras palabras, los para-

[10] Sea tanto como integrantes de estructuras criminales (narcotráfico, paramilitarismo), por omisión frente a los hechos o como perpetradores de acciones violentas (desapariciones, falsos positivos, ejecuciones extrajudiciales).

militares asesinan más que las guerrillas, mientras que los guerrilleros secuestran en mayor cantidad y causan más destrucción (CNMH, 2013).

El antes

Dentro de las prácticas de terror y aislamiento, se encuentra la masacre, práctica instalada entre 1980 y 2012. De acuerdo con datos del CNMH (2013), este tipo de agresión contra la población civil deja alrededor de 11 751 muertes, entre niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. Se trata de un tipo de violencia contra las poblaciones ubicadas en territorios de disputa entre los grupos en conflicto o donde se ubican intereses económicos (agrícolas, ganaderos, mineros, narcotráfico).

En el caso paramilitar, esta práctica forma parte de una estrategia denominada mercenarismo corporativo contrainsurgente (Franco Restrepo, 2009), que es resultado de un pacto entre las élites políticas regionales y los capitales privados que buscan estabilizar, a través de la violencia sistemática, el orden en los territorios enmarcados en una guerra irregular. Esta violencia es ejercida en nombre de la seguridad, la libertad (de locomoción), la propiedad y la paz; ejercida en defensa del Estado y los “ciudadanos de bien”, por lo que se usa para prevenir y castigar, disciplinar y desorganizar, estabilizar y regular; es practicada para los rebeldes en armas o sin ellas, pero sobre todo contra colaboradores (voluntarios o involuntarios) y simpatizantes actuales o potenciales. Al respecto, Franco Restrepo (2009) describe:

Con varios soldados de confianza éramos los que sabíamos todo lo que se iba a hacer: parábamos los carros y había un paraco que estaba encapuchado y él decía cuál había que bajar; los bajábamos y los paracos los torturaban y los mutilaban y al río. (p. 510)¹¹

De ahí que se justifiquen las acciones de violencia contra la población que salvaguarda los intereses de la guerrilla, en contra de las políticas del Estado y que, por efectos del Derecho Internacional Humanitario, limita sus acciones. Efectos que no cobija la criminalidad irregular contrainsurgente.

[11] Este es un testimonio en manuscrito de un exsoldado profesional, que entregó a un funcionario de la Dirección Nacional de Investigaciones Especiales de la Procuraduría General de la Nación, el día 23 de enero de 1999.

En el caso guerrillero, las masacres son un mecanismo de reacción frente a los ataques paramilitares en zonas señaladas por colaboradoras o para demostrar poderío militar con otras agrupaciones guerrilleras con las cuales disputan territorios. Tanto en unos como en otros, las masacres combinan experiencias extremas de horror, terror, destrucción del territorio que se habita, de las construcciones culturales y simbólicas de la comunidad (fiestas, música, rituales fúnebres), los lazos de confianza y, por supuesto, ruptura del sentido de comunidad.

En la tabla 1, se sintetiza la recurrencia de las masacres llevadas a cabo en solo uno de los municipios del país:

Tabla 1. Recurrencia de las masacres en el municipio de Segovia, departamento de Antioquia

Información geográfica	Fecha	Lugar de ocurrencia	Tipo de implicado	Víctimas
Canto 9 de Segovia: 1231 km ² Área urbana: 5,4 km ² Área rural: 1225,6 km ²	22 de abril de 1996	Cabecera municipal	Grupos paramilitares	14
	19 de agosto de 1991	Cabecera municipal	Fuerza pública Policía nacional	6
	12 de febrero del 2001	Vereda Machuca	Grupos paramilitares	7
	9 de agosto del 2002	Zona rural	Fuerza pública Ejército nacional	24
	6 de septiembre del 2007	Cabecera municipal	Grupos paramilitares	4
	1.º de noviembre del 2008	Zona rural	Fuerza pública Ejército nacional	4

Fuente: elaboración propia, con base en información del CNMH (2013).

Ahora bien, la poetisa colombiana, María Mercedes Carranza, retrata veinticuatro masacres más en su libro *El Canto de las moscas* (1998). Durante el ejercicio de mapear los municipios enunciados

en el poemario, encontré con tristeza que los territorios víctimas de dichas masacres habían sido revictimizados, es decir, las masacres se convirtieron en el acontecimiento de mayor recurrencia, sin ninguna acción gubernamental que las detuviera. Las poblaciones quedaron a merced del horror.

En la figura 2, se ubican los municipios donde se cometieron estas masacres, los cuales sorprenden por su limitada extensión y, la mayoría de las veces, por las enormes distancias con las cabeceras municipales.

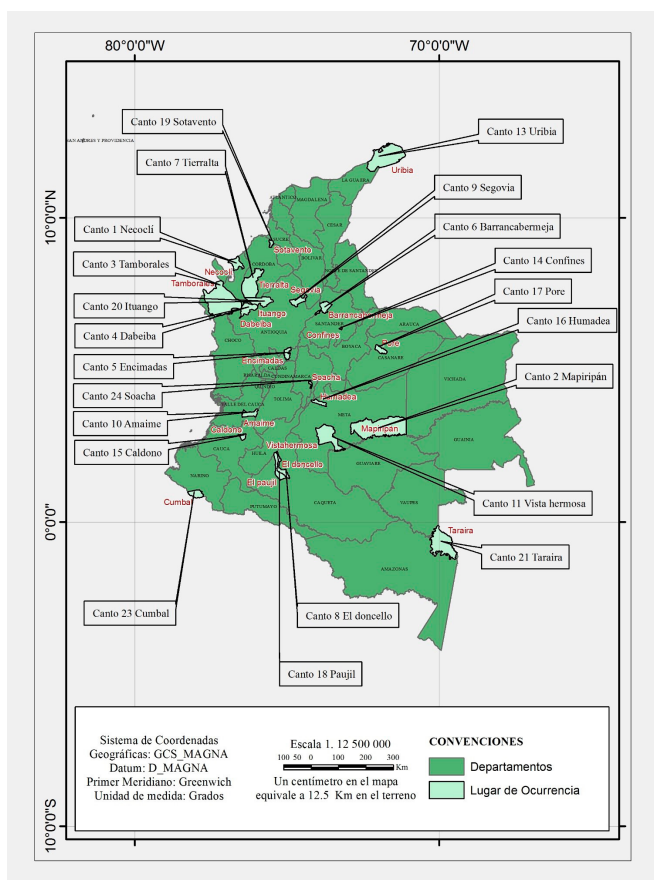


Figura 2. Masacres descritas en El canto de las moscas

Fuente: elaboración propia, con base en María Mercedes Carranza (1998).

Las irrupciones. Masacre de El Salado

Los pobladores hablan de
“cuando aquí sucedió lo que sucedió”,
de “cuando pasó lo que pasó”.
La dimensión y complejidad de lo vivido
pareciera desafiar la capacidad de narrarlo.
La masacre es ese innombrable que
no obstante no puede ser omitido.

CNMH. *La Masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*

El pueblo fue cercado lentamente. Los paramilitares empezaron a hacer retenes por los puntos de ingreso al pueblo, mientras las fuerzas militares y policivas abandonaron el pueblo y sus alrededores. El miedo entró primero, luego los helicópteros sobrevolaron, los panfletos les amenazaron, las cabezas de ganado robadas debían ser recuperadas a como diera lugar, los habitantes de El Salado estaban a punto de vivir un infierno. Llegó el momento de la fiesta de sangre.

El terror, la sevicia, el despliegue de fuerza (450 paramilitares), entre el 16 y 22 de febrero del 2000, con la complicidad de las fuerzas militares, la falta de atención a las alertas tempranas y la total indefensión de la población llevó a que los horrores de esta masacre se extendieran durante seis días. 60 habitantes del sector fueron torturados, mutilados y asesinados, mientras que el restante de la comunidad sufrió una serie de fracturas emocionales y culturales, así como un destino incierto a través del desplazamiento forzado de una comunidad desarticulada.

La violencia y el terror como marca en el cuerpo

La Masacre de El Salado se caracteriza por el total abandono de cualquier agente de cuidado y protección estatal a la población, antes, durante y después de este vil acto. Esto produjo la sensación de poderío absoluto o la argumentación de “lo merecían por algo”, por parte de los grupos paramilitares contra los habitantes. Se justifican así los más atroces vejámenes contra los cuerpos de hombres y mujeres en un lugar emblemático del corregimiento, la plaza principal del

pueblo, con el objetivo de vaciar el territorio a través de la estrategia de tierra arrasada:

Las muertes se producían cada media hora. La gente estaba bajo el sol inclemente, de pie, viendo cómo se llenaba de cadáveres la plaza y cómo los paramilitares festejaban su *hazaña*. Los paramilitares sacaron los tambores, las gaitas y los acordeones y, con cada muerto, hacían un toque. Era un ambiente de corraleja, donde las fieras tenían la ventaja y las víctimas estaban indefensas. (Ruiz, 2008, s. p.)

De acuerdo con relatos de paramilitares detenidos por la masacre de El Salado y en proceso de acogerse a la Ley de justicia y paz, recolectados por el CNMH (2009), la masacre fue concebida por líderes paramilitares en el departamento de Magdalena, con la orden de cerrar las vías de acceso, arrasar con todo y todos en su avanzada hacia el municipio y, en su recorrido, tomar el ganado del territorio, pues presuntamente la guerrilla había robado cientos de cabezas de ganado a “La Gata”.¹²

Durante la avanzada, se presentaron algunos enfrentamientos con la guerrilla, pero esta se replegó ante el elevado número de paramilitares. Las fuerzas militares que hacían presencia en la zona fueron desplazadas hacia los cascos urbanos de El Carmen de Bolívar y Ovejas, por presunta presencia de guerrilla y paramilitares, dejando abierto el camino hacia la masacre y el absoluto abandono a la población civil.

Relatos de algunos sobrevivientes narran cómo se dieron alertas, se informó que algo estaba sucediendo; sin embargo, nadie actuó, ningún ente del Gobierno local o nacional se ocupó, a pesar de que algunos que lograron escapar fueron atendidos en el Hospital de Carmen de Bolívar. “Una hora después de que los paramilitares abandonaron el pueblo llegó la Infantería de Marina. Ya eran las 6 de la tarde del sábado 19 de febrero. La incursión había empezado el martes” (Ruiz, 2008, s. p.).

[12] Enilce López, reconocida empresaria de apuestas, posteriormente judicializada por nexos con paramilitares.

La Infantería de Marina detectó hasta el 23 de febrero a 13 de los 450 paramilitares que huían (11 capturados y 2 muertos), mientras asesinaban a quien encontraban en su camino. Los militares dieron la orden de no salir del pueblo, pues no se podía garantizar la seguridad, como si el pueblo no lo supiera.

Por fin se pudo llorar, por fin, en una fosa común, se enterraron a sus muertos (dado el grado de descomposición), por fin la música cesó y la cancha lavada en sangre anunció que el horror había terminado, junto con la vida del pueblo y la tranquilidad de los campesinos que lo habitaban. La fiesta de sangre había terminado, ahora empezaba el desplazamiento forzado.

Ubicando el rastro del acontecimiento

¿Dónde queda El Salado?

El corregimiento de Villa del Rosario, o llamado comúnmente El Salado, se ubica en el municipio de Carmen de Bolívar, en el departamento de Bolívar. Forma parte de la región denominada Montes de María, región fuertemente golpeada por la violencia y crueldad, a causa de la disputa por el territorio entre la guerrilla de las FARC y los paramilitares. La población quedó en medio del fuego cruzado, además de ser señalada por los distintos actores armados que hacen presencia. Las personas fueron acusadas “por los paramilitares de guerrilleros; son mirados con prevención por las autoridades estatales y, finalmente, son tildados por la insurgencia, aún después de la masacre, como *paracos* o colaboradores de estos” (CNMH, 2009, p. 19).

El Salado se ubica en una productiva zona tabacalera. Los campesinos que allí habitan se han dedicado por décadas a su cultivo, pero también ha sido territorio ocupado por grupos guerrilleros desde la década de los setenta (como el Ejército Popular de Liberación, el Partido Revolucionario de los Trabajadores y las FARC).

A finales del siglo xx, el proyecto paramilitar avanzó y se consolidó en territorios de tradición guerrillera, lo que desató una guerra intestina por el control de las rutas del narcotráfico, cultivos cocaleros y la explotación minera, que no es ajena al municipio. Esta disputa territorial, según datos del CNMH consignados en el informe *La Masacre*

de *El Salado. Esa guerra no era nuestra* (2009), entre los años 1999 y 2001, dejó 42 masacres, siendo esta última la más cruenta cometida en el país, con un saldo de 354 personas asesinadas.

Ahora bien, es de vital importancia ubicar el territorio, reconocer su extensión (6317 km²), ver sus dimensiones en comparación con el país, para evidenciar la crueldad cometida contra esta pequeña población. En la figura 3, se evidencia el mapa de este corregimiento:

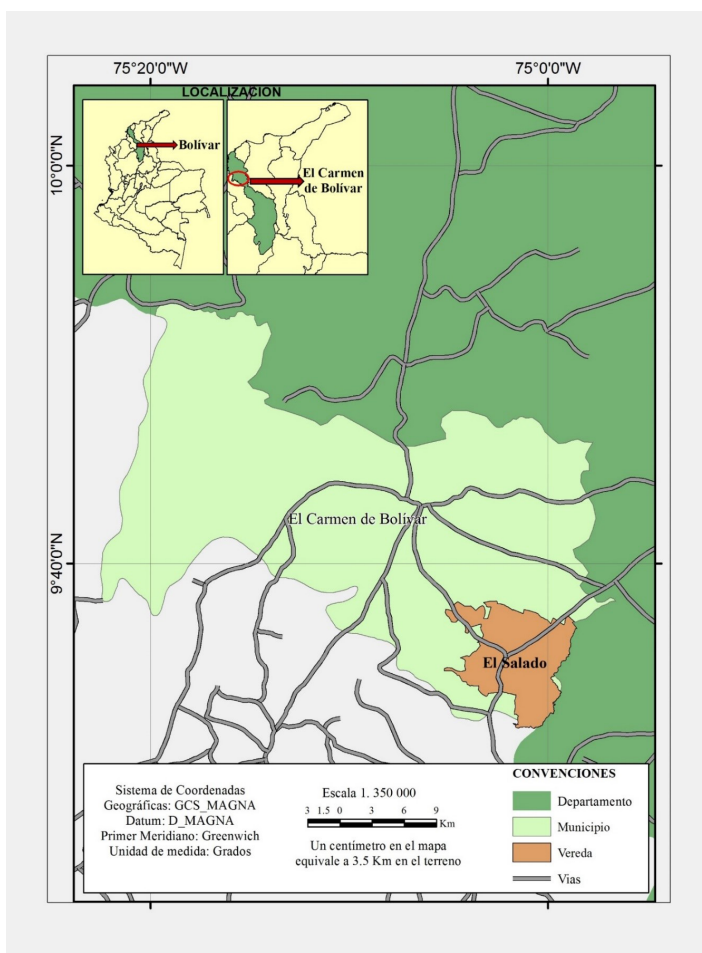


Figura 3. Corregimiento Villa del Rosario o El Salado

Fuente: elaboración propia.

Masacre de Bojayá

Los velorios no los pudimos hacer,
sacar su muerto a pasearlo por las calles y enterrarlos,
tocó en bolsas porque no había cómo comprar o hacer los ataúdes
y a ninguno se le pudo enterrar como es debido [...],
las tradiciones de cantarle, rezarle, velarlo, pasearlo por el pueblo,
que son nuestras costumbres,
ni siquiera a los chiquiticos pudimos hacerles nada [...].
Es que ni siquiera llorarlos, porque estábamos era huyendo
para salvarnos los pocos que quedábamos
y hasta la enfermedad le puede quedar a uno de no llorar a su muerto.

INFORMANTE DE BELLAVISTA

Eran las 10:45 de la mañana del 2 de mayo de 2002 y las ráfagas de metrallas, que iniciaron el 20 de abril y terminarían hasta el 7 de mayo,¹³ retumbaban en el cielo de la atemorizada población de Bellavista. Eran combates entre los paramilitares y la guerrilla de las FARC por la disputa de este corredor del río y mar, estratégico para las rutas del narcotráfico, entre otras acciones. El silencio en el accionar de las fuerzas militares contrastaba con el despliegue de armamento de los bandos en enfrentamiento, entre los que hacía presencia el conocido cilindro bomba o pipetazo.¹⁴ A pesar de las alarmas tempranas, el Gobierno hizo caso omiso, dejando a la población civil inerme en medio del fuego cruzado.

La gente de Bellavista estaba atemorizada por los enfrentamientos, pues los paramilitares entraron al pueblo para resguardarse de la ofensiva y los usaron como escudos humanos, buscaron el único lugar seguro del municipio, el templo, su iglesia, por ser la única edificación en material sólido y por lo que representaba para su comunidad.

[13] De acuerdo con el informe realizado por el CNMH (2010), los enfrentamientos entre guerrilla y paramilitares iniciaron el 20 de abril hasta el 7 de mayo, en inmediaciones de la cabecera municipal Bojayá y Vigía del Fuerte, conocida como Bellavista.

[14] Arma no convencional utilizada por la guerrilla. Consiste en un cilindro de gas de uso doméstico, que contiene fragmentos de metralla y dinamita, con el cual difícilmente se puede establecer una trayectoria definida, pero que causa gran daño.

El escudo humano no funcionó, pues la guerrilla atacó el pueblo, lanzó el primer cilindro que explotó en una vivienda, lanzó el segundo que no detonó en el patio trasero del centro de salud. El tercero no se sintió por algunos segundos, uno, dos, tres, cuatro, cinco, había caído donde la gente se resguardaba, la explosión los dejó sordos; sintieron una llama abrasadora que calcinaba su piel, la de los niños, la de los ancianos, vieron cómo los cuerpos se desmembraban; había caído en la iglesia donde la población se resguardó, el único lugar donde creían que iban a estar a salvo.

Alguien preguntaría: “Y... ¿paró el fuego?”. Los armados, al ver el horror de la tragedia causada, ¿se detuvieron y fueron en su ayuda? No, no lo hicieron, las ráfagas de muerte continuaron hasta el 3 de mayo, cuando fue posible recoger algunos muertos, gracias a que los contrincentes habían hecho un pacto de caballeros, no para que la población pudiera resguardarse, sino para que los combatientes descansaran y se abastecieran para continuar. Los enfrentamientos reiniciaron y se extendieron hasta el 7 de mayo, sin que ninguna autoridad hiciera presencia. Los pobladores despavoridos, en medio del cielo de balas y el fuego, escaparon, unos hacia el monte, otros hacia el río.

La explosión no solo acabó con la iglesia y sus habitantes, puso además en evidencia la indolencia de los actores armados por la población civil, así como la incapacidad del Gobierno nacional por accionar frente a las alertas tempranas y solo hacer presencia dos días después las autoridades civiles¹⁵ y cuatro días más tarde las fuerzas militares.

La magnitud de la tragedia era aterradora: 98 habitantes muertos, 79 de manera inmediata al caer el cilindro bomba, 41 mujeres, 38 hombres y 48 menores de edad. Luego, 13 personas murieron durante los enfrentamientos y 6 de cáncer a causa de la exposición al gas (CNMH, 2010). Ahora sus habitantes no pueden enterrar a sus muertos, no hay un lugar para officiar el rito, además los cuerpos fueron exhumados de la fosa común y se los llevaron para hacer pruebas. Tras largos 17 años, retornaron a su tierra en pequeños

[15] En el 2002, había 158 municipios sin presencia permanente de la Policía. Bojayá era uno de ellos. Entre los años 2000-2003, hubo 160 alcaldes obligados a gobernar desde fuera de su municipio (CNMH, 2010).

cajones blancos para los niños y jóvenes, y café para los adultos; ese fue el tiempo en que el Gobierno colombiano tardó en identificarlos y darles a sus familias el derecho al ritual fúnebre.

Los habitantes retornaron 4 meses después de la masacre con el apoyo del Gobierno. ¿La razón? La masacre fue cometida por las FARC, mientras que “en el resto del país las autoridades no autorizaban retornos sino varios años después, aquí el Estado autorizó y lo apoyó, además reconstruyó el pueblo en tres años” (CNMH, 2018a, p. 107). Bojayá no logró lo único que pedía: ser escuchada, respetada y reconocida como territorio de paz. Clamores que, desde 1999, se manifestaban a través de acciones simbólicas como la *Declaración por la vida y la paz*, que se presenta a continuación:

Declaración por la vida y la paz (Bellavista, Bojayá, septiembre 12 de 1999)

La comunidad de Bellavista, cabecera municipal Bojayá, al igual que todas las comunidades del Atrato chocoano y antioqueño, vienen siendo testigo y víctima de la agudización del conflicto armado en el Medio Atrato: violación de Derechos Humanos y de los Pueblos e Infracción al Derecho Internacional Humanitario: Asesinatos selectivos. Desapariciones. Desplazamientos Forzados. Secuestros. Intimidaciones, amenazas, señalamientos. Tortura. Robos de motores, botes, víveres y combustibles. Bloqueo económico (restricción de alimentos, medicinas y combustibles). Restricción de la movilización. Violaciones. Como pueblo ahí hemos vivido y recreado a nuestra cultura y tenemos derecho a vivir con dignidad, en justicia y en paz, viviendo nuestra economía en el territorio que ancestralmente nos pertenece. Exigimos de los grupos armados (paramilitares y guerrilla):

- Se nos respete el derecho supremo a la vida
- Se nos respete el derecho a vivir en paz
- Se nos respete el derecho como pueblo a vivir nuestra autonomía y ser gestores de nuestro etnodesarrollo
- Se nos respete el derecho que tenemos como población civil a no ser involucrados en el conflicto armado, por tanto, que no entren por ningún motivo a nuestro pueblo
- Se nos respete el derecho que tenemos a la libre movilización
- Se nos respete el derecho que tenemos a no involucrarnos en el conflicto armado (como informantes, colaboradores, financiadores, etc.)

Del acontecimiento social al acontecimiento poético

- Se nos respete el derecho a comercializar libremente nuestros productos (plátano, madera, arroz, pescado, etc.)
- Se nos respete el derecho a traer nuestros víveres para el sustento
- Se nos respete el derecho a no ser señalados como auxiliares de un bando o de otro.

La violencia que vivimos por el conflicto armado no es la única en nuestro medio, desde hace muchos años padecemos de una violencia estructural, aquella que nos discrimina y margina cada vez que nos empobrece más.

También exigimos al Gobierno nacional, departamental y municipal mayor atención en inversión en salud, educación, comunicación, vivienda, acueducto, alcantarillado a nivel urbano y rural. Como comunidad nos comprometemos a:

- Mantener nuestra autonomía como pueblo
- Rechazar todo tipo de ofrecimiento (que involucre en la guerra), que venga de los actores armados
- No hacer de informantes o colaboradores de ningún grupo
- No ofrecer o prestar nuestros bienes (botes, motores, etc.) para movilización de ningún grupo armado
- No auxiliar ningún grupo con dinero, combustibles, víveres, vivienda, etc.
- Solidarizarnos con los desplazados y apoyar su retorno
- Apoyar todas las iniciativas por la vida y la paz que busque alternativas al conflicto
- Rechazar y denunciar todos los actos violentos que deterioren nuestra vida
- Crecer como comunidad en solidaridad, unidad y respeto por la vida.

Este documento fue elaborado y firmado por toda la comunidad de Bellavista, incluyendo las autoridades de la administración pública el 12 de septiembre de 1999, en una jornada de reflexión por la Vida y por la Paz (se tiene la copia original con las firmas). Se enviaron copias a la Defensoría del Pueblo nacional y departamental, Comandos de Policía, Procurador nacional y departamental, Cruz Roja Internacional, Comandos centrales de: las FARC, ELN y Paramilitares, Comisión Vida, Justicia y Paz de la Diócesis de Quibdó, entre otras. El documento se ratificó y leyó públicamente en presencia de las FARC el 22 de noviembre de 2001. (Hermanas Agustinas Misioneras, 1999, s. p.)

Ubicando el rastro del acontecimiento

¿Dónde queda Bojayá?

Ubicado en los márgenes del río Atrato, en el departamento del Chocó, el municipio de Bojayá y su cabecera municipal Bellavista se encuentran en un corredor fluvial y en una de las zonas más ricas biogeográficamente del planeta. Es, a su vez, de gran interés para grupos armados, que disputan su control con gran violencia, pues se configura como una entrada al Pacífico colombiano, punto en el cual se trafican armas y se transporta droga (en particular, la cocaína) hacia Panamá; además de la potencial riqueza minera y ambiental, aún por explotar.

Hablar de Bojayá es también hablar del río¹⁶ y todas las formas de vida que lo habitan. Por allí, llegaron los actores armados, se vieron cadáveres flotando, con la expresa prohibición de sacarlos. En ese mismo río, paramilitares heridos de la masacre fueron transportados en lanchas rápidas del Ejército y por allí huyeron los habitantes des-pavoridos hacia Vigía del Fuerte y, posteriormente, a Quibdó.

Las afectaciones por parte de los grupos armados sobre el territorio se expanden, además de atemorizar a la población, asesinarla y menospreciarla, limitan su movilidad por el territorio, contaminan las aguas, gracias al procesamiento de la coca, y lejos de sentir el apoyo del Gobierno se ven enfrentados a las fumigaciones con glifosato, las cuales destruyen los cultivos de pancoger,¹⁷ así como la flora y fauna de la región (CNMH, 2018b).

Las poblaciones que viven en el territorio, afrocolombianas e indígenas emberá, han reivindicado el derecho a habitarlo. Solo que esta exigencia choca con los intereses expansionistas y de control de la guerrilla y los paramilitares, para quienes, desde la década de los

[16] Para conocer más sobre el río y sus historias, se puede consultar el artículo del CNMH (2018b), titulado *Río Bojayá*, que se encuentra en este enlace: <https://lc.cx/P4NHWq>

[17] Cultivos que se realizan para satisfacer las necesidades alimenticias básicas de una familia.

noventa, recrudecieron sus enfrentamientos y el cercamiento de las poblaciones. En otras palabras, como expresa Restrepo:

No es una defensa de la naturaleza en sí, como podría verse o desearse desde la perspectiva ambientalista global, sino de conjuntos de territorio, cultura, significado y uso, representados en las prácticas consuetudinarias de las comunidades y sus proyecciones futuras. (citado en CNMH, 2010, p. 144)

A continuación, reconocerán dentro del mapa de Bojayá (figura 4) el recorrido del río y la zona donde se produjo la masacre.

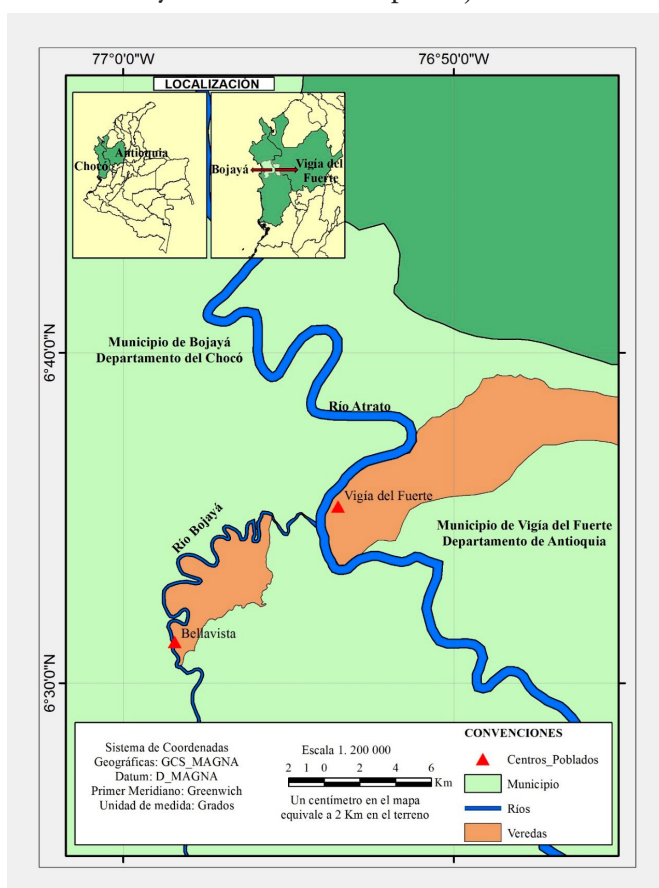


Figura 4. Municipio de Bojayá

Fuente: elaboración propia, con base en Google Maps,
<https://goo.gl/maps/Z2jCKmUQqx4SGet39>.

Carlos Pizarro Leongómez

Por Colombia, por la paz, dejad las armas [...].

¡Oficiales de Bolívar, rompan filas!

CARLOS PIZARRO LEONGÓMEZ (EN *SEMANA*). *Se fundieron las armas*

Esta historia empieza con un joven que decide tomar las armas, volverse guerrillero, abandonar la comodidad de ser el hijo de una “buena familia” y termina en un avión: disparos, gritos y la sangre sobre el cuerpo del ahora adulto, el excomandante de la guerrilla, el hijo del almirante de la marina colombiana, el candidato presidencial; él, quien agoniza, luego de que un sicario vaciara sobre su cuerpo la carga de una metralleta. Rápidamente, y a pesar de estar ya desarmado y en el piso, uno de sus escoltas dispara contra el joven asesino y, con ello, silencia el crimen de Carlos Pizarro.

Estudiante de Derecho de la Pontificia Universidad Javeriana, expulsado de allí por participar en movimientos revolucionarios de carácter estudiantil, culmina sus estudios en la Universidad Nacional de Colombia. Fue miembro de la Juventud Comunista Colombiana (JUCO) y luego guerrillero en las FARC, de las que deserta por diferencias ideológicas. Cofundador de la guerrilla colombiana, el M-19 surgió en el marco de unas elecciones presidenciales señaladas de fraudulentas el 19 de abril de 1970. Los candidatos fueron Misael Pastrana y el otrora dictador, el general Gustavo Roja Pinilla; se dice que fue este último el ganador, pero que fue arrebatada la presidencia por el candidato conservador.

El M-19 fue una guerrilla de carácter urbano, bolivariano y socialdemócrata. Realizadora de hazañas políticas y mediáticas, como el robo de la espada de Bolívar (1974), el robo de armamento a las instalaciones del Cantón Norte, perteneciente al Ejército Nacional (1978), conocida como *Operación ballena azul*, la toma a la embajada de la República Dominicana (1980), lo cual la llevó a instalarse en las montañas colombianas e iniciar enfrentamientos con el ejército. Al igual que fue responsable de los terribles sucesos de la Toma del Palacio de Justicia (1985), esos mismos que mi memoria de infante recuerdan a través de la pantalla del televisor.

El 9 de marzo de 1990, la firma de un acuerdo de paz con el gobierno de Belisario Betancourt pone fin a la confrontación armada y se pasa de las armas a la participación en política, vía elecciones. Esta fue la puerta de entrada para que algunos excombatientes fueran representantes locales y regionales a través de la naciente Alianza Democrática M-19.

Convencido de que ahora la lucha debía realizarse a través de la contienda política, se lanza como candidato a la Alcaldía de Bogotá en 1990 (el segundo cargo más importante del país). Quedó en tercer lugar. Experiencia que lo alienta para decidir ser candidato a la presidencia durante el periodo 1990-1994; sin embargo, esta candidatura solo fue posible durante 45 días, luego se convirtió en el tercer candidato presidencial asesinado (26 de abril de 1990), después de Luis Carlos Galán (18 de agosto de 1989) y Bernardo Jaramillo Ossa (22 de marzo de 1990).

Tanto Pizarro como el M-19 marcaron una época quizás idílica de las guerrillas colombianas. Sus acciones espectaculares-románticas (como el robo de la espada de Bolívar), así como trágicas y abrumadoras para el país (Toma del Palacio de Justicia), al igual que esperanzadoras con el proceso de paz, representan distintas caras del conflicto armado colombiano; el uso de las armas, su dejación, la complicidad del Estado colombiano en el asesinato de políticos-población civil, la búsqueda de una salida política, el ingreso de nuevos actores en la disputa del poder y el territorio, por parte de los carteles del narcotráfico y el proyecto paramilitar, hacen que la década de los noventa solo fuera la antesala del recrudecimiento del horror que viviríamos en el nuevo siglo en Colombia.

Tres nombres, un acto violento. Crímenes de Estado, ejecuciones extrajudiciales y falsos positivos

Las acciones violentas contra la población civil, en el marco del conflicto armado colombiano, son una constante a lo largo de las décadas que lleva esta confrontación. Los actores armados han construido una serie de argumentos para violentar física, emocional y simbólicamente a las poblaciones, de manera tal que, ante los medios de comunicación,

organismos internacionales de derechos humanos y el país, justifican los ataques y revictimizan a los sobrevivientes.

Las estrategias de ataque violento a la población civil violan, de manera permanente, tratados y acuerdos internacionales de protección a las poblaciones en tiempos de guerra. Guerrillas, paramilitares y el mismo Estado colombiano las “definen” como errores, efectos colaterales e incluso las entienden como acciones para liberar a la patria.

De manera particular, sobre el Estado colombiano pesan responsabilidades por omisión, complicidad, no atención y acción sobre las alertas tempranas y, en los casos más graves, es cómplice o perpetrador de acciones violentas que vulneran los derechos humanos de sus ciudadanos, tanto en los campos como en las ciudades.

Dentro de las acciones violentas, en las que están implicadas las fuerzas policivas o militares, destacan las ejecuciones extrajudiciales, crímenes cometidos bajo el conocimiento del Estado colombiano, en los cuales se asesinan civiles que no forman parte de la guerra y, luego, son presentados como “bajas”, es decir, muertos en combate (en mayor proporción de guerrilleros). Según datos presentados por Alejandro Angulo Novoa (2012), esta práctica de violación de derechos humanos se remonta a la década de los ochenta, solo que su intensidad aumentó de manera preocupante a partir del 2004.

El antes

Estas ejecuciones extrajudiciales se conocen también como *falsos positivos* (tabla 2) y responden, entre otras, a prácticas (no legales, pero de conocimiento de mandos militares y funcionarios del Gobierno) de contrainsurgencia, que se incrementaron entre los años 2002-2010, en el marco de la *política de defensa y seguridad democrática* en contra del terrorismo, a través de la intensificación de la ofensiva militar en los territorios ocupados por la guerrilla.

Tabla 2. Falsos positivos

Años	Víctimas
1984	1
1985	12
1988	65
1989	21
1990	50
1991	49
1992	49
1993	111
1994	29
1995	9
1996	23
1997	39
1998	15
1999	19
2000	12
2001	9
2002	39
2003	52
2004	122
2005	131
2006	244
2007	388
2008	213
2009	10
2010	12
2011	17

Fuente: elaboración propia, con base en Angulo Novoa (2012).

El objetivo de estas prácticas consistía en demostrar la efectividad de la estrategia militar y justificar incentivos para la tropa: pago de recompensas, permisos, descansos o reconocimientos, vacaciones y ascensos de comandantes en especial. Los blancos, en su mayoría, eran hombres, jóvenes campesinos o de las periferias de las ciudades.

Al respecto, el Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Humanitario (2012) expone:

Estos no fueron hechos aislados ni accidentales o coincidencias, sino casos masivos, que afectaron a más de 3500 personas en ese periodo, cuya comisión ha sido reportada en 31 de los 32 departamentos del país y en las que han estado involucradas la gran mayoría de las unidades de la Fuerza Pública y, especialmente, del Ejército nacional. (p. 7)

Dichas ejecuciones se llevaron a cabo en zonas de alta presencia de guerrilla, durante una operación de recuperación de los territorios ocupados por los insurgentes, cultivos y rutas del narcotráfico. La denuncia de jóvenes desaparecidos, reclamos de las familias por el señalamiento de sus hijos como guerrilleros, empezaron pronto a elevarse, sin que el Estado colombiano prestara mucha atención, hasta que las voces tomaron mayor fuerza y llegaron a la comunidad internacional.

Las irrupciones. El caso de los jóvenes de Soacha

Los jóvenes desaparecidos de Soacha fueron dados de baja en combate, no fueron a recoger café, iban con propósitos delincuenciales.

ÁLVARO URIBE VÉLEZ, CITANDO AL FISCAL GENERAL DE LA NACIÓN
(EN MONROY)

Persisten dudas en muerte de 19 jóvenes

La desaparición de 19 jóvenes del municipio de Soacha, Cundinamarca, en el 2008, no tenía un móvil claro. Todo cambió cuando fueron presentados como guerrilleros “dados de baja”, en enfrentamientos con la Brigada 15 del Ejército nacional, en los municipios de Ocaña y Cimitarra, en el departamento de Norte de Santander.

Con las denuncias de sus familias, en especial de las madres, se visibiliza el fenómeno de ejecuciones extrajudiciales que operaba hace décadas de manera silenciosa por todo el país. Así se configuran las Madres de Soacha, mujeres decididas a esclarecer la verdad de los hechos que rodearon el secuestro y asesinato de sus hijos, además de hacer respetar su buen nombre.

El *modus operandi* era similar, ubicar jóvenes de sectores populares que eran llevados a municipios de alta confrontación armada con engaños de mejores oportunidades laborales o mediante coacción directa, algunos con condiciones especiales e incluso menores de edad.

Posterior a ello, eran asesinados y vestidos con uniformes de guerrilleros, botas y armas, se presentaban como dados de baja y se sepultaban en fosas comunes como NN.

A raíz de las denuncias de las Madres de Soacha, distintas familias por todo el país iniciaron denuncias de casos similares, junto con la búsqueda de los cuerpos y la exigencia al Estado colombiano que se retracte de llamarlos guerrilleros y les judicialice. Marchas, denuncias ante la fiscalía y organismos internacionales, amenazas, señalamientos, revictimización; estas madres debieron vivir antes de que el Gobierno nacional, en vista de las presiones, decidiera investigar los hechos y reconocer que, en efecto, los jóvenes habían sido señalados falsamente de guerrilleros y asesinados por parte de miembros del Ejército nacional, bajo las órdenes de sus mandos militares.

Con lentitud, la justicia empieza a actuar, a reconocer estos actos atroces cometidos por fuerzas militares, a señalar a responsables, pero nunca a quienes dieron la orden. A finales del 2008, el presidente Álvaro Uribe destituyó a 25 militares, entre ellos a 3 generales. En el 2017, otros tres militares fueron judicializados (un soldado y dos mayores). En el marco de las audiencias de la JEP, durante el 2019, las madres escucharon los relatos de los militares que participaron en las ejecuciones extrajudiciales de sus hijos; sin embargo, después de más de 10 años, la verdad no ha salido a flote, los responsables no han sido puestos en prisión; quien dio la orden nunca ha sido nombrado, por el contrario, cada día se descubren nuevos casos, fosas donde se encuentran hombres y mujeres que nunca más regresaron a casa.

Ubicando el rastro del acontecimiento

Ruta de un crimen de Estado. El caso de Fair Leonardo Porras¹⁸

- 1) *Punto de partida:* municipio de Soacha, el barrio Ducales, la tienda Los Costeños de propiedad de Alexander Carretero Díaz, reclutador.

[18] Esta ruta es una adaptación de los testimonios reportados en el diario *El Tiempo*, el 24 de mayo del 2009. Incluye los testimonios del reclutador Alexander Carretero y del sargento John Jairo Muñoz, el cual participó en los operativos. La figura 5 recrea la ruta de Fair Leonardo, a partir de las informaciones obtenidas.

- 2) *Punto de llegada*: municipio de Aguas Claras, en Ocaña, departamento de Santander del Norte. Retén Brigada Batallón de Infantería No. 15 “General Francisco de Paula Santander”.
- 3) *Lugar del asesinato*: vereda El Tabaco, del municipio de Ábrego, a 23 km de Ocaña.
- 4) *Primeras imágenes del cuerpo baleado*: a cargo de Medicina Legal, en Bogotá.
- 5) *Lugar del cadáver*: fosa común en el municipio de Ocaña, Norte de Santander.
- 6) *Lugar de sepultura*: municipio de Soacha.

