

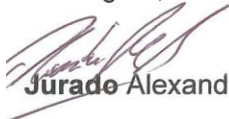
VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado *El teatro documento: revisión, seguimiento y puesta en práctica dramática a través de la investigación documental*, presentado en la modalidad de monografía por el estudiante David Julián Velazco García (C.C. 1013596733– Código 2006177029), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

- Este trabajo es pertinente como referente para el área de investigación de la licenciatura por su fundamentación, referentes teóricos y metodológicos.
- Este trabajo le apunta a una pregunta central en la conversación de los contextos artísticos colombianos (relación política, social, histórica).

En Bogotá, a los once (11) días del mes de junio de dos mil trece (2013).


Jurado Alexander Rubio

Calificación: 5.0 Firma: 

Jurado Eloísa Jaramillo

Calificación: 5.0 Firma: 

Directora Claudia Torres

Calificación: 5.0 Firma: 

Calificación final (Promedio de los tres): 5.0

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

EL TEATRO DOCUMENTO: REVISIÓN, SEGUIMIENTO Y PUESTA EN
PRÁCTICA DRAMATÚRGICA A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN
DOCUMENTAL

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
ARTES ESCÉNICAS

AUTOR:
DAVID JULIÁN VELAZCO GARCÍA

DIRECTORA:
CLAUDIA TORRES

3 DE MAYO DE 2013

AGRADECIMIENTOS

Han sido varios los momentos y las circunstancias en las que se desarrolló este trabajo. También, varias las personas que de una u otra forma fueron cómplices y lo impulsaron a que pudiera ser lo que es. Por eso al nombrar primero a unos que a otros, no implica que sean más importantes, sino por el contrario, toda esta maraña de compañías fue necesaria pero sobre todo bonita en el transitar por esta pesquisa.

Por eso, en primera medida quiero agradecer a la Universidad Pedagógica Nacional y al programa de la Licenciatura en Artes Escénicas, por abrir tantos y tantos espacios formativos que con sus aportes, vacíos y experiencias, permitieron llegar hasta aquí e indagar sobre el tema que aquí se trata. En este mismo sentido, mi más profundo agradecimiento a la maestra Narda Rosas, por compartir su pasión por el teatro y la dramaturgia y sobre todo por adentrarme en estos terrenos escriturales. Así mismo, estoy en deuda con la maestra Claudia Torres, no sólo por arriesgarse a tomar la riendas de la tutoría de este trabajo, sino también por hacerlo suyo y enriquecerlo con su mirada y sus búsquedas. A mis compañeros de viaje, Danilo, Diego y Juan sin los cuales la academia hubiera sido un recinto vacío y carente de sentido. Por sus charlas, sus aportes y su compañía a lo largo de este período.

A mi señora madre, Amanda García Bermúdez, dadora de esta vida y quien incansable pero pacientemente, me ha acompañado, me ha guiado tranquilamente y sobre todo ha tenido el valor y las fuerzas necesarias para llevarme hasta donde he llegado... Casi que las palabras me son obsoletas para mostrarle mi más sentido agradecimiento. A mi padre Ramiro Velazco Correa, por su constante preocupación no sólo en términos de las concepciones teóricas sino de la vida misma. Por ser cómplice de la locura llamada teatro... Por compartir conmigo su experiencia. A Andrea (llegando en el momento indicado), por su siempre constante sonrisa alentadora.

Un reconocimiento especial a la Casa del Teatro de Medellín por abrirme las puertas de su biblioteca Gilberto Martínez y así complementar el cuerpo teórico de este trabajo. También, a Matías Maldonado y Humberto Dorado por facilitarme la copia de su obra El deber de Fenster. Texto que fue fundamental en el desarrollo de este trabajo.

RESUMEN ANALÍTICO DE EDUCACIÓN - RAE

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	EL TEATRO DOCUMENTO: revisión, seguimiento y puesta en práctica dramática a través de la investigación documental
Autor(es)	Velazco García, David Julián
Director	Torres, Claudia
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 80 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional, UPN
Palabras Claves	TEATRO DOCUMENTO, MONTES DE MARÍA, INVESTIGACIÓN-CREACIÓN,
2. Descripción	
<p>Trabajo de grado que ahonda en los desarrollos históricos del teatro documento, buscando sus aportes más significativos. Además, hace un recorrido sobre los hechos perpetrados por los paramilitares en Los Montes de María entre los años 1997 y 2002. Al mismo tiempo, pone sobre la mesa, ciertas tensiones, ciertas concepciones necesarias para poder entender y justificar el trabajo aquí planteado. Todo lo anterior concretado en el ejercicio dramático que se plantea como el resultado de la investigación aquí desarrollada. Estas etapas y este trabajo en general, buscan plantear relaciones y distancias entre el quehacer investigativo y la investigación creación, pero a la vez retomar los aportes realizados por el teatro documento al movimiento teatral en Europa, Latinoamérica y Colombia.</p>	
3. Fuentes	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Bravo-Elizondo, P. (1979). Teatro documental latinoamericano (Vol. I). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 2. Castri, M. (1978). Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud. Madrid: Akal Editor. 3. Grupo de Memoria Histórica. (2009). La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra. Recuperado el 13 de marzo de 2013, de centro de memoria histórica: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/informe_la_masacre_de_el_salado.pdf 4. Nancy, J.-L. (2006). La representación prohibida. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 5. Oliva Herrer, M. (2007). Drama y narración: El teatro documental de Peter Weiss. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. 6. Sánchez, J. (2007). Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid: Visor Libros. 7. Weiss, p. (1969). Notas sobre el teatro documental. Razón y Fábula (16), 133-139. (C. Duplat, Trad.) Bogotá: Uniandes. 	
4. Contenidos	
<p>En el primer capítulo titulado DESARROLLOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS DEL TEATRO DOCUMENTAL, se ahonda en los desarrollos tanto históricos como teóricos por los que trascendió la propuesta del teatro documento y cómo ésta se ve reflejada en las propuestas de</p>	

varios dramaturgos alemanes, latinoamericanos y colombianos.

En el segundo capítulo se hace una reconstrucción concisa de los hechos violentos ocurridos entre 1997 y el 2000 en el territorio de Los Montes de María. Igualmente, se ponen en tensión, concepciones necesarias para la sustentación del trabajo. Se indaga acerca de la relación espectador-testigo; cual podría ser la utilidad del arte visto desde la concepción de este trabajo; cómo la relación entre lo cruento y lo poético, llevan a ver el trabajo realizado desde otra perspectiva; la diferenciación entre un documento histórico y la obra de arte; cómo se problematiza la cuestión entre La Verdad y La Memoria y finalmente, cómo se ve el trabajo dramático desde la propuesta del teatro de títeres.

El tercer y último capítulo, es la concreción del ejercicio dramático, teniendo en cuenta los acontecimientos de la década de los 90's en los Montes de María, con la información previamente recopilada y relacionada con el tema de las masacres, principalmente de noticias de periódicos nacionales y regionales, artículos de revistas, documentales y toda aquella forma de documentación que se encontró disponible para consultar a través de la propuesta metodológica de la investigación documental.

Y para finalizar, hay un lugar importante para plantear las preguntas y las tensiones finales a modo de reflexión sobre la pesquisa desarrollada y como ésta se fue transformando y enriqueciendo hasta llegar a ser el documento que aquí se presenta.

5. Metodología

La fundamentación metodológica se abordó desde la investigación cualitativa y se tomó como referente, la investigación documental. Ésta, plantea que el ejercicio de investigación y sustentación teórica se puede construir con a partir de textos que no necesariamente han sido creados con un fin de documentación, pero si son medios y formas de comunicación y que se utilizan como fuente de consulta. Entendiendo dichas producciones dentro de un contexto social y cultural, para narrar unas configuraciones muy particulares del entorno donde son o fueron producidas

6. Conclusiones

La concepción de conclusiones, cierra las posibilidades de continuación del trabajo aquí realizado, en la medida que esta investigación no es más que un inicio, una puerta de entrada al trabajo artístico que se propuso realizar. Es por eso, que se plantean, más bien, unas reflexiones, unos cuestionamientos y unas concepciones finales.

Se podría decir que lo interesante de este trabajo radica, en la vigencia que cobra, la validez actual que tiene este tipo de investigaciones dentro de lo contexto académico. Estas metodologías flexibles, tal vez difusas, abren la posibilidad de la interacción entre las diferentes posibilidades de hacer investigación. Sus límites poco o nada definidos aportan a la construcción de discursos más sólidos pero a la vez más propios, más personales. Esta cualidad del trabajo, permite abrir nuevos horizontes dentro de la investigación teatral y académica, propias de un contexto como en el que se presenta este trabajo.

Por otra parte, los intereses iniciales de este trabajo, correspondían a poder relacionar y encontrar similitudes del trabajo investigativo dentro de las ciencias sociales y los procesos de investigación-creación propios del arte en general y en este caso del teatro en particular. En este sentido, y aunque encontrando similitudes en sus formas de operar, lo más valioso que sale a relucir es la capacidad que tiene la investigación-creación, para adaptarse, mutar, para poder encontrar su propio camino y abrir nuevas posibilidades dentro del trabajo tanto investigativo, como creativo. La presente investigación tomó vida propia, desvió los intereses primarios a preocupaciones, tal vez no más válidas y legítimas, pero sí más sinceras y más propias de la investigación aquí propuesta. Eso sí, plagada de intuiciones, que se han vuelto puntos de partida para nuevas indagaciones. Intuiciones que se volvieron la base de la creación dramática. Intuiciones en tensión, en constante diálogo, en constante transformación en busca de complejizar el trabajo (rol) del artista (dramaturgo).

Todo el tiempo el trabajo se desarrolló en límites difusos y sobre todo, en interpretaciones propias sobre concepciones teóricas de los temas tratados aquí que fueron de gran aporte para el trabajo. Estas interpretaciones (tan necesarias para poder entender al (yo) artista como sujeto creador), es la que ha permitido abrir el espectro no solo frente a la investigación-creación, sino al quehacer artístico mismo. Al poner las tensiones a dialogar, fue necesario abrir los límites que las separaban, vagar por diferentes puntos de vista y poder, de esta manera, sustentar, justificar más bien, la mirada particular del que aquí escribe.

Dejando un poco de lado estas concepciones sobre el trabajo, cabe resaltar cómo estuvo presente, inherente todo el tiempo al cuerpo de la investigación, la relación arte-política. Es una relación fuertemente arraigada tanto a los desarrollos de las propuestas dramáticas aquí explicadas, como a los intereses sobre los cuales se realizó el ejercicio dramático. Es posible, que estos dos conceptos no se puedan separar, que necesiten el uno del otro para justificarse a sí mismos, pero lo que aquí se plantea es una necesidad de reinterpretar tanto ambos conceptos, como la relación que entre estos se guarda. Ser intérprete de ellos, significa tomar primero, conciencia, y luego, posición. Conciencia en términos de cómo el trabajo artístico influye fuertemente tanto en quien lo produce como en quien lo ve, lo lee y lo ajusta a su propia vida (tema que daría para otro trabajo investigativo). Y una posición no en términos radicales, sino como se plantearon en las tensiones, una posición que se mueve, que transita de un lado a otro, que es difusa pero concreta a la vez. Una posición que le apuesta a compartir la interpretación de la vida y que se complementa con las otras visiones sobre esa misma vida.

Esto, lleva a un segundo momento importante. Todo el tiempo, el escritor, fue un intérprete. Todo lo aquí relacionado estuvo mediado por sus intereses, sus cuestionamientos, sus dudas y desaciertos. Desde dicha interpretación (de la historia, de los recorridos de las propuestas y de los planteamientos), creó. Hizo un recorrido a su manera, con los vacíos propios del caso, con los complementos válidos y desde allí dio su propia mirada, que en últimas es lo más enriquecedor del trabajo. En esta medida, este trabajo no tiene nada que ver con la búsqueda de La Verdad (en mayúscula) y por lo tanto no es verdad absoluta. Es una mirada, una interpretación, una intuición sobre un hecho concreto. Eso y nada más que eso.

Esto conlleva a que se pueda hablar, que de una u otra forma se fue recuperando, poco a poco, eso que se llama sensibilidad, extracotidianización, y esto visto desde dos puntos de vista a saber: En primer lugar, es imposible ver los hechos de manera cruenta sin que éstos no lleguen a trastocar fibras, emociones. Hay una identificación, un reconocimiento de la barbarie, de la violencia, de lo que es pero nunca tuvo que haber sido. En segundo lugar, la mirada desde la creación dramática está mediada por esta concepción de la sensibilidad frente a los hechos. Es una creación artística que, como diría Brecht, su primer función es entretener, pero a la vez cuestionar. Es muy difícil desligar el hecho artístico de su intencionalidad. Pero, prevalece la primera y esto concluye con la poetización de lo que se volvió paisaje. En últimas, y recalando una idea que se posicionó fuertemente a lo largo del trabajo, no es más que una interpretación, una intuición a lo que podría ser el aporte de este trabajo a eso que se ha querido hacer: poetizar la vida.

