



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E  
HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
COMPARADA (PPGLC)

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:**  
**Corpo-oralidades y territorio en la dramaturgia de Felipe Vergara, de la experiencia  
del conflicto al correlato artístico**

**AUTORA: Diana Corradine Montealegre**

**Foz de Iguazú, Paraná, Brasil**

**2019**



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E  
HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
COMPARADA (PPGLC)

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:**

**Corpo-oralidades y territorio en la dramaturgia de Felipe Vergara, de la experiencia del conflicto al correlato artístico**

**AUTORA: Diana Corradine Montealegre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Andrea Ciacchi (Pós-Doutor Universidade Estadual de Campinas, Doutor em Iberística, Università di Bologna, Mestre em Letras, Universidade Federal da Paraíba, Graduação em Antropologia, Università di Roma).

**Foz de Iguazú, Paraná, Brasil**

**2019**

## FICHA CATALOGRAFICA

C823c

Corradine Montealegre, Diana.

Corpo-oralidades y territorio en la dramaturgia de Felipe Vergara, de la experiencia del conflicto al correlato artístico / Diana Corradine Montealegre. - Foz do Iguaçu, 2019.

100 f. : il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Andrea Ciacchi.

I. Dramaturgia do conflito. 2. Dramaturgia - Colômbia. 3. Vergara, Felipe, 1977. I. Ciacchi, Andrea, Orient.  
II. Título.

CDU: 792.026

AUTORA: Diana Corradine Montealegre

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:**

**Corpo-oralidades y territorio en la dramaturgia de Felipe Vergara, de la experiencia del conflicto al correlato artístico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. (Pós-Doutor  
Universidade Estadual de Campinas, Doutor em Iberística,  
Università di Bologn,a Mestro em Letras, Universidade Federal da Paraíba, Graduação  
em Antropologia, Università di Roma ) (Andrea Ciacchi)  
UNILA

---

Prof. (Doutora em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo, Mestre em História  
pela Universidade de São Paulo, Licenciada e Bacharel em História pela Universidade de  
São Paulo) (Cristiane Checchia)  
(UNILA)

---

Prof. (Doutora em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Mestra em  
Integração da América Latina.  
Universidade de São Paulo, Graduação em Iniciação Científica.  
Universidade Estadual de Campinas, Graduação em Artes Cênicas.  
Universidade Estadual de Campinas) (  
Marília Carbonari)  
(UFSC)

Foz do Iguaçu, 12 de setembro de 2019.

**Agradecimientos:** Inmensa gratitud hacia los hombres y mujeres de la resistencia, los y las guardianas del agua y de la tierra, hacia los espíritus de la selva y del río que me permitieron andar sus caminos. Gracias a mi madre, Luz Héliida Montealegre, mi ombligo y conexión espiritual, vía directa con el útero de mi territorio, depositaria de las sabidurías ancestrales, heredera de la fuerza y los saberes de mis abuelas, me abrió desde mi parto las posibilidades del infinito. Gracias a mi padre, Kenneth Corradine, mi polo a tierra, el pragmatismo que me aterriza de vez en vez para llamarme a la cordura; a su compañera, Alexandra Montoya, por amarlo y por traer al mundo a Sofía, mi esperanza hecha canto y sonrisa. Gracias a mis hermanas las mayores, Narda Patricia Molina quien me ama y a quien amo en la diferencia, y a Karina Molina, mi jovial e incondicional soporte en el hastío y la alegría; gracias también a mi sobrino, Juan David, por oxigenar cándidamente nuestras rutinas. Gracias a Luz Dayana Chacón, mi amiga del alma, por tejer, llorar, reír, bailar, luchar y soñar conmigo. Gracias a Alejandro Camacho, mi compañero, por estar amorosamente en mis madrugadas frías, por caminar firmemente a mi lado los senderos de las selvas y navegar conmigo entre las voces de la memoria. Gracias a “Morocho”, Alfonso Sepúlveda, mi compadre, por abrirnos siempre las puertas de su casa con esa inagotable sonrisa, gracias a él y a su pueblo por mantenerse incansables en la pelea diaria por el territorio y la vida. Gracias a tantos y tantas, a la Universidad Nacional de Colombia, por incentivar en mí el pensamiento crítico y la acción transformativa, a Felipe Vergara, por escribir y contar, por invocar mis recorridos sin saberlo. Al hermano pueblo brasilero y a la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, por acogerme y permitirme hacer esta investigación, a Andrea Ciacchi por confiar en mis obsesiones y apoyarme en esta investigación, por hacerme volver al origen y repasar los pasos de nuestros pueblos.

A Bacatá, a sus cerros, por recibirme siempre de vuelta con su brisa fresca y dulce cada vez que regreso.

**Resumen:** Propongo una lectura de la poética teatral de Felipe Vergara desde el estudio de tres piezas: *Kilele, una epopeya artesanal*; *Arimbato, el camino del árbol*; y *Coragyps Sapiens*, partiendo por considerar el teatro como un encuentro vital entre los artistas y su público, que instala escrituras permeadas por el tiempo, la historia y el contexto de su surgimiento. En ese sentido planteo que la dramaturgia Vergara funciona como un correlato que revive el rastro de la experiencia de guerra de las comunidades del Pacífico colombiano, a la vez que toma una posición autónoma de resistencia artística, social y cultural, y que porta en su discurso las versiones silenciadas históricamente, las versiones subterráneas.

Para el análisis abordo: la relación indisoluble de las comunidades con su territorio, manifiesta en las obras; las representaciones de cuerpo y su fragmentación tanto a nivel individual como colectivo; y su reconstrucción a través de los duelos que se encarnan en transmisiones rituales, corporales y orales, en actos de memoria viva. Presento así un recorrido por la propuesta artística de Felipe Vergara y un acercamiento a algunas propuestas teatrales las comunidades del Pacífico colombiano, en las que curiosamente, Vergara trabajó de la mano de Inge Kleutgens, Catalina Medina y otros colaboradores.

Retomaremos tres obras de Vergara, así como tres de las creaciones colectivas de las comunidades con las que , rastreando en ellas los procesos y procedimientos para la reconstrucción de una porción de los relatos alternativos de la historia social de las vivencias del conflicto social y armado colombiano, traducidas en las relaciones entre los imaginarios y las representaciones simbólicas de las obras, que asocian las gamas de sentido del texto y de la puesta en escena, con el cauce efectivo que propicia su escritura.

**Palabras clave:** dramaturgia del conflicto, fragmentación, cuerpo, oralidad, territorio, Río Atrato, duelo, memoria.

**Resumo:** Proponho uma leitura da poesia teatral de Felipe Vergara a partir do estudo de três obras: *Kilele, una epopeya artesanal*; *Arimbato, el camino del árbol*; y *Coragyps Sapiens*, começando por considerar o teatro como um encontro vital entre os artistas e seu público, que instala escritos permeados pelo tempo, pela história e pelo contexto de seu surgimento. Nesse sentido, proponho que a dramaturgia de Vergara funcione como um correlato que revive o traço da experiência de guerra das comunidades do Pacífico colombiano, ao mesmo tempo em que assume uma posição autônoma de resistência artística, social e cultural, e que carrega em seu discurso as versões silenciadas historicamente, as versões subterrâneas.

Pela análise a bordo: a relação indissolúvel das comunidades com seu território, manifestada nos trabalhos; representações corporais e sua fragmentação individual e coletiva; e sua reconstrução através dos duelos que se encarnam em transmissões rituais, corporais e orais, em atos de memória viva. Apresento um encontro com a proposta artística de Felipe Vergara, propostas teatrais das comunidades do Pacífico colombiano, nas quais curiosamente, Vergara trabalhou com Inge Kleutgens, Catalina Medina e outros colaboradores.

Retornaremos a três obras de Vergara, bem como a três das criações coletivas das comunidades com as quais traçamos os processos e procedimentos para a reconstrução de uma parte dos relatos alternativos da história social das experiências do conflito social e armado colombiano, traduzido nas relações entre o imaginário e as representações simbólicas das obras, que associam as faixas de significado do texto e da encenação, ao canal efetivo que propicia sua escrita.

**Palavras-chave:** Dramaturgia do conflito, fragmentação, corpo, oralidade, território, Rio Atrato, duelo, memória.

## Contenido

<b>A modo de introducción .....</b>	<b>9</b>
Un acercamiento a la problemática del conflicto armado colombiano, el caso del Pacífico.....	10
Advertencias sobre esta propuesta de investigación .....	15
Felipe Vergara y la posibilidad de un sistema de teatro latinoamericano contemporáneo .....	20
<b>Primer capítulo: Algunas claridades conceptuales.....</b>	<b>30</b>
Territorio y territorialidades .....	33
Corpo-oralidades .....	36
<b>Segundo capítulo: Dramaturgias de la vivencia.....</b>	<b>42</b>
La platanera del Curvaradó, los resistentes y el Festival de Teatro Selvadentro .....	50
<b>Tercer capítulo: Entrando al territorio, Cuenca del Jiguamiandó, Bajo Atrato.....</b>	<b>57</b>
La cuenca .....	57
“Dó”, partícula en embera para “río”, “Dó Ro Má”: el Río Atrato.....	58
“Bía Kirua”, el saludo .....	60
“Arimbatá” el espíritu que cobra venganza.....	61
El otro y lo otro .....	63
Pueblo Nuevo.....	65
El platanal .....	66
“La gente aquí sabe escuchar y el que sabe escuchar aprende” (doña Noelia) .....	68
<b>Cuarto capítulo: A-trato quebrado: una aproximación a Kilele. Una epopeya artesanal, Coragyps Sapiens y Arimbato, el camino del árbol de Felipe Vergara .</b>	<b>73</b>
La fragmentación .....	75
Conciencia de la muerte y compromiso con la memoria .....	78
El Atrato, cuerpos del dolor, cuerpos de agua.....	89
<b>A modo de conclusiones .....</b>	<b>95</b>



## A modo de introducción

**Nota:** Esta investigación está pensada para comunicarse con diversas subjetividades y perspectivas, por tanto, se escribe en español pero se piensa para que cualquier lector de otra lengua u origen pueda relacionarse con las problematizaciones que sugiere. Aunque es un reto lograr comunicar la experiencia directa o un tanto más amortiguada que hemos vivido del conflicto colombiano, será objeto de estudio justamente el análisis del mecanismo del correlato, espero poder brindar al lector un acercamiento al análisis de la dramaturgia del conflicto, a las propuestas de Vergara y a las experiencias colectivas de creación de las comunidades del Pacífico.

Esta introducción, en primer lugar propongo algunas herramientas de contexto al lector sobre la historia y problemática actual del conflicto armado en Colombia y la región Pacífico, dada la complejidad, trazo un panorama que intenta dar un panorama completo pero resumido del tema. Luego quiero esbozar desde mi perspectiva la relación de la obra de Felipe Vergara y el sistema de teatro latinoamericano contemporáneo. Para cerrar hago algunas advertencias sobre esta propuesta de investigación en cuanto a su justificativa y la metodología que decido emplear para realizarla.

