

¿Derechos humanos o renuncia a la reparación humanitaria? Compromisos políticos del teatro colombiano en dos obras sobre los ‘falsos positivos’

Alejandra Marín Pineda

En noviembre de 2014, la Corporación Colombiana de Teatro organizó, entre sus múltiples actividades, una Semana del Teatro por los Derechos Humanos, durante la cual se realizaron funciones de dos obras relativamente recientes de diferentes colectivos: *Antígonas, tribunal de mujeres* (2013), creación colectiva de Tramaluna Teatro bajo la dirección de Carlos Satizábal, y *Donde se descomponen las colas de los burros* (2009), de Umbral Teatro, escrita por Carolina Vivas y dirigida por Ignacio Rodríguez. El evento, representativo de por sí por el papel aglutinador de una parte importante de la actividad teatral del país desempeñado por la Corporación desde hace más de cuatro décadas (Carballido 10; Antei 170), pone de relieve un rasgo que ha caracterizado la producción teatral en Colombia desde los años sesenta del siglo XX: la preocupación por hacer frente a una realidad política y social marcada por la violencia proveniente ya de las fuerzas estatales, ya de los grupos al margen de la ley, que año tras año acumula sus cifras de víctimas y renueva su repertorio de atrocidades. Las dos obras abordan, en efecto, uno de los últimos y más escandalosos episodios de violencia estatal conocido como los “falsos positivos”, una serie de ejecuciones extrajudiciales —asesinatos, para decirlo con todas las letras— de miles de jóvenes campesinos o de zonas urbanas marginadas para hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate y reportarlos como bajas que dieran cuenta de la efectividad del ejército en la “lucha contra el narco-terrorismo”. Esta última era, como se sabe, una política mayor del gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010).¹

A propósito de la tematización por parte del teatro de un acontecimiento que se ha sumado a la violencia que ha marcado la historia colombiana, es pertinente preguntarse críticamente por la relación del teatro colombiano más reciente con la violencia, indagando por los propósitos manifiestos e

implícitos, así como por los supuestos que sustentan esta relación y las consecuencias que se siguen de ella. Se trata de preguntas que conciernen tanto a la violencia y a la guerra como temas u objetos de reflexión en el teatro como a la definición de las prácticas teatrales mismas de cara a una cierta experiencia compartida —aunque con distintas intensidades y efectos— por los colombianos. Una comparación entre las dos obras mencionadas mostrará que el compromiso común en relación con el tema de los falsos positivos o, en términos más generales, de las violaciones de derechos humanos, no supone una lectura homogénea de la relación del teatro con estas, y que de los procedimientos teatrales empleados por cada una de ellas es posible derivar dos ideas antagónicas sobre el papel del teatro con respecto a la violencia. Mientras que en el caso de *Antígonas, tribunal de mujeres* habría un intento por restituir su agencia a las víctimas de estas violaciones, reintegrándolas al plano de la ciudadanía, la igualdad de derechos y el acceso a la justicia, en *Donde se descomponen las colas de los burros* habría un esfuerzo por internarse reflexivamente en el evento violento mismo y en sus efectos deshumanizadores para sacar a la luz la condición común de la vulnerabilidad y la imposibilidad de la agencia.

Continuidad de las obras con los temas y propuestas del Nuevo Teatro

Con un lenguaje mayormente realista, *Donde se descomponen las colas de los burros* presenta, por un lado, la complicidad de un gobernador local, un terrateniente y su ejército privado en la planeación y ejecución del crimen cometido contra Salvador, un joven peón de la finca del terrateniente, asesinado y presentado como guerrillero. Por otro lado, muestra el drama de sus padres, desde que Salvador desaparece hasta que su cuerpo es hallado y les es devuelto, con la carga de dolor, revictimización y estigmatización que dicho proceso conlleva. Por su parte, *Antígonas, tribunal de mujeres*, una pieza de teatro testimonial, tiene como protagonistas a siete mujeres, víctimas reales de la violencia política del país. A cuatro Madres de Soacha (llamadas así por el nombre del municipio donde sus hijos fueron captados para convertirlos en ‘falsos positivos’), se suman “sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, estudiantes víctimas de montajes judiciales [y] abogadas defensoras de los derechos humanos” (“Dolor y pérdida”). En alternancia con momentos poéticos que evocan el mito de Antígona y fragmentos danzados en los que brevemente intervienen actrices profesionales, cada una de estas mujeres toma el escenario para contar su historia y elevar su reclamo de verdad y justicia ante el público, al que se dirigen como si se tratara del jurado de un tribunal.

El que las obras sean acogidas por la CCT, sumado a su elección temática y al tratamiento que hacen de los episodios violentos que abordan, permite concluir que estas obras escritas y estrenadas en los últimos años guardan cierta continuidad con lo que desde los años sesenta se dio a conocer como el Nuevo Teatro colombiano, teorizado a partir de la propia práctica teatral por dramaturgos determinantes como Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura y Santiago García, y de algún modo institucionalizado por la propia Corporación.²

El Nuevo Teatro se definió a sí mismo como “un teatro nacional, popular y experimental” (Azcárate 435), denotando con ello un compromiso a la vez estético y político. Por un lado, tras asimilar y decantar la influencia de las vanguardias europeas y norteamericanas en un proceso de renovación o modernización del teatro que tuvo lugar desde los años cincuenta, reivindicaba la construcción de un teatro auténtico en tres sentidos: que atendiera a la realidad nacional, se liberara de modelos extranjeros y que tuviera algo propio que decir (Montilla; Jaramillo). Por otro lado, se imponía como tarea no solo abordar temas que afectaban a los sectores populares y marginados, sino además “intervenir en las actividades políticas de un modo directo mediante el teatro” (Reyes “El teatro”), y tomar parte en un proceso de “liberación nacional” (Azcárate 435). Ello implicaba una estrecha vinculación del movimiento teatral con los programas de partidos obreros, en particular del Partido Comunista y su sindicato (Antei 170) y una consecuente toma de posición ideológica frente a los conflictos políticos que aquejaban —y aún aquejan— al país. La actividad teatral de las décadas de 1960 a 1980 en Colombia (como en otras partes de Latinoamérica) estuvo pues marcada por una relación muy estrecha con los compromisos y luchas políticos del momento, con prácticas en las que, como señala Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, “era natural circular de la manifestación al ensayo y del ensayo al foro” (Entrevista).

El que la violencia fuera abordada de manera recurrente por el Nuevo Teatro parecía inevitable dada la historia política colombiana, como inevitable resultaba que sus obras buscaran denunciar los abusos de las fuerzas estatales y dar voz y visibilidad a sus víctimas: campesinos, estudiantes, obreros, todos sectores con cuyas causas los teatristas se encontraban muy vinculados.³ Dos obras emblemáticas de la época de madurez del Nuevo Teatro que evidencian esta necesidad son *Guadalupe, años sin cuenta* (estrenada en 1975) y la colección *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura (estrenada en 1968 por el Teatro Experimental de Cali).⁴ La primera se detiene en el

asesinato de Guadalupe Salcedo, líder de la guerrilla campesina liberal de los Llanos Orientales en la época de La Violencia, eliminado en 1957 por el ejército después de haber dejado las armas y en clara contravía de la amnistía que el gobierno conservador del General Gustavo Rojas Pinilla había decretado. *Papeles del infierno* retrata a través de una serie de piezas de un solo acto “los más terribles años de la violencia en Colombia y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias” como decía Emilio Carballido en su Presentación a la primera edición de la obra en 1990 por Siglo XXI (11).⁵ En las piezas vemos, por ejemplo, a una joven maestra de pueblo que se ha dejado morir tras haber sido violada y su padre asesinado por hombres del ejército, en una acción de expropiación de tierras ordenada por el gobierno (“La maestra”) y a un doctor cuyo trabajo es realizar falsas autopsias para encubrir las torturas y vejámenes del ejército y quien ahora se debate entre cumplir con su deber o perder su puesto por no acceder a realizar la autopsia de su propio hijo, un estudiante idealista —léase comunista— que solo “quería arreglar el mundo” (“La autopsia”). A través de las historias de estos y otros personajes anónimos, la serie pone de presente la desigualdad social, el autoritarismo, la corrupción del sistema de justicia y la omnipresencia de la violencia, con claras referencias a eventos y situaciones identificables en el contexto colombiano.