Elaborado por:	DAVID JULIÁN VELAZCO GARCÍA		
Revisado por:	CLAUDIA TORRES		
Fecha de elaboración del Resumen:	11	06	2013

ÍNDICE

RESUMEN	11
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO UNO.	18
DESARROLLOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS DEL TEATRO DOCUMENTAL	18
Primero, el teatro político.	18
Del teatro político al teatro documento solo hay un paso.....	21
Notas sobre el teatro documento.	24
Teatro documento en Latinoamérica.....	28
Colombia y el teatro Documental	32
Vinieron los años y algo ha quedado del teatro documento.....	38
CAPÍTULO DOS.....	41
Los hechos violentos en Los Montes de María	41
El relato.....	42
POR QUÉ ESCRIBIR SOBRE LA MASACRE. O los límites de la representación... ..	50

Ciertas tensiones.	51
¿Espectador o testigo?	51
La utilidad del arte.	54
Lo poético-lo cruento.	55
La espectacularización de la realidad	56
Obra de arte o documento histórico.....	57
La Verdad y La Memoria (en mayúsculas)	59
Propuesta estética desde el teatro de títeres.....	60
CAPÍTULO TRES.....	62
1809. Obra documental para teatro de títeres.	62
REFLEXIONES, PREGUNTAS Y TENSIONES FINALES	70
RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS.....	74

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Línea del tiempo teatro documento Latinoamericano.	31
--	----

RESUMEN

El teatro documento: revisión, seguimiento y puesta en práctica dramática a través de la investigación documental, ahonda en los desarrollos históricos del teatro documento, buscando sus aportes más significativos. Además, hace un recorrido sobre los hechos perpetrados por los paramilitares en Los Montes de María entre los años 1997 y 2002. Al mismo tiempo, pone sobre la mesa, ciertas tensiones, ciertas concepciones necesarias para poder entender y justificar el trabajo aquí planteado. Todo lo anterior concretado en el ejercicio dramático que se plantea como el resultado de la investigación aquí desarrollada. Estas etapas y este trabajo en general, buscan plantear relaciones y distancias entre el quehacer investigativo y la investigación creación, pero a la vez retomar los aportes realizados por el teatro documento al movimiento teatral en Europa, Latinoamérica y Colombia.

En este sentido, el primer capítulo ahonda en los desarrollos tanto históricos como teóricos por los que trascendió la propuesta del teatro documento y cómo ésta se ve reflejada en las propuestas de varios dramaturgos alemanes, latinoamericanos y colombianos.

En el segundo capítulo se hace una reconstrucción concisa de los hechos violentos ocurridos entre 1997 y el 2000 en el territorio de Los Montes de María. Igualmente, se ponen en tensión, concepciones necesarias para la sustentación del trabajo. Se indaga acerca de la relación espectador-testigo;

cual podría ser la utilidad del arte visto desde la concepción de este trabajo; cómo la relación entre lo cruento y lo poético, llevan a ver el trabajo realizado desde otra perspectiva; la diferenciación entre un documento histórico y la obra de arte; cómo se problematiza la cuestión entre La Verdad y La Memoria y finalmente, cómo se ve el trabajo dramático desde la propuesta del teatro de títeres.

El tercer y último capítulo, es la concreción del ejercicio dramático, teniendo en cuenta los acontecimientos de la década de los 90's en los Montes de María, con la información previamente recopilada y relacionada con el tema de las masacres, principalmente de noticias de periódicos nacionales y regionales, artículos de revistas, documentales y toda aquella forma de documentación que se encontró disponible para consultar a través de la propuesta metodológica de la investigación documental.

Y para finalizar, hay un lugar importante para plantear las preguntas y las tensiones finales a modo de reflexión sobre la pesquisa desarrollada y como ésta se fue transformando y enriqueciendo hasta llegar a ser el documento que aquí se presenta.

INTRODUCCIÓN

“País del olvido. No existe tal sitio. Quizás en una novela fantástica y como una pesadilla. Ningún país huye de su historia. Sus muertos marcan sus caminos, sus pueblos, sus nombres. Las guerras son siempre la vuelta a la tierra de los muertos mal enterrados. Como las tragedias griegas. Los muertos hablan. No se quedan callados nunca.”

-Marco Antonio de la Parra-

Los procesos violentos más próximos dentro la historia de Colombia, han atravesado por varias etapas: desde la época de La Violencia (años 50's), la consolidación de los procesos insurreccionales de las guerrillas liberales (años 60's), la influencia de los procesos revolucionarios de América Latina (años 70's y 80's) y la lucha contrainsurgente (años 90's y 2000). Esta última materializada en la creación de lo que se conoce como los grupos paramilitares y las autodefensas.

Estos grupos surgen, bien por ausencia del Estado o por intereses personales de grandes latifundistas, que veían en este modo de operar, una salida a las extorsiones y secuestros a los que se veían sometidos por los grupos guerrilleros (Grupo de Memoria Histórica, 2009). De esta manera, los grupos paramilitares empiezan su “ruta del terror”, donde su principal objetivo era la población civil, supuestamente identificada como colaboradores de las

guerrillas o como guerrilleros. De esta manera, empieza toda una secuela de exterminio de la población civil mediante las masacres sistemáticas:

La masacre es tal vez la modalidad de violencia de más claro y contundente impacto sobre la población civil. La de El Salado hace parte de la más notoria y sangrienta escalada de eventos de violencia masiva perpetrados por los paramilitares en Colombia entre 1999 y el 2001. En ese período y sólo en la región de los Montes de María ese ciclón de violencia se materializó en 42 masacres, que dejaron 354 víctimas fatales. La concentración temporal y territorial de masacres que se registró en esta zona era percibida como una marcha triunfal paramilitar, que hizo pensar en aquel momento en una sólida repartición del país entre un norte contrainsurgente y un sur guerrillero (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 9).

La pertinencia de ahondar en temas tan complejos como lo es la violencia en el país y su relación con los desarrollos artísticos frente al tema, es la base fundamental sobre la cual se realiza este trabajo. Por eso, está dividido en tres grandes partes: la primera tiene que ver con tomar como objeto de estudio el planteamiento teórico y dramático del teatro documento desde la perspectiva histórica, sus orígenes, corrientes y desarrollos, su visión artística y postura política, tomando como referente obras que se desarrollaron bajo sus preceptos y propuestas estéticas. Se hace un recorrido por los principales exponentes alemanes del teatro documento, y los planteamientos propuestos por Peter Weiss. Posteriormente, se indaga acerca de los ejercicios dramáticos documentales desarrollados en Latinoamérica, hasta llegar a Colombia donde se analizan y comparan algunos ejercicios pertinentes dentro

de la investigación. Finalmente, se presentan los aportes del teatro documento a lo que se podría dominar teatro contemporáneo, o mejor sea dicho de otra forma, lo que se ha heredado de éste y cómo se ha ido desarrollado y retomando.

En la segunda parte, se relata de manera sucinta, los hechos sobre los cuales se enmarca la creación dramática propuesta como resultado de la investigación y que narran los acontecimientos ocurridos entre el 7 de marzo de 1997 y el 18 de febrero de 2002. Al mismo tiempo, se explican las tensiones entre varias concepciones sobre el trabajo (rol) del artista creador-investigador, para poder complementar el trabajo, pero sobre todo buscando la justificación adecuada para el desarrollo del ejercicio escritural, desde dónde se estaba planteando, para qué plantearlo y como presentarlo.

El tercer y último capítulo, es la consolidación del ejercicio dramático, teniendo en cuenta los acontecimientos de la década de los 90's en los Montes de María, recopilando la información relacionada con el tema de las masacres, principalmente de noticias de periódicos nacionales y regionales, artículos de revistas, documentales y toda aquella forma de documentación que se encuentra disponible para consultar a través de la propuesta metodológica de la investigación documental.

Lo anteriormente expuesto, tuvo como objetivo Realizar un ejercicio de escritura dramática sobre las masacres cometidas en la década de los 90's en los Montes de María a partir de la estética del teatro documento. Así mismo se

indagó acerca de poder conocer los elementos teóricos del teatro documento, sus orígenes y metodologías como propuesta teatral y poder poner en diálogo y tensión el contribuir a través del ejercicio dramático, a la reconstrucción de la memoria, sobre el caso de las masacres en los Montes de María en los años 90 del siglo XX.

La fundamentación metodológica se abordó desde la investigación cualitativa y se tomó como referente, la investigación documental. Ésta, plantea que el ejercicio de investigación y sustentación teórica se puede construir con a partir de textos que no necesariamente han sido creados con un fin de documentación, pero si son medios y formas de comunicación y que se utilizan como fuente de consulta. Entendiendo dichas producciones dentro de un contexto social y cultural, para narrar unas configuraciones muy particulares del entorno donde son o fueron producidas (Valles, 1999).

Miguel Valles en su libro “Técnicas cualitativas de investigación social” (1999) plantea una clasificación de dichos documentos: por un lado, se encuentran los textos escritos como son informes oficiales, periódicos, noticias, prensa en general; por otra parte se cuentan con materiales como son las ayudas audiovisuales, y otros documentos que ya no son tanto de carácter público, sino que están más dentro de lo personal como cartas, fotografías e incluso testimonios.

De igual manera, el autor plantea que una de las problemáticas más comunes dentro de la investigación documental, está en el quién ha creado

dichos documentos. Por ejemplo, los periódicos responden a unas filosofías y a unos mandatos institucionales y en esta medida se pueden ver sesgadas las noticias y las formas como están construidas desde el discurso. Por eso, es de vital importancia la comparación del material con diferentes fuentes de información, para tratar de develar el contexto completo con cualquier acontecimiento en específico que se quiera abordar. De esta manera, la importancia de lograr poner sobre la mesa, diferentes referentes documentales, para de esta forma, construir un corpus amplio y lo menos sesgado posible.

CAPÍTULO UNO.

DESARROLLOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS DEL TEATRO DOCUMENTAL

Primero, el teatro político.

La revolución rusa de 1917 marca para el arte, y específicamente para el teatro, un nuevo rumbo, unas nuevas búsquedas, otras preocupaciones. Las exploraciones estéticas están enmarcadas en los procesos sociales que se empiezan a gestar con la nueva condición social y política que se evidenciarían en lo que se conoce como el octubre teatral (Berthold, 1974), cuya fundamentación radica en la oposición al teatro naturalista y burgués. El teatro deja de lado sus tendencias netamente artísticas para dirigir su trabajo al desarrollo de acciones de propaganda política y como medio de agitación. Una mediación mucho más objetiva, de concienciación y prevalencia de las ideas (Berthold, 1974).

En los espectáculos teatrales prevalecen los temas históricos y de gran envergadura, propuestos para su representación en escenarios amplios, con escenografías reales, y un sinnúmero de actores en escena; son espectáculos diseñados para las masas y que empiezan a concebir de manera diferente al espectador como parte fundamental en la configuración del espectáculo.

El modelo revolucionario ruso se expande rápidamente por Europa, y Alemania no sería la excepción de su influencia. Allí, Erwin Piscator dirige sus

búsquedas teatrales, retomando los preceptos propuestos por el movimiento ruso, hacia el proletariado alemán. Su trabajo se fundamenta principalmente en la búsqueda de un teatro que ganara a la masa indecisa políticamente hablando, haciendo de su trabajo más que artístico, un teatro de propaganda, como anteriormente se había planteado en la Rusia revolucionaria:

En Piscator encontramos originariamente dos impulsos fundamentales a la experimentación, dos líneas de investigación: por una parte, la urgencia de volver al teatro capaz de <<visualizar>> las grandes fuerzas que mueven la historia [...] por otra, el establecer una nueva relación entre espectáculo y espectador. Por una parte, se trata de asimilar al teatro, transformándolo, nuevos contenidos que constituyen elementos racionales útiles a la lucha político-económica [...] por otra parte, persigue una nueva modalidad de comunicación teatral racional y práctica. (Castrí, 1978: 65-66)

Es decir, que las búsquedas teatrales están estrechamente ligadas al desarrollo de la historia, en la medida que ésta es el material principal sobre el cual se trabaja: Los hechos históricos son llevados a las tablas de manera objetiva y racional, casi de manera científica, donde lo que prima es el hecho en sí mismo, más allá de las preocupaciones propias del teatro. Además de concebir el trabajo sobre el espectador no en sus emociones, sus pensamientos y en sus actitudes, sino en trabajar frente a sus conocimientos, ideales y sus apuestas y posturas políticas, y así “dotarlo” ideológicamente, ganarlo hacia una u otra postura política:

Para un teatro que quiera asumir nuevos contenidos y sobre todo, desarrollar nuevas funciones, es necesaria la invención y la utilización de nuevas técnicas expresivas y de nuevas formas de comunicación, y que inversamente la experimentación no debe ser considerada fin en sí misma, sino proporcionada a los fines funcionales y sociales que el teatro pretende desarrollar. (Cagri, 1978: 61-62)

De esta manera, no se puede evitar que el trabajo sobre un teatro político vaya generando una manera propia de “hacer teatro”: una maquinaria, una dramaturgia y unas exploraciones artísticas que va requiriendo. Es desde aquí que el teatro se empieza a enriquecer al utilizar otros medios que hasta el momento le eran ajenos; la utilización, principalmente, del cine como herramienta para recalcar las ideas y los hechos sobre los que se estaban trabajando, será un elemento aportado y profundamente trabajado en el teatro de Piscator. De esta manera,

Al individuo y a su problemática lo sustituirá ahora en el quehacer artístico el documento, el <<zeitstück>>; en la escena cala el fragmento objetivo de la realidad que se integra, a través de la técnica del montaje (reflejo de la técnica dada del <<collage>> y del <<fotomontaje>>), con otros fragmentos hasta reconstruir una imagen objetiva del mundo. (Cagri, 1978: 57)

Imagen que servirá, como ya se ha dicho, para agitar, para posicionar y para transformar, pero sobre todo para dejar explícito un hecho, un acontecer que es de suma importancia resaltar, recordar, y que nos servirá como

herramienta en el camino hacia la emancipación del hombre y un nuevo orden social (Berthold, 1974).

Del teatro político al teatro documento solo hay un paso.

