



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

La búsqueda como acción central y el espectro como  
figura de la acción: dispositivos de figuración en un  
teatro contemporáneo que expresa la relación entre  
teatro, historia y memoria en Colombia

**Edwin Andrés Toro Rengifo**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas – Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia  
2023

La búsqueda como acción central y el espectro como  
figura de la acción: dispositivos de figuración en un teatro  
contemporáneo que expresa la relación entre teatro,  
historia y memoria en Colombia

**Edwin Andrés Toro Rengifo**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Maestría en Estudios Literarios**

Director:

Doctor Víctor Raúl Viviescas Monsalve

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas – Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia  
2023

*A mi familia: cómplice, apoyo y motivación.*

## Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



---

Edwin Andrés Toro Rengifo

Fecha 24-01-2023

## **Agradecimientos**

A la Universidad Nacional de Colombia por todas las consideraciones que hicieron posible la culminación de este proceso. A los y las docentes de la Maestría en Estudios Literarios por las inquietudes que sembraron en los espacios académicos; y en especial, al maestro Víctor Viviescas, por cada observación, pregunta y sugerencia que orientaron este proceso de investigación.

## Resumen

### **La búsqueda como acción central y el espectro como figura de la acción: dispositivos de figuración en un teatro contemporáneo que expresa la relación entre teatro, historia y memoria en Colombia**

La lectura de las obras *Un recuerdo en el olvido*, *Si el río hablara...* y *Labio de Liebre* da cuenta del privilegio de la “búsqueda” como acción central, y del personaje “espectro” como figura de la acción; ambos estudiados como dispositivos de figuración de un teatro contemporáneo que, aun comprometido con la representación de la historia reciente del conflicto armado colombiano, da cuenta de acercamientos, diálogos y relaciones con la práctica social de la memoria. Lo anterior, desde dos aspectos que inciden en la operación de configuración de la trama: primero, la representación de las víctimas como personajes en estado de memoria, en condición de “espectro” dada su eliminación del plano social y con sus demandas de verdad, reconocimiento y dignidad; segundo, la incorporación en el drama de rituales de rememoración, mecanismos de recordación, tensiones o procedimientos prácticos o artísticos que, siendo propios de los ejercicios de la memoria, se incorporan, ahora, como recursos literarios y teatrales que se despliegan en conjunto con la acción de búsqueda que emprenden los personajes. Con esto, pretendemos caracterizar una dramaturgia que está más cerca de ser un teatro de la memoria, que un teatro de la historia.

**Palabras clave: teatro contemporáneo, historia, memoria, conflicto armado colombiano**

## Abstract

**The search as a central action and the spectrum as a figure of the action: figuration devices in a contemporary theater that expresses the relationship between theater, history and memory in Colombia**

The reading of the plays *Un recuerdo en el olvido*, *Si el río hablara...* and *Labio de Liebre* accounts for the privilege of the "search" as the central action, and the character "spectrum" as the figure of the action; both were studied as a figuration devices of a contemporary theater that, still committed to representing the recent history of the Colombian armed conflict, accounts for approaches, dialogues and relationships with the social practice of memory. The above, from two aspects that affect the act of emplotment: first, the representation of the victims as characters in a state of memory, in the condition of "spectrum" given their elimination from the social plane and with their demands for truth, recognition and dignity; second, the incorporation into the drama of remembrance rituals, remembrance mechanisms, tensions or practical or artistic procedures that, being typical of memory exercises, now are incorporated as literary and theatrical resources that unfold together with the action of search undertaken by the characters. With this, we intend to characterize a dramaturgy that is closer to being a theater of memory, than a theater of history.

**Keywords: contemporary theater, history, memory, Colombian armed conflict**

## Tabla de contenido

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción .....</b>   | <b>9</b>  |
| <b>1. Prefiguración de la acción.....</b>   | <b>18</b> |
| 1.1 <i>Teatro e historia: el privilegio de la referencialidad .....</i>                     | 20        |
| 1.2 <i>Memoria e historia: tensiones por el tiempo pasado.....</i>                          | 28        |
| 1.3 <i>Teatro y memoria: ¿o un teatro de la memoria? .....</i>                              | 36        |
| <b>2. Configuración de la acción.....</b>   | <b>43</b> |
| 2.1 <i>Un recuerdo en el olvido: el viaje como búsqueda en ese lugar que es la muerte..</i> | 44        |
| 2.2 <i>Si el río hablara...: caminar el tiempo o buscar en el tiempo la memoria .....</i>   | 55        |
| 2.3 <i>Labio de liebre: visitar el presente para buscar en el pasado .....</i>              | 68        |
| <b>3. Refiguración de la acción .....</b>   | <b>81</b> |
| <b>4. Conclusiones.....</b>   | <b>88</b> |
| <b>Bibliografía .....</b>   | <b>94</b> |

## Introducción

Medio siglo de conflicto armado en Colombia, más de doscientos años de vida republicana signados por la violencia política; toda una historia en el frente de batalla, con diversos soldados y ante enemigos diferentes, muchos de ellos internos. La historia de Colombia bien podría contarse desde la evolución y transformación de todas sus violencias, aunque su pasado, por supuesto, no se reduzca a esa estela. Y la historia de la literatura colombiana también podría entenderse en la transformación de las modalidades de representación de esas violencias. Aunque tampoco se reduzca a ello. Más allá de los géneros tradicionales dedicados a la representación de hechos o personajes históricos – como la novela histórica o el teatro de la historia – los “relatos de ficción”, opuestos generalmente por la crítica a los “relatos históricos”, parecen desafiar esa oposición, al menos en Colombia, al enfrentarnos ante una ficción altamente comprometida con la representación de lo real, presente y pasado, que en los tiempos recientes se ha ocupado del conflicto, como materia de lo real.

Esta investigación se sitúa, particularmente, en una parte de la literatura como también en una parte de la historia. Nos ocupamos de analizar, a partir de la lectura de tres obras teatrales, los diálogos entre el teatro y la historia reciente del conflicto armado, centrándonos en relatos que abordan, de distintas maneras, el capítulo de las desapariciones forzadas y que, a nuestro parecer, configuran una estética particular en esa tradición que la crítica ha denominado como *dramaturgias del conflicto*, en la medida en que asumen la “búsqueda” como principal acción dramática y al “espectro” como un personaje recurrente; y con ello, revelan un acercamiento a nivel de apropiación de ejercicios o axiomas propios de los ejercicios de la memoria. El objetivo se puede entender mejor si se asumen la trama de dichas obras como mediación entre ese tiempo pasado que reclama su representación y el campo de la recepción que involucra a lectores y espectadores del teatro, que se ven confrontados ante esa referencia particular del mundo real. Para mejor comprensión, anticipemos algunas ideas que tendrán desarrollo a lo largo de esta investigación. En

principio, y en relación con el mundo de lo real, basta reconocer lo inusitadas que resultaron las desapariciones forzadas en medio del conflicto y el poco interés que despertaron en los relatos oficiales y en el accionar institucional.

Cuando una persona desaparece, su relato de vida queda inconcluso. Sin final. Sin desenlace. Y, generalmente, esa desaparición obedece a la intención “de eliminar a un adversario real o potencial (sin hablar de los que no lo son pero que caen en la trampa por juegos del azar, de la brutalidad o del sadismo), y a la vez injertar, mediante la más monstruosa de las cirugías, la doble presencia del miedo y de la esperanza en aquellos a quienes les toca vivir la desaparición de seres queridos” (Cortázar, 1981). Ante el mencionado poco interés de los organismos del Estado por encontrar a las personas desaparecidas, fueron las víctimas (es decir, familiares y allegados) junto con algunas ONG quienes emprendieron las tareas de búsqueda, según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), a inicios del año 2000, 30 años después de reportada la primera desaparición.

De igual forma, para el CNMH (2014) se trata de “un problema de dimensiones insospechadas ya que la construcción de cifras rigurosas, exactas, fidedignas o recuperables es un ejercicio de máxima complejidad por ser un delito que, por su naturaleza, entraña el ocultamiento” (p. 244). Antes del año 2000, se utilizaron otros conceptos legales y jurídicos, como el de secuestro o detención arbitraria, para describir un fenómeno de la guerra que sobrepasaba esas comprensiones jurídicas, pues a diferencia de lo anterior, el destino de la víctima en una desaparición forzada era incierto, no había ni siquiera pruebas de existencia o de vida, significaba convertir al *ser* en un *no-ser*. Esta práctica adquirió especial relevancia en el contexto latinoamericano a raíz de las dictaduras, principalmente del Cono Sur, que asumieron la práctica de la desaparición como una manera soterrada de eliminar a sus contradictores o adversarios políticos.

En Colombia, y según cifras y publicaciones del CNMH (2014), gran parte de las desapariciones forzadas del siglo anterior tuvieron como responsables a miembros del Ejército, la Policía o sus organismos de inteligencia, como el desaparecido DAS. Quizás de ahí surge el desinterés o la omisión intencional de acelerar su búsqueda y reconocer su

---

existencia como un delito diferente al de secuestro o detención ilegal. El caso más sonado, sin duda, está relacionado con la toma y la retoma del Palacio de Justicia, en el año 1985, en el que varias personas salieron con vida de las instalaciones del Palacio, acompañadas por miembros de la Fuerza Pública, según registran testimonios o materiales audiovisuales, y de los cuales, nunca se supo su destino. Un tema, por lo demás, también abordado ampliamente por la literatura, como en la obra de teatro *La siempreviva* de Miguel Torres.

Las cifras en Colombia difieren según el ente o la institución que las recopile. Según la Fiscalía General de la Nación, para el año 2010, se reportaban 31.215 personas desaparecidas en circunstancias relacionadas con el conflicto armado. Aunque en el marco de los procesos de paz de inicios de siglo, se crearon instituciones dedicadas a la búsqueda de personas y el esclarecimiento de la verdad; parece una tarea titánica, casi imposible dada la magnitud de los desaparecidos, y que parece, a todas luces, sucumbir al destino fatal del dato. Números que suben y bajan, pero que esconden la tragedia que hay detrás de cada uno de ellos.

Sobre estos elementos, en relación ahora con el mundo de la ficción, se apoyan las intenciones de estas dramaturgias, las del corpus, en principio, pero extensible a otras similares. Siguiendo a Piglia (2001), la literatura -en este caso el teatro- construye relatos alternativos, en tensión con los relatos oficiales que construye el Estado. Lo cual, para nuestro contexto, implica los relatos que el Estado no quiere o no puede construir. Estamos ante una dramaturgia que se ubica por fuera de las lógicas oficiales de comprensión del conflicto y se plantea, para las desapariciones, como una dramaturgia del *después de* que cumple la función de reescribir, ahora con final, la historia posterior de las personas desaparecidas (valga la redundancia, posterior a su desaparición), representadas en forma de espectro y en una constante acción de búsqueda. Esta dramaturgia lo hace, porque la acción institucional no estaría en capacidad de hacerlo; y desde el estatuto de la ficción se puede contribuir a la continuación de esas historias no dichas.

En estas dramaturgias del corpus, los personajes son espectros porque fueron desaparecidos en el río y revivieron en una orilla ante el llamado de otros seres en vida; son espectros porque fueron enterrados muertos o vivos, sin nombre y sin historia. Cada espectro, como personaje, moviliza muchas búsquedas: búsqueda de la verdad, de la justicia, de la reparación; o incluso la búsqueda material de otros desaparecidos. Se percibe, al mismo tiempo, otra forma de representación de las víctimas, que quedan despojadas de su habitual condición lastimera y compasiva, para proyectarse como sujetos activos de la memoria, toda vez que su “búsqueda” en el drama, está centrada en la justicia, la verdad, la reparación o el reconocimiento; todos ellos, elementos comunes a los ejercicios de la memoria. Se asumen, como corpus, tres obras que no solo están inmersas en la representación del conflicto y su capítulo sobre la desaparición de personas, sino que, a su vez, son una muestra de la diversidad y complejidad de los procesos creativos en el país: creaciones colectivas, procesos de investigación-creación y dramaturgias de autor.

El corpus, en primer lugar, lo integra *Un recuerdo en el olvido*, del escritor pereirano César Castaño, que se publicó en el año 2012 en la colección Pensar el Teatro del Ministerio de Cultura de Colombia, después de haber obtenido la Beca de Dramaturgia Teatral en el año 2011. Fue llevado a la escena, por primera vez, en el año 2020 por el Pequeño Teatro de Medellín, bajo la dirección de Albeiro Pérez. César Castaño representa otra forma de ejercer y ser parte de la dramaturgia nacional. En primer lugar, porque nace, vive y se forma por fuera de las grandes urbes y epicentros del teatro nacional; forjado profesionalmente en universidades e institutos teatrales de provincia y en una carrera diferente al arte dramático, específicamente en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario; pero quien ha dedicado gran parte de su vida al crecimiento y fortalecimiento del teatro pereirano, con su grupo Teatro El Paso, con el que ha montado una decena de obras de su propia autoría y de otros dramaturgos. Asiduo beneficiario de becas y estímulos de creación, de circulación o coproducción; con los cuales intenta sobrellevar un arte que, por fuera de Bogotá, y quizás de Medellín o Cali, es toda una odisea. No obstante, sus obras han sido leídas, publicadas y llevadas a la escena por laboratorios de creación universitaria o grupos experimentados de teatro fuera de su ciudad.

---

En segundo lugar, *Si el río hablara...*, un proceso de creación colectiva del Teatro La Candelaria en el que participaron el actor César Badillo y las actrices Nora González y Alexandra Escobar. La puesta en escena se estrenó en el 2013; y un año después, el texto salió en la colección de Teatro Colombiano de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El Teatro La Candelaria es un grupo emblemático, siempre en el frente de las grandes transformaciones del teatro colombiano, presente con sus obras o su activismo artístico y político. Después de iniciado el Siglo XX, el grupo siguió bastante activo en sus procesos de creación colectiva, incluso, tras la muerte de su director, el maestro Santiago García, en el año 2020. Su compañera de escena y cofundadora de la entonces Casa de la Cultura, Patricia Ariza, ha desarrollado una labor destacada de intersección entre la dramaturgia propia, la creación colectiva, otras formas de creación a través de la poesía o el performance y el activismo social y político con y para las víctimas. También, y a favor de la interrelación entre los procesos del arte y los procesos de la memoria, el Teatro La Candelaria ha estado presente.

Por último, *Labio de Liebre*, una pieza estrenada en el 2015 en el Teatro Colón de Bogotá, bajo la dirección y dramaturgia de Fabio Rubiano y la interpretación de su grupo, el Teatro Petra. El texto original fue publicado un año después en la colección de textos teatrales de la Editorial Artezblai. Rubiano, aunque contemporáneo a La Candelaria, escribió su historia en el teatro colombiano como dramaturgo, actor y director del Teatro Petra, agrupación que fundó en el año 1985 junto a la actriz Marcela Valencia, después de que ambos culminaran su formación profesional en Arte Dramático y participaran de los talleres de investigación teatral que lideraba el maestro Santiago García. Más de 20 obras de teatro suman a la experiencia creativa de Rubiano, que abarcan temas diversos de la realidad nacional o de sus propias inquietudes humanas y estéticas. Sus obras aparecen publicadas en múltiples antologías sobre teatro colombiano, dramaturgia del conflicto y han sido analizadas, muchas de ellas, desde estas categorías, aunque el autor haya manifestado en muchas ocasiones que su apuesta, antes que política, social, antropológica o ideológica, ha sido estética. *Labio de liebre* ha sido catalogada por gran parte de la crítica como una de sus más destacadas

creaciones; logrando números inéditos en cuanto a funciones en temporada de estreno, asistencia de públicos y giras y temporadas a nivel nacional e internacional.

*Un recuerdo en el olvido* cuenta la historia de dos soldados que se buscan a sí mismos en medio de la infinitud del río al que fueron arrojados anónimamente (el Cauca, como anticipa su dramaturgo), en medio también de la infinitud que es el olvido de este país; se buscan en las palabras que no entienden, se buscan en los sueños que construyen, se buscan en los recuerdos en los que desconfían. En *Si el río hablara...*, es Mujer la que emprende la búsqueda de su hija desaparecida, al lado de un personaje, Poeta, que, como ella, también camina por las orillas de un río en la búsqueda de su propia verdad. “Buscando” responde Mujer una y otra vez a quienes le preguntan por su presencia. Finalmente, en un tono muy diferente a las anteriores, acudiendo a la ironía y al humor negro, *Labio de Liebre* también se instaura en la búsqueda, específicamente, de verdad y reconocimiento, por parte de una familia campesina que visita a su propio verdugo en el lugar al que fue desterrado a pagar su condena. Estas breves reseñas, amañadas a la noción de *búsqueda*, podrían complementarse si se sumara el segundo elemento propuesto: el *espectro*.

Porque los Soldados de la obra de Castaño fueron arrojados al río y hablan en la escena desde esa dimensión espectral, fueron asesinados y desaparecidos como víctimas anónimas, pero reviven en el escenario para sucumbir al olvido. Porque Mujer y Poeta, en la obra de La Candelaria, también y sin saberlo, son espectros en otro río, son ánimas rescatadas en la memoria y la oración de Devota, el tercer personaje; y porque aún en la muerte física, se resisten a morir en el olvido. Y porque la familia Sosa, en la obra de Rubiano, también es espectro, sus miembros también murieron en los tiempos del conflicto y fueron enterrados y desaparecidos impunemente sin el reconocimiento y la verdad, sin nombre y sin justicia, lo mismo que reclaman ante el temible y acongojado Salvo Castello.

Un elemento esencial de esta investigación es el reconocimiento de la inevitable relación entre el teatro y la historia, a lo largo de 200 años de dramaturgia nacional; en línea con lo planteado por autores como Aguirre y Henao (2017) para quienes la violencia y el conflicto que ha afectado a Colombia desde hace más de cincuenta años, siguen teniendo una

---

presencia importante en la dramaturgia; o Gómez (2021) que afirma que “los dramaturgos colombianos se han visto abocados a teatralizar la intensidad de esa soterrada guerra” (p. 311), dando origen a una dramaturgia del conflicto; y Pulecio (2012) que afirma bellamente que “la dramaturgia del conflicto armado en Colombia da cuenta cabal de su complejidad con un conjunto de obras que por sus planteamientos, fuerza y pertinencia sobrepujan en poder de representación a las demás artes” (p. 28).

No obstante, el punto de inflexión en esa relación teatro e historia, está dado por el deber de memoria que se constituyó en imperativo moral, ético y jurídico a raíz de dos grandes procesos de paz que ocurrieron en Colombia y que afectaron de manera directa esas representaciones sobre el conflicto en el drama. El primero, el marco jurídico aprobado en la Ley de Justicia y Paz que buscó la desmovilización y la reintegración a la vida civil de grupos paramilitares y de autodefensas en el 2005; y el llamado Acuerdo de Paz logrado en La Habana entre el Gobierno Nacional y la histórica guerrilla de las Farc en el 2016. En ese intervalo, y hasta la actualidad incluso, han emergido las escrituras teatrales de las que se ocupa esta investigación y que dan cuenta de un viraje particular en relación con otras dramaturgias anteriores o similares, en cuanto estas dejan de preocuparse por reconstruir los hechos que afectaron a las víctimas y más bien se ocupan de sus *posibles* destinos, de llenar esos vacíos que, por ejemplo, quedan en la vida de un desaparecido o en el inicio de procesos de memoria de los que se ocupan muchos sobrevivientes. En ese sentido, los interrogantes para las obras son claros: ¿cómo la acción de búsqueda y el personaje espectro dan cuenta de una estética específica dentro de esa dramaturgia del conflicto? ¿Cómo afectan esos mismos dispositivos, la búsqueda y el espectro, la operación de configuración de la trama? Finalmente, ¿cómo se resuelve estética y teatralmente la intención de hacer memoria del conflicto armado en la dramaturgia colombiana en relación, particularmente, con el capítulo de las personas desaparecidas?

Son preguntas de investigación que ponen el foco en tres elementos propiamente teatrales: representación, acción y personaje; pero que no dejan de lado las relaciones con los ejercicios de la memoria, que implica asumirla junto al teatro como procesos sociales. Es

decir, aunque se trate en esta investigación de un análisis literario y teatral de las obras elegidas, este es un análisis que no deja de preguntarse, también, por la manera en que el teatro se constituye en relato polifónico, simbólico y estético de la memoria. Asunto no menor, si se reseñaran las tensiones que provocan los intentos por reconstruir la historia del conflicto armado. Ni siquiera el informe de la Comisión de la Verdad (2022) logró poner de acuerdo a los sectores sociales y políticos del país frente a un único relato sobre las causas, los hechos de mayor trascendencia, el número de víctimas o los responsables. Pareciera, como lo dijera Tomás Eloy Martínez (1986), una batalla de versiones narrativas. Batalla en la que ha estado presente el teatro colombiano que siempre ha tenido algo que decir. Porque los artistas del teatro han sido víctimas del conflicto. Porque el teatro ha estado comprometido con la *representación* del conflicto y a través de esta, con la tensión acerca de la verdad o la reflexión sobre sus causas. Porque el teatro les ha dado voz a las víctimas y ha propiciado espacios de reconciliación con sus victimarios. Porque el teatro, apoyado en su naturaleza ficcional, ha decidido extender esas historias que la guerra dejó inconclusas. Vale la pena, en ese sentido, volver siempre sobre la pregunta por la memoria desde el teatro.

En un efecto de distanciamiento, dos actrices del Teatro La Candelaria, pero esta vez en una puesta en escena de Tramaluna Teatro, se preguntan para qué sirve hacer memoria desde el teatro. Lo están haciendo en medio de una obra de Patricia Ariza llamada *Memoria* (2016), justamente; pero al mejor estilo del teatro brechtiano, rompen la cuarta pared para cuestionar al público sobre el valor, el impacto y el aporte de estos lenguajes artísticos y escénicos a la reparación del tejido social que ha sido destruido por el conflicto armado, a la reconstrucción de la verdad de ese conflicto y a la dignificación de las víctimas que reclaman justicia y resarcimiento. Vuelven a sus personajes, se instalan de nuevo en la ficción para seguir representando el destierro y el desplazamiento de dos mujeres víctimas del conflicto, que podrían ser cualquiera de los miles de mujeres que han vivido una situación similar en la historia reciente del país.

Es apenas un ejemplo de la implosión de un teatro que en Colombia se ha visto preocupado con la representación del conflicto armado; y en particular, de una dramaturgia más reciente que se asume a sí misma, en diálogo con los ejercicios de la memoria. Lo dicen,

---

explícitamente, los dramaturgos en diferentes diálogos o entrevistas: “pretendí construir sobre la base de un lenguaje simbólico y sugerido-una voz para la memoria” (Castaño, 2012); “queremos traer a escena toda la memoria de Puerto Berrío (...) rendirle un homenaje a la memoria de ese pueblo” (Badillo, 2013); “el teatro tiene una presencia muy grande en esto [la memoria], pero es una construcción de memoria poética, porque la histórica y el periodismo está en los periódicos” (Rubiano, 2018). No es cualquier forma de la memoria, sino aquella que está elaborada sobre el lenguaje del teatro.

Esta disertación es el preámbulo para el análisis de las obras del corpus, que se hace en tres momentos, que siguen las tres *mímesis* planteadas por Ricoeur, como propuesta teórico-hermenéutica, para comprender las mediaciones entre tiempo y narración. *Mímesis 1* o prefiguración, *mímesis 2* o configuración, *mímesis 3* o refiguración. Con ello, le apostamos a comprender la manera en que la configuración de la trama de las obras, con los elementos de *búsqueda* y *espectro*, principalmente, pero no agotados en ellos, sirve de mediación entre esa semántica de la acción o campo práctico que instalamos en las relaciones que en el contexto colombiano se ha tejido entre el teatro, la historia y la memoria del conflicto armado; y su refiguración por la recepción en los públicos o lectores actuales, reconociendo allí nuevos paradigmas en las dramaturgias del conflicto que ayudarán a esos nuevos públicos o lectores a estructurar sus expectativas y reconocer algunos rasgos formales.