Parece legítimo sostener que las producciones del Nuevo Teatro colombiano y las hoy acogidas por la CCT comparten una serie de compromisos que articularían el modo en que se ha abordado la violencia: develar y difundir una verdad no reconocida oficialmente sobre los abusos de los estamentos del poder, reconstruir la memoria de los hechos violentos para integrarlos a una historia común delimitada por las fronteras nacionales y llamar a su público a un debate sobre aquello que en el orden social debe ser modificado para que estos hechos no se repitan. En esta lectura hacen énfasis estudiosas de la obra de los pioneros del Nuevo Teatro, como María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, al señalar que en estas piezas no solo se trata de sacar a la luz el modo en que los sectores populares son “manejados por los dirigentes políticos para sus propios fines [...], despojados de sus propias iniciativas y proyectos y empujados a una guerra fratricida” (Jaramillo y Osorio 8), sino también de hacer un “juicio a la historia oficial” (7) y de confrontar “al espectador para que asuma una posición ética, en la mejor tradición humanista, y actúe de acuerdo con su conciencia para hacer frente a la iniquidad” (10).

Pero también es evidente que estos compromisos se han visto moldeados por un cambio innegable en la composición de la realidad misma de que

tratan, así como de las formas en que las prácticas teatrales se conectan con esta realidad. La llegada de la década del 90 marca en Colombia, como en el resto del mundo, una ruptura significativa de las dinámicas económicas y políticas, que no podía dejar intactos los compromisos asumidos por el Nuevo Teatro. En Colombia, esta ruptura obedece a la entrada de la globalización y la implementación definitiva en el país del modelo de “apertura económica” impulsado por el gobierno del presidente César Gaviria (1990-1994). Se trata de una etapa caracterizada, además, por un recrudecimiento de la violencia y la constitución de esta en un fenómeno mucho más difuso, que ya no se delimita a la confrontación entre el Estado y las guerrillas, sino en la que entran a desempeñar un papel determinante nuevos actores, en particular, los carteles de la droga y los grupos paramilitares.

En este contexto, como lo reconoce Patricia Ariza, si los setenta y los ochenta fueron la “época de oro” del Nuevo Teatro, a partir de los noventa este pierde algo de su pujanza e influencia, un fenómeno que la directora de la CCT se explica por la mayor fuerza adquirida por lo que ella llama el teatro empresarial, así como por el “recogimiento de las utopías de una sociedad mejor” debido a la caída del Muro de Berlín en 1989, y por los ataques violentos que sufrieron muchos teatristas, incluida ella misma.⁶ Este recogimiento supone también un cambio de énfasis en el tratamiento de la violencia, de un teatro con una clara afiliación política y con una visión fuertemente vinculada a los idearios de la izquierda, a una agenda más comprometida con el discurso de los derechos humanos de cara al conflicto colombiano, y menos con la voluntad de jalonar o apoyar desde el teatro procesos de transformación política radical tal como se la entendía desde los sesenta, no solo en Colombia sino en Latinoamérica, bajo el influjo de los efectos de la Revolución Cubana.⁷

Inscripción de *Antígonas, tribunal de mujeres* en el teatro de los derechos humanos: reparación simbólica y restitución de la agencia de las víctimas

La elección de las protagonistas de *Antígonas, tribunal de mujeres*, así como su estructura general develan la tensión entre continuidad y transformación antes referida. Aunque los siete testimonios que se ofrecen ante este tribunal son todos por violaciones a los derechos humanos por parte de fuerzas estatales —en concordancia con obras de la época de oro del Nuevo Teatro—, salta a la vista que no todas son *el mismo tipo* de víctimas.

En tres casos, los testimonios versan sobre delitos cometidos por el Estado con móviles políticos. Así, mujeres pertenecientes a la Corporación

Reiniciar denuncian la ineficacia de la justicia en el establecimiento y sanción de los culpables por lo que se ha conocido como el “genocidio político de la Unión Patriótica”, en el que fueron asesinados sus compañeros y familiares y miles de militantes del mencionado partido político. En el mismo testimonio se denuncia el asesinato del abogado Eduardo Umaña Mendoza, quien, llevando estos casos de la UP, había logrado la condena del Coronel Tomás Cruz Amaya, autor material de la masacre de Fusagasugá, a 34 años de cárcel, condena que nunca se cumplió porque, según denuncia el testimonio, el Coronel fue “declarado loco”.⁸ En otro testimonio, una líder estudiantil de la Universidad de Sucre denuncia haber sido víctima de un montaje judicial, apresada ilegalmente por agentes del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) y acusada de rebelión y terrorismo. Igualmente denuncia la desaparición de su amiga Adela, también líder estudiantil en la Universidad de Cartagena y víctima del mismo delito. Finalmente, a través de la voz de dos actrices de Tramaluna, se denuncian las amenazas e intimidaciones sufridas por Soraya Vargas, en el caso conocido como las “chuza-DAS”, una serie de interceptaciones y seguimientos ilegales por parte de la agencia de inteligencia del Estado colombiano contra miembros del Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo.⁹ Se trata, en los tres casos, de personas que, en resonancia evidente con los personajes de *La Candelaria* o de *Buenaventura* en los setenta y ochenta, son víctimas de estos delitos por razón de su ubicación en el espectro político, o porque su actividad pone en riesgo o amenaza de algún modo el *statu quo*.

Estos tres casos contrastan fuertemente con el carácter de los cuatro testimonios restantes que, intercalados con los otros, dominan el tono de la obra. Aquí toman la palabra cuatro mujeres, madres todas ellas de ‘falsos positivos’. A diferencia de las víctimas de violaciones a los derechos humanos por móviles políticos, estos jóvenes no eran opositores, ni líderes, ni militantes. Eran jóvenes trabajadores —o desempleados—, estudiantes, artesanos, incluso jóvenes con discapacidades que, con la promesa de un trabajo o con engaños de diferente índole, fueron alejados de sus casas, barrios y ciudades para luego aparecer muertos en regiones de las que no provenían, con ropas que no les pertenecían y con armas que nunca habían empuñado. Y, por supuesto, con historiales criminales pesando a sus espaldas sobre los que nunca se les daría la oportunidad de defenderse. Aunque los delitos contra opositores, líderes y militantes son igualmente graves e igualmente violatorios de los derechos humanos, hay en los ‘falsos positivos’ una violencia que excede los términos de la confrontación política entre el Estado y sus contradictores, y es capaz

de negar por principio la agencia misma de sus víctimas. Mientras que los militantes de un partido, los líderes estudiantiles o los defensores de derechos humanos han sido perseguidos, espiados, desaparecidos o asesinados *por lo que hacen*, esto es, por su capacidad aunque sea latente de desestabilizar o de transformar dinámicas políticas, económicas o sociales, los ‘falsos positivos’ son escogidos sin atención a su actividad, más bien por su potencial para que su ausencia pase desapercibida, por su marginalidad o por su invisibilidad social para completar un cierto número de bajas exigidas por altos mandos militares. Cada uno de ellos es una vida que quedó sujeta al dictado de la política de las cifras y los resultados, indiferentes a los nombres, ocupaciones e identidades.