A partir de los planteamientos que había hecho el teatro político, el teatro documento toma sus bases y sus planteamientos, para abordar temas políticos e históricos con un fin netamente informativo, de crítica y denuncia. Basado en la recopilación de información, textos, testimonios, artículos de revistas, fotografías, películas y toda aquella forma de recopilación documental, se crea una dramaturgia basada en una reconstrucción de los hechos, buscando representarlos tal cual ocurrieron:

El drama documental es básicamente un drama informativo, que se basa en una rigurosa investigación sobre la historia y la documentación real, utilizado para fundamentar las tesis que se pretenden defender en la obra dramática. De esta manera, el autor se sirve de la escena para hacer llegar al público una información, que, en el caso de Peter Weiss, es en ocasiones objeto de cierta manipulación y montaje, de modo que se posibilite la labor crítica del espectador sobre los hechos presentados, y, en su caso, un posterior cambio del punto de vista. (Oliva Herrero, 2007: 40)

Ya no es el caso de la transformación social, como lo plantearía el teatro político, sino que es más una búsqueda de poder mostrar los acontecimientos históricos de una manera sistemática, casi científica (Haiduk, 1996), lo que lleva a dar esa mirada de verdad histórica frente a los hechos que se

presentan. Así, el teatro documento se convierte en un ejercicio informativo, que “rechaza toda invención; sin modificar el contenido, pero estructurando la forma” (Weiss, 1969: 133).

Por otra parte, Weiss plantea que la tarea fundamental del teatro documento es el poder develar todo aquello que, según él mismo, se nos oculta. Por ejemplo, los medios de comunicación encubren la verdad, o porque los medios son los encargados de construir mentiras históricas (Oliva Herrer, 2007). Por eso, se hace tan fundamental la revisión de diferentes fuentes y perspectivas de los hechos, para que el campo de análisis, sea más amplio y pueda evidenciar la complejidad sobre un mismo tema, del cual el espectador hará su propia conclusión y tomará postura frente al hecho que se le ha mostrado.

Es sabido que Peter Weiss es el máximo representante del teatro documento alemán, pues marcó un punto importante en la historia de esta corriente teatral por su obra *La indagación. Oratorio en 11 cantos* (obra montada en 1965). Para construir *La indagación*, Weiss “había asistido al Proceso de Auschwitz en Frankfurt. Escogió los materiales del proceso de tal forma que se podía revivir el calvario de los reclusos en una presentación primordialmente lineal” (Haiduk, 1996: 119). Dejando de lado elementos dramáticos como el conflicto, o unos personajes complejamente contruados, lo que prima es el hecho en sí, lo significativo que puede llegar a ser para una sociedad o un grupo social, sin caer en historicismos.

Mucho tiempo antes que Weiss publicara sus Notas sobre el Teatro documento, ya habían existido ejercicios dramatúrgicos que también estaban inmersos dentro de esta propuesta teatral. Es así, por ejemplo que en 1963 el alemán Rolf Hochhuth, presenta *El Vicario*; obra donde el tema principal ronda sobre el silencio de la iglesia y en su cabeza, el papa Pio XII sobre la persecución a los judíos por parte del nacionalsocialismo alemán (Rötzer & Siguan, 2012: 572). En el 2002, *El Vicario* es llevada al cine por el director Costa Gavras, bajo el nombre de *Amén*¹. Al año siguiente, en 1964, se estrena *El caso Oppenheimer* del dramaturgo Heinar Kipphardt (también alemán). En esta obra, se hace un juicio al “físico y director de la investigación nuclear americana” (Rötzer & Siguan, 2012: 572), Robert Oppenheimer. “Este interrogatorio [...] se convirtió en un documento ejemplar sobre el conflicto de conciencia del científico entre la investigación neutra y la responsabilidad moral, entre la lealtad estatal y la libertad individual” (Rötzer & Siguan, 2012: 572). Al igual que en *La indagación* de Weiss la estructura de ésta, es un interrogatorio que está dividido por secciones las cuales tienen ciertas pausas que refuerzan las acciones o hacen aportes históricos específicos sobre el caso del científico.

Lo interesante de estas tres obras, hasta ahora reseñadas, es que todas pasaron por la dirección de Erwin Piscator en su última etapa de vida y de trabajo teatral, que combinadas con su visión del teatro político y la dramaturgia

¹ El compromiso político del director griego, se ve reflejado en cada una de sus películas y *Amén* no es la excepción. Con un ir y venir de un tren que a veces parece lleno y otras vacío, el director nos recalca la pasividad de la toma de decisiones por parte de los grandes poderes religiosos y políticos, frente al exterminio nazi, llevando a otro nivel, desde la imagen, la obra de Hochhuth.

del teatro documento, lograron que trascendieran en la historia del teatro alemán por los aportes realizados a la escena teatral:

El interés de Piscator por el teatro documental constituía una prolongación de su idea de teatro político formulada en los años veinte; entonces había señalado que el objetivo de su teatro no era el producir una obra de arte, sino <<tomar la realidad como punto de partida para elevar la disonancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo>>. (Sánchez, 2007: 191)

Notas sobre el teatro documento.

En 1968 sale a la luz la obra *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de liberación de Vietnam* de Peter Weiss, en la cual el autor pone de manera manifiesta cómo las colonias, en este caso de la República de Vietnam “intentan liberarse de la explotación socioeconómica a la que les someten potencias occidentales” (Oliva Herrer, 2007: 191). Pero la publicación de dicha obra, no solo es importante por la temática planteada, sino porque viene antecedida por un texto denominado *Notas sobre el teatro documental*, donde Weiss plantea unas “condiciones” o más bien planteamientos dramaturgicos y teóricos teatrales acerca del desarrollo de su propuesta documental.

Weiss plantea, inicialmente, que “El teatro Documental es un teatro de informe [...] rechaza toda invención, emplea material documental que difunde a

partir de la escena; sin modificar el contenido, pero estructurando la forma” (1969: 133), con un alto nivel de crítica hacia un acontecimiento específico. Dicha crítica está precisada en tres niveles: el primero tiene que ver con el nivel de información que nos llega a través de los medios de comunicación, de aquello que nos ocultan y nos camuflan; segundo, habla sobre cómo se nos falsifica la realidad de tal manera que esta deja de lado acontecimientos históricos importantes y que sirven a ciertos sectores e intereses sociales; y el tercero, tiene que ver frente a la crítica de la mentira, que apunta a preguntarse el costo de una mentira histórica y cuáles serían los obstáculos que habría que superar para poder hallar la verdad acerca de eso que se nos oculta (Weiss, 1969). Sobre esto último, Weiss plantea que a pesar que los medios de comunicación pareciera que nos tuvieran informados y actualizados de todo aquello que sucede a nuestro alrededor, “los acontecimientos más importantes que determinan el aspecto de nuestro presente y de nuestro futuro nos permanece ocultos, así como sus orígenes y sus relaciones” (Weiss, 1969: 134).

Por otra parte, hace referencia acerca del espacio en donde se desarrolla la acción en el teatro documento: el principal ejemplo que toma es el tribunal como espacio de escenificación. Esto se desarrolla sobre todo en su obra *La indagación* y en *El caso Oppenheimer* de Kipphardt. Es en el espacio del tribunal donde se logra develar los hechos a partir de los testimonios de las personas directamente involucradas en los procesos desarrollados, pero a su vez, da la posibilidad de incluir al espectador dentro del acto, de forma tal que rompe con la relación pasiva entre espectador-

espectáculo y da al primero, la posibilidad de influir directamente en el segundo:

El teatro documental puede igual introducir al público en el seno de los debates, lo que es imposible en la sala de audiencia real; pone al público al mismo nivel del acusado y del acusador; puede hacerlo participar en una comisión investigadora; el teatro documental puede contribuir a la comprensión de un conjunto de fenómenos o bien provocar, en último extremo, una actitud de oposición. (Weiss, 1969: 137)

Cuando Weiss habla acerca de la concepción de personaje dentro de esta corriente teatral, explica que éstos están “incluidos en la acción, están situados dentro de un marco histórico” (Weiss, 1969: 137). De esta forma, son personajes que en ningún momento están mostrando situación o acciones individuales, sino que representan a un grupo social y a acciones que enmarcan a dicho grupo. Así mismo, “no se teatralizan conflictos individuales sino comportamientos ligados a sus motivaciones socio-económicas” (Weiss, 1969: 136), planteamiento fuertemente influenciado por su antecesor, el teatro político. En esta medida, la crítica hacia un acontecimiento histórico se refuerza y le permite al espectador despojarse de todo aquello que no le permite ver dichos acontecimientos de forma analítica. Por esto, “la obra dramática puede volverse el instrumento de una formación del pensamiento crítico” (Weiss, 1969: 135), y es éste el que al final, se da para sí mismo la conclusión de lo que acaba de presenciar.

Por otra parte, en términos de la estructura de la obra, ésta “se compone de pedazos antagónicos, de enumeraciones de ejemplos análogos, de formas contrastadas, de referencias de dimensiones variables. Variaciones sobre un mismo tema. Una etapa en el seno de un proceso. Introducción de elementos discordantes, de disonancias” (Weiss, 1969: 138), donde el resultado no es más que una maraña de datos y acontecimientos, con el único fin de mostrar de la manera más completa y concreta, vista desde diferentes puntos el hecho en sí.

Asimismo, Weiss le apuesta al concepto de *Teatro Total*². Este concepto, “exigía a los actores el dominio perfecto de distintos medios de representación” (Haiduk, 1996: 116). Al tiempo que el teatro documento se enriquece de materiales documentales para realizar su puesta en escena, se enriquece con distintas formas de representación teatral, como la pantomima, “la utilización de máscaras y de accesorios decorativos. Acompañamiento musical. Ruidos” (Weiss, 1969: 138). Buscando un acercamiento estético propiamente construido para el teatro documento que además de plantearse desde unas preocupaciones netamente políticas, no olvida que tiene unas búsquedas y propuestas artísticas en todo su conjunto y que en esta medida,

Aun cuando él [el teatro documento] logra liberarse del cuadro que hace de él un medio artístico, aun cuando él abandona las categorías estéticas. Aun

² Este concepto es planteado por Richard Wagner en el romanticismo, con el cual buscaba que en toda obra de arte “intervinieran los diversos lenguajes artísticos” (Sánchez, 1994: 19). Esta concepción, fue asumida por Piscator, para el planteamiento de sus puestas en escena, con lo cual buscaba construir un teatro que le permitiera aprovechar todos los recursos técnicos en favor del montaje que quería realizar dentro de su planteamiento de teatro político (Sánchez, 1999).

cuando él se quiere una cosa imperfecta, toma de posición y acción militante, aun cuando él se da la apariencia de nacer en el instante mismo y de obrar sin premeditación. El teatro documental es, a fin de cuentas, un producto artístico y debe serlo, si desea justificar su existencia. (Weiss, 1969: 135)

Finalmente, Weiss propone que el teatro documento debe de estar fuera de los grandes escenarios artísticos para no contradecir su naturaleza de denuncia y así poder llegar a más personas y no morir preso por el sistema al cual está criticando. Además, y es tal vez este aporte del teatro documento el que se mantiene a través del tiempo y permite analizar nuevas propuestas artísticas que están ligadas con esta corriente, que “así como él abandona los cánones estéticos del teatro tradicional, él debe poner en duda sus propios métodos y desarrollar técnicas adaptadas a nuevas situaciones” (Weiss, 1969: 138-139).

Teatro documento en Latinoamérica.

Por la misma década que Weiss desarrollaba su trabajo, en Latinoamérica se empezaba a gestar una generación de dramaturgos que, sobrecogidos por el marco del teatro documento, irían desarrollando su trabajo. Es así que, por ejemplo, el mexicano Vicente Leñero, se convertiría en uno de los primeros y máximos exponentes de esta corriente en Latinoamérica (Bravo-Elizondo, 1979). Su obra más nombrada es *Pueblo rechazo*, estrenada en 1968; en dicha obra se trata el tema de cómo el sacerdote Gregorio Lamecier, ponía en práctica teorías psicoanalíticas con los monjes de

su convento y como este hecho lo llevó a renunciar a su vida religiosa (Leñero, 1969). Vicente Leñero, siguiendo los pasos del teatro documental, empieza a reunir recortes de prensa, a hacer visitas al monasterio e incluso a entrevistarse con varios monjes y colaboradores del convento del sacerdote Lamecier e incluso a consultar un libro escrito por éste. De este material surge *Pueblo rechazado* y según palabras del propio Leñero,

 Mi calidad de simple observador de los acontecimientos me daba –y me dio siempre- entera libertad para abordar el conflicto con toda la subjetividad posible, es decir, con desfachatez y autonomías suficientes para construir una obra que pudiera funcionar al margen del hecho histórico, que planteara los problemas que yo quería plantear y no tanto los problemas concretos –algunos de ellos muy circunstanciales- que habían planteado ya, en la realidad, las personas reales. (Leñero, 1969: 14)

La obra realmente, muestra la pugna entre los deseos humanos en busca de la verdad por medio de la ciencia y la psiquis, y la búsqueda de la verdad a través de Dios y de su sagrada institución, y cómo estas dos miradas se contraponen dando origen al conflicto de la obra. Además, que pone como base fundamental, las subjetividades de los personajes antes que el hecho histórico concreto, no por eso dejando de lado la humanización del conflicto teatral, sino por el contrario, recalcándola aún más.