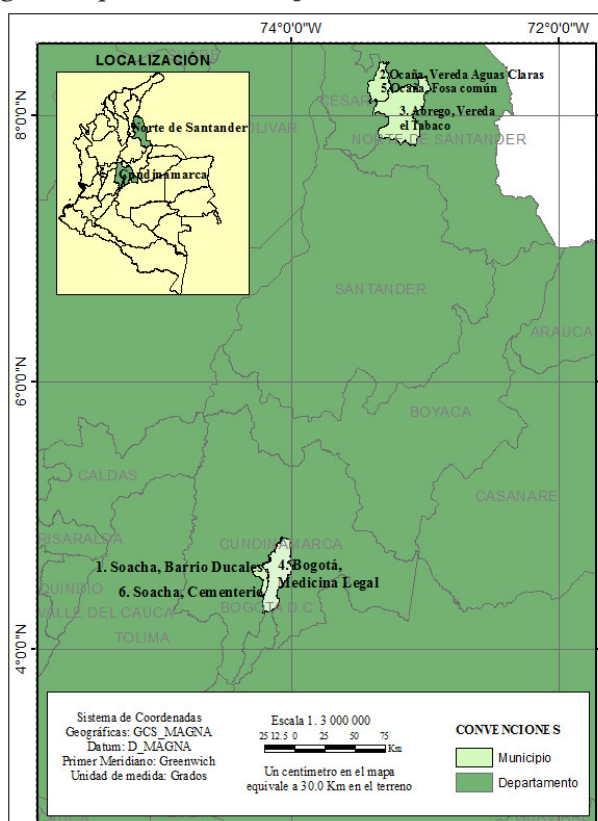


Figura 5. Ruta de un falso positivo

Fuente: elaboración propia.

Este segundo tránsito evidencia la crueldad del conflicto armado en Colombia, el surgimiento de actores armados, sus confrontaciones, la degradación del conflicto, su reorganización y lo complejo de su distribución y acción en el territorio nacional. Acontecimientos base en el accionar artístico como mecanismo de construcción de memorias, reconocimiento de hechos, de posibilidad de hablar lo que tantos años ha estado acallado por el miedo y la repetición.

La larga duración de este fenómeno social hace que cada colombiano y colombiana tenga en su memoria un relato sobre las violencias, también que en nuestras pieles llevemos un dolor propio y ajeno, que es urgente dejar hablar, creer la versión desestimada por diversos sectores de la población y generar puentes con los que sea posible la resiliencia, la reparación, la justicia y la garantía de no repetición. En esas estamos.

Tránsito 3. Anclajes

Nuestra posición como sujetos pensantes
está marcada por nuestra propia historia,
por la geografía de nuestros cerros
y por nuestra propia genealogía intelectual.
Aquí tenemos otros horizontes de esperanza,
eso es lo que nos distingue.
SILVIA RIVERA CUISICANQUI

Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina

Anclajes hace referencia a las reflexiones teórico-metodológicas que orientan esta investigación. Pone de manifiesto las decisiones que he debido tomar para abordar tanto los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado como los acontecimientos poéticos que los afrontan.

Me permito recordar, en este punto, una conversación que tuve con uno de mis maestros en la universidad, quien en su oficina me cuestionó un día acerca de mi interés por las ciencias sociales (carrera que estudiaba) y el teatro (práctica que realizaba desde los 13 años y mi fuente de trabajo). Este maestro me instó a tomar una decisión: ser una profesora de sociales a la que le gustaba el teatro o ser una actriz que le gustaban las ciencias sociales, pero las dos cosas no. Yo, a mis 18 o 19 años, a lo único que atiné fue a responderle que yo era las dos cosas

al tiempo; no sabía cómo, pero lo era y decidí que lo seguiría siendo, no para demostrarle nada, sino porque me gustaba ser yo, con mis ramificaciones.

Durante años, he buscado la forma de articular mis dos grandes pasiones, sin embargo, también he comprendido que esas visiones dicotómicas entre la academia, la política, el arte, la vida, no son más que una larga sucesión de ausencias. En eso concuerdo con De Souza Santos (2018), por ello, he decidido denominar a este apartado *Anclajes*, porque eso significa para mí un lugar momentáneo para apoyarme, un escenario que me permite centrar la mirada sobre las múltiples relaciones que existen entre prácticas artísticas, construcciones poéticas, memorias y conflicto armado en Colombia.

No deseo hablar de un “marco teórico” como se nombra en la investigación científica tradicional: se trata, en cambio, del diálogo con otras voces que han encontrado las palabras adecuadas para narrar, pensar y accionar sobre una realidad social diversa, cambiante, inaprensible. En el tránsito investigativo, he encontrado la posibilidad de articular intereses entre el campo de las sociales y el arte, particularmente el escénico, ese que aún concibe la poética, el convivio, la puesta en escena para decir algo desde y con el cuerpo.

Las lecturas y reflexiones que realicé durante la investigación me permiten establecer varios puntos de análisis. El primero es la necesidad de ubicarme en un plano epistemológico desde las articulaciones entre las *epistemologías del Sur* (De Souza Santos, 2018) y *la epistemología del presente potencial* (Hugo Zemelman, 2012). He comprendido, de un lado, la importancia de reconocer desde el arte los campos de pensamiento que históricamente no fueron reconocidos como válidos y, de otro, la imperiosa necesidad de ampliar el espectro de posibilidades de conocimiento, construcción de proyectos de futuro y transformación de la realidad social.

Dicha realidad social se ve quebrada de manera constante. Los acontecimientos sociales que la irrumpen y transforman forman parte de horizontes de sentido que los sujetos le otorgan y que, en situaciones de conflicto armado, implican la desaparición sistemática de uno u otro dentro del juego de fuerzas.

Un segundo punto tiene que ver con el reconocimiento de las prácticas artísticas como (co)constructoras de realidad. Esto implica entenderlas además como redes constructoras, en vehículos de la memoria (Jelin, 1998); en mis palabras, *vehículos constructores de memorias poéticas*. Esta decisión implica comprender las disposiciones creativas como parte de un amplio rizoma de intereses poéticos, experiencias de vida, diversos contextos temporo-espaciales que se articulan en las maneras que adopta un acontecimiento social en la escena.

En este trasegar se da forma a la metodología de investigación, una que parte de los relatos de vida de los y las artistas que generosamente compartieron sus relatos, sus dramaturgias, sus puestas en escena y que junto a la ubicación de acontecimientos sociales, descritos en el *tránsito 2* de este libro, me permiten proponer un acto de investigar denominado art-biografía, es decir, relatos biográficos desde la experiencia artística, con la clara intención de visibilizar esos saberes no reconocidos, dejados como anécdotas tanto por el artista como el público que se centra en el producto finalizado. En palabras de Retamozo (2015): “en el plano metodológico, el punto de partida se ubica en esa totalidad histórico-política como síntesis de determinaciones, temporalidades, dimensiones, movimientos y espacios” (p. 51).

Anclajes es una invitación a reconocer la base que me permite desarrollar los tránsitos de los acontecimientos sociales a los acontecimientos poéticos en tiempos de conflicto armado, a través de los ojos de los y las creadoras.

Miradas, saberes y experiencias desde el Sur

La propuesta de reflexión teórica de esta investigación se construye a partir de las redes entendidas como entramado de fuerzas, intenciones, colores y caminos de pensamiento. No obstante, ¿es esto académico y riguroso como lo demanda la academia científica? ¡Claro que sí!, pero de otra manera, una que viene desde el Sur, de la montaña, que busca en el andar, encuentra en el preguntar y resuelve en el vivir.

La entrada en el siglo XXI exige un análisis más sofisticado, que haga visibles las alternativas epistémicas que tengan en cuenta las

experiencias y saberes. El conocimiento, lejos de ser una entidad o un sistema abstracto, es una forma de estar en el mundo, relacionando saberes, experiencias y formas de vida (De Souza Santos, 2018).

Anclajes parte de un principio orientador de la investigación: las prácticas artísticas en sus concepciones, intenciones, intentos en la creación y circulaciones, como ejercicios de estudio, generación de acciones creativas, las cuales se piensan en plural como las epistemologías del Sur, entendidas como escenarios de construcción de saberes, producción de conocimientos y reivindicación del pensamiento artístico.

Los anclajes se refieren a las construcciones que me han permitido, en esta investigación, indagar sobre mi historia en un país como Colombia, a las rupturas con la academia tradicional, a mis búsquedas como investigadora y artista. Se trata, más allá de un recetario teórico, de mi construcción a través de múltiples voces, que emergen desde el Sur, de las periferias, de lo contrahegemónico.

Inicio este diálogo pensando en las perspectivas del Sur, las cuales reclaman la necesidad de reconocer la importancia de los saberes construidos por los pueblos y comunidades, que durante décadas han sido menospreciados y que, en particular, en el campo artístico, no pasan de ser divertimento o espacios recreativos.

Mi primer esfuerzo es evidenciar los tránsitos del acontecimiento social al acontecimiento poético como un campo de pensamiento, de construcción de memorias y reconfiguración de acontecimientos sociales ligados al conflicto armado. Según De Souza Santos (2018), hay que pasar de la negación del conocimiento (sociología de las ausencias) a la emancipación del saber; en este caso, el artístico como fuerza de transformación (sociología de las emergencias) y constructora de memorias:

Estos saberes que emergen de la sensibilidad y la creación no son abstractos, sino empíricos y se derivan del trabajo colectivo, son vividos performativamente y están inmersos en las prácticas, son epistemologías experienciales [...] mientras que los conocimientos se apropián de la realidad, los saberes encarnan la realidad. (p. 31)

La mirada unívoca de la academia asentada en el espacio-tiempo lineal se quiebra en esta perspectiva, pues la reivindicación del saber implica, entre otros, reconocer que las ausencias no son identificables con facilidad y, mucho menos, las emergencias son tenidas en cuenta como

opciones de transformación. Por lo tanto, habrá que romper la línea de tiempo y ver hacia el otro lado de la línea abisal.¹⁹ Dicha mirada y paso hacia ese *otro lado* implica crisis, pérdidas, retrocesos; sin embargo, vale la pena cada momento, pues desde allí emergen los saberes negados y se amplían las acciones de transformación en la realidad:

Exigir que el razonamiento se mueva en toda la escala en que lo real se muestra. Lo inmediato y lo mediato, lo dado y lo no dado, lo determinado y lo indeterminado, lo producido y lo que es potencialidad de emergencia, constituyen vastas dimensiones de la realidad que se articulan en cualquier esfuerzo por aprehenderla. (Zemelman, 2012, p. 38)

Esta mirada sobre el reconocimiento de saberes no reconocidos, generación de conocimientos no estáticos, perspectivas desde el Sur, encuentran en los planteamientos del sociólogo chileno Hugo Zemelman (2012) un apoyo epistemológico, que articula no solo las ausencias, sino el presente como un potencial de cambio y transformación, acompañado de la conciencia histórica. Este planteamiento, en consecuencia, me propone vincular las propuestas hechas por De Souza Santos (2018) y Zemelman (2012) en varios asuntos:

- El reconocimiento de los factores detonantes del desconocimiento de saberes o su inmovilización: el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo.
- La sociología de las ausencias implica además la necesidad de romper con las miradas cerradas, de conocer y adentrarse en la multiplicidad de saberes que tienen los sujetos y comunidades de aprendizaje.
- La tarea de conocer parte de los sujetos concretos y situados, es decir, a través de la práctica y la acción, no de los supuestos o ideales de una mirada cerrada.
- La vida cotidiana es el motor de las emergencias; en lo vivido, inicia el reconocimiento de saberes y se construyen los horizontes de posibilidad, se transforma lo naturalizado privilegiando otros saberes y sentidos.

[19] Las epistemologías del norte trazan una línea abisal, que nombra lo correcto, válido, normal, ético de su lado; del otro lado, están los saberes no reconocidos, los coloniales.

- La noción de asombro supera lo establecido, lo dado; el asombro es visto como una potencialidad cuando genera definiciones y perspectivas de acción.
- La circulación del saber en diversos campos de pensamiento está en la oralidad, dado que privilegia la palabra como garante y protección.

Estos puntos articuladores son la base para comprender cómo las comunidades artísticas han construido sus rutas de saber, las tensiones y dificultades en su interior, cómo se enfrentan a sus propias negaciones, así como lo afirma De Souza Santos (2018): “Debido a las formas desiguales e interrelacionadas en que los tres modos de dominación modernos se articulan, ninguna lucha social, por muy fuerte que sea, puede tener éxito si se concentra solo en uno de los modos de dominación” (p. 57).

Estas realidades se construyen en medio de la deconstrucción constante y puede ser comprendida como una articulación de procesos heterogéneos. En este punto, me apoyo en la propuesta de Zemelman, que centra su mirada en la epistemología del presente potencial y la conciencia histórica, como forma lógica de conocer-aprender el movimiento de la realidad social, vista como una articulación de procesos heterogéneos y comprendida a partir de tres presupuestos:

- 1) *El supuesto del movimiento*: reconoce que la realidad es inacabada, por lo que supera las visiones estáticas que tienden a considerar que la realidad se segmenta de manera permanente.
- 2) *El supuesto de la articulación*: evidencia que la segmentación de la realidad es temporal y solo se da por razones de orden metodológico. La multidireccionalidad, la construcción en red con ejes articuladores son esenciales para aprehender el movimiento de la realidad social.
- 3) *Presupuesto de direccionalidad*: reconoce que los hechos sociales suelen tener múltiples direcciones, todas ellas posibles de realizar. Por ello, “la tarea de conocer es observar las potencialidades de desarrollos posibles de la realidad y no solo la orientación actual de ella, por eso se habla del presente potencial” (Paredes, 2013, p. 247).

Estos presupuestos demuestran las convergencias sobre la comprensión y acción de la realidad social, a través de nucleamientos que impulsan las construcciones de alternativas sociales en varias direcciones, que se acogen en tres ejes:

- 1) *Necesidad*: búsqueda constante de articulación entre diversos escenarios de la experiencia, la memoria y la utopía. Es una construcción entre lo dado y lo indeterminado en la constitución de los sujetos sociales.
- 2) *Relación entre memoria y utopía*: en ella, se da el encuentro entre la experiencia de historicidad de los sujetos y sus proyectos, entendidos como proyectos realizables, constructores de realidad, tanto en el presente como en el futuro (*utopía*). Esta mirada hacia el pasado se refiere a la memoria no como evocación, sino como potencia en la construcción del proyecto, que parte del reconocimiento de la historicidad desde tres lugares, como no parametrales, “que implica la ruptura de la constrictión de lo dado en el proceso de inclusión de realidades invisibles y los espacios indeterminados de una totalidad referente” (Retamozo, 2015, p. 49). Es una exigencia de especificidad, que reclama la articulación de las distintas posibilidades del proyecto de futuro, en sus distintos niveles, movimientos y dimensiones.
- 3) *Experiencia*: posibilidad de concreción de lo indeterminado y vivido a través de la construcción de proyectos posibles o viables. Este tercer lugar es un escenario epistemológico, en que se concretan los contenidos y se vislumbran las potencialidades del pensamiento-acción.

Acontecimientos sociales y redes de creación

Durante la búsqueda de reflexiones provenientes de la investigación teatral, una tarde me encontré con el profesor Jorge Iván Grisales (2016), en su texto *Dramaturgia del acontecimiento social II*, un trabajo pedagógico, dramaturgico e investigativo que aborda la masacre de El Salado. Este material me permite fundar las categorías centrales de la tesis: *el acontecimiento social y el acontecimiento poético*, como lugares

de comprensión de las experiencias de vida en la creación de los artistas que se articularán con las memorias no oficiales y las redes de creación.

A partir de allí, se inicia la construcción de la ruta teórica y las articulaciones que propongo a través de un principio orientador: los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado irrumpen en la vida cotidiana, en la creación y se irradian en redes, en incontables direcciones, como un rizoma, entendido así:

Que no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, interser, intermezzo [...]. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento trasversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio. (Deleuze y Guattari, 2003, pp. 56-57)

Estos acontecimientos sociales se presentan como rupturas definitivas con el tiempo. Este último se suspende, instala una realidad aparente que no avanza, mientras la vida se interrumpe; es *el tiempo infinito e indefinido* de todo acontecimiento (Esperón, 2017). Víctimas, victimarios, sobrevivientes, afectados, sociedad, quedamos atrapados en un bucle, quizás por ello se considere que retornamos cada cierto tiempo a las mismas acciones violentas, a los procesos de paz fallidos, a los asesinatos, desapariciones, masacres. Quizás estamos en un permanente *acontecimiento*, que “es, por consiguiente, el efecto que parece exceder las causas y el espacio de un acontecimiento; es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas” (Žižek, 2014, p. 17).

Los acontecimientos ligados al conflicto armado tienen, además, la particularidad de estar asociados a la catástrofe, dado que la irrupción sobre la vida implica la crueldad, la sevicia, la ruptura de los lazos de una comunidad y la instauración del miedo. Ahora bien, dentro de dichos acontecimientos se evidencian eventos enmarcados en territorios en disputa, destrucción de los tiempos de la vida cotidiana, ser intempestivo, agredir a poblaciones campesinas e indígenas, prolongar el miedo, evidenciar la poca o nula respuesta de los organismos del Estado, responder a técnicas de guerra dentro o fuera de lo establecido por el Derecho Internacional Humanitario.

La interconexión de sucesos previos y posteriores al acontecimiento amplía su comprensión a partir de, por lo menos, tres elementos: la

descripción, impactos y memorias no oficiales. Por ello, a partir del reconocimiento de los relatos de las comunidades y de sus memorias, los saberes derivados de tales hechos se muestran, emergen de las ausencias y se conectan dentro del proyecto del presente potencial de quienes lo sobrevivieron o se encuentran con ellos por primera vez.

El CNMH, en el año 2013, publicó el texto *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, una investigación resultante del recorrido en el territorio nacional, en que se habló con las víctimas, los sobrevivientes y se narró el conflicto armado en Colombia. En particular, este texto permite ver los horizontes de este asunto, los intereses, tensiones, negaciones, horrores que se han vivido y se siguen viviendo en el país, a causa de acciones con raíces profundas, con actores que se niegan a dejar sus territorios y otros en disputa, quienes consideran que se los merecen por efecto de algún derecho ganado por sus intereses particulares.

¡Basta ya!, como las investigaciones que hablaron antes y que vinieron después,²⁰ elevaron el volumen de las voces que durante décadas habían sido silenciadas. Este reconocimiento de la existencia y legitimidad de otras memorias facilitó la comprensión de las particularidades del conflicto según los territorios y poblaciones donde se ha vivido y, por lo tanto, la necesidad de validación de sus impactos en la sociedad.

De estas memorias, emergen recuerdos dolorosos y de reconstrucción de comunidades, actores que han sido víctimas y victimarios, poblaciones que se reconocen como sobrevivientes y no víctimas. Al igual que la posibilidad de salir de visiones duales del conflicto (bueno y malo), entender que obedece a más de una causa y es necesario poner versiones sobre los hechos violentos del pasado y del presente actual.

Dentro de las propuestas metodológicas que se proponen en el CNMH (2013), destaco una que, a partir de tres ejes, me ayuda a delinear los tránsitos de los acontecimientos sociales a los acontecimientos poéticos:

[20] Para conocer de mejor manera las investigaciones, por favor, remitirse a la lista de referencias.

- 1) *Eje narrativo*: registra el dolor y la crueldades humanas desde los testimonios de los sobrevivientes que recuerdan lo que pasó.
- 2) *Eje interpretativo*: explica los orígenes y las causas del conflicto en sus territorios.
- 3) *Eje de sentido*: explora las respuestas de las comunidades frente a los actos de violencia, solidaridad, resistencia, desobediencia y formas de retornar.

Esta construcción permanente de memorias, por parte de los sujetos, produce subjetividades, corporalidades, imaginarios y resistencias frente a aquellas verdades que no se sienten legítimas, propias, pues los recuerdos dolorosos no quieren ser negados, no quieren ser olvidados, al igual que las capacidades de resiliencia y reconstrucción. Esto se debe a que los seres humanos estamos “activos en los procesos de transformación simbólica y elaboraciones de sentido del pasado” (Jelin, 1998, p. 14), frente al estancamiento, miedo, acciones paralizantes que producen estos acontecimientos. Pone a las personas en un lugar activo, como agente de transformación y, en el proceso, se transforma a sí mismo y a su entorno.

Dentro de esas memorias no oficiales y subterráneas, existen dos tipos: *directas*, referidas a las personas o comunidades que vivieron de primera mano las acciones, y *generacionales*, que involucran a quienes vivieron el hecho y lo contaron a la generación siguiente (padres a hijos). Julio Aróstegui Sánchez las denomina *acciones intergeneracionales*. Ambos tipos de memoria suponen fuentes diferentes: la experiencia directa y la adquisición/apropiación de la información transmitida a través de diversos medios (citado por Piper-Shafir *et al.*, 2013).

Los trabajos sobre la memoria no buscan *la verdad verdadera*, sino un espacio de autorreconocimiento. Empero, estos recuerdos no son uniformes, pasan por la exageración, la supresión, el ajuste temporal (duración), las personas que estaban; por ello, lo que emerge son representaciones simbólicas, huellas emocionales y marcas en el cuerpo.

Desde allí, se despliega un rizoma, el poético, el creativo, que actúa sin tiempo, que traslada las rupturas a otro campo, más dinámico, en el que la memoria está en acción constante, es activa e inacabada, en

el cual creador o creadora van articulando con otros saberes, ritmos, colores el pensamiento a modo de red: “el artista impulsado a vencer el desafío, sale a vencer su necesidad, seducido por la concreción de ese deseo, que lo lleve a la acción, o sea a la construcción de sus obras” (Almeida Salles, 2011, p. 44).

El proceso de creación artística, como red dinámica, garantiza el encuentro entre acontecimientos enmarcados en la destrucción-creación y la evidencia a manera de rizoma: lo mejor y lo peor, sea la patata buena o la mala hierba, como afirman Deleuze y Guattari (2003). La belleza del horror, a través del lenguaje poético, actúa como ritual de cierre, como espacio resiliente, como vehículo de reparación simbólica, como constructor de memorias no oficiales. Así lo define Žižek (2014): “Todas estas afirmaciones hacen referencia a lo que al menos algunos de nosotros consideraríamos un acontecimiento: una noción anfibia con más de cincuenta tonos de gris” (p. 15).

Las redes de creación que establecen los creadores con el acontecimiento social ligado al conflicto armado (ASCA) constituyen múltiples vínculos, bien sea porque irrumpen de manera intempestiva o porque reclaman un espacio de reflexión, en la medida en que en las búsquedas de creación se encuentran, y esto devela unas necesidades como sujetos. En la confrontación con el ASCA, hay hombres y mujeres dentro de la dramaturgia, la dirección, la actuación.

¿Cómo se establecen los vínculos con el ASCA? Gracias a relacionamientos de orden personal, todos tenemos una historia que contar dentro del conflicto armado, ya sea porque lo hemos vivido o porque alguien de nuestra familia o amigos lo han transitado. Estos nodos se articulan a la creación, debido a la plasticidad del pensamiento, la cual permite superar las dicotomías y realizar lecturas no lineales, pero sí liminales. Emerge una suerte de responsabilidad histórica y se asume a través de la creación poética, la cual puede ser temporal o una característica del trabajo permanente: “El artista observa el mundo y recoge aquello que por algún momento le interesa [...] recoge aquello que de alguna manera toca su sensibilidad y porque quiere conocer” (Almeida Salles, 2011, p. 70).

Son esas redes las que permiten empezar a articular esos saberes, esas experiencias, esos intereses a través de la investigación, la indagación, la circulación en los territorios y cómo particularmente esta circulación establece otro tipo de red, con la cual se precisan situaciones que desbordan la creación misma, el encuentro, el convivio cambia para siempre la percepción del creador sobre el acontecimiento que decidió enfrentar.

Las redes de creación son dinámicas, abordan las memorias como actos creativos e inacabados, entendidos como *procesos relacionales*, que demuestran cómo algunos elementos (en apariencia dispersos) están ligados, cuando se abordan desde diversas perspectivas de transformación del ASCA, gracias a la continua búsqueda y descubrimiento, que va de las macrorrelaciones al ámbito más íntimo del sujeto creador, quien “actúa con su entorno, mientras la obra, ese sistema abierto en construcción, actúa como detonador de una multiplicidad de conexiones” (Almeida Salles, 2011, p. 55).

Los invito a transitar por cada una de las conexiones, a reconstruir una espiral de tiempo para encontrar las múltiples relaciones y a ver que no solo se trata de hablar poéticamente sobre el horror; se trataría, entonces, de generar reflexiones sobre los impactos del conflicto en cada una de nuestras vidas, los círculos viciosos en que nos adentramos y los compromisos que, como artistas, tenemos con la construcción de memorias.

Tránsito 4. Art-biografías. Una propuesta metodológica

La metodología que propongo parte de los relatos biográficos de artistas que han trabajado a partir del conflicto armado, bien sea porque los temas que los suscitan hacen parte de su apuesta estética o bien porque este conflicto se presentó durante sus indagaciones sobre la creación.

Denomino esta metodología *art-biografía* o *arte biográfico* porque son relatos biográficos a partir de la experiencia de la creación, desde una perspectiva rizomática, es decir, no interesa centrarse en la creación poética o las rutas para llegar a ella, sino mostrar las conexiones de vida que se establecen en su tránsito.

Este diálogo que propongo se nutre de metodologías de investigación de carácter cualitativo, como las narrativas biográficas y la investigación en artes como la *a/r/t/o/graphy* y la investigación creación. La propuesta: perdernos, encontrarnos en lugares liminales, de borde, que no buscan complacer, sino responder a los impulsos y necesidades que los creadores y las comunidades de artistas tenemos con respecto a cómo construir memoria, reconocer saberes propios, poner en duda las verdades absolutas y valorar los conocimientos anclados en las experiencias de resistencia, desde este Sur que nos convoca.

Se trataría así del reconocimiento, generación, producción de saberes que encarnan la realidad, que son vivos, que se viven en las artes; son una suerte de epistemologías artísticas experienciales, con perspectiva del Sur, que reconocen el convivio, las corporalidades, la memoria, el conflicto, la creación poética como fuente de emergencias. De acuerdo con De Souza Santos (2018), se trata de “posibilitar que los grupos sociales oprimidos representen al mundo como propio y en sus propios términos, pues solo así podrán cambiarlo según sus propias aspiraciones” (p. 29).

Se pretende partir de lo desconocido, en referencia a lo que no se reconoce como *conocimiento válido*, a las rutas, reflexiones, apuestas, riesgos, emergencias, a nuestras responsabilidades históricas y cómo en las artes las asumimos. Desde la perspectiva de la *a/r/t/o/graphy*, según Rita Irwin, la investigación “habla de nosotros y del significado profundo de nuestras vidas como una práctica de percepción que revela lo que una vez fue ocultado, lo que creíamos no saber e imaginar, lo que pretendemos alcanzar” (Moreno Montoro y López-Peláez, 2016, p. 37).

Como estrategias de reconocimiento del campo, desde la art-biografía, propongo cuatro momentos:

- 1) *Revisión documental*: con el que me adentro al campo amplio de trabajo, el conflicto armado en Colombia, los vínculos que se han tejido desde el teatro en distintos momentos de la historia reciente.
- 2) *Encuentro con los creadores*: a través de conversaciones, asistencia a las obras, participación en foros que permiten una

aproximación a los primeros relatos e identificación de los acontecimientos sociales y las construcciones de rutas.

- 3) *Revisión sociohistórica*: del acontecimiento a estudiar, mediante una cartografía física y la elaboración de los primeros bocetos de los mapas *rizomáticos*.
- 4) *Articulación de los materiales y generación de relatos*: en primera persona de los y las artistas, así como el escrito a manera de balance. Para finalizar, traduje mi propia experiencia en un acontecimiento creativo, con una o varias escrituras creativas.

Los materiales del primer y segundo momento se ven así:

- Relatos de vida en formatos escritos.
- Fragmento de un relato de la entrevista de Fernando Montes.
- Fragmentos de relatos de vida en formato digital (audio).
- Cartografías que buscan articulaciones y la reconstrucción permanente.
- Rizomas, los cuales, de acuerdo con Deleuze y Guattari (2003), se conectan desde cualquier punto y con todos los otros rizomas (1.º y 2.º principio de conexión y de heterogeneidad).

A partir de esta propuesta de conexión y heterogeneidad, emergen cartografías sobre las interconexiones entre experiencias de vida, tiempos transitados y territorios.

A continuación, se evidencia un modelo de mapa *rizomático* (figura 6), articulado a través del eje de redes de creación, acontecimientos y memorias; cada uno de ellos resaltado a través de un color que aparecerá en todos los libros y espero sea un hilo conductor de las construcciones.

La cartografía física (como el de la figura 2) es el otro juego de relaciones, ahora con un espacio biogeográfico definido, que ubica en el territorio los escenarios del conflicto, donde los acontecimientos han irrumpido y quizás permite sorprenderse con las dimensiones de los municipios y caseríos, que han sido atacados con violencia y sevicia durante décadas.

Relatos y memorias

Libro 2.

Conflicto armado

Núcleos de creación Conflicto armado

negaciones Gloria

Mapiripán

Ejecuciones extrajudiciales

Diego

dramaturgia

Poéticas

territorios

Emilio

Testimonios

campesino

Memorias

Liliana

Asesinato

Bogotá

Torturas

El Salado

Voces

hijos

Ivonne

indígena

Angie

creación

guerrilla

Masacre

Bojayá

Ernesto

Fernando

Ituango

paramilitarismo

Carlos Pizarro

rizomas

Segovia

Canto moscas

comuneros

vida

Relatos de

resistencia

Silencios

Ruta del recorrido

Cuando comenzaron a llegar los textos e hicieron el conjunto,
percibí el abismo al que nos habíamos lanzado.

Testimonios, preguntas, reflexiones, experiencias
y ninguna certeza, ningún método, ningún saber *a priori*.

ILEANA DIÉGUEZ. *Des/tejiendo escenas: desmontajes:
procesos de investigación y creación*

El conflicto armado colombiano podría considerarse como un acontecimiento social impulsado por el horror. Irrumpe de manera intempestiva, cambia la vida para siempre, constituye nuevas formas de relacionar a los habitantes del país, en cada región, cada municipio, cada caserío, cada habitación, cada cuerpo, cada recuerdo.

Mucho se ha dicho, investigado y creado desde diversas orillas, en búsqueda de otorgar voz a quienes no la tienen o han silenciado, igual a los que, desde la distancia geográfica, ven con espanto las atrocidades que todos los perpetradores cometen una y otra vez. Sin embargo, las voces aún son insuficientes, las memorias corren el peligro de perderse, de ser ocultadas, tergiversadas por la historia oficial, dejadas en manos del miedo y el olvido.

Es precisamente con esas voces que se han acallado que en el susurro cuentan su historia sin nombre, sin lugar, sin tiempo. El teatro, otro acontecimiento de orden creativo, irrumpe en la vida del creador en busca de un escenario para ser escuchado; construye una poética para resistir el olvido y ayudar a que ese camino, ese último abrazo, esa camisa ensangrentada, encuentren rutas hacia las memorias.

Las voces referidas al conflicto armado colombiano, en las prácticas teatrales, emergen con fuerza, son esfuerzos conjuntos por reconstruir las memorias no oficiales y poner de manifiesto las múltiples verdades que las víctimas, los sobrevivientes y todo el país necesitan reconocer. Es un arrojo para reivindicar las reparaciones físicas, simbólicas y la exigencia de no repetición.

En este libro presento dos rutas de lectura. En la primera, doy cuenta de relatos de mujeres y hombres del teatro que han decidido escuchar las voces, sus voces, y transitar de acontecimientos sociales hacia los acontecimientos poéticos. Ellos son: dos actrices, directoras y dramaturgas, Paola Guarnizo y Liliana Hurtado Sáenz; un grupo, Teatro Experimental de Fontibón (TEF); un director, Fernando Montes, y un actor/dramaturgo, Diego Cañón.

La segunda ruta propone un diálogo entre *relatos y anclajes* que espero permitan vislumbrar las incesantes construcciones de horizontes potenciales de transformación en la práctica artística, debido a “la posibilidad de pensar sujetos con capacidad de politicidad en su accionar, pero siempre con el límite del movimiento entre lo dado-dándose” (Paredes, 2013, p. 246).

Las experiencias de creación se convierten en el punto de partida para construir las narraciones art-biográficas y, con ellas, *unas rutas hacia las memorias*, que representan, además, los tránsitos hacia lo creativo; un homenaje a quienes viven a través de esas memorias poéticas.

En este libro, estimados lectores y lectoras, encontrarán relatos dispares, pues así lo son las experiencias de los y las artistas, respecto a distintos momentos de la vida, de los procesos de creación; rutas que se entrecruzan de manera azarosa entre creadores y creadoras. No se trata de un estudio comparativo, es la presentación de cinco experiencias vitales que narran diversas construcciones de memorias poéticas no oficiales.

Relatos de memorias inacabadas se ha organizado en tres recorridos. El primero se denomina *Alzando la voz*; quienes decidan empezar por esta ruta encontrarán las experiencias de dos mujeres de teatro, que en búsqueda de encontrar su propia voz y de enfrentar los miedos impuestos en la escritura femenina se confrontan con las voces patriarcales sobre el conflicto y la dramaturgia. Alzan la voz por sí mismas y por aquellas memorias no oficiales que niegan doblemente a la mujer, en su condición de víctima y sobreviviente.

El segundo recorrido, *Múltiples voces*, explora los retos y las construcciones de memoria a través del teatro de grupo; es una estrategia

de resistencia de los artistas para acompañarse en las decisiones poéticas y políticas. Así el TEF permite plantear una mirada a través de la historia del país, del teatro bogotano-colombiano, en el que el *nosotros* cobra vida en cada creación artística.

Entre búsquedas y encuentros habla de dos hombres de teatro a quienes los acontecimientos ligados al conflicto armado llegan a su puerta, a través de un sueño, en que la memoria pide un lugar o irrumpe a través de los cuerpos de los actores y actrices, como memorias ocultas que buscan un escenario para hablar.

Bienvenidos y bienvenidas a quienes llegan a este segundo libro que se compone de distintas voces, formas, tonos e intenciones de escritura:

Relatos de memorias inacabadas

es
un encuentro
diverso.

Ideas
en forma
de cascada.

Ayudan
a encontrar
formas
de expresar
también.

Al mismo tiempo, son imágenes significativas para los creadores (puestas en escena, publicaciones), que ayudan a visualizar las articulaciones, como *horizontes de sentido y formación o núcleos de formación poética*, que guardan relación con las otras formas escriturales.

Les invito a establecer un diálogo amplio con los y las creadoras, con las voces de los autores que leí una y otra vez, con el ánimo de encontrar las palabras precisas para construir este relato; también pueden retornar al libro de *Tránsitos de la investigación*, cada vez que lo consideren. ¡Que disfruten la lectura, los recorridos y las memorias!

Alzar la voz y romper el silencio con voz de mujer. Relatos de dramaturgas sobre el conflicto armado colombiano

Asumiendo retos. Liliana Hurtado Sáenz

Yo decía: ¿quién habla de abuso infantil?, que era un tema que me venía atormentando hace mucho tiempo, de la violencia contra la mujer, de la violencia familiar, una cantidad de temas y todo esto revuelto con las mismas temáticas del conflicto armado en Colombia. Porque en el conflicto armado colombiano siempre está la mujer como territorio de dolor, como un trofeo de guerra, siempre hemos estado en el conflicto, nunca nos nombra nadie, nunca habla por nosotras nadie; entonces, yo dije tengo que hablar de esto.

LILIANA HURTADO SÁENZ. *Comunicación personal*

Liliana Hurtado Sáenz, entre sonrisas que evidencian su alegría por el proyecto finalizado y el deseo de dar a conocer el resultado de su labor dramática, bogotana de nacimiento, adoptada por la ciudad de Manizales y la Universidad de Caldas, presentaba en la tarde del lunes 16 de septiembre del 2019, en el marco del 2.º Coloquio Internacional de Investigación-Creación en Artes Escénicas, la compilación de siete obras de su autoría en el libro *Siete dramas al borde del abismo*.

Solo bastó escucharla para comprender que mi investigación estaba obviando esa voz femenina tan importante en la creación, que ha debido sortear muchos obstáculos y ganarse a pulso el lugar que le corresponde. Si bien mis indagaciones no se centran en la perspectiva de género, sentí el impulso de escuchar voces diversas, con experiencias y trayectorias que han tenido que afrontar una doble ausencia: una por pertenecer al campo de las artes y dos por ser mujeres.

Nuestro encuentro se realiza el martes 17 en la tarde, en los pasillos de la Universidad de Caldas, esa misma que le ha permitido comunicar a otros su pasión por la escritura, el deseo de compartir saberes en sus clases de dramaturgia, crear un colegaje con sus compañeros del grupo de teatro Inversos.

Liliana inicia su recorrido a los 17-18 años en el teatro de grupo; después, desea profundizar su formación y estudia en los llamados Sótanos de la Jiménez, espacio que luego se convierte en la Academia

Superior de Artes de Bogotá (ASAB); a la par, trabaja con grupos como actriz. Parte de su trabajo es descrita por ella misma:

Fui cofundadora del Teatro Quimera, consolidamos un grupo en el que había mucho de la creación colectiva, del trabajo grupal, donde el trabajo era con otro, donde a veces se asumía el rol de director o de dramaturgo, pero donde lo que importaba realmente era ese trabajo que se hacía entre las personas que constituían un grupo, como esa disciplina de trabajo dentro de un grupo. (Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019)

Viajó a Italia durante tres años como actriz de diversas compañías de teatro, con lo que aprendió otra dinámica en la creación que no se enmarca en el teatro de grupo, experiencia que le ayuda a afianzar su labor como creadora y nutrir sus desarrollos posteriores en Quimera, donde, al regresar, inicia sus primeras experiencias como directora.

En esos primeros años de producción creativa y en búsqueda de diversas fuentes de empleo, llega a la docencia. Si bien no tiene la formación “académica” para ejercer, a través de una práctica muy común dentro de los artistas, el taller, inicia su recorrido como formadora. Experiencia que le permite construir una nueva relación con el teatro: la enseñanza.

El agobio de la ciudad, las largas jornadas de trabajo entre universidades, proyectos y espacios creativos dentro de Quimera van agotándola, cuando de repente llega una nueva oportunidad: irse a la ciudad de Manizales a acompañar a su esposo, arquitecto y profesor universitario. Quizá era una excusa del destino para permitirle encontrarse con la Universidad de Caldas, con el programa de licenciatura en Artes Escénicas e iniciar un nuevo capítulo como formadora y creadora: “Pedí una licencia del grupo (Quimera) de un año como para venir a probar y, bueno, ya llevo 18 años probando” (Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019).

Su andar se va enriqueciendo, además, con espacios de formación: estudia una especialización en Educación, Cultura y Sociedad en América Antigua, en la Universidad del Valle, y luego ingresa a la maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional, en la cual enfrenta viejos miedos sobre la escritura y la dramaturgia, mientras borra ideas sobre lo difícil que era encontrar las palabras precisas para

comunicar sus inquietudes, sus preguntas, sus posturas: ¿dónde están las voces de las mujeres?, ¿quién habla sobre las violencias a las que son sometidas?, ¿quién habla del abuso infantil? y ¿cómo todas estas se manifiestan en el conflicto armado en Colombia?