En la tensión que evidencian los dos tipos de víctimas que componen al grupo de protagonistas de *Antígonas, tribunal de mujeres*, es posible ver una inclinación hacia un compromiso con el discurso y la práctica de los derechos humanos, un compromiso que abandona la agenda política revolucionaria. De la escenificación de una violencia marcada por la confrontación y la polaridad —opresores/oprimidos, gobierno/opositores, terratenientes/campesinos— se pasa a la de una violencia unidireccional, cuyas víctimas encarnan claramente una de las paradojas de los derechos humanos que, ya a mediados del siglo XX Hannah Arendt había puesto al descubierto en *Los orígenes del totalitarismo*. Estos derechos serían atribuciones, justamente, de quienes no tienen ningún derecho, o, como más adelante lo replantea Jacques Rancière, refiriéndose críticamente al argumento de Arendt, los derechos humanos “were the paradoxical rights of the private, poor, *unpoliticized individual*” (el énfasis es mío) (298).

En el caso de los ‘falsos positivos’, lo mismo que en el de los refugiados y migrantes de la posguerra a la que se refiere Arendt, se apela a los derechos humanos por la razón que iguala a unos y a otros, esto es, por “la abstracta desnudez de ser nada más que humanos” (Arendt 250). Esta “abstracta desnudez” de lo humano, presente como un sustrato y por tanto invisible en las comunidades regidas por la ley y el derecho (comúnmente Estados-nación), se revela precisamente cuando las guerras o los conflictos étnicos, religiosos o políticos hacen que grupos humanos queden excluidos del reino del derecho, al margen de la protección y las garantías que su pertenencia a un Estado o nación les otorga o debería otorgarles. Por su mera pertenencia a la comunidad abstracta de lo humano, entonces, estos grupos y cada uno de los individuos que los conforman habrían de verse protegidos —en su vida, en su libertad, en su integridad, en fin, en su dignidad— por unos derechos

que tendrían un estatuto universal y arquetípico, cuando los derechos que les concede su ciudadanía o su nacionalidad dejan de cobijarlos. Tal sería la función de los derechos humanos. Violaciones como las que se configuran en los mal llamados ‘falsos positivos’ revisten pues la gravedad de que quiebran la barrera de lo supuestamente inquebrantable. En ellas se viola lo que en teoría es inviolable y se aliena lo que en teoría es inalienable, dejando a quienes padecen tales vejámenes despojados *de facto* de las cualidades de lo humano: su identidad, la vida en comunidad, la capacidad de deliberación, el lenguaje, en fin, la capacidad subjetiva para la acción.

La búsqueda que emprende Tramaluna Teatro con la obra bajo análisis coincide con las preocupaciones que dan forma al discurso de los derechos humanos y, claro está, con varios de los compromisos y formas que ha adoptado el teatro que asume como tarea y como práctica la promoción y/o la defensa de estos derechos. Los más patentes de estos rasgos se derivan de la adopción de la forma del tribunal para el espacio y la acción de la obra. No solo el título mismo anuncia ya esta configuración, sino que este espacio es establecido como tal desde las primeras palabras pronunciadas sobre el escenario. Tras un breve preludio danzado en el que vemos por primera vez a las mujeres que protagonizarán la pieza haciendo una serie de gestos de apariencia ritual, una de ellas ocupa el centro de la escena para dirigirse, sin más, al público: “Buenas noches, señoras y señores”. En el mismo tono prosaico, se presenta a sí misma y al espacio que su enunciado establece: “Estoy en este tribunal de mujeres. ¡Vengo a protestar, vengo a reclamar, vengo a denunciar!” Una segunda mujer continúa, ahora en tono de arenga: “¡Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados ‘falsos positivos’!” Y una tercera replica: “Soy Antígona y hace tres mil años estoy buscando cómo enterrar a mi hermano Polinices”. La última de ellas exclama: “¡Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar al día de Nunca jamás!”, a lo que todas responden al unísono y enérgicamente: “¡Nunca jamás falsos positivos, seguimientos ilegales, montajes judiciales...!” Con esta primera escena quedan establecidos el tema y el tono general de la obra, al atribuir de forma explícita al espacio teatral la tarea de hacer audible un reclamo por la justicia en los casos de los testimonios que se presentarán en las escenas subsiguientes, un reclamo que no ha sido escuchado en las instancias jurídicas del Estado y que, por su propia naturaleza, cuestiona la transparencia y efectividad de dichas instancias.

El tribunal de mujeres así establecido pone de presente las características más importantes que Paul Rae, en *Theatre and Human Rights*, ha identifica-

do en el tipo de operaciones que realiza el teatro cuando reflexiona y busca desarrollar su práctica en defensa de los derechos humanos. En primer lugar, de acuerdo con Rae, el modo en que el teatro ha sido usado para abordar el tema de los derechos humanos “tends to focus less on human rights per se than on their abuse” (13). Así, más que una práctica que busque profundizar en la naturaleza de estos derechos o en las condiciones de posibilidad de su cumplimiento, se trata, como claramente sucede en *Antígonas*, de un uso del teatro que apunta a denunciar y hacer visibles las violaciones. Cada uno de los testimonios que componen la obra trae a la escena un episodio en que un ciudadano se vio privado arbitrariamente de su libertad, de su integridad o de su vida a manos del Estado colombiano. Pero, además, el hecho de que los testimonios sean enmarcados en este tribunal ficticio en el que se recrea el espacio regulador de impartición de la justicia del Estado confirma la vocación para-legal que, según Rae, suele caracterizar al teatro cuando aborda el tema de los derechos humanos. Al definir estas prácticas teatrales como “some form of auxiliary contribution to legal processes” (42), Rae considera que este teatro, agrupado bajo el término “para-legal performance”, busca restaurar la justicia cuando esta ha fracasado (45) y, en tal sentido, su trabajo consiste en reparar el daño causado en al menos tres niveles: ofreciendo una reparación moral a las víctimas, interviniendo para que se tomen medidas con respecto a las violaciones de que se trate y ampliando el debate sobre estas al dominio de lo público y del interés común (46). En esta caracterización del teatro en su encuentro con los derechos humanos coincide Jill Lane en el prefacio al volumen *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theater*: “On stage, these plays act as a substitute, preview, and call for a process of justice that may sanction the abusers of power and change the conditions of the abuse” (x). A la posibilidad de suplementar o complementar la justicia estatal, Florian Becker, Paola Hernández y Brenda Werth —editores del volumen mencionado— agregan la capacidad de crear o fortalecer una esfera pública crítica, algo que el teatro efectuaría por medio de ejercicios de imaginación compartida en la que tanto actores como espectadores se harían partícipes de un diálogo que los involucraría como pares, es decir, como iguales en cuanto sujetos de derechos y en cuanto seres humanos deliberantes (“Introduction”). Esta “civil function of theatre” (Rae 46) se hace mucho más patente en contextos de justicia transicional y es precisamente en tales contextos cuando la teatralidad inherente a los tribunales de justicia es aprovechada por las puestas en escena de juicios hipotéticos para avanzar en el trabajo de los derechos humanos.