El texto que viene a continuación de esta introducción se organiza en:

Un primer capítulo: Claridades conceptuales, en el que expongo los lugares de reflexión desde los que parto para desarrollar tanto las metodologías de investigación, como los análisis que propongo. En seguida está un Segundo capítulo: Dramaturgias de la vivencia, en el que se retoma el recorrido creativo del dramaturgo a lo largo de las comunidades del Atrato y lo que producen los conjuros teatreros en las comunidades. El Tercer capítulo: Entrando al territorio, intenta ahondar en los conceptos propuestos desde la experiencia en campo con las comunidades y sus pluriversos, proponiendo el territorio y las territorialidades como principales articuladores entre la propuesta teatral de Vergara, su correlato artístico, y los espacios de creación y circulación alternativos que las comunidades formulan desde su experiencia directa de la violencia en el Pacífico colombiano.

Finalmente, en el Cuarto capítulo: A-trato quebrado una aproximación a *Kilele. Una epopeya artesanal, Arimbato, el camino del árbol y Coragyps Sapiens*, de Felipe Vergara, desarrollo mi propuesta de lectura de las obras de Vergara y hago también un acercamiento a *Terruño o Aruño, Resistir no es aguantar y Mal escogidos*, generadas en el marco del trabajo directo de creación colectiva en el territorio, en el que participaron Inge Kleutgens, Felipe Vergara, Catalina Medina (entre otros colaboradores).

### **Un acercamiento a la problemática del conflicto armado colombiano, el caso del Pacífico**

Colombia tiene una larga historia de violencia que, aunque nos ha tocado generación tras generación de un modo u otro, se ha carecido de un esclarecimiento colectivo profundo de las dimensiones de lo que nos ha sucedido como sociedad. Es por esto que estudiosos del conflicto reiteran siempre la necesidad de la lectura en clave social y política de las raíces y orígenes de la violencia y sus múltiples expresiones en nuestra historia.

Podemos entonces remitirnos a Orlando Fals Borda que considera los hechos sociales como sistemas que interactúan y tienen funciones y disfunciones en sus estructuras. Los sistemas sociales serían multiplicados, superpuestos y conectados en sus maneras de interacción. Para Fals, en Colombia la acumulación de disfunciones en las instituciones fundamentales, que ha contrapuesto los liderazgos “racionales” (defendidos por los roles de gobernantes modernos) a los “tradicionales” (liderazgos comunitarios indígenas, afro y campesinos), dando privilegio a los primeros para imponer voluntades de grupos y élites con intereses alejados de los pueblos (2015:139).

Rastreando lo que Fals Borda llama “agrietamiento estructural” de la sociedad colombiana, encontramos lo que han señalado muchos analistas de la violencia en Colombia como una democratización frustrada, relacionada directamente con el problema de la tierra (y como veremos más adelante con el territorio) y la ausencia de garantías de acceso a derechos fundamentales.

El informe *¡Basta ya!*<sup>1</sup>, señala como problemas vinculados: las precariedades de la democracia, y los despojos masivos y sistemáticos de la tierra que se han dado en cuanto a apropiación, uso y tenencia desde la colonia (Sánchez, 2013). El problema de concentración de la tierra en un mínimo porcentaje de la población (que evitó a cualquier costo los intentos de reforma agraria promovidos por el campesinado e incluso por algunos gobiernos como el de Alberto Lleras Camargo, desde la década del 20 hasta ahora) converge ahora con los efectos profundos de una guerra desigual.

Desentrañar las lógicas de la violencia contra la población civil es desentrañar también lógicas más amplias de la guerra: el control de territorios y el despojo de tierras, el dominio político electoral de una zona, la apropiación de recursos legales o ilegales. La victimización de las comunidades ha sido un objetivo en sí mismo, pero también ha sido parte de los designios criminales más amplios de los actores de la guerra (Sánchez, 2013:15).

Con las primeras propuestas y reclamos de la población campesina de redistribución de la tierra entre quienes la trabajan y la protegen, las élites terratenientes del país se alían con los gobernantes, gobiernos extranjeros y multinacionales, para nutrir la represión a las manifestaciones políticas que se estaban dando desde finales del siglo XIX. La violencia de Estado comienza a organizar y armar grupos de ataque y confrontación a campesinos y líderes sociales que promovían la reforma agraria y la liberalización del Estado.

La persecución a las ideas y discursos de corte liberal (que básicamente exigían democracia y tierra) llevó a muchas familias campesinas a huir y esconderse en las zonas montañosas del país. el gobierno conservador de Laureano Gómez reclutaba y armaba hombres con el fin de asesinar selectivamente a quienes se reconocieran con el liberalismo. El 9 de abril 1948, el candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán, quien concentraba la lucha por gran parte de las demandas sociales y populares, fue asesinado en Bogotá, en plena plaza pública durante un discurso antes de las elecciones. La ciudad entera colapsó en manifestaciones violentas y enfrentamientos en las calles, “El bogotazó”, se le denomina a este hecho que marcó

---

<sup>1</sup> Informe desarrollado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, en el marco del cumplimiento de la ley 975 de 2005 en busca del reconocimiento, reparación y dignificación de las memorias de las víctimas del conflicto armado en Colombia de las últimas 6 décadas.

significativamente la historia de la violencia en el país.<sup>2</sup>

A partir de este episodio se profundizó el enfrentamiento bipartidista (entre conservadores y liberales), vino la denominada “época de la violencia” el conflicto, esparcido en la ruralidad del país se hizo cada vez más evidente y sanguinario, se comenzaron a declarar guerrillas liberales gran parte de las poblaciones campesinas que habían migrado a las montañas huyendo, comienza así la historia de las Farc-Ep (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo), del ELN (Ejército de Liberación Nacional) y de muchas otras guerrillas que combatían las políticas conservadoras de los gobiernos.

Hacia finales del siglo XX se sumó a esto la creciente explotación minera y energética, y el narcotráfico como fenómeno y como actor en disputa por el poder y control territorial. Con su entrada, estos poderes económicos hicieron una inyección millonaria de dinero a la guerra, generando alianzas y enemistades muy dinámicas y complejas con los demás actores armados. Se retoma (si es que se abandonó) el método de los gobiernos conservadores de reclutar y armar hombres (paralelos al Ejército Nacional) para combatir principalmente a las guerrillas.

A la comprensión de esta disputa por los territorios hay que agregar también la problemática de los conflictos interétnicos, que implican la complejidad de la tensión entre estos actores antes mencionados y las comunidades ancestrales indígenas y afrodescendientes, cuya defensa y apropiación del territorio implica también una relación diferente con la tierra. Representantes de universos diversos y diferentes en muchas de sus posturas con respecto a las luchas guerrilleras, y radicalmente distantes a los intereses estatales y empresariales.

Para atacar frontalmente a las guerrillas y solapadamente a las comunidades campesinas, indígenas y afro, el paramilitarismo fue alimentado por los gobiernos. Ejércitos de campesinos entrenados, inicialmente ideologizados contra el comunismo,

---

<sup>2</sup> Para ampliar esta información puede consultar por ejemplo: <https://www.semana.com/nacion/articulo/que-fue-el-bogotazo-que-estremecio-colombia-hace-70-anos-y-por-que-cambio-la-historia-de-ese-pais/563036>; <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/el-bogotazo-la-tarde-que-cambio-la-fisonomia-de-la-capitalcolombiana-articulo-748829>; <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/los-chulavitas>;

el socialismo o cualquier manifestación de rebeldía o insurgencia en los territorios en los que impusieron su dominio. En los lugares con una ausencia evidente del Estado las guerrillas pasaron a cumplir un rol paraestatal y de poder muy claro, el paramilitarismo entró en arremetida contra este posicionamiento y sobre todo protegió los intereses de empresarios y narcotraficantes que veían en las guerrillas una amenaza para apropiarse de la tierra o perpetuar su tenencia e intereses de uso.

Ahora bien, los paramilitares además de tener una clara ideologización anticomunista y antisubversiva, dado que buscaban un control territorial y ejercer un poder casi soberano sobre las poblaciones, se especializaron en el uso y manejo de la violencia. Con financiación directa o complicidad del Estado, los paramilitares, de carácter ilegal, funcionaron como un brazo armado paralelo al Ejército, con alianzas o colaboración mutua en algunas de las perpetraciones de las masacres, generaron terror en gran parte de la población, sobre todo rural.

La violencia contra la población civil en el conflicto armado interno se ha distinguido por la sucesión cotidiana de eventos de pequeña escala (asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, masacres con menos de seis víctimas, secuestros, violencia sexual, minas antipersona) dentro de una estrategia de guerra que deliberadamente apuesta por asegurar el control a nivel local, pero reduciendo la visibilidad de su accionar en el ámbito nacional. En efecto los actores armados se valieron tanto de la dosificación de la violencia como de la dosificación de la sevicia, esta última en particular en el caso de los paramilitares como recurso para aterrorizar y someter a la población (Sánchez, 2013:15).

Pero como lo refiere Sánchez en el informe, se logró modular y mantener la confrontación armada en un estado de silenciamiento en el imaginario común. La gente se acostumbró a convivir con esos hechos, a callar y acallar las memorias del conflicto. Por eso, el reconocimiento reciente del lugar de las víctimas (antes consideradas como efectos residuales de la guerra) permite acercarnos como sociedad a comprender los problemas de fondo que nos han mantenido en un conflicto armado tan prolongado, que ha costado tantas vidas.

El Pacífico colombiano se ubica entre la frontera con Panamá, selva del Darién, y se conecta con la frontera colombo-ecuatoriana por la selva del Putumayo. Entre bosques húmedos y la costa del Océano Pacífico, esta región, como gran parte de Colombia,

tiene como arterias principales las cuencas hidrográficas que la atraviesan. Tiene una historia ancestral indígena relacionada principalmente con la comunidad embera y una historia más reciente con las comunidades afro. Algunas organizaciones negras asocian las dinámicas territoriales, de raíces históricas de resistencia y esclavización, con un proyecto histórico libertario del cimarronaje (Escobar, 2014:80).

A partir de muchas luchas y resistencias, las comunidades afro logran ser reconocidas como grupo étnico con derechos colectivos, sobre los territorios y la identidad cultural, derechos recogidos en la ley 70 de 1993 que busca brindar garantías a los elementos de cultura autónoma. Por ejemplo, 5,5 millones de hectáreas han sido tituladas en el Pacífico como territorios colectivos, lo que no implica la totalidad de los reclamados (tanto por comunidades afro como indígenas) lo que significa una lucha continua por el reconocimiento del ejercicio de autonomía sobre los territorios.