De este mismo autor son las obras documentales *Compañero* (1970), basada en los escritos de Ernesto “Che” Guevara, *Los hijos de Sánchez*

(1972), adaptación del estudio antropológico del mismo nombre, realizado por Oscar Lewis y *El juicio* (1972) que narra el “juicio contra José de León Toral y la madre Conchita, por el asesinato del presidente mexicano Álvaro Obregón” (Bravo-Elizondo, 1979: 20)

Al igual que Vicente Leñero, en varias partes de Latinoamérica en la década del setenta se venía desarrollando el trabajo a partir de los postulados del teatro documento. Para ilustrar mejor y dar un panorama amplio de las producciones dramáticas y con un sentido netamente informativo, a continuación se hace referencia de dichas producciones con el nombre de la obra, el autor y el país al que pertenece. Dichas obras, están referenciadas en el texto *Teatro Documental Latinoamericano* (Bravo-Elizondo, 1979) y aunque el autor cita varias obras más, en el siguiente cuadro se muestran las obras a las que se les pudo hacer un seguimiento y que son de fácil consulta para el lector:

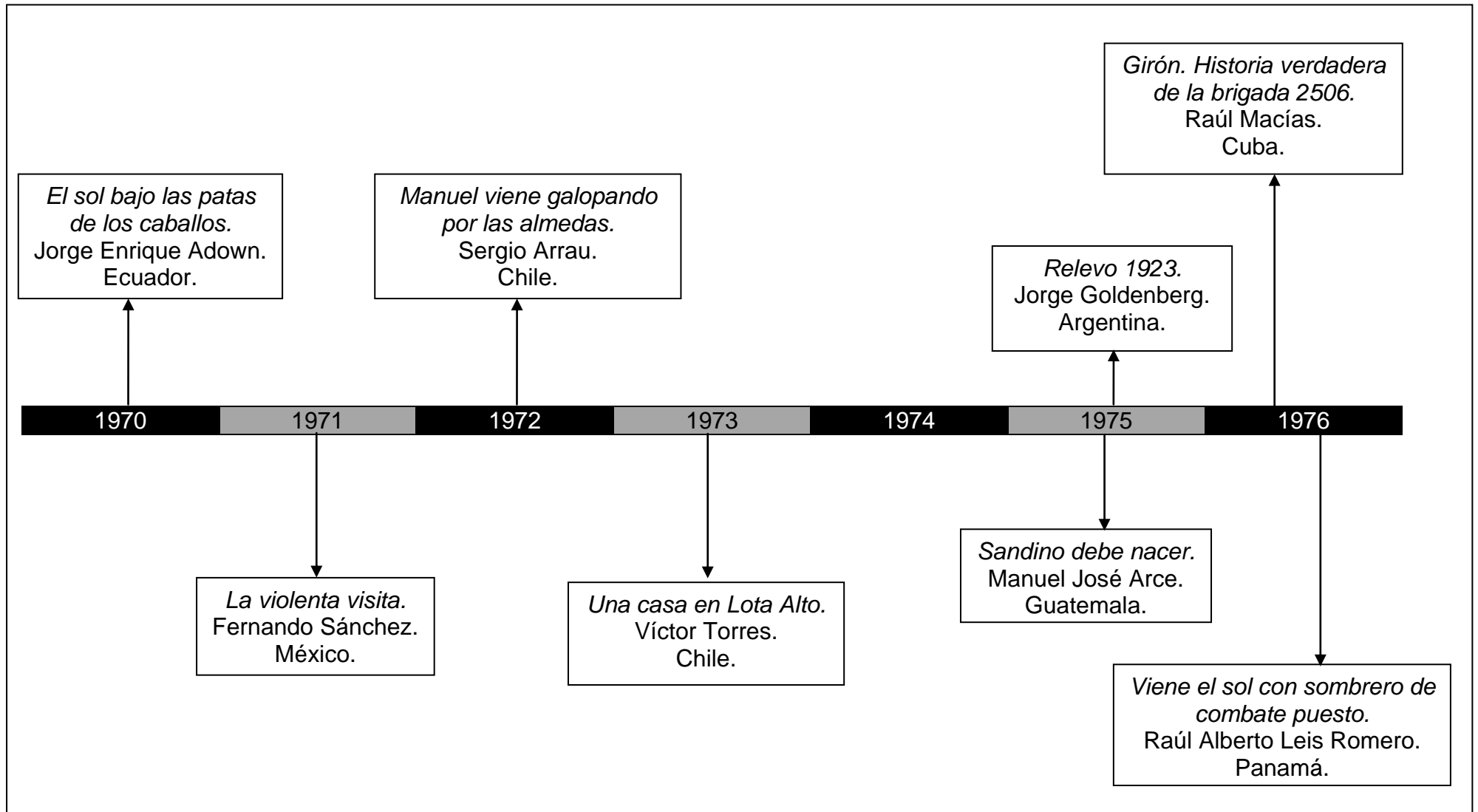


Ilustración 1. Línea del tiempo teatro documento Latinoamericano.

Colombia y el teatro Documental

Para hablar del teatro documento en Colombia, habría que referirse a dos textos que Bravo-Elizondo (1979) cita en particular: *Huellas de un Rebelde* (1970) de Fernando González Cajiao; una obra que toca el tema de Camilo Torres Restrepo, cura que promulgaba la teología de la liberación, muy popular en Latinoamérica en la década de los sesentas, guerrillero del grupo subversivo ELN y muerto en combate y *La Denuncia* (1971) de Enrique Buenaventura. Un texto que hace referencia a la masacre de Las Bananeras ocurrida en 1928 en el departamento del Magdalena (Reyes, 2005) y que habla específicamente sobre

La acusación presentada en la Cámara de Representantes en el año de 1929, por el entonces joven penalista Jorge Eliécer Gaitán. Por medio de emotivos discursos [...] Gaitán promovió un debate sobre los consejos verbales de guerra a los cuales habían sido sometidos los dirigentes de la huelga en la zona bananera, así como muchos de los obreros que fueron capturados tras el decreto emitido por el general Carlos Cortés Vargas [...] El debate en la Cámara de Representantes es la columna vertebral de la pieza. La reflexión de Gaitán sobre la justicia se constituye en la piedra angular de la denuncia. (Reyes, 2005: 7)

Esta última obra, guarda fuertes relaciones con obras como *La indagación* de Weiss y *El caso Oppenheimer* de Kipphardt, en el sentido de la estructura de interrogatorio, obviamente guardando las diferencias, temporales y temáticas, pero encontrándose en términos como los son los acontecimientos históricos y las fuentes utilizadas para su documentación.

Desde la década de los 70's hasta la primer década del nuevo siglo, no se encuentran obras que estén escritas desde los postulados del teatro documento. Durante estos años el movimiento teatral tuvo una influencia muy fuerte, del teatro político y sus diversas derivaciones en sus desarrollos creativos, lo que no permite incluir obras cuyo tema gira entorno a la violencia, el desplazamiento forzoso entre otros temas afines, en la medida que el estudio que aquí se desarrolla tiene que ver con los planteamientos que hiciera Weiss sobre el teatro documento, y no sobre el teatro político colombiano, fuertemente influenciado por Brecht y su antecesor Piscator (Sánchez, 2007).

Entre los años 2001 y 2005 el grupo Mapa Teatro desarrolló un trabajo artístico denominado *Proyecto C'úndua*. Este proyecto condensa varias etapas de un trabajo realizado alrededor del tema de la desaparición del barrio Santa Inés más conocido como El Cartucho, el cual fue transformado en lo que hoy es el parque Tercer Milenio. La documentación de este proyecto se realizó de diversas maneras: intervenciones artísticas, video-instalaciones, acciones performativas, entre otras, buscando hacer un registro cuidadoso de las transformaciones sufridas por este barrio y cómo dicha transformación afectó a sus habitantes y a la ciudad.

La primera parte de este proyecto, se denominó *Prometeo, Primer acto* (2002), en el cual se trabajó con antiguos habitantes del Barrio Santa Inés y donde el objetivo principal era el registro de la desaparición del barrio. Mediante los testimonios de los antiguos habitantes, las proyecciones de lo que había sido el barrio Santa Inés y el trabajo alrededor del texto de Heiner Müller *La liberación de*

Prometeo, se desarrolló esta primera parte. Un año después, en 2003, se presentó *Prometeo, Segundo Acto*, el cual fue un seguimiento a lo que había sido la vida de las personas que estuvieron involucradas en el proyecto anterior y cuáles habían sido las transformaciones que durante el último año ocurrieron en el barrio Santa Inés (Mapa Teatro, 2002).

El tercer momento de este proyecto se denominó *Re-corrídos* (2003) y se ejecutó en la sede del grupo, una casa muy por el estilo de las casas del barrio Santa Inés. Allí, se intervino de diferentes maneras (instalaciones, video-instalaciones, proyecciones fotográficas e intervenciones sonoras), con el fin de dar un espacio “vivo” a lo que fue El Cartucho. Toda la casa se convirtió en un “documento”, que narraba de diferentes formas la cotidianidad del barrio Santa Inés y como éste tuvo un proceso de desaparición para darle paso al parque Tercer Milenio a través de las fotografías proyectadas, los testimonios de los que alguna vez fueron habitantes de este sector, los videos y las transformaciones de los espacios dentro de la casa.

El cuarto momento se denominó *La limpieza de los establos de Augías*, desarrollado durante el 2004 y presentado durante el 39 Salón Nacional de Artistas. Narraba la construcción del parque Tercer Milenio mediante una video-instalación que se presentaba simultáneamente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en los límites donde se estaba construyendo el parque. En el museo, se proyectaba, por un lado, cómo se iba construyendo el parque Tercer Milenio y por el otro, cómo la gente interactuaba con los monitores que se habían instalado a un lado de las

vallas que delimitaban la construcción del parque y en las cuales se podía ver la demolición de la última casa de El Cartucho (Abderhalden, 2010).

Finalmente, el proceso de este proyecto se ve condensado en *Testigo de las ruinas* (2005), obra que está compuesta por gran parte del material que el grupo había recolectado desde el comienzo de la demolición del barrio Santa Inés, hasta la inauguración del parque Tercer Milenio. A parte de las pantallas móviles en las que se proyectan distintos momentos de la transformación urbanística del lugar, hay un testimonio vivo. Una mujer (Juana Ramírez), la última habitante del barrio Santa Inés, hace lo que hacía en el barrio, prepara arepas y chocolate mientras el resto de las acciones van pasando a su alrededor (Mapa Teatro, 2005): “las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes de la zona antes, durante y después de la desaparición del barrio Santa Inés y de la aparición de un no-lugar, el parque Tercer Milenio” (Abderhalden, 2010: 5).

Lo oportuno de este proyecto artístico dentro del presente trabajo, radica en que, por un lado, es un testimonio, un relato, un documento de un proceso que sufrió la ciudad. Está planteado desde el recurso testimonial como principal herramienta de trabajo, con la diferencia que, en varias de las acciones son los propios testigos los partícipes de las acciones. Por otro lado, esa interdisciplinariedad que atraviesa todas las acciones, mueve los límites entre las diferentes disciplinas que allí participan (Sánchez, 2007). Es por eso, que el trabajo del *Proyecto C'úndua* y en general de Mapa Teatro no se puede enmarcar como teatro simplemente. Sus límites son movedizos y difusos pero a la vez son posibilitadores de otras miradas sobre el trabajo de lo documental.

En el 2004 aparece en la escena teatral, *Kilele. Una epopeya artesanal* del dramaturgo Felipe Vergara y presentada por el grupo Varasanta. Esta obra, está basada en los hechos de la masacre de Bojayá ocurrida en el 2002 en esta región del Chocó. Es una exploración acerca de la travesía de uno de sus pobladores sobrevivientes y que ha de regresar para poder enterrar a los muertos insepultos (Parra Rojas & Pulecio Mariño, 2012). El dramaturgo construyó esta obra “a partir de las historias que algunos sobrevivientes le fueron contando a lo largo de su investigación” (Parra Rojas & Pulecio Mariño, 2012: 206) Esta referencia se hace de manera breve, en la medida que dentro del ámbito académico, esta obra ha sido ampliamente estudiada y analizada. Por lo tanto, no es más que un dato informativo para el lector.

Continuando con las apuestas dramáticas en Colombia, habrá que agregar *El deber de Fenster* (2009) de Humberto Dorado y Matías Maldonado. Esta obra, se podría decir que es la más fielmente cercana a los planteamientos del teatro documento, tal como se ha venido explicando, en la medida que “es un documento, es un juicio procesal, un juicio histórico, una condena, una tragedia colectiva y una individual, una investigación, búsqueda de la verdad y una acusación” (Parra Rojas & Pulecio Mariño, 2012: 180), que nos recuerda las obras alemanas que se desarrollaron bajo esta corriente teatral.

El deber de Fenster se desarrolla en el futuro, y cuenta cómo un editor alemán, Mathias Fenster, tiene como encargo realizar un documental que cuente la historia de la masacre de Trujillo, ocurrida entre 1988 y 1991 y que se verá guiado

por la confesión de Daniel Arcila, la cual se encuentra plasmada en un manuscrito. A lo largo de la obra, se van intercalando diferentes documentos, testimonios y cartas de varios de los acusados y testigos de los hechos cometidos en estas fechas. El trabajo multimedial, también se ve involucrado con fragmentos de documentales y entrevistas realizadas por diferentes medios y en diferentes momentos de la investigación realizada sobre la masacre (Dorado & Maldonado, 2009).

Además, cabe resaltar el carácter informativo de la pieza. Es una obra en la cual, si bien hay una organización de la información obtenida y está debidamente documentada, en ningún momento existe la necesidad de tomar algún tipo de postura por parte de los personajes frente al hecho, labor que se le deja abierta al espectador en la medida que no hay interpretación sobre los hechos, sino simplemente una muestra de éstos.

En el año 2010, el grupo Mapa Teatro, Estrena su obra *Los Santos inocentes*. Esta obra, se podría decir que trasciende los límites del teatro documento, los supera y a la vez los replantea. Es una puesta en escena con diferentes niveles de interpretación: un cumpleaños el 28 de diciembre, la celebración en Guapi de los santos inocentes (de ahí el nombre de la obra), la grabación de un falso documental, el testimonio de Ever Velosa alias “HH” y un toque de marimba en vivo, ejecutado por el maestro de Guapi, Genaro Torres, quien podría decirse es un “documento vivo”, por su presencia en la obra, por su aporte a los diferentes niveles de construcción de la obra. Una mezcla entre la fiesta y la muerte, una conjunción de historias que se complementan mutuamente.

En palabras del propio director, Rolf Abderhalden, más que una pieza teatral del estilo del teatro documento, él prefiere definirla como una *etnoficción*, donde “un material que puede ser tomado como etnográfico fue llevado al trabajo escénico en una tensión entre política y poética” (Oquendo, 2012). A partir de este planteamiento *Los Santos inocentes*, le apuesta a una indagación alrededor de la relación que se puede establecer entre la masacre y la fiesta y como ésta ha estado presente en las múltiples “puestas en escena” perpetuadas por los paramilitares (Oquendo, 2012).