Aunque el tribunal de *Antígonas* es contemporáneo al proceso de diálogos del gobierno de Juan Manuel Santos con la guerrilla de las FARC iniciado en octubre de 2012, no es posible afirmar que esta obra proporcione un acompañamiento propiamente dicho a un proceso de justicia transicional.¹⁰ Aun con la activa participación de las víctimas en los diálogos de La Habana que acordaron las condiciones de dicha transición futura, un proceso de ese tipo no estaba en marcha todavía¹¹. Además, el tribunal que *Antígonas* establece se presenta en una clara oposición a los tribunales de justicia que conocen los casos de las violaciones a los derechos humanos denunciadas. En tal sentido, el espacio testimonial de la obra de Tramaluna se diferencia de otros similares en América Latina, como las intervenciones teatrales realizadas por el Grupo Cultural Yuyachkani en el Perú, que fue invitado por la Comisión de Verdad y Reconciliación (CVR) creada por el presidente Alejandro Toledo en 2001 para que participara en las audiencias públicas de dicha Comisión, apoyando y acompañando el proceso de reconstrucción de la verdad sobre las dos décadas de conflicto entre Sendero Luminoso y el Estado peruano en Huanta y Huamanga, Ayacucho, dos de las regiones más afectadas por el conflicto (Lambright 27-28). Tal como lo reporta Lambright, “the group first toured the area before the hearings, presenting works and holding discussions and workshops to impress upon the local peasant population the importance of testifying. The following year, actors performed in public during the hearings themselves” (28). El que Yuyachkani presentara ante este público afectado por el terror proveniente de ambos lados del conflicto obras como *Antígona*, *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo*, que tematizaban directa o indirectamente las experiencias de la guerra en ese país, incentivó, en efecto, la participación de la población civil en las audiencias de la CVR, y permite a estudiosos como Lambright afirmar que sus obras y, en particular, algunos de sus personajes principales, se convirtieron en “repositories of national memory, means of exploring collective and individual trauma, and, interestingly, active mediators between the people and the state” (28).

Mientras que los espacios teatrales creados por Yuyachkani en este período cumplieron con una función de acompañamiento y apoyo a un proceso de justicia transicional claramente establecido, permitiéndoles servir como “mediadores activos entre las personas y el Estado”, en el caso de *Antígonas*, *tribunal de mujeres* el llamado a la justicia y a la no repetición de los eventos violentos se da en un espíritu de crítica y confrontación de cara al Estado y a su sistema de justicia, pero también en una situación en que claramente no

se ha producido un cierre que permita ver estos eventos como un pasado por superar como nación.

Con este espíritu paralegal *Antígonas* se reconoce en el teatro de los derechos humanos particularmente en el propósito doble de establecer, por un lado, responsabilidades en el caso de hechos atroces acontecidos en el marco de un conflicto y, por otro, de reparar simbólicamente a sus víctimas, reconociéndolas como tales y restituyéndoles la dignidad y la agencia de la que han sido violentamente despojadas. La fórmula “Who did what to whom”, utilizada por Todd Landman en *Studying Human Rights* para definir una de las estrategias utilizadas para establecer lo acontecido en las comisiones de verdad, y que Paul Rae retoma para referirse a la tarea del teatro de los derechos humanos, da buena cuenta de este doble propósito en el que tiene lugar una “public performance of testimony and accountability” (Rae 46).

En efecto, se trata de señalar, en primer lugar, quién, activa o pasivamente, ha transgredido o permitido que se transgreda el derecho que habría de tener todo ser humano a la vida y a la dignidad y con qué acciones u omisiones se ha realizado esta transgresión. En los casos que *Antígonas* se propone “esclarecer”, serían las agencias del Estado —y sus manos negras— los mayores responsables y a quienes deberían imputarse las acciones de despojo de la tierra, asesinatos, persecuciones políticas y ejecuciones extrajudiciales o ‘falsos positivos’ de los cuales se da testimonio. Pero en segundo lugar, y quizá con mayor énfasis, se trata en este tribunal de hacer visibles a quienes padecieron estas violencias, sacarlos del anonimato y devolverles la dignidad perdida a través de actos de reparación simbólica y de reconstitución de sus identidades vejadas por la violencia. De esta intención habla Satizábal al caracterizar la obra como un ejercicio de superación y de elaboración de los eventos traumáticos padecidos por las protagonistas de la obra: “Estas mujeres han sido víctimas de crímenes de lesa humanidad y el arte es una repuesta a esa barbarie, es una manera de transformar eso que una vez las derrotó, las redujo a nada; se transformó ese hecho traumático y atroz en poesía, en fuerza para salir adelante y para reclamar que nunca más sucedan hechos como estos en nuestro país” (citado en “Dolor y pérdida”).

Dos estrategias dramáticas a través de las cuales *Antígonas* concreta este propósito son visibles y puede decirse que de ellas depende la consistencia de la obra. En primer lugar, los distintos testimonios que componen la obra son articulados por lo que podría definirse como un preludio y algunos interludios danzados cuya gestualidad remite a formas rituales asociadas a las honras fúnebres de características arcaicas, honras cuya necesidad une a las

Antígonas colombianas del siglo XXI con la Antígona mítica en su reclamo de una justicia que se eleve por encima de la ley tiránica, pero también en su desacato de dicha ley. La desobediencia de las Antígonas contemporáneas consiste, si no en enterrar con dignidad a quienes han muerto como menos que humanos, sí al menos en ofrecerles a sus sobrevivientes un espacio ritual que oficialmente les ha sido negado, un momento para sacralizar y poner en común su pérdida y reivindicarla como un asunto que excede las barreras de lo privado y que atañe a la nación entera. Pero más importante aun, es un espacio para limpiar el nombre de quienes ya no pueden defenderse y que, como en los casos de los testimonios mencionados, han sido señalados de pertenecer a las guerrillas o de apoyarlas.

A este respecto, la segunda estrategia que da forma a la dramaturgia de *Antígonas* consiste en acompañar los testimonios hablados —en especial los de las madres de los falsos positivos— por el uso de accesorios de utilería que funcionan como huellas físicas dejadas por los ausentes: prendas de ropa, fotografías, osos de peluche, biblias, todos objetos personales que acompañan y soportan el relato acerca de quiénes eran estos jóvenes antes de ser alejados de sus casas y asesinados. Así, además de dar detalles sobre las fechas y circunstancias en que sus hijos desaparecieron y de cómo fueron luego encontrados con sus identidades trastocadas, los relatos de estas madres se encargan de decir claramente los nombres y apellidos de sus hijos y la edad que tenían al morir. Narran, igualmente, anécdotas de sus vidas cotidianas en las que establecen su inocencia, esto es, la imposibilidad de que pertenecieran a la guerrilla, dejando así injustificada su ejecución y señalando la violación patente de sus derechos. Esta estrategia se ve claramente en el primer testimonio de la obra, aunque los cuatro testimonios de las madres de los falsos positivos comparten una estructura similar:

SEÑOR JUEZ: Mi nombre es Lucero Carmona. Soy una de las Madres de Soacha y madre de Omar Leonardo Triana Carmona, mi único hijo, quien fue asesinado por el ejército nacional en la vereda de Monteloro, en el municipio de Barbosa, Antioquia, el 15 de agosto de 2007. Mi único hijo —insiste— de 26 años. Y al tribunal de mujeres traje la camisa preferida de mi hijo. Todavía conserva su olor... Un día, mi hijo se fue con unos amigos para Boyacá y a su regreso llegó con una canasta llena de almojábanas duras. Y yo le dije: —Hijo, esas almojábanas no se las come

nadie. Y él me dice: —No, madre, voy a preparar una torta con ellas... tráeme leche, huevos, tráeme uvas pasas—. La torta quedó deliciosa...