El conflicto irrumpiendo la vida

Liliana es una aventurera que disfruta experimentar, que arriesga y, en ese trasegar, ha generado diálogos entre la actuación, la dirección, la dramaturgia, a través de un núcleo articulador: la enseñanza. Las incesantes preguntas acompañan cada uno de esos diálogos, le inquieta, se cuestiona como creadora y, en su momento, evidencia la ausencia de las voces femeninas en la dramaturgia y, sobre todo, voces que hablan del horror de la violencia contra mujeres y niños, en los contextos de la vida cotidiana y durante el conflicto armado:

Alguna vez leí a Marco Antonio de la Parra, y él decía que uno debía buscar su propia voz interior y esa voz interior no se cataloga, sino que esa voz interior debe empujar para salir y lo importante de esa voz es que tenga algún nivel poético... y eso me abrió la cabeza, no es una denuncia, hay que buscarle la poética al horror y esa es la bandera con la que yo he trabajado y es cómo buscarle a este horror de la guerra lo poético para que esto no se convierta en la denuncia rampante. (Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019)

Estos acontecimientos irrumpen en su vida desde el interior. Cuestiona su labor como directora y dramaturga, siente la necesidad de escribir a partir del sentir profundo, de aquello que la atormenta como mujer, de sus miedos a la escritura panfletaria, de la responsabilidad histórica que decide asumir frente a la pregunta: ¿quién está escribiendo sobre esto?

Su primer riesgo fue con el desplazamiento forzado; luego, las ejecuciones extrajudiciales (falsos positivos), frente al dolor de las Madres de Soacha y sus incansables luchas por la verdad y retorno de sus hijos. Nombrar los acontecimientos, de acuerdo con Liliana, ayuda a visibilizar, a sacar del olvido y entre esos olvidos se encuentran las voces femeninas que han sido, en ocasiones, invisibilizadas por las voces masculinas.

Estas apuestas por las dramaturgias sobre el conflicto que rescatan las voces femeninas le valieron dos premios en el 2013: el primero,

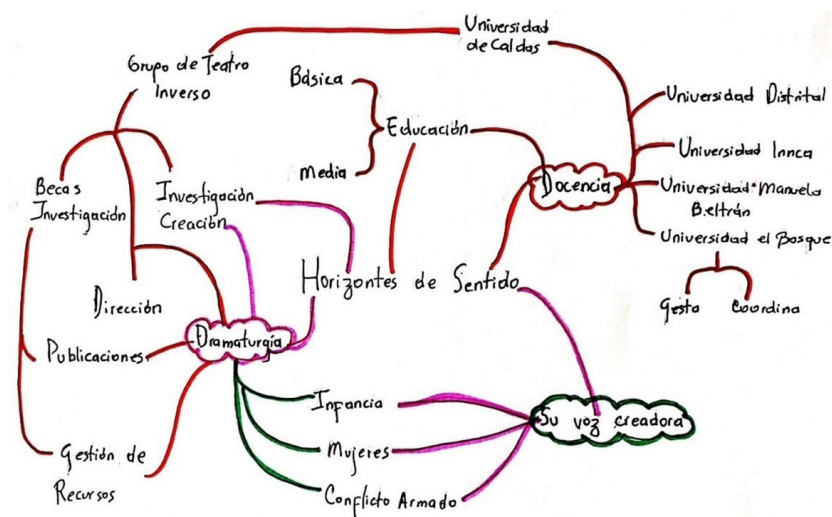
con *Mujer de teatro*, en el marco del Festival de Mujeres en Escena por la Paz (Corporación Colombiana de Teatro); el segundo, el premio Nacional de Investigación Teatral, con *Rastros sin rostro: de la creación a la investigación* (Ministerio de Cultura).

Estas irrupciones de acontecimientos ligados al conflicto armado desembocan en decisiones sobre su accionar como creadora, como formadora y como mujer. En su sensibilidad, siente la necesidad de accionar frente a las negaciones, tanto de los actos violentos como de las voces de mujeres que lo viven según una perspectiva poética; no intenta reemplazar el dolor vivido, busca hacerle frente al conflicto con una resolución estética. En sus palabras:

Es muy importante que nosotros nos demos cuenta [de] que nuestro conflicto armado no ha cesado y con toda esa tragedia del proceso de paz, que cada vez lo vemos más desfigurado, no se trata de ocultarlo ni negarlo, sino de visibilizarlo. (Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019)

El rizoma de sentidos de Liliana Hurtado Sáenz se ilustra a continuación (figura 7):

Figura 7. Horizontes de sentido de Liliana Hurtado Sáenz



Nota. Los colores en líneas y letras tienen un sentido: verde, memorias; morado, acontecimiento; rojo: redes de creación.

Docencia: Universidad Distrital, Universidad INNCA, Universidad Manuela Beltrán, Universidad de Caldas (conecta con grupo de teatro Inverso), Universidad El Bosque: gesta, coordina, educación: básica, media.

Su voz creadora: infancias, mujeres, conflicto armado (se conectan con Dramaturgia).

Dramaturgia: gestión de recursos, publicaciones, dirección, investigación creación, becas de investigación, grupo de teatro Inverso (se conecta con Universidad de Caldas).

Fuente: elaboración propia.

Tomando decisiones

Mary, protagonista de Ladrillo portante de celda circular
Representación de la mujer en el conflicto

La luz de la lámpara en la ventana es el ojo de la casa,
la lámpara es la espera [pausa].
Soy yo el ojo, soy yo la espera,
fue esta mi casa [señalando el ladrillo].
¿Qué fue de mi lámpara? ¿Fue esta mi casa?
¿Fue mi ojo la ventana? ¿Esta fue la casa!
[señalando los huecos del ladrillo].
Este es el patio, esta es la escalera, estos los corredores,
estas son las piezas, la más grande la de mis muchachos,
el Ancizar y el Uriel y en esta pequeñita nos
acomodamos con mi negro.
Él fue quien dijo: que pa' qué queríamos más. Pa' solo dormir.
En cambio, los chinos necesitan campo pa' soñar.
LILIANA HURTADO SÁENZ. *Ladrillo portante de celda circular*

La voz de las mujeres en el conflicto armado es la primera decisión que Liliana tomó para crear su dramaturgia, como una necesidad personal y de otras, aquellas madres que esperan, añoran, sufren y guardan en su memoria los relatos de la vida antes de que se la arrebataran, pues con un hijo desaparecido, torturado, asesinado, se pierde una parte de ellas.

Las voces dentro del conflicto armado se habían centrado en *ellos*, en el costo de la guerra, en su sufrimiento, sin embargo, *ellas* guardaban un dolor más profundo, invisibilizado por los victimarios que prohibieron buscar y llorar a sus muertos. Ahora bien, en las dramaturgias,

las primeras voces eran también masculinas; aquí no se negaba la voz de las mujeres, pero se narraba poéticamente desde su voz. Liliana considera que no se trata de quién cuenta qué, o si es mejor o peor, quizás es más simple y potente: “Un hombre habla de manera diferente, siente de manera diferente, por ende, escribe de manera diferente, hay muchos hombres que logran aproximarse a la feminidad, pero no llega con la naturalidad que lo puede hacer una mujer” (Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019).

Su escritura se centra en la vida cotidiana, su segunda decisión creativa, los recuerdos y cómo, a través de ellos, se trae una y otra vez el calor del fuego, el cacarear de las gallinas, la parcela, la risa de los niños, el juego de los jóvenes, la fiesta, las músicas. No obstante, los relatos no necesariamente deben ser contados por quienes los vivieron de manera directa, no se trata de abrir nuevamente las heridas, pero sí rescatar del olvido, como un papel de archivo institucional, aquellas memorias en primera persona.

La investigación que ella realiza acerca de los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado, como el desplazamiento forzado o las ejecuciones extrajudiciales, provienen de los archivos recopilados por la Defensoría del Pueblo y el CNMH, así como de mujeres que han sobrevivido a este tipo de irrupciones, que quiebran los núcleos familiares. Gracias a sus narrativas, se inician los procesos de reparación simbólica, de reconocimiento, de no olvido, y, con ello, los tránsitos hacia los acontecimientos poéticos, como *Rastros sin rostros* (2013),¹ *Ladrillo portante de celda circular* (s. f.) y *Su hálito en mis huesos* (2019),² obras que narran la tristeza, la melancolía, el recuerdo y la eterna espera, así sea de un cadáver, para poder llorar frente a una tumba.

Dentro de las indagaciones de las violencias sobre las mujeres en el marco del conflicto armado, emerge otro tenebroso acontecimiento

-
- [1] Como se mencionó, *Rastros sin rostros* es un libro de investigación y crítica, que trata sobre la función del teatro y el conflicto social en Colombia. Es un libro de Liliana Hurtado en coautoría con Carlos Julio Jaime, Alexandra Vinasco, Juan Camilo Molina y Diana Carolina Suárez.
- [2] *Su hálito en mis huesos* puede ser leída en *Siete dramas al borde del abismo* (2019).

relacionado con los niños y niñas en la guerra, con los dolores, tristezas y marcas que quedan en ellos y ellas, al presenciar los horrores cometidos e, incluso, ser víctimas de abusos y toda clase de vejámenes. En este interminable bucle de los acontecimientos ligados al conflicto e incluso por fuera de él, al parecer llevan una de las peores partes.

Así, la toma de decisiones implica arrojo, enfrentar los miedos creativos y los miedos que despierta hablar del conflicto armado; sin embargo, son necesarios en la resiliencia tanto de las poblaciones como de los creadores. Aún quedan obras por montar, como *Ladrillo portante de celda circular* y *Su hálito en mis huesos*, que están a la espera de irrumpir en la vida, en las búsquedas de un creador o creadora.

A continuación, se encontrarán con una red de conexiones entre las experiencias de vida de Liliana con su trayectoria creativa (figura 8), para que, desde allí, se ilustren las decisiones en torno a la construcción de memorias del conflicto armado colombiano, con una perspectiva femenina.

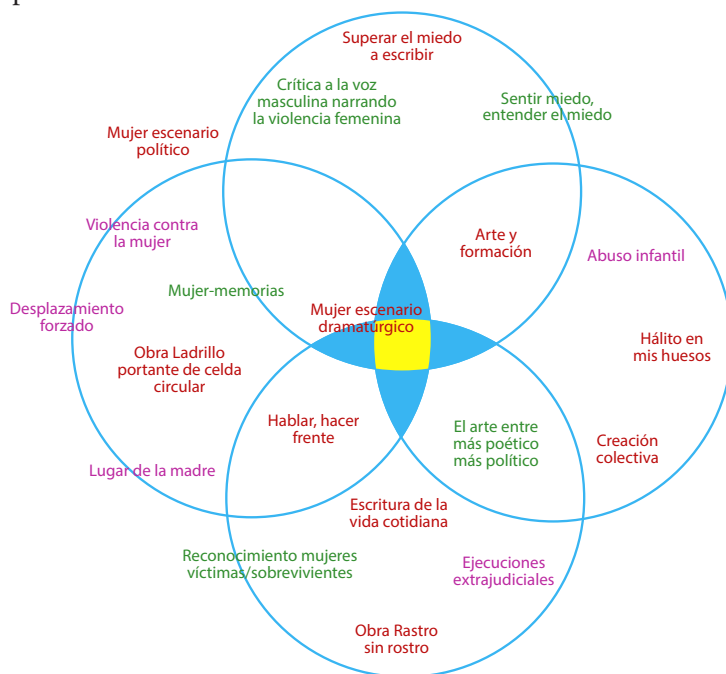


Figura 8. Núcleos de creación poética de Liliana Hurtado Sáenz

Nota. Arte y formación, abuso infantil, obra *Su hálito en mis huesos*, creación colectiva, el arte entre más poético más político (este último se interrelaciona con el círculo siguiente).

Escritura de la vida cotidiana: ejecuciones extrajudiciales, obra *Rastro sin rostro*, reconocimiento a las mujeres víctimas-sobrevivientes, hacer frente (este último se interrelaciona con el círculo siguiente).

Mujer-memorias, obra *Ladrillo portante de celda circular*, lugar de la madre, desplazamiento forzado, violencia contra la mujer, mujer-memorias.

Crítica a la voz masculina narrando la violencia femenina, sentir miedo, entender el miedo, superar el miedo a escribir, mujer como escenario poético, mujer como escenario dramático.

Fuente: elaboración propia.

Memorias y aprendizajes

En ocasiones, la escritura es un placer, la dramaturgia una voz que perdura, pero el deseo de dejar de escribir sobre el conflicto armado, sobre las violencias contra mujeres y niños, no ha cesado y, por ello, las letras se niegan a narrar otros relatos. Las memorias no oficiales, además de reconstruir la experiencia vivida, permiten que se reconozcan las voces invisibilizadas no solo de la historia oficial, sino de las historias patriarcales de este país, que normalizan y homogenizan las violencias dentro de la violencia.

El miedo paralizante que generan los acontecimientos sociales ligados al conflicto armado se transforma simbólicamente a través de los acontecimientos poéticos de la dramaturgia. No solo se reelaboran los sentidos del pasado, se potencian las voces; las emergencias hacen presencia, no basta con reconocer, hay que actuar y construir proyectos de futuro desde los territorios, desde la creación, desde las aulas de formación.

El aprendizaje permanente en la creación de Liliana se evidencia cuando enfrenta sus temores, tanto en la dramaturgia como en las rupturas derivadas de los acontecimientos sociales referidos al desplazamiento y ejecuciones extrajudiciales, en particular con las mujeres y los niños como víctimas y sobrevivientes silenciosos. Por esta razón, lo cotidiano, lo poético de los relatos de estas mujeres, al contar y

rememorar las violentas rupturas, con un lenguaje sencillo, evidencian su búsqueda, demuestran una poética en el horror:

“Y mi casa quedó cerrada como una naranja”,
contaba una mujer
a la que se le llevaron sus hijos
le incendiaron su casa
y se la cercaron,
ellos...
los paramilitares.
“Me cerraron la vida”
“Mi casa, como una naranja cerrada”.

(Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019)

En esa búsqueda de generar memorias, de sacar del olvido los relatos que reposan en los archivos de las instituciones, Liliana se transforma, encuentra las pistas necesarias para desarrollar sus propias comprensiones y las necesarias articulaciones para poner en palabras el dolor, el deseo infinito de recordar no solo el acontecimiento, sino lo que no logran arrebatar, el amor a sus hijos, a su familia, a su pedacito de tierra.

Uno de los retos que se propuso superar fue ir más allá de la denuncia. No le interesa el teatro panfletario y, en ello, es muy cuidadosa. Cada historia, cada frase reconoce al otro, valida su relato, busca su propio vuelo, sus percepciones sobre qué se cree (ideales) y qué se es (experiencia). No se trata de camuflar el dolor, ni negarlo. Su dramaturgia se piensa desde dos lugares, el de creadora y el de formadora. En el primero, quiere liberarse, encontrar esa bandera, esa ruta para comunicar su sentir y su pensar, para enfrentar. Como formadora, pretende dialogar con la sensibilidad de sus estudiantes, crear en red a través de procesos colectivos, alimentar con la vida la dramaturgia, pensar en Manizales como un escenario que ha vivido el conflicto armado, que en sus calles han transitado desplazados y no hay un lugar que haya escapado, ninguno de nosotros lo ha logrado:

En las obras que escribo y en el trabajo que hago con mis estudiantes, es muy importante que nosotros nos demos cuenta [de] que nuestro conflicto armado no ha cesado y con toda esa tragedia del proceso de paz, que cada vez lo vemos más desfigurado, no se trata de ocultarlo ni negarlo sino de visibilizarlo. (Hurtado Sáenz, comunicación personal, 2019)

Ideas finales de reflexión

Al momento de pensar en la construcción de memorias no oficiales sobre y desde las mujeres en la guerra, hay elementos transversales en la poética y dramaturgia de Liliana Hurtado Sáenz (figura 9). La primera de ellas tiene que ver con la función social que debe cumplir el arte, en particular el teatro, el cual crea un haz de esperanza al nombrar aquellas vivencias dolorosas en el marco de la pérdida de sus hijos, su tierra, sus amigos, gracias a una guerra que no parece tener fin.

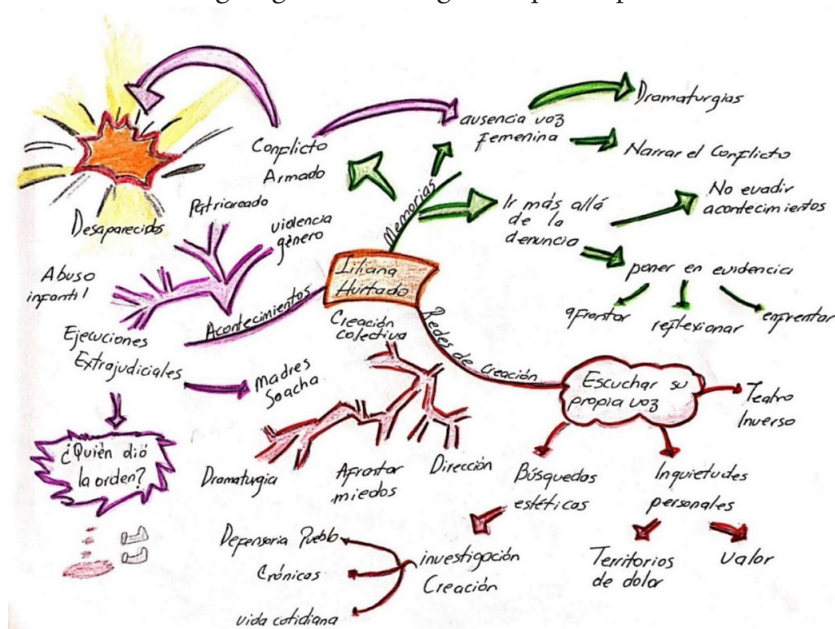


Figura 9. Rizoma de Liliana Hurtado Sáenz

Nota. Redes de creación: escuchar su propia voz: teatro Inverso; inquietudes personales: territorios de dolor, valor; búsquedas estéticas: investigación-creación: Defensoría del Pueblo, crónicas, vida cotidiana; creación colectiva: dramaturgia, afrontar miedos, dirección.

Memorias: ir más allá de la denuncia: poner en evidencia: afrontar, reflexionar, enfrentar; no evadir acontecimientos; ausencia de voz femenina: narrar el conflicto, dramaturgias; se articula con conflicto armado.

Acontecimientos: violencia de género, conflicto armado, patriarcado, desaparecidos, abuso infantil, ejecuciones extrajudiciales: ¿quién dio la orden?, Madres de Soacha.

Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con lo anterior, las palabras, las letras, las historias aún llegan, se niegan a desaparecer, siguen doliendo y, por eso, es necesario crear más, elevar la voz que sigue silenciada. No es fácil. El miedo aparece cada cuanto en forma de patriarcado o de historia oficial, sin embargo, como Liliana confirmó en la entrevista personal, se necesita “encontrar la valentía de decir aquello que nos duele, pero callamos”. El teatro, la dramaturgia, tiene el poder de escuchar al otro, transformarlo y, en ese recorrido, transformarse a sí misma:

La belleza del horror.
No se trata de romantizar la agresión.
Esa belleza es la gente,
el que sobrevive,
el que busca volver a sonreír,
el que no olvida,
el que no evade,
la que nunca deja de buscar,
el que resiste,
el que construye,
el ladrillo
que cuenta
que vive.

En ocasiones, pensamos que los congresos, coloquios, seminarios y demás encuentros son para escucharnos en nuestros egos, que son turismo académico para conocer otros lugares, pero este Coloquio de Investigación Creación en Artes Escénicas me permitió conocer a una mujer maravillosa, una voz arriesgada, que va tras sus sueños y tras lo que cree. La conversación terminó, el Coloquio continuó, pero esta investigación ha ganado mucho más que presentar una ponencia.

En búsqueda de la propia voz. Paola Guarnizo

Siempre estuve participando en procesos escénicos que hablaban del conflicto y de mujeres por la paz, pero todavía no era tan consciente hasta cuando encontré la necesidad infinita de hablar de mí, de mi voz, comencé a sentir una voz, una necesidad de hablar de la voz de la manera en que yo pensaba el mundo, las cosas, empecé a lucharle las cosas, el espacio, empecé a afincarme en la idea que tenía de escribir y dirigir al mismo tiempo [...] encontré la historia de El Salado importantísima, me encontré [...], empecé a trabajar con un personaje que me inventé que se llamaba Arepaz, entonces yo hacía arepas por la paz y me iba por todo el país a hablar de la paz.

PAOLA GUARNIZO. *Comunicación personal*

Paola Guarnizo, mujer recia, de voz fuerte y carcajadas que anuncian su presencia y su ímpetu por la vida, la noche del 4 de octubre del 2019, me recibió con una sonrisa en el espacio donde el público esperaba por la función de *La caída de las águilas*, obra de su autoría y dirección en la cual también actúa, en su sala de teatro Casa Tea, lugar significativo en su quehacer como artista.

Inquieta por construir rutas de indagación, buscar su palabra y voz, transita por las carreras de Comunicación Social (INPAHU), Actuación (ASAB) y la maestría de Escrituras Creativas (UNAL), las cuales junto a sus experiencias como mujer de teatro forjaron su quehacer en la escena cultural del país.

Durante años, ha escrito teatro gracias a la perspectiva de creación colectiva, con su grupo Teatro Estudio Alcaraván, en el cual aprendió, sin querer, el oficio de dramaturga; en sus palabras: “No era consiente de todo lo que estaba acumulando, pero esa ingenuidad me permitió recibir todo con mucho ánimo, humildad y tranquilidad” (Guarnizo, comunicación personal, 2019). Encontró sus rutas, su fuerza y, con las experiencias allegadas, reconoció la multiplicidad de escenarios en los que interactuaba, los cuales iban más allá de la actuación. Ella, además, se configuró dentro de su grupo como dramaturga, directora, investigadora y gestora, insumos poderosos que fortalecen su escritura y ayudan a comprender qué tipo de artista quiere ser, en la que se quiere convertir (ver su rizoma de sentido en la figura 10).

Como influencias importantes en su trayecto artístico y político nombra a Santiago García, Patricia Ariza, Chila Pineda, Lisandro Duque,

Gloria Flores y, de manera particular, como su mentor a Álvaro Rodríguez, gente muy activa en el campo artístico y político en el país.

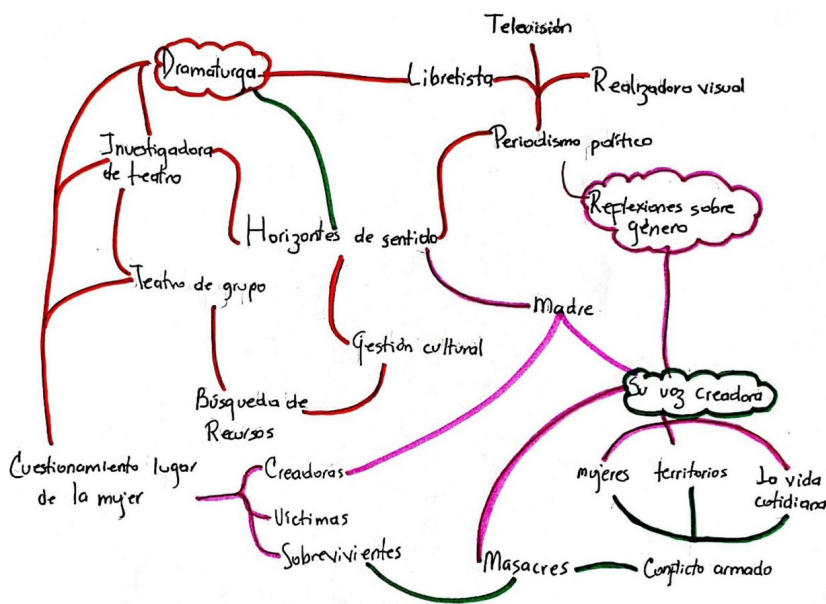


Figura 10. Horizontes de sentido de Paola Guarnizo

Nota. Dramaturga: investigadora de teatro, teatro de grupo, búsqueda de recursos, gestión cultural; cuestionamiento del lugar de la mujer: creadoras (se conecta con madre), víctimas, sobrevivientes (se conecta con masacres y conflicto armado).

Reflexiones de género: periodismo político: libretista, televisión, realizadora audiovisual.

Su voz creadora: mujeres, territorio, vida cotidiana.

Fuente: elaboración propia.

El conflicto irrumpiendo la vida

El teatro es acontecimiento porque sucede,
pero también porque es un acontecimiento relevante
de construcción de subjetividad.

GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI. *Rizoma*

Su trasegar como artista le ha permitido interactuar con directores, dramaturgos, actores y actrices, también adentrarse en discusiones sobre el teatro y la política en el país, además de recorrer distintos territorios

del país como Arepaz, una mujer que vende arepas de la paz, mientras se atreve a hablar de ella.

Con esta experiencia de recorrer el país como este personaje y desde la performance, comienza a conocer un país azotado por las violencias, a estar más de cerca de poblaciones víctimas del desplazamiento forzado de sus historias. Irrumpe o quizás decide dejar ver un acontecimiento escabroso, la Masacre de El Salado,³ una acción violenta perpetrada por grupos paramilitares con presencia en los Montes de María, en el departamento de Bolívar, municipio de El Salado, contra la población campesina que habitaba este territorio.

Con este encuentro, trata de conocer una de las masacres más terribles del país, además representa esa fuerza interior de una mujer de teatro que busca qué decir, cuestiona su lugar como creadora y la necesidad imperiosa de accionar desde su posibilidad poética:

Esa fue la primera pregunta: ¿qué se ha escrito de El Salado?, ¿qué se ha hecho?, si es tan tenaz esa masacre por qué no se ha hecho nada y yo estoy yendo por todo el país [...]. Chévere hablar de teatro, pero ahora me voy a enfocar en mi voz escénica, en mi voz dramática, entonces me puse a escribir *La caída de las águilas* apoyada por un equipo de amigos, de actores, pues uno sin amigos no es nada. (Guarnizo, comunicación personal, 2019)

De esta forma, inició la indagación sobre qué ocurrió: ¿qué detona una crueldad tan terrible hacia la población?, ¿por qué se destruyen los lazos simbólicos de una comunidad?, ¿quién o quiénes están investigando y dejando memorias de lo ocurrido? y ¿cómo transitar?, ¿qué decisiones poéticas y creativas se deben tomar para contar lo ocurrido?, ¿para resistir al olvido?

Tomando decisiones

El encuentro con la Masacre de El Salado, sumado a las inquietudes como creadora, llevan a Paola a tomar una primera decisión: *escribir una obra*, adentrarse en el mundo de la dramaturgia y considerar qué es el conflicto armado, las masacres y hacer un *zoom* de lo que queda,

[3] Si desean revisar en qué consistió dicha masacre, ver el libro 1, apartado *La estrategia de arrasar con todo. Masacres en Colombia*.

se pierde y nunca regresa, con una mirada particular que a lo largo de nuestro encuentro resalta con fuerza su perspectiva de mujer, artista y madre. Allí toma el impulso y las decisiones que orientan su accionar poético como artista frente a un acto de violencia.

La indagación sobre los hechos anteriores y posteriores a esta masacre, la lectura del documento *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, conversaciones con Andrés Suárez, investigador del CNMH, y el encuentro con desplazados de El Salado, en las circunciones de Arepaz, y otras labores como actriz, le dan los insumos para escribir *La caída de las águilas*: “Me encerré un mes después de tener los materiales y sola con mi cabecita y mi corazón empecé a escribir esta obra, fueron como cuatro meses de trabajo” (Guarnizo, comunicación personal, 2019).

El proceso creativo implica diversas decisiones y articulaciones con los saberes ausentes. Paola se estremece con los detalles de la masacre, la crueldad y sevicia con que se comete: la vida antes de que la incursión ocurriera, hallados en los informes de investigación de las comisiones de la verdad, evidencia las negaciones desde la memoria oficial, del impacto en las personas que se fueron y las que quedaron sin las palabras suficientes para narrar el horror vivido durante días.

Con esos materiales, sensaciones, ella decide que su poética no hablará del durante, sino de un antes, de cómo el silencio irrumpió, ese silencio de miedo, ese silencio del grito ahogado, de la sospecha, de la esperanza hasta el último minuto, de la terquedad de no dejar el único hogar que se conoce, de *la curva del silencio* antes de que se desate el infierno:

¿Qué significa eso? Que yo en la obra no muestro una sola bala; allí en El Salado se descuartizó, se violó, se hicieron 25 formas distintas de tortura estipuladas por la ONU, la única masacre que tiene todas las torturas en el mundo entero [...], yo me dediqué a decir qué se pierde con eso, porque el morbo no [...]. Hay un documento histórico que habla de eso, mi invitación con la obra es vaya a ver el *¡Basta ya!*, vaya y mire lo que pasó. (Guarnizo, comunicación personal, 2019)

Otra de sus decisiones importantes era para qué escribir una obra sobre El Salado y la masacre que allí se cometió. En este punto, se cruzan intenciones: encontrar un punto de partida sobre el trabajo de dramaturga, algo que realmente le interesara decir, un compromiso con ella misma como creadora, evidenciar cómo la voz de las mujeres sobre el conflicto armado ha estado acallada en la producción dramática y sobre la construcción de memorias en el país, a su vez, encontrar la poética en el relato, la historia que deseaba contar dentro del horror que se vivió antes, durante y después de la incursión paramilitar, e incluso la posibilidad de irrumpir en la producción cinematográfica de la obra.

A través de la pregunta *¿qué se pierde en la guerra?*, ella encuentra nuevas articulaciones, entre ellas, cómo la voz femenina indaga por las pérdidas (no por las causas) de la vida del pueblo, del territorio, de las construcciones simbólicas, además del surgimiento de resistencias a través del amor filial al territorio que se debe o no abandonar, a la escasez del contacto de lo femenino de los hombres de la guerra.

Las memorias que decide relatar se enmarcan en la vida campesina, un padre y su hija, un amor de infancia, la tradición tabacalera de la región de los Montes de María, la fiesta, el pueblo, el miedo, los que llegan de lejos, los que retornan sin ser los mismos. Todo ello se entrelaza con una masacre de tierra arrasada. En palabras de esta dramaturga:

Cuando hablo de *La curva del silencio*, acá está El Salado, Bojayá, está Mapiripán, está el Aro, somos todos [...], están las bananeras, no es solo El Salado [...], el territorio, porque finalmente a nosotros nos quitan el territorio, nos quieren joder con el territorio y el territorio es la tierra y sangre del pueblo y allí me di cuenta [de] que definitivamente necesitaba seguir escribiendo. (Guarnizo, comunicación personal, 2019)

Esta *plasticidad del pensamiento* en la creación (Almeida Salles, 2011) es lo que permite que Paola articule sus saberes como artista, en tanto a su sensibilidad femenina, su postura política con la construcción poética en la escritura, para tomar otra decisión, llevar a escena su obra, con el Teatro Estudio Alcaraván (para los amigos Casa Tea), donde encuentra la seguridad y confianza con sus colegas y amigos.

A partir de la escritura de *La curva del silencio*, Paola inicia un nuevo tránsito, el de directora, con los aportes colectivos de actores y actrices que la acompañan a lo largo del proceso de montaje y circulación, quienes deciden tomar como propio el acto de crear y vehicular las memorias en la puesta en escena. El grupo, el *colegaje*, permite que el impulso inicial convertido en texto ahora se traslade a la sala, a los territorios.

Los núcleos de creación poética que configura Paola conectan sus intereses creativos, sus curiosidades como dramaturga y su compromiso político con la construcción de memorias de un acontecimiento escabroso del cual es difícil pero necesario hablar. En la figura 11, se ilustran dichos núcleos:

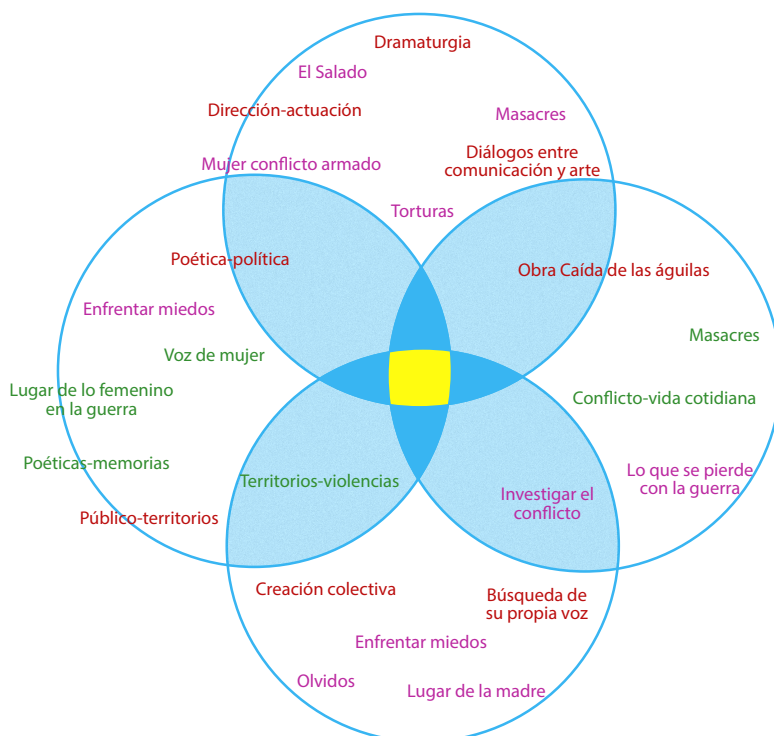


Figura 11. Núcleos de creación poética de Paola Guarnizo

Nota. Obra *La caída de las águilas*, masacres, conflicto-vida cotidiana, lo que se pierde con la guerra, investigar el conflicto (se articula con el círculo siguiente).

Búsqueda de su propia voz, enfrentar miedos, lugar de la madre, olvidos, creación colectiva, territorios-violencias (se articula con el círculo siguiente).

Públicos-territorios, poéticas-memorias, lugar de lo femenino en la guerra, voz de mujer, enfrentar miedos, poética-política (se articula con el círculo siguiente).

Torturas, mujer-conflicto armado, dirección-actuación, El Salado, dramaturgia, masacres, diálogos entre comunicación y arte.

Fuente: elaboración propia.

Memoria y aprendizajes

Cada versión contiene, potencialmente, un objeto acabado y el objeto considerado final representa, de forma potencial también, apenas uno de los momentos del proceso.

CECILIA ALMEIDA SALLES. *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*

El proceso creativo sufre uno de sus más importantes momentos, el convivio con los públicos, que van desde los urbanos (universitarios, artistas, investigadores, transeúntes) hasta los excombatientes o sobrevivientes. Es realmente allí, en ese encuentro, que la creación se expande, avanza en lo que se ha construido y evidencia que la poética de *La caída de las águilas* transita entre memorias no oficiales del conflicto armado y, por tanto, la relación con los públicos va más allá del recuerdo. Puede implicar reconocimientos frente al acontecimiento, procesos de resiliencia colectiva con aquellos que comprenden la imperiosa necesidad de hablar de nuestro pasado-presente, de empatía con las víctimas-sobrevivientes que resisten, con los excombatientes víctimas-victimarios, e incluso con aquellos que se aferran a la memoria oficial, cuando justifican la acción como parte del necesario y justo castigo social por colaboradores.

Los encuentros necesarios

Algunas de las reflexiones de Paola, respecto a la relación con los distintos públicos y que dan paso a la construcción de memorias poéticas colectivas, se basan entre el miedo y su necesidad de crear:

Comencé a llevarla a diferentes públicos, había gente que reaccionaba muy fuerte, también tuvimos amenazas, gente que nos tildó de mamertos.

Tuvimos una experiencia tenaz en Dabeiba, Antioquia: estaban Naciones Unidas, militares, policías, exguerrilleros y población civil, todos viendo *La caída de las águilas*, en una cancha, además, como pasó la masacre [...] en las zonas veredales, fue absolutamente bello, la gente se sentía tanto víctima como victimario y estamos hablando de guerrilleros, decían: “Nosotros también hemos hecho eso, de otras maneras, pero también lo hemos hecho”.

Aquí nadie sabía que era El Salado [...], toca hacer contextualización siempre al final, no siempre la obra dice *El Salado*, pero la gente no sabe qué pasó, los estudiantes terminan llorando, vueltos mierda, saliendo a buscar el *¡Basta ya!* (Guarnizo, comunicación personal, 2019)

Los públicos son movilizadores, son sujetos activos en la construcción de las memorias no oficiales, por ello es tan importante no solo su presencia, para que se dé el convivio; su experiencia marca también vínculos con el conflicto armado y con las posibilidades de decodificación de las construcciones simbólicas que transitan en la puesta en escena. Por esta razón, entre los públicos con los que ha dialogado *La caída de las águilas* se encuentran aquellos que evidencian las ausencias por primera vez, quienes aprecian:

Los horrores de la guerra que hemos vivido
han estado ocultos a la vista
han sido acallados en medio de los gritos.
El dolor
el silencio
la negación
duele
conmueve
invita a la acción.

Hay públicos que asisten porque reconocen el acontecimiento, van al encuentro con la historia de *La curva del silencio*, en búsqueda de ese tránsito hacia al acontecimiento creativo que les permita:

Seguir andando
Por las memorias
Abrazar el recuerdo
De lo que ya no está
Comprender lo que se perdió
Lo que aún puede recuperarse
Lo que no pudieron llevarse

El amor
La resistencia
La dignidad
La esperanza.

Con estos públicos, la activación de las memorias no oficiales se traslada de los artistas a quien asiste a la función, se entrega la responsabilidad de comunicarlas a otros, activar las emergencias; por ello, las memorias no son relatos del pasado, el tránsito ocurre aquí a través del convivio, mientras la poética se refiere a la visibilización de la frustración violenta de los proyectos de vida. “Es un esfuerzo colectivo que establece relaciones entre los dolores de las víctimas, los hechos y los responsables” (Guarnizo, comunicación personal, 2019). Sin embargo, hay un público en particular que confronta, el que está en los territorios, el que se enfrenta a esa curva del silencio, a la irrupción violenta que cambia la vida para siempre: víctimas, victimarios, que al final vienen del mismo territorio. Son campesinos y campesinas:

Buscando
 una oportunidad
 fueron reclutados,
 señalados,
 víctimas,
 victimarios,
 sobrevivientes
 que desean
no olvidar,
que no los olviden,
 que no los señalen,
 que otros se enteren,
 que no vuelva a ocurrir.

El ejercicio de reconstrucción de memoria de la Masacre de El Salado, a través de la memoria poética, transformó a Paola durante el mismo proceso. Tensa su relación con la creación, con la vida, ella se

convirtió en un sujeto activo en sus elaboraciones de sentido del pasado, cuando decidió su apuesta en la construcción de proyectos y utopías.

Ideas finales de reflexión

Yo quiero que mi hija vea un ejemplo tácito de una mujer
que es capaz de hacer sus sueños realidad.

PAOLA GUARNIZO. *Comunicación personal*

Las memorias poéticas construidas desde el trabajo de indagación, creación y puesta en escena que realiza Paola, evidencian el diálogo activo que entreteje su quehacer como artista y mujer. La búsqueda de su propia voz y la reconstrucción de otras voces desde la guerra le permite, además, comprender su perspectiva del campo teatral como escenario para decir lo que se considera importante, entre otros, el reconocimiento de las prácticas patriarcales en el conflicto armado, el silenciamiento de lo femenino, las profundas transformaciones de los territorios y sus habitantes y el necesario encuentro con los públicos.

Al igual que Liliana, considera que debe seguir hablando, recordando y creando en torno a las memorias de la vida cotidiana en el marco de este conflicto que dista bastante de finalizar. Se convierte en un llamado a las mujeres artistas, un reto que implica coherencia no solo en la acción creadora, sino en la esfera de lo público, de lo político; esa es su voz, ha decidido no callar nunca más, la misma que le da la fuerza necesaria para mirar a los ojos a su hija y empoderarla como parte de las nuevas generaciones de cambio.