Vinieron los años y algo ha quedado del teatro documento

Si bien es preciso decir que aunque el teatro documento no respondía a un partido político o a una ideología específica, los trabajos que desde esta corriente teatral se desarrollaban tenían una carga crítica muy fuerte dentro del contexto de su época. De este modo, con la “disolución” de la polaridad del mundo político, el teatro documento tendió a la desaparición. Sin embargo, con el paso del tiempo y dejando de lado las cargas que éste traía consigo, hay varios puntos o propuestas que perduraron a través de la historia: en primer lugar, podríamos hablar de tomar temas de la realidad, o hechos históricos concretos, por decirlo de una mejor manera, para la puesta en escena. Así, por ejemplo, podemos citar el caso del grupo belga *Le Groupov* con su obra *Rwanda 94*³, la cual habla sobre el genocidio

3 El registro que se puede observar de esta pieza teatral, hace parte de un documental grabado por la directora Marie-France Collard “A travers nous l'humanité”, grabado en 2004, conmemorando el décimo aniversario de la masacre. Allí, es interesante ver (dejando de lado las barreras idiomáticas), como hay una mezcla de una obra documental y un documental como tal; cómo se complementan, cómo sus diferentes niveles de narración sobre un mismo tema logran ser tan particulares, aunque el registro de la obra, sólo sea eso, un registro. En esta dirección se pueden ver apartes del documental:

tutsi cometido por los hutus en Ruanda, durante 1994 (Sánchez, 2007). El grupo tardó cinco años en consolidar su propuesta frente al genocidio y con el único fin de ser “Una tentativa de reparación simbólica hacia los muertos para uso de los vivos” (Sánchez, 2007: 199).

El caso de *Rwanda 94* es interesante para este estudio, en la medida que la visión sobre el material que se trabajó, distancia de los planteamientos del teatro documento, aunque se encuentran en varios puntos: por ejemplo, si el teatro documental hablaba sobre la generalidad del hecho histórico puesto en escena y los testigos, sobrevivientes o víctimas y victimarios quedaban relegados de la intencionalidad de la obra, en *Rwanda 94* es todo lo contrario, el testigo, el sobreviviente, tiene mayor peso en el desarrollo de la obra, en la medida que su testimonio es el eje central. Sus palabras, la narración de lo que le ha sucedido y su sola presencia aportan aquello que no se quiere que quede en el olvido. Esto mismo, es lo que le da gran valor a *El deber de Fenster*, por su carácter testimonial, por poner los hechos contados por sus propias víctimas y testigos.

Por otra parte, la necesidad de que la obra de arte mantenga su carácter “artístico” por encima de sus pretensiones reparadoras o de denuncia, son uno de los puntos fuertes y de los aportes más importantes que hace el teatro documento al abordaje de temas como lo son las masacres, los genocidios, las guerras y todo tipo de vivencias reales que son llevadas a la escena. Y recordando las palabras del

propio Weiss, en la medida que el arte entiende su función netamente artística, no tenderá a desaparecer.

CAPÍTULO DOS

El presente capítulo está compuesto por dos partes: en la primera, se hace un recorrido sobre los hechos violentos ocurridos en Los Montes de María durante la década de los noventa, y cómo a través de la consulta de varias fuentes, la información se complementa. La segunda parte, busca hacer unos acercamientos a los temas que atraviesan, no solo el trabajo aquí planteado, sino también, las concepciones acerca de la obra de arte y las múltiples tensiones necesarias de plantear para complejizar y problematizar la visión del trabajo.

Los hechos violentos en Los Montes de María

Aquí, el interés sobre la narración de los hechos violentos está relacionado con encontrar en éstos aspectos relevantes no sólo en términos de cómo se cometieron, sino cómo a través de la comparación de varias fuentes consultadas (informes, revistas, noticias y documentales principalmente), se encuentran elementos recurrentes para contar lo que sucedió. A la vez que se buscan narraciones (historias) de carácter relevante no por lo violento y lo cruento del asunto, sino por su teatralidad (Categoría, planteamiento tensionante al que se volverá más adelante). Entonces, al utilizar “teatralidad” como categoría de análisis de la información, a continuación se apunta a poder dar con elementos que le aporten al ejercicio dramático, que le den solidez y que le permitan desarrollarse de una forma que no necesariamente tenga que ser cruenta y directa.

El relato.

3 de marzo de 1997. Paramilitares entran a El Salado “corregimiento del municipio de El Carmen de Bolívar, dentro de los Montes de María” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 21), obligando al cierre total de las tiendas del pueblo. “La guerrilla de las Farc reaccionó. Sindicó a la familia de Los Méndez, terratenientes de la región, como los responsables de la incursión paramilitar, luego de lo cual atacaron una de sus propiedades matando a sus empleados, quemando su vivienda y robando su ganado” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 103). Posteriormente, “los Méndez” acusarían a la población de El Salado por su captura, profiriendo contra el pueblo una maldición por medio de la cual allí, “sólo iba a quedar para dar ahuyama” (Grupo de Memoria Histórica, 2009:104). Dichas palabras significarían la desaparición del pueblo, cosa que se podría comprobar en el retorno del año 2002 después de la masacre del 2000.

23 de marzo de 1997. Mientras los periódicos anunciaban una incursión de hombres armados que se identificaron como subversivos (El Tiempo, 1997), “un grupo paramilitar conformado por 50 hombres fuertemente armados incursionaron en vehículos al casco urbano del corregimiento El Salado” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 103). Ese día, reunieron a gran parte de la población en el parque principal del corregimiento, obligaron al cierre total de las tiendas del pueblo y lista en mano asesinaron a cinco personas (Grupo de Memoria Histórica, 2009). Este hecho ocasionó que toda la población se desplazara y solo tres meses después regresaran de nuevo al pueblo y desde entonces, el pueblo quedara estigmatizado como colaborador de la guerrilla (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

16 de febrero de 2000. Tres grandes grupos paramilitares, empezaron su recorrido hacia El Salado: el primero de los tres, liderado por alias “Amaury”⁴, estableció un retén en cercanías al pueblo en donde detenían los carros que por allí circulaban, bajaban a los pasajeros y “les revisaron las manos y los hombros en busca de marcas en el cuerpo como indicios de haber cargado equipos de campaña o utilizado armas” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 28); El segundo grupo de paramilitares liderado por “El Tigre”⁵, se dirigía por una parte hacia el corregimiento de Canutalito y por otro lado Hacia Flor del Monte (ambos ubicados en el departamento de Sucre); y el tercer grupo, liderado por “Cinco Siete”⁶, iba entrando por el municipio de Zambrano (departamento de Bolívar). “Al mismo tiempo, los paramilitares recogieron el ganado [...] aduciendo que había sido robado por la guerrilla [...] y que la misión de los paramilitares era recuperarlo” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 30). Durante este día “hubo 24 víctimas [...] la mayoría asesinados con arma corto-punzante, degollados o apuñalados” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 31).

Frente a los rumores que grupos paramilitares se acercaban a El Salado, muchos de sus pobladores decidieron huir hacia el monte, retornando al día siguiente “por varias razones: no resistían las condiciones extremas de supervivencia en los montes; tenían niños pequeños que necesitaban agua y

⁴ Francisco Robles, alias “Amaury”, jefe del frente Sabanas del bloque paramilitar Héroes de los Montes de María (Verdad Abierta, 2010)

⁵ John Jairo Esquivel Cuadrado, alias “El tigre”. Miembro del Bloque Norte paramilitar (El tiempo, 2010)

⁶ Edgar Córdoba Trujillo, alias “Cinco Siete”, comandante paramilitar del Magdalena (Grupo de Memoria Histórica, 2009)

alimento; percibían que el riesgo había cesado; o tenían la convicción de no haber hecho algo que justificara la huida” (Grupo de Memoria Histórica, 2009:33).

17 de febrero de 2000. El grupo de “Amaury”, mantuvo combates con el frente 37 de las Farc, mientras se dirigían a El Salado, mientras los otros dos grupos de paramilitares, continuaban su camino sin registrar ninguna resistencia por parte de las Farc o de los grupos de la fuerza pública que permanecían en el territorio (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

18 de febrero de 2000. Siguen los combates entre el grupo liderado por “Amaury” con la Guerrilla. Los grupos de “Cinco Siete” y “El Tigre”, vendrían a apoyar el combate con lo cual la guerrilla se retiraría del territorio, dejando al pueblo en manos de los 450 paramilitares que habían llegado hasta el lugar (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

Quando las hostilidades cesaron, los grupos de “Amaury” y “El Tigre” entraron al pueblo, mientras el de “Cinco Siete” cerraba el cerco desde los cerros; entonces empezaron a recorrerlo pateando las puertas de las viviendas y obligando a los pobladores a salir y dirigirse hacia el parque principal, acompañando su accionar con insultos y gritos en los que acusaban a los habitantes de ser guerrilleros (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 35).

Empezando a las 9 de la mañana, “los paramilitares buscaron una mesa de madera y la ubicaron en el centro de la cancha de baloncesto, al frente de la iglesia” (Bustos, 2000), en donde se centraría su accionar, aunque a su entrada, los

paramilitares iban acribillando a las personas que se iban encontrando por las calles del pueblo e incluso a aquellos que huyendo hacia el monte, se encontraban con el cerco hecho por éstos (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

Estando toda la población reunida en la cancha del pueblo, los paramilitares,

Separaron a las mujeres, los hombres y los niños. Las primeras fueron concentradas en las escaleras de la entrada de la Iglesia, los hombres ubicados en un costado de la cancha de micro-fútbol frente a ellas, y las mujeres con niños fueron encerradas en [... en una casa...] ubicada frente a la citada cancha. Algunos grupos de hombres y mujeres fueron ubicados en diferentes puntos dentro de este parque; y entre el grupo de las mujeres seleccionaron a algunas que fueron obligadas a cocinarles durante los dos días en que permanecieron en el pueblo. (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 35-36)

En este primer día, hubo dos métodos con los cuales iniciaron la búsqueda de presuntos guerrilleros dentro de la población civil: El primero de ellos, haciéndoles quitar a los hombres las camisas y los zapatos en busca de marcas ocasionadas por la carga de equipo de campaña o marcas por el constante uso de botas. Al no encontrar ningún indicio, solicitaron los documentos de identidad, para compararlos con una lista de colaboradores de la guerrilla, pero ninguno fue identificado como tal (Grupo de Memoria Histórica, 2009). Al no encontrar prueba alguna que los hombres fueran guerrilleros, empezaron a enumerarlos de uno a diez y a quien le caía éste último, era sacado del grupo y asesinado delante de los demás (Grupo de Memoria Histórica, 2009). Posteriormente, siguieron con el “juego”

de los números pero esta vez hasta el treinta con la misma función de escoger alguien al azar (Bustos, 2000); Otro método fue a través del señalamiento de los “caratapadas”⁷, quienes “reconocían” a guerrilleros que se encontraban en ese momento en el pueblo.

Las muertes se producían cada media hora. La gente estaba bajo el sol inclemente, de pie, viendo cómo se llenaba de cadáveres la plaza, y como los paramilitares festejaban su ‘hazaña’. Los paramilitares sacaron los tambores, las gaitas y los acordeones, y con cada muerto, hacían un toque. (Ruiz, 2008)

Las muertes sistemáticas se produjeron de varias formas: no sólo los pobladores fueron acribillados, pateados, apuñalados, con sogas amarrados al punto del estrangulamiento y luego rematados con disparos o más puñaladas, sino que por ejemplo, en el caso de las mujeres, terminaron siendo empaladas a la vista de todos (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

La jornada terminaría cuando por medio de una comunicación por radio, recibieron la orden de

parar la masacre, con el énfasis de que habían matado mucha gente inocente. Entonces los paramilitares decidieron distribuir entre los sobrevivientes una parte de las mercancías que habían sustraído de las tiendas, ordenándoles que se dirigieran a sus casas y que prepararan comida. Se les ordenó que las puertas de las casas permanecieran abiertas, pues ellos se iban a quedar en el pueblo. No les permitieron

⁷ Los Caratapadas, según el informe del Grupo de Memoria Histórica, es un delator, desertor de la guerrilla de las Farc que identifica a los hombres y mujeres vinculados a este grupo subversivo (2009)

llorar ni enterrar los cuerpos de sus familiares, vecinos y amigos asesinados. (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 42)

Así, esta jornada de intervención paramilitar dentro de El Salado, terminaría con un total de 28 víctimas.

19 de febrero de 2000. Los paramilitares rondan por todas las calles del pueblo, dejando marcas en las paredes incitando a los guerrilleros a desmovilizarse y unirse a las Autodefensas (Bustos, 2000) y

A eso de las 3 de la tarde, una comunicación radial puso en retirada a los paramilitares. Alguien les informó que la Infantería de Marina estaba cerca. Y sin mayores afanes se fueron por donde llegaron, por el filo de la montaña. Tienen diez días para desocupar, o de lo contrario regresaremos, fue lo último que dijo el jefe de la operación. (Bustos, 2000)

Luego de la llegada de la Infantería de Marina, los familiares de las personas asesinadas, empezaron a recogerlos y a colocarlos dentro de la iglesia para poder ser velados (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

20 de febrero de 2000. Los sobrevivientes cavan fosas comunes para enterrar a los muertos debido a su alto grado de descomposición. “Se cavaron cuatro fosas comunes en las áreas aledañas al parque principal y allí fueron colocados los cuerpos envueltos en hamacas. Una parte de los cuerpos fue enterrada en fosas comunes y otra en el cementerio” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 44).