# 1. Prefiguración de la acción

*Mimesis I.* “Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica de la acción, su realidad simbólica y su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y con ella la mimética textual y literaria”.

(Ricoeur, 1995, p. 134).

Tres relaciones requieren especial atención en la parte inicial del análisis y que, en su conjunto, constituyen una aproximación a lo que Ricoeur denomina, en su primera *mimesis*, la red conceptual del campo de la acción. Identificamos una serie de relaciones y tensiones entre el teatro, la historia y la memoria; con el fin de establecer, en primer lugar, las maneras en que se ha considerado o se ha estudiado el teatro y su representación de lo histórico en Occidente, a nivel muy general; y en Colombia, con mayor particularidad. En segundo lugar, se trataron las relaciones entre la memoria y la historia, dos maneras diferentes de aprehender el tiempo pasado, dos narrativas que, en igual manera, afectan las formas de representación de ese tiempo pasado en la ficción. En tercer lugar, la relación entre teatro y memoria, con atención en la manera en que el teatro se afecta por la emergencia de la memoria.

En palabras más concretas, le apostamos a demostrar que las relaciones entre el teatro y la historia, en el contexto colombiano, se han caracterizado por la continuidad temática – temas, sucesos o personajes del conflicto que son retomados por las escrituras teatrales – y por el hecho de haber sido estudiadas, primero, bajo la categoría de dramaturgias del conflicto armado y, segundo, sobre la óptica de la referencialidad con ese mundo real histórico que han buscado representar. No obstante, el surgimiento de los procesos de memoria en América Latina y en Colombia ha ampliado las maneras en que se puede relatar el pasado; ya no solo desde las consideraciones habituales de la Historia, como disciplina,

---

sino ahora también desde los procedimientos de la Memoria, como perspectiva y ejercicio social. Lo anterior, abre posibilidades para que, dentro de las dramaturgias del conflicto, algunos autores tensionen las formas habituales y desplieguen una dramaturgia que se posicione, en su relación con el mundo real pasado, más cercana a la memoria, que a la historia. Esta red conceptual tiene incidencia, por supuesto, en la red de composición dramatúrgica.

Como lo veremos en el siguiente capítulo de configuración de la acción, el privilegio de la acción de búsqueda y la condición de espectro que toman los personajes centrales de las obras no solo son aspectos temáticos o de contenido, sino que tienen consecuencias en la configuración de la trama; por un lado, porque la búsqueda, como acción de la memoria, demanda una semántica particular para volverse acción del drama; y el espectro, a su vez, adquiere nuevos significados en el texto dramático, pero especial relevancia en el contexto del conflicto, en la medida en que la pérdida del individuo es en el plano social e histórico un detonante que reclama la creación literaria como plasmación de esa pérdida, pero como casi siempre la pérdida no puede ser reparada, la acción de ficción actúa como sustituto de lo que no puede ofrecer la vida real. Por ello, ver al espectro en el lugar de acción permite desplegar los ejercicios de la memoria que se ven enfocados en las búsquedas por la verdad, la justicia o el solo reconocimiento, frente a un pasado que los afectó de manera violenta.

El espectro, además, dice mucho del deber de memoria que exige un conflicto armado como el nuestro. La cifra es dada por la Comisión de la Verdad (2022) y en los siguientes términos: “este conflicto terminó sin vencedores –aunque sí con beneficiarios– y con un saldo de víctimas de proporciones bíblicas: más de 9 millones, de las cuales por lo menos medio millón perdieron la vida” (p. 573). Es una cifra abrumadora, sin parangón en los conflictos sociales y políticos del continente o en muchas de las confrontaciones bélicas de la historia de la Humanidad. Cada víctima lo fue de una manera diferente; fueron 9 millones de tragedias humanas que ayudarían a explicar la urgente necesidad de pensar otra forma de vida para este país, en el que muchas generaciones, las actuales, por ejemplo, no han conocido otra forma de vida a la de la violencia. Justo allí, en la esperanza transformadora

están ubicados muchos de los discursos de la memoria y los del arte: “porque se hace memoria para evitar que esta tragedia se repita”, como se afirma popularmente.

El conflicto armado podría enunciarse o describirse desde muchas retóricas. Pero es la comprensión del universo de las víctimas la que mejor ayudaría a comprender esa semántica de la acción que daría paso a ese teatro que dialoga con la memoria. Porque, como lo plantea Viviescas (2016), “lo que funda la relación arte y conflicto es el llamado de la víctima, su reclamo, su imperativa demanda” (p. 18). Dice el autor que el reclamo de la víctima deviene un imperativo categórico en los tiempos presentes que obliga a que el arte – y el teatro, por supuesto – se detenga y acuda a su llamado. En ese propósito, el número no sería suficiente. Miremos, entonces, la manera en que se han desplegado esas relaciones mencionadas.

### ***1.1 Teatro e historia: el privilegio de la referencialidad***

Las relaciones teatro e historia podrían ser abordadas, inicialmente y de manera extendida, por las comprensiones que en Occidente se han construido alrededor de la oposición “relato de ficción” en la que se instalaría el teatro; y la noción de “historia” como tiempo pasado o la noción de “relato histórico” como reconstrucción “objetiva” de ese pasado. Lo cual, implica esbozar de manera rápida algunas consideraciones históricas, si se quiere, para luego aterrizarlas en el contexto colombiano, y particularmente, en las formas en las que el teatro, según algunos autores, ha dialogado con la historia, en específico, con la historia del conflicto armado colombiano, con especial interés en la práctica de la desaparición forzada de personas. Con ello, nos proponemos llegar hasta el punto en que la dramaturgia todavía no se veía afectada por los procesos de memoria, pues de ello, hablaremos en un apartado posterior.

Pareciera, en primer lugar, que la representación de lo real es sustancial al drama, pero el nivel de aproximación a lo real o la dimensión del hecho histórico representado, configuran matices o criterios de análisis relevantes para catalogar o no una obra como histórica, por más que la historia siempre esté presente en ella. Para Aristóteles (2009), no obstante, la

---

separación entre la *poesía* y la *historia* era inminente, pues a la primera, le atribuía la representación de lo posible y solo a la segunda la representación de lo real. “La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares” (Aristóteles, 2009, p. 14). Al mismo tiempo, atribuía a la poesía, y al arte en general, su carácter *mimético*, es decir, que tenía la posibilidad de imitar la naturaleza; entendida esa imitación como una reproducción artística de la realidad, pero que “no se reduce simplemente a reproducir un doble o una réplica de ella: produce una obra que no es una copia de la naturaleza, sino que sostiene con ella, como su modelo, una relación construida” (Viviescas, 2005, p. 20).

Esa perspectiva de Aristóteles, según él mismo, tiene su origen en la capacidad imitativa de los seres humanos y ello les otorga un valor excelso a las artes miméticas, pues a través de ellas se puede conocer la naturaleza o la esencia de la realidad. Perspectiva que contrasta con la de Platón, quien expulsó a los poetas de Kallipolis, porque consideraba la *mímesis* como “vehículo del engaño, algo poco serio y sin ningún contenido de verdad” (Escobar Moncada, 2014, p. 174). Ello otorga a la *mímesis*, en sí, un rasgo de complejidad por lo siguiente: por un lado, está la intención del imitador (llámese dramaturgo o artista) de imitar o representar los rasgos esenciales de un objeto, de un hecho histórico o de una persona sin distinción alguna entre lo que quiere representar y lo finalmente representado; es decir, “ser uno con el otro, encarnarlo perfectamente, sin resquicios que permitan pensar que hay diferencias o disimilitudes” (Escobar Moncada, 2014, p. 176). Por otro lado, al mismo tiempo, se revela en la acción mimética un nuevo lenguaje que suplanta el del objeto imitado: los personajes de una tragedia o un drama nunca serán los seres históricos; y menos los actores que los llevan a escena. Si hablamos del tiempo pasado, de lo acontecido, de la historia inmutable que se quiere volver a presentar a través del drama, estamos hablando de una acción mimética: imitación o representación.

Fue esa perspectiva aristotélica de la *mímesis* la que logró permanecer en el tiempo a pesar de que algunas obras, por ejemplo, los denominados “dramas históricos”, exigían una lectura diferente a la de simple oposición. El drama histórico ha sido uno de los géneros que ha alimentado sus argumentos, principalmente, de los grandes hechos históricos que han marcado el devenir de Occidente. No obstante, sus características no se pueden resumir de manera sistemática o sincrónica, sino mediadas por sus propios contextos de producción y por las comprensiones de la historia elaboradas en cada época: porque fueron dramas históricos los relatos míticos o bíblicos en la Antigua Grecia o la Edad Media; como también lo fueron los dramas shakesperianos o de Lope de Vega en el Renacimiento y el Siglo de Oro; y los posteriores dramas románticos que desplazaron a los grandes dioses, monarcas y aristócratas, como héroes del drama, para dar paso a personajes históricos “menos relevantes”, al menos para la tradición historiográfica de la época. Y porque en tiempos recientes, la aproximación a la historia, desde el teatro, ha estado mediada por visiones más críticas y reflexivas.

Es decir, hablar de drama histórico, de manera unívoca, es inconveniente y nos obliga a expandir la reflexión a toda una dramaturgia que ha dialogado permanentemente con la historia. Gómez (2006) considera que en el drama histórico el personaje o acontecimiento no tiene que ser necesariamente real o referencial, puede ser una ficción dramática y lo importante allí es que recoja las tensiones o contradicciones de una época. Incorpora, para ello, una categoría menos común en la tradición crítica que es “teatro de la historia” que, para él, se refiere a las obras que, efectivamente, se crean a partir de un personaje o acontecimiento real. Pero el asunto puede resultar más complejo, pues como lo plantea Pavis (1992), “toda obra es histórica en potencia, no tanto porque se inscribe necesariamente en la historia sino porque la historia le confiere una base y un constituyente, como un texto social indispensable para descifrar el texto ficcional de la obra escrita o interpretada” (p. 7-8).

De manera más reciente, Chartier (2007) plantea que las relaciones entre la ficción y la historia parecen claras toda vez que la primera “es un discurso que informa de lo real pero no pretende acreditarse en él [...] mientras que la historia pretende dar una representación adecuada de la realidad que fue y ya no es” (p. 39). Sin embargo, admite la fuerza que

recientemente han adquirido las formas de representación del pasado en la literatura, que reafirmamos en el teatro, y que “han moldeado más poderosamente que los escritos de los historiadores las representaciones colectivas del pasado” (p. 40). Llama la atención, entre otros aspectos, sobre un asunto que nos parece importante para relacionar con el teatro y los ejercicios de la memoria, y es la manera en que escritores de ficción se han apoderado de las técnicas que son habituales y propias de la tarea del historiador para llevarlas a sus textos de ficción. Y nos parece relevante porque anticipa un asunto: la manera en que los dramaturgos también se apropian de técnicas y métodos propios de las tareas de la memoria, como parte de sus procesos creativos.

En el caso colombiano, se puede afirmar que ha existido una dramaturgia que a lo largo de los siglos ha alimentado sus argumentos de los grandes hechos históricos que han marcado la existencia del país. No es una tendencia única, pero sí constante en medio de continuidades y rupturas. Han sido temas de la dramaturgia nacional la insurrección de los comuneros, las gestas independentistas, la separación de Panamá, las guerras civiles del siglo XX y de manera más reciente el conflicto armado. Gómez (2006) señala, además, la recurrencia de personajes como Manuelita Sáenz, Policarpa Salavarrieta, los muertos de la masacre de las bananeras y el propio Simón Bolívar, “considerado personaje teatral desde 1830 y hasta nuestra época”. Es decir, que las relaciones entre teatro e historia, en el contexto colombiano, han sido una constante de cruces, evocaciones, recreaciones y tensiones.

Una de las primeras consideraciones teóricas al respecto la encontramos en Duque Mesa, citado por Gómez (2006), quien plantea que existen tres formas particulares en que la dramaturgia colombiana ha asumido los hechos históricos. La primera es la fidelidad a la materialidad histórica, es decir, sustentar el argumento en hechos o relatos descritos en otros discursos similares, como la historia o la crónica; lo cual, desde nuestra perspectiva, ocurre en los primeros dramaturgos del Siglo XIX, pues una figura como Constancio Franco Vargas fue, al mismo tiempo, dramaturgo e historiador, y en sus obras es posible apreciar sus virtudes enciclopédicas y su gran acervo cultural. La segunda forma propuesta por Duque Mesa es la semidestrucción de la historia, con digresiones y aperturas, que consiste en la

fidelidad del dramaturgo solo a ciertas partes significativas de la historia, incluyendo otras licencias ficcionales que alimentan el drama. Y, por último, plantea Duque Mesa, está el drama en el que “el hecho histórico es tomado como pretexto dramático (...) demoliendo la historia sin consideración alguna”. Estas dos últimas tendencias estarán presentes a lo largo del Siglo XX colombiano, aunque la tercera forma de representación encontrará su máxima expresión en el teatro épico-crítico (Viviescas, 2005).

No obstante, aunque se comprende la noción de “pretexto dramático” como una especie de contexto histórico en el que se podría situar la acción dramática, sin apego alguno a lo que el mismo autor denomina “fidelidad histórica”, es menos precisa la consideración de “demolición de la historia”, incluso la de “semidestrucción”, ambas planteadas por Duque Mesa, pues se asume, sin reparo alguno, que ese pasado histórico es unívoco, objetivo y que bajo ese mismo axioma puede ser representado en el drama. En igual sentido, desconoce que muchas versiones de la historia han sido elaboradas por los victoriosos o poderosos y que esa “demolición” podría ser, más bien, la apertura a otras versiones de la historia en las que los vencidos o testigos tienen lugar. La obra *Soldados* (1966), de la entonces Casa de la Cultura, emplea como mecanismo estético, justamente, la reivindicación de los relatos que cuestionaban la historia oficial sobre el asesinato de los trabajadores de la Zona Bananera en el Magdalena, en el hecho conocido como la Masacre de las Bananeras.

Para Gómez (2006) esta clasificación de Duque Mesa resulta excesivamente reducida y reductora, ante lo cual, propone, inicialmente, cinco formas de tratamiento dramático del acontecimiento histórico en Colombia, según el nivel de cercanía entre ambos elementos; en primer lugar, la reproducción dramática del acontecimiento histórico, muy cercana a la fidelidad a la materialidad histórica planteada por Duque, pues los personajes o acciones siempre apuntan a los hechos o sujetos históricos reales. En segundo lugar, estaría la producción o invención dramática del acontecimiento histórico, pues la historia está presente solo como causa o efecto de la elaboración dramática, pero las acciones dramáticas son en su mayoría ficcionales. En tercer lugar, está la creación dramática del acontecimiento histórico, en la cual está presente, como base, el hecho histórico pero transformado en su totalidad.

En la misma línea, la cuarta forma sería la innovación dramática del acontecimiento histórico, que Gómez describe como “una nueva versión de los hechos, pero a nivel especulativo, si no en una versión lúdica, simbólica e imaginativa” (p. 15). Y, por último, estaría la contextualización histórica del acontecimiento dramático, en donde la historia pasa a un segundo plano y solo es mencionada como parte de la ambientación de los hechos ficcionales que son los que ocupan la atención del dramaturgo. Esta clasificación resulta útil para la tarea que se propone Gómez de sistematizar los textos de la historia en Colombia, pero a nuestro parecer, su clasificación y la propuesta por Duque Mesa, no pueden pasar solamente por la comparación entre el hecho histórico y el argumento de la obra, pues nos veríamos enfrentados a varias dificultades.

Una de ellas, implica una lectura determinista y unívoca de la obra literaria, como si en su conjunto, todas las acciones del mismo drama apuntaran a un solo grado de representación o tratamiento del hecho histórico. Es decir, en una obra como *I Took Panamá*, escrita en 1974 por Luis Alberto García y puesta en escena por el Teatro Popular de Bogotá, que representa la toma de este territorio por parte de los Estados Unidos de América, es posible encontrar, al mismo tiempo, diferentes formas de tratamiento de la historia: reproducción fiel de acontecimientos dramáticos, invenciones e innovaciones. Bajo esta consideración, podríamos pensar que todas las obras acuden a todas las formas de representación que plantean Duque Mesa y Gómez; y analizar un conjunto de obras bajo esa premisa resultaría más que innecesario. Al mismo tiempo, se requiere un saber histórico muy preciso para validar esos niveles de fidelidad de los que hablan los autores y se asumirían como propias, en el análisis del drama, muchas inquietudes que ni los propios historiadores han podido resolver y consensuar sobre la objetividad del mismo relato histórico.

Adicionalmente, por ejemplo, si se quisieran leer los textos del corpus a partir de esta consideración teórica, nos veríamos enfrentados, por un lado, a la complejidad de señalar de manera clara el hecho histórico que se quiere representar y caeríamos, fácilmente, en la generalización del “conflicto armado” tal como lo han hecho muchos críticos. Pero incluso,

si se precisara lo específico de las desapariciones forzadas dentro del conflicto, nos vemos ante la dificultad de que son dramas, que no se ocupan de ninguna manera de reconstruir las historias de personas desaparecidas, sino en presentar a nivel estético sus destinos, efectos o acciones de memoria. No se podrían asumir, ni siquiera, bajo la consideración de “innovación dramática del acontecimiento histórico” o bajo la afirmación de que “las acciones dramáticas son en su mayoría ficcionales”; mucho menos sobre la semidestrucción o destrucción de la historia. Lo cual, da cuenta del posible agotamiento que se pueda experimentar, al menos en obras más recientes, frente a la sola consideración de su relación con la historia y el reclamo de las mismas obras frente a nuevas relaciones con la memoria.

Por ello, de manera más reciente, y desde otra perspectiva, Viviescas (2005) plantea que en el periodo comprendido entre 1950-2000, que caracteriza como “de hegemonía de la representación épico-crítica en la escritura dramática colombiana”, existen tres modalidades diferentes en las que se concreta la operación de relación entre “mundo posible” y “mundo real”: imitación, representación y simulación o simulacro. Es decir, en este planteamiento quedan disueltas las categorías de *teatro* e *historia*, para ser reemplazadas por “mundo posible” y “mundo real”, la primera referida al texto de ficción creado, y la segunda haciendo referencia a la “imagen que de la realidad se hacen los hombres en un momento histórico dado” (p. 19). Asumimos el riesgo, aquí, de leerla como próxima, mas no como sinónimo o equivalente a la de historia.

En ese sentido, la primera operación, denominada por el autor como *imitación*, por supuesto, dialoga con los planteamientos de Aristóteles y la *mímesis*, pues reconoce aquellos textos en los que se imita el mundo real, “como reproducción artística de los elementos del mundo objetivo” (p. 20). La segunda noción de representación desplaza la imitación, para establecer una mirada crítica y escudriñadora del mundo real que lleve al escenario, más bien, sus sentidos internos. Es decir, se trata de “desensamblar lo real, des-armar lo real, para reconstruirlo –justamente para re-presentarlo– con el programa que la razón ofrece para esta reconstrucción [...] es la realidad operada por la razón” (p. 21-22). Por último, la noción de “representación como simulacro” se plantea, según el autor, más como una alternativa a las

---

anteriores, y no tanto como una modalidad, pues aquí se pierde el interés por representar algo concreto del mundo real, ante “la ausencia de lo real estable”.

Esta propuesta de Viviescas nos aporta dos aspectos valiosos. Por un lado, actualiza las relaciones sobre teatro e historia y rescata la discusión de cualquier saber o presaber histórico, para situarnos, exclusivamente en el plano literario, estético y teatral. “Se libera el análisis semiótico de la forzosa relación de referencialidad o de aplicarse a desentrañar el grado de similitud del mundo de ficción con el mundo real” (Viviescas, 2005, p. 18). En segundo lugar, nos supone un punto de partida interesante para situar las obras del corpus que plantean claramente ruptura y continuidad con algunos elementos de esas modalidades de representación y empiezan a asentar unos rasgos característicos que tienen más relación con sus intenciones de hacer memoria. Para iniciar, habría que descartar la *imitación*, como modalidad de representación en las tres obras del corpus, toda vez que la sola figura del espectro, como personaje, la aleja de cualquier posibilidad con el mundo real. Como se mencionó anteriormente, la particularidad que reviste el hecho de las desapariciones forzadas, que brinda más incertidumbres que certezas, más preguntas que respuestas, dificulta que se pueda analizar un drama atendiendo a una forma imitativa.

Tampoco se puede sostener, con claridad meridiana, que estas obras acudan a una representación crítica en un sentido estricto. Si bien se nos presentan episodios que intentan abordar hechos del mundo real con una mirada racional, como la implicación moral o la consecuencia social de la vinculación de jóvenes al servicio militar obligatorio que percibimos en la obra de Castaño; o el acercamiento que proponen Rubiano y La Candelaria a entender las causas por las que un ser humano se convierte en victimario en un conflicto armado como el nuestro; no es posible asimilarlos como centro del ejercicio creativo o de la propuesta estética. Basta, entonces, con revisar la manera en que se configuran allí, en los dramas, las víctimas del conflicto, todas ellas como *espectros*, y en acción de *búsqueda*, para comprender que estas obras se instalan, más bien, en la tarea de “asistir” al mundo real, que, con sus propios recursos, se presenta imposibilitado a dar respuesta a los reclamos de las víctimas de desaparición forzada. La idea ya planteada de unas dramaturgias del *después de*

podría entrar a complementar esta argumentación. Antes que presentar en escena los hechos por los cuales los personajes se convirtieron en víctimas, en este caso de desaparición forzada, se acude a la representación de las acciones que, posiblemente, hubieran hecho después y es allí donde la memoria, ayuda a entender esas nuevas relaciones entre la realidad y la ficción.

## ***1.2 Memoria e historia: tensiones por el tiempo pasado***

Toda memoria se da con el tiempo, sin las cosas mismas, pero con el tiempo. Es la dimensión temporal la que caracteriza la memoria, plantea Paul Ricoeur (1999), y la que la diferencia de otras formas de representación del pasado a través de la imaginación. En su segunda aforía, expuesta en su conferencia sobre la lectura del tiempo pasado, Ricoeur plantea la función similar de la memoria y la imaginación, resuelta posiblemente, en la temporalidad que caracteriza la primera: se buscan los medios y las palabras para entrar en un tiempo pasado que ya no está, “la representación presente de una cosa ausente”. Casi en igual sentido, Acosta (2019) define la memoria como la capacidad de evocar desde un devenir temporal, “razón por la cual al recordar se recrean y resignifican las experiencias pretéritas en el presente” (p. 52). Pero qué ocurre cuando un relato de la imaginación - el del teatro, por ejemplo - pretende hacer memoria. ¿Es otra forma de la memoria? ¿La sustituye o la complementa? ¿Es, quizás, un oxímoron que revive la aforía de Ricoeur?

Resolver estas preguntas implica, también, reconocer la dimensión narrativa de la memoria y los múltiples lenguajes que encuentra para manifestarse; pues esta “funciona a través de analogías, metáforas, exageraciones, supresiones y minimizaciones” (CNMH, 2013, p. 39), que lejos de pretender convertirse en una verdad sobre el pasado, como se mencionó anteriormente, funciona como “representaciones simbólicas que expresan las marcas que dejaron las vivencias de las víctimas” (p. 39). Esa misma dimensión narrativa también es atribuible a la Historia, no obstante, lo que esta consideración derivó, según Chartier (2007), en una crisis de la historia, pues la obligó a cuestionarse sobre la pertinencia de mantener un régimen específico de conocimiento, cuando compartía las mismas fórmulas y estructuras

---

narrativas de la escritura de la imaginación. Estamos, entonces, frente a conceptos que, bajo sus propios métodos y lenguajes se ocupan del pasado; bien como presentación, representación, búsqueda o imaginación; que puestos en diálogo o tensión alimentan una discusión necesaria para el presente de la literatura y el teatro.