La estructura de estos testimonios apunta a la restitución de estas víctimas al plano de la ciudadanía, esto es, de su pertenencia a una vida civil en el seno de su familia, de su comunidad —ajena a los bandos del conflicto armado— en la que deberían haber gozado de plenos derechos y que ahora se encuentra en la obligación de repararlos. Por una parte, pues, una anécdota de la vida cotidiana que en otras circunstancias sería completamente trivial, cuando se la acompaña de las coordenadas con que se identifica a cada ciudadano —su edad, nombre y apellido— salva a las víctimas del descrédito que supone la acusación con la que el Estado había justificado su asesinato. Pero más allá de eso, trascendiendo el límite de la ciudadanía circunscrita por el Estado-nación colombiano, esta estrategia intenta recuperar y poner de presente, o como diría Rancière, “verificar” (303), la humanidad de estas personas y reconstruir, a través de la puesta en escena de sus testimonios, su capacidad subjetiva para la acción y para la libertad.

Donde se descomponen las colas de los burros: comunidad de la vulnerabilidad y renuncia a la restauración

Es precisamente en relación con estos cuerpos despojados de su humanidad por la violencia donde es posible establecer un contraste significativo con la obra de Carolina Vivas Ferreira y Umbral Teatro, *Donde se descomponen las colas de los burros*. A través de una presentación lineal de los hechos que llevan al asesinato de Salvador, la obra pone en evidencia el tejido de relaciones que determinan la comisión de este delito. Un terrateniente, de nombre Don Casto, aprovecha la “urgencia” de un comandante del ejército por mostrar resultados satisfactorios, para ordenar, a través de un alcalde sumiso, un toque de queda en la zona de sus propiedades. Durante la queda, Salvador y varios otros jóvenes trabajadores del campo serán raptados y asesinados para luego presentarlos como guerrilleros dados de baja. El reparto de los beneficios se hace visible; mientras el comandante cumple con las cifras exigidas, el terrateniente atemoriza y se deshace de una población que percibe como cada vez más numerosa y peligrosa —“traidores”, “plaga”, “miserables”, los llama, por oposición a “la gente de bien” de la que él se considera parte. Mientras tanto, el alcalde (Poncidor) mantiene incólumes los privilegios que le otorga su poder de papel al conservar el respaldo de quienes verdaderamente ejercen su voluntad en la región (representados por Don Casto).

Al desentrañar estas complicidades, la obra de Umbral Teatro comparte con *Antígonas* un gesto de denuncia que apunta a uno de los rasgos antes mencionados, tanto del teatro de los derechos humanos como del Nuevo Teatro: el compromiso con el develamiento de una verdad no reconocida por los estamentos oficiales y los discursos admitidos y su elevación a problema digno de debatir públicamente por la ciudadanía. No obstante, del compromiso con la verdad no se sigue un compromiso humanitario con la reparación simbólica de las víctimas o, al menos, no parece seguirse la idea de que la práctica teatral sea capaz de llevar a cabo dicha tarea, como sí lo pretende la obra de Tramaluna. Ello se hace evidente en el tratamiento que hace la obra del tema del cadáver de la víctima que sintetizaré en dos operaciones: una dramática y otra meta-teatral.

Tras reconstruir la planeación y ejecución del crimen de Salvador a manos de los autores ya mencionados, *Donde se descomponen las colas de los burros* hace que los espectadores sean testigos de la incertidumbre y la zozobra por la que atraviesan los padres, primero al notar que Salvador tarda cuando se ha declarado el toque de queda, y luego al saberlo muerto y tratar de recuperar su cuerpo para darle sepultura. Ante la imposibilidad de recuperar el cadáver de su hijo y viendo el deterioro mental y vital que la desaparición provoca en Dolores, madre de Salvador, el padre no tiene más remedio que hacer uso de un recurso extremo. Acude a los “servicios” de Concepción, una pescadora que recoge cadáveres del río para venderlos a quienes buscan a sus muertos y permitirles al menos llevar a cabo un entierro, aunque sea de un cuerpo ajeno. Y así lo hacen, pero la solución fracasa cuando el verdadero cuerpo de Salvador aparece en el noticiero, con su nombre y apellido verdaderos, pero identificado como una baja resultado de las operaciones “anti-terroristas” del ejército. Pueden entonces sus padres volver a casa con el hijo muerto, pero allí se encontrarán con que han sido proscritos, pues, como espeta Don Casto ante los ruegos de la madre para que autorice su entierro, “Los criminales no pueden descansar en paz junto a la gente de bien, como si no hubiera pasado nada” (19). Con el baúl a cuestas, tienen que dejar su tierra y, sin un lugar al que pertenecer ni adonde llegar, la madre termina por ceder al peso de los hechos y dejar que el río se trague ese cuerpo que ya no tendrá nombre: “Renuncio. Se lo entrego al río. Desde hoy mi hijo se llamará Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted me regaló” (23).

Esta elección en el desenlace de la obra supone una renuncia a recuperar la identidad y humanidad de las víctimas, y apunta hacia un límite, una imposibilidad del teatro mismo en la realización de esta tarea. Es como si en el mismo gesto en el que la madre renuncia al cuerpo de su hijo, maldiciendo este tiempo “donde no hay lugar para los muertos” (23), también la pieza renunciara al imperativo de reparar a quienes lo han perdido todo y a devolverles, aunque fuera solo simbólicamente, su identidad y su capacidad de acción.

Metáfora por excelencia del devenir y el cambio, el río, que todo se lleva, funciona aquí como referente de la pérdida irreparable de la identidad personal y de la memoria colectiva. En un artículo sobre la violencia en varias de sus obras, Carolina Vivas se refiere así al río de *Donde se descomponen las colas de los burros*: “El río, como signo de tiempo y lugar, es el devenir, el testigo, el camino hacia el futuro y el pasado, en tanto la posibilidad de irse por él y en cuanto trae consigo los indicios de lo irremediable, de lo ya ocurrido. El río como metáfora de la vida y como receptáculo de la muerte” (“Teatro y violencia” 65). Como espacio real y no metafórico, en Colombia el río es el umbral que posibilita el *quid pro quo* de los cuerpos anónimos dejados por el conflicto y la violencia, pues desde hace años los caudales de los ríos Atrato, Cauca y Magdalena, y quizá varios otros, han cargado en su lecho, como tumbas móviles, estos cuerpos, alejándolos del lugar de su muerte y de la posibilidad de ser recuperados y enterrados por sus dolientes. Otros, impulsados bien por la fe, la empatía o la creencia en los favores de las ánimas, los han recuperado y enterrado, marcándolos como NN o poniéndoles los nombres de otros muertos cuyos cuerpos faltaban.¹² Así, los muertos del río no tienen nombre, y tampoco tienen dueños; son muertos de nadie y de todos. Es así como Salvador entra al río a confundirse con otros y a ocupar el lugar del cuerpo de otro joven que ha sido enterrado con su nombre.

El desenlace de *Donde se descomponen las colas de los burros* puede ser leído entonces como el reconocimiento de “lo irremediable, lo ya ocurrido”, y como la declaración de una derrota, la de los padres de Salvador y la de todos aquellos que, a la violencia padecida, han visto sumarse la impunidad y la injusticia de nuevas ofensas por parte de quienes debían auxiliarlos o defenderlos. Pero también y, sobre todo, la derrota de una pretensión restauradora que se le ha atribuido al teatro como una potencia que le era propia. Encontramos aquí, más bien, la constatación de una impotencia que, sin embargo, no significa una claudicación, sino que abre una búsqueda por otras formas de incidencia en el espacio de lo común distintas del empoderamiento y de la restauración de las víctimas al plano de la ciudadanía.