21 de febrero de 2000. Hace presencia en El Salado “el Cuerpo Técnico de Investigaciones de la Fiscalía General de la Nación. Al día siguiente se practicaron las exhumaciones de las fosas comunes” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 48). Mientras tanto, las personas que se encontraban por fuera de El Salado en el momento de la masacre, intentan entrar al pueblo para poder esclarecer lo que ha sucedido con sus familiares, pero no lo pueden hacer por el rumor de que la carretera se encontraba minada (Grupo de Memoria Histórica, 2009)

Este mismo día, en su retirada, los paramilitares asesinan a cinco personas más. Así mismos los sobrevivientes, en compañía de la Cruz Roja Internacional, empiezan a organizar las pertenencias que les quedaron después del saqueo de los paramilitares y comienza el segundo desplazamiento del pueblo con 4000 personas (Grupo de Memoria Histórica, 2009).

2 de noviembre de 2001. Un grupo de no más de 100 personas, en su mayoría hombres habitantes de El Salado, deciden regresar por su propia cuenta, ya que ninguna entidad gubernamental les garantizaba las condiciones de seguridad para poder retornar (Semana, 2010). Volvieron para ver cuál era el estado del pueblo después de casi dos años de desplazamiento. Al llegar, encontraron a todo el pueblo envuelto por la vegetación del lugar y decididos a recuperar su pueblo, empezaron la limpieza.

18 de febrero de 2002. Un grupo inicial de 250 personas retorna a El Salado en compañía de “Acnur⁸, la Iglesia y el Programa Mundial de Alimentos” (Semana, 2010). El objetivo del retorno no solo fue el de volver a sus tierras sino seguir con la recuperación de su pueblo. Así, “Rehicieron los caminos, limpiaron los pozos y en convites limpiaron la tierra de cada uno de ellos para sembrar comida y tabaco” (Semana, 2010).

24 de septiembre de 2009. El Vicepresidente de la República de ese entonces, Francisco Santos, pide disculpas públicas por la masacre de El Salado:

A nombre de este Estado hoy pido perdón porque nueve años y siete meses después de esta horrenda masacre no se ha esclarecido toda la verdad, ni todos los responsables de ella han sido llevados ante la justicia, como debe ser nuestra obligación. (El País, 2009)

7 de julio de 2011. El presidente de la República, Juan Manuel Santos, vuelve a pedir perdón a las víctimas de la masacre en nombre del estado:

Vengo a decirles a las víctimas: perdón, les pido perdón a nombre del Estado, a nombre de toda la sociedad. Esa masacre o esas masacres nunca han debido suceder. Ahí hubo omisión por parte del Estado, todo tipo de falencia, como las hubo durante tanto tiempo. (El Heraldó, 2011)

⁸ Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados

POR QUÉ ESCRIBIR SOBRE LA MASACRE. O los límites de la representación...

No quiero oír hablar de ello. Lo cual no significa que no quiera saber nada al respecto. En lo que concierne al saber, sé: sé todo lo que es posible incluir en esa pobre rúbrica de saber. Pero no quiero oír hablar de ello ni como de un acontecimiento excepcional, terrible, cuya memoria haya que preservar a cualquier precio, y prevenir su retorno, ni como la cara más monstruosa del monstruo nazi, con toda su historia, toda su ruptura de la historia.

-Jean-Luc Nancy-

Dejando de lado las precisiones históricas y teóricas sobre el tema del teatro documento, empiezan a surgir preguntas frente al trabajo a realizar con la temática escogida: ¿Para qué sirve hablar sobre un dolor que no es el propio? ¿Quién es uno como sujeto (artista), para hablar del dolor de los demás? Es más ¿La condición de artista da la legitimidad para hacerlo? Y finalmente, ¿Vale la pena hablar sobre aquellos hechos recientes en la historia del país?

Empecemos por el final. Tal vez, han sido varios los ejercicios dramáticos de acercamiento a temas tan álgidos como lo son las masacres o la violencia en el país. La guerra, la muerte, la sangre, los desaparecidos, los torturados, los asesinos, etcétera, etcétera, han sido la *materia prima* de muchas obras de teatro que de una u otra forma han trascendido la historia del teatro nacional (Parra Rojas & Pulecio Mariño, 2012). Desde una mirada cruenta y un poco vacía, se podría decir que no ha sido más que formas de prolongar una imagen detalladamente marginal de un país que se pierde por los bordes del olvido, que no recuerda; de hablar del

sufrimiento de un país que ha estado en conflicto por más de sesenta y cinco años y de un sufrimiento que se ha vuelto cotidiano, común.

Pero por otro lado (y tal vez sea esta la mirada que podría prevalecer en este documento), pareciera que el ser humano tuviera la necesidad (implícita, eso sí) de hablar de aquello que lo (con)mueve, que le toca sus más profundas fibras, que lo hace sentir impotente, frágil, indefenso y (por qué no), ajeno a un conflicto que, realmente, no está tan lejano como se cree. Y desde esa movilización, crea, indaga, pregunta, imagina y construye un “supuesto” acerca de lo que es y podría ser el poder hablar de lo que parece innombrable.

Ciertas tensiones.

Una tensión se crea por fuerzas opuestas que van en sentidos contrarios; se repelen, se niegan entre sí. Si estas dos fuerzas son tan concretas y fuertes, la resistencia que existe entre ellas, se vuelve una fuerza más, que ya no lucha con las demás, sino que se convierte en un terreno intermedio (no neutro en el sentido más peligroso de la palabra), una escapatoria a aquella pugna.

¿Espectador o testigo?

Según Rancière, existe una “paradoja del espectador [en la cual] no hay teatro sin espectador” (2010: 10). Es decir, desde una mirada tradicional de esta concepción el espectador es aquel que se sienta, se posa, frente a una representación de manera pasiva, dejando de lado el proceso que se ha llevado a cabo en la

producción de un espectáculo (Rancière, 2010) y por más, siendo un receptor unidireccional de un mensaje claro que la obra de arte quiere transmitir.

Pero, desde la propuesta de Rancière, el espectador no es un ente inmóvil. Por el contrario, participa directamente, “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (Rancière, 2010; 19-20). De esta forma se vuelve parte esencial en el sentido de la existencia de los espectáculos, y en este caso del teatro, y es en él en quien recae la responsabilidad de la conclusión y de la complementación de la obra (Sánchez, 2007).

La mediación entre el artista, la obra y el espectador, se da en diferentes niveles. Se ha expuesto ya, que el espectador es aquel al que va dirigido el espectáculo con una intencionalidad precisa (en términos de un mensaje, de un propósito o de una experiencia sensorial), la obra es el medio de comunicación y el artista juega en esta relación como el creador. Pero, dicha obra está íntimamente ligada con esa interpretación, esas intuiciones encontradas por el artista que claramente son analizadas, reinterpretadas y completadas por el espectador y por sus experiencias propias (Rancière, 2010). En esta medida, y dentro de los intereses y búsquedas del presente trabajo, esta mediación es interesante, ya que hace referencia sobre aquello que el espectador puede o quiere interpretar acerca de la obra que tiene enfrente, pero también de aquello que obvia, que deja de lado y de lo cual no quiere recordar. Ya no son los tiempos de la concienciación del público frente a las barbaridades de un sistema determinado y de allí partir a la transformación de dicho

sistema, sino que ahora se trabaja en pro de *descotidianizar* la violencia, de la sensibilidad por aquello que no es propio pero que de una u otra forma afecta a todo el conjunto de sujetos, por proponer la *resignificación*, no solo de lo que representa indignarse, sino del rol que en este sentido el arte teatral puede cumplir.

Por otra parte, se habla del testigo, como aquel que puede dar testimonio de algo o sobre alguien; es un observador (¿Participante?) directo de un hecho concreto (Rancière, 2010). Es la narración viva del acontecimiento, su testimonio. Su sola presencia (como en el caso del maestro de la marimba, Genaro Torres en *Los Santos Inocentes* de Mapa Teatro), su sola participación, es testimonial, de aquello que ha ocurrido y a lo que se quiere hacer referencia.

Entonces, si se mira desde las concepciones sobre el espectador y el testigo al trabajo que el artista (dramaturgo en este caso), desarrolla en temáticas tan problematizantes como lo son esa relación cercana que guardan el arte con la violencia (más en un contexto como el colombiano), éste, se mueve entre estas dos nociones del trabajo: por un lado es espectador por la lejanía que mantiene entre el hecho a contar y su forma de contarlo (sobre todo si al artista y al hecho lo separan años, décadas e incluso siglos); además que dichos hechos, le son ajenos a su experiencia de vida e inclusive, a su contexto. El artista (dramaturgo) se posa frente a los hechos (históricos en este caso) e interpreta. Dicha creación no es más que la interpretación que éste puede llegar a hacer de aquello sobre lo cual está trabajando.

Pero ¿En qué momento el artista se vuelve testigo? ¿Cuándo empieza a ser parte de eso que está contando? ¿Acaso será en el momento justo en el que empieza a traer al presente la lejanía de los acontecimientos? Es más, cabría preguntarse ¿Por qué es testigo? ¿Por qué el trabajo transita por su ser (ser-cuerpo, ser-conciencia, ser-subjetividades)? ¿Por su mirada (artística) del hecho? ¿Por traer al presente memorias de un pasado enterrado? ¿Por volverse documento vivo (todo él) de un algo ya olvidado y perdido en los anaqueles de la historia?

La utilidad del arte.

Cuando uno habla sobre la violencia (no “de la violencia”) desde una postura (o mejor, mirada) artística, su trabajo o su quehacer puede verse desde dos puntos de vista a saber: el primero, tiene que ver con una mirada, digamos, institucional. Es decir, una mirada en que el arte (el teatro) cumple una función “¿social?”: su objetivo final sería entonces, por ejemplo, la recuperación de la memoria, el aportar al no-olvido, e inclusive, en palabras de Hernando Parra y Enrique Pulecio, como “reparación simbólica” (2012). ¿Reparación de qué? ¿A quién? ¿A las víctimas de las cuales habla? ¿A la sociedad en general? ¿Al Autor?

La segunda, se plantea desde ver al hecho artístico como lo que es: una obra de arte. Es cierto que no se puede desligar la obra como tal de sus fuentes, sus referentes; pero esto nos permite, por lo menos, desligar al teatro, en este caso, de discursos que no le corresponden, que le son ajenos y que impiden ver el hecho en su más mínima expresión: ser-lo-que-es. Si una obra de arte no es más que una interpretación sobre un hecho, sobre la vida, sobre la realidad; si la obra es una

mediación entre el artista y el espectador (Rancière, 2010), y hay que agregársele que es una mediación entre el artista, un hecho sobre el que éste trabaja (lejano por demás) y el tiempo presente, su tiempo presente; la obra de arte, su obra de arte, lo transita, lo trastoca, y de esta manera se pretendería que con el espectador(lector) pasara lo mismo, claro está, a diferentes niveles, de diversas formas, con resultados poco similares.

Lo poético-lo cruento.

Al hablar de lo cruento dentro del teatro y en la cotidianidad en general, nos referimos a esos tratamientos escuetos de temas tan álgidos como la violencia en el país; es la realidad por la realidad, la sangre por la sangre y el sufrimiento por el sufrimiento (y sobre todo el sufrimiento del otro; el ajeno, el lejano). Lo cruento endurece, insensibiliza, hace que se distancien (distancia como olvido, como relegar un hecho) del asunto sin más ni más y cada imagen terrorífica cada hecho violento, muerte, asesinato, masacre, violaciones etcétera, etcétera, se vuelve una más en el prontuario del olvido. En los noticieros, en la radio, en los periódicos, en las esquinas estos elementos se vacían. Se vacían de relevancia. La *cotidianización* de lo violento insensibiliza, hace que se pierda el asombro; esa capacidad para indignarse, para reconocerse en el otro, para identificarse en el dolor de todos. Y al final, “la reacción ordinaria a semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada. O bien la de incriminar los horrores de la guerra y la locura asesina de los hombres” (Rancière, 2010; 87).

Pero ¿Es posible *poetizar* la violencia sin caer en recursos facilistas, muy usados y sobre todo desgastados? Tal vez, esas han sido las búsquedas que se emprenden desde tantos y tantos ejemplos en los desarrollos dramáticos del país. Es poder acercarnos a la realidad de otra manera que no sea la cotidiana, la que se ha vuelto paisaje; que nos acerque a la realidad de maneras diferentes, propositivas y artísticamente innovadoras.

Entre estas dos pugnas, se busca abrir una mirada diferente (proponer una ruptura), no sólo del papel de una obra que hable sobre una realidad cercana (pero lejana), sino también la forma de tratar el tema, sin caer en sentimentalismos precarios que nos impiden ver en profundidad el aporte realmente significativo del arte-teatro, al tratamiento de la violencia en el país.

La espectacularización de la realidad

En varios textos, en varias noticias se habla de la teatralización de la violencia (Blair, 2005), de la fiesta de sangre (Ruiz, 2008), etcétera, etcétera... dentro del imaginario, del poder analizar y sobre todo comprender el porqué y el cómo de los hechos. Estas nuevas categorizaciones o formas de nombrar los hechos violentos, han supuesto una mejor interpretación. Se han roto, por momentos, los límites entre la realidad y la *espectacularización* de la misma. Ahora, ¿Se ha *espectacularizado* la vida, la violencia, las masacres?

Centrando la discusión en el tema de las masacres, de su violencia exacerbada, de la imposibilidad de lograr comprender los mecanismos, los modos,

las justificaciones y las motivaciones para realizarlas, hay que sacarlas de lo real en términos de algo que no se puede entender desde una perspectiva racional en todo su conjunto. Por eso, tal vez, hay que mirarla desde aquello que se sabe que no-es-real.

Teatralizar la vida significa ponerla en el plano de lo ficcional, de lo que es increíble, pero que se sabe que ha pasado. En pocas palabras, no es más que buscarle el sentido, la explicación más bien, a eso que no se podría imaginar que sucediera sino ocasionado por motivos que están más allá de lo racional. Por eso, las masacres se han analizado desde esta perspectiva, por las formas sistemáticas, las maneras repetitivas de poner en el “escenario”, la violencia en su máxima expresión.