En efecto, toda una tradición teórica y epistemológica ha constituido a la Historia como la principal disciplina que salvaguarda el pasado, que lo vuelve presente y lo inmortaliza hacia el futuro. Es la Historia la que, en la cosmovisión occidental, nos permite volver atrás, mirar el pasado, estudiarlo, reconocerlo y analizarlo. La memoria, en cambio, sigue lejos de ese andamiaje conceptual, pero se ha constituido en un relato poderoso para las sociedades que viven o han sobrevivido a situaciones de violencia, conflicto o guerra. Aun poniendo sus lentes sobre un mismo hecho histórico, los relatos de la historia y los de la memoria se abren paso por caminos diferentes, bifurcados o entrelazados, con focos y protagonistas diferentes, con otras fuentes y otras pretensiones, con actores y lenguajes que los distinguen. “La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes [...] La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es” (Nora, 1984, p. 2-3).

Desde la Sociología, la Antropología, la Historia o incluso la Lingüística, se han hecho esfuerzos por diferenciar ambos conceptos; el de la Historia como “saber científico de los hechos pasados, la historia entendida como un saber acumulativo con sus improntas de exhaustividad, de rigor, de control de los testimonios, de una parte; y, por otra parte, la memoria de estos hechos pasados cultivada por los contemporáneos y sus descendientes” (Fabhet-Saada, 1991, p. 3). Algunos rasgos, entonces, las diferencian, pero posturas teóricas relevantes las encuentran complementarias (Ricoeur, 2000) y en otros casos, contradictorias (Halbwachs, 1968).

Para empezar este camino de aproximaciones, citamos a Acosta (2019), quien plantea algunos rasgos característicos de la historia y la memoria, ambas ligadas, eso sí, a la referencia del pasado. A la historia, se la caracteriza con un atributo diferencial que es su

pretensión de objetividad. Es decir, quien pretende narrar el pasado, desde la historia, recurre a los archivos, los documentos o las huellas que permiten configurar un relato sobre ese objeto de estudio. La memoria, por el contrario, no tiene ni siquiera pretensión de veracidad, pues con ella se busca, principalmente, el rescate de la configuración del mundo singular, la afectación sensorial y psíquica que vivieron las personas en determinado momento histórico. Por ello, quien pretende narrar el pasado, desde la memoria, recurre a sus actores, a los sobrevivientes o a las víctimas.

Por ello, la misma objetividad de la historia queda en discusión cuando la selección de los archivos, los hechos o el mismo foco sobre los héroes victoriosos resulta de una decisión poco objetiva, y con una fuerte carga ideológica y por lo tanto arbitraria. La memoria, aunque también en exceso ideologizada, se convierte en una práctica contrahegemónica que se sustenta en el reclamo de las voces que las historias oficiales han decidido ignorar; “va más allá de la reconstrucción de los hechos como datos [...] puesto que se ocupa de los significados, es decir, de cómo un evento es vivido y recordado, de las maneras como los individuos a través del tiempo revisten de sentido y valoran ciertas experiencias” (CNMH, 2013, p. 43).

Por esa razón, los procesos de memoria histórica han surgido en contextos sociales de gran turbulencia, en las postrimerías de los conflictos armados o sociales, de las guerras o de episodios de extrema violencia. En América Latina, por ejemplo, ha servido como forma de resistencia frente a los olvidos intencionados y determinados por los poderes que prefieren evitar que sus ciudadanos vuelvan sobre ese pasado doloroso que ha determinado a las naciones del continente en el siglo pasado: dictaduras, conflictos armados internos, violencias políticas sistemáticas y de exterminio, censura o negación de poblaciones históricamente afectadas. Aunque, en palabras de Acosta (2019), el pasado ya está dado... los relatos sobre el pasado se actualizan constantemente. Y es por eso, que en un contexto como el de nuestro continente, los relatos de la memoria y los de la historia entran en disputa por ese pasado.

Por otro lado, es posible reconocer la multiplicidad de lenguajes que la memoria encuentra para manifestarse, por ejemplo, en el arte o la literatura y que la distancian de la prosa característica de la historia, pues en esta, solo la escritura da legibilidad y visibilidad al texto histórico en búsqueda de lector (Ricoeur, 2000). Esta consideración cobra especial relevancia en un contexto como el colombiano. En principio, afirma Viviescas (2016) “en la circunstancia de ser una sociedad determinada por la persistencia del conflicto armado [...] es preciso y conveniente interrogarnos sobre las posibilidades del arte y su relación con el conflicto [...] porque en gran medida el conflicto ha desbordado los límites del espacio de la razón conflictiva y se ha instalado en ocasiones allende estos límites civilizatorios” (p. 20). Se pregunta el autor si el conflicto es el fin o el origen del arte y sobre las múltiples relaciones que se pueden establecer entre ambos. Y sus interrogantes, nos pueden ayudar también a dilucidar sobre la manera en que estas expresiones artísticas aportan a los procesos de memoria, y lo importantes que resultan para tal fin.

“Las narrativas, dramatización, objetos y rituales, mediante los que esta [la memoria] se comparte y transmite, es por consiguiente un recurso que los individuos utilizan para contar sus experiencias y un vehículo mediante el cual construimos un sentido” (CNMH, 2013, p. 44). Los lenguajes del arte o la literatura brindan una opción tranquilizante para aquellas víctimas que por miedo o pudor se resisten a relatar sus experiencias de manera directa. En igual sentido, la existencia real y residual de actores del conflicto, de grupos que se han vuelto a alzar en armas y de violencias que mutan en los territorios, es decir, donde la guerra y la violencia siguen vivas; las representaciones simbólicas de ese conflicto permiten recuperar esas marcas emocionales y abrir un espacio de reflexión e inflexión que contribuye a la comprensión del conflicto y a la participación de las víctimas en la reconstrucción de la memoria de ese conflicto.

Por eso, afirma Viviescas (2016) “es posible fijarle un fin al conflicto, el arte puede actuar como recuerdo de la finitud del conflicto, gracias a la infinitud de placer que el arte nos permite habitar” (p. 20). Y en ese orden, el autor plantea algunas tareas o posibilidades para el arte en tiempos de conflicto: la asignación de sentido que opera como proceso de

aprehensión de lo real que se materializa luego en escritura; o el activismo político desde la tribuna de un arte crítico; o en la liberación de sentido que busca un espectador emancipado y que se encarga de construir esos nuevos significados. En todo caso, y desde cualesquiera de esas modalidades, estamos frente a un arte que, al igual que la memoria; o más bien, frente a una memoria que, al igual que el arte, reconocen la importancia de la rememoración, de la condición activa del acto del recuerdo, de su condición crítica y militante y que es “garante de la preservación de la voz y la memoria de las víctimas [...] más que reemplazar a la víctima, el arte hace el relevo de su voz, le da continuidad, y actúa como archivo y como lugar de difusión. Un aspecto fundamental del conflicto tiene que ver con el conocimiento de la verdad” (Viviescas, 2016, p. 25).

Al respecto, podemos señalar que esa condición narrativa, o incluso estética, de la que se precia la memoria, fue la detonante de la crisis de la historia en el siglo pasado. Afirma Chartier (2007) que “la historia no podía sino rechazar pensarse como un relato o como una escritura [...] era considerada el lugar donde se despliega el sentido de los hechos mismos” (p. 21). Y en diálogo con otros autores, señala lo problemático que resultó el reconocimiento de la historia como relato, su relación con las formas estructurales y retóricas de la poesía y la pretensión de dar un contenido verdadero, pero con la forma de una narración (Chartier, 2007).

Para Ricoeur (2000), entre la memoria y la historia hay una relación de complementariedad, pues afirma que la última está ligada a la primera, pues la historia “es heredera de un problema que se plantea en cierto modo por debajo de ella, en el plano de la memoria y el olvido; y sus dificultades específicas no hacen sino sumarse a las inherentes a la experiencia mnemónica” (p. 1). Un lector de textos históricos espera encontrar allí relatos verdaderos, para lo cual, el historiador debe saber, de antemano, si puede responder a esa exigencia. Y en ese nivel, el autor debe hacer la “acción de recordar” que es fundamental en el marco de la fenomenología de la memoria que plantea Ricoeur. En otras palabras, se hace necesario diferenciar entre la presencia de un recuerdo en la mente y su búsqueda afanosa, intencionada y provechosa. Los griegos, plantea Ricoeur, tenían un término diferente para ambos procesos: *mnéme* y *anamnesis*; presencia del recuerdo, búsqueda del recuerdo.

---

La búsqueda del recuerdo, propia de la memoria, posee unas características de las que carecen otros procesos de representación del pasado, como los de la historia. Por ejemplo, plantea Ricoeur que la historia no conoce esa pequeña felicidad del reconocimiento, de saber que se llegó a ese lugar del pasado deseado; y por eso, la historia “tiene una problemática específica de la representación y sus complejas construcciones intentan ser reconstrucciones, con el afán de cumplir el pacto de verdad con el lector” (p. 5). Esas reconstrucciones solo son posibles a través de la investigación que elabora el historiador y que vendrían a reemplazar ese recordar mnemónico. Por otro lado, la memoria puede ser atribuida a todas las personas gramaticales: “yo, ella o él, nosotros o ellos”; lo cual, autoriza al historiador a recurrir sin problema alguno, a las memorias individuales o colectivas, sin que ello represente problemas metodológicos o de veracidad. Este asunto es importante, porque responde a otro de los interrogantes centrales de la fenomenología de la memoria, ¿de quién es la memoria? ¿quién recuerda?, y, en ese sentido, se haya respuesta favorable en la idea de Halbwachs (1968), de que la memoria individual no sería sino un retoño, un enclave, de la memoria colectiva. Ambas posibles y necesarias.

Chartier (2007), siguiendo la línea argumental de Ricoeur, rescata cuatro formas de relación entre la memoria y la historia. Por un lado, el lugar al que se remiten para reconstruir ese pasado, el testimonio en el caso de la memoria, y el documento en el caso de la historia. Sobre el testimonio, reconoce que se circunscribe en una inmediatez de la experiencia y que se convierte en garante de la existencia de ese pasado, lo que facilita su reconocimiento. Sobre el documento, plantea que, en contraste con la inmediatez, exige una construcción de la explicación histórica y supone una representación del pasado siguiendo las fases que suelen seguir los historiadores: establecer la prueba documental, construir la explicación y su puesta en forma literaria.

En contraste con lo anterior, Halbwachs (1968) considera que entre ambos conceptos hay es una relación de total contradicción. En principio, porque la historia es “sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en

los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo” (p. 212). Mientras que la memoria es una suerte de corriente de pensamiento continua, que retiene del pasado solo lo que aún está vivo, pues se tiene la presencia de individuos o grupos de individuos que atestiguan, con sus relatos, esa experiencia del pasado. La historia se sitúa por fuera de esos grupos, la memoria trabaja con ellos, los vuelve protagonistas, testigos o narradores en primera persona. El olvido llega cuando una sociedad pierde el interés en la voz que cargan los sobrevivientes o sus generaciones siguientes.

Por otro lado, para Halbwachs, la historia es solo una, la misma que intentan reconstruir los historiadores. Mientras que los relatos de la memoria son varios, heterogéneos, polifónicos y están ligados a la manera en cómo los individuos vivieron los hechos del pasado. En su conjunto, constituyen un esfuerzo de memoria colectiva, pero que no pretende, en ningún caso, buscar el consenso, sino alimentar el relato de la memoria de todas esas experiencias. “La historia, lo hemos dicho, deja de lado esos intervalos en los que, en apariencia, no pasa nada, en los que la vida se limita a repetirse bajo formas un poco diferentes, pero sin alteración esencial, sin ruptura ni conmoción. Pero el grupo, que vive primero y sobre todo para sí mismo, aspira a perpetuar el sentimiento y las imágenes que forman la sustancia de su pensamiento” (p. 218).

Por último, y reconociendo la importancia de estas aproximaciones teóricas, vale la pena señalar, en el caso particular colombiano, la emergencia de los procesos de memoria histórica, que presentan una visión particular y diferente de los relatos de la historia que hasta ahora han representado el conflicto armado en el país. Es decir, los relatos sobre la violencia, sobre el surgimiento de las guerrillas, los grupos paramilitares, el nacimiento y auge del narcotráfico, el desplazamiento forzado, la violencia política, los crímenes de Estado, la desaparición forzada y todos los capítulos que se podrían escribir sobre la historia de nuestro conflicto armado han sido estudiados y narrados desde diferentes puntos de vista. Pero los procesos de memoria histórica, surgen de un escenario diferente.

---

Acosta (2019) expone que la quinta, de las seis formas de comprensión de la justicia transicional, habla sobre la “redefinición de la verdad histórica y el rescate de la memoria de las víctimas” en la que se tensionen sus relatos con los relatos de la historia oficial. En Colombia, desde la entrada en vigencia de la Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas, se ha adoptado el deber de memoria, como política de Estado, generando todo un andamiaje institucional que se encargue de recorrer los territorios y dinamizar esos procesos de construcción de memoria. En esa tarea, han estado comprometidos, principalmente, el Centro Nacional de Memoria Histórica y la Comisión de la Verdad, junto con otras instancias que apoyan esta labor. No obstante, muchas iniciativas de memoria escapan de estas apuestas políticas, pues en palabras de Acosta, incentivan a que “el poder político, el del historiador, o el de los medios de difusión, decide qué debe recordar la población, cuándo, cómo, dónde y bajo qué materialidades” (p. 28). Por ello, los esfuerzos y las iniciativas que surgen en los territorios o que se conciben en el seno ético y estético de los artistas van a adquirir una dimensión relevante que tensiona esos mandatos políticos reforzados.

En síntesis, este apartado de la red conceptual de la acción nos pone de frente con las complejas realidades que significan la comprensión de la memoria y la historia. Por un lado, en cuanto procesos de representación del pasado, en las que cada una se asume desde lugares, metodologías y sentidos diferentes; por otro lado, en Ricoeur y en Chartier, aparece la memoria como matriz de la historia, en cuanto esta última la utiliza como objeto o principio. Por último, encontramos la separación que plantea Halbwachs, que le da un carácter más dinámico y vital a la memoria, en contraste con ese carácter unívoco y estático de la historia. Lo importante, en este punto, es reconocer que el conflicto armado colombiano ha sido un asunto, por supuesto, estudiado, investigado y reconstruido por la historia; pero que ha sido resignificado en los últimos años, por los procesos de memoria que involucran a las víctimas y que ha encontrado, en las diversas artes como el teatro, un camino expedito de representación del testimonio y del dolor.

### 1.3 *Teatro y memoria: ¿o un teatro de la memoria?*

Como en muchos otros contextos, en Colombia, la memoria sobre el conflicto armado también se ha regocijado en el lenguaje de las artes para agenciar esos reclamos que se gestan en los territorios de la guerra y que encuentran un eco en la sensibilidad, la ética y estética de los artistas. Como lo expresa Viviescas (2016) “todo es material y ocasión del arte y para el arte. Todo y también el conflicto” (p. 18). Y como arte, podríamos asumir la literatura y el teatro. En efecto, hemos visto, en los últimos años, toda una literatura comprometida con esa “narración” del conflicto armado, con una exposición estética sobre sus causas, consecuencias, experiencias y reclamos. *Narración*, aquí, asumida en un sentido amplio y no limitada exclusivamente a textos narrativos, sino como un “volver objeto de presentación o representación literaria, teatral y artística”, apoyada sobre los lenguajes que puedan aportar las artes como el teatro, que toman como motivo central de su construcción -sea este un relato, un evento, un objeto o una experiencia- el conflicto armado y sus consecuencias. De hecho, muchas apuestas por una pedagogía de la memoria, que se piensan la enseñanza en las escuelas del conflicto armado, incorporan el cine, la fotografía, las artes visuales y, por supuesto, la literatura como vehículos que conectan a los lectores con los dolores, dramas y sufrimientos de las víctimas.

Es decir, se reafirma, una vez más, esa relación tan estrecha y en doble sentido relacionada, entre la literatura y los contextos históricos de producción y representación. Para el caso particular de esta investigación, entre el teatro y la historia reciente del país; entre el teatro y el conflicto armado que padecieron millones de víctimas en las últimas cinco décadas. No obstante, como lo hemos reiterado a lo largo de este documento, esa visión y esa relación se van a transformar, al menos en el contexto colombiano, con la aparición de los procesos de memoria sobre el conflicto armado, de la misma manera en que se ha visto afectada la Historia, como disciplina, y cualquier otro esfuerzo por la representación del pasado.

Los dramas que representan el conflicto armado renuevan o modifican muchas formas de representación si se comparan con los dramas que, antaño, representaron la revolución comunera, las gestas de independencia u otros hechos de igual calado histórico. Incluso,

dentro de las mismas dramaturgias del conflicto que emergieron, aproximadamente, sobre la década del 70 del siglo anterior, se perciben algunas transformaciones. Por ejemplo, en estas nuevas dramaturgias está el llamado de la víctima que analiza Viviescas (2016) y que en su parecer funda la relación entre arte y conflicto, abriendo espacios de representación en los que la víctima deja de ser objeto pasivo de violencia y se convierte en sujeto activo de memoria, sobre la acción de *búsqueda* que se instala como recurrente en estas obras teatrales.

El punto de partida es claro: la existencia en Colombia de una dramaturgia que, al representar el conflicto armado reciente, y al ser precisamente tan reciente, explora nuevas formas de representación de lo real y desde su actuar dialoga con los procesos de memoria histórica que reclaman las víctimas, las instituciones y en general la sociedad que se ve comprometida ética y políticamente con el conocimiento y reconocimiento de esa, su propia historia. Aunque esta literatura aún se encuentra en emergencia y todavía, incluso, denominada con expresiones diversas como “dramaturgias de la memoria, poéticas del horror, dramaturgias de la violencia y otras similares” (Lamus, 2015, p. 14), se puede reconocer como “correlato artístico de los sucesos de la violencia, una poética del conflicto que da cuenta del dolor y la tragedia de comunidades enteras” (Acosta, 2019, p. 41).

Hay que volver sobre la idea ya enunciada de que la emergencia de los procesos de memoria histórica, tanto en América Latina como en Colombia, es reciente. Y llama la atención la manera en que estos procesos de memoria han impactado las dramaturgias y, en general, las formas de hacer teatro. Aparecieron en el escenario los procesos de investigación-creación; la incorporación directa o indirecta de los testimonios de las víctimas; la incorporación de los mismos actores del conflicto como actores de la escena y un conjunto de metáforas, personajes y relatos que constituyen el universo simbólico del conflicto armado en el drama. Es decir, o bien por la implementación de las políticas públicas del recuerdo que estimulan o financian la puesta en escena de obras que contribuyan a la memoria del conflicto armado; o bien, por la consciencia plena de un arte comprometido que deriva en un deber de la memoria; las formas en las que el drama ha representado la historia del país se han

transformado. Las últimas décadas de creación dramática no han podido escapar a la representación del conflicto armado colombiano, pero a través de una estética que se distancia de las otras formas del drama que otrora época representó, por ejemplo, otros escenarios de violencia como los de la conquista o las guerras civiles.

Uno de los apartados anteriores nos reveló que casi todo cuanto se ha dicho sobre el teatro colombiano contemporáneo y su relación con el conflicto armado, ha estado signado por esa óptica de la referencialidad, es decir, por la afirmación en distintos niveles de que la dramaturgia ha estado comprometida con la narración de este pasado; aunque de manera más reciente autores como Gómez (2021) o Aguirre y Henao (2017) han señalado ese carácter dinámico, experimental y plural en el que han incursionado los dramaturgos y sus grupos, apostando por procesos auténticos o por la resignificación y lectura de tendencias estéticas provenientes de otras latitudes; y en menor medida, se han dedicado las investigaciones a señalar la relación o afectación entre esas dramaturgias y los procesos de memoria.

Sobre lo primero, por ejemplo, afirma Gómez (2021) que “en el caso específico del teatro colombiano, la realidad socio-política ha continuado siendo materia prima de la creación teatral, debido a la permanente situación de violencia que mantiene el país desde mediados del siglo pasado” (p. 310). Lamus (2015), en igual sentido, justifica la selección de obras de su antología sobre la dramaturgia contemporánea colombiana “en la inclusión [de las obras] dentro de una sola categoría temática: la de las dramaturgias de la violencia” (p. 9). Es más, afirma Viviescas (2016) que “la noción de origen del conflicto como fuente de la representación, sobre todo en el arte dramático, ya ha sido ampliamente rebasada” (p. 20).

No se trata, por supuesto, de afirmar que toda la dramaturgia colombiana contemporánea está avocada a la representación del conflicto, pero sí de reconocer una tendencia fuerte y sólida, que ha venido alimentándose de procesos de investigación-creación, de nuevas búsquedas y formas de expresión que alimentan unas estéticas poco reconocibles en las dramaturgias de décadas anteriores; a través de un compromiso ético y poético con las víctimas del conflicto que se resume o se percibe en las exigencias de justicia, los reclamos

de verdad o las demandas de no repetición de los hechos atroces de la guerra. Reyes (2015) plantea que se ha transitado “de la descripción literal de los hechos [...] a una amplia diversidad de formas y estilos, con una directa incidencia en el lenguaje poético, las metáforas y analogías que han concebido la estética del teatro y han permitido una mayor profundidad y complejidad en el tratamiento de los temas” (p. 38).

Lamus (2015), por otro lado, afirma que es posible reconocer en estas nuevas dramaturgias “la variedad temática, la riqueza en el uso del lenguaje y la originalidad con que los autores transforman una realidad que ha devastado al país por décadas, a través no solo de acontecimientos trascendentales, sino también de aquellos en apariencia insignificantes.” (p. 7). Establecer una fecha o un momento que marque el antes y después de estas transformaciones puede resultar complejo, pues muchas de estas estéticas han venido construyéndose de manera pausada y sistemática desde el siglo anterior, por ejemplo, por la influencia del teatro épico de Bertolt Brecht, la militancia política de muchos de los artistas de la segunda mitad del siglo XX y, por supuesto, por la emergencia en el continente de los procesos de memoria histórica que, en el caso particular colombiano, como ya se mencionó, cobraron especial relevancia a partir del proceso de paz de La Habana en 2016 o la promulgación de la Ley 1448 de 2011.

Y es, precisamente, en el marco de la aplicación de dicha ley de víctimas, que surge la investigación de Pulecio (2012) bellamente titulada *Luchando contra el olvido*, quizás el primer esfuerzo por establecer de manera directa las relaciones entre teatro y memoria que, para el autor, están mediadas, principalmente, por el posible lugar que ocupe el teatro dentro de un proceso de reparación simbólica. Es indudable, afirma Pulecio, que los dramaturgos colombianos han sido afectados en su comprensión del mundo por el conflicto y han elaborado sus obras “como gesto de perplejidad, [como] una voz de denuncia, [como] un esfuerzo por comprender, como crítica, como un rito de muerte, o como una plegaria elevada al universo en favor de las víctimas” (p. 33). Por eso, es preciso interrogar las obras en relación con sus destinos, con los propósitos y alcances que tengan no solo dentro de los espectadores, sino en general como relatos de la memoria del conflicto, pues no solo se están

analizando las puestas en escena de las obras, sino también los textos literarios que quedarán para la posteridad.

Dichos textos, por ejemplo, podrían utilizarse como herramientas formativas para la enseñanza de la historia reciente, como afirma Acosta (2013), “en la medida que, por ejemplo, las dramaturgias del conflicto tienen la posibilidad de ser actos políticos, ya que los dramaturgos al tener como centro la defensa y difusión de las memorias de los testigos-supervivientes, provocan en los espectadores una reconfiguración de la experiencia” (p. 62). Así mismo, tanto el texto como su puesta en escena, pueden funcionar como marcos interpretativos que ayudan a otorgarle sentido a los recuerdos o las experiencias de las víctimas directas del conflicto o a quienes se acercan a él con el fin de reconocerlo (CNMH, 2013, p. 30).