Si en *Antígonas, tribunal de mujeres* se trataba de reconstruir la identidad de las víctimas de los falsos positivos y de restituirles su capacidad de acción, aquí se trata de mostrar los límites de la identidad y de la agencia y de apuntar reflexivamente en la dirección de lo que queda cuando, de hecho, estas han sido arrebatadas. Como señalara Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, el cadáver es visión de la fragilidad de la ley en el mundo y, entonces, develamiento de una vulnerabilidad que nos iguala. Es, entre las excrecencias de la vida, el lugar extremo de lo que se encuentra por fuera del orden simbólico. Su carácter abyecto obedece precisamente a aquello que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (7). En tal sentido, escogerlo como motivo de una obra sobre los ‘falsos positivos’ apunta a adentrarse de un modo reflexivo en lo que significa que la identidad de las víctimas sea borrada, antes que a su recuperación, y al hacerlo indica hacia una forma de lo común que no está dada por la pertenencia a una nación y tampoco por la posesión de las facultades del discurso y de la acción en el ámbito político. A saber, la condición de la vulnerabilidad.

Esta condición de ser susceptible al daño por la simple razón de nuestra existencia corporal y por el hecho de que en la corporalidad estamos abiertos a la violencia de los otros, pone al descubierto una nueva experiencia de la humanidad, como la que señala Adriana Cavarero en *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*: “somos todos vulnerables, esto es, al pie de la letra, heribles, porque la vulnerabilidad de nuestros cuerpos singulares, expuestos el uno al otro, constituye la condición humana que nos pone en común pero dejándonos distintos” (14).” Se trata, pues, de una condición humana casi diametralmente opuesta a la que Hannah Arendt describía cuando se refería al lugar de lo público —el ejercicio de la ciudadanía— como aquel en el que se podía realizar cada quien en su singularidad a través del encuentro con la pluralidad de los semejantes.

La reticencia a la restauración de la identidad de la víctima-cadáver en la trama de *Donde se descomponen las colas de los burros* se hace más compleja en la inserción meta-teatral de un personaje llamado “Personaje” que reemplaza la presencia de Salvador, quien nunca aparece vivo en el drama y no actúa más que a través de las menciones de sus padres y sus victimarios. Este “Personaje” habla desde su condición de cadáver que se descompone y, aunque se identifica con el nombre de Salvador Cangrejo, insiste siempre en sustraerse del nivel de la representación teatral. En su primera intervención, correspondiente al tercer acto, llamado “Rebelión”, se presenta a sí mismo:

PERSONAJE: (*Al público*). Hola. Soy un personaje. Salvador Cangrejo Corrales, así me bautizó la dramaturga. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado por ponerme de protagonista de una tragedia. (*Pausa*). Contemporánea. Quiere condenarme a vivir siempre la misma vida infame. Mi destino transcurre en una tierra de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados. Soy un hombre del común, uno más de los sin nombre; [...] Era la época de los camiones carnívoros, de uno de ellos me arrojaron y me dejaron aquí: donde reposa, hace más de 600 años, el cráneo de un niño sacrificado [...] A mi derecha, un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español [...] Quién sabe con qué más pueda encontrarme, quizá este sea el lugar donde se descomponen las colas de los burros. (6)

Por una parte, el lugar desde el que habla el Personaje remite a una masa informe de cuerpos acumulados desde épocas ancestrales y que recoge la historia de las violencias en el territorio —las sacrificiales, las coloniales, las modernas. En la superposición de la fosa común, el cementerio clandestino y el territorio sagrado se juega la indicación a una comunidad que va más allá de la ciudadanía y que, en este caso, es la comunidad de los cadáveres, de modo similar a aquella que recoge el río en su cauce. Solo que aquí la acumulación no es de los cuerpos arrojados a lo largo del territorio sino en el curso del tiempo.

Pero a ello hay que añadir otro nivel. Como bien señala Carlos José Reyes en *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*, la inserción del Personaje en esta obra de Vivas rompe el desarrollo lineal de la trama y sabotea la identificación del público con el personaje y la catarsis: “En un estilo narrativo y no dramático, como lo formulaba Brecht para situar al espectador en una posición crítica, y no de identificación piadosa y sentimental con el personaje, Salvador da la noticia de su muerte, es decir, quiebra el suspenso y la expectativa que se había creado cuando su padre salió a buscarlo en medio del toque de queda” (752).

La protesta del Personaje por el papel que le ha sido asignado y por su fatalidad no solo produce, como indica Reyes, un efecto de distanciamiento brechtiano que hace que el espectador no se preocupe tanto por seguir con sus propios sentimientos y emociones la trama de la historia como por entender

“cómo se llegó a esta situación” (752). Además, es capaz de operar una des-identificación que intensifica su desdoblaje: “No seré más ese que ella quiere que sea, ahora seré yo. (*Pausa*). ¿Y quién es yo?” (6). Así, el Personaje no solo se distancia de su identificación con el Salvador asesinado, sino que se distancia de sí mismo en tanto personaje de teatro.

La apelación a lo común vulnerable del cadáver se ve así complementada por una actitud crítica con respecto al personaje-víctima que depende no ya de la violencia, sino de la fijación de su papel en la escritura de una obra de teatro. Así, en el acto VII, después de que en la trama lineal se revela, a través del diálogo entre sus asesinos, la forma en que Salvador ha muerto y se muestra el sufrimiento de sus padres que aún guardan la esperanza de encontrarlo, el Personaje irrumpe de nuevo. Esta vez no protesta ya por las decisiones de la autora, pero se resiste a la mirada del público que, al verle como Salvador y no como el personaje teatral que es, tiene el poder de fijarlo en su papel de víctima:

PERSONAJE: (*Al público*). Es maravilloso no tener sentimientos propios. Todos me los insufla ella, la dramaturga. ¿Recuerdan? [...] Soy de papel, incluso me han quemado varias veces, pero siempre hay un ejemplar, un último libro y un último lector para renovar mis penas. Ojalá esta obra no se monte, ni se publique nunca. Podré permanecer en el anonimato y nadie se conmoverá con mis lágrimas de tinta [...] Mientras nadie me encarne, me recuerde o me imagine, simplemente estaré a salvo de ustedes. (13)

Es innegable que en la escogencia del tema de los ‘falsos positivos’ hay una preocupación por hacer visible en escena, ante un público reunido en la sala, la verdad sobre los móviles individuales y las causas sociales de estos delitos. Y, sin embargo, esta pieza, que utiliza un recurso brechtiano como lo hicieran las obras del Nuevo Teatro, parece no poder contentarse con un personaje épico y tampoco con un teatro didáctico. Señala Robert Abirached que el personaje brechtiano desmontado, “si lucha contra un destino, no lo hace contra un *fatum* decretado de una vez y para siempre, y percibido como un edicto brutal e incomprensible, sino contra una relación de fuerzas, a la vez contradictoria y revocable, momentáneamente establecida” (274). El Personaje-cadáver de Vivas devela, en efecto, las fuerzas sociales de la aniquilación y del despojo en Colombia, pero en la comprensión que se gana de ellas se gana también, por el juego de un Personaje que se resiste a su papel

de víctima, una visión de los hilos que condenan al teatro a repetir el reparto. *Donde se descomponen las colas de los burros* apunta así a una suspensión de los roles e indica un límite o un umbral en el que el teatro mismo quizá deba detenerse por un momento para, antes de intentar reparar, interrogarse sobre la experiencia misma de lo irreparable.