Obra de arte o documento histórico

La historia, es una conexión, una relación continua entre acciones que, como en el teatro, van narrando la existencia, la vida y/o el recorrido de una persona, un país, un grupo de personas, un movimiento (ya sea artístico, político o social), Con esto buscan preservar para el futuro sus peripecias, sus logros y muy pocas veces sus derrotas. La historia está marcada (y contada) por esa visión triunfalista de los sujetos. Se cuenta lo que se cree que es lo mejor, lo que le dará la ventaja sobre el otro, lo que puede causar mayor admiración y a la vez, terror. Desde allí, hay cosas que siempre quedarán por fuera, porque al igual que La Verdad y La Memoria, la historia corresponde a un modelo digamos, ideológico, a unos intereses propios de

un momento, a un contexto específico y, porque no, (volvemos otra vez a esto) a una interpretación de los hechos.

Si la obra es vista como un documento histórico, caeríamos en lo mismo contra lo que se quiere trabajar. Es decir, que aunque la obra recurra a fuentes históricas para basar su desarrollo, ésta no es más que una interpretación de la historia, de sus números, de sus relatos. No se podría analizar como un documento cuyo fin último fuese de referencia, sino que más bien nos llevaría a indagar más a profundidad acerca de aquello que nos cuenta. Es una puerta de entrada a un hecho, a un momento preciso dentro de la historia. Es la *representación de la historia* (Nancy, 2006). Es una mirada particular sobre un hecho concreto; es una intuición (Abderhalden, 2010) planteada por un artista en búsqueda de un objeto artístico.

Desde esta perspectiva, las relaciones de poder que se “institucionalizan” con la historia, la verdad y la memoria, relaciones dadas por las miradas que se dan como legítimas, acabadas, vencedoras, no tienen nada que ver con el desenvolvimiento que ha de tener la obra de arte. Ésta, juega, en cierta medida a burlarse de estas concepciones, juega, se mete entre ellas, pero sobre todo las niega en su quehacer. Se desprende de ellas para poder llegar al espectador-lector de manera más sincera, más particular.

La Verdad y La Memoria (en mayúsculas)

¿La verdad? ¿Con mayúscula? ¿La verdad para quién? ¿Para el que pregunta o para el que responde? Al preguntar por la verdad, ésta lleva a indagar el porqué de las cosas. Es una forma de querer darle justificación y sentido a eso que ocurre, pero sobre todo al porqué ocurre; es poder entender y querer saber. Es una búsqueda del entendimiento y del esclarecimiento en (y desde) La Memoria.

La memoria, es eso que se recuerda, que no se olvida (que no es lo mismo). Es a lo que se vuelve siempre para poder recordar. La memoria, guarda aquello que hace de alguien lo que es. La memoria, con sus vacíos y sus espacios en blanco, es la que va reconstruyendo un pasado, la que construye la historia y en la que se basa la verdad. La memoria también se construye a partir de los olvidos, de eso que se borra consciente o inconscientemente, que no se quiere o no se puede recordar. Entonces, no se puede decir que alguien no tenga memoria, sino que su memoria se construye y se narra así; con espacios, con puntos suspensivos, con comienzos pero sin finales. La memoria, al igual que la verdad, es subjetiva, por más que esta última, pareciera que siempre se quiere amarrar a la razón, a lo objetivo, a lo medible, lo cuantificable... y la primera, se deja de lado porque no pertenece a nadie, no tiene nombres ni apellidos, es tan personal e intransferible, es tan cambiante, que no es posible darle una mirada científica, acabada.

Pero, esa Verdad y esa Memoria (con mayúscula), hacen parte de un constructo ideológico, de unos intereses propios de quienes hablan de ellas. Son una mirada, digamos sesgada. Una mirada, también, conveniente de quien la

pronuncia, más que del que la escucha. Entonces, cómo oponer la verdad del uno a la del otro si ambas son válidas. O es que acaso ¿Hay niveles de validez dentro de La Verdad, de La Memoria? ¿Porque alguien recuerde más, quiere decir que es más verdadero? Y sobre todo ¿De qué serviría encontrar la verdad (esa gran Verdad) si eso no anula el dolor, el sufrimiento etcétera, etcétera?

Propuesta estética desde el teatro de títeres

Si partimos del hecho de entender al teatro como un accionar de ficciones, de “hechos” no reales, podríamos hablar del objeto animado como una doble ficción. Primero, el objeto es una representación. Una representación de algo que en sí mismo no es. Y segundo, es una mediación entre aquello que quiere ser y lo que es; es una mediación entre el artista (actor-titiritero), el objeto, aquello que representa y aquel que observa. El objeto posibilita la distancia entre lo que se narra, quien lo narra y cómo se narra. Esta distancia es necesaria, porque es desde allí que se compone y se entiende mejor la interpretación del artista y cómo ésta interactúa con el espectador, el público.

Un lenguaje específico, una escritura particular es lo que necesita el teatro de títeres que intenta interactuar con temas complejos (ya nombrados antes), para que su tratamiento, desde lo formal, sea distinto, desde otra perspectiva, otro lenguaje interpretativo. La combinación teatro documento-teatro de títeres, crea un binomio de complementos, de similitudes y de diferencias. Es una apuesta por una construcción estética diferente, por un lenguaje poético, nada cotidiano y en la

búsqueda de la *resignificación* de los temas, de los dolores que ya no pueden y no deben ser ajenos.

CAPÍTULO TRES.

Este capítulo corresponde al desarrollo dramático planteado en la investigación. Ésta escritura, es la estructura básica del texto final que en este caso se presenta así como síntesis del proceso desarrollado.

1809⁹. Obra documental para teatro de títeres.

Los espacios.

El Lugar: Una gran mesa. Al lado derecho un árbol viejo y seco. Al centro y al fondo los vestigios de lo que alguna vez fue un lugar sagrado que siempre estará iluminado. A la izquierda los restos de un arco de una cancha.

El Otro Lugar. Al centro una construcción blanca. Varios árboles a su alrededor.

Fuera de la mesa, un conjunto de tambores.

Dos pantallas. La primera en la parte superior indicando los números. En la segunda, aparecerán diálogos, contextualizaciones de la situación y demás cosas necesarias para complementar la acción que sucede.

⁹ La obra, al igual que las escenas están enumeradas de ésta manera. Son la cantidad de días que han transcurrido desde el 7 de marzo de 1997.

Los personajes.

Son todos iguales. Blancos. Sin rostros, sin expresiones:

Los de adentro: se podrán diferenciar unos de otros porque los primeros podrán llevar un sombrero o una pañoleta, mientras las segundas podrán llevar pañoletas en la cabeza o un pequeño tocado en el cuello.

Los de afuera: De vez en cuando para poder diferenciarlos, algunos llevarán palos cargados en las espaldas o algún indicio de que usan botas.

Antes del inicio

Es El Lugar. Es de mañana. Pasan las vacas, los pollos de un lado a otro. Ladran los perros. Algunos de *Los de adentro* llevan sus cargas. En el ambiente hay un olor a tabaco. Empieza a oscurecer. A lo lejos se ven las luces titilantes de las casas.

1701.

Retomando...

Primer retorno. El lugar en maleza. Desconcierto. Inicia la limpieza.

0

El inicio...

El lugar en calma. Un grupo pequeño de *Los de afuera* (los de los palos) entran. Silencio. Salen rápidamente. Entran *Los De afuera* (los de las botas). Hay fuego en el lugar.

16

Éxodo I

50 de *Los de afuera* (palos) entran y se instalan en los alrededores. *Los de adentro* permanecen al frente del lugar sagrado. *Los de afuera* escogen a cinco de *Los de adentro*. Cinco movimientos para tambores.

Los 50 de *Los de afuera* (palos) se van. *Los de adentro* preparan sus pertenencias.

Inicia el éxodo. Oscuridad.

108

No pasa mucho tiempo...

Los de adentro regresan.

1076

La ruta de Los de afuera

En las lejanías de El Lugar tres grupos de *Los de afuera* (palos) se mueven en diferentes direcciones.

El primer grupo detiene un carro que va por las vías destapadas. Son cuatro de *Los de adentro*. Oscuridad y dos movimientos para tambores. Dos de *Los de adentro* corren hacia El Lugar. El mismo grupo más adelante de tiene otro carro. Son tres de *Los de adentro*. Oscuridad y tres movimientos para tambores.

El segundo grupo de *Los de afuera* (palos) detiene un carro. Oscuridad y dos movimientos para tambores. Más adelante detienen una moto. Oscuridad y un movimiento para tambores. La moto arde. Uno de *Los de adentro* va en burro. Uno de *Los de afuera* (palos) lo señala, lo de tienen y se lo llevan con ellos. Uno de *Los de adentro* camina. *Los de afuera* (palos) lo ven. Oscuridad y un movimiento para tambores.

El grupo de *Los de afuera* (palos) llegan a El Otro Lugar trayendo consigo a cinco de *Los de adentro*. *Los de adentro* reunidos. *Los de afuera* (palos) dejan ir a dos de *Los de adentro*. *Los de afuera* (palos) se llevan a cuatro de *Los de adentro*. Salen. Consternación. Oscuridad y cuatro movimientos para tambores. El grupo de *Los de afuera* (palos) arriban a una pequeña casa. Entran sacan a tres de *Los de adentro*. Oscuridad y tres movimientos para tambores. El grupo sigue avanzando. Uno de *Los de adentro* viene en un tractor. Lo de tienen, lo bajan. Oscuridad y un movimiento para tambores. El tractor arde. Una pequeña casa arde al fondo. Cinco movimientos de tambores.

El tercer grupo arrea un gran número de reses. Camina y encuentran a dos de *Los de adentro*. Oscuridad y dos movimientos para tambores.

1701.

Retomando...

Continúa la limpieza. *Los de adentro* van dejando toda casi como estaba antes. Cae la noche. Hay una pequeña fogata. Se escucha el ruido de la noche. Amanece. *Los de adentro* se marchan para volver con más de *Los de adentro*.

1077

El encuentro...

Es un paraje montañoso. Por un lado están *Los de afuera* (palos) y por el otro *Los de afuera* (botas). Se ven llamaradas objetos encendidos que van de un lado a otro.

Al fondo se ven dos grupos de *Los de afuera* (palos) que avanzan sin problemas.

Siguen las llamaradas por un buen rato. Silencio.

1078

Los de afuera en El Lugar

Regresan las llamaradas pero no por mucho tiempo. Ahora el espacio es El Lugar.

450 de *Los de afuera* (palos) están por todas partes. *Los de adentro* corren por todos lados. Se resalta a uno que corre de derecha a izquierda. Oscuridad y un movimiento para tambores. Ahora otro corre en dirección contraria. Oscuridad y un movimiento para tambores.

Sólo se ve el fondo. Varios de *Los de adentro* se encuentran con *Los de afuera* (palos). Oscuridad y cuatro movimientos para tambores.

Los de afuera (palos) empiezan a traer a todos *Los de adentro* al centro de El lugar.

Separan a los de sombrero a un lado y las de pañoleta en la cabeza al otro.

Los de afuera (palos) escogen a uno de *Los de adentro* le colocan una especie de costal en la cabeza. Oscuridad y un movimiento para tambores.

Varios de *Los de afuera* (palos) buscan entre los de sombrero si alguno usa botas. No encuentran a nadie. *Los de afuera* (palos) traen una enorme bolsa. Obligan a varios de *Los de adentro* de sombrero a sacar una pelota que están dentro del costal. Uno de *Los de adentro* saca el número 10. Oscuridad y un movimiento para tambores. Entra uno de *Los de afuera* (palos) con la cara tapada. Señala a uno de *Los de adentro*. Oscuridad y un movimiento para tambores. Vuelven a traer la gran bolsa. Uno de *Los de adentro* saca el número 30. Oscuridad y un movimiento para tambores. Escogen a otro de *Los de adentro*. Oscuridad y un movimiento para tambores. Vuelve uno de *Los de afuera* (palos) que trae la cara tapada. Señala a dos de *Los de adentro*. Entre varios de *Los de afuera* (palos) les colocan muchos lazos alrededor. Los hacen salir por un lado. Oscuridad y dos movimientos para tambores.

Silencio. Uno de *Los de adentro* pasa caminando tranquilamente por todo El Lugar.

Silva suave. *Los de afuera* (palos) se percatan. Oscuridad y un movimiento para tambores.

Uno de *Los de afuera* (palos) hace una señal. Un grupo de *Los de adentro* se dirige hacia el grupo de las de pañoleta en la cabeza. Entra el que trae la cara tapada y señala a dos de *Los de adentro*. Con los palos que traen, les hacen un cerco.

Oscuridad y dos movimientos para tambores.

Se ve el fondo. Por un lado entra uno de *Los de adentro*, se encuentra con *Los de afuera* (palos). Oscuridad y un movimiento para tambores

Cae la noche. Suena como una especie de radio. Silencio. Uno de *Los de afuera* (palos) vuelve y hace una señal. Varios de *Los de afuera* (palos), sacan a algunas del grupo de *Los de adentro* que llevan pañoletas. Les reparten algunas cosas. Se encienden algunas hogueras. Cocinan. Oscuridad. Suenan los tambores de forma diferente.

1079

La retirada

Varios de *Los de afuera* (palos) tiran pintura por el lugar. Manchan el lugar sagrado y el árbol. Al fondo, *Los de afuera* (palos) se empiezan a ir al igual que los que se encuentran en El Lugar. Solo quedan *Los de adentro*. Silencio. El Lugar queda vacío por un momento. *Los de adentro* entran en una larga procesión cargando con varios de *Los de adentro* envueltos en mantas muy coloridas. Se dirigen hacia el lugar sagrado.

1080

Luto

Entre dos de *Los de adentro* que llevan sombrero cavan en un lugar al lado del lugar sagrado. Detrás de ellos pasa la procesión.

1081

Éxodo II

Se ve a lo lejos a *Los de afuera* (palos) que se en su recorrido encuentran a varios de *Los de adentro*. Oscuridad y cinco movimientos para tambores.