Se acaba el tiempo de nuestro encuentro, Paola debe ir a alistarse para encarnar esta noche a Magdalena, en *La curva del silencio*, para transportarnos a los Montes de María, a traer el olor de la hoja de tabaco, a las curas del alma y el cuerpo con las yerbas, a la importancia del ganado, a lo que era su vida antes del inicio de la *fiesta de sangre*, a su recuerdo, porque cuando no se olvidan nuestros muertos, siguen

presentes: “Ahora voy a la caja negra, tengo un encuentro con *La caída de las águilas*” (Guarnizo, comunicación personal, 2019). El rizoma de sentido de esta dramaturgia se presenta a continuación (figura 12):

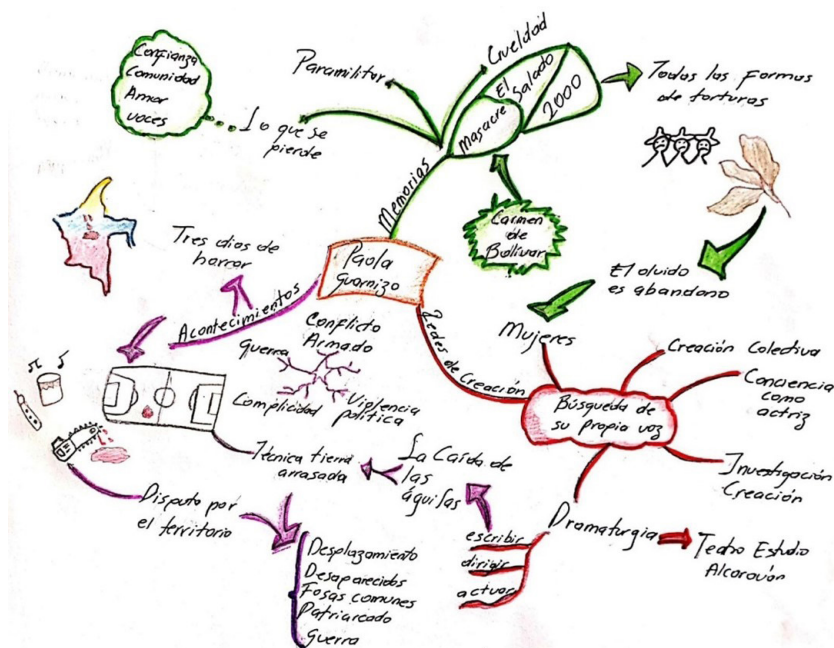


Figura 12. Rizoma de Paola Guarnizo

Nota. Redes de creación: búsqueda de su propia voz; mujeres; creación colectiva; conciencia como actriz; investigación-creación; dramaturgia: Teatro Estudio Alcaraván, escribir, dirigir, actuar (se articula con *La caída de las águilas*).

Acontecimientos: tres días de horror; guerra; conflicto armado; violencia política; complicidad; técnica de la tierra arrasada (se articula con *La caída de las águilas*) disputa por el territorio: desplazamiento, desapariciones forzadas, fosas comunes, patriarcado, guerra.

Memorias: lo que se pierde: confianza, comunidad, amor, voces; paramilitar; crueldad; masacre: El Salado, año 2000; Carmen de Bolívar; todas las formas de torturas; el olvido es abandono (se articula con mujeres).

Fuente: elaboración propia.

Múltiples voces

Las apuestas del teatro de grupo. Teatro Experimental de Fontibón (TEF)

Nosotros terminamos haciendo obras que tratan el tema de la violencia no directamente para hacerlas con las víctimas, veíamos que todas las propuestas desde el arte, desde el teatro, eran para desarrollar con las víctimas y en algún momento nosotros nos paramos y dijimos, venga pues, es que hablarle a las víctimas de violencia es muy jodido porque ya saben lo que es la violencia; ellos lo han sufrido en carne propia, en sus propias familias, su propia vida está atravesada y marcada para siempre con la violencia, y el lío realmente con la violencia es que ha sido posible gracias a la indiferencia de la gente, de la gran mayoría de los ciudadanos y sobre todo en las ciudades grandes, donde menos se sintió la violencia directamente. (Ernesto Ramírez, actor del TEF, comunicación personal)

El teatro, el barrio, las risas, el grupo, amigos de vieja data. El encuentro en la sala Augusto Boal del TEF fue la oportunidad para hablar de teatro, es decir, de la vida misma. Una mirada a cuarenta años de apuestas por la escena, la formación, los públicos, la calle, la sala, la terquedad y la resistencia.

El sol de la tarde del 26 de febrero nos acogió durante una larga charla, en medio de risas, recuerdos y una buena dosis de tinto.⁴ Ernesto, Johan y Emilio me abrieron un espacio en su agitada jornada de trabajo. Nos reunimos en una sala de ensayo; afuera se escuchan las voces del resto del equipo, Ivonne (con quien después tendré la posibilidad de escuchar la voz femenina del grupo en otra conversación), Gloria, Angie, Fabián y, por supuesto, la madre del grupo, doña María Elena, entre proyectos y planeación de funciones, van viviendo la vida desde y por el teatro.

¿Qué es el TEF? Para quienes leen este texto y no lo conocen, es un grupo de teatro de Fontibón, una localidad ubicada en el occidente de Bogotá y uno de esos territorios fundados por campesinos que llegaron a la ciudad en busca de una oportunidad o desplazados de la violencia que

[4] Nombre coloquial con el que se denomina la bebida a base de caféina, conocida también como *café americano*.

durante décadas ha golpeado el país. Es un barrio de vecinos de toda la vida, donde se luchó para que el Gobierno distrital hiciera presencia mediante acueductos, calles pavimentadas, escuelas. Es un barrio donde unos jóvenes, a través del teatro y trabajo popular, resistieron e hicieron de la vida una bella escena, gracias a una de las potencias del teatro colombiano, el teatro de grupo, un proyecto de vida colectivo, donde la casa familiar va creciendo, transformándose en sala de ensayos, en espacio de realización de talleres, bodega de escenografías y, por supuesto, en *ensayadero* de las comparsas y el teatro de calle. Su compromiso por un teatro popular en/con la comunidad se ha mantenido, así como su deseo de seguir en el territorio. Luego de las giras dentro y fuera del país, regresa a casa, al barrio, al cartel en la puerta, al tinto y las conversaciones en la sala de estar antes de entrar a la función.

La creación colectiva es otro de sus derroteros, la cual escucha múltiples voces en la creación. Si bien la figura del director existe, la permanencia del equipo de actores y actrices acumula experiencias para construir una poética conjunta y tomar decisiones colectivas durante los procesos.

Además de la creación y circulación, aprendieron a gestionar recursos para sostener el proyecto, en un país donde los artistas deben subsistir sin apoyos del Estado. La escritura también creativa, enfocada hacia la gestión, posibilita el desarrollo de hechos de formación, equipamiento de la sala y posibilidad de que el grupo permanezca.

La pregunta por aquello que no se quiere nombrar, por lo que se quiere enviar al olvido, por aquellos que guardan en sus recuerdos múltiples violencias de tiempos anteriores y presentes, por todas las historias sobre las desigualdades sociales y las resistencias, han sido insumo del trabajo de las actrices y actores del TEF desde su inicio. Todo aquel que ha transitado la creación en este escenario ha reflexionado y creado sobre estas realidades. Así bien, la pregunta

por el conflicto armado en la creación del TEF es una interrogante acerca de la memoria, las huellas que todos llevamos en nuestros recuerdos y cuerpos, presentes como acto vivo que debe narrarse y generar no solo solidaridades, sino responsabilidades. Me refiero a los acontecimientos que a diario nos interpelan de manera violenta y que, por más terribles que parezcan, terminan por normalizarse, visibilizarse e incluso justificarse como parte del proyecto de país. La configuración de esta agrupación se ilustra a continuación (figura 13).

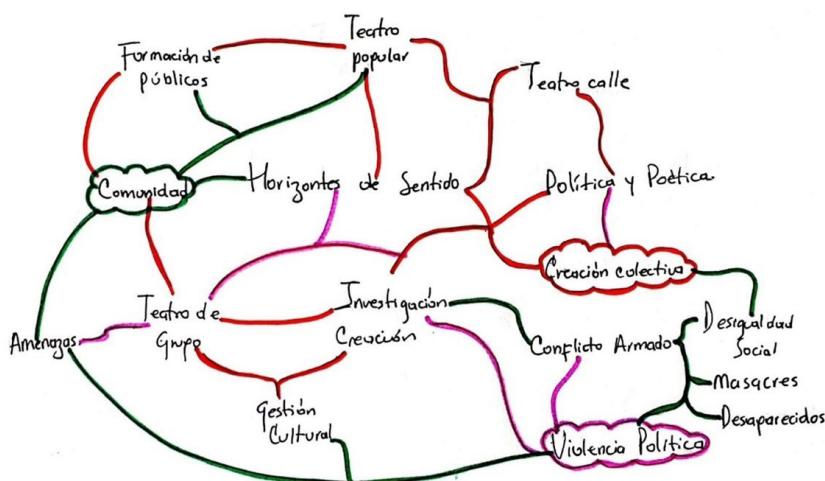


Figura 13. Horizontes de sentido del TEF

Nota. Creación colectiva: política y poética, teatro de calle, el teatro popular se articula con la desigualdad social, investigación-creación, gestión cultural, el teatro de grupo se articula con la comunidad.

Comunidad: teatro popular, formación de públicos, amenazas, teatro de grupo.

Violencia política: conflicto armado: desigualdad social, masacres, desaparecido, se articula con la investigación-creación.

Fuente: elaboración propia.

El conflicto irrumpiendo la vida

Sin cuerpo no hay muerte. Sin muerte no hay luto. Sin luto es imposible cerrar el dolor e intentar continuar la vida en el presente. Los familiares de los desaparecidos no necesitan estudiar a Benjamín para saber que lo acontecido está presente. No es una idea, un debate filosófico, es la contundencia cotidiana de sus vidas. Ellos llevan la historia pegada a la piel, en el profundo agujero de sus miradas, conocen el rostro de esos fantasmas que habitan entre nosotros, lo único que desconocen es su paradero.

JOHAN LÓPEZ, ACTOR DEL TEF. *Comunicación personal*

El conflicto armado ha irrumpido durante décadas en la vida de todos y cada uno de los colombianos con distintas intensidades, afectaciones, posibilidad o no de duelos, de múltiples movilizaciones-desplazamientos, que se reflejan en el poblamiento desmesurado y caótico de las ciudades, donde miles de familias llegaron con la esperanza de no ser alcanzadas por las balas.

Este es el punto de partida de muchos de los barrios populares o periféricos de la ciudad de Bogotá, que se asentaron entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, en lo que fueran las grandes haciendas de la sabana. Traen con ellos las tradiciones de la vida rural, la fuerza del trabajo, el amor a la tierra, siguen cultivando alimentos de pancoger, en búsqueda de fuentes de agua, en espera del bus cada domingo, caminando entre el barro. Su única opción en la ciudad es organizarse y empezar a luchar por las condiciones básicas de vida: luz, agua, alcantarillado, vías de acceso, escuelas para las enormes cantidades de niños que venían y estaban por llegar a las familias.

Los niños crecen viendo a sus padres sobrevivir y exigir mejores condiciones de vida, por lo cual no es extraño que, llegado el momento, consideren que es su responsabilidad continuar con las reivindicaciones de derechos. Así irrumpe el arte en sus vidas, como posibilidad de acción, de transformación, de salir a las calles e inundarlas con músicas, fiesta, carnaval. Era la excusa para encontrarse y resistir. Sería el año de 1979, cuando el TEF sale a las calles del barrio en medio de otra irrupción violenta, esta vez era por parte del Estado colombiano, con el estatuto de seguridad nacional.

Este es el contexto que alimenta el teatro, sus reflexiones, creaciones, el trabajo en grupo y la base de responsabilidad social e histórica

que asume. Las creaciones y poéticas del TEF hablan de múltiples violencias derivadas del conflicto, tanto en los territorios como fuera de ellos, de su naturalización e invisibilización, evidencian esas ausencias y las impulsan como emergencias, mientras se anclan en el teatro popular, en los foros como espacios de formación y concienciación, como expresa Johan López, uno de sus actores:

Los primeros años de Uribe, el tipo se atrevía a decir que la guerra era una necesidad de la humanidad, que la humanidad se desarrollaba gracias a las guerras, que si no hubiera guerras no se hubiera desarrollado la industria, terrible yo creo que eso también nos marcó a nosotros para las obras. (Comunicación personal, 2019)

Las irrupciones constantes a lo largo de la vida de las manifestaciones del conflicto armado y la violencia encuentran en el TEF un escenario para ser cuestionadas, desnaturalizadas como ejercicio creativo y político a la vez. No se trata de un tema para la creación, es una ruta que afrontaron con los bemoles sociales que esto conlleva, en un país como Colombia, en donde se abren canales de diálogo con el público o se hacen señalamientos que invaden la vida misma de los creadores.

Dentro de las irrupciones, hay personajes desconocidos, como el desaparecido que se le ha negado el nombre para ser encontrado; personas del común que desean volverse invisibles para no ser alcanzadas por el mismo destino que sus familias o vecinos; por lo que, sin opciones, se desplazan hacia las ciudades. Las mujeres y las violencias a las que son sometidas al igual que las que resisten e incluso lideran insurrecciones, que luego serán relegadas al rol de acompañantes de los líderes masculinos. Por ejemplo, Antonia Santos es:

Mujer del tabaco,
de los negocios,
de la plaza de mercado,
líder insurrecta,
financiadora,
comunera;
por la dignidad
entrega hasta su vida.

Lo que irrumpe es la vida cotidiana, las historias que no se cuentan, por estar eclipsadas por los héroes. El TEF empieza a tomar decisiones políticas y poéticas: quiere narrar, construir memorias desde el margen, las memorias de los olvidados por la oficialidad, pero que, en los territorios, barrios, están presentes, vivas.

Tomando decisiones

Los acontecimientos fracturan la normalidad, sin embargo, aquí cabe la pregunta: ¿cómo se fractura una normalidad que está naturalizada en el conflicto, que se experimenta en lo cotidiano, que la han vivido abuelos, padres e hijos? Precisamente, en ese contexto, se toman decisiones para la creación, se asume la realidad y, frente a ella, se acciona.

Para el TEF, uno de los mayores conflictos vividos en el interior de las violencias es la naturalización e indiferencia; quizás este es el punto de partida en su acción poética. Se trata, entonces, de generar espacios para sensibilizar, para obligar a mirar hacia aquel lugar que es invisible, para el encuentro y el diálogo que implica, además, un trabajo de acompañamiento de artistas y públicos.

El trabajo en equipo, la creación colectiva, es otro de los derroteros de estos creadores y creadoras. La búsqueda de materiales, lecturas, indagaciones conjuntas propician la construcción de un horizonte de sentido común, que se traduce en la pieza creativa. Para ello, se elige la calle, la plaza o la sala para comunicar el sentir conjunto, las tristezas que genera la visibilización de las crueldades cometidas durante los acontecimientos.

Por supuesto, hay tensiones, directores tercetos, actores y actrices rebeldes, textos que se niegan a ser escritos, creaciones que tardan en encontrar el tono que se busca; sin embargo, esta es una de las ventajas del teatro de grupo, poder desarrollar y resolver las diferencias a lo largo del tiempo, un equipo permanente que comparte ideales, decisiones políticas y poéticas, que hacen del proyecto creativo su proyecto de vida y desde ahí los vínculos son fuertes y potentes.

El trabajo de indagación sobre los acontecimientos sociales ligados a la violencia o al conflicto armado son elaborados en conjunto. La

revisión de archivos, la lectura de materiales, articulación con otros campos del pensamiento, la invitación a directores, al igual que el trabajo de mesa, son algunas de las estrategias de abordaje, mientras que la búsqueda del lenguaje musical, los cantos, coros, son el apoyo a la creación.

Resulta valioso el lugar del azar en la creación, al dejar que los personajes y sus acciones hablen y tomen la forma que requieren. Un ejemplo de ejercicio performativo es una actividad en honor a María Mercedes Carranza, quien termina en obra y como protagonista una tela de 8x8 metros, que narra 24 masacres cometidas en el país. Este hecho fue camuflado en otro ejercicio, en el Magdalena Medio, como un manto de la virgen para que los paramilitares de la zona no hostigaran a los artistas ni a su director, Juan Carlos Moyano, por la temática que abordaba en realidad.

Todos son insumos para articular piezas que finalizan en un texto escrito, una obra, una comparsa y, sobre todo, el foro con el público; allí es donde se afronta al acontecimiento violento, como uno de los objetivos principales de la creación, el encuentro y la conversación entre todos, para sensibilizarnos y sacar del olvido los recuerdos. En la figura 14, se ilustran los núcleos de creación poética de este grupo de teatro:

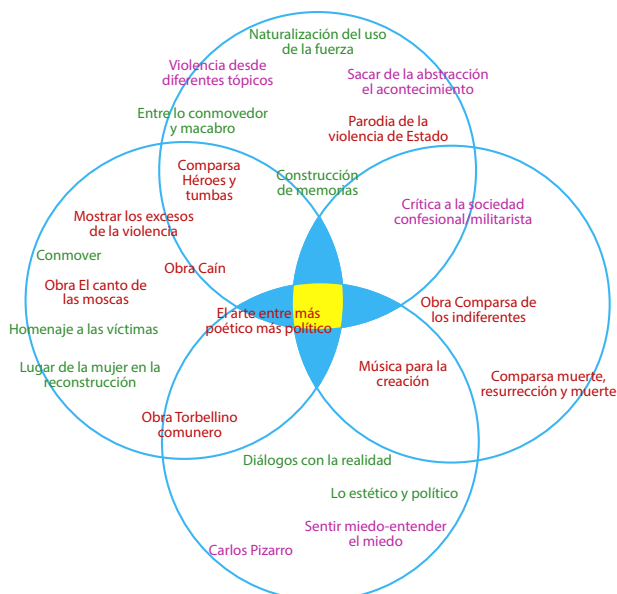


Figura 14. Núcleos de creación poética a partir de las reflexiones del TEF

Nota. Crítica a la sociedad confesional-militarista; obra *Comparsa de los indiferentes*; *Comparsa muerte, resurrección y muerte*; música para la creación.

Diálogos con la realidad; lo estético y político; sentir-entender el miedo; Carlos Pizarro, el arte entre más poético más político; obra *Torbellino comunero*, lugar de la mujer en la reconstrucción; homenaje a las víctimas; obra *El canto de las moscas*; obra *Cain*; conmover; mostrar los excesos de la violencia; comparsa *De héroes y tumbas*; se articula con dos círculos: construcción de memorias.

Entre lo conmovedor y la macabro; violencia desde diferentes tópicos; naturalización del uso de la fuerza; sacar el acontecimiento de la abstracción; parodia de la violencia de Estado.

Fuente: elaboración propia.

Memoria y aprendizajes

¿Cómo algo puede ser tan atroz y real?

IVONNE CARRILLO, ACTRIZ DEL TEF. *Comunicación personal*

El érase-una-vez de los hechos consumados y de la violencia nacional
que se incorpora como temática a nuestro acontecer artístico,
como una zona literaria en sombra,
que ella quiere iluminar, sacar a luz con su palabra.
MARIO RIVERO. “Parte de guerra”, en *El canto de las moscas*

Trasegar durante cuarenta años, durante las rutas del teatro y la historia no contada (o que no desean que se cuente) del país, hacen del TEF una memoria viva, una resistencia a través del teatro de grupo al favorecer un nicho para la creación y la formación de nuevas generaciones de artistas y públicos de manera permanente. Las memorias de los y las artistas se funden con las memorias del conflicto armado, desde sus experiencias, con distintas profundidades, sin embargo, permiten una mirada panorámica de la estrecha relación entre teatro-política-poéticas-memorias.

En primer lugar, el grupo inicia en el marco del estatuto de seguridad nacional (1978), una política de dura represión al comunismo y todo aquello que no coincidiera con el proyecto político-económico norteamericano. Las apuestas teatrales que no estuviesen en esa línea, como ser joven en contextos populares, hacer memorias no oficiales, eran motivos de señalamientos, persecuciones, exilios. En este contexto, en el TEF, se configuran unas poéticas en contravía de

la memoria oficial, pues en las historias cotidianas hay personajes de carne y hueso de quienes nadie habla; no se busca un reconocimiento de los héroes de bronce.

Su apuesta inicial consistía en articular sus gustos por la política y el teatro en un tiempo-espacio marcado por el silencio, pero a la vez por la imperiosa necesidad de hablar, que cuarenta años más tarde no ha cambiado: “Nosotros empezamos a hacer teatro porque nos gustaba la política, entramos al teatro por la política, ellos (nuevos integrantes) entran a la política por el teatro” (TEF, comunicación personal, 2019).

Las reflexiones por y desde lo popular los llevan a dialogar con Paulo Freire y Augusto Boal, dos derroteros que hasta el día de hoy marcan su andar; de allí que la sala de teatro que han logrado construir con los años se llame como el director brasileño. No se trata de una escuela de teatro, pero el aprendizaje colectivo lleva a que se estudie, se indague sobre las artes y la vida, sus relaciones, tensiones y apuestas que implica una práctica ligada a un compromiso con las ausencias.

Un primer abordaje del conflicto armado desde la perspectiva del TEF tiene que ver con su horizonte de creación. La irrupción acontece adentro, en la vida de los artistas que ven la profunda necesidad de accionar frente a los hechos de violencia a través de la acción poética de no permitir el ocultamiento de las memorias.

Dentro del contexto del conflicto armado, se tiende a normalizar o simplificar las tensiones que existen internamente o que desencadenan los ataques a las poblaciones, disponiendo de los bandos en oposición: los “buenos” y los “malos”; no obstante, es más complejo, existen diversos actores con y sin armas, por ello un llamado permanente del TEF es a ver estos acontecimientos con el espesor que se requiere, evidenciar los ciclos de agresión, los proyectos colectivos que quedan frustrados y las voces que quedan acalladas como cifras o daños colaterales.

Frente a la negación y a la indiferencia el arte se pronuncia no solo para denunciar, sino para sensibilizar, pues esta cruenta guerra en ocasiones pareciese que hasta nos ha arrebatado la humanidad. Al respecto, uno de sus actores expresa:

Parece perverso, pero es lo que tiene que hacer el teatro, es lo que tiene que hacer el arte, decirle a la gente que no es ningún chiste, no está por fuera, podría sucederle a cualquiera, así siento como cuando te dicen “es muy violento”, pues es que la realidad es más violenta que el arte. (TEF, comunicación personal, 2019)

Dentro del abordaje que hace el TEF sobre estos acontecimientos, destacan por lo menos cuatro intenciones poéticas. La primera conmueve a los públicos asistentes, al evidenciar los impactos en las memorias de los habitantes de los territorios, sus pérdidas, la crueldad con la que se cometen los hechos, los distintos niveles de afectación entre las zonas rurales y las zonas urbanas; estas últimas son grandes focos de negación o de visualización a través de las pantallas de los televisores, alejadas de los documentos históricos y relatos de quienes los vivieron.

El tipo de creaciones que dialogan con esta intención es fuerte, directa, incluso parece *cruel*; sin embargo, lo que busca es hablar directamente al indiferente, al que ha naturalizado las prácticas violentas e incluso las ha justificado en nombre de un falso orden, pues se ven tan alejadas que incluso pueden ser consideradas irreales:

A veces ese tipo de violencia es impensable, parece que no son ciertas, pero hay mucha documentación histórica donde la gente misma dice que sí, eso era cierto, o sea [con] los muertos del río Cauca pasaba eso realmente, la gente iba sacando los muertos y los iba armado: “Yo quiero ese porque el mío jamás apareció”. (TEF, comunicación personal, 2019)

Estas apuestas poéticas de las memorias reconstruyen los hechos violentos, visibilizan narrativas de víctimas, sensibilizan a la sociedad civil a través de una interpretación específica de lo acontecido. El TEF hace un énfasis en el reconocimiento de los victimarios, las destrucciones simbólicas y los rostros del dolor (CNMH, 2013):

Para qué le presentábamos eso a las víctimas sabiendo que ellos han vivido especialmente eso, lo que queríamos era estremecer a todos a los que teníamos a la vista, no sé cuántas personas alrededor, a lo largo de una comparsa, veinte mil personas, pongámosle diez mil, eran diez mil personas totalmente estremecidas viendo esa comparsa (*De héroes y tumbas*) era fuertísimo. (TEF, comunicación personal, 2019)

La segunda intención se refiere a las creaciones que hacen reconocimientos y homenajes a las víctimas. Se trata de reparaciones simbólicas, de acciones de reconocimiento y no olvido a los que ya

se fueron, a los que sobrevivieron, a los que quedaron, pero un trozo de su alma sigue acompañando a los desaparecidos.

Aquí la apuesta poética por las memorias busca evidenciar la humanidad negada a las víctimas, tanto a los que son torturados y asesinados como a los que sobreviven y son desplazados, que siguen luchando por no ser olvidados, por la reparación, por el derecho negado de llorar a sus muertos. Sobre este acto, Jelin (1998) afirma: “Se busca promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente-futuro” (p. 17).

La tercera intención poética presenta su relación con la construcción de memorias y tiene que ver con las intenciones de los artistas de dejar en evidencia los ocultamientos de la memoria oficial, sus negaciones e imposiciones en la enseñanza, los manuales escolares e, incluso, sobre los registros históricos que reposan en archivos.

Es importante el proceso de paz, tenemos que velar porque eso no se vaya [a] convertir en una traición como con el M-19, como también pasó con la corriente de Renovación Socialista, como también ocurrió con las FARC, no, pero también con el Quintín Lame, y nos fuimos hasta la historia y llegamos a los Comuneros [...], eso, ese es el primer proceso de paz en este país y fue traicionado, donde ganaron los traidores. Los traidores ganaron todo. (TEF, comunicación personal, 2019)

En los territorios

no se olvida,

se calla por temor,

se convierte en recuerdo,

se guarda de una a otra

generación,

[de] en espera

[de] que alguien escuche

que las ciudades escuchen,

que las otras versiones

sean reconocidas.

Esa es su lucha.

buscan incomodar

al olvido,

a la negación.

Una cuarta intención se basa en las búsquedas particulares por construir memorias. Es una suerte de ejercicio resiliente en la práctica artística que se realiza, que permite contribuir desde el lugar de vida que se tiene, tal como lo expresa uno de estos actores:

Frente a *El canto de las moscas*, es la obra que más quiero [...], es un accionar frente a algo que a uno también le duele, que también lo toca, uno tiene que hacer algo, que no me haya pasado a mí, que no me hayan matado a mi mamá, no quiere decir que me puedo quedar callada, algo tengo que hacer. (TEF, comunicación personal, 2019)

Los encuentros necesarios

La relación establecida con los públicos está marcada por alguna de estas intencionalidades y quizás en ocasiones los públicos buscan ese espacio de encuentro, de memorias, de empatías. Por ello, hay un público familia, aquel que llega a la sala Augusto Boal, para entrar en un diálogo que fortalezca, con cada acción poética, su vínculo con el grupo y el teatro. Este público se ha formado durante años, plantea la discusión, se conmueve como la primera vez; la costumbre es el encuentro, pero no es irreflexivo; por el contrario, cada vez más se empodera de su rol, participa, se arriesga a hacer oír su palabra, hace parte del foro de manera real.

Los públicos se encuentran en territorios que activan distintas memorias, que reconocen en las creaciones poéticas lo que se ha negado o invisibilizado en la historia oficial; así, tanto públicos como artistas interactúan con el entorno, mientras “la obra, ese sistema abierto en construcción, actúa como detonador de una multiplicidad de conexiones” (Almeida Salles, 2011, p. 55). Sobre este tipo de encuentros con diferentes públicos, se mencionan los siguientes:

Una chica, Milena, estuvo aquí en taller, estuvo también con las *Babas de la luna*, decía: “Es tan triste escucharlo, porque es que usted no habla nada alegre”. Siempre le están diciendo a uno, “uno sale tan triste de acá”, era simpático, pero ella siempre viene a ver las funciones y habla.

Están las gemelas, desde niñas vienen aquí a la sala, ahorita tienen como catorce años, antes ni hablaban y eran unas niñas totalmente alejadas del mundo, hoy en día las chicas tienen una propiedad para hablar, ya tienen un discurso.

En Tunja, un muchacho decía: “A mí me pareció bacánísimo que en *Torbellino comunero* no aparece Galán, y me parece bacánísimo, porque nosotros todos los días vemos que matan [a] un líder social al que no conocemos y no nos interesa porque no lo conocemos, en la obra me gusta eso porque terminan matando a Galán y nosotros nunca lo vemos, pero vemos cómo las mujeres sufren por ese acontecimiento. Nosotros quitamos a Galán porque decíamos es más importante aquí la denuncia en las mujeres y la participación de las mujeres que son el puro pueblo hablando de su situación”. (TEF, comunicación personal, 2019)

Encuentros
que se agradecen
voces que se acercan
sienten que se debe hablar
madres que evocan
estos acontecimientos
nombres que se regresan

Se presentan otros públicos que comprenden que el acontecimiento ligado a la violencia guarda similitudes con diferentes épocas y territorios. Al presenciar el acontecimiento creativo, realizan conexiones con sus propias memorias.

En Alemania [...] una mujer que después se hizo amiga nuestra de Argentina, Lea se llamaba, comenzó a gritar “que viva la paz”, cosas muy fuertes; resulta que esa mujer había vivido la dictadura en Argentina y se había tenido que ir del país y el marido había vivido la dictadura en Uruguay y se había tenido que ir, y se habían encontrado en Alemania y se habían vuelto pareja. (TEF, comunicación personal, 2019)

Públicos que se encuentran con los acontecimientos violentos a través de acontecimientos poéticos. Estas son memorias que exaltan las identidades borradas por la guerra (CNMH, 2013). En la localidad de Kennedy, por ejemplo, la mesa de víctimas contrata un proceso artístico dirigido a los colegios públicos, la Universidad Nacional realizaba unos talleres y el TEF presentaba *Torbellino comunero* (Ramírez, 2019) y, en una ocasión, *El canto de las moscas*.

Con [esta última], los jóvenes de los colegios de la localidad se vieron interpelados por los relatos del conflicto armado, de las veinticuatro masacres ocurridas y con ellas la sorpresa. Los jóvenes quedaron pasmados [...], estaban como paralizados, al final se hace el foro y ellos dicen: “Yo no sabía nada, ¿cómo es posible esto?”. En los colegios hay que trabajar ese sentido humano, no desde la historia, es desde la empatía del pensar ¿qué pasaría si fuera yo? (TEF, comunicación personal, 2019)

Ideas finales de reflexión

Los acontecimientos poéticos irrumpen la vida tanto de creadores como de públicos que se van articulando con el TEF, sea en su sala, en la plaza pública, en el patio escolar; entre todos tejen una red de recuerdos, sorpresas, tristezas, responsabilidades compartidas de un pasado común (figura 15). En ese proceso, se reconocen los unos a los otros en sus diversidades, en sus experiencias; se rompen las formas cerradas del conocimiento de las realidades ligadas al conflicto armado: “afirman en el presente un futuro abierto que al mismo tiempo restaura y renueva las formas de vida comunitaria” (TEF, comunicación personal, 2019).

El café se acaba, las obras terminan, el foro concluye, al igual que este interesante diálogo con el TEF, que me permite comprender la potencia del teatro de grupo como un dispositivo tanto poético-creativo como de resistencia frente a los acontecimientos que siguen sucediendo, en un aparente ciclo que cada cierto tiempo retorna con traiciones, muertes violentas, negaciones, y que quizás, a través del acontecimiento poético, se puede contener, comprender y accionar. Muchas gracias TEF, hasta un próximo café.

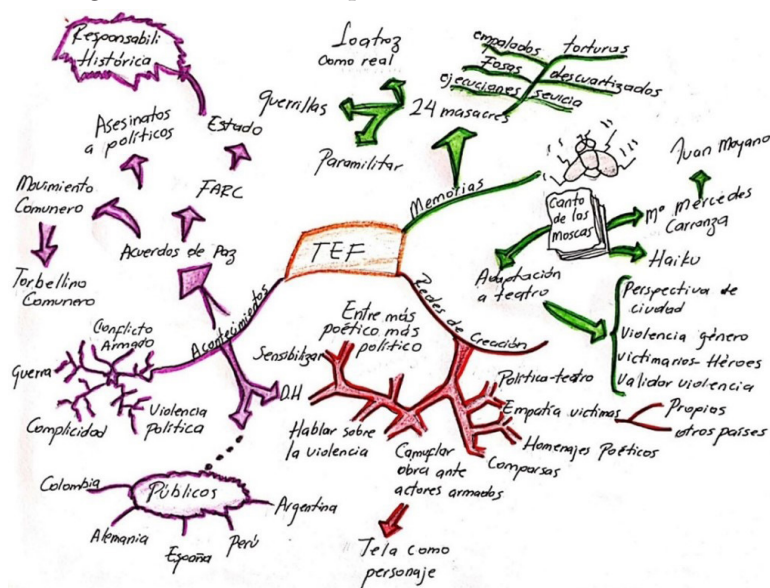


Figura 15. Rizoma del TEF

Nota. Redes de creación: entre más poético más político; sensibilizar; hablar sobre la violencia; camuflar la obra ante actores armados: tela como personaje; política-teatro; empatía; víctimas: propias, otros países; homenajes poéticos; comparsas.

Memorias: paramilitar, guerrillas, lo atroz como real; 24 masacres: ejecuciones, fosas, empalados, torturas, descuartizados, sevicia; adaptación al teatro: perspectiva de la ciudad, violencia de género, victimarios-héroes, validar la violencia; *El canto de las moscas*; María Mercedes Carranza; Juan Moyano, haikú.

Acontecimiento: derechos humanos; públicos: Colombia, Alemania, España, Perú, Argentina; violencia política; complicidad; guerra; conflicto armado; acuerdos de paz, movimiento comunero: *Torbellino comunero*; asesinatos a políticos, las FARC, Estado: responsabilidad histórica.

Fuente: elaboración propia.

Entre búsquedas y encuentros. Construyendo poéticas de país

Sueños y memorias. Diego Cañón

El sueño era que yo iba por un prado y al final de la montaña yo veo una cabaña improvisada, con tejas de zinc, con maderas [...]. Yo entro y está Carlos Pizarro escribiendo con esos esferos viejos rayados entre blanco y azul, está escribiendo con tinta azul, yo me acerco y ahí se acaba el sueño. [...] Como a los siete días, me sueño el mismo sueño, yo empiezo a decir qué pasa, empiezo a preguntarme a mí, a mi mamá, a mi abuelita, ella es muy mística y me dice “mijo, páguele una misa”, pero yo tengo entendido que uno les paga misas a sus muertos, a los que conoció.

DIEGO CAÑÓN. *Comunicación personal*

Ver a través de los años cómo la pasión se convierte en una profesión y cómo ese niño en las tablas por primera vez fue creciendo como artista, desde las rutas de la actuación a la dramaturgia con la misma curiosidad y arrojo, es como puedo describir a Diego Cañón. Músico y actor, amigo de años, un viernes 12 de julio generosamente aceptó a compartir un par de cervezas para que dialogáramos sobre su vida, los sueños y su primera obra escrita, un monólogo llamado *Pizarro*. No está claro quién buscó a quién, lo que sí es cierto es que se encontraron para darse voz uno al otro.

Los programas gubernamentales de formación artística de Bogotá son un nicho importante en los artistas de la ciudad, porque son espacios de encuentro entre niños y jóvenes ávidos de nuevas experiencias, junto con el acompañamiento de artistas de reconocida trayectoria que encuentran, en estos espacios, un lugar para repensar la creación y la enseñanza. Uno de estos proyectos de los años noventa, *Jóvenes Tejedores de Sociedad*, de la Secretaría de Cultura, se convierte en el punto de partida para Diego; luego llegaría a la Casa de la Cultura del barrio la Despensa (frontera entre Bogotá y Soacha) y al grupo de teatro Kerigma, en el que nos conocimos y se forjó un cariño, además de admiración por su pasión, temple y talento.

Con el paso de los años, Diego estudió en la Academia de Música Luis A. Calvo, reconocida institución de la ciudad, formadora en músicas colombianas; allí trabaja desde su otra pasión, la música. Finalmente, llegó a la ASAB, estudió arte dramático y egresó como actor profesional.

El teatro de grupo es el nicho de formación y creación en Diego, quizá por la complicidad que brinda, por encontrar creativos con inquietudes similares, poner en diálogo sus intereses teatrales y musicales. Es uno de los campos de investigación-creación en los que ha enfocado sus esfuerzos los últimos años, a favor del músico dramático.

En sus búsquedas artísticas y profesionales, decide dejar Bogotá e irse a Medellín, Colombia, con el grupo Matacandelas. Durante un año, aprende importantes lecciones del trabajo en grupo, la vida en solitario, la rigurosidad y, ante todo, la pasión por luchar por sus sueños, los mismos que lo traerán de vuelta a la ciudad, cuando inicia otra etapa de su vida en el teatro de grupo con D. C. Arte, en el que se daría el encuentro con el teatro histórico y la obra *Bandoleros* (habla de la violencia política de los años cincuenta del siglo pasado), como antesala a la escritura de su primer monólogo, *Pizarro*, y el inicio de su andar como dramaturgo.

A pesar de que el conflicto armado es el mayor acontecimiento de la violencia en la vida del país, se enseña en las escuelas como un fenómeno del pasado, como una suma de datos anecdóticos que nada tienen que ver con la realidad. Los manuales de texto se apegan

a la historia oficial y niegan la existencia de los relatos por fuera de la institucionalidad, como hechos que ocurren muy lejos, a otras personas, en una lucha sin fin de buenos contra malos. De esa forma, la irrupción del acontecimiento se hace lenta, no desestabiliza, no hay mayores nociones de cambio, la memoria fija es una sola versión, una sola idea (figura 16); por ello, nuestros muertos deben regresar en forma de sueño para poder contar su versión de los hechos.

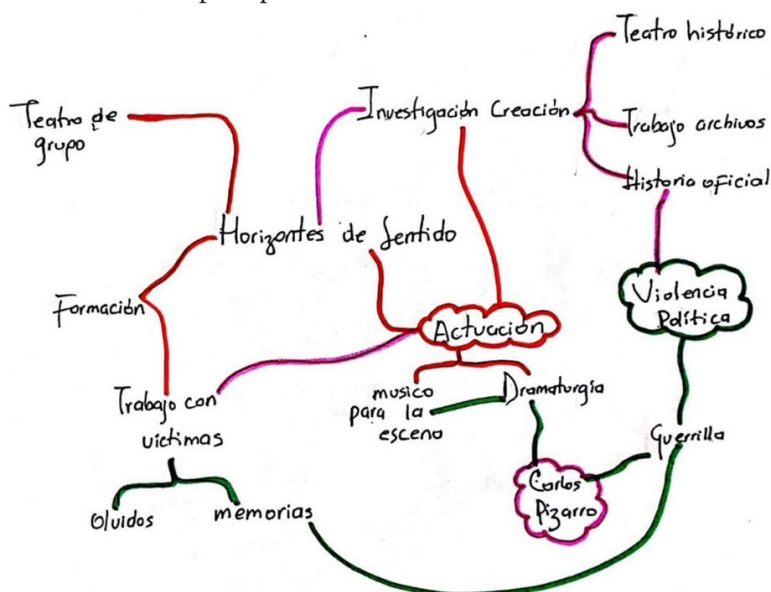


Figura 16. Horizontes de sentido de Diego Cañón

Nota. Actuación: música para la escena; dramaturgia; investigación-creación; trabajo con víctimas; formación; teatro de grupo.