En tal sentido es digno de atención el gesto de rebeldía del Personaje que impugna el orden de los repartos impuesto al cadáver víctima, que es él mismo. Acá, la famosa expresión “obedecer como un cadáver”, con la que San Ignacio de Loyola condensaba elocuentemente el voto de obediencia al que debían acogerse los miembros de la Compañía de Jesús, es despojada por las circunstancias violentas de su espiritualidad, e invertida. En contraste con la madre viva, que termina por ceder ante la fuerza de esta violencia, es el cadáver-personaje el que se rebela contra ese destino y, al hacerlo justamente desde aquel lugar en que se descompone, exige que reparemos en su condición, en su particular forma de existir. Tras haber sido eliminado y despojado de su identidad, no le pide al público que recuerde su nombre ni su biografía; preferiría no tener que llamarse Salvador, que su historia no se cuente, que la obra no se monte, que el público no lo alcance con su mirada diestra para identificar a las víctimas y a los victimarios.

Se trata de un movimiento que, sin dismantelarla, pone en suspenso la capacidad restauradora atribuida con frecuencia al teatro, esto es, la convicción comúnmente aceptada de que el teatro puede y debe contribuir a la reparación simbólica de las víctimas a través del esclarecimiento de la verdad, la recuperación de la memoria y la reafirmación de la dignidad humana que les ha sido arrebatada. Con respecto al tratamiento de los ‘falsos positivos’ en esta obra, Carolina Vivas afirma:

A esos muertos no les va a devolver la vida nadie. Aquí no va a cambiar absolutamente nada, o sea, en realidad todo esto es inútil [...] Lo que yo siento es que es un acto de rebeldía del personaje contra el destino que se escribió para él, es un acto de rebeldía del personaje contra el teatro mismo, contra su condición [...] La obra y el personaje le están preguntando al teatro mismo y le están haciendo ver su inutilidad. (Conversación)

Una inutilidad que, sin embargo, no agota el sentido de la obra. En cambio, impulsa a pensar en otras formas en que el teatro puede intervenir en la realidad cruenta de la violencia, no acudiendo presuroso al llamado conocido de la reparación, sino dándose el tiempo de atravesar las aguas de la ruina y de la pérdida. La pregunta que *Donde se descomponen las colas de los burros*

permite plantear no es, pues, la de “¿quién le hizo qué a quién?”, según la fórmula del teatro de los derechos humanos. Más bien, es posible sintetizar el espíritu de esta pregunta con las palabras de Friedrich Nietzsche en *La genealogía de la moral*, cuando se refiere a la poca atención que se suele prestar a las propias vivencias:

[...] así como un hombre divinamente distraído y absorto a quien el reloj acaba de tronarle los oídos con sus doce campanadas del mediodía, se desvela de golpe y se pregunta “¿qué es lo que en realidad ha sonado ahí?”, así también nosotros nos frotamos las orejas después de ocurridas las cosas y preguntamos, sorprendidos del todo, perplejos del todo, “¿qué es lo que en realidad hemos vivido ahí?” [...]. (Mi énfasis; 22)

Así, la renuncia a la reparación humanitaria abriría el espacio y la atención a una interrogación sobre las dimensiones que cobra, no solo para las víctimas sino para la comprensión misma de lo común humano, la experiencia del despojo generalizado y de la vulnerabilidad compartida que estos crímenes hacen patentes. Una pregunta semejante indicaría en la dirección de encontrar en el teatro la potencia de interpelar una comunidad distinta de aquella, supuesta tanto por el Estado-nación como por “la abstracta desnudez de lo humano”, sustrato de los derechos humanos.

Pontificia Universidad Javeriana

Notas

¹ Las cifras de los ‘falsos positivos’ varían según la fuente. En su informe “El rol de los altos mandos en los falsos positivos”, de junio de 2015, Human Rights Watch hablaba de 3.700 casos investigados por la Fiscalía entre 2002 y 2008 (4), mientras que, según medios de comunicación, la Fiscalía reporta la cifra estimada de 4.475 víctimas, y más de 5.000 agentes del Estado bajo escrutinio (“Más de 5000 agentes son investigados por ‘falsos positivos’”).

² La emergencia del Nuevo Teatro en Colombia suele situarse en la década de 1960, atendiendo a la conformación de dos de las agrupaciones determinantes del movimiento: el Teatro Experimental de Cali, liderado por Enrique Buenaventura, y el Teatro La Candelaria, liderado por Santiago García. También se considera para tal efecto la consolidación de la creación colectiva como método de trabajo característico de las obras de la época. Sin embargo, entre los historiadores del teatro colombiano hay consenso en reconocer importantes antecedentes desde la década del cincuenta. En primer lugar, porque consideran que buena parte de la razón de ser del Nuevo Teatro estaba en la necesidad de afrontar artísticamente la experiencia de la Violencia bipartidista de aquellos años. Y luego, por la coincidencia de factores atinentes a la actividad teatral misma, como la llegada a Colombia del maestro Seki Sano en 1956, y la realización del Festival Internacional de Teatro de Bogotá, desde 1957, donde además de acoger expresiones del teatro experimental practicado en Europa y Estados Unidos, adquirirían fuerza

los grupos de teatro universitarios. Estos últimos desembocarían en la consitución de agrupaciones independientes y profesionales que serían las encargadas de dar vida al movimiento. (Al respecto, ver Arcila, Jaramillo, y Mejía Duque).

³ En años más recientes, la Corporación Colombiana de Teatro ha enfocado parte de sus esfuerzos en el empoderamiento de las mujeres, en especial a través del festival “Mujeres en escena por la paz”, pero también en el trabajo con grupos marginalizados de distinta índole: prostitutas, jóvenes infractores, personas LGBT, presos (ver Ariza).

⁴ Carlos José Reyes (“El teatro”) aporta una lista de las obras sobre la violencia más importantes de la época: *Soldados* (1966), de su autoría; *Bananeras*, del Teatro Acción de Bogotá, dirigida por Jaime Barbin (1971); *La denuncia* de Enrique Buenaventura (1974), *El sol subterráneo* de Jairo Anibal Niño (1978) —todas ellas sobre la masacre de las bananeras de 1928—, y *La agonía del difunto* de Esteban Navajas (1977).

⁵ Para quienes pertenecemos a generaciones posteriores, en el 90 cuando Carballido hacía esta afirmación, los peores años de la violencia en Colombia todavía estaban por venir y, a pesar del acuerdo alcanzado por el gobierno de Juan Manuel Santos con las FARC, es difícil saber si aún hoy estamos lejos de que terminen.

⁶ Ariza identifica los años de 1987 a 1991 como una época de ruptura en la labor del Nuevo Teatro. En el 87, precisamente, el Teatro La Candelaria fue allanado por el Ejército, y como consecuencia de amenazas, Ariza y Francisco Martínez, otro miembro del colectivo, tuvieron que dejar el país por algún tiempo. (Ariza; “La Candelaria llega a los 45”).

⁷ Sobre el compromiso del teatro latinoamericano con la transformación política en las décadas posteriores a la Revolución Cubana, ver el estudio de João Severino Albuquerque, *Violent Acts. A Study of Latin American Theater*.

⁸ La Unión Patriótica surgió como partido político tras los Acuerdos de Cese al Fuego, Tregua y Paz por la guerrilla de las FARC en 1985, con el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986). Por quince años, los líderes, militantes y simpatizantes del partido, que había logrado no pocas conquistas electorales en el territorio nacional, fueron eliminados de modo sistemático, con un saldo de 5.528 miembros asesinados, entre ellos dos candidatos presidenciales, así como congresistas, diputados, alcaldes y concejales. La Corporación Reiniciar, junto con la Comisión Colombiana de Juristas, ha representado a las víctimas de la UP ante el Estado colombiano y, notablemente, son peticionarias en el caso Unión Patriótica ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para que este sea reconocido como genocidio por motivos políticos. Para más detalles sobre la historia y el genocidio de la UP, ver: *Unión Patriótica. Expedientes contra el olvido*, de Roberto Romero Ospina.