En El Lugar. *Los de adentro* organizan sus cosas. Se preparan para salir. Vuelve el éxodo. El Lugar queda vacío. Oscuridad.

1809

Volviendo...

Se ve a El Lugar vacío. Por todos lados se empieza a llenar de animales, de muchos de *Los de adentro*. Se sorprenden, lloran, se abrazan. Hay alegría. Poco a poco cada uno empieza a retomar su lugar. Los perros ladran. Empieza a oscurecer.

A lo lejos se ven las luces titilantes de las casas. Hay un toque festivo de los tambores que van acompañando la oscuridad.

★★★

REFLEXIONES, PREGUNTAS Y TENSIONES FINALES

La concepción de conclusiones, cierra las posibilidades de continuación del trabajo aquí realizado, en la medida que esta investigación no es más que un inicio, una puerta de entrada al trabajo artístico que se propuso realizar. Es por eso, que se plantean, más bien, unas reflexiones, unos cuestionamientos y unas concepciones finales.

Se podría decir que lo interesante de este trabajo radica, en la vigencia que cobra, la validez actual que tiene este tipo de investigaciones dentro de lo contexto académico. Estas metodologías flexibles, tal vez difusas, abren la posibilidad de la interacción entre las diferentes posibilidades de hacer investigación. Sus límites poco o nada definidos aportan a la construcción de discursos más sólidos pero a la vez más propios, más personales. Esta cualidad del trabajo, permite abrir nuevos horizontes dentro de la investigación teatral y académica, propias de un contexto como en el que se presenta este trabajo.

Por otra parte, los intereses iniciales de este trabajo, correspondían a poder relacionar y encontrar similitudes del trabajo investigativo dentro de las ciencias sociales y los procesos de investigación-creación propios del arte en general y en este caso del teatro en particular. En este sentido, y aunque encontrando similitudes en sus formas de operar, lo más valioso que sale a relucir es la capacidad que tiene la investigación-creación, para adaptarse, mutar, para poder encontrar su propio camino y abrir nuevas posibilidades dentro del trabajo tanto investigativo, como

creativo. La presente investigación tomó vida propia, desvió los intereses primarios a preocupaciones, tal vez no más válidas y legítimas, pero sí más sinceras y más propias de la investigación aquí propuesta. Eso sí, plagada de intuiciones, que se han vuelto puntos de partida para nuevas indagaciones. Intuiciones que se volvieron la base de la creación dramaturgica. Intuiciones en tensión, en constante diálogo, en constante transformación en busca de complejizar el trabajo (rol) del artista (dramaturgo).

Todo el tiempo el trabajo se desarrolló en límites difusos y sobre todo, en interpretaciones propias sobre concepciones teóricas de los temas tratados aquí que fueron de gran aporte para el trabajo. Estas interpretaciones (tan necesarias para poder entender al (yo) artista como sujeto creador), es la que ha permitido abrir el espectro no solo frente a la investigación-creación, sino al quehacer artístico mismo. Al poner las tensiones a dialogar, fue necesario abrir los límites que las separaban, vagar por diferentes puntos de vista y poder, de esta manera, sustentar, justificar más bien, la mirada particular del que aquí escribe.

Dejando un poco de lado estas concepciones sobre el trabajo, cabe resaltar cómo estuvo presente, inherente todo el tiempo al cuerpo de la investigación, la relación arte-política. Es una relación fuertemente arraigada tanto a los desarrollos de las propuestas dramaturgicas aquí explicadas, como a los intereses sobre los cuales se realizó el ejercicio dramaturgico. Es posible, que estos dos conceptos no se puedan separar, que necesiten el uno del otro para justificarse a sí mismos, pero lo que aquí se plantea es una necesidad de *reinterpretar* tanto ambos conceptos, como la relación que entre estos se guarda. Ser intérprete de ellos, significa tomar

primero, conciencia, y luego, posición. Conciencia en términos de cómo el trabajo artístico influye fuertemente tanto en quien lo produce como en quien lo ve, lo lee y lo ajusta a su propia vida (tema que daría para otro trabajo investigativo). Y una posición no en términos radicales, sino como se plantearon en las tensiones, una posición que se mueve, que transita de un lado a otro, que es difusa pero concreta a la vez. Una posición que le apuesta a compartir la interpretación de la vida y que se complementa con las otras visiones sobre esa misma vida.

Esto, lleva a un segundo momento importante. Todo el tiempo, el escritor, fue un intérprete. Todo lo aquí relacionado estuvo mediado por sus intereses, sus cuestionamientos, sus dudas y desaciertos. Desde dicha interpretación (de la historia, de los recorridos de las propuestas y de los planteamientos), creó. Hizo un recorrido a su manera, con los vacíos propios del caso, con los complementos válidos y desde allí dio su propia mirada, que en últimas es lo más enriquecedor del trabajo. En esta medida, este trabajo no tiene nada que ver con la búsqueda de La Verdad (en mayúscula) y por lo tanto no es verdad absoluta. Es una mirada, una interpretación, una intuición sobre un hecho concreto. Eso y nada más que eso.

Esto conlleva a que se pueda hablar, que de una u otra forma se fue recuperando, poco a poco, eso que se llama sensibilidad, *extracotidianización*, y esto visto desde dos puntos de vista a saber: En primer lugar, es imposible ver los hechos de manera cruenta sin que éstos no lleguen a trastocar fibras, emociones. Hay una identificación, un reconocimiento de la barbarie, de la violencia, de lo que es pero nunca tuvo que haber sido. En segundo lugar, la mirada desde la creación dramática está mediada por esta concepción de la sensibilidad frente a los

hechos. Es una creación artística que, como diría Brecht, su primer función es entretener, pero a la vez cuestionar. Es muy difícil desligar el hecho artístico de su intencionalidad. Pero, prevalece la primera y esto concluye con la *poetización* de lo que se volvió paisaje. En últimas, y recalcando una idea que se posicionó fuertemente a lo largo del trabajo, no es más que una interpretación, una intuición a lo que podría ser el aporte de este trabajo a eso que se ha querido hacer: *poetizar* la vida.

RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS

- Abderhalden, R. (2003). Laboratorio del imaginario social. En A. Silva, *Proyecto C'úndua* (págs. 18-21). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Abderhalden, R. (11 de mayo de 2010). *El artista como testigo: testimonio de un artista*. Recuperado el 15 de Febrero de 2013, de Archivo virtual de Artes Escénicas:
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_RolfAbderhalden.pdf
- Adoum, J. (1979). El sol bajo las patas de los caballos. En P. Bravo-Elizondo, *Teatro documental latinoamericano* (págs. 201-264). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arce, M. (1979). ¡Viva Sandino!: Sandino debe nacer... En P. Bravo-Elizondo, *Teatro documental latinoamericano* (págs. 265-334). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arrau, S. (1979). Manuel viene galopando por las alamedas. En P. Bravo-Elizondo, *Teatro documental latinoamericano* (págs. 101-198). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro* (Vol. I). Madrid.
- Blair, E. M. (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Medellín: Instituto de Estudios Regionales, Editorial Universidad de Antioquia.

Bravo-Elizondo, P. (1979). *Teatro documental latinoamericano* (Vol. I). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Buenaventura, E. (2005). *La denuncia*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de Biblioteca virtual Biblioteca Luis Angel Arango:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/ebuenav/ebuenav.htm>

Bustos, A. F. (27 de febrero de 2000). *El Salado, 72 horas de terror*. Recuperado el 23 de abril de 2013, de El Tiempo :
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1298829>

Carandell, J. M. (1968). *Peter Weiss: Poesía y Verdad*. Madrid: Taurus Ediciones.

Castri, M. (1978). *Por un teatro político : Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal Editor.

Cordón García, J. A. (2001). *Manual de investigación bibliográfica y documental: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones pirámide.

De Vicente Hernando, C. (Abril de 1995). *La práctica teórica de una dramaturgia documental*. Recuperado el 29 de enero de 2013, de Biblioteca virtual de prensa histórica:
http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1995&idPublicacion=1000542

Dorado, H., & Maldonado, M. (2009). *El deber de Fenster*. Bogotá.

El Heraldo. (08 de Julio de 2011). *Gobierno pide perdón por masacre de El Salado*. Recuperado el 24 de abril de 2013, de El Heraldo:

<http://www.elheraldo.co/regi-n/gobierno-pide-perd-n-por-masacre-de-el-salado-28686>

El País. (23 de septiembre de 2009). *Gobierno pide perdón por muertes de El*

Salado. Recuperado el 24 de abril de 2013, de El País:

<http://historico.elpais.com.co/paionline/notas/Septiembre232009/muertes.html>

El Tiempo. (1 de marzo de 1997). *El salado se quedó solo*. Recuperado el 23 de abril de 2013, de El Tiempo :

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-566118>

El tiempo. (21 de enero de 2010). *Fiscalía sindicaliza al ex paramilitar alias 'el Tigre' de 13 masacre*. Recuperado el 23 de Abril de 2013, de El tiempo:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7005787>

Goldenberg, J. (1975). *Relevo 1923*. La Habana: Casa de las Américas.

Grupo de Memoria Histórica. (2009). *La masacre de El Salado : esa guerra no era nuestra*. Recuperado el 13 de marzo de 2013, de centro de memoria histórica:

http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/informe_la_masacre_de_el_salado.pdf

Haiduk, M. (1996). De la torre al nuevo proceso. En C. De Vicente Hernando, *Peter Weiss: Una estética de la resistencia* (págs. 111-126). Madrid: Goethe Institut.

Hochhuth, R. (1966). *El vicario*. México: Editorial Grijalbo.

Kipphart, H. (1966). *El caso Oppenheimer*. Barcelona: Aymá Editora.

Leis Romero, R. (1979). Viene el sol con su sombrero de combate puesto. En P. Bravo-Elizondo, *Teatro documental latinoamericano* (págs. 337-399). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Leñero, V. (1969). *Pueblo Rechazado*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de Dirección general de bibliotecas:
[http://dgb.conaculta.gob.mx/cerebro/index.php?autor=LE%F1ERO+VICENTE
&page=3&autor=LE%F1ERO%20VICENTE](http://dgb.conaculta.gob.mx/cerebro/index.php?autor=LE%F1ERO+VICENTE&page=3&autor=LE%F1ERO%20VICENTE)

Leñero, V. (2008). *Teatro completo I*. México: Fondo de Cultura Económica.

Macías Pascual, R. (1976). *Girón. Historia verdadera de la brigada 2506*. La Habana: Casa de las Américas.

Mapa Teatro. (2002). *Proyecto Prometeo*. Recuperado el 20 de marzo de 2013, de Mapa Teatro: <http://www.mapateatro.org/prometeo.html>

Mapa Teatro. (2005). *Testigo de las ruinas*. Recuperado el 20 de marzo de 2013, de Mapa teatro: <http://www.mapateatro.org/testigo.html>

Mapa Teatro. (2010). *Los santos inocentes*. Recuperado el 19 de Marzo de 2013, de Mapa Teatro: <http://www.mapateatro.org/santosinocentes%20sa.html>

Monleón, J., & Diago, n. (Edits.). (2007). *Teatro, memoria e historia*. Valencia: Universitat de València.

Nancy, J.-L. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorroutu Editores.

Oliva Herrer, M. (2007). *Drama y narración: El teatro documental de Peter Weiss*.

Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Oquendo, C. (10 de julio de 2012). *Mapa Teatro: obsesión, obstinación, ficción e historia*. Recuperado el 19 de marzo de 2013, de El Tiempo:

http://www.eltiempo.com/cultura/teatro/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12019264.html

Parra Rojas, H., & Pulecio Mariño, E. (2012). *LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO, Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Parra, M. (1999). *Manual para entrar al siglo XXI*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Pérez-Racilla, E. (abril de 1995). *La indagación, una obra maestra del teatro documento*. Recuperado el 29 de enero de 2013, de Biblioteca virtual de prensa histórica:

http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1995&idPublicacion=1000542

Piscator, E. (1930). *El teatro político*. Madrid: Editorial Cenit.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Reyes, C. J. (2005). *El teatro de Enrique Buenaventura*. Recuperado el 26 de febrero de 2013, de Biblioteca virtual Biblioteca Luis Angel Arango:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/ebuenav/ebuenav.htm>

Rodríguez, R. (abril de 1995). *Fundamento y memoria del teatro documento*.

Recuperado el 29 de enero de 2013, de Biblioteca virtual de prensa histórica:
http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?a_nyo=1995&idPublicacion=1000542

Rötzer, H., & Siguan, M. (2012). *Historia de la literatura en lengua alemana. Desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Ruiz, M. (30 de agosto de 2008). *Fiesta de Sangre*. Recuperado el 23 de abril de 2013, de Semana.com: <http://www.semana.com/nacion/articulo/fiesta-sangre/94863-3>

Sánchez Mayáns, F. (1994). *La violenta visita*. México: Plaza y Valdés.

Sánchez, J. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal.

Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Semana. (13 de febrero de 2010). *El eterno retorno de El Salado*. Recuperado el 24 de abril de 2013, de Semana.com: <http://www.semana.com/nacion/articulo/el-eterno-retorno-el-salado/113095-3>

torres, V. (1973). *Una casa en Lota Alto*. La Habana: Casa de las Américas.

Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.

Verdad Abierta. (30 de Agosto de 2010). '*Amaury*', el verdugo de *El Salado*.

Recuperado el 23 de abril de 2013, de Verdad Abierta:

<http://www.verdadabierta.com/component/content/article/36-jefes/2673-amaury-el-verdugo-de-el-salado>

Weiss, P. (1968). *La indagación: oratorio en 11 cantos*. México: Editorial Grijalbo.

Weiss, P. (1969). *Informes*. Barcelona: Lumen-Alianza.

Weiss, p. (1969). Notas sobre el teatro documental. *Razón y Fábula*(16), 133-139.
(C. Duplat, Trad.) Bogotá: Uniandes.