Violencia política: historia oficial, trabajo de archivos, teatro histórico, guerrilla, olvidos, memorias.

Carlos Pizarro: dramaturgia, guerrilla.

Fuente: elaboración propia.

El conflicto irrumpiendo la vida

Pasaron otros quince días y me vuelvo a soñar, yo ya sabía lo que pasaba, entré, lo vi escribiendo y le pregunté: “¿Qué quiere, don Carlos?”; él no me contesta, yo me acerco y tenía escrito en azul *La memoria*. El resto no lo entendí [...] y ahí se acaba el sueño.

DIEGO CAÑÓN. *Comunicación personal*

Crecer lejos de las balas, del miedo, de las botas militares y las de caucho, en un barrio popular de la ciudad de Bogotá, en aparente calma, no implica que la irrupción no llegue de una u otra forma, ni siquiera los libros de texto, la historia oficial, los medios de comunicación, detienen ese encuentro con cada colombiano o colombiana.

Según Diego, el conflicto armado era un recuerdo vago de infancia, historias contadas por los abuelos, noticias viejas en un periódico o noticiero; solo que estaba más cerca de lo que pensaba. Un día, un hombre mayor con tan solo una maleta vieja de cuero en su mano golpea la puerta de la casa familiar de Diego, un desconocido. La abuela impide su ingreso, el hombre se marcha y un par de casas más adelante repite la acción, allí cuenta con mejor suerte, la puerta se abre y la voz de una mujer dice: “¡Papá!”. Se organiza una reunión entre los padres e hijos para decidir qué hacer con el hombre, el padre, el abuelo no recordado, el esposo ausente que había regresado y deseaba vivir en la que hace años fue su casa, en el barrio donde años atrás quedó su familia: “Por eso, mi abuelita odia todo lo que tenga que ver con la guerrilla, porque mi abuelo se fue y la dejó a ella” (Cañón, comunicación personal, 2019).

Militante de la guerrilla, alcalde de un municipio colombiano entre las montañas, amenazado por grupos paramilitares que llegan a la zona en el gobierno del que Diego denomina *el innombrable*, debe marcharse con una maleta vieja de cuero, miles de recuerdos y retornar a la ciudad como otro desplazado más. De esta forma, el conflicto armado colombiano irrumpe en la vida de Diego, llega a través de las historias de su abuelo; ese desconocido que durante años recorrió las montañas en compañía de sus botas de caucho e ideales por un mejor país, ese mismo que dormía ahora en el cuarto que compartía con su hermano.

Mi abuelo muere en el 2004, deja unas botas que le dieron de campaña, que son las botas que yo uso en el monólogo, son las últimas que tuvo y las guardó, las últimas que tuvo mientras estuvo en el monte, son las mismas que yo uso para *Pizarro* y para *Bandoleros* (Cañón, comunicación personal, 2019)

En su labor como actor, trabaja con la Organización Internacional para las Migraciones, con el Plan Nacional de Víctimas, en un proyecto de socialización de la Cartilla de Restitución de Víctimas. Es testigo de las dificultades y soledad con las que viven las víctimas-sobrevivientes y de los retos que se tiene desde el teatro, pues no es suficiente el acto escénico. En sus palabras:

La gente llegaba a reclamar el bono [...] una señora nos decía: “A mí me mataron [a] mis dos hijos y mi esposo, yo qué debo hacer”, y nosotros: “Señora, haga la fila”, iban a esas filas con hambre, cansados y le preguntaban a uno y uno salía a escena mal, horrible. (Cañón, comunicación personal, 2019)

Con la obra *Bandoleros*, el teatro irrumpe para comprender un poco más quiénes fueron esos hombres y mujeres que se rebelaron contra los terratenientes y el Gobierno durante la década de los cincuenta del siglo xx, desatándose una época muy oscura en los campos colombianos denominada la Violencia, origen de muchas leyendas de héroes traicionados, campesinos guerrilleros, confrontaciones bipartidistas manchadas con sangre y miles de víctimas de bando y bando.

La inquietud por ahondar más sobre el conflicto armado a través del teatro resonó en Diego, sin embargo, sus compañeros de grupo deseaban indagar sobre otros lugares creativos. Inicia así un camino en solitario que gracias a tres sueños recurrentes con Carlos Pizarro dan vía libre al encuentro entre el exguerrillero y el joven creador; con ello, una primera decisión: escribir una obra sobre Pizarro.

Algunas decisiones necesarias

A pesar de que sus compañeros de grupo no desean seguir trabajando dentro de su repertorio temas referentes al conflicto, Diego considera que, en ese momento (año 2017), era significativo continuar hablando sobre estos acontecimientos, no directamente con las víctimas, pues este tipo de creaciones implican un acompañamiento más integral, que supera lo creativo.

Por ello, toma una primera decisión, centrarse en un personaje emblemático de la historia reciente del conflicto armado, a través del cual pudiese hablar poéticamente de varios acontecimientos: la guerrilla en Colombia, un proceso de paz fallido, el tercer candidato a la presidencia asesinado en la década de los noventa, los avatares de un guerrillero. Una suerte de radiografía de la violencia en el país durante casi tres décadas. Tres sueños, una pregunta, ¿qué quiere don Carlos?, y una respuesta escrita fueron suficientes para adelantar un proceso creativo que hablara sobre Carlos Pizarro.

Inicia una investigación que se prolonga durante dos años: revisión de archivos en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Hemeroteca de Bogotá, Centro de Memoria y Reconciliación, además de asistir a la exposición organizada por María José Pizarro sobre su padre y conversaciones con el artista y exmilitante del M-19, Hugo Afanador. Se apoya, además, en las cartas que Pizarro escribió en el exilio y en la cárcel, así como el libro *Siembra vientos y recogerás tempestades*, de Patricia Lara:

Empecé a investigar quién era Carlos y encontré que era un héroe trágico, por defender su ideal, por defender la ilegalidad, lo mataron [...] no pudo estar con sus hijas, no pudo estar con el papá. Lo trágico era que su papá era almirante de la armada y llegó a ser general, era un personaje griego, el héroe trágico con todas las características. (Cañón, comunicación personal, 2019)

Como resultado de este ejercicio de indagación, se dan algunas decisiones: escribir una obra, contar con el apoyo del director de D. C. Arte, Enrique Espitia, además de los aportes de su compañera de vida de aquella época, una actriz, quien toma el manuscrito de diez páginas y le propone una estructura narrativa:

Yo estaba en un momento sin salida, metodológicamente ella me dio un camino, empezó a coger los momentos [cuando] él se presenta, habla de él, luego cuando decide armarse y formar el M-19. [Cuando] habla con la hija, que es el momento más dulce de su vida, cuando muere y habla con su papá (igualmente fallecido), encuentran en ese limbo, ese espacio para resarcir ese malentendido; su papá militar y él siendo guerrillero, que se convierte en la última escena, la reconciliación. (Cañón, comunicación personal, 2019)

Se crea el monólogo de *Pizarro*, con Diego como intérprete de este. En el proceso de escritura, incorpora la perspectiva del personaje; por ello, el texto no es solo una interpretación, pues busca, además, capturar la esencia de la memoria de Pizarro: “fue muy bonito el proceso de

los dos años atrás camellando,⁵ empecé a hablar como él y creo que tengo algo de él ahora” (Cañón, comunicación personal, 2019).

Contar con el apoyo de otras personas en la construcción de la dramaturgia, el montaje y el estreno son condiciones fundamentales de este proceso; si bien no es una creación colectiva, tiene mucho de trabajo colaborativo.

El trabajo que Diego desarrolla con D. C. Arte contempla el teatro de calle. Ahora bien, dada la atmósfera de intimidad que se construye, además del trabajo con el monólogo, decide llevarlo a la sala, donde logra el efecto de cercanía con el personaje, sus deseos, añoranzas y el diálogo con las memorias no oficiales del conflicto armado colombiano, que se develan a través de la vida de Pizarro.

Una vez el texto y el monólogo ser terminan, se enfrenta a la dificultad de hallar un espacio adecuado para estrenar. Aparece el TEF, que facilita la Sala Augusto y, con ella, trae a su puerta a una mujer que él esperaba con ansia, María José Pizarro. Uno de los recuerdos más importantes de la vida de Pizarro, que el monólogo menciona, es el amor de un padre hacia una hija, esa misma que ahora estaba entre el público asistente.

Este montaje se estrena en el año 2019, un 19 de abril, fecha emblemática, cargada de una simbología especial, que contó con la presencia de María José, quien a través de miradas cómplices hace sentir a Diego que su padre, el guerrillero, el hombre, el político, está reflejado en cada palabra, cada acción.

El estreno culmina, pero inicia un largo recorrido, pues ahora el actor-dramaturgo sigue su trabajo: pule cada escena, afina con pasión los detalles, que harán de la obra lo que él y quizás Pizarro desean. Una de las vivencias significativas en esta etapa de circulación se refiere a los diálogos con el público, pues son el espacio para compartir su experiencia con la creación y una oportunidad de referirse al acontecimiento de Pizarro, confrontar los detalles de la vida del personaje y el país e ir ajustando poéticamente su relato, aportando a la construcción de memorias no oficiales del conflicto armado (figura 17).

[5] Expresión coloquial para referirse a trabajar fuertemente.

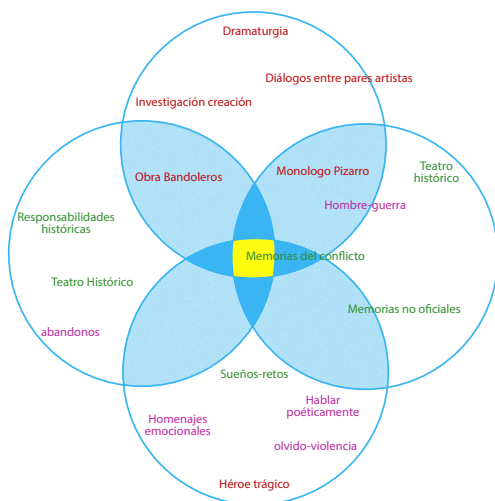


Figura 17. Núcleos de creación poética de Diego Cañón

Nota. Monólogo de Pizarro, hombre de guerra, teatro histórico, memorias del conflicto, memorias no oficiales, sueños-retos, hablar poéticamente, olvido-violencia, héroe trágico, homenajes emocionales.

Obra *Bandoleros*, responsabilidades históricas, teatro histórico, abandonos.

Dramaturgia, investigación-creación, diálogos entre pares artistas.

Fuente: elaboración propia.

El guerrillero

Las armas

El político,
la presidencia,
es asesinado,
la ráfaga,
el padre,
el ausente,
el amante,
el poeta,
el hijo,
el olvido,
el sueño,
la frase

La memoria escrita en azul

Los recorridos de un artista se ven interpelados por su tiempo, por las contradicciones que debe vivir, por lo que considera debe poetizarse para construir memorias. Por ello, Diego busca dentro de su propia historia, retorna hacia sus recuerdos escolares; solo que se halla frente a la historia oficial que no problematiza y se limita a contar hechos aislados, como parte de un currículo prescriptivo. Más allá de que *alguna vez* se habló de Pizarro en el colegio, no se articula ningún recuerdo significativo. Con la familia, no hay un momento significativo sobre el personaje, quizás al igual que en muchas familias colombianas es recordado como un muerto más en esta interminable lista de nombres.

Producto del desasosiego e incertidumbre que causa haber vivido la época, sin encontrarse con el acontecimiento, emerge el deseo de investigar y crear, de hablar de Pizarro en su dimensión humana. Se busca, entonces, ir más allá del acto creativo; hay una necesidad como sujeto político-histórico de contribuir en la construcción de memorias; el acontecimiento no llega, se busca.

Esta poética de Diego posee historicidad, habla del país violento enmarcado en un proceso de paz, en el ascenso del narcotráfico y arremetida paramilitar; se gesta a través de las búsquedas del dramaturgo y se enmarca en la ensoñación, en el personaje trágico, el hijo de un almirante de la armada nacional colombiana, que se va al monte a pelear una guerra precisamente por la lección del padre: oponerse a cualquier injusticia.

Esta memoria poética se impulsa con la responsabilidad histórica que decide asumir al escribir el texto y llevarlo a escena. Decide hablar del país violento a través del recuerdo de un hombre y sus avatares en búsqueda de una oportunidad de cambio sin las armas. Es un proyecto que costó muchas vidas y no logró una acción que lo llevó a dejarlas, para buscar una nueva oportunidad, ahora, con la acción política legal. Esta vez el costo fue su propia vida.

Este *personaje trágico*, como lo define Diego, tiene esa posibilidad de hablar de múltiples acontecimientos de su vida, sus amores y desamores, a la vez que retrata el trasegar de un país que se debate entre la guerra, el amor y el olvido:

Yo lo que quiero es mantener viva la memoria de tu padre y la memoria de personajes como él. Ella me contesta: “Ese es el camino que yo voy a seguir y tú has llegado en un momento oportuno”. Ahora ella es representante a la cámara: “Yo quiero seguir el legado de mi padre [...]”. Esto es tan bonito, es lo que yo quiero hacer desde el sueño, porque él me escogió a mí para que yo hiciera todo ese camino, en un momento de su viaje por el cosmos él dijo yo quiero que esa memoria quede, que alguien hable de mí y se me apareció en el sueño. (Cañón, comunicación personal, 2019)

Las memorias puestas en juego forman parte de una narrativa que marca dos formas de vínculo con el personaje y el tiempo. Por un lado, el director vive la época, presencia los actos heroicos y bélicos que comete Pizarro; por otro, el dramaturgo y actor reconstruye sus recuerdos de infancia y los nutre con la investigación de archivo y diálogo con quienes lo conocieron, convivieron con él. Este encuentro desvela distintos matices que se verán interpelados por el público en las funciones teatrales realizadas hasta el momento de esta investigación (alrededor de unas cinco de ellas).

Las FARC leninistas-marxistas
Bateman y Pizarro
nacionalistas bolivarianos
se escapan
deja el uniforme y las botas
solo una nota
ya vuelvo...



La circulación permite el encuentro con los públicos, algunos de ellos conocieron a Pizarro e incluso militaron en el M-19. Este tipo de público, además de acompañar la obra, puede ayudar a reconstruir las memorias, a precisar los hechos narrados que contribuyen a realizar ajustes a la obra; por ello, el momento de la conversación final es de vital importancia, allí se cuestiona, se pregunta y se pone a reflexionar al director y al actor sobre la puesta en escena.

Otros públicos llegan a la obra y descubren a Pizarro en su dimensión humana, comprenden las experiencias que vivió el personaje para tomar decisiones y las consecuencias en su vida como hombre político, hijo, padre, amante; de esta forma, su intimidad se articula con la vida de un país que desde hace décadas se debate entre las armas, su dejación y la construcción de caminos de paz supremamente esquivos. En palabras del director:

La idea es esa, a la gente que no lo conoció dejar esa inquietud a que se interesen por él, por la situación, por la historia [...], hay gente que no lo conoció, que no supo lo que pasó, y ahora que estamos en este proceso de paz, que este nuevo Gobierno está truncando, decimos qué podemos hacer nosotros como ciudadanos. (Cañón, comunicación personal, 2019)

En esta apuesta poética las memorias son colectivas, se reconstruyen a partir de recuerdos, perspectivas, indagaciones, conversaciones, son ejercicios conjuntos que apuntan a posibilitar un empoderamiento y, con ello, la garantía del no olvido.

Diego comparte algunas de sus reflexiones a través de frases puestas en nuestra conversación, que evidencian sus transformaciones como creador y su vínculo con unas memorias colectivas, plurales, nutridas de múltiples voces, que revelan su necesidad de hablar sobre lo humano en la guerra, de lo que se deja atrás y nunca regresa.

Cada experiencia se convierte en un aprendizaje, un acontecimiento que se liga con otros múltiples; por ello, hablar del conflicto armado en Colombia implica una comprensión rizomática en el tiempo-espacio de la vida, porque el creador, en un sueño, va a la realidad y retorna a través de las memorias (figura 18).

El tiempo se acaba, la cerveza también, la noche avanza y es hora de despedirnos. La próxima cita es en las tablas para ver la obra, dialogar

con Pizarro, presenciar cómo Diego, músico, actor y ahora dramaturgo construye, desde los sueños, desde su sensibilidad, memorias de un conflicto armado que se repite una y otra vez.

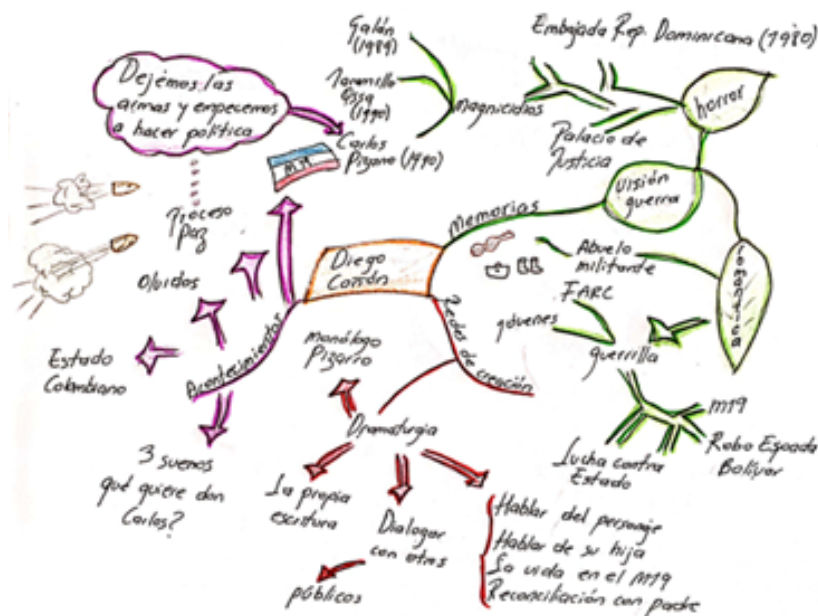


Figura 19. Rizoma de Diego Cañón

Nota. Redes de creación: dramaturgia; monólogo Pizarro; la propia escritura; dialogar con otros: públicos; hablar del personaje, hablar de su hija, la vida en el M-19, reconciliación con el padre

Memorias: visión guerrilla: romántica; abuelo militante, guerrilla; M-19; robo de la espada de Bolívar; lucha contra el Estado; las FARC; jóvenes; horror; Palacio de Justicia; embajada de la República Dominicana (1980); magnicidios: Galán (1989), Jaramillo Ossa (1990), Carlos Pizarro (1990) (articula con frase)

Acontecimientos: bandera dibujada del M-19; “Dejemos las armas y empecemos a hacer política”, proceso de paz; olvidos, Estado colombiano; tres sueños: ¿qué quiere decir don Carlos?

Fuente: elaboración propia.

Poéticas de país. Fernando Montes

Percibía esa cosa muy fuerte con respecto a la realidad del país y yo no quería, ninguno de nosotros quería trabajar sobre la realidad del país, ya era lo suficientemente pesada para además trabajar sobre eso, pero empezaron [a] aparecer esos materiales en los trabajos de los actores, nos preguntamos: “Y, bueno, ¿qué podemos hacer?”, cómo abordar esta realidad no desde una perspectiva política, sino desde una perspectiva poética, no hacer un teatro político, sino que nuestra política fuera hacer teatro, nuestra política era hacer arte, entonces empezaron a buscar sobre qué hablar.

FERNANDO MONTES. *Comunicación personal*

La soleada tarde del 26 de marzo, un buen tinto y el ruido de una máquina que muele café son suficientes en mi encuentro con Fernando Montes. Nos conocimos en el programa de profesionalización que la Universidad Pedagógica Nacional lideró para artistas en la ciudad de Bogotá. Él, como estudiante, en búsqueda de nuevos aprendizajes, un espacio para reflexionar sus saberes, un título; yo, como maestra del área de investigación, en búsqueda de diálogos con recorridos y experiencias de creación de maestros-estudiantes.

Su perspectiva sobre el trabajo teatral me ha llamado la atención. Sus años de aprendizaje con Grotowski, la decisión de continuar con su legado; el trabajo de formador durante años a través de la figura de director que logró hasta al punto de ser querido y temido por sus duras exigencias, el trabajo de grupo, los tránsitos por la creación y la etapa de profesor más acompasado por los años, hace de él —considero— un ser humano sensible, que aún se permite sorprenderse y confrontar poéticamente el horror de la guerra en Colombia.

Es rebelde, retador, risueño, un estudioso de Grotowski, apasionado por el teatro y director del grupo Varasanta, espacio en el cual la investigación y creación escénica han posibilitado la generación de un discurso poético a través de la formación actoral, la memoria del cuerpo y las huellas que emergen de él a través de la puesta en escena:

El actor es un ser humano, un ser social y un colombiano. En el trabajo que nosotros hacemos, se investiga, hacemos una investigación sobre cómo esa violencia entra a su vida, aborda su vida y usted qué hace, nos interesa mucho esa expresión inconsciente de nuestra sociedad que aparece a través del actor, el actor asimila esa violencia y la pone en escena a través de una acción que ya no es destructiva. (Montes, comunicación personal, 2019)

Trabajos derivados de becas de creación, pasantías artísticas, convenios con instituciones gubernamentales o concursos, como el Ministerio de Cultura (2015) o el CNMH (2015), abren un espacio de creación y diálogo con artistas y víctimas-sobrevivientes de los horrores que deja a su paso el conflicto armado.

En esta conversación con Fernando, hablamos de experiencias de creación que ha abordado con el equipo de actores de Varasanta y que han llevado a escena:

- 1) *Kilele, una epopeya artesanal*: pieza escrita por Felipe Vergara Lombana (2004) que narra los acontecimientos derivados de la masacre cometida en el municipio de Bojayá (2002), la cual destruyó la vida de una comunidad y obligó al país a ver los horrores cometidos en los municipios colombianos, alejados de las grandes ciudades, y a reconocer un nuevo acontecimiento, igual o peor a lo ocurrido, la negación y el olvido.
- 2) *Banquete antropofágico*: un diálogo entre Tito Andrónico y las Tres Hermanas, con la violencia explícita y las derivadas de la frustración de los proyectos de vida que no logran transformarse, es un devorarse entre actores y públicos.
- 3) *Fragmentos de libertad*: una reflexión irónica sobre nuestras dependencias como país en el marco de la celebración de la independencia como colonia española.

No se trata de ver cada creación o analizar sus dramaturgias, sino las redes creadas (figura 19), de cómo irrumpe el acontecimiento ligado a la violencia y se transforma en acontecimiento poético, sin dejar de confrontarse y preguntar por qué somos tan violentos.

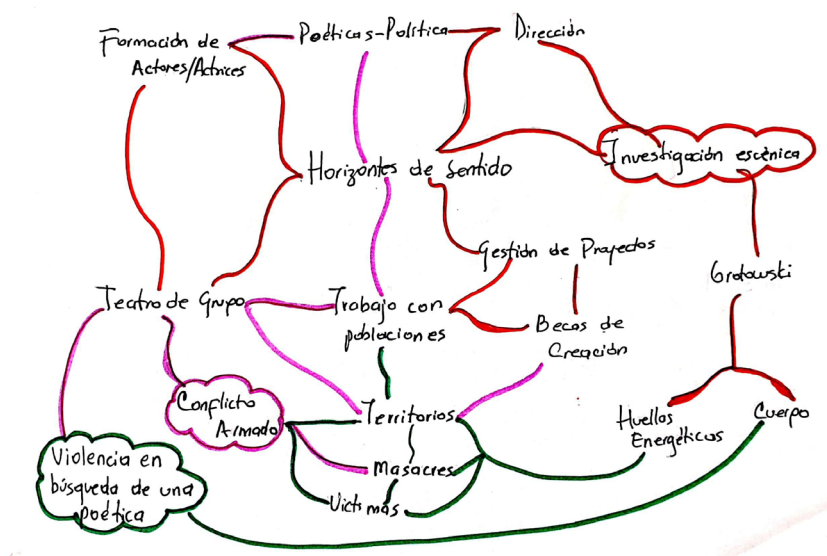


Figura 20. Horizontes de sentido de Fernando Montes

Nota. Investigación creación: dirección, poéticas políticas, Grotowski, huellas energéticas, cuerpo, gestión de proyectos, becas de creación, trabajo con poblaciones.

Conflicto armado: territorios, masacres, víctimas; teatro de grupo; formación de actores/actrices; violencia en búsqueda de una poética.

Fuente: elaboración propia.

El conflicto irrumpiendo la vida

Estábamos investigando cómo funcionaría la actuación desde esas perspectivas (vanguardias) y en los materiales que presentaban los actores siempre había una violencia implícita, muy retenida, realmente eran violentos sin crear la violencia explícita [...] y nos dimos cuenta [de] que nadie quería hablar sobre el conflicto armado, sobre la situación del país.

FERNANDO MONTES. *Comunicación personal*

Una de las preguntas constantes que me hago en esta investigación es si el conflicto irrumpe de manera intempestiva, si transforma para siempre las formas de relacionarse, qué ocurre cuando se prolonga por años y cada vez son más devastadoras las irrupciones, a tal punto que no se quiere hablar de ello, que se desea pensar en otro país y el olvido empieza a ser una opción.

A pesar de ello, las memorias llegan a los grupos y piden a gritos que se les escuche; salen en las reflexiones creativas, en las conversaciones, en los trabajos que se realizan a diario en la escena. No queda más remedio que hacerles frente y evidenciar la necesidad que tenemos todos de hablar de las distintas manifestaciones que la violencia ha tenido en nuestras vidas.

Según Fernando, estas irrupciones poéticas llegan también con la experiencia de trabajar con la obra *Mujeres en la guerra* (2001), que recoge cuatro relatos de mujeres, en distintos episodios del conflicto armado. Este es un monólogo basado en el libro homólogo, escrito por Patricia Lara.

La actriz que lleva a escena la obra, Carlota Llano, tiene la oportunidad de conocer a las cuatro mujeres que interpreta y con cada una de ellas, de sus historias, se enfrenta a la crudeza de la violencia contra la mujer que se vive en el país. Sobre las historias de la violencia, Fernando afirma:

No es necesario uno ser víctima para ser sensible ante el dolor de los demás, pero la clave de todo esto es que todos seamos un poco más sensibles, más solidarios y más amorosos ante el dolor de los demás, para que podamos construir un país con más tolerancia, con más respeto, con más apertura y no basado en ese lenguaje de la violencia que ha vivido Colombia. (Montes, comunicación personal, 2019)

En palabras de Fernando, la violencia busca una poética, genera angustia y miedo. En Colombia, nunca ha sido fácil ni seguro hablar de los acontecimientos ligados al conflicto armado, así ocurran frente a nosotros mismos, quizás porque parece que nunca terminan de pasar:

Había sucedido esta masacre en Bojayá, que fue algo que me impactó muchísimo, cuando leí eso, cuando vi eso, pensé no puede ser, era el Guernica otra vez, es una cosa, el horror de la guerra como toda la mezcla de realidad y de simbología. (Montes, comunicación personal, 2019)

Así las cosas, él se enfrenta al acontecimiento social desde un acontecimiento poético. Gracias a una beca de creación, se lleva a escena *Kilele*, un homenaje a las víctimas mortales, a las almas que no pudieron retornar, porque no solo fueron asesinados y desplazados, sino que sus restos tardarían diecisiete años en volver a su tierra.

La obra llega hasta Bojayá y todo aquello que se trabajó durante meses desborda la misma poética, una fuerza y energía invade a los artistas, a la comunidad, no se trata de solidaridad, es sentir el dolor de patria, de la imposibilidad de despedir los muertos, de morir un poco con ellos y renacer cada día de la mano de sus recuerdos:

Una escena
una acción
una frase
“venimos a abrazar a los sobrevivientes”
El público
los sobrevivientes
se levantan
y abrazan a los actores.

Tomando decisiones

La decisión de abordar el conflicto armado no es clara: si fue de los actores del grupo o de la violencia que se hizo visible a través de ejercicios e improvisaciones mediante la exploración sobre las vanguardias artísticas. Sin importar de dónde vino, se asumió hablar de él con la honestidad poética y energética de los y las artistas.

Kilele nació de a poco. Primero llegó como lectura dramática, allí algunos participaron; luego la indagación sobre los hechos que la inspiraron, la mezcla del horror y la destrucción simbólica, la iglesia, la población resguardada, los cilindros (los mismos con lo que se prenden las estufas para cocinar los alimentos), el río.

Frente a esta terrible realidad, emergía otro miedo: hablar de las masacres en Colombia. En otras épocas, los grupos fueron perseguidos, artistas exiliados, en la cárcel, allanamientos a sedes. Aún hoy es riesgoso, pero, desde las ciudades, es posible decir algo y, sorprendentemente en este caso, es a través de las becas del Ministerio de Cultura con las que la dramaturgia y la puesta en escena tienen vía libre de actuación.

Sin más, se toma la decisión de hablar de Bojayá, de sus habitantes, del miedo, de la soledad, del perderse de la revictimización de los sobrevivientes por parte del Gobierno nacional y la invasión de organizaciones de apoyo. El proceso de creación permite a este grupo de artistas encontrar un lugar para transitar memorias, silencios, hastíos

de la sociedad y el Gobierno de la época, que hasta el momento fueron dejados de lado; con esta decisión, la creación poética abre una ruta de abordaje y comprensión:

Entonces empezó a suceder con los materiales, con las acciones que hacían, cobró una potencia realmente metafísica, energéticamente muy importante, estamos realmente a través del arte haciendo una resistencia, cada acto creativo de estas personas las cuales se entregan plenamente a este acto, es un acto de resistencia frente a la energía destructora que está alrededor de todo esto. (Montes, comunicación personal, 2019)

El lugar que ocupa el director en este proceso es privilegiado. Percibe las energías que sus actores construyen y deconstruyen, articula distintas memorias y acontecimientos durante la creación, comprende la necesidad de hablar desde la organicidad de los artistas y entablar diálogos con los territorios, con los sobrevivientes. Es un aprender constante de las múltiples realidades que se habitan en la catástrofe. En sus términos:

Este señor Grotowski, todas sus obras sobre esa realidad tan fatal que tuvieron tan terrible del campo de concentración, de la búsqueda de tratamiento, de buscar su realidad y dije: “Uno se queda con toda la estética de la poética”, pero estaban en una cosa realmente política y social de pertenecer a una época en un momento que era realmente importante hablar. (Montes, comunicación personal, 2019)

Este hallazgo de que estas poéticas enmarcadas en los acontecimientos ligados al conflicto armado están dentro y no fuera del artista, del ser humano, quizás permite los ejercicios de resistencia. El arte es un dispositivo de tránsito de lo que se calla, de lo que se teme, sin embargo, en algún momento se debe enfrentar: “poéticamente, si no hay esa belleza no tiene ese efecto de rechazo, porque esa belleza permite que uno desate la sensibilidad que refleja el arte, es maravilloso” (Montes, comunicación personal, 2019).

Una interrogante recurrente a los artistas que colaboraron con esta investigación consistía en por qué seguir presentando las obras, las comparsas, por qué seguir escribiendo dramaturgias sobre el conflicto armado. Para Fernando, en particular con la obra de *Kilele*, ya cerró su ciclo, primero porque se realizaron 119 funciones, una por cada alma que no logró ser despedida por sus familias. Esta era una decisión tomada en nuestro encuentro en marzo.

Nueve meses después, en diciembre, suena mi teléfono. Fernando me invitó a la última función de *Kilele*, una despedida a las almas que por fin retornaban a Bojayá, tras diecisiete años de identificación de los restos, diecisiete años en que no pudieron retornar a su tierra, diecisiete años en que las familias no pudieron hacer los rituales de despedida. Dos funciones, 7 y 9 de diciembre en el Museo Nacional y en el Teatro la Candelaria, un último homenaje.

Fernando se sorprende, ríe, después de tantos años comprende que dramaturgos, como Grotowski o Kantor, estaban impregnados por los acontecimientos de sus épocas, los campos de concentración, la Segunda Guerra Mundial. Eran hijos de esas violencias, al igual que nosotros somos hijos de estas violencias; por ello, finalmente se resuelve la pregunta del inicio de este apartado: no se trata de quién decidió si fueron los actores o fue la violencia, era un encuentro que debía darse, un mirarse frente a frente en la oscuridad y, desde allí, en palabras de Fernando, parte de esa resistencia estaba en la elaboración del ritmo y en ese universo en el que se cantaba la vida (figura 20).

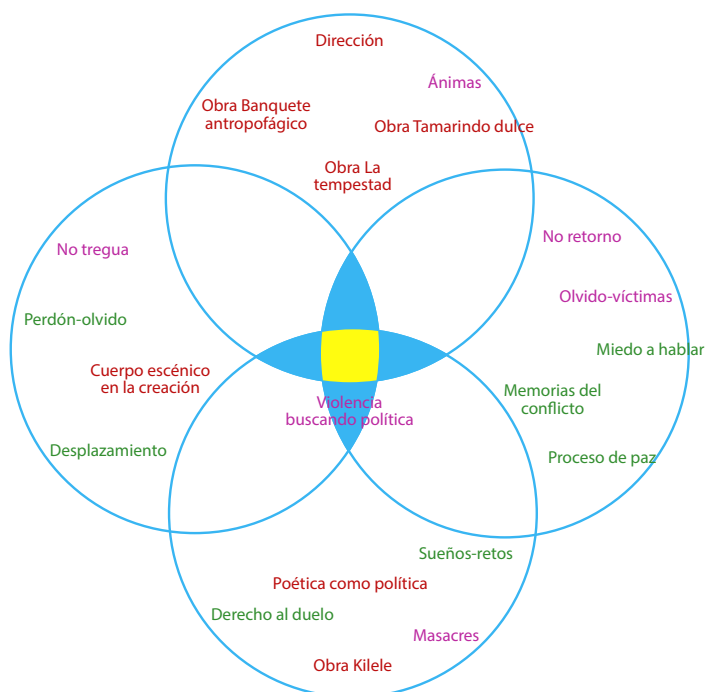


Figura 21. Núcleos de creación poética de Fernando Montes

Nota. No retorno, olvido-víctimas, miedo a hablar, memorias del conflicto, proceso de paz.

Violencia que busca poéticas, sueños-retos, poética como política, derecho al duelo, masacres, obra *Kilele*.

Desplazamiento, cuerpo escénico en la creación, perdón-olvido, sin tregua.

Obra *La tempestad*, obra *Tamarindo dulce*, obra *Banquete antropofágico*, dirección, ánimas.

Fuente: elaboración propia.

Memoria y aprendizajes

El cuerpo es memoria [...], no es una huella, es
una cicatriz en el cuerpo, son cicatrices,
es como una huella energética en las acciones,
donde aparece esa violencia.

Es totalmente
palpable y tangible.

FERNANDO MONTES. *Comunicación personal*

Las memorias sobre el conflicto armado en Colombia se tejen a partir de las diversas experiencias que hemos transitado como habitantes de este país. Relatos de quienes vieron encender en llamas las iglesias, poblaciones que han quedado en medio del fuego cruzado, proyectos de vida que se desvanecen en un segundo, tristezas e impotencia desde las ciudades, testigos en la distancia de los horrores.

Ver la memoria desde la poética es súper importante, esa perspectiva que abre el arte, que es profundamente libre y que puede ver, es decir, desde la misma fuerza creativa está hablando de las fuerzas de la destrucción, hay una operación de resiliencia en el inconsciente, en el alma muy fuerte creo que era necesario y sigue siendo necesario como sociedad, pero es un proceso largo si fueron cincuenta años de violencia son setenta u ochenta años de construcción para hacer una resiliencia realmente. (Montes, comunicación personal, 2019)

Las narrativas poéticas en la dramaturgia y en la puesta en escena crean articulaciones con acontecimientos acaecidos en otros territorios; un ejemplo de ello es la anécdota que cuenta Fernando cuando una artista japonesa asistió a un ensayo, sin texto, solo trabajo corporal, y vio una obra de Butoh, o durante una función del banquete antropofágico, una espectadora:

Mari Cruz, lideresa en Tumaco, cuenta esta historia: “Imagínese a una vecina mía le pasó esto, fueron y le secuestraron al hijo, ¿qué dónde está mi hijo? Pues un día vinieron los muchachos, vea mi señora, no moleste más por su hijo, comámonos estas empanaditas y deje de joder, y se comieron las empanaditas”, dijeron: “¿Quería a su hijo?, ahí se lo acaba de comer”. Obviamente, la señora se enloqueció [...], estábamos hablando de banquetes de Shakespeare desde la obra del Tito Andrónico, y viene esta señora ahí sentada contó la historia en esas famosas casa de pique. (Montes, comunicación personal, 2019)

Los aprendizajes que dejan estas experiencias y reflexiones son enormes, se convierten en una posibilidad de hacernos cargo de los dolores que deja este conflicto, de poder decir lo que se calla a través de la narración poética. Este hecho, en Fernando, implica un vínculo orgánico, un reconocer las huellas y cicatrices que quedan en el cuerpo, en las energías de artistas y en los públicos.

Se trata del cierre de ciclos en perspectiva de reparación simbólica y material real a las poblaciones; por ello, sin que el conflicto haya mermado, la obra llega a su fin. Las almas que estaban vagando han regresado, los rituales de despedida se realizaron. Solo que, en el 2020, regresa *La sombra del miedo*, los actores armados hacen presencia, las alertas tempranas se disparan como en aquella época, la zozobra ronda las calles de Bojayá. Las memorias se hacen presente y guardan la esperanza de no ser futuro.

El abordaje poético de acontecimientos ligados al conflicto armado abre caminos referidos a la enunciación de las memorias no oficiales de los artistas, en los territorios, con sobrevivientes; un diálogo entre las verdades acalladas y los necesarios homenajes y reconocimientos a víctimas-sobrevivientes.

Transitar las calles
Ver la iglesia
Ver el río
El Atrato
Andar Bojayá
Se comprende
La necesidad de las memorias
La realidad del país
La vida y la muerte

Es absorbida
Devorada
Transformada
En un acto creativo.

Las memorias cuentan los acontecimientos oscuros, tristes, las destrucciones simbólicas, físicas, materiales. No obstante, estas tristezas pasan por el canto, los alabaos,⁶ para reconfortar al espíritu. Es uno de los aprendizajes valiosos de la creación, porque se incorpora la vida, los cantos a la vida, a la muerte, en el acto creativo, un ritual, una escena, una entrega energética honesta y real, que permite entrar en el recuerdo.

En esa obra [*Kilele*], la pudimos resolver bien estéticamente hablando, técnicamente hablando, pero nos estuvimos metiendo con todas las almas de los desaparecidos y uno como artista claro que toda esa energía está ahí, estábamos trabajando y haciendo esto para ellos. (Montes, comunicación personal, 2019)

Desde esta perspectiva, el trabajo del artista, del sobreviviente, del colombiano, se mueve entre comprender la tragedia, procesarla, llevarla a escena y sentir el dolor de la partida violenta y visibilizar las memorias dentro y fuera de los territorios donde ha ocurrido:

Yo creo que la sensibilidad social de cada uno de los artistas que estábamos ahí ya existía, juepucha, entre todos se realizó, además hubo una cosa muy importante, es sentirse actores sociales a través de no hacer un trabajo político, a través de mi arte realmente hacer algo de la época que nos tocó vivir y ese proceso yo creo que es muy importante para cada una de las personas, es un proceso de madurez. (Montes, comunicación personal, 2019)

Otro escenario se refiere a la apertura de espacios de creación que vinculan memorias sobre el conflicto, para que las nuevas generaciones de creadores sientan el impulso y el valor necesario para decirlo, a pesar de que los acontecimientos siguen ocurriendo, los perpetradores están presentes y el silencio pretende mantenerse.