Gómez (2021) afirma que “el teatro cumple una función social imprescindible, que va más allá de la denuncia o del compromiso político, y es servir de antídoto contra el olvido, depositario artístico de la memoria del conflicto” (p. 330). Encuentra en las nuevas dramaturgias la posibilidad de generar condiciones para que los espectadores puedan tomar consciencia de la violenta experiencia de la guerra, sin “estimular el sentimentalismo o sustentar una supuesta verdad de los hechos para defender una ideología específica” (p. 327). En su opinión, lo que diferencia principalmente a estas nuevas dramaturgias de las elaboradas en las últimas décadas del siglo pasado, es el paso de un teatro “comprometido o militante” a un teatro “tangencial y autoral” donde interesan más las consecuencias que las causas; las víctimas que los responsables; los elementos o personajes simbólicos, que las consignas o mensajes panfletarios; más simbólica y menos realista. En este sentido, una aproximación a estas obras implica determinar esa red de sentidos que se teje en el universo ficcional y que constituye un aporte significativo a la memoria colectiva del conflicto armado en cuanto es allí, justamente, donde se construye el relato polifónico, simbólico y estético de la memoria. Aunque la idea de Gómez se asienta en una generalización innecesaria, reafirma lo que muchos artistas han osado reconocer, “las primeras creaciones colectivas obedecían a unos ejes ideológicos y políticos, a una época” (Badillo, 2015).

---

Valdría la pena, en este punto, alejarnos de las relaciones que, hasta ahora, se han podido establecer entre el teatro y la memoria, para intentar dar cuenta de unos posibles puntos de intersección, que justifiquen de manera más contundente esa posibilidad de un teatro que, como práctica artística, dialoga con los ejercicios de la memoria sobre la historia reciente del país. En primer lugar, podemos citar a Bruner (2003), para quien nuestra experiencia con el mundo real está modelada por los relatos, incluidos los literarios, pues se comparten elementos similares al acontecer humano en el transcurso del tiempo, es decir, “quién hizo qué a quién otro, con qué objetivo, con qué resultado, en qué situación, en qué sucesión temporal y con qué medios” (p. 56). Eso explica, en parte, que hagamos memoria con recursos similares a los que nos ofrece la literatura, o el drama. Volvemos, con ello, al reconocimiento de la dimensión narrativa de la memoria que se hace cómplice con la dramaturgia, en cuanto ambas se comparten recursos, valores estéticos y materialidades. Así como Ricoeur planteaba la memoria como paso previo para la historia, podríamos afirmar en este punto, que el drama en complicidad con la memoria, también coadyuvan a ese relato de la historia.

Si en Ricoeur (1999), el tránsito de la memoria a la historia solo es posible cuando la imagen genera la confianza del pasado; en el drama, es el universo de símbolos creados los que generan dicha confianza y permiten el mismo tránsito, es decir, terminan aportando en el relato de la memoria del conflicto. Esos procesos, en muchos casos, están atados a las conmemoraciones o la promoción de políticas del recuerdo que estimulan el desplazamiento de los artistas a las zonas del conflicto, al diálogo con las víctimas o a la acción de búsqueda del recuerdo como parte de los procesos creativos. No obstante, no siempre están ligados a dichas políticas y se reconocen, en esa medida, otros esfuerzos valiosos por hacer del teatro un ejercicio de la memoria en los que los artistas parecen apropiarse de métodos y axiomas que resultan potentes para los ejercicios creativos.

Por último, se ha mencionado de manera insistente a las víctimas, ese sujeto, tanto individual como colectivo, que demanda todos los esfuerzos de reparación, de resarcimiento y que en voz propia alienta la posibilidad de construir una sociedad en paz, para que nadie tenga que

repetir sus mismas historias. Algunas posturas, incluso desde el Centro de Memoria Histórica, instan a reconocer a las víctimas que participan de los procesos de memoria como sobrevivientes, para renombrar su condición de dignidad y diferenciarlas de otras experiencias fatales y dolorosas, como la muerte o la desaparición. En cualquier caso, el lugar de la víctima en las relaciones teatro y memoria es fundamental, pues en sus testimonios se puede encontrar el origen del drama; en sus formas de representación es posible hallar parte de ese universo simbólico; y es hacia ellas, a quien están dirigidos los esfuerzos de reparación simbólica desde el drama (Pulecio, 2012).

Viviescas (2016), a propósito de las víctimas, invita a que desde el arte se las pueda considerar en “estado de memoria” y con ello superar posiblemente el “estado de vulnerabilidad” al que fueron sometidas en los embates de la guerra, y que se nos permita “sumergirnos en la percepción y el arribo de sensaciones y recuerdos del pasado y de los espacios de entonces, como una suerte de evocación que arriba y que nos pone en el centro del acontecimiento” (p. 26). Dicha tarea, ayuda a transformar el imaginario social que se instala sobre las víctimas que las ubica siempre en el plano de la derrota o la lástima, y permite, junto a ellas, “sentar las bases de un futuro más democrático [que] debe considerarlas con sus proyectos sociales y su búsqueda de soluciones” (CNMH, 2013, p. 35).

En resumen, el mundo real del que se ocupa la dramaturgia nacional sigue siendo, en gran medida, el conflicto armado colombiano en toda su anchura y complejidad. Sin embargo, la representación de esos hechos recientes en el drama se ha visto tensionada por la emergencia de los procesos de memoria histórica que no solo han renovado las formas de relatar el conflicto, desde otras voces y otras intenciones a las que habitualmente recurría la historia, sino que ha logrado permear los procesos de creación y configuración de la trama en el teatro colombiano, que explora ahora otros recursos y nuevas estéticas para atender, principalmente, el llamado de las víctimas y el lugar que exigen y necesitan. El reconocimiento que se hace, desde esta investigación, a la acción de búsqueda y al personaje espectro, ayudan a entender esas nuevas dramaturgias que ahora están más cerca de ser un teatro de la memoria, que un teatro de la historia.

## 2. Configuración de la acción

*Mimesis 2*. “Quiero caracterizar *mimesis 2* por su función de mediación. Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración del texto media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra.”

(Ricoeur, 1985, p. 114).

Estamos ubicados, desde ahora, directamente en el relato de ficción, materializado en las tres obras del corpus; corresponde a la siguiente parte del análisis, describir en un primer momento la operación de configuración de la construcción de la trama en cada una de las tres obras, lo que amerita un comentario aparte para cada una de ellas. Al hacer tránsito con la *Mimesis I*, revisaremos la manera en que son puestos en un orden sintagmático todos los aspectos del orden paradigmático que corresponden a lo descrito anteriormente; y en términos estéticos, la manera en que se constituyen la dimensión configurante y la dimensión episódica, es decir, la revelación, en palabras más sencillas, del número de acontecimientos individuales que son transformados en historia; en la historia de la familia Sosa y Salvo Castello, en la historia de los soldados que navegan el río; en la historia de las almas que son rescatadas y adoptadas por Devota también en las postrimerías del río.

Posterior a ello, y en un segundo momento, atenderemos a la manera en que estas obras están atravesando una fase de esquematización, que en términos ricouerianos, corresponde a la sedimentación de ciertos paradigmas que “constituyen la gramática que regula obras nuevas”, en nuestro caso particular, correspondería a la emergencia de ese teatro que dialoga con la memoria. Es por ello, que en ese acercamiento se propone explicar la manera en que la presencia de personajes espectrales en las obras nos revela, por un lado, la naturaleza ficcional de los textos y por consiguiente la ausente ilusión de realidad, pero también la

“solución utópica” de resolver o asistir en la ficción lo que sigue abierto o incierto en la vida real, toda vez que las obras instalan su ficción en los hechos posteriores a la desaparición de una persona (o personaje) e ilustran su destino como agentes de su propia memoria, a través de la acción de búsqueda.

Dicha acción de búsqueda, a su vez, enriquece el análisis de los textos en sentido similar, porque así mismo, complementa la comprensión sobre las formas de representación de sujetos históricos dentro del drama, pero atiende, en particular, a la respuesta por los procesos de memoria que se vinculan al teatro colombiano. Lo anterior, toda vez que la búsqueda es una acción ligada a los ejercicios de la memoria. Una analogía con las preguntas que atienden a una fenomenología de la memoria marca una estrecha relación con la búsqueda: ¿qué se busca? ¿quién hace la búsqueda?; al igual que lo hace Ricoeur (2000) con la memoria, podría escudriñarse en la cuestión intencional y la cuestión egológica de la búsqueda, no tanto para fundar una nueva línea conceptual, sino para demostrar que la búsqueda es una acción propia de la memoria y que su incorporación como una acción del drama, funda precisamente un teatro de la memoria.

### ***2.1 Un recuerdo en el olvido: el viaje como búsqueda en ese lugar que es la muerte***

En la primera acotación de la obra se revela al mismo tiempo el ambiente y su significado: “es siempre de noche, en medio de un tiempo frío, tan frío como el olvido” (p. 73). Hay dos personajes en el escenario, Sargento y Soldado, en una canoa que no se mueve ni avanza, en un río que además es un cúmulo de piedras y que será su escenario durante las ocho escenas que componen la obra. Inician una conversación sobre temas tan variados que, justamente, sirven para revelar, poco a poco, rasgos de sus personalidades. Por ejemplo, Sargento es un viejo que como los demás, en sus propias palabras y en una expresión generalizadora, “no tiene ilusiones ni sueños, solo recuerdos” (p. 73). Aunque no todo lo recuerde. Soldado, por otro lado, es atento y obediente en la escucha, aunque incapaz de seguir y comprender algunas ideas de su interlocutor.

Hablan, en principio, de una novia de Sargento a la que le gustaba hacer el amor, fritar huevos, escuchar a Vivaldi, fumar cigarrillo y luego insultarlo; hablan de un libro que leyó Soldado sobre un hombre que “vendía gritos, versos y abrazos” (p. 75) y al que un día fusilaron porque vendió tantos gritos que estos motivaron a la gente a salir a las calles. Así de cotidiana y ligera inicia la conversación. Aunque también estaba plagada de silencios y evasiones: hablan de mujeres, porque Sargento no quiere hablar de un tema que, en la escritura, es reemplazado por signos suspensivos... un tema que se nos oculta a los lectores y del que solo sabemos, por voz de Sargento, que “es demasiado banal”. De igual manera, el mismo Sargento prohíbe rotundamente hablar de Dios, y no por ausencia de fe, sino por la decepción que le produce “un ser chambón que todo lo hace mal”. Hay, a mitad de la primera escena, una acotación que indica “silencio largo, muy largo”.

A la par que se van revelando los anteriores aspectos de los personajes, también se configuran sus relaciones; claramente, y simulando las jerarquías propias del mundo militar, Soldado se percibe sumiso ante la autoridad de Sargento, que incluso, en el contexto de oscuridad y desolación en el que se encuentran, impone castigos físicos a su subordinado: “veinte de pecho”, luego cuarenta, luego un golpe en el rostro con la mano, luego un intento de ahorcarlo por la posible traición de haberle comprado versos al vendedor del libro. Sin embargo, esa coraza de Sargento se desmorona poco a poco, cuando reconoce que allí, donde quiera que estén, hablan y nadie los escucha, divagan entre palabras huérfanas. De hecho, hacia las escenas finales, es mucho más suplicante con el otro personaje, al percatarse, de que es la única opción que tiene de que alguien pueda relatar su historia, de hacerlo memoria, incluso cuando el otro personaje está en su misma condición.

El siguiente tema de conversación son los sueños. A la imposibilidad de Sargento de recordar algunas cosas, se suma ahora la de soñar, ante lo cual, él mismo se denomina como un “des-soñador” o aquel “que pierde los sueños y se dedica a vivir con la muerte a costas” (p. 78). Por el contrario, Soldado sí sueña, y parece que en los sueños es donde encuentra respuesta a muchas de sus preguntas. El asunto aquí es que la enigmática descripción de la condición de los personajes hace confusas las diferencias entre los sueños, los recuerdos y

la “realidad” misma que están viviendo dentro de la ficción, junto con las “suposiciones” con las que juegan en las siguientes escenas, lo cual, por supuesto, se asume como parte de la configuración misma de la obra y no tanto como un reparo. “De tanto suponer solo queda que la verdad es una suposición”.

Por ejemplo, Soldado sueña con su madre, que carga una fotografía de él mismo, pero también sueña, en sus propias palabras: “que me veía reflejado en un espejo, pero no poseía rostro, soñé que no podía respirar, que un viento negro me asfixiaba [...] que la gente no quería más filas para morir, soñé que la fuerza se pierde para elegir lo verdadero” (p. 79). “Hablo de la sonrisa que se extravía en los niños cuando su padre nunca ha regresado a casa; hablo de las mujeres que buscan bajo las piedras de los ríos [...] hablo de los cuerpos sin flores y sin agua bendita; hablo de las almas solitarias que no saben cómo cruzar el límite [...] hablo de las funerarias que esperan evidencias, hablo de la memoria que es una fotografía desteñida; hablo de las familias que aún esperan para prender las velas en sus casas” (p. 80). Hablaba, al parecer, de sus sueños, que bien podrían ser una reconstrucción del pasado que ambos intentaban evocar; o bien, podría ser una suposición de lo que ocurre en el contexto de la guerra que el texto quiere presentar y que, sin duda, marcó a los personajes.

La anterior es una cita extensa del monólogo de Soldado, pero necesaria para entender como el texto empieza a arrojar indicios de la naturaleza o la condición en la que se encuentran ambos y lo complejo que resulta, en dicha condición, hacer una presentación “objetiva” del mundo real; los personajes están en una dimensión que no es terrenal; lo dice el mismo Soldado cuando afirma que en el sueño no puede dormir, pero que no sabe si es el sueño o la misma realidad la que no se lo permite; y el sueño es justamente, que los dos, tanto él como Sargento, están parados en una orilla, queriendo cruzar el río. Empieza, también, una exposición de metáforas en las que el río cumple un papel especial para significar la muerte, es decir, para representarla, no como acción, sino como lugar de tránsito al que van las almas de las personas fallecidas.

En ese mismo río, Soldado empieza a arrojar barcos de papel con fotografías, en los que la fotografía, en sí misma, es un recuerdo; que los motiva a traer al presente asuntos del pasado: sus casas y los olores o sabores; los baúles que guardan más recuerdos, personas especiales como la abuela o la madre. Pero también les sirve para volver sobre aspectos más dolorosos. Ninguno de los dos quería estar en la vida militar, “también quise ser otras cosas” dice Sargento en un tono nostálgico; y Soldado expresa que lo trajeron contra su voluntad, porque “cuando no hay opciones, la voluntad se pierde”, para concluir ambos que son “unos desilusionados de lo que hacemos”.

Reflexionan, además, sobre los desatinos de la vida militar que despoja y deshumaniza a muchos de sus miembros: “la vida militar es un punto de partida, un límite medible que quiere crear hombres máquinas; hombres milimetrados por partes iguales; ojos, piernas y brazos para conducir la sociedad por un camino sin curvas; el Ejército tiene la obligación de construir una historia hecha por encargo” (p. 86). Antes de recordar al cabo Martínez y los métodos que utilizaba para el entrenamiento de los soldados en los batallones, recuerdan que “patriotismo y ser humano no se llevan bien”. Y es que, precisamente, era a nombre de la Patria y por defenderla, que los enviaban a los campos de batalla, para luego sobrellevar el dolor de olvido que les impuso esa misma patria. Finalmente, ya casi instalados en su condición espectral, llegan a un clímax teatral, en el que el mismo Sargento, se expone débil ante Soldado, para solicitarle que lo recuerde siempre, que recuerde sus palabras y que las cuente a otras personas para nunca sucumbir a un olvido al que le teme con mucho dramatismo.

La trama es, tal y como se ha contado, una larga conversación entre los dos personajes, inmóviles en esa barca que intenta navegar en ese río de piedras. La conversación solo se ve “interrumpida” en la escena cinco, cuando Sargento se transforma en el Cabo Martínez al que imita en sus maneras y sus ideas; y en la escena siete cuando Soldado se convierte primero en Niño y luego en Joven, para conversar con Abuela, hasta que ambos, como afirma la acotación, se desvanecen. Esa conversación con Abuela reconstruye imágenes del pasado en el que el contexto resulta adverso para Soldado y en donde se denota como

imperativa su vinculación como actor del conflicto. Caso contrario, hay menos información sobre el pasado de Sargento, pero lo único claro aquí, es la necesidad que tienen ambos del otro para concretar sus destinos. Cada escena es titulada por el dramaturgo con una pregunta provocadora... “De cómo el tiempo es una válvula de escape hacia la nada”, “De cómo el sueño es un abismo infranqueable”, “De cómo el recuerdo es un espacio elástico en la memoria”, “De cómo el entendimiento llega razonando entre la muerte” ...

En este punto, vale la pena centrar el análisis en dos aspectos que resultan relevantes: el primero, la manera en que se configura la obra a partir del *espectro*, como figura principal de la acción; y la manera en que dicha acción puede ser sintetizada en la *búsqueda*. El segundo aspecto relevante, guarda relación con la manera en que lo anterior, justamente, revela la relación entre esta pieza dramática y los ejercicios de la memoria, atendiendo, claro está, a las consideraciones que se han venido esbozando en esta investigación.

Sobre la condición espectral de los personajes es prudente afirmar, inicialmente, que resulta tan enigmática como reveladora. Los lectores sabemos de antemano que se trata de espectros, porque el prólogo que hace el dramaturgo así lo explica. “*Un recuerdo en el olvido* fue un proyecto de escritura teatral con el que quería narrar un hilo en la memoria de los muertos que, perdidos en los ecos del silencio, viajan detenidos en las aguas del río Cauca” (Castaño, 2012, p. 71). No obstante, al margen del prólogo, la obra misma se encarga de revelar los indicios de esa naturaleza espectral: la oscuridad, la noche permanente, el frío; todos ellos, recursos comunes con los que a nivel figurado o retórico se refiere a la muerte. Y para no quedarse en ese conjunto de “características recurrentes”, el autor aprovecha la imagen del río para significar a la muerte, no como acontecimiento ni acción, ni siquiera como personaje al estilo de otras literaturas, *sino la muerte como lugar*. Cuando la muerte deja de ser una acción en el drama, quedamos privados, como lectores, de presenciar la manera en que los personajes llegaron al lugar en que están. Quizás sea esa la banalidad de la que no querían hablar, pero es la nada en la que quieren hacer memoria. Por eso, se lo preguntan, si en la nada cabe la memoria. Al ser la muerte un lugar, nos da la posibilidad estética de que los personajes *sean* de nuevo, que vuelvan a existir, pero afectados ahora por ese pasado que los llevó hasta allí.

Por eso, instalados los personajes en ese río que es la muerte, se revela un segundo elemento: es un río detenido, un cúmulo de piedras que solo es intervenido por los personajes en dos acciones: cuando Soldado pone los barquitos de papel con las fotografías y cuando reman, pero permanecen inmóviles. La primera acción podría tener un significado particular en relación con el uso que las fotografías tienen en los ejercicios de la memoria, y de los que hablaremos más adelante; mientras que la segunda acción remite a un oxímoron que representa bellamente la naturaleza del espectro, y a nuestro juicio, del espectro de un ser que es devenido en desaparecido: *viajar detenidos*. Es una figura que, en su misma contradicción, se explica: al tiempo que una persona desaparecida “viaja” por un lugar desconocido para los seres que quedan despojados de su presencia, queda detenida en el lugar de la incertidumbre ante la imposibilidad de los otros, de construir un relato de su “viaje”.

Los personajes mismos reconocen que su tiempo está detenido, “parece que lleváramos años o días; sin embargo, no envejecemos”; pero, en cuanto espectros, saben que no van a envejecer, que la realidad los ha olvidado y que solo se la pasarán agonizando. En cuanto espectros, reconocen que solo les queda la esperanza y la tristeza. En cuanto espectros, asumen que todo cuanto tienen les es inútil: “la cabeza es inútil, los brazos y los pies son inútiles, son inútiles cuando no tienen a donde correr, el sexo es inútil, los ojos son inútiles, todo es inútil en la oscuridad” (p. 101). No obstante, en esas condiciones, revelan lo importantes que son como dispositivos de figuración de las relaciones entre este teatro y los ejercicios de la memoria, toda vez que la obra postula un escenario en el que los personajes pueden navegar en el mundo de lo posible y ayudarnos a figurar lo que sería su destino en medio de esa agonía y en la intención de búsqueda de memoria que los aleje para siempre del olvido. Proceso que el mundo real no puede concretar en los relatos de la historia, y medianamente en los de la memoria, pero sí plenamente en la ficción.

En términos dramáticos, la única acción es la de búsqueda de memoria, que en este texto encuentra su modelación en ese *viajar detenidos* que emprenden los personajes y que les

permite el movimiento físico, corto y sutil, en la única barca de la que disponen. Pero que se expande literariamente a un movimiento por la consciencia del tiempo, por el viaje al pasado, por un viaje al mundo detenido de las palabras que pueden evocar ese pasado y desafiar el olvido en el presente. Como si buscar la memoria implicara un viaje por el tiempo, en el que los recuerdos se parecen mucho a los sueños, los sueños se parecen a los supuestos, y esos supuestos a la verdad. Es su intención de memoria, justamente, la que los moviliza y los detiene; y la que los sitúa en un nivel de consciencia que es detonante para entenderse, ellos mismos, como sujetos activos de memoria y como frágiles ante ese olvido que podría llegar en cualquier momento.

Eso sí, la manera en que los personajes fueron “víctimas”, no parece tan relevante en esta dramaturgia, toda vez que el foco de la acción dramática está centrado, intencional y justamente, en lo que están haciendo ahora, en su nuevo presente y que reafirmamos: la *búsqueda* incansable de su propia memoria, que es su lucha contra el olvido. En efecto, aunque las dramaturgias sobre el conflicto armado, en su mayoría, hayan centrado muchos de sus esfuerzos en la reconstrucción, a nivel estético y teatral, de las historias que hicieron víctimas a las víctimas, o a la reflexión sobre las causas que derivaron en dichos acontecimientos; debemos entender esta nueva dramaturgia como una apuesta estética por las *búsquedas* que emprenden las víctimas de la ficción, como el caso particular de la obra de Castaño, donde la búsqueda constante de los recuerdos queda instalada como acción propia de la memoria que quieren construir los personajes, y por lo tanto, en la principal acción del drama.

Es por ello que, en la obra, aparentemente, no ocurre nada más allá de la conversación entre los personajes. Porque carece de un despliegue escénico o de grandes acontecimientos y centra su atención, más bien, en la manera de escenificar la *búsqueda* y escapar de cualquier lugar común que reclame esa acción. Y es que asistimos a dicha acción, sin duda, desde la primera intervención y acotación, porque aquí, en esta obra, es el lenguaje, materializado en los diálogos de los personajes, el que permite el desarrollo de la acción. En cuanto hablan, buscan. Lo que hablan, es lo que buscan. Por eso, eligen también los silencios, porque no quieren hablarlo o buscarlo todo. Por eso, eligen los sueños, los recuerdos o las

suposiciones... porque encuentran en ellos gramáticas comunes y funcionales para su propia búsqueda. Con esto, estamos afirmando que el lenguaje, en la obra, es aprovechado por el autor para evocar o reconstruir recuerdos, para representar escenas del pasado, para reconstruir los sueños, para volver sobre las suposiciones, en fin, para volver presente el pasado de los personajes.