⁹ Se conoce como las “chuza-DAS” una serie de acciones ilegales del Departamento Administrativo de Seguridad, con órdenes que, según se ha investigado, provenían directamente desde la Casa de Nariño bajo el presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2006; 2006-2010), en el marco de la “política de seguridad democrática”. Además de las interceptaciones telefónicas y el espionaje contra periodistas, defensores de derechos humanos, magistrados de las altas cortes y opositores del gobierno, la estrategia de intimidación incluyó amenazas, campañas de desprestigio y montajes judiciales. Al respecto, ver la investigación periodística de Julián F. Martínez, *ChuzaDAS: Ocho años de espionaje y barbarie*.

¹⁰ La obra no se muestra ajena al escenario en que se vislumbra la posibilidad del ‘posconflicto’. Ello se evidencia cuando, por ejemplo, en las palabras de bienvenida a la función realizada en la Semana de los Derechos Humanos organizada por la CCT en el 2014, Carlos Satizábal, su director, agradece al público la asistencia dirigiéndose a quienes lo componen como “ustedes que son las personas que dan sentido a la búsqueda de la paz” y “gentes que luchan por los derechos humanos en nuestro país”.

¹¹ Aun así, en uno de los testimonios finales, Luz Marina, una de las Madres de Soacha, interpela al jurado ficticio que es el público en los siguientes términos: “Pero no estoy aquí solamente por el caso de mi hijo, sino por más de cinco mil ejecuciones extrajudiciales a lo largo y ancho del país. Pero yo sé, señores del tribunal, que ustedes nos pueden ayudar para que no haya más violaciones a los derechos

humanos en nuestro país. [...] Y hoy los invito a todos ustedes que nos ayuden [sic] a contribuir a un proceso de paz digno y verdadero para nuestras generaciones”.

¹² Sobre los muertos lanzados a los ríos de Colombia y luego recogidos, ver la crónica “El río Cauca también es una tumba”, de José Luis Valencia; “Colombia: Los NN, cadáveres adoptados”, de Justine Rodier; y *Los escogidos*, de Patricia Nieto.

Obras citadas

Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz de Gombra, Asociación de Directores de la Escena de España, 1994.

Albuquerque, Severino João. *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Wayne State UP, 1991.

Antei, Giorgio. *Las rutas del teatro*. Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural*. Ediciones CEIS, 1983.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales, Paidós, 2005.

_____. *Los orígenes del totalitarismo*. Trad. Guillermo Solana, Taurus, 1998.

Azcárate, Pablo. “El Nuevo Teatro y la CCT”. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, eds. Carlos José Reyes y M. Watson, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Becker, Florian, et al., eds. *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater: Global Perspectives*. Palgrave-McMillan, 2013.

Buenaventura, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos*. Siglo XXI, 1990.

Carballido, Emilio. “Presentación”. *Los papeles del infierno y otros textos*, ed. Enrique Buenaventura, Siglo XXI, 1990.

Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Trad. Saleta de Salvador, Agra. Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

“Dolor y pérdida en *Antígonas, Tribunal de mujeres*”. *Kiosko Teatral*, www.kioskoteatral.com/dolor-y-perdida-en-antigonas-tribunal-de-mujeres/. Accedido 31 jul. 2015.

Human Rights Watch. “El rol de los altos mandos en los falsos positivos”. Informe, 23 jun. 2015, www.hrw.org/es/report/2015/06/23/el-rol-de-losaltos-mandos-en-falsos-positivos/evidencias-de-responsabilidad-de. Accedido 17 sept. 2016.

Jaramillo, María Mercedes. *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Universidad de Antioquia, 1992.

_____. y Betty Osorio. “Enrique Buenaventura: autonomía cultural y compromiso ético”. *Asociación de Colombianistas*, www.colombianistas.org/.../3.BibliografiaEnriqueBuenaventura.pdf. Accedido 8 mar. 2015.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversion*. 5ª ed., trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, 2004.

- La Candelaria, Santiago García. *Guadalupe, años sin cuenta*. Casa de las Américas, 1976. *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, hemisphericinstitute.org/hemi/hidvl-interviews/item/1249-candelaria-guadalupe. Accedido 23 mar. 2015.
- “La Candelaria llega a los 45”. *El Tiempo*, 6 jun. 2011, www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4603311. Accedido 23 mar. 2015.
- Lambright, Anne. “Dead Body Politics: Grupo Cultural Yuyachkani at Peru’s Truth Commission”. *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater. Global Perspectives*, ed. Florian Becker, et al., Palgrave-McMillan, 2013, págs. 27-44.
- Landman, Todd. *Studying Human Rights*. Routledge, 2006.
- Lane, Jill. Preface. *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater. Global Perspectives*. Ed. Florian Becker, et al., Palgrave-McMillan, 2013, págs. ix-xii.
- Martínez, Alma. “Entrevista a Patricia Ariza (1999)”. *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-col-theaters/item/1250-col-theaters-pariza. Accedido 31 mar. 2017.
- Martínez, Julián F. *Chuzadas: Ocho años de espionaje y barbarie*. Sello editorial B, 2016.
- “Más de 5000 agentes son investigados por ‘falsos positivos’”. *El Espectador*, sección Judicial, 25 jun. de 2015, www.elespectador.com/noticias/judicial/mas-de-5000-agentes-del-estado-son-investigados-falsos-articulo-568401. Accedido 17 sept. 2016.
- Mejía Duque, Jaime. “El Nuevo Teatro en Colombia”. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Mayda Watson E. y Carlos José Reyes, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 460-79.
- Montilla, Claudia. “Del teatro experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975”. *Revista de Estudios Sociales*, núm. 17, 2004, págs. 86-97, revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/res17.2004.08. Accedido 15 mar. 2015.
- Nieto, Patricia. *Los escogidos*. Sílabas, 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. A. Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 2000.
- Rae, Paul. *Theatre and Human Rights*. Palgrave-McMillan, 2009.
- Rancière, Jacques. “Who Is the Subject of the Rights of Man?” *The South Atlantic Quarterly*, vol. 103, núm. 2/3, 2004, págs. 297-310. *Project Muse*.
- Reyes, Carlos José. “El teatro: las últimas décadas de la producción teatral colombiana”. *Colombia hoy: Perspectivas hacia el siglo XXI*, ed. Jorge Orlando Melo. Banco de la República, 1995, www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm. Accedido 14 mar. 2015.
- _____. *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Tomo III, Ministerio de Cultura de Colombia, 2015, teatroycirco.mincultura.gov.co/Paginas/TOMOIII%20ok-3.pdf. Accedido 3 abr. 2017.

- Rodier, Justine. "Colombia: Los NN, cadáveres adoptados". *Le Journal International*, 4 mar. 2015, www.lejournalinternational.fr/Colombia-los-NN--cadaveres-adoptados_a2468.html. Accedido 2 abr. 2017.
- Romero Ospina, Roberto. *Unión Patriótica. Expedientes contra el olvido*. 2da ed., Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2012.
- Tramaluna Teatro. *Antígonas, tribunal de mujeres*. Dir. Carlos Satizábal, creación colectiva inédita, 2013, www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0. Accedido 20 jul. 2015
- Valencia, José Luis. "El río Cauca también es una tumba". *El Tiempo*, 19 ene. 1991, www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-12187. Accedido 2 abr. 2017.
- Vivas, Carolina. Entrevista personal. 9 ago. 2017.
- _____. *Donde se descomponen las colas de los burros*. CELCIT, 2013.
- _____. "Teatro y violencia: Apuntes y reflexiones". *Teatros 21*, ed. Dossier memoria y posconflicto, nov. 2014-ene. 2015, págs. 54-65.