Finalmente, se dan las despedidas, los cierres. No se trata de un abandono, quizás la necesaria distancia que se debe tomar para seguir viviendo, sin olvido, con memorias. Diez años de *Kilele* se cerraban

[6] Cantos realizados por mujeres del Pacífico colombiano, como parte de los ritos fúnebres y símbolo del tránsito de la vida a la muerte.

ese 9 de diciembre del 2019. La ilusión de un proceso de paz que se diluyó con rapidez y nos retorna a la negación de la violencia, de las rupturas y quiebres de las ya debilitadas comunidades que habitan los territorios en disputa.

Ideas finales de reflexión

Los inevitables encuentros con los acontecimientos ligados al conflicto armado en Colombia dejan huellas y transforman a quienes asumen la labor de mirarlos desde la creación. Fernando, junto a los actores y actrices del grupo Varasanta, emprenden la quijotesca tarea de hablar de una de las masacres más terribles del país, que mostró no solo la guerra descarnada, sino la revictimización de la población por parte del Estado colombiano y algunas organizaciones de apoyo que llegaron al territorio mercantilizando el dolor.

Dentro de las reflexiones y aprendizajes que deja *Kilele*, se encuentran que las memorias en ocasiones se constituyen de olvidos necesarios para seguir viviendo, pero ello no implica que lo acontecido desaparezca, sino que se transforma en homenajes, esperas, exigibilidad de verdad, reparación y el derecho a retornar al territorio tanto de los vivos como de los muertos.

Reconocer que somos hijos e hijas de esta violencia y, por lo tanto, encontrar los caminos para poder hablar de ello, quizás es otra de las ideas de reflexión de mayor importancia. Esto implica que, a través de la creación, ese horror se transforma en una lucecita que se arroja a la oscuridad. En palabras de Fernando, por ello es comprensible entender que la violencia se mete en los teatros en búsqueda de una poética, los acontecimientos irrumpen, buscan ser escuchados y se convierten en memorias poéticas no oficiales, en caminos políticos de acción.

Cada ensayo, aporte y confesión es también un espacio de resiliencia para artistas, directores y públicos; su encuentro no es casual, son resistencias poéticas desde y para el cuerpo, uno bastante fracturado, temeroso de hablar, pero que encuentra caminos en lo colectivo, en un arte carnal que ha decidido nunca más callar.

Es importante evidenciar que *Kilele* cumplió su tránsito, acompañó a las almas hasta su retorno a casa, llega a su final en la escena y espera nunca más tener que volver. Pero está presta para levantar con fuerza nuevamente la voz en caso de ser necesario.

La tarde va llegando a su fin, la conversación también. ¿Hemos concluido? No. Hablar de nosotros, de la vida, del teatro, del conflicto armado que vivimos diariamente en los territorios, en las periferias de la ciudad, que logra entrar en la intimidad de nuestros hogares, en nuestros miedos, demonios, es una conversación quizás inagotable. Hay que resistir a través del arte, crear esperanza, no permitir el olvido, hacer de la poética una política, de la vida una poética (figura 21). ¡Gracias, Fernando!

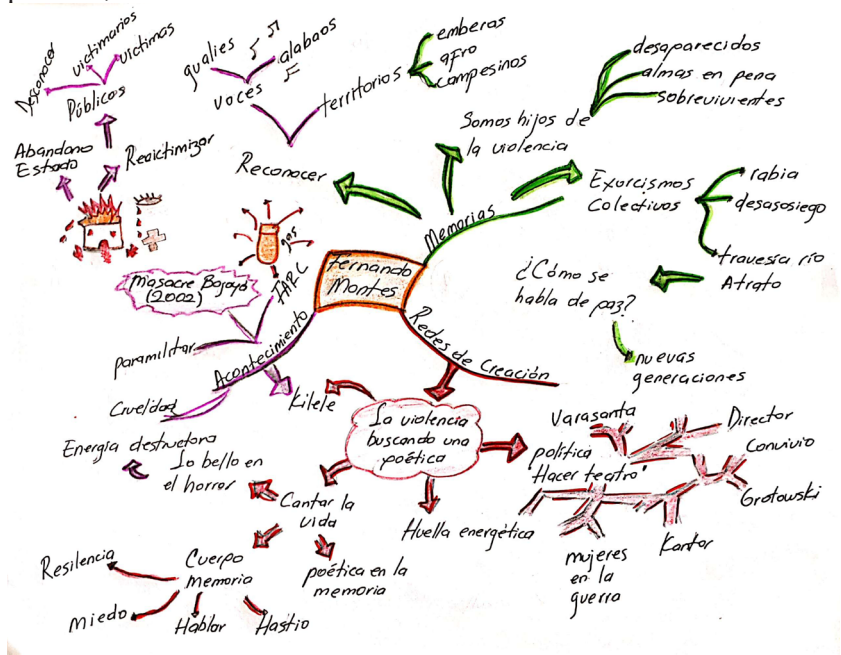


Figura 22. Rizoma de Fernando Montes

Nota. Redes de creación: la violencia buscando una poética; *Kilele*; cantar la vida; cuerpo-memoria: resiliencia, miedo, hablar, hastío; poética de la memoria, huella energética, política de hacer teatro; mujeres en la guerra, Kantor; Grotowski; convivio; director; Varasanta.

Memorias: reconocer; somos hijos de la violencia: desaparecidos, almas en pena, sobrevivientes; exorcismos colectivos: rabia, desasosiego, travesía del río Atrato; ¿cómo se habla de paz?, nuevas generaciones.

Acontecimiento: crueldad; energía destructora; lo bello en el horror; *Kílele*; paramilitar; las FARC; Masacre de Bojayá (2022); abandono del Estado, revictimizar; públicos: desconocer, victimarios, víctimas, reconocer: voces, alabados, gualíes, territorios: emberas, afros, campesinos.

Fuente: elaboración propia.

Transitando entre irrupciones, decisiones, memorias

De repente se escuchan voces, los perros ladran,
el ruido se hace insoportable,
huele a muerte, irrumpe el horror,
no hay a dónde correr, no hay cómo esconderse...
Después todo es silencio,
¿1, 2, 3, quién falta?
Ya no estamos todos,
ya no somos los que fuimos,
¿En dónde están?, ¿dónde estamos?,
¿Somos los vivos o los muertos?,
Vamos penando, sin memoria.
Solo basta un recuerdo,
que nos nombren
para aparecer otra vez.
Una voz, una melodía, una imagen,
un cuerpo poético.
Somos memorias, presente.
Los recordados...
AUTORÍA PROPIA.

Los procesos creativos son resultado de una permanente toma de decisiones, sin embargo, los referidos al conflicto armado implican una serie de decisiones éticas y poéticas sobre qué se dice, cómo se dice, a quién se dirige, qué miedos se quieren enfrentar. Los acontecimientos poéticos se convierten en vehículo de memorias no oficiales, en acciones de resistencia que recorren, en esta investigación, el horror de un conflicto armado, que marca su punto de partida con un movimiento alzado en armas a finales del siglo XIX y cierra con las masacres cometidas contra la población civil.

Estos hitos históricos y los que se encuentran en medio (ejecuciones extrajudiciales, asesinato a candidatos a la presidencia, entre otros) han estado enmarcados en la lógica del *castigo* a quienes osan enfrentarse a los grupos que detentan el poder. La crueldad y sevicia de los perpe-

tradores, llámense *Estado, guerrilla o paramilitares*, buscan aleccionar con el borramiento físico, territorial, emocional de las comunidades o sus líderes y, con ello, las memorias no oficiales de lo acontecido, que se debate en el necesario olvido del horror y la imperiosa necesidad de ser nombrado junto con los responsables.

Escribir, dirigir, actuar, transitar por una creación teatral colombiana que se refiera al conflicto armado, pareciese un viaje permanente a través de un pasado que no termina de pasar y de historias que se construyen en un tiempo presente. Acontecimientos similares, condiciones sociales desiguales, negación de lo ocurrido, invisibilización de las víctimas y sobrevivientes.

En medio de tanto caos, miedo y resistencias, los tránsitos de los acontecimientos sociales a los acontecimientos poéticos describen la vida en sí e irrumpen como escenarios de construcción de memorias no oficiales, que se desarrollan a manera de rizomas, dialogan en simultáneo con diversos tiempos, territorios, personajes y reconocen los saberes ausentes y su emergencia como posibilidades de acción y de cambio.

Presente potencial



En diferentes momentos de esta investigación mencioné la significancia de reconocer los saberes ausentes, aquellos negados o vistos como de menor importancia. Se pretende hablar de dos olvidos: (1) en el campo artístico, como escenario de generación de pensamientos, y (2) las memorias sobre el conflicto armado, como saberes contruidos a partir de los territorios y sus habitantes.

Como factores base de estas ausencias, se encuentra el *colonialismo* que históricamente ha afirmado que las prácticas artísticas son una relación de opuestos. El primero, reconocido como único y con mayúscula, el *Arte*, y unas con minúscula, las *artesanías*. Unas macro-poéticas universales que desconocen las micropoéticas que sujetos, comunidades y territorios elaboran a través de la vida cotidiana, en diálogos divergentes, eclécticos, expandidos y ampliados.

En tensión con las construcciones de saberes y memorias no oficiales sobre el conflicto armado, destacan las prácticas asociadas al modelo capitalista, impuesto por la historia oficial. Se refieren a la versión de los “vencedores”, aquellos que tras usar de manera intempestiva la fuerza consolidan un proyecto político y económico, frente a la resistencia de los “vencidos”, que ocupan territorios, ricos en minerales, de tránsito comercial, aptos para cultivos. Dentro de las reivindicaciones de las comunidades, gracias a las memorias no oficiales, ya no son reconocidas como vencidas o se habla de vencedores, al igual que no son señalados como auxiliares de uno u otro bando, en función de exigir la reparación física, simbólica, además de garantías de no repetición.

Para finalizar la tríada de negaciones, se habla del *patriarcado*, pues no solo demarca los saberes institucionalizados en las artes y la historia oficial, sino que decide quiénes son los sujetos del conocimiento y tendrán la voz autorizada para decir y validar.

Cruzando la línea abismal, emergen con fuerza las voces de las mujeres cuando narran el conflicto con sus apuestas dramáticas y ejercicios de dirección; con ello, visibilizan el acallamiento histórico de sus voces y sus micropoéticas, las cuales fueron reemplazadas por interpretaciones masculinas, autorizadas pero insuficientes.

A la par, están las historias vividas por los y las artistas como habitantes del territorio colombiano, silenciadas por el miedo generalizado que existe en el país, que se resume en señalamientos o persecuciones. Solo que fueron emergiendo a través de los cuerpos poéticos en los trabajos de indagación creativa.

Desde la perspectiva de las epistemologías del Sur, los saberes ausentes transitan por la vida cotidiana y brotan con fuerza en las comunidades de práctica, al otro lado de la línea abismal, aquella que resiste desde las memorias no oficiales de las voces y las huellas en los cuerpos.

La circulación de diversos campos de pensamientos, tanto en las prácticas escénicas como en la construcción de memorias no oficiales, se apoyan en la oralidad, en lo vivido, en lo cotidiano de los creadores y las poblaciones. Así se mantienen a través del tiempo, pasan de una generación a otra e irrumpen en sueños, en improvisaciones, en búsqueda del quiebre de alguna de las negaciones enunciadas. Son voces de mujeres y hombres jóvenes y adultos, en distintos momentos de sus vidas; de allí que me interese profundamente ver distintas posibilidades en la creación, como las mujeres que buscan su voz, el teatro de grupo creando y transformado, el joven dramaturgo, el director de trayectoria.

Según Zemelman (2012), es posible entender cómo estos creadores y creadoras parten del reconocimiento de la realidad social como un constante movimiento y transformación, cuando articulan procesos heterogéneos, intereses creativos, experiencias de vida, miradas particulares sobre el conflicto armado, las realidades que cohabitan en Colombia.

El acontecimiento social irrumpe como punto de conexión (no de inicio ni final), lo *rizomático* que conecta con la experiencia de vida, con la toma de decisión de la creación, con el momento vital en que se elige ese acontecimiento en particular. La construcción micropoética no es un resultado, sino parte del engranaje, un lugar desde donde la subjetividad, lo particular, se amplía y acoge la diversidad, la multiplicidad de pensamiento y los diversos aprendizajes.

El *presente potencial* (Paredes, 2013) me permite pensar que los y las artistas que compartieron sus experiencias de vida en esta investigación desarrollan su acción creativa, según los siguientes aspectos:

- *El movimiento*: al reconocer que las memorias como sus poéticas son inacabadas, se reacomodan permanentemente, descubren en cada función un elemento orgánico que los impulsa a continuar, a desear hablar en múltiples escenarios, con diversos públicos, aprendiendo lecciones en cada convivio.
- *La articulación*: las redes de creación, en este punto, son fundamentales, pues no es posible la creación sin esa mirada amplia, que indaga, investiga, revisa archivos, confronta sus creaciones en los territorios, reconoce el horror del conflicto y busca con ansias unas micropoéticas que puedan afrontarlos, arrojar una luz a la oscuridad, rendir homenaje a las víctimas, a los olvidados de la historia oficial; se deja sorprender con las reacciones del público que debate, se conmueve, cuenta otras historias, incluso más atroces que las puestas en escena.
- *La direccionalidad*: al percibir las posibilidades de abordaje que tienen los acontecimientos sociales ligados al conflicto que llegan a sus vidas, es posible ver en acción el presente potencial, en la transformación de las irrupciones de la violencia en escenas, textos, apuestas y riesgos que asumen los artistas.

Los anteriores presupuestos se evidencian a través de los núcleos colectivos (figura 23), allí se materializan las decisiones en tres ejes que posibilitan dicho presente como acto potencial, al forjar memorias desde una perspectiva de conciencia histórica.



Figura 23. Nucleamientos colectivos

Fuente: elaboración propia.

Entre creaciones y memorias

Una vez se da el encuentro entre acontecimientos sociales ligados al conflicto, con los acontecimientos poético-creativos, se produce una simbiosis. Ambos se irrumpen, se transforman, ya no son sin el otro; se convierten en vehículos poéticos de las memorias no oficiales, cuando esos silencios que durante años ha producido la violencia son terminados, el impulso interno es más fuerte y se requiere de la puesta en escena, se mezclan técnicas, lenguajes, experiencias propias, investigaciones documentales y de archivo:

Más que indagar sobre la memoria —al amparo de un singular ya establecido—, me interesaba *lo olvidadizo*, que es, según la feliz expresión de Nicole Loraux, aquello activo y punzante, performativo, capaz de conformar y subvertir el relato, de aparecer sin ser llamado en una simple conversación, en una actualidad que convive con lo cotidiano, aun sin emerger, sin mostrarse, formando parte de la historia común y de cada biografía. (Arfuch, 2013, p. 14)

El CNMH propone tres ejes para pensar las memorias, los cuales se difuminan en las puestas en escena, en las dramaturgias, en los foros y giras dentro y fuera del país.

Eje narrativo

Corresponde a aquellos relatos en los que se habla del dolor vivido por las comunidades. Son los dolores de los artistas frente a los acontecimientos que los llevan a la creación, que socializan en los foros, que incluyen en las dramaturgias. No son representaciones del dolor, es adentrarse en él, hablar de las almas, de las energías, de los proyectos de vida aplazados o destruidos.

Los artistas que forman parte de esta investigación se mueven en el tiempo, pero no de manera lineal. El presente es interpelado por el pasado, por el recuerdo de lo que era antes de la irrupción de la vida cotidiana. El futuro parece suspendido, como una suerte de bucle; cuando en *Kilele* lograron retornar estas almas, luego de 17 años encontraron el camino de vuelta, las demás aún esperan a que el Estado colombiano reconozca su responsabilidad, que la sociedad colombiana comprenda lo ocurrido, más allá de lanzar señalamientos y justificaciones del horror y los perpetradores cuenten la verdad.

Eje interpretativo

Corresponde a la necesidad de visibilizar los impactos del conflicto y la necesaria exigibilidad de derechos y reparación. Para lograrlo, forja memorias poéticas que propicia comprender el horror que causa la guerra. Los artistas, en su labor de investigadores, reconstruyen los hechos, visibilizan las violaciones de derechos humanos, ponen rostro a las personas, nombres, historias, como Salvador, Magdalena, en *La caída de las águilas*, o las mujeres que lideraron el movimiento comunero que históricamente se les negó, como en *Torbellino comunero*.

Se produce un acto orgánico entre los artistas y los públicos, pues, como refiere Fernando Montes, todos somos colombianos, seres humanos (como se ha evidenciado en esta investigación, todos y todas tenemos una historia que contar acerca del conflicto armado).

Así pues, cada función, cada conversatorio, cada espacio de creación, se convierten en espacios de generación de memorias renovadoras, de saberes emergentes, pues si bien no se cambian los acontecimientos, no se olvidan, se nombran y no se niega su existencia.

Los públicos cobran vida y rostro, ayudan a comprender mejor los relatos y las dramaturgias, aportan experiencias personales, al igual que se sorprenden al conocer esas memorias poéticas no oficiales invisibilizadas. Razones de más para decidir cruzar la línea abismal y entrar en diálogo con los saberes emergentes que se gestan en esos convivios (Dubatti, 2002), mientras se establecen como resistencias y escenarios de comprensión de otras versiones sobre el conflicto armado.

Las memorias construidas desde la creación artística permiten tanto a artistas como a públicos conocer los hechos, ubicar los territorios en el espacio, identificar a los perpetradores, las estrategias de terror que siembran en dichos lugares en disputa, como en el caso de la Masacre de El Salado y el uso de la técnica de tierra arrasada, castigo y lección que usaron contra la comunidad de campesinos durante meses, hasta terminar en la cancha del pueblo destruyendo los lazos simbólicos de unidad.

Eje de sentido

Las creaciones artísticas escénicas son una de las múltiples formas a las que artistas y comunidades recurren para hacer frente a los actos de violencia. En el caso de *Torbellino comunero* y *Fragmentos de libertad*, hay una conmemoración de la precaria libertad de Colombia como nación. Ambas piezas se convierten en mecanismo de crítica, de recordar la fragilidad de las instituciones, de los acuerdos de paz traicionados a lo largo de nuestra historia.

La caída de las águilas, *Banquete antropofágico* y *Kilele, una epopeya artesanal* confrontan los peores acontecimientos del conflicto: las masacres y la violencia descarnada. Paola Guarnizo, Fernando Montes y Liliana Hurtado Sáenz abordan el lugar de las mujeres y los niños en el conflicto, como aquellos seres que buscan sin encontrar sus propios restos y los de sus familias. Además de ello, estos artistas decidieron

ir a los territorios, rendir homenajes, dialogar con las víctimas-sobrevivientes, circular por pueblos y ciudades del país, llegar a otros países. Su compromiso se basa en hacer que la mayor cantidad de personas conozcan lo ocurrido, solidarizarse y resistir desde sus apuestas poéticas.

Esta última reflexión es una invitación a la creación de escenarios para que las memorias no oficiales se amplíen. Como creadora e investigadora, he decidido dar el primer paso, ahora les comparto el tercer libro *Huellas de creación*, que espero lo disfruten y se animen a dejar la propia en este u otro material.

Es impuesto,

pero no es opción.

Hay que hablar,

hay que llamar,

a los que se fueron.

Hay que recordarlos.

Los artistas asumen esa labor,

no como acto externo,

como parte de la

vida,

de las memorias

que pretenden arrebatarlos.

Huellas de creación

Libro 3.





Y ahí, en esos días, hice una cosa muy importante: fui a una tienda que vendía sillas y en la parte de saldos me compré una, porque me dije que iba a ser escritora. Es un poco eso del cuarto propio, pero también es esa cosa de que en la casa yo tengo este lugar, que es para eso, y tiene que ver con el asumir con cierto coraje ese oficio, con coraje y preocupación, porque no hay nada que pueda emprender que no me genere preocupación, y necesidad de indagación y de estudio.

DIANA RAQUEL EN FLAMIA

Dramaturgas: el punto de vista de las mujeres entra en escena

Bienvenidos a *Huellas de creación*. En este tercer libro, dejo en evidencia mis tránsitos y articulaciones entre acontecimientos sociales y acontecimientos poéticos. Es una invitación a la lectura de diversos materiales escriturales y gráficos según la perspectiva de las ciencias sociales y las artes escénicas, escenarios que he recorrido durante años.

Tanto los rastros que dejan los acontecimientos sociales como los tránsitos hacia los acontecimientos poéticos conversan a través de la propuesta metodológica de la art-biografías, o como la han llamado algunos amigos y lectores de las ponencias que he realizado en este año de pandemia: *arte biográfico*. Una exploración creativa y metodológica que indaga sobre las maneras en que construimos memorias poéticas sobre acontecimientos que irrumpen la vida cotidiana y que se ha puesto en marcha en *el libro 2*, con experiencias y tránsitos de artistas, sean irrupciones individuales o colectivas.

Motivada por las rutas creativas evidenciadas, gracias a los artistas que forman parte de la investigación, quise exponer mi experiencia creativa, dialogar con mis memorias y viajar por distintos momentos y facetas de mi vida (estudiante, mujer, artista, activista, madre), algunas de ellas plasmadas en el apartado de *remembranzas*. Sin embargo, no fue suficiente, así que seguí indagando.

Durante el 2019, escribí pequeños bocetos. Imágenes venían, el susto como acontecimiento invadió mis ejercicios de escritura y me era claro cómo podía transitarlo, hasta que llegó el mes de noviembre.

El toque de queda¹ alcanzó las puertas de mi hogar, intentó entrar y con él trajo la sensación de miedo, ansiedad, sentimientos de abandono, la defensa en medio de la indefensión (palos, machetes) de los vecinos; impresiones que me inquietaron y me hicieron pensar, entre otros asuntos, en cómo se instala el miedo, el papel poderoso y aterrador de los medios masivos, lo inverosímiles de las historias que se tejen entre el atardecer y amanecer en una ciudad y, quizás con mayor fuerza, en que ese era un escenario similar al que miles de colombianos viven antes y durante las incursiones armadas a los territorios rurales.

Estas incursiones me permitieron vislumbrar acontecimientos poéticos que tomaron forma a través de la escritura. Cada apuesta escritural fue una posibilidad de comprensión de lo ocurrido en la ciudad de Bogotá la noche del toque de queda, además de una entrada a las relaciones que se tejen de manera estrecha con el conflicto armado, a través del miedo, de la protección, el agotamiento físico y emocional al que hemos sido sometidos durante décadas en Colombia, con distintos grados de afectación y, con ello, la construcción de memorias en diversos escenarios. Con respecto a ello, Arfuch (2013) expone:

Hubo así una particular disposición a la escucha, en escenas de cuerpo presentes, a lo que quisiera surgir de ese pasado: el miedo, la emoción, la experiencia, la huella dolorosa, el relato que se abre y se cierra luego como un relámpago. (p. 15)

Estas aperturas de las que habla Arfuch (2013) me hacen pensar en la construcción de memorias desde las escrituras y la ilustración, entendidas como acontecimientos que entran y se transforman en mis micropoéticas escriturales que entremezclan lo académico con lo creativo. La construcción de pensamiento, de mis pensamientos desde el arte, toma vida en este libro. Al parafrasear a Zemelman (1992), mi realidad empezó a crecer como una constelación de escenarios posibles, múltiples sentidos y posibilidades de acción que, poco a poco, adquirieron forma en los escritos, ilustraciones, voces.

[1] Debido a unas movilizaciones estudiantiles, el 22 de noviembre del 2019, Iván Duque, presidente de la República en el momento, decretó un toque de queda que se extendió por toda la ciudad de Bogotá.

El libro se recorre a través de distintas huellas escriturales. No hay un orden establecido para su lectura. Es importante saber que todas se entrelazan. *Crónica de un susto*, que se refiere a la reconstrucción de distintos eventos que se dan en el marco de un toque de queda en una ciudad capital. *El último recuerdo*, escritura que me aproxima al acontecimiento poético mediante la búsqueda de los recuerdos, y *Sustos a domicilio*, una llegada a la escritura dramática, que conversa con la fantasiosa realidad que habitamos todos los días. Ahora bien, si desean recorrer mis reflexiones previas, pueden empezar por *Rastros del tránsito*.

Rastros

Durante los últimos meses del año 2019, acontecimientos sociales invadieron mis días y noches. Estos hechos parecían un retorno a épocas en que se señalaba, perseguía y asesinaba a líderes sociales: cualquier persona que defendía el territorio, exigía el cumplimiento de los acuerdos de paz, sea cabeza visible en la reivindicación de derechos de las comunidades (campesinas, indígenas, LGBTI, urbanas de periferia, etc.). Estudiantes universitarios o escolares salieron a marchar, al igual que las familias, que mi familia; con ellos decidimos salir a las marchas y hacer cacerolazos en la ciudad.

Estos eventos no dejaron de ocurrir. Cada día se conoce de alguien que en algún territorio ha sido señalado o asesinado y, con frecuencia, las denuncias en las ciudades presentan víctimas del abuso de la fuerza pública, hombres y mujeres jóvenes golpeados, violados o asesinados en las marchas.

Un día, mientras caminaba de regreso a casa, vino a mí un nombre. Irrumpió el acontecimiento poético *Sustos a domicilio* de repente. Todo inició con una agencia que, por módicos precios, asustaba, armaba planes perfectos para lograr los objetivos de quien contrataba el servicio, en ese lugar se fraguaba toda clase de sustos. No pretendía una historia oscura, quizás algo con humor negro, que me permitiera reflexionar sobre lo que nos asusta, a lo que tememos y cómo las situaciones de miedo parece que hacen parte de un plan orquestado con un propósito: *inmovilizarnos*.

El nombre

El recuerdo de don Eloi Morales llegó a mis manos en el mes de noviembre de 2019, durante una marcha. Su nombre impreso en una hoja blanca descansaba sobre un cartón paja para dar soporte. Me acompañó durante la caminata, me cubrió de la fuerte lluvia de esa tarde, allí nos hicimos amigos y me contó que fue asesinado en el año de 2001 (figura 24), en el departamento colombiano del Cauca, y decidimos caminar juntos un tiempo. Incluso, durante la pandemia y en el viaje que realicé huyendo de la ciudad, él vino conmigo, con los bordes desgastados y rotos, pero su nombre intacto aún se debate entre el recuerdo y el olvido.

Don Eloi aparece en *Sustos a domicilio*. Él es el rostro que se oculta tras el olvido, el que busca el susto adecuado para retornar. Su nombre podrá desaparecer del viejo desgastado papel, pero perdurará en mi memoria, en el de su familia, en un acontecimiento poético.

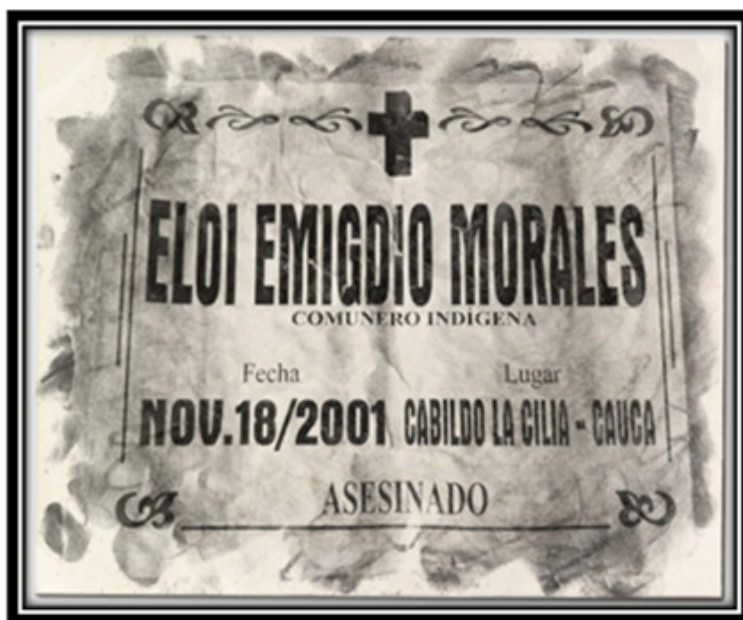


Figura 24. Cartel en memoria de don Eloi Emigdio

Fuente: archivo personal de la autora.

La calle

Caminar por las calles cuando llega la noche no es aconsejable en la ciudad de Bogotá y, mucho menos, en compañía de extraños. No obstante, durante aquellas noches me sentí más segura y acompañada que en mucho tiempo. Gente saliendo de todas las calles, con pitos, ollas, tapas, cánticos, sonrisas, lograron esta imagen, logramos esta imagen, una esperanza en medio de la oscuridad.

El miedo, el agotamiento y la desesperanza que nos abruman como país desaparecen por instantes. Sentir la multitud, exigir que paren los asesinatos, detengan los abusos de la fuerza pública y se hagan efectivos los acuerdos de paz devuelve la esperanza.

Durante varias noches, el encuentro en lugares representativos de los barrios convocaba a jóvenes con banderas, ollas, tapas, fogatas para calentar la noche, la aguapanela, y cantar a su alrededor; luego a tomarse las calles con cánticos, los cuales eran respondidos por las familias que salían de sus casas. Allí se juntaban adultos, abuelos, niños. En este desfile, no podían faltar los perros callejeros que encontraban en la multitud compañía en la fría noche de la ciudad.

Solo que llegó el anuncio de un decreto de toque de queda, el primero en la ciudad de Bogotá en casi cuarenta y dos años. La orden de abandonar las calles, junto con el miedo a los desconocidos que nos invadirán y el abandono de la Policía, generaron una atmósfera de zozobra, paranoia, largas amanecidas de vecinos esperando el momento que nunca llegó, un cansancio emocional que a la mañana siguiente silenció la ciudad entre la tranquilidad por haber sobrevivido y una nueva modalidad de terror instalada en las urbes colombianas (figura 25).



Figura 25. Movilizaciones en Bogotá (2019)

Fuente: archivo personal de la autora.

El decreto

Este rastro no necesita mucha presentación, pocos lo conocen en su escritura, pero todos en la ciudad no podían dejar de hablar sobre él. Aquí se presentan los artículos 1 y 5 del Decreto 714, del 22 de noviembre del 2019:

Artículo 1. DECRETAR el toque de queda en todo el territorio del Distrito Capital de Bogotá, prohibiendo la libre circulación de las personas, de la siguiente forma:

a) Localidades de Bosa, Kennedy y Ciudad Bolívar, desde las ocho de la noche (8:00 p. m.) del viernes 22 de noviembre y hasta las seis de la mañana (6:00 a. m.) del día sábado 23 de noviembre de 2019.

b) En el resto del Distrito Capital desde las nueve de la noche (9:00 p. m.) del viernes 22 de noviembre y hasta las seis de la mañana (6:00 a. m.) del día sábado 23 de noviembre de 2019. [...]

Artículo 5. ORDENAR a los organismos de seguridad del Estado y a la fuerza pública hacer cumplir lo dispuesto en el presente decreto, para lo cual

deberán realizar los operativos de rigor en toda la ciudad y procederán a aplicar las medidas correctivas de su competencia, lo anterior en concordancia con los procedimientos establecidos en los artículos 222 y 223 de la Ley 1801 de 2016.

Los rizomas

En el campo de las ciencias sociales, mi escenario de formación académica, siempre se puso en tensión el lugar del arte como dispositivo de comprensión y acción. Es un ejercicio de representación de la realidad a través de la obra teatral, que se observa para luego analizar, sin embargo, la creación en sí no se reconocía y los tránsitos, las concepciones de cuerpo, las propias experiencias, quedaban por fuera de esta *ecuación*.

Mi llegada al teatro comunitario abrió una puerta más sensible. Fue una búsqueda desde los lugares de enunciación, del abandono estatal, de los barrios conformados por miles de campesinos desplazados por la violencia política de los años cincuenta. A finales del siglo xx, no se trataba de una representación, era hablar de lo ocurrido a los abuelos, a los padres, a los hijos, a nosotras mismas.

Esa primera búsqueda no se logra en la academia, pero sí en las calles, en la escena, en las reflexiones. Solo que la terquedad continuaba, hasta que encontré el concepto de lo *rizomático* con Deleuze y Guattari (2003) y comprendí que esos dos mundos sí estaban interconectados y que eran los acontecimientos los que permitían sus interrupciones.

La generación de saberes y conocimientos en el arte estuvieron, durante años, anclados a las sociologías de las ausencias, vistos como saberes de segundo orden, limitados al mundo creativo o como medio, *herramienta* de lo social. Ahora bien, cuando empiezan a emerger las conexiones entre los diversos acontecimientos (De Souza Santos, 2018), evidencio que mis prácticas artísticas y sociales me constituyen, se relacionan y complementan, además, con los otros rizomas de los artistas que generosamente compartieron sus relatos de vida y creación.

Es importante reconocer que los rizomas posibilitan vislumbrar lo mejor y lo peor (Deleuze y Guattari, 2003), sin caer en las dicotomías; me refiero al encuentro de todos, de las interconexiones. En esta investigación, el encuentro con el conflicto armado irrumpe a través de los actos terribles cometidos con las poblaciones indefensas que quiebran el alma, generan angustias, negaciones y la necesidad de hacer o decir; por ello, quizás, las creaciones poéticas son un lugar de encuentros y diálogos.

Es precisamente en estos tránsitos que los acontecimientos poéticos surgen como saberes que ayudan a la comprensión, interpretación y generación de memorias no oficiales; sentidos que atribuimos al pasado y que, en el caso colombiano, siguen siendo actuales, debido a que los actores, disputas y violencias aún se hacen presentes en los territorios una y otra vez.

Son las diversas experiencias que vamos viviendo de manera cotidiana las que nos permiten ampliar esas lecturas sobre el pasado, construir memorias poéticas, que pueden ser de denuncia, resiliencia, reparación, duelos, cierres, según lo que requiera el artista, las poblaciones, los territorios.

En este punto, es fundamental para mí acudir a los rizomas de Paola, Liliana, el equipo del TEF, Diego y Fernando, pues son ellos quienes me van a permitir evidenciar la multiplicidad de conexiones y heterogeneidades de los relatos. Uno termina y se conecta con los otros, se expande; así las memorias son dinámicas, cambiantes, ampliadas, subjetivas y transformadoras, como afirman Deleuze y Guattari (2003), porque son una “composición es, precisamente, este crecimiento de las dimensiones en una multiplicidad que cambia inevitablemente de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones” (p. 15).

Gracias a los relatos de los artistas, a las lecturas y discusiones con autores y autoras, además de los aportes de amigos en las reflexiones y escrituras, empieza a ramificarse este rizoma. De seguro, faltan aún más conexiones, pero este trabajo no acaba; aparecerán otras escrituras creativas, reflexiones teóricas, ejercicios e intentos de puestas en escena, sin embargo, es fundamental que esa apuesta de las sociologías de las emergencias salga a la luz y se reconozcan los aprendizajes,

Nota. Redes de creación: rizomas; teatro comunitario; mi voz; escrituras creativas: crónica, cuento, dramaturgia; conciliar mundos: voz de mujer, investigación social-creación; cuerpo creativo; cuerpo social.

Memorias: perspectiva de ciudad; investigadora; responsabilidad histórica: hablar, memorias, creación, homenajes; profesora; hija de campesinos; estudiante de Ciencias Sociales; artista; lo comunitario; Darío Betancourt; UPN.

Acontecimientos: amenazas; masacres; toque de queda del 2019; desaparecidos: ejecuciones extrajudiciales, profesor Darío.

Fuente: elaboración propia.

Primer encuentro con los acontecimientos

La noche del 22 de noviembre entró de manera abrupta uno de los últimos acontecimientos en mi vida: el toque de queda en Bogotá, el primero que he vivido y que marcó, de manera profunda, mi sentir sobre el encierro en el marco del conflicto armado. No podía dejar de pensar si esa era la sensación que sentían las familias en los territorios rurales cuando se sabía que *ellos* venían.

En Bogotá no se trataba solo del encierro por una noche, era el rumor de quienes venían, de cómo estábamos solos, la Policía no estaría para defendernos (las semanas anteriores lo habían dejado muy claro, dada la violencia con la que arremetían en las marchas) e inevitablemente mi pensamiento iba hacia *El canto de las moscas* y todas las masacres a las cuales María Mercedes Carranza se refiere. Tal vez, ellos sabían que nadie les ayudaría y hasta el último momento se quedaron a defender su tierra, su hogar, el único que conocían.

En una rueda de prensa, el entonces alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, anunciaba el Decreto 417 del 2019. En su alocución, seguía el guion al pie de la letra; cada palabra y movimiento estaban planeados, no había posibilidad de improvisar nada, por más absurdo, a parte de su discurso, él estaba allí para cumplir su papel. Las horas pasaron y todo se tornó más extraño aún: helicópteros sobrevolaron la ciudad, periodistas transmitieron en vivo los hechos, entrevistaron a personas asustadas y exhortaron cómo se iban a defender cuando llegara la noche.

Las redes sociales (las pocas que tengo) estaban reventadas de tantos comentarios, memes, defensas, ataques al alcalde, a los marchantes, al cacerolazo, a las FARC, al proceso de paz. Anuncios de otros toques de queda en el país, en las ciudades principales, llenaron el ambiente de una tensa calma. Mientras todo esto ocurría, pensaba en —bueno, recordaba— el cuento de Gabriel García Márquez “Algo muy grave está sucediendo en este pueblo”, allí donde un rumor logró el desplazamiento y destrucción del pueblo a manos de sus habitantes.

Cuando salí a ver lo que ocurría en la calle, irrumpió en mí una escena teatral: personajes con palos de escoba, agolpados en la pequeña portería que da entrada al conjunto de apartamentos donde vivo, todos hablaban, eran expertos logísticos en la defensa de la propiedad privada, uno de ellos visiblemente ebrio con un cuchillo en mano, contaba con orgullo los años que sirvió en el Ejército y cómo ello le daba la experticia necesaria para saber cómo actuar en esos casos.

La estrategia era simple y efectiva: ellos que llegan y nosotros atacamos, organizamos brigadas para recorrer el conjunto toda la noche; los más fuertes o valientes, en este caso, iban a estar afuera de la portería esperándolos; *nadie* veía nada, pero era tal el miedo que los veían, sentían y escuchaban. La madrugada en la ciudad de Bogotá es muy fría, sin embargo, algunos de los valientes se quedaron abrigados por ruanas, tomando tinto y una que otra cerveza, los otros entraron a dormir, eso sí con un ojo abierto por si ocurría algo.

A la mañana siguiente, el silencio y el cansancio emocional invadieron la ciudad, no se terminaba de comprender lo ocurrido, sin embargo, la luz del día ayudó a disipar los miedos permitiendo recuperar las fuerzas a través del buen dormir. Algunos se sentían héroes, otros aún asustados esperaban respuestas; el debate político no logró evidenciar ningún responsable, así que, como afirma un habitante del municipio de Trujillo, Valle del Cauca: “entonces bien, si no ha pasado, pues sigamos viviendo como si nada” (CNMH, 2013, p. 31). De esta forma terminó la noche de terror en Bogotá y otras ciudades principales del país, justificando el miedo como motor de esta democracia.

Los días y semanas siguientes revisé qué había pasado, cómo algunos políticos denunciaban la campaña de terror fraguada esa

noche en Bogotá y otras ciudades del país, cómo los habitantes de los conjuntos y algunos barrios tenían mil anécdotas para contar. Empezaron a emerger algunos personajes sin rostro, sin expresión, solo cumpliendo labores; otros fácilmente manipulables en sus egos de machos defensores; otros sin memoria, a los que ocurrían eventos y ante sus ojos no tenían un patrón, fueron eventos aislados: “No son asesinatos, son ajustes de cuentas [...], eran jóvenes que estaban en la calle sin razón [...], son desmovilizados que se están rearmando”.