Ahora bien, si se quiere entender, de manera más específica, la significación de esa *búsqueda* de memoria, que es a la vez la lucha contra el olvido, debemos situar una pregunta en la materialidad que adquiere la memoria misma en el texto, en cuanto objeto de búsqueda. Es decir, cuando se afirma que los personajes buscan memoria a través de esas imágenes teatrales descritas anteriormente, lo que estamos afirmando es que los personajes se están buscando a sí mismos, que es la acción propia y sublime de la memoria. Es decir, la participación de las víctimas en ejercicios de memoria en el mundo real responde a la necesidad de volverlas protagonistas en la elaboración de la propia experiencia en la que han resultado afectadas y que termina, entre otras cosas, en una narración casi biográfica en que las víctimas se representan a sí mismas y se descubren en los hechos que intentan narrar. Y es un asunto que le ocurre de manera similar a los personajes: son ellos los protagonistas de su propio relato; se describen y se descubren en ese conjunto de sueños, recuerdos y suposiciones, asientan la idea de que su única materialidad, ahora, es ese relato de memoria, que es su propia memoria, que es su única posibilidad de existencia, que es, por ahora, su única búsqueda, pues al asumirse narrados y existidos, se reconocen distantes al olvido.

En este punto, es donde empezamos a entender la manera en que esa configuración particular de la trama, afectada por la condición *espectral* de los personajes y su constante acción de *búsqueda*, es consecuencia de la relación que el teatro ha empezado a construir con los ejercicios de la memoria y no una simple consideración de orden temático. Vemos como Castaño vuelve imagen teatral una idea muy recurrente y ya enunciada anteriormente en Ricoeur (2000), pero que recorre una larga tradición en los estudios sobre la memoria. Se trata de la diferenciación entre *mnēmē*, como recuerdo de algo que aparece, algo pasivo; y *anamnēsis*, como recuerdo que se busca, como rememoración y recolección (Ricoeur, 2000).

Es en la segunda, precisamente, donde se reconocen los personajes de este drama, por supuesto, a través de la conversación que hemos venido reseñando, pero también se puede ver en otra escena que resulta llamativa.

Se trata del momento mencionado anteriormente en que Soldado relata lo que denomina inicialmente un “sueño”: su madre caminando con una veladora y una foto de él mismo en el pecho. El sueño se hace más complejo porque la madre se vuelve también fotografía, pero con la misma descripción anterior. Se podría interpretar la escena en los siguientes términos: lo que se enuncia como sueño, realmente no lo es, el mismo Soldado se percató de ello e intenta salir de ahí, pero ya no puede. Se trata, en realidad, de un ejercicio de memoria dentro del drama, por lo menos en dos sentidos: el recuerdo que aparece de su madre, sin que él lo haya buscado; y la *anamnēsis*, que revela su presencia allí: existe, porque su madre lo está recordando, lo está haciendo presente y por eso recorre la otra dimensión con su foto, sin saber seguramente, que su hijo está en el río y que ahora solo podrá existir así: como espectro y como memoria. Esta interpretación es posible, porque explicaría el hecho de que Sargento acuda a Soldado, hacia el final, en el ruego por la memoria. Sargento sabe que, contrario a lo que pasa con su interlocutor, nadie lo está recordando a él y solo espera que en la medida en que se reconstruya la memoria de Soldado, se haga también posible y visible la suya.

Ahora bien, no estamos afirmando, con lo anterior, que la intención de la obra sea poner en escena los presupuestos teóricos de Ricoeur, sino que encontramos en ellos, una manera de entender o describir la acción de búsqueda que se despliega allí y, sobre todo, de comprender su relación con los ejercicios de la memoria que, justamente, se concreta en una obra de esta naturaleza, toda vez que los rituales de la memoria del mundo real también empiezan a encontrar lugar y significación en el mundo del texto. Para mejor comprensión, es posible afirmar, en otras palabras, que, en *Un recuerdo en el olvido*, la búsqueda del recuerdo como acción dramática, emprendida por personajes espectrales que fueron, aparentemente, víctimas del conflicto, revela una nueva manera de abordar la historia de ese conflicto armado colombiano en el drama, más próxima a los ejercicios de la Memoria, que a los de la Historia. Descartemos, en primer lugar, las distancias con la Historia.

---

Tal y como lo abordamos en un apartado anterior, las relaciones entre el Teatro y la Historia han estado marcadas, principalmente, por la noción de referencialidad entre el relato de ficción y el mundo real, noción que sería sobrepasada por estas nuevas dramaturgias que se preocupan, como en este caso, por los posibles destinos de las personas desaparecidas. Las referencias al mundo real, o si se quiere, las representaciones de asuntos históricos son mínimas en la obra: las relaciones de jerarquía y subordinación en el mundo castrense y la doctrina militar que, no obstante, se van transformando y aminorando a lo largo de la obra; la falsificación de cruces rojas para entrar a territorios del enemigo; o la acción misma de arrojar cadáveres en los ríos que se volvió una práctica dramática y sistemática en el desarrollo de la guerra. Y es que muchas víctimas fatales del conflicto armado en Colombia fueron arrojadas a los ríos, en un acto doblemente cruel que revela no solo la pérdida de la vida, sino también la imposibilidad de ser reconocidas, sepultadas y sujetos de memoria; dando cuenta de una de las tantas formas en que se materializó la desaparición de personas.

Sin embargo, esa presencia de lo real histórico en la obra es mínima, más bien se privilegia la representación de las víctimas en estado de memoria, haciendo un esfuerzo para mantenerse como recuerdo en esa oscuridad que es el olvido, que es la muerte. La obra asiste a la realidad en esa tarea titánica de relatar lo que pasa después de que una persona es desaparecida, de que una persona es arrojada al río; nos revela el dolor que significa el olvido para quienes ahora son espectro y nos permite, con todos los recursos estéticos, imaginarnos ese lugar de tránsito que es la muerte. Los personajes también se apropian de prácticas de la memoria que son recurrentes en el mundo real: el uso de objetos o fotografías que evocan el recuerdo, los rituales de rememoración o las apuestas retóricas por las cuales se hace presente lo ausente.

El primero, el uso figurado y simbólico de objetos que remiten a un referente en el mundo es uno de los elementos de los ejercicios de la memoria que se instalan en la dramaturgia, aunque habría que decir que, en el teatro, no es tan nuevo. Las fotografías y objetos han cobrado un sentido especial en los procesos de memoria, porque “reconstruyen memoria a partir de lo que el objeto o la foto evoca” (CNMH, 2013, p. 90). De hecho, está

estrechamente relacionado con los rituales de rememoración; que, para los eventos de homenaje a personas desaparecidas, se han vuelto comunes desde la instalación de las madres que buscan a sus hijos desaparecidos con fotos de ellos mismos; imagen a la que seguramente quiso aludir Castaño en su obra con la escena reseñada previamente. Aunque se reitera que la inclusión de objetos alegóricos ha existido por mucho tiempo en el teatro, es nueva para situar o referenciar experiencias de la memoria, es decir, como gesto retórico de evocación de una persona ausente.

El hecho mismo de que los personajes estén buscando memoria es dicente de la intención de esta dramaturgia; pues, como lo mencionamos en un capítulo anterior, y en una diferenciación con la historia, la memoria es siempre llevada por los grupos vivientes, por los mismos seres que son portadores de ese pasado que ya no es. Bien podría, otra obra, situar su acción dramática en los ejercicios de memoria que hacen los familiares de las personas desaparecidas, pero nos privaría de reconocer, no solo lo que harían estos mismos personajes en una situación de desaparición, sino también, como lo hace esta obra, figurarnos la manera en que se ve afectado un personaje que se sueña la manera en que posiblemente esté siendo evocado y rememorado por su propia madre – u otros familiares – en un ejercicio de memoria. Es decir, estamos ante una dramaturgia que incorpora las apuestas retóricas de los ejercicios de la memoria en la trama de la ficción teatral, mediante las cuales se hace presente lo ausente, incluso, sobre la complejidad que el mismo lenguaje reclama para volver a ese tiempo ausente, y que, adicionalmente, se ha reducido a la rememoración del proceso de olvido y a la demanda de un proceso de memoria, que permite, de manera parcial, la posibilidad de ser y existir, al menos en ese relato en el que se describen y se descubren.

Finalmente, vale la pena mencionar que la obra de César Castaño no figura con la misma recurrencia en los estudios críticos o en los cubrimientos de los medios de comunicación, como sí ocurre con las demás que integran el corpus de esta investigación. Se enfrenta a la dificultad y el infortunio de la dramaturgia que se escribe en las periferias del país; una extensa zona que empieza justo donde terminan Bogotá y Medellín. Pero la de Castaño ha sido una voz insistente que ha logrado circular y visibilizar su dramaturgia en los circuitos

de festivales del país y con ello contribuir a la lectura y reflexión de las dramaturgias locales, que también apuestan a la transformación del teatro colombiano, como ocurre con la obra *Un recuerdo en el olvido*, que a su manera y con sus propios recursos, dialoga de manera directa con los ejercicios de la memoria.

## 2.2 *Si el río hablara...: caminar el tiempo o buscar en el tiempo la memoria*

“Si el río hablara, gritaría”; es el titular de una reseña de la periodista Elizabeth Otálvaro sobre la obra del Teatro La Candelaria que hace parte de la trilogía sobre el cuerpo en la que el grupo se dividió y produjo tres obras de manera simultánea: *Si el río hablara...*, *Soma Mmesonine* y *Cuerpos gloriosos*; que el mismo grupo bautizó de “fractalización”, a decir, la división en tres grupos de actores y actrices que abordaron desde diferentes caminos de creación colectiva las formas de afectación del cuerpo en el teatro y en el marco de las violencias desatadas por el conflicto armado. ¿Qué podría, entonces, gritar un río colombiano en medio del conflicto armado? ¿Cómo se podría representar estética y teatralmente ese diálogo o ese grito del río? La obra inicia, justamente, en ese río, donde en medio del calor y la humedad, salen dos personajes, Poeta y Mujer, envueltos en ramas rojas, desorientados y extrañados. Otro personaje, de nombre Devota, es quien los recibe como uno más de los objetos que lleva en sus manos y que también ha recogido del río.

Con un tono familiar y de mucha cotidianidad, como si de una práctica común se tratase, Devota celebra su llegada y les sentencia el compromiso: “no se les olvide, tienen que cumplir. Así los escogen, les ponen santicos, flores, les rezan, les piden, no se preocupen” (p. 13). A continuación, ella misma les pide que la favorezcan con el chance, pero es interrumpida por un golpe en la puerta que la asusta y ante lo cual, no se nos revela más información. Mujer y Poeta parecen estar centrados en descubrir su propia condición y emprenden una acción de búsqueda que parece situarse en el mismo tiempo y lugar sobre el que Mujer busca a su hija desaparecida. Poeta, en principio, recoge algunos de sus

manuscritos en poder de Devota; Mujer, por otro lado, se acerca a una muñeca que la acompañaba desde su arribo y que le ayuda a recordar a su hija.

A continuación, empieza un diálogo que parece más bien un monólogo cruzado entre los personajes. Mujer reconstruye poco a poco el relato de la desaparición de su hija: que se la llevaron en un camión y el Ejército no hizo nada; que le dijeron que no se buscara problemas, cuando solo preguntaba por ella, pero ella quiere entregarle pronto su muñeca. Poeta también revela algunos apartes de su vida pasada, que era vendedor de cachivaches en los pueblos, y parece interesarse por la historia de Mujer con la que encuentra, quizás, algunas coincidencias; mientras que Devota sigue vigilante a lo que pasa detrás de su puerta y que la sigue alterando. También, en otro plano, algunos “recuerdos” son proyectados en video, con gente huyendo y ladridos de perros y otras imágenes que reproducen escenas reales del conflicto.

Los personajes, a continuación, inician una “caminata”, acompañada siempre por música e iluminación que indican giros de tiempo. Esta caminata no es más que la tarea de búsqueda que emprende Mujer, ahora en compañía de Poeta y en un camino que los mismos personajes llenan de cantos y versos, alternados por datos sobre la hija de Mujer que ella misma va lanzando a “supuestos transeúntes”: su edad 16 años, estaba terminando el bachillerato, el vestido que llevaba puesto ese día. Si anticipamos el hecho de que Mujer nunca encontrará a su hija, entre otras cosas, porque su condición la imposibilita a ello, podemos entender que esa búsqueda material no es más que la posibilidad de configurar otra búsqueda: la de su propia identidad, en cuanto espectro y sujeto de memoria. Pero antes de ello, la obra nos regala dos escenas en las que cambia el foco de los personajes: primero, habla el río, en la voz de unas sombras chinas con ramas secas que interpretan una canción sobre los dolores y lamentos que esconden las entrañas de ese río. Luego, se nos cuenta en breve la vida de Devota; en medio de sus cantos y bailes populares se revela su carácter festivo, alegre y resiliente, pero también, se dirige nuevamente a esos personajes detrás de su puerta para decirles que no la asustan, aunque realmente pareciera que sí. Lo que resalta aquí es la devoción con la cual se refiere a las ánimas del purgatorio, a quienes también suplica por su

---

cuidado, pero las acotaciones la refieren a ella “en estado de trance” cuando sus diálogos acuden a recordar las historias de los personajes que, representados en objetos, la rodean.

Es justo aquí, y en ese estado de trance, que empezamos a entender la verdadera naturaleza de los personajes. Pareciera que Devota es el único personaje que “vive” en el universo de la ficción y que Mujer y Poeta hacen parte de esas ánimas del purgatorio a las que Devota les reza, les suplica, pero a las que también ha recogido del río. Así y finalmente, dos escenas empiezan a construir el final de la obra como determinantes, además, en ese proceso de reconocimiento de la identidad que los personajes hacen de sí mismos: una procesión de Devota que luego se convierte en carnaval y en donde Mujer y Poeta empiezan un juego de encuentros y desencuentros; que termina en una confesión más explícita del pasado de Poeta, que en medio de Lobos empieza a narrar la manera en que su infancia tranquila fue interrumpida por su vinculación, casi sin contemplación, a un grupo de los que “defienden el orden”; que son representados por esos lobos que en el escenario le dan instrucciones para cometer actos criminales. Y una subasta de partes humanas, que es el recurso final para que Mujer comprenda que Poeta estuvo involucrado en la desaparición de su hija, que su búsqueda es casi utópica y que su destino, allí, está ligado a los rezos y las súplicas de Devota.

La operación de configuración de la trama en esta obra se explica, en principio, por el proceso de creación colectiva de la que surge y que da cuenta de la disposición de los acontecimientos individuales a lo largo de la misma: cuadros o imágenes teatrales, producto de la improvisación y la investigación-creación elaborada por los artistas, que se van entrelazando para construir la historia como un todo; y en la que los personajes atienden a unos acontecimientos particulares, que luego entrelazan con los de los otros. No obstante, en ellos, es común la acción de búsqueda que se configura sobre la tarea de búsqueda concreta de la hija de Mujer, pero que no es más que el detonante para que ambos personajes, Poeta y Mujer, inicien un proceso, más profundo aún, de búsqueda de su propia identidad, de su propio pasado, en un claro guiño a los ejercicios de la memoria que se instalan, en el mundo real, justamente allí; Devota, en cambio, no entraña una búsqueda particular,

tampoco es espectro, pero es necesaria como vehículo de la memoria, que hace posible la reexistencia de los personajes. Lo más expresivo aquí, y como se aprecia en la anterior reseña, es que la búsqueda se nos presenta como una caminata, no tanto por un lugar que a lo largo de la obra es el mismo río, sino por un tiempo que entraña los vestigios de la hija de Mujer, donde se esconde su propio pasado; y que a la vez desentraña las huellas que Poeta dejó en ese pasado.

Esas búsquedas, en cuanto acción dramática, tienen una afectación particular en la obra, y una transformación en relación con obras anteriores de temas similares, en cuanto instala a los personajes, a Mujer concretamente, en una actitud activa, a pesar de su pasado, su presente y sus destinos; y a partir de ello, transforma la manera en que habitualmente las víctimas han sido representadas en el drama en estado lastimero, compasivo o revictimizante. Y en ese mismo sentido, la condición espectral de personajes como Mujer da cuenta de esa nueva operación de dignificación de la víctima hecha personaje, en cuanto desafía la acción del mundo real, de la muerte como fin de cualquier proceso de memoria o reivindicación para la víctima misma. Es decir, ni siquiera la eventual muerte de Mujer y su posible desaparición en el río puso fin, al menos en el drama, a la incesante búsqueda de su hija, que resulta en vano en términos materiales, pero efectiva, por lo menos, en el plano de la memoria, toda vez que su búsqueda la llevó a la reconstrucción de la verdad y a la identificación y confrontación con sus victimarios, a través de esa caminata por el pasado. También Poeta tuvo una segunda oportunidad en el drama para reconstruir sus recuerdos y hacerles frente a las víctimas que lo asediaban; aunque en principio, quisiera entorpecer el proceso, y hacer esa caminata por un destino diferente.

Los artistas, en diferentes entrevistas, han manifestado la influencia que tuvo en el proceso creativo una historia que hallaron en las postrimerías del Río Magdalena, a la altura de Puerto Berrío (Antioquía); de esas historias que resuenan por su mezcla de realidad, ilusión, fe y fantasía, digna del realismo mágico del siglo anterior. Los habitantes de esta región volvieron ritual, casi sagrado casi profano, la “adopción” de los cuerpos que bajaban por el río, asesinados y desaparecidos por los actores de la guerra. Los escogían y los acogían en sus cementerios, les ponían nombre, les inventaban historias y les convertían en objeto de

culto, para pedirles favores y milagros. Así, con el asombro de *El ahogado más hermoso del mundo* de García Márquez.

Pero esta puesta en escena dialoga, dicho también por sus mismos creadores, con otras obras de la tradición occidental: con la *Ilíada* de Homero, con la *Divina Comedia* de Dante, con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y hasta *La tierra baldía* de T.S. Eliot. Porque se recrean los ríos, los viajes entre muertos, porque es un universo ficcional en el que cuesta distinguir al vivo del fallecido, pero ahora, instalado teatralmente en la figuración dramática de los territorios del conflicto armado colombiano, que después de 50 años de existencia y agotando todas las posibilidades de violencia y dolor, ha generado imágenes e historias tan fascinantemente contradictorias como las de Puerto Berrío. Ahora bien, la del Teatro La Candelaria, no es una obra documental, ni que represente con detalle los hechos de la realidad de los que se ocuparon en el proceso de creación colectiva, pero sí reafirma la manera en que el teatro está dialogando, o apropiando, rituales o recursos de los ejercicios de la memoria, asumiendo, eso sí, que lo ocurrido en Puerto Berrío es una forma particular y atípica en que la memoria se le ha manifestado a aquellos cuerpos insepultos que navegan por las riberas del pueblo.

Y es que justamente, es la misma Devota la que nos arroja los indicios que conectan el drama con el contexto de Puerto Berrío: “¿Ya están amañaditos? [...] Ustedes no están solos. Ya los escogieron. Yo veré cómo me van a ayudar [...] Tranquilos que no los vamos a dejar solos. Aquí los cuidamos. No los vamos a olvidar” (p. 41). Pero resultan tan tenues dichos indicios, que no podríamos afirmar que el interés del drama sea el rescate o la reproducción de aquella historia, de la que solo sabemos por cuenta habida de los mismos habitantes el ritual que ya hemos descrito, sino que la obra llega a instalarse en el lugar mismo donde el mundo real pierde competencia: lo que pasa después de que esos cadáveres son arrojados al río y recogidos por los habitantes. Por eso, resulta relevante la condición de *espectro* de los personajes, porque es justamente la que da origen a la trama; no sabremos, como lectores o espectadores, qué pasó con ellos, cómo llegaron allí o quién los arrojó, porque en función de esta dramaturgia no son datos relevantes; interesa, lo que hacen ahora, que tienen una

nueva posibilidad de *ser* como personajes del drama. Y porque sobre el personaje espectro, como es el caso de Mujer, recaen muchas de las acciones que el drama está resignificando de los procesos de memoria, sobre todo, sobre la base de situarla a ella, en cuanto víctima, como protagonista del proceso de reconstrucción de su propia memoria. Y así cada personaje alienta una reflexión particular.

En primer lugar, Poeta asume en el drama una condición ambivalente por su rol de victimario, como partícipe de la desaparición de la hija de Mujer y otros hechos atroces, pero también se confronta con su propio pasado en donde fue víctima de una violencia en espiral que, antes de todo ello, le arrebató a su padre y le incorporó como actor de la guerra en las circunstancias que reseñamos previamente. Esa posición ambivalente que esta apuesta estética configura no es accidental. Afirma Badillo (2015) que en el proceso de creación colectiva se cuestionaron: “¿por qué no tratar a los victimarios? Por qué siempre se va hacia el lado de las víctimas, lo cual es importante. Pero los victimarios, ¿cómo se tratan?” (p. 37). Bajo el recurso de la elipsis y de la anagnórisis, vemos como, en un primer momento, se nos oculta la naturaleza del personaje y su relación con Mujer; pero la *búsqueda de su identidad*, a través de los versos que recitaba o de las palabras que iba escribiendo en las paredes o en el suelo, le ayudaron a descubrirse, porque le abrieron camino por ese pasado que está caminando. Su caminata es su búsqueda. Es por eso que Poeta, al final, se ve confrontado con la propia historia que fue reconstruyendo. “Todos los crímenes cometidos bajo todas las formas acuden a acusarme gritando: ¡culpable, culpable! Me parece que los espíritus de quienes he asesinado me persiguen y taladran en mi cabeza venganza” (p. 35).

Por otro lado, tenemos a Mujer que va construyendo su historia, como *espectro*, a partir de la búsqueda material de su hija, a partir también de las huellas que se le van revelando poco a poco y de manera confusa en esa caminata por el tiempo: el vestido de tiritas, que vestía cuando se la llevaron, la sangre sobre la tierra, los testimonios de los testigos que estuvieron cerca y que le insisten en que a su hija la mataron. Las revelaciones accidentales que poco a poco escuchamos de Poeta. Pudo recordar, como espectro, las canciones que cantaba con su hija y que esperaba le ayudaran en ese viaje entre muertos, en un canto largo y triste que aparece y desaparece del escenario. Volvió a los olores de la tierra, de la leña y de las maticas

que la trasladaron al pasado, o que volvieron el pasado al presente; pudo estremecerse, de nuevo, con los sonidos de los helicópteros que la atormentaban o con el miedo que le producían los enemigos y que la obligaban, antes y ahora, a hablar en voz baja. Es decir, aún de manera más sutil, pareciera que la búsqueda de mujer está ligada, como en Poeta, a la búsqueda de su propia identidad y que la desaparición de su hija es apenas un punto de partida en ese largo camino en el que el destino es ella misma.

En otras palabras, esas huellas de las que hablamos realmente no conducen al lugar en el que se encuentra su hija, sino al lugar de reconocimiento de Mujer como víctima de esa guerra que se reproduce por momentos en imágenes de recuerdos. Presenciamos, entonces, una autorreflexión de la identidad propia que lleva a Mujer a ser consciente de su propia condición, en cuanto víctima, en cuanto desaparecida, en cuanto espectro; pero, más importante aún, su condición de sujeto de memoria en el drama. Mujer revela, en una de sus intervenciones, lo desafiante que resulta su presencia en el mundo de los espectros. Ella afirma que la primera vez que fue a preguntar por su hija, recibió amenazas, “me dijeron que no buscara problemas, que si quería regresar con la jeta llena de moscas” (p. 15). Pero sobre el espectro, estas amenazas no tienen mayor sentido y por eso el personaje insiste todo el tiempo en la búsqueda, porque si la vida es costo de la memoria; la muerte, en el drama, lo burla.

Su búsqueda material, en todo caso, nos pone de frente con las posibilidades de la memoria que quedan ante esas situaciones: evocar objetos *del y para* el recuerdo; ir tras las huellas que dejaron las personas desaparecidas; volver a las canciones, palabras y sensaciones que generan conexión con ese pasado. A Mujer, desde su aparición, la acompaña una muñeca, la preferida de su hija cuando estaba chiquita. “La esfera de los objetos materiales [del y para el recuerdo] está ordenada en ciertos modos con los que contamos para darnos un sentido de continuidad y como marcadores de cambios temporales” (Radley, citado por el CNMH, 2013, p.88). Es decir, los objetos, tanto aquí como en la obra anterior, cumplen un papel evocador, funcionan a manera de estímulo para traer al presente las imágenes del pasado. Es lo que ocurre con la muñeca, que todo el tiempo le permite a Mujer evocar

recuerdos de su hija, de sus juegos y cantos. Tal y como lo plantea el CNMH (2013), “algunos objetos juegan un papel particular y poderoso en darle forma al pasado” (p. 88); “llevan consigo aspectos de la persona que ya no se encuentra y que, en la vida diaria, insinúan una cierta presencia de alguien que ya no está” (p. 89). Reconociendo la recurrencia del recurso, vemos que estas dramaturgias de la memoria apelan a la saturación retórica de referencia de la memoria, es decir, al gesto retórico de evocación mediante la exhibición de los objetos o las fotografías que en el mundo real atienden a un ejercicio propio de la memoria y que adquieren, en esa línea, significación en el texto de ficción.