La filiación de las comunidades con la tierra y la protección y preservación que hacen de ella, lleva a los intereses de explotación y extracción a verles como un “obstáculo” al desarrollo. Escobar (2014) nos habla de la continuidad en el presente de una resistencia cultural de estas comunidades, que es un anclaje en un entendimiento profundo de la vida, una práctica política ontológica, que tiene conciencia de una coyuntura planetaria, de los entramados humanonaturales, por ejemplo desde sus propuestas podemos hablar incluso de transiciones al postextractivismo y el cambio de modelo civilizatorio.

Para hablar del conflicto territorial del Pacífico hoy, Escobar se sitúa en la última década y las contraestrategias a las estrategias de movimientos sociales, que han generado los estados y capitales nacionales, buscando reestructurar la territorialidad del sistema capitalista moderno y colonial. Esto demuestra un conflicto de visiones de mundo y de la vida. Luego de una oleada de conciencia sobre el valor del Pacífico en los 90, Escobar relata que los 2000 trajeron un incremento en el ritmo de destrucción del bosque húmedo y una vulneración a las comunidades afro, indígenas y campesinas, con el aumento de concesiones mineras, la fumigación para la erradicación de la coca, la militarización, los macroproyectos de “desarrollo”, las amenazas a líderes y activistas, con la complicidad del Estado, lo que ha generado una

crisis de la hegemonía de las narrativas de la modernidad, pero también han llevado a la pregunta sobre ¿cómo mantener la existencia y la r-existencia? (2014:120)

### **Advertencias sobre esta propuesta de investigación**

El siguiente estudio sobre la poética de la dramaturgia de Felipe Vergara y las teatralidades comunitarias, las propuestas artísticas a analizar se ubicarán entre prácticas que se sumergen en los conflictos políticos y sociales, tomando y generando posiciones éticas y de compromiso con “lo real”. Lo que justifica esta investigación también en la necesidad de pensarnos Nuestra América, y el caso colombiano en particular, desde sus expresiones artísticas como prácticas políticas ontológicas (visión que se desarrollará más adelante desde los aportes de Escobar), en un marco de correspondencia del fenómeno teatral con lo que me atrevo a llamar un giro epistémico del pensamiento y las dinámicas sociales, profundizado y complejizado desde la década del 80 hasta hoy.

El teatro como encuentro vital, tiene la capacidad de generar una interferencia, un espacio de frontera para lo estético y lo real, en su condición liminal, de cruce de universos vitales y de otras formas artísticas en las arquitecturas teatrales y concepciones escénicas. Lo liminal entonces (que Diéguez recupera de Turner), genera una relación entre el fenómeno ritual y el entorno social, así, el arte está en cruces y diálogos con la realidad, contrario a la mirada estetizante que infravalora la dimensión política del posicionamiento de los artistas (Diéguez, 2007: 15).

Considero imperante en los estudios teatrales mirar hacia estas dramaturgias de la vivencia, estas dramaturgias que convocan a la conciencia colectiva, al cuestionamiento social, que generan poéticas y micropoéticas del reclamo, de la denuncia y del duelo colectivo. En un desafío a la concepción tradicional de la literatura comparada, el material principal de cotejo con las piezas artísticas no serán otras obras y fenómenos literarios, serán las propias proyecciones simbólicas de las comunidades con las que Vergara trabaja para elaborar sus obras. Y digo en un desafío porque parto de la idea de darle un lugar equiparable a la oralidad y la corporalidad de prácticas tradicionales de las comunidades afro e indígenas, con la dramaturgia y las teatralidades contemporáneas latinoamericanas.

El foco principal para abordar el ejercicio de comparación de las obras, serán los universos simbólicos que nutren las prácticas de memoria y los rituales de duelo de las comunidades del Pacífico colombiano. La investigación dialogará directamente con las propuestas de creación colectiva que generaron las comunidades del Pacífico en procesos de teatropedagogía para la memoria, acompañadas por colectivos de teatro (dentro de los cuales participó Felipe Vergara, Catalina Medina e Inge Kleutgens); dialogará también con otras dramaturgias y teatralidades latinoamericanas y con experiencias similares de trabajo con la memoria (como la del teatro *Yuyachkani* y su colaboración con la Comisión de la verdad en Perú). Así, nos acercaremos a espacios alternativos, no convencionales de creación, circulación, reparación y reconstrucción desde el arte, propuestos por las mismas comunidades a lo largo del Atrato, sus afluentes y vertientes o por los excombatientes de las Farc-Ep en la ETCR<sup>3</sup> del Río Curbaradó<sup>4</sup>.

Esta investigación arroja una hipótesis de lectura de tres obras dramáticas de Felipe Vergara (*Kilele*, *Arimbato*, *el camino del árbol* y *Coragyps Sapiens*), teatralidades que tratan la violencia más allá de su representación escénica, constituyendo en sí mismas un hecho estético con dimensiones éticas, y políticas; a la vez que hace un acercamiento también a tres obras de creación colectiva de las comunidades del Atrato (*Terruño o Aruño*, *Resistir no es aguantar* y *Mal escogidos*). Ahora bien, el objetivo principal es encontrar la correlación entre las teatralidades que proponen las obras y las memorias vivas, según esta perspectiva las obras sirven como un vehículo de descubrimiento de los orígenes del correlato que en ellas se genera.

Como objetivos específicos me propongo hallar los contrastes y las asociaciones que genera el mecanismo del correlato artístico con los conceptos de territorialidad y corpo-

---

<sup>3</sup> “Conforme a lo decidido por la Comisión de Seguimiento, Impulso y Verificación a la Implementación del Acuerdo Final (CSIV), en su comunicado conjunto 19, las Zonas Veredales Transitorias de Normalización se transformarían en **Espacio Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR)** los cuales servirán para capacitar a los integrantes de las FARC-EP para su reincorporación a la vida civil, preparar proyectos productivos y atender las necesidades de formación técnica de las comunidades aledañas, en un modelo de reincorporación comunitaria, de conformidad con el Decreto 1274 de 2017 y el Decreto 2026 de 2017.” Fuente: Agencia para la reincorporación y la reparación. Recuperado de: <http://www.reincorporacion.gov.co/es/reincorporacion/Paginas/Los-ETCR.aspx>.

<sup>4</sup> Afluente del Río Atrato.



oralidad<sup>5</sup>, que se gestan en las dinámicas intersubjetivas y comunitarias, vividas en las experiencias de guerra que han afrontado los habitantes de esa región del Pacífico colombiano, esto lo haré por medio de la exploración, análisis y posterior comparación entre los trámites de la experiencia de violencia y los ejercicios de memoria viva de las comunidades, y las propuestas teatrales de Vergara.

La dramaturgia aquí analizada es, como había enunciado antes, correlato de un mundo otro, revive el rastro de la experiencia de ese mundo con una posición autónoma y de resistencia frente a los procesos históricos, y lleva en su discurso las versiones silenciadas de la historia, las historias. Por esta razón abordaremos el Río Atrato<sup>6</sup>, como elemento transversal, que genera cierta metáfora en la escritura de la dramaturgia de Vergara, pero que corresponde además con el lugar de lo cotidiano y el imaginario de territorio en las subjetividades, víctimas directas del conflicto armado de esa zona del Pacífico colombiano, hablaremos entonces del territorio como campo de fuerzas, ya no solo metafórico sino literal de la vivencia.

Se pretende llegar a la asociación que tienen las gamas de sentido del texto y de la puesta en escena, con el cauce efectivo que propicia su escritura, hablaremos pues de las corpo-oralidades, que se remiten a las prácticas tradicionales de comunicación y transmisión del conocimiento y los saberes, así como las heridas y experiencias intersubjetivas a través de la oralidad y del cuerpo, esta investigación se enfocará en descifrar las historias que se descubren en esos rostros, en esas voces, en esos relatos, que generaron la intensidad emotiva, sensible y consciente para crear una afinidad con sus vivencias, y que es llevada al lenguaje dramático por el autor.

En esta investigación quise salir del ejercicio de análisis netamente teórico- crítico de la literatura, para dirigir la mirada hacia las condensaciones simbólicas y las prácticas de las comunidades del Atrato y sus vertientes en el Pacífico colombiano. Para mi estudio

---

<sup>5</sup> El término “corpo-oralidades” es desarrollado por Adriana Maya durante sus investigaciones en relación con las formas de transmisión y aprendizaje de prácticas sagradas en las comunidades orales, específicamente las comunidades afrodescendientes.

<sup>6</sup> De casi 800 km, el Río Atrato recorre y divide los departamentos de Chocó y Antioquia (Colombia). El tercer río más navegable del país, nace en la Cordillera de Los Andes y desemboca en el Golfo de Urabá.

me baso en la metodología de la Investigación Acción Participativa (IAP en adelante), propuesta por Orlando Fals Borda (2015).

La propuesta de Fals Borda en la IAP parte de una concepción de nuevo humanismo que ve el conocimiento, el espacio y el tiempo, como dimensiones conexas, acercándose a los fenómenos en calidad de vivencias y con lo que Fals Borda llama un “compromiso existencial” y una “dimensión espiritual de investigación”, en pocas palabras, el acto de acercarse a un fenómeno tiene una intencionalidad con un énfasis ético, el investigador es un ser “sentipensante”, que no se supedita a ejercicios exclusivamente “rationales” con una pretensión objetiva, sino que se vale también de la experiencia subjetiva como fuente de conocimiento.

En este sentido los saberes son construidos en las experiencias cotidianas, en el sentido común, todas las subjetividades son portadoras de saberes. Hablamos de un paradigma de investigación que se fija en los saberes populares, conjugándolos con el ejercicio académico para llegar a desentrañar las dimensiones históricas, sociales y culturales en una propuesta de cosmología holística y extensiva, basada en el conocimiento vivencial, el conocimiento práctico, el conocimiento proposicional y el conocimiento presentacional. Este rechazo a las actitudes de dominación cartesiana se desvinculan de la idealización de la objetividad y la idea de neutralidad valorativa (Fals Borda, 2015:306).

La IAP es una investigación de interacción comunicante, que enfrenta las tendencias homogenizantes con un orden ético de un ethos alterno, produciendo y fortaleciendo lo que Fals llama “contrapoderes”, se resucita el concepto de “subversión moral”, llevando al investigador a tomar obligaciones de transformación para la justicia social. El investigador ya no solo pretende explicar situaciones, también busca reformar, asumir una participación, comprometerse con los actores locales, se hace parte de la realidad investigada, equilibrando los intereses de sí mismo como observador externo con los de los “investigados”.

En esta interacción el aprendizaje es mutuo, no se divide lo objetivo de lo subjetivo y el investigador pasa a ser un actor comprometido con la realidad local. Estas “teorías

emancipativas” hallan esenciales los intereses cotidianos de los pueblos, no solo hay acción en la creación, sino también en el contacto intersubjetivo y el intercambio de mutua responsabilidad con las realidades vivenciales y los aspectos de sus respectivos contextos (Fals, 2015:314).