Las imágenes de *Sustos a domicilio* empezaron a tener vida propia; aparecían personajes, diálogos, escenarios, colores e iban tomando su lugar en mi mente tan velozmente que no alcanzaba a escribir. Empecé a buscar metáforas que me ayudaran a entender a estos personajes; la primera de ellas fue la cinta de *Moebius* (*Möbius strip*), que consiste en avanzar para llegar al mismo punto. Me encontré, además, con el *Canon del cangrejo*, de J. S. Bach, el cual, a pesar de haber muerto cuarenta años antes de que Moebius naciera, es una composición que muestra la esencia de dicha cinta.²

Sin embargo, no fue suficiente. Seguí indagando y encontré el *síndrome de Moebius*, también conocido como *vida sin sonrisas*, un trastorno en el cual el rostro se paraliza y no es capaz de mostrar expresión. Como me interesaba hablar de la memoria y su olvido intencional u obligado, como pasa en el conflicto armado, también encontré otro síndrome que se convertiría en el acompañante del Moebius, su nombre *Korsakoff*, el cual consiste en la incapacidad de recordar eventos, personas, sitios actuales o del pasado y, para compensar tal olvido, la mente crea realidades alternas, como resultado de sus propias invenciones.

Moebius y Korsakoff son personajes que toman vida y comienzan a contar la historia de *Sustos a domicilio*. No obstante, aún faltaba un tema central en mi acontecimiento social, el susto, infundir miedo y fue gracias al pueblo de San Pedro Tututepec, Oaxaca (México),

[2] Hay una versión de esta canción en la que se usa la noción del *Möbius strip* en la música, para causar el efecto de reproducción de adelante hasta el final y del final hacia adelante. Se puede consultar en Leys (2009), dentro de la lista de referencias.

donde encontré la enfermedad del susto o pérdida del alma (o *tonalli* en náhuatl) y con ella a una mujer que he observado en estos últimos meses de pandemia, una abuela *tejedora*, una mamá que en sus tejidos va contando historias, que acompaña, que alimenta.

Durante meses, escribí pequeños relatos en cuadernos y realicé grabaciones durante mis trayectos en el transporte urbano. Los personajes cobraron vida y así surgió, primero, un cuento, *El último recuerdo*, cuya escritura me permitió conocer mejor a los personajes, sus anhelos, búsquedas y, con ellos, contar su historia en la escena con *Sustos a domicilio*.

A continuación, se encontrarán con los acontecimientos poéticos que fui creando, *Retorno del miedo* y *Toque de queda*, escrituras que me ayudaron a definir los acontecimientos sociales. Espero que disfruten su lectura y hacer sus propios tránsitos.

Juegos de escritura

Crónica de un susto

Los previos

El año 2019 puede pasar a la historia como un nuevo despertar de la movilización social, no solo en Colombia, sino en toda América Latina. Resistencia a la imposición de políticas neoliberales en la economía, restricción del ejercicio de los derechos civiles e intromisiones en la vida privada a través de las redes sociales. En Colombia, en particular, con las denominadas *interceptaciones ilegales*, comúnmente conocidas como *chuzadas*.

Las reacciones gubernamentales a lo largo del continente son similares: represión violenta a través de las fuerzas policiales e incluso militares, que dejan pérdidas de ojos y otros miembros del cuerpo, persecuciones sociales, violaciones a mujeres, asesinatos, mucho miedo y dignidades dispuestas a resistir.

En el caso colombiano, estas fuertes tensiones sociales se mezclan con la fuerte polarización que hay en torno al proceso de paz, repre-

sentadas en las negaciones de los procesos que adelanta la Justicia Especial para la Paz (JEP), el asesinato de líderes sociales, la reorganización de grupos armados y su retorno a los territorios, con las mismas estrategias implementadas en las incursiones armadas contra la población civil (tomas guerrilleras y masacres), como en el caso de la Masacre de Bojayá (2000). En el 2019, se recordaron los días previos a la masacre: mismas alertas, similares movimientos en el territorio por parte de grupos armados, mismas negaciones por parte del Estado colombiano.

En el 2019, la Defensoría del Pueblo emitió trece alertas tempranas sobre la situación de violencia en el Chocó. La última fue la número 017, en la cual la entidad advirtió sobre la presencia de las AUC en los cascos urbanos de Dabeiba, Uramita, Cañasgordas y Peque II, así como de la guerrilla del ELN en Bojayá y subregiones de Urabá, además del nordeste del departamento de Córdoba. En el documento, se asegura que al menos 2250 habitantes de las comunidades negras e indígenas de Bojayá sufrieron confinamientos por los constantes enfrentamientos entre paramilitares y guerrilla (Parada Lugo, 2020).

Es así como la ola de movilizaciones sociales toma fuerza en distintas ciudades de Colombia, como Bogotá, capital del país, donde desde el mes de noviembre incrementaron las protestas en las calles y en las redes sociales, se multiplicaron los espacios de encuentro desde distintas vertientes, opiniones, y la justificación de las violencias ejercidas por parte de actores armados.

Las marchas-protestas

Ahora bien, revisemos algunas particularidades de estas movilizaciones que empezaron en el centro de la ciudad y se trasladaron a las calles de los barrios.

Para salir a marchar, es importante alistar buenos zapatos para caminar (yo prefiero unas buenas botas), ropa cómoda, pero abrigada. En la ciudad de Bogotá, nunca se sabe si hace frío, llueve o hace calor (pueden hacer los tres estados de tiempo a la vez). No debe faltar protector solar, un sombrero o gorra, en la mochila una capa

de plástico, agua, maní, bocadillo³ y, por supuesto, un pañuelo y algo de perfume, por aquello de los gases lacrimógenos.

Ya en el centro de la ciudad, por donde ocurre la concentración y la marcha, se aprecian los preparativos, pancartas, sonrisas por el encuentro con los otros, nuevos elementos se incorporan: de las hermanas argentinas, el pañuelo verde, símbolo de la lucha por la autonomía del cuerpo femenino, de los pueblos andinos, la *wiphala*, bandera que nos junta a través de los colores y la madre tierra. Se canta, se baila, se grita, se exige, algunos rayan paredes tras una capucha, otros toleran de mala gana los trancones que se forman. En los últimos años, algunos decidimos no llegar hasta la Plaza de Bolívar, pues los enfrentamientos con los policías no terminan nunca bien.

Hacia el final de la tarde, entre bombas aturdidoras y gases lacrimógenos, la tradicional Carrera 7 y la emblemática Plaza de Bolívar van quedando vacías luego de las marchas, las gentes van rumbo a casa, muchos de ellos a barrios de periferia. Allí los espera la noche y con ella una nueva modalidad de protesta, el *cacerolazo*.

Durante las últimas noches del mes de noviembre, la ciudad de Bogotá experimentó esta modalidad. Mejor dicho, los habitantes de los barrios marcharon por sus calles, allí no es extraño encontrar marchantes en pijama, a abuelos, madres, niños con olletas,⁴ tapas de ollas, cucharas, exclamando coros como: “Uribe, paraco, el pueblo está berraco”, o las que cantaba en las épocas de universidad: “Oiga, mirón, únase al montón, su hijo es estudiante y usted trabajador”.

Reuniones en la plaza fundacional de Bosa, la misma que otrora, cuando éramos un pueblo, convocaba a merchar, pasear, esperar el intermunicipal entre el barro y a luchar por mejores condiciones de vida. Esa misma, ahora se convirtió en el epicentro del canelazo,⁵ la fogata, la organización para salir a marchar.

[3] Dulce de guayaba artesanal.

[4] Vasija utilizada para preparar chocolate caliente.

[5] Bebida caliente de agua panela y aguardiente, excelente para ahuyentar el frío.

La Policía observa, no interviene, los jóvenes organizan y salimos, adelante. Hablan con los comerciantes, tranquilizándolos: “Veci,⁶ no le vamos a dañar el negocio, no cierre, no tenga miedo”. No se obstruye el tráfico, se va por una acera, a medida que se avanza, se juntan las familias entre risa y pena, pero con la convicción de que es necesario alzar la voz.

Durante un par de noches funciona por distintos sectores de la ciudad el cacerolazo, las redes cumplen su tarea y sobre ciertas horas las ollas, tapas y tarros silencian la caótica ciudad. Sentimos por un momento que es posible una Colombia en paz.

La noche del 22 de noviembre en el centro de la ciudad y en distintas zonas periféricas se presentan enfrentamientos con la Policía, la destrucción de estaciones de TransMilenio,⁷ llantas prendidas con gasolina, olor a goma quemada, como diría la canción, mientras en otro punto de la ciudad una turba roba un bus (del fracasado sistema masivo de transporte de Bogotá) conocido como el SITP. Un bus de color azul, que tomado como rehén, ingresa a un supermercado y con él saqueadores.

En protestas anteriores, se vivió esta situación: reacciones violentas frenadas con mayor violencia, un acontecimiento que ya no sorprende, pero que se convierte en la antesala de un evento que no solo sorprenderá, sino que nos llevará al encierro, al miedo y quizás a comprender a otros compatriotas, que lo han vivido durante décadas.

El toque de queda

Durante décadas, diversos pueblos en las zonas rurales o regiones foco del conflicto armado en Colombia han guardado silencio y no se mueven, acatan las órdenes de los actores armados que, mediante paros armados y la orden de no salir de las casas, controlan las horas de la vida social y acuestan a los niños buenos temprano. De lo contrario, el castigo se da a través de la limpieza social o el señalamiento

[6] Expresión coloquial para referirse a alguien, se deriva de la palabra vecino y vecina.

[7] Sistema masivo de transporte público de la ciudad de Bogotá.

como auxiliador de uno u otro actor armado, lo que implica una *sentencia de muerte*.

El 22 de noviembre, a medida que avanza la noche del toque de queda, la Policía empieza a desaparecer paulatinamente, los carros cada vez más veloces intentan regresar a sus hogares. Palos de escoba, machetes, cuchillos se alistan. Las familias que viven en los conjuntos residenciales se atemorizan, los periodistas de la noche, los sensacionalistas, en todos los puntos de la ciudad alertan por quienes vienen, cómo hay que protegerse y quizás, por primera vez, la ciudad capital del país siente el mismo miedo que los campesinos han tenido durante décadas, con los anuncios a gritos de la llegada de *ellos*.

La noche

La orden de no salir empieza. Por tu seguridad, por mi seguridad, cierra la puerta, guarda silencio. A costa de la libertad de movilidad, se protege el derecho a la vida; ellos, los vándalos, los enemigos de la democracia, los indeseables ocupan la noche, la gente de bien está en sus hogares y debe defenderse a como dé lugar.

Son las 8 de la noche del 22 de noviembre de 2019. Estoy en Bogotá, en la tranquilidad de mi hogar, con una sensación que se debate entre la incredulidad y el estupor frente al acontecimiento frente a los ya convulsionados últimos días. Estoy sentada frente al televisor escuchando noticias (cosa que rara vez hago en los últimos años) y viendo las redes sociales arder con comentarios sobre el toque de queda decretado en la ciudad.

Los periodistas en distintos puntos informan, alertan, asustan, culpan, señalan, incendian y provocan el miedo de la ciudadanía que mira aterrada a través de la televisión cómo la gente se arma para defenderse en los conjuntos residenciales, cómo camiones transportan personas que en cualquier esquina se bajan. Tal vez, al igual que yo, escuchan en este instante los helicópteros sobrevolar con las grandes luces que iluminan la noche.

Horas antes, el alcalde de la ciudad, Enrique Peñalosa, anunciaba el toque de queda a través de un decreto, como medida de protección, de defensa frente a los enemigos de la democracia, que en las últimas horas

habían destruido estaciones de TransMilenio, robado casas, vandalizado la ciudad (así midieran 1,50, como la *influencer* Epa, Colombia).

Peñalosa, a través de su alocución en los medios, se siente el héroe que la patria necesita, fuerte, benevolente, cuidando su ciudad y sus buenos ciudadanos, de los malos, esos que dialogan con el ESMAD.⁸ Así lo afirma en una de sus alocuciones:

No es por debilidad que se han presentado todos estos desórdenes [...], es por autocontrol, aquí a diferencia de lo que ha ocurrido en otros países no ha habido muertos, tenemos nosotros cerca de 20 uniformados, tenemos policías, tenemos soldados armados. (2019)

Frente a las dos pantallas de mayor influencia, el televisor y el celular, me pregunto: ¿qué es este espectáculo mediático?, ¿es real lo que está pasando? En serio, la gente creyó que se van a entrar a un conjunto que tiene portería, con dos guardas de seguridad, además deben abrir la puerta de una torre, subir cinco pisos sin ascensor, romper la puerta del apartamento (aquí ya vamos como seis puertas) y sacar, no sé, un plasma, un computador. A ver, qué más, los celulares de toda la familia, ¿la licuadora?, ¿los libros del colegio de los chinos?, más de uno deseándolo para tener la excusa perfecta de no entregar tarea. Ya me imagino: “Profe, se entraron a la casa y se robaron mis libros, los cuadernos, yo intenté, pero eran como trescientos, no pude hacer nada”.

Sigamos, ¿qué otra cosa?, joyas. Hace rato que no se usan por la inseguridad en Bogotá, pero digamos que joyas, luego de eso, bajar nuevamente los cinco pisos, cruzar las puertas cortafuego, la puerta principal de la torre, cruzar la portería (aquí ya serían doce puertas), no sin antes enfrentar a los propietarios con palos de escoba, machetes, al guarda con el arma de dotación y huir impunemente hacia quién sabe dónde.

Sin embargo, cuando salí a la portería sobre las 9:00 p. m., me encontré con un cuadro entre pintoresco y absurdo. Los vecinos agolpados en la portería, el miedo se podía sentir, ya el helicóptero se había ido y empezaba un silencio de lo más espeluznante. La gente hablaba bajo, ellos decididos a defender lo que tanto les ha costado conseguir, armados con palos de escoba, con el cuchillo de la tienda

[8] Escuadrón Móvil Antidisturbios.

de cortar la carne, quizás con algún viejo revólver camuflado; era momento de demostrar que eran machos; ellas en posición de defensa; los guardas, asustados.

Decían, ya los escuchamos, dicen que vienen como trescientos, que son los del cacerolazo, que son venezolanos en camiones, que la Policía tiene orden de retirada, que a medianoche van a quitar la luz y de ahí en adelante sálvese quien pueda.

“Pero ¿cómo los del cacerolazo?”, intento decir. Si con mi familia veníamos caminando con ellos; es más, somos parte del cacerolazo y durante días nos habían visto pasar frente al conjunto marchando. ¿Los venezolanos en camiones?, pero ¿de dónde sacaron la plata para alquilarlos y allí pretenden meter los televisores y los libros repletos de tareas para el lunes? Por más de que intenté hablar, no entraron en razón.

Decidí entrar de nuevo, cuando una vecina gritó: “¡Ahí vienen!, se están entrando por el parque”. Varios corrieron hacia donde la mujer señalaba y yo me preguntaba: “¿Cómo carajos van a escalar una pared, subir, atravesar seis puertas, subir cinco pisos, bajar el plasma, el computador, los celulares, las joyas, los libros, trepar nuevamente y cargar el camión?”.

Luego de correr durante toda la noche, decidieron hacer guardia y acompañar a los jóvenes de seguridad, por si venían. Afortunadamente, la administración del conjunto esa noche pagó los tintos para los valientes que se quedaron. No faltó quien pidió unas polas (cervezas) para aguantar la fría amanecida.

Al siguiente día, el barrio, la ciudad, durmió largas horas, muy cansadas, pero con el orgullo del deber cumplido. Se defendió la propiedad, sus familias, no importa si no se apareció nadie, no escalaron la pared, no llegaron en camiones; los trescientos se asustaron, vieron a una ciudad defender la democracia, encerrarse en su miedo, celebrar cuando pasaba una moto con dos policías. Lo peor ya había pasado, ya podían dormir en paz y, bueno, celebrar en la noche con un par de polas su éxito.

Yo me preguntaba en la mañana, con menos ojeras y cansancio que mis vecinos, ¿eso es lo que se siente cuando hay paro armado en los municipios de Norte de Santander o Chocó?, la orden de quedarse

en casa a cambio de la vida, o quizás esto es lo que sintieron los habitantes de El Salado, Bojayá, Mapiripán y de tantos municipios víctimas de masacres anunciadas, cuando la fuerza pública desaparecía de repente del casco urbano, cuando sobrevolaban los helicópteros anunciando la llegada de los paramilitares a la zona o la guerrilla con las tomas a los pueblos y con todos ellos los muertos, torturados y desaparecidos.

Pero, nosotros solo vivimos el susto, no llegaron, no entraron a las casas por la fuerza, no llamaron a nadie por su nombre y lo sacaron de su vivienda. Nosotros solo vivimos el susto, no debimos salir corriendo en mitad de la noche sin saber a dónde ir, muchos pasaron la noche en vela, con un palo de escoba en mano o charlando con los vecinos o los guardas de seguridad, hasta que el alba anunciaba el fin del horror. No hubo muertos ni saqueos, pero mataron un poco más nuestra ya debilitada democracia, robaron la falsa tranquilidad de la ciudad, del conjunto residencial.

Cuento. El último recuerdo



Abrí los ojos. No sé qué había pasado. Un viento fuerte, un aire, me tumbó, fue una impresión bien grande, ahí empezó todo. Algo se salió y no volvió a entrar. Con el paso de los días, mi rostro empezó a debilitarse, no podía expresar enojo ni alegría, tampoco se movían mis músculos, los médicos me hablaron de una enfermedad, le pusieron un nombre raro, pero no era eso, intenté explicarles, pero no entendieron, muy torpe yo o muy inteligentes ellos.

Los médicos insisten en ponerle nombre a las cosas así las desconozcan, no entienden, no escuchan, solo atienden lo que dicen los libros. Me dieron pastillas, cremas, terapias y nada funcionaba; yo intentaba explicar, pero en sus libros no encontraban nada y, para los médicos, si no está en los libros, no existe, así que empecé a pensar que debía buscar a alguien que entendiera que los males no solo están en los libros, pueden estar en el cuerpo. De vez en cuando, venía a mi memoria una canción:

Duerme, duerme, negrito, que tu mamá está en el campo, negrito, duerme, duerme, negrito, que tu mamá está en el campo, negrito, trabajando sí, trabajando duramente, trabajando sí, trabajando y no le pagan trabajando sí, trabajando y va cosiendo, trabajando sí, trabajando y va de luto trabajando sí, pa' negrito, chiquitito trabajando sí, pa'l negrito, chiquitito trabajando sí, no le pagan, sí duramente, sí va tosiendo, sí va de luto, sí, y si no se duerme el negro, viene el diablo blanco, y ¡zas!, le tumba la casita, le quema la patica, se lleva las gallinas, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba.*

Sin embargo, no lograba saber cómo la había aprendido, quién la cantaba, por qué precisamente esa canción. Los médicos le decían *memoria residual*, pero no era un residuo, era mi recuerdo y no estaba dispuesto a dejarlo ir, pero él lo hacía sin permiso, sin aviso.

Cuando los médicos se dieron por vencidos conmigo, decidí que era hora de buscar mis memorias, llamar mis recuerdos y emprendí mi viaje. Conocí a muchas personas, todas decían algo parecido y algo distinto, pero nadie lograba hacer que retornen mis expresiones faciales, hasta que me hablaron de ella.

Había esperado durante semanas su encuentro, dicen que es acertada, mujer de pocas palabras y muy observadora, la llaman *Tejedora*, porque a través de sus manos pueden tejer y ver el destino;

una puntada, una verdad, dos puntadas, anuncia quién ha de partir; con una vuelta completa podrá decir qué me pasa, por qué mi rostro no quiere decir nada, por qué estoy olvidando mis recuerdos.

Una vez en su presencia, sentí calma. No puedo explicar, pero era como estar frente a mi abuela, sonriente, tranquila, sus manos veloces en el tejido contrastaban con su pausado hablar. Le conté cómo empezó todo. Primero fueron los sueños, despertaba asustado, pero no podía recordar lo que había soñado; empecé a tener miedo de la gente, de las calles, de estar afuera; entre más miedo, menos recuerdos. No sabía por qué tenía miedo al sonido de los carros, al silencio que dejan luego de pasar. Saludar me daba pánico y ya no era capaz de despedirme.



Empecé a perder peso, como si algo saliera cada día y no regresara. Dicen que los recuerdos pesan, quizás los míos se iban con unos cuantos kilos y de paso con el calor de mi cuerpo. No valían sacos, medias, gorras, me estaba convirtiendo en un helado andante.

Un buen día, simplemente me desperté. Ya no tenía miedo, tampoco recuerdos, mi rostro se silenció, no podía sonreír ni llorar;

se fue el miedo, se fue la memoria. Ese día empaqué. No volví a verme al espejo y empecé a llamarme *Moebius*. Con esa última frase terminé mi relato, guardé silencio e intenté hacer un gesto de tristeza, pero no lo logré. Ella no paró de tejer, me observó en silencio, y luego dijo:

—Lo que tienes es la enfermedad del *susto* y la has contraído, tu *tonalli* se ha ido, tu sombra ha ido en su búsqueda y tu sangre se está volviendo agua. No es fácil hacer que regrese tu *tonalli*, no se la llevó la tierra, no sé sabe dónde está. —Se levantó, puso diez velas de cebo al fuego en una cacerola de peltre con aguardiente y albahaca. Me puse de pie y frotó todo mi cuerpo con esa mezcla, mientras decía:

—*No te asustes* —rezaba para que regresaran mis recuerdos y se fuera el miedo. La cera restante la depositó en una jícara, le echó agua, empezó a aparecer una imagen. —*Tierra arrasada*, vinieron por ti, por tu pueblo con sangre y fuego, se llevaron el *tonalli* por no temer, por atreverte a decir, tu rostro se ha enmudecido, hasta que un buen susto hayas de encontrar, tus expresiones no van a regresar. —Después de eso, no dijo nada más; se sentó nuevamente y retomó su tejido.



Pasaron días, semanas, no sé cuánto, no entendía, no podía recordar y parecía que cada día importara menos, solamente tres palabras se negaban al olvido: *un buen susto*; así que empecé a buscar, pero nada funcionaba. Caminar en la oscuridad, ver un gato negro cruzando la

calle, buscar peleas, hacer negocios ilegales, ver sufrir, ver morir. Nada funcionaba, empecé a estudiar los sustos, por qué nos asustamos, qué los produce, a qué le temen los niños, a qué le tememos los adultos. Los espantos debajo de la cama, ¿de verdad están ahí?

El susto, remedio para el olvido

La *Tejedora* lo dijo muy claro: “Solo con un buen susto se arregla”. Así que voy por la vida investigando sustos, qué los produce, cómo se generan, qué tipos de sustos hay. De viaje en viaje, llegué a este pueblo por recomendación de uno y de otro. Dicen que aquí son expertos. Tienen décadas perfeccionando las técnicas, así que un pueblo más, ¿qué importa!

De tanto preguntar y probar, decidí quedarme un tiempo y probar suerte. Un buen día, empecé una campaña de expectativa, empecé a decirle a la gente:

—Dicen que se abre un nuevo negocio... me han dicho que ayuda a la gente a solucionar problemas... oiga, ¿es verdad que con un buen susto dejan de molestar en el barrio?, eso de los sustos está bueno, es barato y es garantizado.

Un martes abrí el negocio, el voz a voz hizo el resto y empezaron a llegar los clientes a *Sustos a domicilio*; y si soy sincero, he encontrado cierto placer en asustar, en ver indefensos a los adultos, lo que son capaces de hacer por no asustarse, para que otros les tengan miedo. Cada día mi agencia es más recordada y yo nada que recuerdo, pero no me doy por vencido, estoy buscando el susto adecuado que devolverá mi rostro y mis recuerdos. ¿Que cómo funciona la agencia? Es muy fácil, se escribe una carta pidiendo ayuda, diciendo a quién se quiere asustar, se puede usar Daviplata, Nequi, transferencia, efectivo.

—¿Qué tipo de sustos tiene la agencia? Tenemos tres modalidades:

Sustos imaginarios

Es fácil, no pasa nada, no hacemos nada, ¿de verdad!, solo observamos, vamos detrás de la persona en la calle. En una noche solitaria sin pronunciar palabra, te esperamos en una esquina y de repente pedimos la hora, entre la multitud gritamos: “¡Me han robado!”, alguien dice

ahí vienen, son como trescientos, otro creyéndose importante afirma: “Hay delincuentes que quieren destruir nuestra ciudad”, es muy simple.

Sustos de advertencia

Como cuando en un parqueadero el letrero *Perro bravo* causa curiosidad, pero en verdad nadie quiere tener que vérselas con los perros. Un gato negro y luego una llamada cobrando una hipoteca a punto de vencer, un virus que no se ve, que puede tener cualquiera, una turba corriendo de un lado para otro, un camión lleno de hombres llegando a un pueblo a medianoche, pintas en la pared anunciando su llegada, anunciando *un castigo*.



Sustos de acción

Estos son difíciles, hay gente que no se asusta fácil, así que bueno, se hace lo que se tiene que hacer: “Un sustico aquí, un desaparecido por allá”. Requiere preparación y todo empieza con un rumor.

Un susto, un recuerdo

Un, dos por tres. Ahí empezaba el sueño, era tan real. Corríamos, yo me divertía, mi madre y sus amigos también. El que cogía era muy

bueno, se ponía unas gafas y parecía que veía entre el monte, uno a uno los encontraba, luego de eso no los volvíamos a ver, cada vez éramos menos, pero seguía siendo divertido.

Mi mamá y sus amigos, un día, se pusieron de acuerdo, iban a salvar la patria, iban a ganar y todos volverían, un nuevo jugador cogería entonces.

Llegó el día del juego, pero el plan falló y solo quedamos mi mamá y yo. Ella me dijo que corriera y me escondiera, que iba a salvar la patria y me llamaba... y... ¡zas!, me despierto y no sé qué pasó. Después de un rato, llega Korsakoff, le cuento lo que pasa y me dice que está bien, que en algún momento volverá (no sé a qué se refieren si a mi mamá o al recuerdo). Por eso debemos trabajar en un buen susto.

Una historia exitosa

Hace un par de meses me contactaron unos señores de lo más elegantes y serios con un problemita de indisciplina de la gente de *su ciudad*, literal, porque todo es de ellos, las calles, los buses, los carros de la basura, el negocio del reciclaje. La gente de esta ciudad jodía mucho, que las calles rotas, que en los buses no cabían, que la basura regada por todo lado, que los recicladores no reciben plata. ¡Ah!, qué vaina, y empezaron a estar en la calle a toda hora, que se salen, se encuentran y caminan en montonera, que joda con las ollas de la cocina y una sola gritería de día y de noche.

Una situación de fácil control, pero estos señores no sabían qué hacer. Eso de comprar títulos en el extranjero a veces solo sirve para conseguir el puesto, pero nada más. Empezamos con una campaña de expectativa sencilla, una estrategia de lo más común, el voz a voz. Alguien viene y listo, no importa quién o a dónde; si se demora, como no se sabe a qué viene, eso fijo viene a quitarnos algo.

Por un par de semanas funciona, luego un apagón en la ciudad. No hay nada que les produzca más miedo a los adultos que la oscuridad en las calles, ahí se revelan las verdaderas intenciones. La logística, en estos casos, es fundamental en este negocio, una falla y todo se va al carajo, el factor sorpresa es imprescindible.

La gente en la calle sigue incomodando a los ciudadanos de bien, pero los dejamos un par de días más que cojan confianza, que crean que la están logrando, que canten, que bailen, que acaben con las ollas y tapas.

Una noche antes y de sopetón se arma un problema, gritos, vidrios rotos, unos y otros corren no se sabe para dónde. Aquí es importante confundir, si uno corre, pues todos corremos, unas cuantas capuchas y aquí entra el susto en rigor. Ya cansados se van a dormir, pero los ánimos ya están en el punto que se quería.

Estos clientes son personas importantes, así que un par de llamadas y las autoridades amablemente colaboran, eficientes para hacer caso, sale un susto de advertencia. Decidimos llamarlo estrategia 714, los mandamos a todos a la casita a las 8:00 p. m., primero a los marginales de las periferias, para que crean que es serio y luego al resto a las 9:00 p. m. Al final, todos los habitantes de la ciudad les causan repulsión, pero no se quieren poner en evidencia así que solo señalan a algunos como el peligro potencial y qué mejor que los provenientes de las zonas marginales.

—Prohíbase la libre circulación, ¡*Publíquese y cúmplase*, güepajé!

Durante todo el día del 714, se dan pequeños sustos: que un camión extraño por aquí, que gente que nadie conoce por allá, mucha fuerza pública de día, pero extrañamente van desapareciendo con el paso de las horas. Esa técnica la usamos comúnmente en el campo, ahora estamos reinventándonos y estamos viendo cómo nos va en las ciudades.

La incorporación del susto llega al fin de la tarde, el sol se va ocultando, el miedo va llegando. Las autoridades colaboran, hacen presencia con patrullas, motos, sirenas, helicópteros halcón volando bajo, con las luces bien prendidas. Un par de peleas, gritos que aumenten la tensión, eso fijo culpan a los que van a llegar, ya tienen un poco de miedo.

Luego se invita a un buen par de amigos de prensa, cámaras y noticieros en vivo. Esto es muy efectivo, la gente cree que si sale en televisión es real. El periodista afirma que hay gente extraña, camiones no identificados andando por la ciudad, llama la atención sobre el derecho a la autodefensa de los vecinos, quién quiere que se le lleven el *Smart TV*, que todavía paga a cuotas para ver los partidos fallidos

de la selección Colombia, eso que nos quiten el derecho a movernos, pero no a gritar un gol que pudo ser.

Entrevista a un par de vecinos que ya armados con palos de escoba y cuchillos de cocina ven gente rara, escuchan voces, presienten la llegada de la turba, organizan estrategias con las que no puede faltar el tinto, las brigadas de los hombres, los gritos de las mujeres, nos van a quitar la luz, los policías se van a ir, nadie nos protegerá. Eso en los avances informativos de la tarde pone el susto en su punto para la entrada triunfal de la noche.

El cansancio, la finalización del susto, ahí se ven tres respuestas: los que quedan con el susto en el cuerpo de manera permanente, los que dudan de lo que pasó, vuelven cogen fuerza y empiezan a molestar otra vez y los más peligrosos *Los sin miedo*, esos hacen peligrar el negocio y el retorno de mis recuerdos.

Ahora estamos trabajando en un nuevo susto, un poco más grande que hará que la gente tenga miedo hasta de salir, de tocarse, de estar cerca; cuando lo vean, mejor dicho, cuando lo sientan, se acordarán de mí, quizá yo no, será un olvido más en mi vida.



El roba recuerdos

No recuerdo cuándo fue la primera vez que lo vi o cómo llegó a ser mi asistente, mi mano derecha, quien me ayuda a no perderme en el silencio de mi memoria. Se llama Korsakoff y siempre tiene una agenda en la que escribe todos los detalles importantes de los sustos y me indica cuáles son más efectivos y los que quizás debo hacer más a menudo para recuperar mis recuerdos.

Es un hombre solitario como yo. Habla mucho y todo el tiempo sonrío; es muy expresivo, pero cuando lo hace, siento una mezcla de alegría y miedo, en fin, es el asistente de *Sustos a domicilio* y el jefe logístico. Sin su ayuda, sería muy difícil sacar adelante este negocio que cada día crece más.

La noche del susto 417 ha sido productiva. La ciudad se ha silenciado y están en casa esperando. Los dueños de la ciudad están satisfechos y yo, de repente, empiezo a recordar. Si ellos llegan en camiones, en aviones que atraviesan el país, van anunciando su llegada, tenemos miedo, nos resguardamos. ¡Zas! ¡Es el diablo blanco! Uno, dos, tres por nosotros.

La escucho, escucho su voz. Es ella, la *Tejedora*.

—Despierta, despierta, negrito, que tu mamá no está en el campo, negrito, despierta, despierta, negrito, que tu mamá no está en el campo, negrito, se ha cansado sí, se ha enfermado sí, va muriendo sí, ha huido sí, sin el negrito chiquitico sí, y si no despierta el negro, viene el diablo blanco y ¡zas!, le quema la casita, le corta la patica, asusta las gallinas, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba*.



Mi rostro empieza a tener un hormigueo. Rápidamente busco un espejo, no lo encuentro, me desespero, siento que puedo mover el rostro, necesito saber cómo es mi rostro, mi peso vuelve, mis manos están tibias, mis recuerdos, mis memorias, mi *tonalli*. Escucho a Korsakoff, él me ayudará, le gritó:

—¡Ven rápido, estoy recordando! —Llega con una sonrisa, tan tranquilo como siempre y me dice:

—Ahora todo estará bien, tus recuerdos están donde deben estar. —Siento frío nuevamente. —No te preocupes, tu *tonalli*, tu alma están seguras conmigo. —Siento miedo—. Déjame, yo te ayudo. —Toca mi hombro.

Intento correr, mi rostro se mueve, los recuerdos empiezan a volver, sí, yo soy, yo estaba, el miedo y el desespero me inundan. Korsakoff aprieta mi hombro, me inmoviliza, su rostro siempre sonriente mientras me dice:

—Yo soy el tiempo robado, soy los recuerdos olvidados, soy tus miedos —él continúa—. Tu nombre es... el...vienes de... ca...eres... co.

No entiendo sus palabras. Ahora sé quién es él, es el ladrón de mis recuerdos, cuando está cerca mi memoria huye, no puedo hacer nada, se van desvaneciendo los recuerdos. Tengo mucho miedo, más movimientos, más recuerdos

—Yo soy, E... lo... i... —Suenan el teléfono y Korsakoff me suelta. Va a contestar, lo escucho hablar alegremente, señal de un buen negocio.

Me voy levantando. Estoy de pie, en medio de la habitación temblando, confundido, intento pensar, me esfuerzo por no olvidar, de repente Korsakoff con su alegre voz interrumpe mis pensamientos.

—Son ellos, los señores de Elinom, ya están acá —Sonríe. La confusión va desapareciendo, me emociona otro susto, quizás este es el que necesito. Me arreglo el traje, me limpio el sudor, me reincorporo y entro a la oficina. Allí están ellos, los señores de Elinom.

—Buenas tardes, bienvenidos a *Sustos a domicilio*, ¿quién merece un buen susto el día de hoy? —Digo sin expresión alguna. Ellos sonríen, Korsakoff sonríe, siento que este puede ser el susto que necesito, definitivamente este es el camino para recordar.



Escritura dramatúrgica

Sustos a domicilio

Personajes

MOEBIUS: personaje andrógino, director de la Agencia de sustos. Sufre parálisis facial y pérdida de los recuerdos.

TEJEDORA: anciana que atiende el mal del susto.

KORSAKOFF: personaje de gestos exagerados en su rostro. Asistente de la agencia.

Periodista: entrevista y ayuda con la publicidad.

HOMBRE Y MUJER: juegan a las escondidas.

VECINOS: hombres y mujeres del conjunto residencial que se preparan para la llegada.

SEÑORES DE ELINOM: hombres y mujeres que buscan sustos para apoderarse de todo en nombre de su jefe Elinom.

Escena 1. El último recuerdo

(La tejedora y Moebius están sentados en el piso. Ella teje junto a un canasto, él sin camisa y con el pantalón arremangado. A los extremos dos vasijas de barro con fuego).

MOEBIUS: Duele la cabeza.

TEJEDORA: Porque le tiemblan los párpados.

Moebius: No duermo.

TEJEDORA: Son las pesadillas.

MOEBIUS: Pierdo peso.

TEJEDORA: Ella se fue.

MOEBIUS: Cuándo vuelve.

TEJEDORA: El martes, el jueves o el viernes a mediodía o a media-noche como ahora (empieza a cantar mientras teje):

Duerme, duerme, negrito, que tu mamá está en el campo, negrito, duerme, duerme, negrito, que tu mamá está en el campo, negrito, trabajando sí, trabajando duramente, trabajando sí, trabajando y no le pagan trabajando, sí, trabajando y va cosiendo trabajando sí, trabajando y va de luto trabajando sí, pa'l negrito chiquitito, trabajando sí, pa'l negrito chiquitito, trabajando sí, no le pagan, sí duramente, sí va tosiendo, sí va de luto, sí, y si no se duerme el negro, viene el diablo blanco y ¡zas!, le tumba la casita, le quema la patica, se lleva las gallinas, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba*.

(Aparece una voz distorsionada en susurro llamando a hombres y mujeres. A lo lejos, ruidos distintos de motores, perros ladrando, ella murmura la canción. Mira el fuego sin dejar de tejer).

TEJEDORA: Es la *mancharisqa* y se han llevado tu *tonalli*; no fue la tierra. Tu sombra ha ido en su búsqueda, por eso tu sangre se está volviendo agua (canta de nuevo):

Despierta, despierta, negrito, que tu mamá no está en el campo, negrito, despierta, despierta, negrito, que tu mamá no está en el campo negrito, se ha cansado sí, se ha enfermado sí, va muriendo sí, ha huido sí, sin el negrito chiquitico sí, y si no despierta el negro, viene el diablo blanco y ¡zas!, le quema la casita, le corta la patica, asusta las gallinas, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba*.

(Detiene el tejido, saca del canasto una totuma, hojas de albahaca, aguardiente, macera la mezcla, mientras la aplica al cuerpo de Moebius repite hasta volverse un susurro).

TEJEDORA: Hasta que un buen susto hayas de probar tus recuerdos volverán (retoma el tejido y canta):

Busca, busca, negrito, que ya no hay campo negrito, busca, busca, negrito, que ya no hay campo, negrito, lo han quemado sí, no hay comida sí, no hay refugio sí, no hay cultivos sí, no hay abrazos sí, para el negrito chiquitico, sí, y si no busca el negro, viene el diablo blanco y ¡zas!, señala la casita, le muele la patica, se come las gallinas, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba*.

(Moebius se va quedando dormido con el murmullo de la canción, ella apaga el fuego, lo abriga, pone las cosas en el canasto y sale, pero una ráfaga de viento lo despierta súbitamente).

MOEBIUS: Hasta que un buen susto hayas de probar tus recuerdos volverán (se pone de pie, está confundido, se toca como si hubiese

perdido algo). Mi rostro, ¿qué le pasa a mi rostro? (Este empieza a perder movimiento, hasta quedar en una máscara neutra) ¿Qué dijo de mis recuerdos? (Inicia un recorrido, buscando, se acerca a las personas, las ve como si fuera la primera, las mira nuevamente, no las reconoce, se angustia, su rostro no denota ninguna expresión, sigue buscando) ¿Qué dijo?, ¿alguien dijo algo?, ¿algo?

(Aparece Korsakoff, lo observa, se alegra, va a su encuentro, lo abraza como si lo conociera).

KORSAKOFF: ¿Dónde estaba amigo?, lo estaba buscando (Moebius confundido lo abraza, se deja llevar, Korsakoff le murmulla algo y van saliendo los dos) Es la hora de pensar en los sustos, no hay tiempo que perder.

MOEBIUS: (Confundido) Sí, claro, los sustos, para recordar, para qué recordar (lo interrumpe Korsakoff).

KORSAKOFF: Eso no importa ahora. Vamos, es hora de asustar (le dice algo en secreto los dos ríen y se van).

Escena II. La agencia

KORSAKOFF: ¿Quiere asustar a alguien?, ¿a qué le temen sus enemigos?, ¿quiere debilitar a ese compañero de trabajo que le incomoda?, ¿a ese vecino amargado o que hace fiestas hasta horas no apropiadas?, ¿a ese ex que le rompió el corazón?, ¿a esos ruidosos con las ollas en la calle?, ¿a ese que le importuna el negocio? Cualquiera merece estar asustado. (Frenético) Solo llámenos al 000-111-222, deje su nombre, siga las instrucciones y guarde su orden con la frase *ahí vienen*. Producto garantizado, de lo contrario le obsequiamos el olvido de un mal recuerdo.

(Se escuchan susurros, gritos, sirenas, sonidos de helicóptero, motores de carros).