Finalmente, Devota, contrario a los demás personajes, emprende una acción diferente y cumple otro rol dentro de la obra. Es un personaje despojado del lenguaje metafórico y lírico de Poeta, más bien coloquial en su forma de hablar: “desmirriado”, “mis entendederas no dan para esto”; y también distante del drama que encarna Mujer; aunque convive con la preocupación de que sus hijos “se te tuerzan”. Irrumpe todo el tiempo con una sencillez y una familiaridad que le asemeja a la familia de campesinos de *Labio de liebre*. Es extrovertida y alegre, con vicios de los que intenta escapar como el alcohol y la fiesta, pero con los que seguramente intenta sobreponerse del contexto adverso en el que vive. Su vida y su integridad parecen estar amenazadas todo el tiempo: “¡Qué tal!, me siguen mandando estas cosas. (*Muestra un sufragio*). ¿Qué creen? ¿Qué no tengo quién me cuide? [...] Ayúdenme para que estos malparidos no me sigan jodiendo, miren que esto lo hago por ustedes” (p. 21).

El grito de auxilio va dirigido a las ánimas del purgatorio, a las que les reza todo el tiempo y con quienes establece esa relación de complicidad a través de la recolección de sus cuerpos en la ribera. Ella, como otros personajes de la ficción y otras personas de la realidad, participa del ritual de recolección de cadáveres, también los bautiza, también les reza y les pide milagros: para ella, el más esperado es el chance que aspira a ganarse con su benevolencia o la protección contra los enemigos invisibles que la amenazan. Pero su presencia en el drama va mucho más allá de eso: es quien hace posible la nueva existencia de los cuerpos que llegaron hacia ella por el río. Incluso podría arriesgarse la hipótesis de que es ella misma quien se encarga de asignarles el pasado a Mujer y Poeta; aunque,

lastimosamente, la hipótesis se apoye más en la manera en que los habitantes de Puerto Berrío les creaban historias a los cadáveres que adoptaban y no tanto en indicios revelados por el mismo drama. La única aproximación, quizás, la encontramos en la escena IV cuando describe la manera en que encontró a Miguel Ángel en otra rama roja y lo bautizó así, justamente, porque tenía cara de ángel. En igual sentido, posiblemente, las hojas que acompañaban a Poeta le ayudaron a crear su historia, lo mismo que la muñeca que estaba junto a Mujer.

Lejos de esa hipótesis, lo relevante aquí, es que la forma en que Devota se relaciona con Poeta y Mujer resulta a todas luces atípica, no solo si se compara con el mundo real, sino también con otras dramaturgias similares. No hay lástima, ni pesares; no hay benevolencia, ni desconsuelo. Por el contrario, la presencia de los personajes la llenan de esperanza e ilusión, porque en ellos deposita los ruegos que le ayuden a ganarse el dinero del chance y en ellos, también, deposita el cuidado de su propia vida. Es una manifestación, al mismo tiempo, de religiosidad y resiliencia, en cuanto se reconocen los valores y las ideas del cristianismo en relación con el destino de las ánimas en el purgatorio; pero también explica las posibilidades de sobrellevar su vida en medio de ese contexto de violencia que todos los días toca a su puerta. La relación con los personajes se da también en medio de bailes y cantos, de procesiones y letanías que se convierten en carnavales y chanzas, desafiando, por supuesto, cualquier consideración mística o contemplativa sobre la muerte.

Por ello, otro grupo de personajes adquiere, en la obra, otras materialidades que ayudan a configurar esa relación de Devota con la muerte: figuras que los evocan o los representan, como la bandejita en la que “Ernestina Pérez” servía el aguardiente o el “objeto” en el que “Luis Mantilla” llevó su comida durante 10 años, el portarretratos de la familia Martínez y otros “objetos” que van tomando el lugar de esos personajes que no están allí físicamente. También están los muñecos con los que dialoga y baila en medio del carnaval y por supuesto las lápidas que, sobre el final, son adornadas por Devota con flores, santos, vasos de agua y veladoras. En todos los casos, el personaje de Devota es quien hace el tránsito al mundo de

los muertos a través de esos rituales que desarrolla; lo cual, en un escenario de lo real, la convertiría en una depositaria de la memoria.

Finalmente, en todo lo anterior, hemos apreciado la manera en que se representan las víctimas, de una y otra naturaleza; pero como lo enunciamos previamente, la obra también se cuestiona y se propone abordar estéticamente a los victimarios; en primer lugar, en la posición ambivalente de Poeta que surge como espectro para afrontar sus procesos de reconocimiento con las víctimas a las que afectó en el universo de la ficción. No obstante, adicional a ello, también se encuentran en el drama unos elementos que sobre el asunto llaman la atención: la presencia invisible de ese enemigo, que solo toca a la puerta de Devota, pero que con ese gesto basta para avivar su miedo y su incertidumbre; y, por otro lado, la presentación esperpéntica de los otros personajes: dos de ellos con vestido elegante y máscara de lobo, un subastador con máscara de muñeca y también vestido elegante, y otro hombre de sombrero. En su mayoría, entonces, personajes despojados de su rostro humano, pero comprometidos con la representación de acciones propias de la guerra: sobre ellos recaen las órdenes de hacer listas de la muerte, escarmientos colectivos y contundentes o la misma subasta en la cual se sortean las partes de cuerpos humanos que parecen aludir a la hija de Mujer.

Ahora bien, lo que se quiere resaltar de estos personajes es que su acción asiste a la acción de búsqueda de los personajes centrales, principalmente, de Mujer y Poeta. Es decir, aunque se puede reconocer o asignar su condición de victimarios a los lobos y al subastador, no lo son en sentido estricto en el desarrollo de los acontecimientos de la obra, sino que aparecen como recuerdo o reconstrucción de hechos pasados que les permiten, a los personajes en mención, encontrar aquello que buscan: a Mujer, reconstruir los hechos que rodearon la desaparición de su hija y reconocerse a sí misma como sujeto de memoria; y a Poeta, recordar y reconocer su propia identidad y la manera en que llegó hasta allí. Es como si la búsqueda por el tiempo, o la caminata por el pasado, tuviera que incluir todos los paisajes determinantes y no dejar de lado, por ejemplo, a los victimarios por el solo hecho de ser victimarios.

Es menester, por otro lado, reconocer que la condición espectral de los personajes también enriquece la construcción de ambientes o atmósferas en los que se desarrolla la acción. Solo ateniéndose a lo que arrojan las acotaciones en el texto literario-dramático, pero comprobado también en la puesta en escena que hace el grupo, la significación del espacio y del tiempo buscan sus formas en los recursos que el grupo aprovecha con gran maestría. En principio, vale la pena resaltar la manera de ambientar el río del que vienen los personajes y que, en todo caso, se hace presente a lo largo de la obra a través de sonidos, cambios de luz y las alegóricas ramas rojas que acompañan siempre a las ánimas y que se complementa con el arsenal de objetos que son puestos en el escenario desde la primera acotación. En los estados de trance, en las intervenciones de Poeta y Mujer cuando buscan sus recuerdos, siempre se anuncian cambios de luz particulares que, a nuestro parecer, ayudan desde los lenguajes del teatro a representar las temporalidades que se cruzan a lo largo de las escenas; es decir, el presente de los personajes, con el pasado hecho presente a través de los recuerdos que los asisten constantemente, sobre los cuales, justamente, están caminando, o sea, lo que en últimas están buscando.

De igual forma, y al menos en cuatro oportunidades, se proyectan en el fondo del escenario videos en rotoscopia o en secuencia de imágenes que traen en su mayoría fotografías del mundo real pero no asociadas a hechos concretos de la historia del conflicto armado, sino de manera general, a situaciones de desplazamiento o incursiones paramilitares. En dos de ellos, sin embargo, se establecen vínculos más cercanos con la escena: el primero, cuando salen los personajes lobos y el siguiente en el que se representa a la muñeca de la hija de Mujer llena de soldados, tanques y helicópteros. En todos los casos, esa reproducción audiovisual funciona como evocación de hechos pasados que aparecen, o bien para alterar el estado de los personajes; o bien, como relatos propios de la memoria que contribuyen a alcanzar los fines de sus búsquedas.

A manera de síntesis, se puede afirmar que el mecanismo para comprender los acontecimientos individuales de esta obra, debe partir del reconocimiento de los personajes como espectro y su acción de búsqueda; que permiten construir un universo ficcional donde

el pasado de los personajes no es asumido desde los axiomas propios de la historia como disciplina, como ocurriría en otras creaciones colectivas del Teatro La Candelaria que le apostaban, entre otros aspectos, a tensionar desde el teatro los relatos oficiales sobre la historia del país. Por el contrario, el pasado de los personajes aquí asiste más como un ejercicio propio de la memoria, evocado por la necesidad que tienen los personajes Mujer y Poeta de buscar, por un lado, una verdad sobre la desaparición de su hija y, por otro lado, su propia identidad y en ella afrontar los procesos de reconocimiento que le demandan sus víctimas.

No obstante, lo interesante de esta aproximación está en la manera en que la búsqueda como acción y el espectro como figura de la acción determinan la configuración y la disposición de los otros aspectos del drama: las relaciones que crea entre personajes, la construcción de ambientes o atmósferas y la resignificación de historias o imágenes que en el mundo real se asocian con el conflicto armado colombiano, pero que aquí adquieren una dimensión estética que permiten construir ese universo simbólico de la memoria. La aparición del río, por un lado, y el diálogo que establece con las historias de Puerto Berrío, no como punto de llegada ni de partida, sino como imagen esencial que atraviesa la obra y sintetiza las complejidades de la guerra desde varias ópticas: víctimas, victimarios y civiles. Es una aproximación que ayuda a constatar una idea que desarrollamos previamente, sobre la imposibilidad de leer estas obras desde una óptica de la referencialidad, toda vez que aquí, el drama no llega a “representar” en un sentido estricto lo que ocurre en Puerto Berrío, sobre lo cual, entre otras cosas, ya hay estudios y documentales; sino que el drama llega a instalarse, como lo dijimos anteriormente, en el punto en que los relatos sobre lo real terminan, para ampliar, en palabras de Ricoeur, el mundo de lo dicho con las posibilidades que brinda lo no dicho.

Lo anterior, dilucida las relaciones teatro y memoria que hemos venido señalando y sobre las cuales habría que especificar lo siguiente, en relación con la particularidad que ofrece esta obra. Estos dramas cercanos a los ejercicios de la memoria no pretenden llegar al punto de sustituir o plantearse como una alternativa de relato de memoria. Por el contrario, se mantienen en su estatuto ficcional para extender la textura del pasado o de la realidad que, en asuntos de tanta complejidad e incertidumbre como la desaparición forzada de personas,

---

resultan imposibles de narrarse desde los esquemas de la historia o la memoria misma. Esto, por supuesto, al margen de la participación que a nivel particular han tenido los artistas o que a nivel grupal ha asumido La Candelaria de participar en otros escenarios de la memoria o incluso de valorar y dialogar con las víctimas, antes y después de la creación de la obra.

Dichas *relaciones* entre teatro y memoria, entonces, se concretan al menos sobre dos posibilidades: la primera, un teatro que se pregunta, al igual que la memoria, por las víctimas y sus reclamos de reparación y dignificación; pero también sobre la intención de reconocerlas y apoyarlas en sus búsquedas por la verdad, la justicia o la reconciliación. Sobre ese punto se instalan las motivaciones que impulsaron a los habitantes de Puerto Berrío; y sobre ese mismo punto, giran algunas inquietudes de La Candelaria, que abren nuevas posibilidades de configuración del personaje en el drama, como es el caso de *Mujer y Devota* que asumen en primera persona la acción de memoria: desde la tarea material de búsqueda de los desaparecidos y la acción de búsqueda de su propia verdad y condición en el drama; o desde la acción simbólica y reparadora que acomete *Devota* con los cuerpos que navegan por el río y que la exponen, incluso, al asedio de unas fuerzas violentas y silenciosas que cada cuanto tocan a su puerta.

Así mismo, vemos una segunda posibilidad en un teatro que toma de los procesos sociales de memoria los rituales, procedimientos prácticos o mecanismos que alimentan la gramática teatral y que permiten la configuración de dispositivos dramáticos como la búsqueda y el espectro, que hemos identificado en esta investigación. Por ejemplo, la posibilidad de una memoria hecha desde diferentes lenguajes que, en esta obra, le permite a *Poeta* regocijarse en cantos y versos que también podrían ser funcionales en un ejercicio de memoria del mundo real. Pero lo vemos también en la posibilidad de que *Devota* desarrolle dentro de sus acciones algunos procedimientos prácticos que lo fueron en el ejercicio de memoria de Puerto Berrío, como la incorporación de objetos del recuerdo o fotografías, la decoración de tumbas con los despojos de los cuerpos que llegaban al río o la misma relación mística que se establece con dichos cuerpos.

Sobre ambas posibilidades de relación, coinciden esta obra y la de César Castaño, toda vez que en *Un recuerdo en el olvido* están presentes las víctimas en cuanto inquietud, pero también como representación de sujetos activos de la memoria. Al tiempo que fuimos insistentes en el análisis en la incorporación, también, de los objetos y fotografías, o de los mismos rituales del mundo real que también se incorporan a la gramática de este teatro que intentamos caracterizar como un teatro de la memoria, justamente, por la manera en que se tejen estas relaciones que parecen tomar distancia con otras dramaturgias que también se instalan en el conflicto armado, pero más como un teatro de la historia.

### 2.3 *Labio de liebre: visitar el presente para buscar en el pasado*

En medio del invierno, asediado por el frío de la nieve y lejos de su país natal, Salvo Castello recibe una visita inesperada. Se trata, en principio, de un joven con labio leporino que se presenta como integrante de la Fundación Labio de Liebre, pero empieza a reconocer que su visita tiene otros intereses lejos de la beneficencia, en cuanto le va revelando a Salvo, poco a poco, su trágico pasado: nunca creció, lo mataron cuando era niño, es decir, le disparó y lo enterró vivo el hombre que tiene al frente. “No lo estoy insultando, solo haciendo memoria” (p. 23), afirma. Salvo acepta rápidamente que está pagando su condena, pero no parece suficiente para el joven, llamado en las primeras escenas La Liebre, y para el resto de los integrantes de su familia que poco a poco empiezan a poblar el escenario, a decir, su madre y sus dos hermanos.

La incomodidad y la intranquilidad de Salvo son desplazadas por unas escenas pintorescas en las que una Gallina, y luego unas Vacas, son entrevistadas por una Periodista, para contar también el destino fatal al que fueron sometidas, cada una en circunstancias diferentes, por el mismo Salvo o sus socios. Es decir, las víctimas de este personaje, humanas y animales empiezan a visitarlo y a reclamarle un acto de justicia más contundente que el que está pagando actualmente con el destierro. A ese clamor, se suma Madre de Liebre, quien actúa con la familiaridad y la espontaneidad de una campesina humilde para arrojar ante su victimario y el de su familia, un acto de reconocimiento. Es decir, la obra nos va revelando

de manera paulatina que Salvo no solo asesinó a La Liebre, sino que su crimen fue contra toda la familia. El único destino diferente fue el de Mala, la hermana de Liebre, quien antes de morir tuvo una relación sentimental con el hombre que asesinó a toda su familia.

La presencia de Roxi, como periodista, permite recrear en el escenario algunas escenas de la vida pasada de Salvo Castello: que era un reconocido hombre de armas, que se relacionaba muy bien con ciertos sectores de la sociedad, que en la televisión era muy bien representado, que sus discursos resonaban bien entre la clase política y dirigente del país, aun cuando sus crímenes seguían desarrollándose en medio de esa historia de fantasías. Quizás, es por esa benevolencia social del pasado, que Salvo se siente incómodo y molesto con estos nuevos visitantes, que en un lenguaje amable, jocoso y poco rencoroso, lo van sometiendo a un ejercicio de memoria y le exigen respuesta ante una búsqueda incesante: quieren que Salvo, como victimario, los reconozca, que diga sus nombres, que confiese el lugar en el que fueron enterrados para abandonar esa condición de víctimas desaparecidas o NN en la que quedaron sometidas por el infortunio de una guerra que no era con ellos. Aquí, a diferencia de las obras anteriores, la acción de búsqueda no se configura como un viaje o un caminar por el pasado; sino una visita de ese pasado al presente, para reclamarle reconocimiento.

Esa búsqueda de reconocimiento no fue en vano. La familia logra que Salvo reviva el recuerdo de su asesinato con un nivel de detalle que lo acerca al arrepentimiento. Se nos revelan al final, los verdaderos nombres de los personajes y la manera en que fueron víctimas: Granado Sosa, el mismo Labio de Liebre al que dispararon de manera no letal y enterraron vivo; Jerónimo Sosa, a quien le cortaron la cabeza; Alegría Sosa, la madre fusilada y sometida a la tortura de ver morir primero a sus hijos y decidir el orden de los asesinatos; Marinda Sosa, la otra hermana, “rescatada” por el victimario, siendo una menor de edad, de los abusos sexuales de su padre, pero sometida al otro abuso de sostener una relación con ese hombre sin la madurez o el consentimiento requeridos. Roxi, la periodista, también es víctima, como los demás en un acto lento y descarnado. Todos ellos, en el presente de la obra, revisten en condición de *espectro* para atender a una acción de *búsqueda* de reconocimiento, verdad y con ello una verdadera justicia social.

La suma de acontecimientos que se reseñaron previamente, y que parecieran tener relación con una historia trágica y dolorosa, muy cercana a la vida misma de la realidad objetiva del conflicto armado colombiano, realmente, encuentra una gramática diferente y arriesgada en la que la representación del dolor no es el fin, sino un sentimiento que, junto con otros más, acompaña la acción de búsqueda de los personajes sobre la cual se configura la trama. La particularidad es que estos personajes conservan los rasgos y las conductas que tuvieron en su “vida pasada” y asumen como propias las huellas o afectaciones que la violencia dejó sobre ellos y con todo ello auestas visitar el presente. Es decir, vemos, como un primer elemento a analizar, la condición espectral de los personajes [e incluso su animalización, aunque no sea un tema de esta tesis], que se erige como un símbolo literario de las víctimas en estado de memoria y con significados similares a los que hemos hallado en las obras anteriores como el de subvertir ciertas lógicas de lo real y, también, complejizar la operación de referencia con el mundo real. Es decir, son espectros a quienes intentaron borrar del plano social en el pasado, pero que pudieron revivir y visitar el presente para buscar verdad, reconocimiento y reparación. El segundo rasgo por destacar en la configuración de la trama es el tono irónico y el humor negro, y a veces incómodo, que se les atribuye a los personajes y que le otorga a la acción de búsqueda una estela de familiaridad y cotidianidad que es poco común en obras de iguales características.

Este segundo elemento, con el que empezaremos el análisis, se presenta a la vez como llamativo y controversial. El humor y la ironía que atraviesan gran parte de la obra son atípicos, si se quiere, en dramaturgias sobre el conflicto armado, en las que han primado estructuras más propias del drama o, incluso, de la tragedia. Pocos, como Rubiano, han asumido con osadía la mezcla, en apariencia irreconciliable, entre el horror y el humor; entre la memoria de un episodio doloroso, como la muerte misma de los personajes, y la expresividad de unas relaciones familiares genuinas y espontáneas; pero es la condición espectral de los personajes la que abre la posibilidad de volver a existir y presentarse o representarse con todas las emociones o sentimientos posibles, incluso aquellos que habitualmente alejamos de las situaciones de dolor que proporciona la guerra. Quizás, el

---

hecho de que los personajes no viajen al pasado a recordar su dolor; sino que del pasado asisten al presente a buscar verdad, permite jugar con esos otros tonos o recursos.

En principio, por fuera del drama, habría muchas objeciones éticas y morales para justificar una renuncia al humor cuando se trata el horror; aunque muchos, incluso, considerarían impertinente esa mezcla en la ficción misma. Sin embargo, esta y otras obras de Rubiano “son portadoras de una gran complejidad, pues, así como provocan el horror, provocan la carcajada” (Vera, 2016, prólogo de la obra). Esa carcajada, sin embargo, no parece burlona, ni ofensiva, pero no deja de provocar un sentimiento de extrañeza y hasta de culpa en muchos espectadores, que se detienen a pensar sobre la conveniencia de reír sobre un tema siempre denso, narrado, como se dijo anteriormente, principalmente con el esquema del drama o la tragedia. Rubiano la llama “risa reflexiva” y la explica desde la intención estética de alterar los imaginarios que, a partir de otros discursos, se han instalado popularmente sobre las víctimas.

La aparición en escena de la familia Sosa, se da con tanta familiaridad que cuesta imaginar la condición espectral en la que se encuentran y mucho menos la manera en que adquirieron dicha condición. Fueron víctimas fatales, están ahora al frente de su victimario, en una acción tan seria y decidida como la de buscar verdad y reconocimiento; no renuncian nunca a su dignidad, son fuertes y contundentes con Castello, pero entre ellos, y en contraste, se establece una sencillez y espontaneidad que podría ser la de cualquier familia campesina del mundo real. A través de cuadros domésticos, casi costumbristas, nos muestran las peleas entre hermanos, los regaños de la madre, los reclamos de la hija, las bromas y chanzas que están permitidas solo entre los integrantes de la familia. Son espectros con una consciencia plena de su presente, a quienes la guerra les arrebató la vida, pero no los vínculos o relaciones con sus familiares, las mismas que los fortalece para confrontar a su victimario. Esa situación atormenta sobremanera a Castello, quien seguramente consideró que, al fusilar a los personajes, acabaría con su historia, pero no se imaginó nunca que en su recuerdo aparecerían en esas condiciones, incluso, menos intranquilos que él mismo.

Granado, por ejemplo, recuerda con cierta simpatía que la presencia de Salvo le hacía orinarse en los pantalones y que no quisiera repetir esa situación ahora que lo tiene al frente; también se burla de que a su hermano le hayan cortado la cabeza, pero porque su hermano se burlaba de su labio leporino; se ríen de Mala, porque está fría y morada, “por lo muerta”. Pero en la ficción, no nos reímos de esas situaciones trágicas, el humor pone su mirada en la inocencia de los personajes, en su extrema sencillez. Es un humor que todo el tiempo está invitando a la reflexión y que hace menos dolorosa, y no con ello menos contundente, la acción de búsqueda.

También la ironía es un recurso para el humor; que funciona, entre otros aspectos, para desnudar las contradicciones o ambigüedades que se instalan en los discursos de los personajes. Salvo Castello, por ejemplo, se refiere a su país de origen como “el más feliz del mundo” en un juego referencial a ese relato que por décadas ha pretendido instalarse en el imaginario de los colombianos, pero que en el mundo de ficción resulta tan complejo, si se tiene en cuenta que el país del que viene Castello ha padecido las violencias que él mismo ha perpetuado, algo así, como si fuera el país más feliz del mundo, pero solo para personajes como él. En un sentido similar, Castello celebra que el lugar en el que vive “sí es un gran país”, donde la gente puede andar tranquila en la calle; sin atisbo alguno de contrición por haber sido parte de la violencia que azotó a su país de origen.