Para Fals y los investigadores que nutren la IAP, los mecanismos del lenguaje, tanto cotidiano como simbólico, producen nuevo conocimiento y modifican la interpretación de las realidades, ponen la estética y el sentimiento en un nivel dialógico, intersubjetivo, que induce a relaciones sintéticas de recuperación de la dignidad, y a mi modo de interpretarlo, también de la memoria.

A diferencia de otras formas de trabajo investigativo, la estructura valorativa y la estructura ideológica de la IAP, conllevan actitudes críticas relacionadas con el conocimiento y la utilización de dicho conocimiento en un contexto social en vía o con necesidad de cambio. Como lo señalaba antes, el momento por el que Colombia atraviesa es un eslabón que demanda un claro compromiso con la realidad por parte de los investigadores, en esta vía el método de estudio y acción que propone la IAP es supremamente necesario, ya que se dirige hacia la creación de “contrapoderes” basados en el conocimiento de las comunidades, rompe la díada investigador-investigado y quiebra la asimetría que la academia suele imponer en su ejercicio (Fals, 2015:324).

Esta horizontalización de las relaciones también permite una incursión creadora desde la imaginación y la expresión, por tanto, para el entendimiento de la acción del autor Felipe Vergara y para darle sentido al estudio de las obras y las manifestaciones comunitarias, preciso hacer uso de herramientas que vayan hacia la recuperación histórica de las versiones no oficiales y no unilaterales, sino críticas, basadas en fuentes alternativas, testimoniales, los archivos de baúl y en este caso también los correlatos artísticos de Vergara, que son a su vez un proceso de investigación-creación y devolución de los saberes a las comunidades que originaron las experiencias fundamentales para su dramaturgia.

Este paradigma investigativo se inspira en el concepto de alteridad, en el reconocimiento y la valoración del saber del otro, rechazando los dogmas y verdades absolutas, para en cambio convivir con la diferencia, comunicando y transmitiendo, introduciendo perspectivas diversas, locales, multiculturales. Las relaciones entre culturas integran diferentes narrativas rituales, orales, escritas, que coexisten e interactúan (Fals, 2015:345), esta investigación le apuesta a la descentralización de las fuentes de información, mirando hacia las realidades populares, sus raíces y tendencias culturales, artísticas y políticas: ontológicas.

### **Felipe Vergara y la posibilidad de un sistema de teatro latinoamericano contemporáneo**

Para hablar de Felipe Vergara y su obra, es necesario ubicar al dramaturgo en lo que podríamos llamar un sistema (conjunto de prácticas, expresiones y fenómenos interrelacionados) de teatro latinoamericano contemporáneo, no solo porque los hechos y fenómenos artísticos hagan parte siempre de corrientes mayores, sino porque luego de toda una serie de quiebres y rupturas Latinoamérica se ha repensado a sí misma, moviéndose de la posición de receptora y reproductora de lo que los grandes centros hegemónicos proponen, hacia una posición crítica de autonomía reflexiva, creativa, “(...) es posible comprender las formas de expresión poética como insertas en una dinámica de transformación, cuyo movimiento puede relacionarse con los movimientos de la historia social y humana” (Viviescas, 2006a:1).

Los procesos literarios latinoamericanos no son un conjunto homogéneo, los diferentes espacios sociales han resistido a acontecimientos de carácter traumático, que a su vez reorganizan la comprensión del proceso global de desarrollo. Investigadores teatrales como Risk (1987), Dubatti (2009) o Losada (1986), resaltan la necesidad de distinguir unidades sub-regionales articuladas por conflictos comunes, proponiendo modelos de periodización y análisis de la literatura y teatralidades latinoamericanas que iluminen los contrastes que diferencian a dichas sub-regiones, y los elementos que a su vez coexisten y son antagónicos al interior de cada sociedad sub-regional (Losada 1983), lo que es pertinente en la delineación del caso del teatro colombiano y los elementos distintivos de su contexto histórico y político.

Es por esto que, la idea de proponer la posibilidad de un sistema de teatro latinoamericano contemporáneo nos lleva al reto de descifrar las tendencias que la expresión dramática del continente ha tenido durante las últimas décadas, e implica a su vez un reconocimiento de la diferencia y la singularidad de los procesos de cada colectividad o individuo creador y productor de teatro. La urdimbre de hechos sociales, políticos, económicos y de pensamiento que se han sucedido en las últimas décadas, nos arroja muchos de los aspectos que han sido determinantes en gran medida de lo que se ha propuesto también en el campo de la dramaturgia y las teatralidades colombianas contemporáneas.

En su ensayo sobre desarrollo y postdesarrollo Arturo Escobar (2014) describe algunas de las fases de la era del “desarrollo”. Parte de la teoría de la modernización acompañada de la teoría del crecimiento económico, con un auge durante las décadas del 50 y el 60 del ideal de hombre rico, racional y feliz. La reacción reprobatoria a estas teorías, que presupone el surgimiento la teoría de la dependencia entre la década del 60 y la década del 70, intenta rastrear las raíces del subdesarrollo y la conexión entre la explotación social interna y la dependencia económica de los países periféricos de los países de centro. Luego vienen las aproximaciones críticas al “desarrollo” como discurso cultural, que le sucedieron a la teoría de la dependencia en la década del 90, y que cuestionan el concepto de “desarrollo” como discurso. Y finalmente señala una primacía de la visión neoliberal en la economía y la sociedad que debilitó el interés en “el desarrollo”, perdiendo efectividad como estrategia de dominación cultural, social y política.

Para ir a lo que esto genera en el caso latinoamericano Escobar se remite a “as ideas fora do lugar” de Schwartz, para hablar de las ideas que hoy reaparecen y se reactivan, ante la necesidad de descentrar el “desarrollo” como descriptor social, de cuestionar prácticas de conocimiento, necesidad de hacer críticas a las ideas de crecimiento, progreso y modernidad, que aunque fracasaron como proyectos, siguen como discurso en la realidad social. Entre el 90 y el 2000 Escobar advierte una reactivación del pensamiento crítico, una radicalización de la práctica social de los movimientos sociales y los gobiernos progresistas. En este periodo el pensamiento contra-hegemónico en

Latinoamérica, que se vuelve a pensar en romper con las bases ideológicas y culturales, tiene expresiones como la CEPAL, la teoría de la dependencia, la teología de la liberación, la Investigación Acción Participativa, la educación y la comunicación popular (2014: 32).

La historia de dominación, de desarrollo desmedido del sistema capitalista, de arraigo de la mentalidad neo-liberal en detrimento de la autonomía, vida y libertad de los pueblos, genera una especie de sin sabor fatalista y descreído que no es ajeno a las subjetividades creadoras e investigadoras de las teatralidades latinoamericanas. Marcadas por nuevos paradigmas en la actividad dramática, en los modos de producción, en la recepción y difusión de las artes, las dramaturgias contemporáneas invaden y son invadidos por las experiencias callejeras, rurales, y populares, respondiendo a la necesidad de ver hacia el interior de los conflictos sociales y participar en ellos tomando posiciones éticas y políticas desde su qué hacer artístico.

Parte activa de los procesos de renovación teatral, el teatro latinoamericano vive la crisis del concepto de “desarrollo” modernizador en la crisis del drama épico-crítico, del personaje, del actuar y de los patrones que contenían la producción teatral de principios de siglo. El declive de la fábula como motor del drama y por tanto del personaje como epicentro de la actividad escénica, se vinculan directamente con la agonía y la soledad del ser humano ante tantas promesas deshechas y ante la desacralización de tantísimos dioses e ideales.

Una de las reacciones del teatro ante el derrumbamiento del proyecto moderno es la alteración del concepto de realidad única y objetiva. Transmutando radicalmente el objetivo de la creación y la puesta en escena de las obras dramáticas, “se parte del supuesto de que la ‘realidad’ no es lo que vemos ni la función del teatro es su representación” (Villegas, 2005: 162). Hay en el teatro, una reacción inminente contra el naturalismo y el realismo, en el surgimiento de una nueva sensibilidad se reajustan los procedimientos, y sobre todo, los recursos de los que se vale la creación para producir la obra. Podemos hablar de la necesidad de mudar las formas artísticas anteriores, por otras más de acuerdo con los nuevos proyectos de subjetivación e identificación que se viven en las sociedades.

Las teorías estéticas que enfatizan el objeto como artístico en vez de la representación de la realidad pasan a constituir una de las tendencias de la cultura legitimada (...) la utilización de códigos surrealistas, elementos pirandellianos-como la autonomía de los personajes- la metateatralidad, el rompimiento de la diacronía del tiempo, énfasis en el mundo interior y el subconsciente, de mundos tenebrosos y personajes psicológica y emocionalmente deformes (Villegas, 2005:156).

El énfasis en el objeto artístico puede o bien, ser parte de las tendencias legitimadas en los “centros” culturales y dedicarse a producir obras alejadas de una postura crítica de cara a los procesos históricos, o bien, puede enriquecer en recursos propuestas que aparecen como necesidad propia latinoamericana, que buscan dar cabida a los saberes y discursos invisibilizados o aplastados por los sectores hegemónicos del poder, como el grupo *Yuyachkani* en el Perú, el colectivo *El periférico de objetos* en Argentina, o los grupos *La Candelaria*, *Mapa Teatro* y *Varasanta* en Colombia, por nombrar algunos entre de las decenas de colectividades e individuos creadores que han nutrido el corpus de este tipo de obras y producciones teatrales en Latinoamérica. Este segundo grupo de fenómenos serán el foco de nuestro interés en la siguiente investigación.

Algunos lugares comunes entre los autores que analizan este proceso son, la preocupación por una sociedad en crisis, la necesidad de cuestionar el orden y el poder establecido, garantizar el acceso de los sectores marginados a la cultura y al arte, y descentralizar la actividad teatral, trazando tendencias como la formación de compañías de teatro independientes, libertarias, populares. Se retoman y se dan nuevas lecturas e interpretaciones de los clásicos, de los mitos griegos, de Shakespeare, de Lope de Vega. Se recurre a los imaginarios con rasgos semejantes, a códigos teatrales universales, para gestar matices diferenciadores en cada proyecto frente a las preocupaciones sociales, y aunque aparecen actitudes de apatía y desinterés, un buen grupo de dramaturgos y agrupaciones teatrales quieren despertar conciencia en sus espectadores sin recurrir a elementos agotados, como el teatro panfletario ideológico y los discursos utópicos de transformación de las primeras décadas del XX (Villegas, 2005: 157).

Hallamos plenamente identificable la utilización de procedimientos como “el teatro dentro del teatro”; lo onírico entretejido con la vigilia como metáfora de lo oculto del ser,

que da cuenta de ese mundo inconsciente que se cuela en lo cotidiano, la imposibilidad de conciliar al individuo con su mundo; la des-realización del mundo construido en escena, un distanciamiento de la ilusión ficcional, una advertencia al público. El acontecer teatral no es ni intenta ser reflejo de 'la realidad', más bien genera en el estar, en el convivio (concepto que desarrollaremos más adelante), un emplazamiento para tomar una postura frente a ella. El acontecimiento dramático ahora deviene realidad en sí mismo, es un suceso simultáneo con el transcurrir del tiempo, "(...) el teatro como "hecho de arte" por oposición a un teatro como reflejo (...)" (Villegas, 2005:160).