MOEBIUS: (Representando un vecino cualquiera, va saliendo lentamente de la penumbra) ¡Yo los veo!, ¡yo los veo!, ¡ya están aquí!, ¿ya están aquí?, ¡entraron por el parque!, ¿tenemos parque?, ¡están en los parqueaderos!, ¿dónde quedan los parqueaderos? ¡Corramos! Mi palo

de escoba, quién cogió mi palo de escoba, carajo, vecino, el cuchillo de la tienda, sí, el de la carne, sáquelo, no los veo, pero sé que están acá, vamos, a mí me dijeron que ahí vienen. Son como trescientos, yo acá los espero (empuña su palo de escoba), de acá no me muevo, sí, usted corra, ya llegaron.

KORSAKOFF: (Con un altavoz de cartón) ¿Alguien merece estar asustado? ¿Esos ruidosos con las ollas en la calle? ¿Esos que no se van y le dañan el negocio? ¿Esos que solo necesitan un susto para entender? Muestra gratis el día de hoy, a la casita. No olvide, 000-111-222 *714, deje su nombre, siga las instrucciones y guarde su orden con la frase *ahí vienen*.

(Vuelven los sonidos de sirenas, helicópteros, Korsakoff se monta en el palo de escoba, como si fuera un caballito de madera y sale).

MOEBIUS: Mi palo de escoba, carajo, ¿quién agarró mi palo de escoba?

PERIODISTA: (Voz en *off*). ¡Corte! Perfecto, el rumor, maravilloso rumor, a la cámara, si mira a la cámara.

MOEBIUS: (Se acerca visiblemente emocionado) Si la amenaza es inminente e inevitable, lanzar la ofensiva para prevenir el peligro percibido. Debe ser el último recurso, un buen susto, puede ser un último recurso.

Fases de un susto efectivo: identificación de las debilidades, concentración de la fuerza, establecimiento de contactos locales y cooperación de autoridades, aislamiento del círculo social, ocupación de la línea de control, sostenimiento del susto el mayor tiempo posible y finalmente, *acá no pasó nada*, y como nadie habla de lo que pasó, nada ha pasado. Entonces bien, si nada ha pasado, pues sigamos viviendo.

(Música festiva).

KORSAKOFF: Encontrarán en nuestro catálogo gran oferta de sustos.

(Van apareciendo vecinos y vecinas, representando distintos sustos).

MOEBIUS: Sustos imaginarios, no ocurre nada, ellos se asustan solitos.

(Un hombre sigue a una mujer sin decir nada, solo observa, ella se intimida, coge con fuerza el bolso y mira asustada. Congelan la imagen.

Un hombre caminando, pasa un gato negro, se pone nervioso, se tropieza y cae. Se congela la imagen. Dos personas caminan, una tercera pasa corriendo, gritando, sin mirar atrás, los otros corren, se congela la escena).

Sustos de advertencia, el rápido rumor (en *off*, noticias sobre el contagio de la COVID-19, velocidad de reproducción alta). Sustos de acción, por ejemplo, llamarlo por su nombre, que lo confundan con un homónimo, miedo a que olviden su nombre, miedo a que no puedan pronunciar su nombre, miedo a que nadie ya lo nombre.

(Personaje con una lista voz en *off* de Korsakoff, nombres de personas).

KORSAKOFF: ¿Cómo contactarnos? Muy fácil, escribir una carta o correo electrónico, cuéntanos tu caso pidiendo ayuda, diciendo a quién y por qué se necesita un susto. Estamos para ayudar.

Escena III: un susto nada más

(Un juego de escondidas, un hombre en imagen congelada, ella corriendo y escondiéndose).

HOMBRE: Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez. Un, dos, tres, aquí voy (busca con el cuerpo), el que se deje encontrar sale del juego, no puede ayudar a nadie, no puede avisar. Vamos a ver. (Se coloca unas gafas) Ya los veo, yo sé dónde se esconden, en los mismos lugares de siempre. (Se emociona) A que te cojo, ratona, y te encierro como a una gorriona. Déjese ver un poquito, que este juego es como el carnalito. (Ríe contento).

MUJER: (Cambia de escondite) ¡Cucú!, ¡cucú!... ¡a que no me encuentra! Esta vez no me convence con sus poemitas, esta vez yo gano y soy la que busca.

HOMBRE: Ya quisiera que sus ojitos bonitos me vieran de una vez, para que este amor que siento pueda florecer.

MUJER: (Cambia de escondite) Le suenan cada vez más bonito, pero yo no soy Florecita, a esa la convenció y se la llevó rapidito.

HOMBRE: Eso solo era un juego, lo que yo siento es amor verdadero, déjese encontrar, bonita, y se lo demuestro esta tardecita.

MUJER: (Cambia de escondite y susurra) ¿Dónde están? Ya no los veo, ¿queda alguno? (Nadie responde) Reinaldo, Anita, ¿ya los cogieron?

HOMBRE: Los ratones ya cayeron, solo me queda sumercecita, venga pacá y bailamos una buena rumbita.

MUJER: (Susurra) Jorge, Raquel, ¿dónde están?, ¿qué pasó? Yo lo distraía y ustedes se escondían. (Nadie responde) Yo les dije que no quería jugar más, que ya no me gustaba, cada vez son menos los que quieren jugar. Cuando los encuentra, les pega y después no vuelven a venir. Hoy le íbamos a ganar para que cogiera otro. Ahora, ¿qué hago, para dónde corro? Está oscuro no veo bien (tropieza y cae, respira angustiada).

HOMBRE: (Empieza a caminar hacia ella, le alumbra con una linterna, ella en el piso inmóvil, la angustia crece) Ya me los llevé a todos. ¿Qué creyó?, que no podía, ahora como gorriona recién cogida me va a cantar bonita.

(Oscuridad).

KORSAKOFF: (Voz en *off*) ¿Quiere saber cómo termina la historia? ¿Le gustaría contratar un susto similar? No dude en llamarnos al 000-111-222, deje su nombre, siga las instrucciones y guarde su orden con la frase más-acres y con gusto lo atenderemos.

Escena IV: crónica de un susto

MOEBIUS: (De pie se mueve de un lado, detrás Korsakoff toma nota) Se llamará *Susto 417*. Empezamos con una campaña de expectativa sencilla, una estrategia de lo más común, la voz a voz: *alguien viene, fijo viene a quitarnos algo*, que dure un par de semanas y luego un apagón en la ciudad. No hay nada que les produzca más miedo a los adultos que la oscuridad en las calles, ahí se revelan las verdaderas intenciones.

Debemos estar atentos a la logística, Korsakoff, es fundamental, una falla y todo se va para el carajo, el factor sorpresa es imprescindible. La gente en la calle sigue incomodando a los ciudadanos de bien, los vamos a dejar un par de días más que cojan confianza, que crean que la están logrando, que canten, que bailen, que acaben con las ollas y tapas. Que los amigos de la prensa no pierdan detalle, que

incomoden, que saturen con información hasta que el sonido de las ollas no deje dormir a los abuelos, que despierte a los niños, que inquiete a los perros.

El día antes del Susto 417 que se rompan un par de vidrios, estaciones y uno que otro robo, no podemos olvidar todo en noticieros, represión, pero no mucha, un golpe aquí, un detenido por allá. Se va a decir algo así: “Se prohíbe por seguridad la libre circulación de las personas la noche del 22 hasta la madrugada del 23, los niños buenos se acuestan temprano, así: primero los pobres, esos a las 8 de la noche en la casita, guardaditos o los entramos a palo. Da pena con los de la calle 93 pal’ norte, pero qué le hacemos, que se tomen sus coctelitos hasta las 9 de la noche. Den gracias que no hay más muertos como en otros países. Nuestra fuerza letal se sabe controlar, si se pierde un ojo no es culpa nuestra, quien los manda a estar mirando de más. Publíquese y cúmplase”.

KORSAKOFF: ¡Güepajé! (suelta una carcajada como si hubiese escuchado un buen chiste).

MOEBIUS: ¿Estrategia en medios?

KORSAKOFF: Lista, el periodista es usted.

MOEBIUS: ¿Estrategia verde?

KORSAKOFF: Lista, nos prestaron al equipo halcón.

MOEBIUS: ¿Estado del rumor?

KORSAKOFF: En su punto.

MOEBIUS: ¿Fase del susto?

KORSAKOFF: Imaginario, ellos solitos se asustaron.

MOEBIUS: Entonces, empecemos.

(Se escuchan sonidos de ollas y tapas, sirenas, helicópteros, entrevistas a velocidad de reproducción 2.0).

Escena v: la entrevista

(Un hombre con un micrófono y dos habitantes del conjunto).

HOMBRE: Los únicos rumores que hemos escuchado es que se habían metido en la manzana C del conjunto del lado.

MUJER: No es verdad. Fuimos a mirar, casi nos linchan. Pensaron que éramos (en susurro) ellos, menos mal allá vive mi comadre y me reconoció. Pero no han llegado todavía.

HOMBRE: Ahora no estamos seguros de nada. Yo pienso que están camuflados entre la gente de bien y, en el momento, ¡nos brincan encima!

PERIODISTA: ¿Cómo empezaron a ponerse de acuerdo los vecinos para salir? Es muy peligroso, ¿no creen? Se han visto camiones rondando las calles con personas sospechosas.

HOMBRE: Primero por la televisión, yo vi los camiones y me alisté, aquí no nos quitan nada. Menos mal están dando avances cada media hora, así sabemos por dónde vienen, los noticieros han estado muy pendientes, no los han visto tampoco, pero aseguran que ya vienen.

MUJER: Por seguridad, mandaron a todo mundo a la casa, la Policía está en helicóptero. Tienen miedo de que los ataquen primero, pero me dijo la señora de la tienda de al lado que había escuchado que la administradora del conjunto de la manzana C había dicho que un residente creía haber oído que después de las cinco de la tarde nadie nos cuidaría y yo le creo a la señora de la tienda, ella es muy seria, así que estamos solos.

HOMBRE: El señor alcalde dice que no nos preocupemos, que él va a mirar todo por las pantallas, que él está muy bien, que va a grabar todo y mañana nos muestra, y que agradezcamos que aquí no se mata a la gente como en otros países.

MUJER: Esos son los líderes que necesitamos y con esa carita da pesar que le hagan algo, mejor que se cuide, nosotros lo defendemos, nosotros defendemos la ciudad, nosotros somos los buenos y, eso, debemos acabar a los malos, así sea a palo.

PERIODISTA: ¿Hasta qué hora piensan estar acá?

HOMBRE: Vamos a estar hasta la madrugada, cuando piensan que estamos más vulnerables, pero ya tenemos una estrategia muy

elaborada, bueno, yo presté servicio militar así que sé cosas de la milicia, de inteligencia.

MUJER: Ya nos estamos preparando, menos mal los vecinos siempre están pendientes de todo lo que pasa, de quién llega, de quién se va. No es que seamos chismosos, no señor, somos una comunidad muy unida y comunicativa.

PERIODISTA: ¿Cómo piensan armarse?

MUJER: Eso es lo más fácil, con palos, machetes, cuchillos. (De repente se calla, presta atención) ¿Escucharon algo? Yo sí, son pasos, como que vienen corriendo, se van a trepar por las paredes, permíto (sale corriendo).

HOMBRE: Yo no escuché nada, ¿usted sí? Creo que llegaron, nos van a quitar todo, nos van a matar, señor periodista, diga que aquí morimos por la patria y por mi televisor nuevo.

(Salen corriendo con un palo de escoba).

PERIODISTA: ¡Aquí en vivo y en directo para toda la ciudad! Estamos presenciando su llegada, los vecinos se preparan, hay que defenderse (recoge un palo del piso y empieza a dar golpes a un lado y al otro).

(Una voz en *off*, grita es él, ya llegaron, la gente se abalanza sobre el periodista, gritan, lo golpean).

PERIODISTA: Seguiremos transmitiendo, vamos a estudio. (De repente un grito ¡ahí vienen! Luego silencio y oscuridad).

Escena vi: ladrón de recuerdos

(Moebius, la *tejedora*, los dos fuegos encendidos).

MOEBIUS: Me gusta jugar, mi mamá me enseñó a las escondidas, ese era nuestro juego favorito, podíamos jugar durante días, a veces hasta dormíamos en el monte y debíamos estar callados, porque venía el diablo blanco y ¡zas! nos tumbaba la casita, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba*. Al que encontraban se lo llevaban y perdía, a ella la cogieron de últimas de todos, a mí no me encontraron, todos se fueron, pero me siento solo. Yo quiero ir allá con ellos y jugar el nuevo juego, ya no quiero ser el ganador.

TEJEDORA: (Canta) Busca, busca, negrito, que ya no hay campo, negrito, busca, busca, negrito, que ya no hay campo, negrito, lo han quemado sí, no hay comida sí, no hay refugio sí, no cultivos sí, no hay abrazos sí, para el negrito chiquitico sí, y si no busca el negro, viene el diablo blanco y ¡zas!, señala la casita, le muele la patica, se come las gallinas, *yaka pumba, yaka pumba apumba, yaka pumba, yaka pumba, yaka pumba*.

MOEBIUS: Un buen día simplemente me desperté, ya no tenía miedo, tampoco recuerdos. Mi rostro se silenció, no podía sonreír ni llorar; se fue el miedo, se fue la memoria, ese día empaqué, no volví a verme al espejo y empecé a llamarme *Moebius*.

TEJEDORA: No te asustes, no te asustes. (Dice un rezo en murmullos, no se entiende, mira al fuego) Tierra arrasada, vinieron por ti, por tu pueblo con sangre y fuego se llevaron el *tonalli*, por no temer, por atreverte a decir, tu rostro se ha enmudecido; hasta que un buen susto hayas de encontrar, tus expresiones no van a regresar.

MOEBIUS: Pasaron días, semanas y buscaba el susto perfecto. (Inicia una danza mostrando distintas formas de asustarse) No lo encontré, así que una mañana bien temprano me fui, sin volver la mirada hacia atrás y juré no volver hasta no recordar.

TEJEDORA: Es hora de empezar, se enmallan los años, se teje hasta el primer recuerdo y se aumentan dos, vuelve y se teje hasta el siguiente recuerdo, se debe tejer el *tonalli* para que no se pierda.

(Apaga y recoge el fuego. Le entrega el tejido y se marcha).

MOEBIUS: (Empieza a tejer) 417 salió perfecto, un buen susto que me permite recordar. (Silencio) Cada vez más flaco, cada vez más frío, algo se fue, me siento liviano, casi floto, pero quiero mis pies en la tierra, ¿cómo se salió?, ¿qué salió? Eran camiones llegando por las trochas, eran motores de lancha rápida por el río, era la música de las gaitas y tambores, las botas de mi abuelo, un silencio, una curva, los *tonalli* intentando regresar durante diecisiete años, mi casa cerrada como una naranja. Me duele el rostro, lo puedo mover, soy, me llamo Eloi Emigdio.

(Interrumpe Korsakoff sonriendo).

KORSAKOFF: Ahora todo estará bien, tus recuerdos están donde deben estar.

MOEBIUS: (Lo rechaza) Tengo frío.

KORSAKOFF: No te preocupes, tu *tonalli*, tu alma, está segura conmigo.

MOEBIUS: (Se toca el pecho y la cabeza) Algo se va.

KORSAKOFF: Yo te ayudo, siempre te ayudo.

(Korsakoff toca su hombro, Moebius intenta correr, mueve el rostro, los recuerdos empiezan a volver).

MOEBIUS: Sí, yo soy, yo estaba... despierta, despierta, negrito, me dijo, tengo miedo, corro. (Korsakoff aprieta el hombro, lo inmoviliza, su rostro siempre sonriente).

KORSAKOFF: Yo soy el tiempo robado, soy los recuerdos olvidados, soy tus miedos, soy el diablo blanco, ¡zas! (Ríe). Nunca me iré, no te dejaré, soy el susto que te trae recuerdos y espanta. Tu nombre es... vienes de... eres...

MOEBIUS: (Muy confundido y angustiado) Era usted el que reía a carcajadas, contaba y nosotros corríamos; usted es el ladrón de recuerdos, mi memoria huye cuando usted está cerca, se van desvaneciendo los recuerdos. (Se toca el rostro, lo mueve) Ella lo sabía, siempre me lo dice, una y otra vez.

KORSAKOFF: (Le arrebató el tejido y empieza a deshacerlo, mientras repite cada vez más rápido) Robo el tiempo, deshago los recuerdos, avivo los miedos, soy el diablo negro, ¡zas!, robo el tiempo, deshago los recuerdos, avivo los miedos, soy tú, robo el tiempo, deshago los recuerdos, avivo los miedos, soy ellos, soy el miedo en las calles, soy el motor del camión, soy el miedo al desconocido, a saludos, a despedirse, al último adiós. Robo el tiempo, deshago los recuerdos, avivo los miedos, soy yo, el señor Elinom. (Suena el teléfono, Moebius cae al piso confundido, Korsakoff rápidamente contesta) Son ellos, los señores de Elinom, ya están acá. (Sonríe) Nos felicitan por el 417, quieren más.

MOEBIUS: (Reincorporándose lentamente, seca su sudor) Bien, hazlos seguir. Me emociona otro susto, quizás este es el que necesito. Buenas tardes, bienvenidos a *Sustos a domicilio*, ¿quién merece un buen susto el día de hoy?

(Su rostro no denota ninguna emoción... oscuridad total).

Fin

Reflexiones finales



Terminar una investigación supone un nuevo comienzo. Emergen nuevas preguntas, propuestas por desarrollar, al igual que sentimientos de satisfacción de una labor concluida con esfuerzo y dedicación durante cuatro años. Estas sensaciones, empero, se mezclan con la tristeza con la cual escribí el primer libro, *Tránsitos*, referido al conflicto armado en Colombia, pues desearía que lo narrado fuera un relato de un pasado sin regreso. Lamentablemente no es así; por ello en estas reflexiones finales considero que esta investigación no ha acabado de hablar, pues la guerra en Colombia no termina de pasar, las ánimas aún no descansan, en la tierra aún se derrama la sangre.

En el año 2019, el trabajo de campo llegó a su fin. Los relatos estaban transcritos, los autores y autoras de anclaje aportaron con sus reflexiones un lugar para comprender los tránsitos que artistas pueden recorrer entre los acontecimientos sociales y poéticos ligados al conflicto armado. De manera paralela, dicho conflicto se arreciaba, los territorios nuevamente entraban en alarma por la presencia de grupos armados, el asesinato de líderes sociales se incrementaba y el año cerraba con la irrupción de dos acontecimientos: el primero, el hallazgo de fosas comunes en el cementerio del municipio de Dabeiba, Antioquia, de víctimas de las ejecuciones extrajudiciales o falsos positivos; el segundo, el toque de queda en la ciudad de Bogotá.

El 2020 implicó la escritura de los libros, para reconocer cómo entre los acontecimientos sociales y los poéticos se abren múltiples posibilidades, rizomas que conectan el presente con el pasado, las narrativas de los artistas con los relatos de los sobrevivientes, a la vez que se enfrentan irrupciones permanentes y con ellas la urgencia de seguir construyendo memorias.

El rompecabezas que buscaba armar en las primeras páginas de esta tesis aún tiene fichas incompletas, algunas aparecen desgastadas, a punto de borrarse, y otras están rasgadas a la mitad. No es un ejercicio sencillo, pero gracias a los relatos de los artistas, a los públicos que tuve la posibilidad de escuchar y a las largas horas de lectura sobre las memorias, el conflicto armado y sus poéticas, se reagruparon algunas de ellas, si bien aún insuficientes, para tener la imagen completa.

Es importante el ejercicio para sumar las distintas iniciativas que surgen a diario en los territorios.

Al igual que Ana Felicia, quien pone flores para recordarle a su casa que no está sola, el trabajo de los cinco artistas que compartieron sus experiencias poéticas de creación, al igual que mis ejercicios de escritura, son una invitación para narrar las memorias desde el sentir, con las huellas que quedan en el cuerpo. Se pretende hacer de las memorias un lugar para reivindicar la vida, traer de nuevo las risas, el olor de las plantaciones de tabaco del sur de Bolívar, el viaje por el río Bojayá hacia Vigía del Fuerte y visitar a los familiares, el beso de saludo del hijo al llegar a casa en la tarde.

Se pretende también hablar del horror de la guerra, de lo que se pierde, de lo que queda atrás. El homenaje de Ana Felicia a su casa recuerda también la destrucción que deja a su paso la confrontación armada. El lente de Jesús Abad captura la tristeza, la nostalgia del hogar que se perdió, a la vez retrata la mirada de una mujer que sigue luchando y se abre paso en la vida, que resiste.

Es un llamado de los y las artistas sobre la responsabilidad ética y política que se tiene en Colombia o en cualquier país que sufra las consecuencias de las violencias derivadas de la lucha por el control de los territorios, a través de los lenguajes artísticos, como el teatro.

Entre el acontecimiento social y el acontecimiento poético, hay miles de relatos, personajes, territorios, viajes, ausencias, vacíos, al igual que, apuestas poéticas, por hacer de los ejercicios de la memoria vehículos de resistencia y resiliencia.

Johan, actor y director del Teatro Experimental de Fontibón, en un conversatorio de la obra *El canto de las moscas*, decía que desearía nunca más tener que presentar esa obra, pues narra cosas que no amamos, que nos duelen y que le duelen al país: “Tristemente y en contra de nuestra voluntad esta obra vuelve y recobra vida”, afirmaba en el 2019, respecto al retorno de las masacres en los territorios, muchos de ellos nombrados en el poemario de la obra de María Mercedes Carranza (no sobra recordar que la obra lleva el mismo nombre).

Fernando Montes y su grupo de actores, a finales del 2019, hacían la última función de *Kilele*, obra inspirada en los hechos acontecidos en la masacre de Bojayá, pues consideraban que ya había cumplido su ciclo, una función por cada ánima, y porque los cuerpos de las víctimas mortales, después de diecisiete años, retornaban para que la comunidad y sus familias pudieran despedirse de ellos a través de los alabaos y gualíes.¹

Los ejercicios de las memorias, a partir del acontecimiento poético, tienen una responsabilidad histórica. Son los vehículos llamados a permitir que las versiones no oficiales alcancen distintos escenarios dentro y fuera del país; igualmente, son una ruta de regreso a los territorios, que le dan voz a los sobrevivientes y a sus muertos.

Por ello, este ejercicio investigativo es un acto vivo, un tejido. En cada una de sus páginas busca describir tránsitos, caminos, conexiones de los artistas, cómo se transforman, se conmueven, enfurecen; crean a partir de la destrucción. En palabras de Fernando Montes (2019), “es como tomar un rayo de luz y lanzarlo a la oscuridad”. Ánimas, víctimas y sobrevivientes vuelven y cuentan su historia; el rizoma se expande, muestra lo mejor y lo peor del tejido (Deleuze y Guattari, 2003).

Un momento significativo dentro de este tejido es la circulación, el encuentro con los públicos y el diálogo al final de la obra, el cual veo como un acto poético, que pocos reconocemos y que evidencia a los públicos, como agentes vivos dentro de la creación.

A través de estos breves momentos de conversación, el acto performativo, las lágrimas y las sorpresas al descubrir el horror del acontecimiento abren un espacio para el compromiso de indagar y explorar más. Otros públicos son huella viviente de lo acontecido, aquí el foro se convierte en una extensión de la obra, se aclaran situaciones, se precisan acciones. A través de las miradas y palabras cómplices, se hace un pacto: no olvidar, seguir hablando de los muertos y de su supervivencia.

Este es uno de los escenarios de mayor valía y que esta investigación no logró ahondar en buena medida por los encerramientos a causa de la COVID-19. No obstante, es una invitación a retomarlo en el futuro.

[1] Cantos fúnebres dedicados a los niños y niñas en el Pacífico colombiano.

El tiempo de indagación y relacionamiento con el campo teórico son otros aprendizajes. Cada uno de los autores y autoras revisados y referenciados abren múltiples posibilidades de acción. Quizás era necesario el caos, perderse entre libros, artículos, documentales, cursos, seminarios, no para salir de allí; al contrario, para comprender las conexiones que se construyen entre la descarnada realidad de un conflicto armado y la creación poética.

Ninguno pretendió darme respuestas, lo que me agradó, pues yo tampoco las buscaba, sus reflexiones a modo de preguntas, de metáforas, han sido muy valiosas. En este punto, creo que vale la pena nombrar al profesor Jorge Iván Grisales, de la Universidad de Antioquia; gracias a su trabajo sobre el acontecimiento, dio la categoría central de esta investigación y logró ese punto articulador entre las ciencias sociales y las artes escénicas que llevaba tiempo buscando.

Las valiosas investigaciones del CNMH, bajo la dirección del maestro Gonzalo Sánchez y la maestra María Emma Wills, dan una mirada rigurosa y humana del conflicto armado en Colombia y la larga tarea que tenemos como país de reconstruir las memorias de un acontecimiento que no deja de irrumpir.

Dentro de los ejercicios de las memorias, se debe reconocer que otros países han recorrido caminos similares. En el caso de América Latina, son emblemáticos los estudios y esfuerzos de grupos de teatro como Yuyachkani, en Perú, al igual que los aportes desde Elizabeth Jelin y Leonor Arfuch, en Argentina, por reconstruir un escenario sensible a la vez que político; por esta razón, el relato autobiográfico y los vehículos de las memorias se convierten en posibilidad de comprender la mezcla de pasión y responsabilidad histórica que demanda escribir, dirigir, actuar o crear en torno a los acontecimientos violentos, en el marco del conflicto armado.

Este esfuerzo, además, busca reconocer la importancia de los saberes y experiencias que se pretenden destruir a través de la agresión física, simbólica y territorial a partir de los acontecimientos violentos, y cómo las resistencias que se dan desde las artes se constituyen en campos de acción/transformación y, con ello, una forma de pensar el mundo. Se trató de cruzar la línea abismal y reconocer esas otras

epistemologías que se gestan en el día a día, en la reconstrucción de los territorios, en la solidaridad y empatía, pues todos y todas, como lo expresé al inicio de esta tesis, tenemos una historia que contar sobre el conflicto armado y desde allí pensar en un *presente potencial*, como lo diría Zemelman (1992), en movimiento, articulado y con múltiples direcciones.

Dentro de las posibilidades que garantiza el presente potencial, indagué sobre dos saberes, uno de orden metodológico y el otro de orden poético-creativo, a través de las escrituras creativas, entendidas como *saberes emergentes*.

Una pregunta que me ha acompañado a lo largo de estos años tiene que ver con el diálogo entre las ciencias sociales y el teatro, allí el punto de conexión es la investigación; en consecuencia, emergen las art-biografías, una propuesta para reconocer la importancia del relato autobiográfico en el marco de un acontecimiento social y poético.

La relevancia del relato personal, la ubicación geoespacial, el diálogo con investigaciones previas, al igual que los acontecimientos poéticos, diseñan mapas *rizomáticos* que visualizan interconexiones y amplían la visión de construcción de memorias no oficiales. En palabras de Jelin (2017), son construcciones sociales que buscan superar repeticiones, dudas, abusos, al mismo tiempo que se abren espacios para la conversación y el debate, entre ellas las creaciones artísticas, los foros, las funciones, las giras.

Art-biografía es una búsqueda metodológica que indaga por los terrenos liminales y expandidos de la investigación, mientras favorece la acción poética y de construcción de memorias sobre acontecimientos que irrumpen y transforman la vida para siempre. Así bien, las escrituras creativas son una ruta dentro de las múltiples a surgir; todo depende del impulso creativo del momento en el que el creador o la creadora interpela por el acontecimiento, en mi caso, el encierro que se da a finales de 2019 con el toque de queda, que sería la antesala del prolongado aislamiento de la pandemia de la COVID-19.

Como retos para seguir en esta construcción investigativa-creativa, es importante acompañar más de cerca el proceso creativo,

ensayos, trabajos de mesa, al igual que las labores con los artistas y sus públicos. En la construcción de relatos, el recurso audiovisual propicia acercamientos a los gestos, miradas, movimientos en los que la grabación en audio se queda corta.

El trabajo cartográfico geofísico es otro campo de exploración que merece la pena vincular con las cartografías sociales y los mapas rizomáticos. La multimedia es su articulador. Para finalizar, el camino de la investigación en artes, según perspectivas sociales, es un campo infinito de creación; en el caso colombiano, a lo referido al conflicto armado, representa ausencias y emergencias permanentes que retan e invitan a volver los ojos sobre nuestro país, a sentipensarlo, como diría el maestro Orlando Fals Borda (2009).

Esta investigación es un homenaje a los y las artistas que generosamente compartieron parte de su experiencia de vida, a las víctimas mortales de este conflicto sangriento y brutal, que sepan que no las olvidamos, a los y las sobrevivientes que dignamente levantan su rostro, llevan flores a sus casas, entierran sus muertos entre cantos y lágrimas, y llevan en sus pechos los retratos de los que no han vuelto a casa.

Es un reconocimiento a quienes resistimos cada día y trabajamos, soñamos, accionamos para que los horrores de la guerra no queden en el olvido, así como las memorias y las verdades sean escuchadas. Tenemos miedo, es cierto, pero no del que paraliza, por el contrario del que llena de fuerza por seguir construyendo y ver a los ojos a nuestros hijos, a mi hijo y decirle que su madre, artista, mujer, creadora, hizo todo lo que estuvo a su alcance por torcer un destino fatal. Gracias por haber recorrido esta investigación conmigo.

Referencias

- Acevedo, T. (2021, 09 de enero). Las extremidades de Galán. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/las-extremidades-de-galan-article-244107/>
- Almeida Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Editorial Aguirre Mendoza.
- Angulo Novoa, A. (2012). La marca indeleble de los falsos positivos. *Cien Días Vistos por CINEP/PPP*, (74), 30-32. https://www.cinep.org.co/publi-files/PDFS/20111201i.falsos_positivos74.pdf
- Arboleda-Ariza, J. C. (2013). *Memoria e imaginarios sociales del conflicto colombiano: desmemorias y acontecimientos, de cómo olvidar recordando* [tesis doctoral inédita]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica.
- Barker, C., Bay, H. e Izenour, G. C. (2023). Theater. *Enciclopedia Británica*. <https://www.britannica.com/art/theater-building>
- Bene, C. y Deleuze, G. (1979). *Superposiciones*. Minuit.
- Camacho López, S. (2012). El cuerpo: topología de la acción trágica contemporánea. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (6), 20-30. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/5121/1/CamachoSandra_2012_TopologiaAccionTragica.pdf
- Cañón, D. (2019, 12 de julio). Comunicación personal [D. Rodríguez Bautista, entrevistadora].
- Carranza, M. M. (1998). *El canto de las moscas* (versión de los acontecimientos). Arango Editores.
- Castro Lee, C. (2005). *En torno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria*. Universidad del Valle.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). *La Masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*. Editorial Taurus.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá: la guerra sin límites*. Editorial Taurus.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2011). *La Masacre de El Tigre: 9 de enero de 1999. Reconstrucción de la memoria histórica en el Valle del Guamuez. Putumayo*. CNMH.

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general: Grupo de Memoria Histórica*. CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2021/12/1.-Basta-ya-2021-baja.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*. CNMH. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/toco-cantar/librillo-toco-cantar.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018a). *Regiones y conflicto armado. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018b). *Río Bojayá*. CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/recorridos-por-paisajes-de-la-violencia/rio-bojaya.html>
- De Souza Santos, B. (2018). *Epistemologías del Sur*. CLACSO.
- Decreto 714 del 2019. (22 de noviembre), por medio del cual se decreta el toque de queda en la ciudad de Bogotá D. C. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Decreto 1923 del 1978. (06 de septiembre), por medio del cual se dictan normas para la protección de la vida, honra y bienes de las personas y se garantiza la seguridad de los asociados. *Diario Oficial* 35.101.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2003). *Rizoma*. Pre-Textos.
- Diéguez, I. (2009). *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación*. Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, J. (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura* (1983-2001). Micropoéticas 1. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Esperón, J. P. (2017). Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze. *Devenires*, 18(36), 33-53.
- Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. CLACSO y Siglo XXI Editores.
- Flamia, L. (2018, 30 de abril). Dramaturgas: el punto de vista de las mujeres entra en escena. *Semanario Voces*. <http://semanariovoces.com/dramaturgas-el-punto-de-vista-de-las-mujeres-entra-en-escena/>
- Franco Restrepo, V. (2009). *Orden contrainsurgente y dominación*. Siglo XXI Editores.
- Grisales, J. I. (2016). *Dramaturgia del acontecimiento social II*. Universidad de Antioquia.
- Guarnizo, P. (2019, 04 de octubre). Comunicación personal [D. Rodríguez Bautista, entrevistadora].

- Guarnizo, P. (2020). *La caída de las águilas*. Instituto Distrital de las Artes.
- Guarnizo, P. (s. f.). *La curva del silencio* [obra de teatro].
- Hermanas Agustinas Misioneras. (1999, 12 de septiembre). *Declaración por la vida y la paz*. Bojayá. <https://memoriabojaya.org/wp-content/uploads/2013/02/declaracion-por-la-vida-y-la-paz.pdf>
- Hurtado Sáenz, L. (s. f.). *Ladrillo portante de celda circular* [obra de teatro].
- Hurtado Sáenz, L. (2019). *Siete dramas al borde del abismo*. La Esfinge.
- Hurtado Sáenz, L. (2019, 17 de septiembre). Comunicación personal [D. Rodríguez Bautista, entrevistadora].
- Hurtado Sáenz, L. (2019). *Siete dramas al borde del abismo*. La Esfinge.
- Hurtado Sáenz, L., Jaime, C. J., Vinasco Benavides, A., Molina Cruz, J. C. y Suárez Hincapiés, D. C. (2013). *Rastros sin rostro: de la creación a la investigación*. MinCultura.
- Jelin, E. (1998). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI Editores.
- Ley 1448 del 2011. (10 de junio), por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. *Diario Oficial* 48.096. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1680697>
- Leys, J. (2009, 17 de enero). *J. S. Bach - Crab Canon on a Möbius Strip* [video de YouTube]. <https://youtu.be/xUHQ2ybTejU>
- Ministerio de Cultura. (2015). *De la palabra a la escena. Becas de dramaturgia teatral*. MinCultura.
- Monroy, J. C. (2008, 7 de octubre). Persisten dudas en muerte de 19 jóvenes. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/persisten_dudas_en_muerte_de_19_jovenes-BEEC_16456
- Montes, F. (2001). *Mujeres en la guerra* [obra de teatro].
- Montes, F. (2009). *Fragments de libertad* [obra de teatro].
- Montes, F. (2015). *Banquete antropofágico* [obra de teatro].
- Montes, F. (2019, 16 de marzo). Comunicación personal [D. Rodríguez Bautista, entrevistadora].

- Montes, F. (2020). *La sombra del miedo* [obra de teatro].
- Moreno Montoro, I. y López-Peláez, M. P. (2016). *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*. Síntesis.
- Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Humanitario. (2012). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002-2010. Crímenes de lesa humanidad bajo el mandato de la política de defensa y seguridad democrática*. Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Humanitario.
- Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Parada Lugo, V. (2020, 02 de enero). Bojayá: vuelven el miedo y la zozobra. *El Espectador*. <https://www.elspectador.com/noticias/judicial/bojaya-vuelven-el-miedo-y-la-zozobra-advertida-articulo-898174/>
- Paredes, J. (2013). El presente potencial y la conciencia histórica: realidad social, sujeto y proyecto. *Revista Latinoamericana*, 243-261.
- Parra, P. L. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. MinCultura.
- Pécaut, D. (2010). Simbólica nacional, liberalismo y violencias. En M. T. Calderón, I. Restrepo y E. Posada Carbo (Eds.), *Colombia 1910-2010* (41-118). Taurus.
- Peñalosa, E. (2019, 22 de noviembre). (R. d. prensa, entrevistador).
- Pérez, L. (2014). La crisis de los frutos saludables como factor determinante de la “revolución de los comuneros”. *MedUNAB*, 17(1), 30-37.
- Piper-Shafir, I., Fernández-Droguett, R. e Íñiguez-Rueda, L. (2013). Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo. *Psyke*, 22(2), 19-31. <http://dx.doi.org/10.7764/psyke.22.2.574>
- Plata Pineda, O. (2012). De la ley de justicia y paz a la ley de víctimas y restitución de tierras. De la indignación a la reconciliación. *El Ágora USB*, 12(1), 47-59. <https://doi.org/10.21500/16578031.221>
- Posada, J. I. (2013, 10 de agosto). Los secretos del “Rey de los Pájaros” de la Violencia. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/los_secretos_del_rey_de_los_pajaros_de_la_violencia-DCEC_255006
- Ramírez, E. (2019). *Torbellino comunero* [obra de teatro]. Fundación Cultural Teatro Experimental de Fontibón (TEF).

- Retamozo, M. (2015). La epistemología crítica de Hugo Zemelman: política y metodología (o una metodología política). *Estudios Políticos*, (36), 35-61. <https://www.elsevier.es/es-revista-estudios-politicos-79-articulo-la-epistemologia-critica-hugo-zemelman-S0185161615000347>
- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*. MinCultura.
- Rivera Cuisicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón Ediciones.
- Ruiz, M. (2008, 30 de agosto). Fiesta de sangre: así fue la masacre de El Salado. *Semana*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/masacre-de-el-salado-como-la-planearon-y-ejecutaron-los-paramilitares/557580>
- Silva y Villalba (1993). Si pasas por San Gil [canción]. *En Tierra colombiana*. El Gallo Productions.
- Semana*. (1990, 8 de abril). Se fundieron las armas. <https://www.semana.com/nacion/articulo/se-fundieron-las-armas/13163-3/>
- Teatro Experimental Fontibón (TEF). (2019, 26 de febrero). Comunicación personal [D. Rodríguez Bautista, entrevistadora].
- Uribe, M. T. (2003). Las guerras civiles y la negociación política: Colombia, primera mitad del siglo XIX. *Revista de Estudios Sociales*, (16), 29-41. <http://journals.openedition.org/revestudsoc/25636>
- Vergara Lombana, F. (2004). *Kilele, una epopeya artesanal*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Zemelman, H. (2012). *Los horizontes de la razón. Uso crítico de la teoría II. Historia y necesidad de utopía*. Anthropos.
- Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sexto Piso.

Este libro fue editado y publicado en 2024 por la
Universidad Pedagógica Nacional y reúne saberes
y memorias poéticas, personales y colectivos, que
contienen la palabra que sana y crea otros posibles.

*Si no se habla,
si no se escribe y no se cuenta,
se olvida y poco a poco
se va tapando bajo el miedo.*

¿Cómo hablar poéticamente sobre acontecimientos sociales ligados a la violencia política? Esta es una de las preguntas que Diana Marcela Rodríguez Bautista se plantea y comparte con los lectores en el presente libro. Producto de una serie de cuestionamientos suscitados de sus experiencias artísticas, en la relación que se teje entre el teatro colombiano, el conflicto armado y la construcción de memorias, la autora reflexiona sobre cómo los diversos artistas del campo escénico (directores, actores, actrices, dramaturgas) han vivido la violencia política y, a través de diversos ángulos, se profundiza en las implicaciones de sus apuestas poéticas. Así, valiéndose del recurso de la *art-biografía* (relatos biográficos que nacen de la creación artística), en el presente texto se identifican, a través de narraciones de experiencias, distintos tránsitos por la memoria del conflicto armado en Colombia; se opta por esta herramienta porque permite la comprensión de los actos creativos, las apuestas políticas y las decisiones estéticas. *Del acontecimiento social al acontecimiento poético* se mueve entre las posibilidades que proveen los estudios históricos, la construcción de memorias no oficiales, las elaboraciones cartográficas y los estudios teatrales con perspectiva política. De esta forma, en un universo de *micropoéticas*, compilado en tres libros y en el que confluyen experiencias de vida, se construyen saberes y memorias poéticas, personales y colectivos, que cargan consigo el potencial de la palabra que sana y crea otros posibles.