Con el mismo recurso irónico, vemos figurados allí unos medios de comunicación que aparecen y desaparecen del recuerdo de Castello, pero también en un estado de memoria similar al de los integrantes de la familia Sosa. Roxi, una periodista de farándula, también es un espectro que se suma a la lista extensa de víctimas fatales de Castello y aunque sus apariciones, al principio, son para entrevistar una gallina o una vaca; aparece luego, “en vida” y unos años antes, para recordar lo bondadosas que eran sus entrevistas y conferencias con Castello, al que trataba casi como una celebridad y a quien construyó como figura a través de las páginas de los medios para los que trabajaba: “una columnista decía que usted era muy buen mozo –yo–. Otro decía en un blog que usted era un mal necesario –yo, con otro seudónimo de hombre–. Otro periódico hizo incluso una biografía –no yo–” (p. 42). Al punto de afirmar, más adelante, que todos los medios de comunicación tenían claro el

---

recorrido académico de Castello e insistían mucho en eso para alivianar su imagen ante la opinión pública. Sin embargo, y a pesar de esos favores en vida, también fue víctima de los socios de Castello que la interceptaron por dejar en ridículo a una candidata al reinado popular que organizaban los amigos del victimario.

Aunque Roxi emprende una búsqueda similar a la de la familia Sosa, va quedando clara y diferenciada su participación en el pasado; pues a diferencia de los otros personajes, ella fue partícipe y cómplice con su victimario, aunque ello no le impida, también, buscar reconocimiento o someterse al ejercicio de la memoria. Pero sí quiere marcar distancia, presentarse diferente, al punto de definir a los otros como “campesinos de mierda [...], hediondos, feos, sucios” (p. 76). No es más, entonces, que un recurso irónico que intenta diferenciar unas víctimas de las otras, aun cuando en ese presente, están convocadas a lo mismo, aun cuando en ese presente son lo mismo. Su muerte, efectivamente, no fue menos dolorosa que la de la familia Sosa, ni menos dolorosa que la muerte de las otras víctimas.

Tan poco costaba la vida en el mundo que habitaban los personajes. Era tan fácil morir que parecía paisaje y cotidianidad, según como lo van relatando. Pero en la muerte eran otros, aunados con la dignidad y la resistencia que el pasado les había arrebatado, pero ahora, presentados, bien como espectros humanos, bien como espectros animales, capaces de recuperar o reconstruir sus propias historias. Es un elemento interesante y además valioso dentro de la operación de configuración de la trama: los personajes asumen rasgos humanos, comportamientos humanos, viven situaciones humanas; pero no todos son representaciones humanas, aunque es a través de ellos, y solo de su visita al presente, que se accede a los recuerdos del pasado de Castello.

En un primer momento, por ejemplo, aparece la gallina Yirama, “una de las protagonistas de lo ocurrido ese día” (p. 26) para narrarle a Periodista lo que hacían con ellas cuando les cortaban la cabeza; todo, ante el asombro y la indignación de Salvo, que se pregunta si también lo van a enjuiciar por una gallina o lo van a condenar por lo que denomina un simple juego, “una cosa son los animales y otra los humanos” (p. 26). En la escena siguiente, el

sonido y las expresiones sexuales de una película pornográfica se transforman en “sonidos de dolor humano, mezclados con bramidos de bueyes y mugidos de reses” (p. 28), lo cual provoca en Salvo una reacción airada: “las vacas, las malparidas vacas. ¡No me jodan! ¿Ahora es por las vacas? (*Indignado sin poder contener la risa*) Me van a juzgar también por unas putas vacas de mierda. ¿Qué quieren que haga? (*Al televisor*) Perdón, perdón, perdón, perdón vacas por haberlas matado. ¿Ya? ¿Ya?” (p. 28).

Solo dos escenas después, se revela lo ocurrido en el pasado con las vacas: se trató de una masacre en la que murieron 400 reses, cada una de dos tiros propiciados por el mismo Salvo, con la intención de “dar una lección de dignidad a la insurgencia”, pues días antes los insurgentes le habían robado las cabezas de ganado a Don Alirio Barrera, un gran y reconocido amigo y aliado de Salvo. La periodista, en un gesto similar al que tuvo con la gallina, le abre el micrófono a Vaca, para que cuente su versión, que no dista mucho de la anterior, solo porque creyeron que Salvo las iba a rescatar, pero, por el contrario, “llegó y comenzó a matar una por una, pensábamos que era como un calmante, como un nuevo producto para desinfectarnos o para reanimarnos. Nada. Nos mató” (p. 34).

En un gesto estético similar, de animalización de los humanos, el personaje principal se enuncia todo el tiempo como Liebre (en una escena, es llamado Conejo) y otros dos personajes de su familia se enuncian con el vínculo de parentesco: “Madre de la Liebre” y “Hermano de la Liebre”. Esta decisión dramática tiene sentido si se suman dos elementos más: que solo hasta final se revelan los nombres propios de los personajes: Granado Sosa, Alegría de Sosa y Jerónimo Sosa; y que, a la cuarta integrante de la familia, Marinda Sosa, no se le enuncia ni con el nombre, ni con parentesco de Hermana, sino como Mala, su apodo o alias; es decir, todo el tiempo están los personajes alejándose de cualquier representación humana. Podría explicarse lo anterior, en un efecto que instala con fuerza estas historias directamente en el mundo de la ficción y retarda la operación de relación de las mismas con el mundo de lo real; al tiempo que logra marcar una distancia con el único personaje que aparentemente vive en aquel mundo ficcional.

Es decir, en la cotidianidad del presente de la obra, en la aparente calma de ese país de clima frío, solo vive Castello, como se dijo anteriormente, pagando su condena, pero es una tranquilidad que se ve alterada o fracturada por la aparición de estos espectros, humanos o animales, que lo visitan como acción de búsqueda de memoria, verdad y reconocimiento. Para Espinal (2019) hay dos ideas muy potentes detrás de este símbolo: en primer lugar, la manera en que subvierte ciertas lógicas de lo real, pues las víctimas fatales de la guerra, despojadas de su propia vida, perdieron también la oportunidad de testimoniar o de narrar su verdad, pero su irrupción como espectros en la ficción, transforma las dinámicas de jerarquía y privilegio; no solo vuelven para tensionar y cuestionar la hegemonía del discurso de su victimario, sino que, contrario al sometimiento al que fueron víctimas en el pasado, están ahora por encima de su asesino, ya que este, acostumbrado a “amedrentar bajo la amenaza de quitar la vida, pierde todo poder de chantaje frente a este no-vivo que ahora reclama lo que es justo” (p. 31), y que no puede volver a asesinar.

Por otro lado, apoyada en Derridá, la autora plantea que el espectro se liberó de “ser el cliché de las narrativas de suspenso y se volvió una metáfora conceptual y una herramienta analítica que sirve para pensar las irrupciones del pasado en el presente, la memoria y las ausencias” (Espinal, 2019, p. 32). En otras palabras, y en claro guiño a los ejercicios de la memoria en el mundo real, una forma de representar el mecanismo a través del cual se hace presente una cosa ausente. “La figura espectral dinamita el orden del discurso establecido para que, de esta forma, otros discursos puedan ser enunciados.” (Ibid.). La misma ficción de Rubiano juega teatralmente con ello y nos permite ver, entre otros, discursos de vacas, gallinas, humanos y contrastarlos todos, con los discursos que se referían, en los medios de comunicación en el mundo ficcional de antaño, al mismo Salvo Castello. Esa animalización de los humanos o humanización de los animales es un recurso dramático que se ha empleado en otras obras sobre conflicto armado, por ejemplo, el caso de *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, en donde, justamente, una gallina y un cerdo asumen la voz que narra el drama del desplazamiento forzado; o en *Cada vez que ladran los perros* del mismo Rubiano, que nos cuenta, a través de dos perros, la tragedia de un pueblo masacrado por un grupo paramilitar.

En estas obras, junto a la que estamos analizando, se logra un efecto de distanciamiento que para el tema abordado resulta pertinente.

En esta línea, Gómez (2021) reafirma que “los elementos realistas y la secuencialidad lógica-temporal son reemplazados por símbolos o metáforas y por secuencias fragmentadas para intentar así dar cuenta de la complejidad de una guerra que a esta altura alcanza los límites de barbarie insospechados” (p. 316). Por ello, en esta dramaturgia, tanto en Rubiano como en las obras anteriores, se erige la figura del Espectro, como uno de los símbolos más potentes para significar a las víctimas de la guerra en estado de memoria. Esa representación, además, no nos lleva a su vida pasada para verlas de nuevo en los hechos que las hicieron víctimas, como en algunas dramaturgias del conflicto, sino que las ubica en un presente donde ese pasado es solo relato, es solo memoria; un presente en el que el énfasis, en tanto tal, no está en lo que pudo ser su historia, sino en lo que es, ahora, su acción de búsqueda como ejercicio de la memoria. Búsqueda de la verdad o el reconocimiento, como el que reclama la familia Sosa.

Eso se da, justamente, en una escena cargada de intensidad, de drama y humor, que inicia con la reproducción de la popular metáfora de “ponerse en los zapatos” del otro; es Mala quien se pone los zapatos talla 49 de Salvo, que le quedan sobradamente grandes; mientras los demás, les pasan sus propios zapatos a Castello para que se los ponga. Es decir, la metáfora se vuelve literal, pero no pierde nunca su sentido figurado, porque es desde allí, donde empieza el juego teatral, “cuando sucedió lo que no debió suceder”. “Haga memoria”, dice Jerónimo Sosa, y poco a poco se va representando, aunque “sin convicción” como lo aclara una acotación, los hechos que le costaron la vida a los integrantes de esta familia. Es lo que *buscaron* toda la obra. Que Salvo hiciera memoria, que no olvidara nunca lo que les había hecho: la fila, los gritos, las preguntas incómodas, las decisiones difíciles sobre el orden de los asesinatos, los asesinatos en sí. Aunque se trata de la reconstrucción de un hecho del pasado, por primera vez, no se cuenta desde la versión de Salvo o cualquier otro victimario; es un relato de memoria inmerso como ficción en otra ficción, pero como relato de memoria es con la voz de las víctimas: son los integrantes de la familia los que guían la

---

representación, son ellos quienes deciden lo que quieren recordar, las emociones o sensaciones que quieren revivir, es de ellos, y solo de ellos, el relato de la verdad.

El resultado es contradictorio: logra, en un principio, que Salvo se pregunte “¿Ustedes sentían ese dolor?”, porque él confiesa que lo está sintiendo, pero a continuación, en la “Escena del porqué”, sufre una transformación compleja que logra ubicarlo, al menos por momentos, en la condición de víctima. “Porque tocaba”, “porque lo teníamos que hacer”, “la compasión por unos otros es la ruina de otros”, “¿quería que dejáramos el país en manos de esos terroristas, de estos criminales?”, “por la propia seguridad de ustedes había que exterminar el mal, así sucedieran cosas horribles”, “porque no nos gusta que violen a las niñas”... y así, en las intervenciones de Salvo, sobre el final, se revela que el ejercicio de la memoria, vivido al interior de la obra, posiblemente logró el cometido de las víctimas, pero no transformó el pasado ni a sus victimarios.

El asunto es complejo y sobre esta parte se han asentado las principales críticas negativas a la obra de Rubiano, porque parece un intento de humanización del victimario, o más bien, en línea con lo dicho anteriormente sobre *Si el río hablara...*, un relato que también lo convierte en víctima y lo equipara con los otros personajes. El autor se ha justificado en la necesidad de escapar, al menos en la ficción, de los litigios tradicionales de buenos y malos; incluso de víctimas y victimarios; porque en la familia Sosa también hubo violencia sexual, complicidad y complacencia; y en la biografía de Castello también se avizora un pasado violento del que no puede escapar. No obstante, aunque los ciclos de violencia puedan describirse sobre la acción de venganza que una víctima ejerce sobre sus victimarios u otras nuevas víctimas, no debe suponer nunca una justificación para el victimario. Aunque la trama, a veces, parezca equiparar a unos personajes con otros, víctimas y victimarios, el deber y el sentido de memoria deben acudir ante esa acción que sería inconveniente y a la que el texto, con facilidad, podría llevar. Castello, cuando fue víctima, eligió el camino de la violencia para tramitar su dolor y adoptó unos marcos de referencia que aún sostiene en medio de su condena; la familia Sosa, siendo aún víctima fatal, decidió el camino de la

búsqueda de verdad, reparación y otras acciones de memoria para hacerle frente a un reclamo de dignidad.

Es por eso, que esta obra también podría leerse en clave de un teatro de la memoria, por lo menos, desde la acción de representar unas víctimas en estado de memoria, con plena intención de hacer memoria y sobre la inquietud de restablecer su dignidad, incluso, si ello las convoca en una condición espectral que desafía su eliminación, en el pasado, de su plano social. Es un aspecto que esta obra comparte y en el que coincide, al menos de manera estructural, con las obras anteriores, aunque en cada una se nos presenten las víctimas de formas diferentes. La misma acción de búsqueda se hace también presente como dispositivo de figuración y se concreta en esa visita del pasado sobre el presente que, a nuestro juicio, también revela una manera particular en que la dimensión temporal de la memoria se manifiesta.

De igual manera, se enunciaba en la obra anterior, los interrogantes sobre los procesos de memoria que el teatro hereda o asume como propios, y que dan cuenta de esa relación teatro y memoria; dichos interrogantes aparecen en esta obra como un cuestionamiento que los personajes hacen, desde su misma presencia allí, a la efectividad de los procesos de justicia transicional, que bien se afirmó anteriormente, dan origen a los ejercicios de memoria. En particular, sabemos, de voz del mismo Salvo Castello, que él está pagando su condena “por algo que hizo”, que su caso “se trató bajo las normas jurídicas establecidas para reincorporarse [-me] a la vida civil con plenas garantías [...] y que todo está dentro del marco de la justicia transicional” (p. 38). Sin embargo, la presencia de los personajes espectrales y la acción de búsqueda de verdad y reconocimiento que los instala allí alerta sobre un aspecto fundamental: los procesos de justicia transicional y de memoria histórica deben estar comprometidos con el derecho a la verdad y a la reparación (CNMH, 2013). Precisamente, lo que Salvo Castello omitió; justamente, lo que la familia Sosa está reclamando; y, también, lo que el drama se está interrogando.

En un sentido similar, se constató en las obras anteriores que este teatro de la memoria ha incorporado a la gramática teatral, rituales y objetos de la memoria; a lo que podríamos

sumar, también, las tensiones que la memoria enfrenta en su práctica social del mundo real y que también adquieren maneras de significación en esta dramaturgia. La memoria, afirma el CNMH (2013) “es un campo en tensión donde se construyen y refuerzan o retan y transforman jerarquías, desigualdades y exclusiones sociales” (p.23). Y ese mismo campo en tensión adquiere una materialidad en el drama cuando vemos enfrentados los esfuerzos de verdad que imploran los integrantes de la familia Sosa con el mismo esfuerzo de verdad que Salvo Castello intentó reforzar a través de la complicidad manifiesta con algunos medios de comunicación y grupos de poder que ayudaron en su difusión; y en la que Roxi, la periodista, adquiere un rol particular y relevante como personaje espectro que también vuelve del pasado, o asiste al presente, para recordarle al victimario esa estrategia de manipulación de la que ella misma fue cómplice.

Es decir, sin la aparición de los personajes espectrales en la obra, la verdad de ese pasado del universo ficcional sería la verdad de Salvo Castello. Esa visita incómoda para él, pero necesaria para las víctimas, revela una condición particular que la acción de búsqueda de memoria adquiere en la obra, específicamente, en la manera en que los esfuerzos retóricos del victimario por ocultar o modificar sus acciones del pasado, se ven sobrepasados por ese mismo pasado que lo visita, por esos personajes que asisten a su casa y que se quedarán en ella, hasta que él los reconozca, los nombre o los enuncie, y les dé el verdadero reconocimiento que sellaría un verdadero proceso de justicia transicional. Si eso no ocurre, sentencia bellamente la Madre de Liebre, ella misma estará allí, todos los días, para tenerle el desayuno. Todo este conjunto de elementos, claramente, exigen que esta obra, así como las anteriores, sea leída desde los supuestos de la memoria, y no desde los de la historia.

\*\*\*

Rendido el análisis de las tres obras, pudimos apreciar la manera en que se privilegia en todas ellas la acción de búsqueda, aunque lo buscado corresponda a objetos diferentes (memoria, verdad, reconocimiento...), esos objetos están relacionados con los ejercicios de la memoria y encuentran diferentes formas de configuración de la búsqueda en el drama:

viajar, caminar o visitar; es decir, la búsqueda como una acción que implica movimiento o desplazamiento, aunque, aquí, más por la consciencia del tiempo que por la figuración del espacio. La priorización de esta acción en el drama permite el despliegue de acontecimientos dramáticos que pasan, por ejemplo, por la imagen teatral de la muerte como lugar o del río como lugar de la muerte; o de situar, en casi todos los casos, el tiempo de búsqueda en el pasado; un pasado que, en su estructura, parece muy similar a los sueños, los recuerdos, las ensoñaciones o las alucinaciones. En todo caso, un pasado que necesita volver al presente para hacer justicia a los reclamos de memoria de unos personajes que, para existir en ese presente, necesitan ser invocados en forma de espectro, toda vez que fueron sometidos al infortunio de la muerte o de la desaparición. Búsqueda y espectro, entonces, como dispositivos de figuración de las relaciones entre el teatro y la memoria.

### 3. Refiguración de la acción

*Mimesis 3.* “Marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica.”

(Ricoeur, 1985, p. 140).

Reafirmamos, en este punto, la proposición de un teatro afectado por los procesos de la memoria en Colombia, evidenciado en la manera en que las dramaturgias del corpus, y otras de iguales características, configuran la trama no a partir de la representación en un primer plano de los hechos históricos de la guerra que definieron a los personajes-víctimas, sino en la acción de memoria que dichos personajes emprendieron, aún en el destino fatal al que muchos de ellos sucumbieron en el drama, con las posibilidades que el personaje espectro brinda en términos dramáticos y en la puesta en escena de la acción de búsqueda que es común a los ejercicios de la memoria del mundo real. Dejaremos planteadas, en este punto de la *mimesis* que corresponde a la refiguración, algunas ideas que ayudan a entender la intersección entre el mundo del texto y el mundo de los lectores o espectadores, como operación final de concreción de la misma *mimesis*.

No es fácil determinar el momento exacto en que la representación de la historia del conflicto en la dramaturgia colombiana se convirtió en una apuesta que dialogaría más con la memoria que con la historia, a pesar de reconocer en esta investigación la influencia que los procesos de paz con los paramilitares y las Farc pudieron tener en la creación dramática al movilizar el deber de memoria en la sociedad colombiana. No obstante, la dificultad de reconocer ese punto de inflexión está en la manera en que la historia sigue estando presente en estas dramaturgias del conflicto, pero ya no como materia de la representación, sino más bien, como relato del pasado en la voz de algunos personajes. Es decir, y para ampliar la

argumentación, debemos volver al capítulo sobre las relaciones memoria e historia, en el que dejábamos planteada la noción de pretensión de veracidad que se le otorgaba a la historia; y se ubicaba la cuestión en las expectativas de un lector de textos históricos que iba detrás de esa objetividad/veracidad del pasado. Esta consideración, nos exige preguntarnos por lectores o espectadores en estos nuevos dramas y las expectativas que se deben configurar en esa nueva presentación de la historia dentro del drama.

Por ejemplo, en el caso de *Labio de Liebre*, un lector o espectador podría establecer relaciones de referencialidad entre apartados de la obra y lo ocurrido en Colombia con el proceso de Justicia y Paz del año 2015, que permitió el sometimiento de los grandes líderes del paramilitarismo, con serios cuestionamientos frente a la exigencia de verdad y reparación con las víctimas. Ello, en relación con la ligereza o displicencia con la que Salvo se refiere a sus primeras víctimas, gallinas y vacas, y los cuestionamientos que hace ante un sistema de justicia que, paradójicamente, fue bastante benevolente con él. De igual manera, podrían establecerse relaciones con algunas marcas de la historia de Colombia, como en la escena “Rendición de cuentas”, donde la voz en *off* de Salvo Castello, que sale de un televisor, pronuncia fragmentos reales del discurso que, en 2004, ofreció Salvatore Mancuso ante un tercio del Congreso de la República que lo aplaudió y ovacionó de manera entusiasta. Menos indicativos, quizás, resultarían las similitudes entre los nombres Salvo y Salvatore, o apartados de la vida de Salvo Castello que coinciden con la vida del condenado líder paramilitar. Unas relaciones que, a nuestro parecer, van en dirección contraria al mundo que se constituye en el texto y a las expectativas que ese texto genera.

En un sentido similar, podrían establecerse relaciones de referencialidad entre *Si el río hablara...* y otros relatos que han pretendido objetivar o inmortalizar el ritual de los habitantes de Puerto Berrío, como el documental *Réquiem NN* del artista Juan Manuel Echavarría que expone este hecho de manera magistral. O se podrían rastrear algunas marcas más sutiles de la obra que parecen tener acogida en hechos del pasado colombiano, como la mención rápida de que “somos el único país del mundo en el que el presidente ha recibido una mano por correo” (p. 38), que, en efecto, ocurrió en Colombia, cuando se intentó probar la muerte de un reconocido líder guerrillero. Sin embargo, en ninguno de los casos

---

anteriores, la historia se configura como materia central de la representación y no recoge, como acción central del drama, los hechos que, en el mundo real, hicieron víctimas a las víctimas, ni siquiera aparece como un acontecimiento individual relevante, sino, apenas, como uno más de los relatos que construyen los personajes representados en el drama como víctimas y que les aportan en su acción de búsqueda, que será, en todo caso, la acción principal del drama. Es decir, es una historia más como recurso narrativo, que como recurso dramático, como lo formulaba Brecht, citado por Reyes (2015).

Las expectativas de lectores o espectadores de estos nuevos dramas deben estar fijadas, más bien, en la manera en que se atiende el llamado de las víctimas frente al deber de memoria, que como lo comprobamos en esta investigación, por lo menos en las obras del corpus, son representadas en una modalidad por lo demás extraña a otras formas de aparición en el drama y que, en varias ocasiones durante la investigación, describimos a partir de la siguiente transición: de objeto pasivo de violencia a sujeto activo de memoria. Pero las víctimas, en este caso las sobrevivientes aparecen también, antes y después del proceso creativo, primero para dar testimonio de ese pasado que reconstruyeron bajo la estela de la memoria y que en muchos casos se transpuso luego a la ficción. Lo afirman, así, los actores del Teatro La Candelaria que se entrevistaron con muchas víctimas durante el proceso de creación colectiva; lo afirma, también, la experiencia de Castaño en su Escuela para la Reconstrucción de la Memoria Histórica que le implicó un diálogo directo con ellas en los territorios. Las víctimas aparecen, también, como un invitado especial en las funciones de las obras, su presencia genera una prevención especial en los artistas que se preguntan y se cuestionan todo el tiempo por la reacción que en ellas pueden provocar las obras. En el caso de los dramaturgos abordados en esta investigación, es común la preocupación por la no revictimización a través del drama y allí, lectores y espectadores, podrían encontrar un primer elemento de juicio.

Esta idea puede extenderse a obras diferentes a las del corpus. *Antígona, tribunal de mujeres* fue una creación colectiva del grupo Tramaluna Teatro, bajo la dirección y dramaturgia de Carlos Satizábal, estrenada en el año 2013 y con la participación directa de mujeres víctimas

y sobrevivientes de capítulos diferentes de la guerra como los falsos positivos o el exterminio de la Unión Patriótica, quienes convirtieron “su dolor y su memoria en poesía, mediante cantos, danzas, proyecciones, narraciones y la presentación de objetos personales de sus familiares como una foto, un muñeco, una carta o prendas de vestir” (Museo de Memoria de Colombia, s.f.). Por otro lado, *Victus* se estrenó en el año 2016 bajo la dirección de Alejandra Borrero y su proyecto Casa Ensamble; con la particular participación en el escenario de exguerrilleros de las FARC, exparamilitares, sobrevivientes de la sociedad civil y exmiembros de la fuerza pública, en un acto, que el mismo grupo caracterizó como de reconciliación.