(...) poner en valor lo que acontece ahora, aquí, en este lugar que compartimos espectadores y actores. Es como si súbitamente el teatro se desprendiera del 'allá y entonces' -del 'erese una vez'- de la ficción y se acogiera al "aquí y ahora" del acontecimiento. Por eso, además, son valiosas las consideraciones espaciales, objetuales, materiales y presenciales de lo que a partir de entonces constituye el acontecimiento teatral en su pura condición de acontecer, de estar aconteciendo (Rubio, 2008: 197).

La renovación teatral, junto a la crisis del héroe clásico, del héroe épico, y de la identidad colectiva se corresponde también, como lo habíamos mencionado, con la crisis y transformación del personaje: "Si el modernismo creaba héroes y líderes sindicales guiados por proyectos específicos, el vigente posmodernismo nos entrega 'entes' dionisiacos enraizados en la concepción estética-sensual de la subjetividad" (Risk, 1987:90). El aquí y el ahora intervienen directamente sobre el individuo en escena, sobre su conciencia de lo momentáneo, de la fugacidad de su existencia en relación con el espacio-tiempo de la escena, con el público:

En el 'individuo' viven en tensión y en movimiento dinámico las identidades, que se forman en el sustrato de lo más antiguo y permanente, con las que provienen del dato efímero del instante presente. La 'representación del individuo' es finalmente -provisionalmente- el espacio de convocatoria y confrontación de lo que somos y del proyecto que nos hemos propuesto como construcción. Es decir, que es el espacio donde se sedimentan el estado actual del hombre como cuestión y su proyecto o su ausencia de proyecto (Viviescas, 2006a: 3).

Con respecto a estos procesos de acercamiento a subjetividades internas, una distinción del teatro latinoamericano, que a mi parecer designa la particularidad de las



producciones de Nuestra América, es el ahondamiento en el problema de la memoria, ya que al adentrarse en las dimensiones íntimas del sujeto y las subjetividades, Latinoamérica se enfrenta a identidades en proceso de desestructuración y reestructuración, lo que Escobar llama la interrelación entre el surgimiento de las prácticas, voces y conocimientos de los movimientos sociales étnicoterritoriales, que problematiza las identidades nacionales desde las identidades indígenas, afro y campesinas (2014). El sujeto latinoamericano vuelve, si alguna vez se alejó, a la inagotable gama de filiaciones con sus realidades indígenas, afro, mulatas y mestizas que por los procesos de sometimiento y dependencia intentaron invalidar:

(...)el individuo tendría que apelar más a la memoria (no a la “oficial”, por supuesto, por incompleta y problemática para los grupos no hegemónicos, sino a la de los mismos antepasados), como la última instancia posible en donde un pasado diferente estaría localizado para construir su identidad afiliada con la dimensión simbólica de un territorio (Risk, 1987:150).

Puesto en escena por la maquinaria teatral, el problema de la memoria introduce varios elementos que entran a jugar con el sujeto desencantado, decepcionado, escéptico, acudiendo a dispositivos plurales, experimentales, de lo subalterno, de lo periférico. Felipe Vergara, por ejemplo, hace parte de la tendencia de algunos autores de regiones, como Colombia, con fuerte influencia afro que buscan integrar los ritos, ritmos y costumbres de la población afro o afrodescendiente, la sensualidad, el humor, se integran a los discursos y recursos de la obra, tal como artistas como Beatriz Camargo y Ana Correa (y el mismo Vergara) se remiten a lo indígena, su cosmovisión sus reivindicaciones históricas.

Podemos hablar de un “afán de descentralizar la cultura cosmopolita e internacional (...) reivindicación de una o varias historias y de una o varias memorias étnicas y/o regionales que se convierten en fuente de inspiración en donde el individuo va a abreviar lo que pueda enriquecer sus rasgos identitarios” (Risk, 1987:91). Como ella lo denomina, una especie de regreso a lo premoderno en la posmodernidad, ya que la identidad propia no se basa más (como en la modernidad) en la exclusión del otro, sino en su reconocimiento, y tristemente, en ocasiones en su asimilación dentro del nuevo-

orden-mundo, que consume la diferencia para devolverla hecha un nuevo producto para el mercado.

En cuanto a este aspecto evoco la reflexión de Beatriz Rizk (1987) sobre la poscolonialidad, y el planteamiento de Viviescas (2006a) sobre la cosificación de la realidad. Como investigadoras y estudiosas de los fenómenos teatrales, me parece indispensable cuestionarnos hasta qué punto la integración del otro y de los saberes de la otredad ha sido también una herramienta útil a las dinámicas de renovación mercantil, haciendo de esta ferviente necesidad de identificación con la diversidad, como lo nombré anteriormente, un producto más de las lógicas de consumo globalizado instauradas en las sociedades neoliberales.

Por otro lado, comparto la preocupación que plantea Viviescas, sobre la irrevocable manera en que la humanidad se ha permitido esa cosificación de la realidad, hasta el extremo de despojar al ser de su subjetividad, de su lugar en el mundo: “La cosificación de la realidad, en mi reflexión, hace referencia al peligro creciente de que la realidad pueda prescindir de los sujetos, de los individuos hombres y mujeres que somos, que se imponga un estado del mundo en el que la subjetividad no pueda reclamar su presencia y su consideración” (Viviescas, 2006a:1).

“Y ahora, en cambio, no tienes ni una miserable utopía que llevarte a la boca” (citado en Risk, 1987:50, por Massei, de Jorge Días), lo que Risk llama la sospecha del hombre que vino de la nada y a la nada se dirige “sin ya tener como recurso ni siquiera a la devaluada, pero hasta cierto punto anestésica, metafísica” (1987:45). La ironía, la sátira, el despliegue escénico de las imposibilidades humanas, la trasgresión de los límites del “yo”, de su configuración; actitudes como el escepticismo, el fatalismo, el negativismo, la disposición irónica, que se tornan casi como filosofías; nos llevan hacia una dramaturgia de la insatisfacción, del dolor y la contrariedad, que se opone a la autoridad global del *mass media*, del consumo desmedido, de la existencia alienada y vacía, hablamos de una dramaturgia como “el violento despertar de un sueño utópico tornado en pesadilla” (Citado por Risk, 1987:49, de Duque de Mesa sobre el teatro de Santiago García).

Esta puesta en crisis de la representación de la realidad, que genera un teatro que no pretende ser copia sino ser una relación construida con lo real, presenta al espectador un mundo concreto significativo. Esta relación de construcción trae consigo una actividad crítica, poniendo una distancia entre la realidad imaginada por el espectador y la realidad del teatro, del arte que no es secundario con respecto a la realidad, que no se confunde con ella pero que la refiere, exhibiendo lo que permanece en ella velado (Viviescas, 2005).

Nos refiere Viviescas (2005) a la forma artística como transformación sensible que hace accesible al espíritu lo que constituye a los fenómenos “objetivos”. Lejos ya de la presión mimética, en medio de la crisis del “drama absoluto”, se propone una teatralidad que devela el sentido interno de lo social, lo conecta con su entorno, a través de objetos culturales autosuficientes y auto-contenidos. Uno de los elementos significativos en esta transformación de la dramaturgia, en el caso de la dramaturgia colombiana más o menos a partir de la década del 50, es la irrupción de la interpelación al público, se le interpela, se le reclama una mirada crítica hacia su sociedad. Se toma conciencia de los límites que separan escena- ficción y sala- realidad, implicando al espectador en consecuencias éticas y morales que se desprenden de la ficción.

Recursos como la presentación directa de los elementos de la composición de la obra, provocan un efecto de énfasis en el distanciamiento, que obstaculiza la identificación ilusoria del espectador, permitiéndole mayor actividad analítica, componiendo una hibridación entre el distanciamiento que acabo de nombrar y la implicación emotiva. En el caso de *La maestra*, por ejemplo, del maestro colombiano Enrique Buenaventura, la pieza se posiciona en una zona de transición entre la vocación pedagógica del anuncio de las problemáticas del contexto, la condición referencial del universo de ficción, y el recurso de los procedimientos de representación que suspenden la ilusión escénica.

Viviescas (2005) señala un quiebre con el monopolio del dialogo del drama clásico, ya no es necesario el refuerzo de la ilusión de realidad. El teatro épico-crítico independiza al texto, el cuerpo y la actuación y les hace interactuar en esa independencia, desentrañando el objeto en piezas que serán reconstruidas por la mirada transversal del espectador. En el montaje, se da un efecto de dispersión, proliferación y

yuxtaposición de la acción dramática, acumulando en el personaje diversas facetas y rasgos en contraposición.

El teatro épico, que había olvidado de la subjetividad, es ahora cuestionado en su racionalidad. Recursos como el sueño y la locura ayudan a des-multiplicar al individuo, de-construyéndolo, haciendo de su escritura una ruptura con lo sistemático, abandonando la pretensión de abarcar la realidad desde la obra de arte como una totalidad presente, experimentado por ejemplo lo fragmentario, abriendo mayores posibilidades de relación con el espectador, con el desencantamiento y la crisis del sujeto, con su descentramiento, con una nueva comprensión del sujeto contemporáneo.

Ileana Diéguez, para la lectura de muchos de los fenómenos de teatralidad y dramaturgia latinoamericana contemporánea, habla de una praxis vital, la obra no es jamás autorreferencial, lo que implica una estética relacional. La estética relacional (basada en Nicolas Bourdieu) tiene unos soportes culturales interconectados, contaminados, el horizonte artístico se pone en una esfera de interacciones humanas dentro de un contexto social, más que en una afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado. El arte es un intersticio (Diéguez, 2007:47).

Dubatti (2011) plantea la teatralidad como acto convivial, que pasa en ese momento, en esos cuerpos, existe mientras sucede, pero además expande el teatro más allá de los discursos semióticos, porque hace una transferencia del arte a la vida y de la vida al arte. La teatralidad es entonces una práctica, una condición de suceso, una actividad inserta en el tejido de la esfera vital social. Esta práctica teatral rompe la sistematización tradicional, contiene gestos simbólicos de construcciones colectivas, politicidad, produciendo lenguajes hacia la percepción, reafirmando la naturaleza híbrida de lo artístico (Diéguez, 2007:15).

El humano es un territorio, nunca soberano, está siempre ante los ojos del otro (Diéguez, 2007). Dado el carácter fronterizo de estas propuestas de hibridación en los fenómenos escénicos, los actos que se dan en los bordes son definiciones de autoconciencia y acontecen en la frontera tanto propia como ajena, en el umbral. Desde exploraciones intersubjetivas y cronotópicas (espacio-temporales), las teatralidades

latinoamericanas contemporáneas se constituyen como escenarios de ruptura, asociados a las necesidades de nuevas orientaciones del sentido en las comunidades humanas.