Es decir, se reafirma la manera en que la participación de las víctimas y sobrevivientes en los ejercicios creativos del arte y el teatro da cuenta también de la apropiación en este contexto de muchos ejercicios propios de la memoria. Lo más llamativo, en este caso, es que al mismo tiempo que se da esa operación de apropiación, también se da la de distanciamiento. Es decir, es una doble operación que se concreta en el momento mismo en que los dramaturgos o los grupos teatrales insisten en la condición teatral o ficcional de sus obras de teatro y con ello descartar la suplantación de los procesos de la memoria que se desarrollan en otros escenarios sociales. Rubiano, en sus entrevistas, fue el más insistente en ratificar las inquietudes estéticas que lo persiguen, por encima de cualquier otra inquietud de orden social o cultural, que involucre, por ejemplo, una apuesta por la memoria. Pero lo reafirmaron, también en entrevistas, las artistas de La Candelaria, al afirmar que en su obra se acude a la creación de un mito y no un documento.

No obstante, la lectura y análisis de las obras del corpus evidencia que el teatro puede, al mismo tiempo, leerse desde su propia gramática y lenguaje, que ratifica siempre su estatuto y naturaleza ficcional, y también desde su relación con otros procesos sociales que afectan la misma configuración de la trama o que contribuyen a expandir o resignificar muchos de esos lenguajes propios del teatro. La postura asumida por los críticos del teatro de la historia parecía en línea de acercar el texto dramático a la historia y por ello centrar su análisis en los niveles de referencialidad; pero la postura asumida aquí, y que debería convocar a lectores y espectadores de un teatro de la memoria, sería en el sentido contrario, de revisar

como la memoria se acerca al teatro y lo impacta en múltiples niveles: en la manera de presentar los personajes o de recurrir y privilegiar acciones dramáticas específicas; en la manera de apropiarse rituales, procedimientos prácticos, axiomas o inquietudes que en todo caso adquieren una modalidad particular en los universos ficcionales del drama.

Por eso, se entiende que el reclamo de los dramaturgos y artistas responde, justamente, a la manera en que antaño se han construido las relaciones entre el teatro y la historia del conflicto armado colombiano. No procedería, en estas dramaturgias, que un lector reclamara “un fresco que dibuja los principales acontecimientos de los años cincuenta”; o un “escrito sobre una experiencia verídica, en el propio escenario donde su acción se desarrolla” [subrayado nuestro], tal y como en otras consideraciones críticas, se refiriera Reyes (2015) a *Guadalupe años cincuenta* del mismo Teatro La Candelaria y a *Caminos de sangre* de Adel López Gómez, respectivamente. Porque las nuevas dramaturgias, en efecto, reclaman una lectura lejana a la referencialidad con la historia y cercana a la sensibilidad de un drama afectado por los ejercicios de la memoria. En ese sentido, la noción de personaje espectro y la acción de búsqueda permiten al lector transformar la manera de relacionar esos dramas con otros discursos como el de la memoria.

Lo hemos estudiado en las obras del corpus y lo valoramos en función del estatuto particular que significan en las obras que los incorporan. Ricoeur (1999) plantea que, “la *búsqueda* del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido” (p. 50). Sumamos a ello, las otras búsquedas de las que se ocupan los personajes en el drama y que sirven de referencia, a lectores y espectadores, para entender las búsquedas de los sobrevivientes en el mundo de lo real; las que nos aportaron las obras del corpus: búsqueda de la verdad, del reconocimiento o, incluso, en un sentido más tradicional la búsqueda material de los desaparecidos. Por supuesto, otros dramas logran expandir este concepto. En *El palacio arde* (2018), un grupo de artistas y familiares de los desaparecidos del Palacio de Justicia recrean en una creación colectiva algunas de sus luchas por reclamar justicia para las familias afectadas; en *Salida al sol, camino a la paz* de

Tramaluna Teatro, los personajes acuden a la búsqueda de la paz desde el reconocimiento de la verdad.

Por otro lado, reconocer al *espectro*, como personaje recurrente en estas dramaturgias sobre el conflicto, es una pista que revela, a lectores y espectadores, no solo la complejidad y magnitud de lo que ha sido el conflicto armado colombiano, sino que, en el uso y razón de esta investigación, permite entender las apuestas estéticas que resuenan en estas páginas. Son obras que se ocupan de las realidades del conflicto armado, pero no son realistas; hacen una representación reflexiva y con muchas prevenciones de esa realidad, pero no son naturalistas; se revelan cuadros típicos de los contextos en los que interactúan los personajes, pero tampoco es costumbrismo. El *espectro*, en estas ideas, ayuda siempre a marcar un punto de inflexión al propender, quizás, por una dramaturgia que se acoge solo a ciertos rasgos del realismo, del naturalismo y del mismo costumbrismo (sobre todo en la obra de Rubiano y La Candelaria) y que, por consiguiente, exigiría un marco de comprensión más cercano a los axiomas y procedimientos de un teatro de la memoria. Tampoco, como lo afirmamos anteriormente, acuden a una representación crítica en sentido estricto.

Podría un lector o espectador, situarse en preguntas similares a las que se formularon en esta investigación, por ejemplo, por la manera en que se resuelve estética y teatralmente la intención de hacer memoria del conflicto armado; y cómo lo haría en episodios tan inciertos como la desaparición forzada de personas; o la manera en que ciertos dispositivos, como la acción del búsqueda o el personaje espectro, tienen un comportamiento excepcional en estas dramaturgias tanto en la operación de configuración de la trama, como en el plano semántico de su significación y aún en el plano pragmático de relación con él mismo, como lector o espectador. Todo ello, como inquietudes iniciales ante una dramaturgia en emergencia que necesita seguir leyéndose desde estos y otros dispositivos, desde estas y otras preguntas.

El lector o espectador, se encontraría, entonces, que, en el *plano creativo*, se reconocen unos métodos diferentes en los que el testimonio, la voz de la víctima o sobreviviente, la poca pretensión de veracidad, la reconstrucción de la afectación sensorial que acompañaron ciertos episodios del conflicto, el privilegio de acciones como la búsqueda o del personaje

---

como espectro; y la instalación de los dramas en los eventos de rememoración; hablan también de una dramaturgia diferente a aquella que en el siglo anterior parecía más cercana a las técnicas y pretensiones de la historia: más preocupada por la reconstrucción de los hechos del pasado, así fuera en el estatuto o con los lenguajes de la ficción, avocada en la búsqueda documental que diera soporte a los mismos acontecimientos de la ficción.

También en el *plano teórico o de la crítica literaria y teatral*, se aprecia un interés por establecer esas relaciones entre la memoria y el teatro, aunque todavía de manera emergente y en construcción. El texto de Gómez (2021) dedica un capítulo especial a las figuras del Testigo y la Memoria, y las investigaciones de Acosta (2009) y Pulecio (2012), como ya se mencionó, abordan el asunto de manera directa. Por último, llama la atención la *acción institucional* que convoca a través de becas, estímulos o residencias creativas a la creación de obras de teatro que den cuenta de esa apropiación de los ejercicios de la memoria; *La resurrección de los condenados* de Juan Carlos Moyano y Misael Torres se hizo con el apoyo de la Comisión de la Verdad, como también ocurrió con *Salida al sol, camino a la paz* de Patricia Ariza y Tramaluna Teatro.

Todo lo anterior, da cuenta de esas pequeñas transformaciones dentro de la dramaturgia del conflicto armado que parecen entrar, ante la acción de lector, en un proceso de sedimentación, tal y como afirma Ricoeur, tanto en la *mímesis 2* como en la *mímesis 3*, como un proceso particular de construcción de la trama que se convierte en paradigma, o bien en género o bien en tipo; y que podría, en un recorrido extendido al de esta investigación, indagar por un posible *teatro de la memoria*, como alternativa al *teatro de la historia*; y diferenciador dentro de las *dramaturgias del conflicto*.

## 4. Conclusiones

La lectura de las obras *Un recuerdo en el olvido*, *Si el río hablara...* y *Labio de Liebre*, como expresiones de una dramaturgia colombiana contemporánea dan cuenta, en un primer momento, del compromiso sostenido que la dramaturgia ha asumido con la representación de lo real, y en específico de lo real histórico, toda vez que de allí ha tomado y sigue tomando los principales materiales de los que se ha ocupado en el drama, casi desde sus orígenes, y que en la actualidad responde a la necesidad de representar la historia del conflicto armado. Al mismo tiempo, y en segundo lugar, vemos una ruptura en algunos dramas, como los del corpus que podrían, en una operación de clasificación temática, incluirse dentro de las dramaturgias del conflicto, pero que configuran esa ruptura al verse afectados a nivel literario y a nivel escénico por el privilegio de la acción de búsqueda y la condición espectral de los personajes que asumen dicha búsqueda; en una operación que de manera reiterada hemos constatado como de acercamiento, apropiación o relación con los ejercicios de la memoria, que en el contexto colombiano y latinoamericano es bastante reciente.

Inicialmente, reconocer esas relaciones del teatro con la memoria, no implica aminorar las apuestas e intenciones estéticas del drama; o desconocer su estatuto ficcional; sino valorar la manera en que se configura la trama a partir de la exploración de esa red de símbolos creados en el drama, en la construcción del cuerpo simbólico de la memoria, en una sociedad que, en medio de muchos y cada vez nuevos avatares, intenta sobreponerse a las lógicas de la guerra que se han impuesto como cotidianas desde los tiempos del conflicto armado y en las que la eliminación del otro en cualquiera de sus formas se vuelve, en muchos casos, una triste cifra. Ver en escena a los personajes que, aún después de su muerte o desaparición, reclaman memoria, justicia, verdad o reparación, resulta un hecho estético provocador y necesario, que tensiona otros relatos que intentan frivolar dichos hechos. Sin embargo, esas relaciones teatro y memoria nos convocan a la prevención frente a procesos creativos que se proyectan a objetivos que son difíciles de cumplir (como la reparación, la verdad o la reconciliación) y que, en todo caso, encuentran métodos más expeditos en otros ámbitos

---

diferentes al estético. Como si el teatro, en una doble operación, se acercara a procesos y axiomas propios de la memoria, para incorporarlos a los ejercicios creativos, al tiempo que marca su distancia con los fines mismos de la memoria, como lo ejemplificamos en el apartado de la refiguración de los textos.

Es decir, más allá del hecho estético y de la creación de una red propia de símbolos e imágenes que, a partir de la configuración de la trama, contribuyan a expandir la comprensión del conflicto armado, no sería posible afirmar, al menos desde esta investigación, que el teatro, en sí mismo, contribuya a alcanzar algunos fines de la memoria como la reparación simbólica de las víctimas o la reconciliación o la búsqueda de la verdad. No obstante, ese hecho estético no debe apreciarse como un asunto menor, pues en la línea argumental que propone Ricoeur (1985) las obras literarias, para nuestro caso las teatrales, representan la realidad “agrandándola con todas las significaciones, que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación y de culminación, asombrosamente ilustradas en la construcción de la trama” (p.153). Siguiendo a Ricoeur, la virtud de culminación que pudimos apreciar en las obras resulta al tiempo que destacable, un factor diferencial con otras dramaturgias del conflicto.

Por ello, al menos dos elementos resultaron recurrentes en el análisis de las obras y que, de manera más específica, ilustran la forma en que la memoria logra esa expansión de las posibilidades de representación del conflicto armado en el drama y más específicamente en los dramas que hemos caracterizado dentro de un teatro de la memoria. El primer elemento va en línea con el llamado de la víctima, que enunciamos desde Viviescas, y que sugiere nuevas formas de configuración de la víctima o de relación entre el personaje víctima y otros elementos del drama: su forma de vivir el tiempo, de estar en el espacio o las acciones que la movilizan. Es un asunto relevante si se tiene en cuenta que, en otras dramaturgias, la condición de víctima es un punto de llegada, clímax teatral o fin del drama, cuando aquí dicha condición resulta un punto de partida o inicio de la acción que, además, les demanda a las víctimas como personajes una intención de hacer memoria sobre ese pasado que las afectó.

De igual forma, su manera de estar en el tiempo del universo ficcional exige, por lo menos, entender la manera en que el tiempo se presenta en los ejercicios de la memoria, bajo las premisas de hacer presente lo ausente, donde lo ausente es justamente el pasado. Por eso, vemos personajes del pasado que asisten al presente, como en *Labio de Liebre*, o personajes del presente que traen en forma de recuerdo u objeto de evocación a personajes del pasado, como en *Un recuerdo en el olvido* o *Si el río hablara...* Si la memoria no hubiera desarrollado esas comprensiones tan específicas sobre el pasado, no tendríamos tampoco esas comprensiones como materia del drama. Como ocurre, también, con los mecanismos de recordación, los rituales de rememoración, las tensiones o los procedimientos prácticos y artísticos que la memoria le heredó a esta dramaturgia.

Este segundo elemento, se indagó en la manera en que los personajes, por un lado, desarrollaron acciones dramáticas que también son acciones de memoria en el mundo real: como el ritual de rememoración de personas desaparecidas que emprende la madre de Soldado; o la reconstrucción narrativa del hecho pasado que hace la familia Sosa; o el ritual de recogida de cadáveres insepultos que desarrolla Devota. También frente al uso recurrente de objetos personales, la presentación de fotografías, la preservación de los restos de vestidos encontrados en las tumbas colectivas, la preservación de los despojos, el uso de imágenes audiovisuales o relatos periodísticos como huellas del pasado, entre otros. Todos ellos, por supuesto, se presentan como la constatación de ese diálogo teatro y memoria.

Por otro lado, aquello que en la investigación enunciamos como particular, en referencia al capítulo de la desaparición forzada de personas en medio del conflicto armado, lo es precisamente por la condición enigmática e incierta como se presenta ante el mundo real, en la que los individuos son borrados del plano social y sometidos a una incertidumbre biográfica; pero es particular también por el lugar de expansión que encuentran en la dramaturgia. Pudimos apreciar que las obras del corpus no se configuran sobre la intención de “reconstruir” a lo largo del drama la forma en que estos personajes fueron desaparecidos; de hecho, en *Un recuerdo en el olvido* no se nos revelan datos al respecto sobre la manera en que Soldado y Sargento fueron arrojados al río donde ocurre la acción; y de manera muy

---

tenue ocurre con *Mujer en Si el río hablara...* pero en igual estado de incertidumbre quedamos con la forma en que Poeta fue también arrojado al río. Con los personajes tenemos contacto mucho después de su desaparición, justamente, en la operación de configuración de la trama que los vuelve espectros y los moviliza hacia la acción de búsqueda. En *Labio de Liebre* sí pudimos saber la manera en que los integrantes de la familia Sosa fueron asesinados y enterrados como anónimos, a manos de Salvo Castello, pero en un relato que en el texto deviene como relato de memoria y no tanto en acción dramática. A los personajes también los vemos, en un tiempo después, como espectros.

El espectro, eso sí, deja de ser una figura fantasmagórica en el sentido más tradicional de la literatura, y amplía las posibilidades metafóricas en estas dramaturgias, al representar a las víctimas en estado de memoria y en una posición de dignidad que le otorga la misma acción de búsqueda: un espectro que busca verdad y reconocimiento por parte de su victimario y que es capaz, incluso, de asimilar los daños que la violencia produjo sobre su cuerpo, como lo relatamos en *Labio de Liebre*; espectros que buscan memoria y luchan contra el olvido del mismo sistema que los arrojó allí, como en la obra de Castaño; espectros que burlan las amenazas de muerte de sus victimarios, que les piden detener la acción de búsqueda, como en el caso de *Mujer en la creación colectiva de La Candelaria*. Otras obras recientes, que también se sumarían a las del corpus, y que juegan con esa posibilidad teatral del espectro son: *Un miércoles de ceniza* (2012) de José Domingo Garzón en el que dialogan algunas de las víctimas del Palacio de Justicia; *Donde se descomponen las colas de los burros* (2016) de Carolina Vivas y que aborda el drama de las desapariciones extrajudiciales llamadas también “falsos positivos”. Acuden aquí, como espectros, para referenciar esa parte del mundo en que ya no son, en la que no existen y se ven lejanas sus posibilidades de reparación.

Para que el espectro exista en el drama, los autores han tenido que recurrir a otro arsenal de símbolos o recursos: mencionamos, anteriormente, las relaciones figuradas que se tejieron sobre el río, como lugar de la muerte; y de la muerte misma como lugar; en especial, en las obras de Castaño y *La Candelaria*. Vimos también el aprovechamiento de recursos propios

de la escena, descritos en acotaciones, y que atendían a la creación de atmósferas adecuadas a la existencia del espectro: giros de luz, sonidos, climas fríos; y de manera más arriesgada en la obra de Rubiano, la combinación de rasgos animalescos en los personajes que, en todo caso, intensificara su distancia con cualquier forma humana. En igual sentido, la acción de búsqueda exigió el despliegue de imágenes teatrales que se ajustaran a la naturaleza del objeto de búsqueda.

En *Un recuerdo en el olvido* fue el “viajar”, el principal recurso de representación de la búsqueda, pero como lo mencionamos en el análisis, era un *viajar detenidos*, porque realmente no iban tras un lugar específico; sino tras un objeto que se abría paso a través de las palabras que alimentaban la conversación de los personajes y que los acercaba cada vez más a su objeto que era la memoria. En *Si el río hablara...* era el “caminar” de los personajes el que posibilitaba la búsqueda, sin embargo, no parecía un desplazamiento por lugares físicos, sino un caminar por recuerdos e imágenes que les iban revelando pistas de lo que tanto buscaban. En *Labio de liebre* fue el “visitar” a su victimario lo que permitió desarrollar la búsqueda de reconocimiento que emprendieron los personajes.

Mención especial sobre la acción de búsqueda merece la *búsqueda del sí mismo* que emprenden algunos personajes en estas dramaturgias y que tiene un sentido particular dentro del teatro de la memoria, toda vez que incorpora la pregunta por la identidad, tan propia de los ejercicios de la memoria, a la acción teatral. Es decir, las prácticas de la memoria, según lo explica el CNMH (2013), son un vehículo mediante el cual construimos un sentido de quiénes somos y de nuestra identidad, a partir de experiencias, sentimientos y reminiscencias del pasado. Por ello, pudimos apreciar en las obras, principalmente de Castaño y La Candelaria, que de forma simultánea a la búsqueda que emprenden los personajes de esos “objetos” de los que hemos hecho mención, como la memoria o la verdad, sucede también una búsqueda de su propia condición; en un proceso en que los personajes se describen y se descubren al mismo tiempo, a partir de ese repertorio de huellas, pistas, indicios; o de los mismos objetos del recuerdo que son dispuestos en el escenario y que podrían, en principio, solamente trazar el destino de la búsqueda principal del personaje, cuando, realmente, resultan funcionales para que el personaje también se encuentre con su propia identidad. Por

ejemplo, advertimos que Poeta, al principio, parece interesado en buscar la hija de Mujer, cuando realmente esas pistas lo llevan a encontrarse con su pasado y su verdad, como victimario directo o partícipe del asesinato del personaje que busca.

Viajar, caminar o visitar. Buscarse allí a sí mismo. Es un recuento de las acciones que se llenan de sentidos a partir de la manera en que son representadas en las obras que analizamos en esta investigación y que resuelven en imagen teatral esa acción de búsqueda que es tan propia de los ejercicios de la memoria. Si volvemos sobre la idea de que la memoria es del tiempo, nos vemos ante un drama que nos invita a viajar por el tiempo, a caminar por el tiempo, a visitar el tiempo pasado; todo ello, como un gesto figurado de la memoria en el drama. Ricoeur (2000) planteaba que la memoria, en muchos casos, podría verse sometida a las trampas de la imaginación; y lo que vemos aquí, es una imaginación sometida, aunque en buen sentido, a las trampas de la memoria.

## Bibliografía

### *Corpus*

Badillo, C.; Escobar, A.; González, N. (2014). *Si el río hablara....* Bogotá: Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Castaño, C. (2011). *Un recuerdo en el olvido*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Rubiano, F. (2016). "Labio de liebre". En: *Colección Textos Teatrales. Número 107*. Bilbao: Editorial Artezblai.

### *Trabajos citados*

Acosta Sierra, P. H. (2009). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Bogotá: Editorial Universidad Pedagógica Nacional.

Aguirre Rojas, A., & Henao, M. (2017). La escritura dramática colombiana del siglo XXI. *Alea 19*.

Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue Clásica.

Badillo, C. (2015). Si el río hablara... Entrevista a César Badillo. 34-41. (Á. Pineda, Entrevistador) Obtenido de Idartes.

Badillo, C., & González, N. (8 de octubre de 2015). Teatro La Candelaria "Si el río hablara". (C. Fajardo, Entrevistador)

Barthes, R. (1957). Brecht, Marx y la historia. *Cahiers Renaud N. 2*.

Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2013). *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica y University of British Columbia.

Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Comisión de la Verdad. (2022). *Hay futuro, si hay verdad*. Bogotá.

- Cortázar, J. (1981). *Negación del olvido*. París: Coloquio de París sobre Personas Desaparecidas.
- De Tavira, L. (2013). El teatro de Bertolt Brecht, una reinención del drama. *Revista Arbitrada de Artes Visuales. Tercera Época*, 36-44.
- Duque Mesa, F. (2000). *Colombia: una dramaturgia en el teatro de la violencia*. Bogotá.
- Escobar Moncada, J. (2014). Mimesis en Platón y Adorno. *Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 173-220.
- Espinal, J. (2019). Espectro y verdad en Labio de liebre (venganza o perdón) de Fabio Rubiano o del teatro subversivo en tiempos inextricables. *Revista de Estudios Colombianos No. 54*, 27-38.
- Esquivel, C. (2014). *Teatro la candelaria: memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)*. Barcelona.
- Fabhet-Saada. (1991). Sale histoire. *Gradhiva*, 3-4.
- Gómez Sánchez, D. (2006). *El teatro de la historia de Colombia : la historia como fuente de la ficción teatral*. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia.
- Gómez Sánchez, D. (2021). Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo. *Revista Caracol* , 308-332.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. París: PUF.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro, *Intertextualidad*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Lamus, M. (2015). El canon de la sinrazón. *Teatros. Revista de la comunidad teatral de Bogotá*, 12-19.
- Lukács, G. (1976). *Novela histórica*. Barcelona: Biblioteca Era.
- Marín Pineda, A. (2018). *Ferocidad y mansedumbre. Exploraciones poéticas de lo animal en el teatro contemporáneo sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes. Idartes.
- Martínez, T. E. (1986). La batalla de las versiones narrativas. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 21-31.
- Nora, P. (1984). *Entre Memoria e Historia: la problemática de los lugares*. París: Gallimard.

- Pavis, P. (1992). Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico. *Teatro: revista de estudios teatrales*, N. 2, 7-20.
- Pernett, N. (8 de junio de 2015). *Labio de liebre: comedia y tragedia de la memoria*. Obtenido de Razón Pública: <https://razonpublica.com/labio-de-liebre-comedia-y-tragedia-de-la-memoria/>
- Piglia, R. (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. La Habana: Fondo de Cultura Económica.
- Pulecio, E. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Reyes, C. J. (2015). *Teatro y violencia y dos siglos de historia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Ricoeur, P. (1985). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. París: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2000). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. *Annales. Historia y Ciencias Sociales*, 731-747.
- Rubiano, F. (10 de abril de 2015). La obra "Labio de liebre" según Fabio Rubiano. *El Espectador*.
- Rubiano, F. (29 de febrero de 2020). 'Labio de liebre' y la historia de la memoria imborrable. (S. Granja Matías, Entrevistador)
- Viviescas, V. (2005). Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna. *Literatura: teoría, historia y crítica* 7, 17-51.
- Viviescas, V. (2016). El arte en los tiempos del conflicto: el reclamo de la víctima. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 14-33.