Como dramaturgia del conflicto, considero la creación de Vergara una práctica artística constitutiva de memoria, que se genera en la catástrofe y reelabora la experiencia de la guerra, formulando estrategias para alcanzar resonancia social y abriendo los convivios (en términos de Dubatti) para la reconstrucción de los relatos y memorias de la violencia. Por esto, es necesario y pertinente analizar este tipo de apuestas artísticas, sobre todo en un momento histórico para Colombia, en el que se ha mermado el enfrentamiento entre actores armados, se da la posibilidad de disputar abiertamente versiones del conflicto y sus orígenes. Hablamos de un momento en el que nuestro compromiso, como estudiosos de lo social y lo humano, es con las voces de las víctimas, que han sido suprimidas o instrumentalizadas en la historia y los discursos oficiales.

## **Primer capítulo: Algunas claridades conceptuales**

Vamos a mantener el uso del concepto ontología, acercándonos al planteamiento de Escobar (2014) que cuestiona el concepto de cultura que como estructura simbólica pone límites para el pensamiento de tradiciones, a diferencia de la ontología que se fija en procesos de disputa entre mundos, pluriversos, a partir de lógicas relacionales, de activación política de la relacionalidad. Problematiza las identidades nacionales e interpela a la concepción de vida de las comunidades que han tenido luchas ontológicas en defensa de otros modelos de vida.

El concepto de “cultura” se hace insuficiente por ser dual, parte de la distinción naturaleza-cultura de una idea de ciencia universal que avala diferentes perspectivas de un mismo mundo. En cambio, la ontología política implica el análisis de mundos y procesos por medio de los cuales se constituyen como tales, reconoce la existencia no de perspectivas sobre un mundo, sino de múltiples mundos, cada uno con prácticas específicas (Escobar, 2014:108)

En las comunidades en que esta investigación entra, más allá del capital y la lucha por los derechos la dimensión ontológica es crucial en los movimientos étnico-territoriales porque están en la defensa de la vida desde una concepción diferente de mundo intentar comprender sus resistencias y existencias implica ver también el modo en que han tenido que enfrentar y confrontar a los ocupantes del proyecto moderno, globalizador y neoliberal, que con sus máquinas de devastación, y la concepción de un solo mundo a costa de otros mundos, tiene unas resistencias claras en la multiplicidad de mundos y sus luchas ontológicas (Escobar, 2014:75,76).

Vamos a distinguir la ontología relacional que enactúa, se despliega en prácticas y crea mundos, Escobar nos habla de ontologías manifiestas en historias y narrativas que encarnan premisas del tipo de entidades y relaciones. Para esto Escobar se remite a Blaser, que plantea la ontología política en dos dimensiones. Los procesos de creación de identidades que constituyen un mundo particular que luego debe hacer negociaciones en los campos de poder. Y otra dimensión política ontológica en la que

la visión de mundo implica una forma particular de hacer política (Escobar, 2014: 96-98).

En el caso específico del pacífico sur Escobar nos habla de una ontología relacional que es una red de interrelaciones y materialidad en la que el hacer es una conexión de saberes heredados y aprendidos, alrededor de la relación con la marea, la luna, los seres sobrenaturales, etc... es una relacionalidad que no se remite a seres autocontenidos sino a un mundo de prácticas que vinculan a los humanos con lo no-humano, en un entramado de relaciones que implican incluso una gramática del entorno que afianza las diferencias de la coexistencia desde la autonomía (2014:100).

Ante la crisis del mundo-uno, en una lucha por ampliar los espacios de r-existencia tomaremos la idea de pluriverso como muchas configuraciones de conocimiento y saber, como la multiplicidad de formas de vida. Dada la necesidad que nos señala Escobar, de generar una serie de transiciones hacia dicho pluriverso, como respuesta a la problematización de la vida, vamos también a recoger el concepto de territorio y territorialidad, consideraremos la noción de espacio como plataforma para la construcción de pensamiento,

Como lo propone Fals Borda (2015) hablamos de una ontología política como visión de mundo. La investigación que aquí se propone se piensa en el marco de un modo de ver y hacer política desde visiones campesinas, afro e indígenas, y nos interesan los conflictos políticos porque refieren a preguntarse sobre el mundo, lo real y la vida, tres movilizadores inseparables de los fenómenos teatrales y las prácticas comunitarias aquí estudiadas.

En una actitud sentipensante, las entradas en los pluriversos del Pacífico colombiano y su diálogo con la dramaturgia de Vergara, implican una hibridación y unos flujos entre los movimientos sociales y la academia, que pasa de mantenerse en su “distancia crítica” con el objeto de estudio, para permearse del “involucramiento intenso” con las situaciones y colectividades, confrontando preguntas claves sobre las identidades, los territorios y la vida.

Las luchas de las comunidades negras las han organizado en la defensa de sus culturas y de los territorios. Para los nuevos escenarios de guerra que para el 2000, luego de la asignación de los territorios colectivos, las estrategias de las comunidades se han ido hacia fortalecer el control sobre el territorio, la prevención del desplazamiento y el derecho a la vida, la paz y la libertad. Así desde los cultivos, la autonomía alimentaria y la promoción de saberes y prácticas tradicionales, se han enfrentado a la geografía del terror impuesta por los actores armados (Escobar, 2014:70).

Las comunidades del Jiguamiandó y curvaradó enfrentaron la llegada de la Chiquita Brands y Bancol entre 1996 y 1997, que implementaron asesinatos a líderes y desplazamientos forzados de los territorios. Para entonces, nos relata Escobar (2014:72) las comunidades tienen una decisión de retorno a sus territorios y crean las Zonas Humanitarias, Comunidades de Paz y Zonas de Biodiversidad, como alternativas a la devastación promovida por los actores vinculados a los mercados globales.

Para comprender el concepto de territorio, vamos como es confrontado el interés de las dinámicas del capital global y nacional en las tierras, con la tenacidad de las comunidades en defensa de las mismas, no solo por sus recursos (Escobar, 2014:73). La minería de la Anglo Gold Achanty, el desplazamiento por siembra de caña y la instalación de hidroeléctricas, entra a las comunidades que defienden no solo la restauración de derechos, sino también factores como la “ancestralidad”, la ocupación antigua de un territorio dado, la continuidad del mandato ancestral que persiste en la memoria de los mayores, testimonios de la tradición oral y de la cosmovisión diferente (Escobar, 2014:74-75).

Escobar trae a Walter Porto Concalves, quien dice que el interés por el “territorio”, con auge en la década del 80, viene desde los grupos sociales indígenas, afro y campesinos, en una resignificación del debate entre los territorios y las tierras. El control y la conservación del territorio nos lleva más allá de la ocupación efectiva del espacio, a estrategias en cuanto a prácticas y conocimientos de las comunidades. Lo que el movimiento zapatista defiende, por ejemplo, es que dignidad y territorio no



pueden separarse, dado que el territorio es condición material para la reproducción de la vida y la dignidad.

Hace más o menos 20 años se ha conceptualizado el pensamiento de comunidades afro en 5 principios: 1. Afirmación y reafirmación del ser: derecho a la identidad contrario a la uniformidad. 2. Derecho a un espacio para ser: derecho al territorio, al espacio vital, al hábitat para el desarrollo del ser. 3. Derecho al ejercicio del ser: autonomías, lógica cultural. 4. Derecho a la visión propia de futuro: a la permanencia y desarrollo de la diversidad cultural, diferente al modelo del capitalismo. 5. Identidad con la lucha del pueblo negro en el mundo (Escobar, 2014:86)

### **Territorio y territorialidades**

Así, para comprender el concepto de territorio en esta investigación veremos lo que es el territorio-región como la posibilidad de un espacio colectivo, un lugar necesario que organiza y garantiza la supervivencia y la creación de la vida desde lo étnico, lo histórico y lo cultural. Es una unidad geográfica para el proyecto de vida de las comunidades. Sin fronteras fijas, cuestiona la concepción moderna dentro de los Estados- Nación. Para las comunidades Afro, como de las comunidades indígenas del Pacífico colombiano, el territorio no es una cuestión de propiedad como sí de apropiación afectiva mediante prácticas rituales, culturales, agrarias (Escobar, 2014:90)

Volvemos entonces a la ontología relacional, la relacionalidad propone que ninguna entidad preexiste a las relaciones que la constituyen, hablamos de una inter-existencia (Escobar, 2014:103). Las ontologías relacionales proponen una territorialidad más allá de “la cultura”, es una territorialidad como condición de las lógicas comunales, en la que los territorios son un espacio-tiempo vital para la comunidad, en interrelación con un mundo natural constitutivo y circundante, de escenarios de complementariedad y sinergia entre los mundos humanos y no humanos.

El territorio es más que una base material, el territorio son todos los elementos, seres, entidades sintientes, no vistos como objetos sino en una relación social, no solo instrumental, con lo nohumano, por ejemplo, aunque varía en cada territorio el concepto

de comunidad incluye a los nohumanos en el ejercicio político, diferente a la política representacional (Escobar, 2014:103).

Ahora bien, debo aclarar que me apego a la propuesta de Ileana Diéguez de ver las teorías como metáforas, miradas de “extrañamiento” (formalismo ruso), características de algo que entran en tensión con un “destello intuitivo”, desautomatizando maneras de ver (Diéguez, 2007:36), las teorías no se tomarán aquí entonces como comprobación sino como aproximación metafórica.

Recogiendo lo que exponemos hasta ahora, vamos a hablar de teatralidades como hechos conviviales, que emergen inmersas en tejido cultural, en situaciones de liminalidad, atravesadas por prácticas políticas. Teatralidades con capacidades de transformación, transgresión de la cotidianidad, representación, semiotización. Desde el cuerpo y el sujeto en la creación de territorios de ficción dialogaremos con los territorios vivos, con quienes crean y recrean los pluriversos en ejercicios de resistencia constante por la vida y la posibilidad de mundos diversos.

Con convivial nos referimos a lo que formula Dubatti como el acto de convocar la aparición de lo teatral como acto de presencias, reunión y convivio. Dubatti parte de Dupont y su análisis de las prácticas orales grecolatinas del *symposion* y el banquete, la transmisión en vivo que implica la presencia de otros, que estimula los vínculos sociales. Dado que son prácticas de transmisión en vivo, su modelo de producción, circulación y recepción, están en las antípodas de la escritura impresa. La reunión de personas en un espacio es un encuentro de presencias en un tiempo, es un rito de sociabilidad, de afectar y dejarse afectar en conexiones sensoriales, es una acción irrepetible y efímera (Diéguez, 2007:41,42).

Lo que está estrechamente relacionado con las prácticas tradicionales del Pacífico mediante las que se transmiten conocimientos, saberes, se representa la historia, los dolores y los duelos y que implican el encuentro, para acontecer, son hechos conviviales. Así mismo es imposible el teatro sin convivio, el teatro como acontecimiento, como praxis, es un acontecimiento convivial, un acontecimiento poético del lenguaje, y un acontecimiento de construcción del espacio del espectador.

Ahora, así como las resistencias de los pluriversos, los actos del lenguaje propician la aparición del acto poético, instaurando un orden ontológico otro. Se pasa por la constitución de un tejido de signos productores de sentido, que hacen posible el discurso ficcional y la aparición de esa nueva dimensión óptica. Diéguez habla de un espacio de veda, de expectación, la figura del espectador-contemplador es una frontera entre los actos poéticos teatrales y los actos parateatrales o reales, que no están en una nueva esfera ontológica a nivel intersubjetivo, sino que se dan con el espectador en el mismo nivel del observado, sin reconocer el acontecimiento poético, sin función expectatorial, involucrándolo.

Este tipo de teatro queda pues en la parateatralidad, la práctica espectacular se distancia del arte fusionado con la vida. La transgresión de los espacios ópticos y poéticos generan cruces, liminalidades. En Vergara podemos hablar de un teatro posdramático (no en formato tradicional de representación) en el que “hay contaminaciones de la teatralidad y lo real” (Diéguez, 2007:43), que aproxima la experiencia inmediata de lo real produciendo una experiencia concreta.

En el espacio liminal del performance y el teatro, se cuestionan las producciones ficcionales y el estatus mismo de ficción. Se debaten las relaciones del XX entre presencia y representación, y actuación no actuación. El actor, ya no es un “representante de”, el cuerpo del actor rechaza el rol de significar, ahora es en su sustancia física un potencial gestual. Ahora bien, considero importante lo que Diéguez agrega (2007: 45): el cuerpo del actor no solo es en su presencia material, en su ejecución performativa, en un marco autoreferencial estético, en su fisicalidad, es también, y sobre todo la presencia del ethos. La política de la presencia implica una eticidad del acto y las posibles derivaciones de la intervención, implica asumir el riesgo de las acciones. Yo agregaría que implica el compromiso del sentipensamiento.

La inquietud por “lo real” en el pensamiento escénico contemporáneo hace parte de una crisis de la referencia, es una desviación de la percepción espontánea de lo que constituye la realidad. El cuerpo se ubica en una coordenada cronotópica. La participación y el riesgo del actor, sin el encubrimiento del personaje es esa eticidad del acto en el marco de una política de la presencia que nombramos anteriormente. El

retorno a “lo real” desde la presencia propia, sin mediatización, hace una irrupción directa de la realidad sobre la escena. Este retorno a “lo real” se da en el entrecruzamiento de lo social y lo artístico, en la implicación ética del artista (Diéguez, 2007:46).

### **Corpo-oralidades**

Luego de encarar a viva voz los relatos de la guerra y las memorias del conflicto que intencional e inesperadamente llegaron a mí durante esta investigación, me fue inevitable profundizar en la experiencia del cuerpo y la palabra hablada como herramientas de escritura no escrita, de cesión y acto. El cuerpo geográfico al que me he entregado en cada recorrido, el cuerpo comunitario y colectivo que me recibe, acoge y rechaza a veces, me exigió un estudio más detallado sobre el tratamiento del cuerpo.

El cuerpo- territorio, como hecho social es en sí un lugar de confluencia de experiencias, tal como lo es el espacio convivial que abre el hecho del arte. Cuando el cuerpo habla, manifiesta, pronuncia, invoca y convoca, abre un espacio de interacciones, de pugnas, una “arena de lucha de pluralidades” (como lo denomina Mabel Moraña en su prólogo a Cornejo Polar; 2003), en la que se genera simultáneamente el conflicto y la coexistencia de sistemas. El cuerpo, ahí, en su existencia yuxtapone y sitúa múltiples voces sometidas y soterradas que perviven y respiran en el movimiento, en la voz, en el gesto de los cuerpos individuales y comunitarios.

Desde la necesidad de reconstrucción y reivindicación en Nuestra América con esas voces ausentes de los discursos hegemónicos, nos llevan a mirar hacia los pactos de sobrevivencia y resiliencia. El desahogo, el nombramiento, la responsabilización de los victimarios son posibilidades de expresar, de recuperar la palabra, la voz, el lugar de enunciación. En el caso del Pacífico colombiano, como de diferentes locaciones que afrontaron y afrontan los hechos violentos que generan el conflicto social y armado en Colombia, el cuerpo constituye en sí una práctica de memoria.

Las textualidades manifiestas en los cuerpos son también puestas en escena de los efectos de la violencia sobre el cuerpo, en sus ejecuciones y deformaciones. Las

representaciones de la muerte violenta, la generación de relatos, reinventan constantemente el cuerpo y sus expresiones; las teatralidades son posibilidades de exponer el cuerpo, tanto social como individual, sometido a dislocaciones de la corporalidad.

Las naciones construyen discursos públicos (convenientes), una vida pública que influye en los individuos. La puesta en escena (premeditada o espontánea) de rituales colectivos de expiación genera un registro público oficial desde las autoridades políticas que funcionan como portavoces de los registros públicos del dolor. Como lo plantea Elsa Blair (2002) los gestos públicos de reparación parecen simbólicos, pero son posibilidades de elaborar duelos colectivos, de sanar. Reelaborar un discurso público que cuenta, produce verdad pública y responsabilidades.

¿A costa de qué olvidos recordamos? Pregunta Beatriz Sarlo.

Como siempre nos chocamos con la contraposición memoria-olvido: verdad, justicia, perdón, reconciliación. La verdad, con mayúscula, es una necesidad social y moral para las víctimas que precisan evocar para sanar. La verdad es una necesidad de las sociedades y se construye mediante recordar y olvidar para reconciliarse, La verdad compromete las experiencias traumáticas del pasado y las del futuro. El pasado: verdades atrapadas en la memoria social, la memoria colectiva.

La colectividad necesita del pasado para asegurarse de que es la misma, pero precisa también interés en el futuro, el pasado no debe ser sacralizado ni banalizado. La memoria constitutiva de la identidad de los pueblos se vale del recuerdo y la palabra como mecanismos de evocación para sanar, sirve al sujeto para reinventarse después de la narración. Para Jesús Martín Barbero la memoria es una tensión no resuelta entre el recuerdo y el olvido, y tal vez sí.

En el trámite del dolor la puesta en escena pública, aunque no raye en lo rimbombante o espectacular, es una conmemoración histórica que recrea y resignifica el dolor. La puesta en palabras del dolor, los relatos, los testimonios, son consolidaciones del peso ineludible del lenguaje revelando, a través de las narrativas que construyen un discurso histórico alternativo, la memoria. La acción constante de construir y ser memoria.

Relatar los acontecimientos es un acto de narración, selección, de revivir. Se simplifica, se resume, no es una acción espontánea, genera historia como anécdota y como estudio se centra en ¿Por qué y cómo se relacionan los acontecimientos? Acontecimientos discursivos se organizan y establecen sentido, hay que revisar funciones de cada discurso para lo que hay que aislar los tipos de discurso.

Los cuerpos invertidos en las masacres, los cadáveres y los discursos que generan, evidencian lo que se ha querido borrar. Como señala Diéguez el cuerpo es un escenario, un lugar, una plataforma y un texto. Las acciones del cuerpo en escenarios son gestos, actos, creación poética como forma estética de los actos éticos (2007-2009:34). Las prácticas artísticas que surgen de los restos metonímicos intentan convertir al espectador en testigo del dolor de los otros.

Sociedades como la colombiana, pasamos por la violencia social y los dramas ligados a la guerra, enfrentando el dolor de la pérdida en relación con la memoria y la violencia en la sociedad. Exigimos procesos de elaboración del duelo social y la recuperación de la memoria colectiva mediante procesos de narrativa histórica como mecanismo de expresión. Es donde las narrativas de la memoria, la palabra acallada que sale a flote, son vías para poner el dolor en la escena pública. Como sociedades, cuánta verdad queremos escuchar, cuán profundo queremos escarbar en los relatos subterráneos.

La violencia como fenómeno es una práctica social reiterativa, culturalmente determinada, con unos rasgos campesinos en los simbolismos y los procedimientos de las masacres. Las coyunturas violentas convierten la violencia latente en violencia actual. Las coyunturas están marcadas por la alternación de momentos violentos y ciclos pacíficos. (Uribe, 1978)

En Colombia los eventos violentos se han intentado despolitizar aunque tienen objetivos precisos, son prácticas socialmente determinadas y reiterativas. Los eventos violentos tienen también códigos de comportamiento, no solo son acciones violentas generadas por el hambre y la psicopatía, las acciones violentas populares tienen objetivos precisos. En este caso analizamos algunos de los hechos violentos que

atraviesan la dramaturgia de Vergara, las masacres, el sacrificio colectivo de individuos llevado a cabo por uno u otro grupo armado.

Según María Victoria Uribe, las masacres están inscritas en diferentes niveles, macro, nacionales, regionales y el microlocales. El nivel nacional se desdibuja dadas las proporciones del país, mientras el regional y el microlocal son variables, depende del universo en que se inscriben las masacres. En el caso colombiano, se inscriben en el seno de una sociedad agraria tradicional, la agresividad en las relaciones interpersonales en el marco de una multiplicidad de conflictos sociales.

En esta investigación nos interesa analizar y articular la dramaturgia, el convivio, el lugar de la escenificación, el duelo, con los rituales de muerte, la etiología de la violencia y el sacrificio; analizar la impureza, la contaminación; la semiótica el simbolismo corporal, del modo en que Uribe los desglosa (1978: 32). En la historia regional del conflicto las prácticas frente al cuerpo, intervienen no solo los cuerpos vivientes, atestiguanes, sino también los cuerpos muertos, cadáveres. El tratamiento de los cadáveres con prácticas y técnicas de manipulación del cuerpo determinadas culturalmente permiten el estudio de las motivaciones inconscientes de víctimas y victimarios, en las formas de liquidar el enemigo, pasando por las experiencias del otro, de la alteridad.

Dado que tanto las creaciones colectivas comunitarias como la teatralidad propuesta por Felipe Vergara en las obras aquí analizadas proviene de las experiencias de desterritorialización y masacre, es pertinente la definición y mirada a la propuesta sobre la estructura ritual que propone Uribe (1978). Esta profundización en el acto de reorganización del estado de cosas en cuanto al cuerpo específicamente nos lleva directamente a las acciones que posteriormente las comunidades realizan para volver, regresar, a los territorios, a los recuerdos, a las cosmogonías previas a la inmersión de la guerra en sus territorios y cotidianidades.

Las prácticas y hechos culturales, artísticos, comunitarios, son formas de abordar y volver hacia un no- lugar (dadas las alteraciones que genera el conflicto). El regreso al hecho, al lugar de la experiencia, suele llevar a arrostrar los paisajes de miedo que

dejan los ejecutores de la violencia, en lo fáctico, en el regreso, con o sin la ordenación intencional de los cadáveres, la escena final es un nuevo ordenamiento que será visto, y que se da con la intención de aterrorizar a los testigos.

Según Uribe el sistema de clasificación corporal estructurado como cerdos o gallinas hace parte de la relación con un contexto económico y un contexto ritual casi cotidiano correspondiente a una realidad rural del país. Durante los hechos violentos se realiza el procedimiento de desmembramiento, mutilación, igual al sacrificio animal. La mutilación es la ruptura tanto real como simbólica del cuerpo. El cuerpo es sometido a una serie de transformaciones, a la exhibición de las partes, poner abajo lo que es arriba, poner afuera lo que es de adentro (Uribe, 1978: 171).

Las masacres son actos rituales llevados a cabo al margen de las actividades cotidianas, de manera repetitiva y con una secuencia de acciones que tiene un determinado orden. No son actos casuales ni fortuitos: son acontecimientos intermitentes por medio de los cuales ciertos sectores rurales alejados del ejercicio del poder, ejercen una forma extrema de poder (Uribe, 1987: 187).

Como lo señala Blair (2002) la memoria siempre es la memoria narrada, narrada porque la memoria solo es posible mediada por el lenguaje. La memoria narrada es un recurso de interpretación y reinterpretación de la realidad, en donde se negocian constantemente las diferentes versiones del pasado y del presente. El recuerdo es en cambio la huella mnémica, la impresión. Cuando esa impresión se pone en palabras entra en la escena social y de la intersubjetividad. La memoria relata, permeada, construida a partir de otros relatos, otros recuerdos, otros olvidos, muy diferente a las versiones oficiales de la historia. La memoria relata para dar identidad, para posicionar, para dar historia, al sujeto en relación con los otros.

La memoria acude al relato planteando una posición, es una construcción desde otros relatos. El discurso es el lugar básico de aparición, el relato hace aparecer la memoria, el relato es el lugar de la memoria, allí nacen acontecimientos narrados, contados, nombrados para ser fijados, fechados y acuñados en la memoria de la sociedad. El recurso narrativo permite la memoria integrada a la práctica constructiva, en el sujeto adquieren, tanto sentido como protagonismo, al incluirse en el relato. Los sujetos a través de la memoria encuentran un lugar en el mundo.



También señala Blair (2002) que, la memoria y el lenguaje tienen temporalidades articuladas, la temporalidad de la memoria y la temporalidad de la narración. En este sentido, las dimensiones del tiempo son una construcción en el relato de la interrelación de las dimensiones del tiempo pasado reconstruido en función del presente. Así, el convivio de las teatralidades, como lugar y tiempo de interacción e intervención presente, es un relato que, permite conjugar el sentido no cronológico reconfigurando el tiempo en escena, reviviendo y prestando el cuerpo de la escena y del actor para el encuentro con la memoria.

La narración de la memoria no constituye la recuperación ni restauración del tiempo acumulado, sino que dota de significado las circunstancias relevantes. El cuerpo como escenario, como lugar, como plataforma y texto permite la exploración de lo que en las piezas se evidencia como el eco de las voces sometidas y soterradas.

## Segundo capítulo: Dramaturgias de la vivencia

Considerando el proceso de creación de Felipe Vergara como un proceso inmerso en la memoria colectiva y el duelo colectivo de las huellas de la violencia, incluyo su dramaturgia en la categoría de dramaturgias de la vivencia, con esto me refiero a dramaturgias que surgen de una experiencia subjetiva, de frente a los fenómenos dolorosos y que convocan a la conciencia colectiva, al cuestionamiento social. Felipe Vergara navegando por el Atrato, recorre la memoria a la vez que genera a su paso procesos propios y colectivos de creación artística, apoyando los procesos de teatropedagogía que impulsaba Inge Kleutgens codo a codo con las comunidades.

A continuación intentaremos establecer el puente que conecta el hecho social y cultural de las comunidades del Pacífico colombiano, sus propuestas de creación colectiva, con el proceso creativo y el hecho escénico que plantea Vergara, asociando ambos hechos de la cultura y la memoria.

Dice Elsa Blair (2002) que las sociedades que pasan por violencia social y dramas ligados a la guerra, enfrentan el dolor de la pérdida en relación con la memoria y la violencia en sociedad, exigen procesos de elaboración del duelo social y la recuperación de la memoria colectiva mediante procesos de narrativa histórica como mecanismo de expresión, las narrativas de la memoria, la palabra, son vías para poner el dolor en la escena pública.

Ahora bien, los periodos de transición democrática, los pasos de dictaduras a gobiernos civiles, la dejación de armas en conflictos sociales y políticos armados como el caso colombiano, llevan a un reto de legitimación de las instituciones, de los discursos y de la sociedad en sí. Viene entonces la inmensa duda que plantea Blair ¿cuánta verdad puede soportarse? Desde La verdad factual, la de los hechos, hasta la moral, la del por qué, la de quiénes son culpables, damos como sociedad pasos hacia el saldar cuentas con un pasado colectivo doloroso. “Negar a los muertos es convertirlos en un sueño, en una pesadilla” (Ignatieff, Michel, 1999: 174.; citado por Blair, Elsa, 2002: 13).

“¿Felipe, por qué el Pacífico?”, pregunto, en un país atestado de huellas de dolor y violencia, por qué elegir sumergirse en una de las selvas más espesas y complicadas

de Colombia, un lugar hermoso, místico y mágico, pero hermético, protegido por los rezos ancestrales de sus pueblos, herido en lo más profundo de su sacralidad “¿Por qué ese lugar?”:

Llegué expresamente por el hecho (la masacre). A mí ese evento me tocó unas fibras muy profundas y desde que sucedió yo quería ir allá, duré dos años en concretar el viaje. Para mí era una cosa absolutamente inexplicable y fue la primera vez que pensé lo indimensionable que era el conflicto armado colombiano, una incapacidad de comprenderlo. Era inconmensurable, ininteligible, no podía comprenderlo y ese evento era muy potente, a nivel simbólico también, lo primero que yo vi fue la foto de Jesús Abad Colorado, del Cristo mutilado, yo no soy una persona religiosa y aunque no soy católico esa imagen de algo sagrado destruido fue muy poderosa y muy fuerte. Lo que yo pensé en ese momento fue ‘no hay lugar dónde esconderse, esta gente se escondió en el sitio más seguro de todo el pueblo, tanto simbólicamente como físicamente, porque era el único edificio de concreto, precisamente irse allá a buscar la seguridad’. Eso a mí me removió mucho y me hizo buscar la manera de llegar allá (Vergara, Felipe. Entrevista personal, febrero de 2019).

La guerra irrumpe sigilosamente, a veces los hace con gritos desgarrados de dolor, a veces entra con cautela como un susurro, reclama verdades, reclama acciones, reclama tomar partido. Aún así, qué compleja la noción de reparación desde el punto de vista de quien no ha sido democráticamente dañado, la vergüenza de meterse con el dolor de la gente y la certeza de que la ausencia es siempre una ausencia. La dramaturgia de la vivencia, al vincularse más que comunicarse con las comunidades, genera un pacto por la sobrevivencia desde el arte, desde el correlato. Desahogarse, dar nombres, definir responsabilidades, son posibilidades de expresar. (Diéguez, 2008). Le pregunto “¿Felipe, cómo comienza a escribir estas piezas, estos mundos de dioses y dioscecillos medio carnavalescos que van representando ese mundo de la guerra?”:

Comencé investigando, las tradiciones, al mismo tiempo yo llevaba como muy poco tiempo de haber salido de la universidad y yo estudié filosofía y estaba embelezado con el mundo griego y la dimensión trágica del lugar y comencé a ver referencias de ese mundo chocono, comencé a leer este lugar con un lente mitológico, porque sentía que lo único que podía explicar lo inexplicable era la construcción de un mito al respecto (Vergara, *Ibidem*).

Intertextualidades que indagan en lenguajes y memorias enterradas o desaparecidas físicamente, simbólicamente; puestas en escena de los efectos de la violencia, sobre las maneras de ejecutar y deformar el cuerpo, puestas en escena que buscan

representar la muerte violenta, generar relatos, el renacimiento mítico de invención del cuerpo, de los hechos, de las cosmogonías transitorias que habitan los territorios, dioses y diosas de la depredación, diosecillos y diosecillas de la barbarie.

La memoria acude al relato tomando una posición. La obra de arte que se da en un distanciamiento espacio-temporal, como el caso de Vergara, es una construcción desde otros relatos, diría Blair que el discurso es el lugar básico de aparición, el relato hace aparecer la memoria, el relato es el lugar de la memoria, allí nacen acontecimientos narrados, contados, nombrados para ser fijados, fechados y acuñados en la memoria de la sociedad. El sujeto adquiere sentido y protagonismo al incluirse en el relato, propio, de otros. Los sujetos a través de la memoria encuentran un lugar en el mundo (2002).

Ahora bien, las contaminaciones de los escenarios liminales hacen una diseminación de representaciones y prácticas socio-estéticas, las exposiciones del cuerpo y las practicas de la memoria se juntan en prácticas de duelo. ¿Cómo se tramita el duelo donde el duelo se suspende? Donde hay ausencias (Diéguez, Ileana 2007-2009). Pregunto: “Felipe nos metemos con el dolor de las víctimas directas, mientras como sociedad somos testigos y cómplices en cierta medida de sus victimarios ¿Por qué contar historias no vividas, ser testigos del testigo?”. Felipe responde:

Mira esa imagen de la iglesia reconstruida en el viejo Bella vista, el pueblo al que se comió el monte. Mujeres en Ciudad Bolívar<sup>7</sup>, desplazadas del Chocó por los paramilitares, en Bogotá son violadas también, de nuevo, por grupos paramilitares. Una mujer que había perdido el habla, empieza a recordar, ya en Bogotá, un canto y a través de ese canto ella vuelve al lenguaje y se empieza a reunir con varias mujeres a cantar. No sabemos cómo sanar, pero hay que intentarlo con lo que tengamos a mano, y si yo lo que tengo es la escritura, a través de eso intento hacerlo. Ulpiano<sup>8</sup> se encarga de recoger los muertos, darles un nombre, a través del encuentro con Reina entiende por qué lo está haciendo, se están buscando: ¿Qué hacemos con esto? ¿Cómo lidiamos con esto? Si nosotros no hacemos esas narrativas alguien las hace, entonces, cómo ocupamos esos territorios, no quiero que la versión que quede sea esa. También son

---

<sup>7</sup> Barrio periférico de Bogotá, ubicado en el sur de la ciudad, zona de extrema vulnerabilidad que recibe población migrante víctima del conflicto armado constantemente.

<sup>8</sup> Ulpiano y Reina son los dos únicos personajes de la obra *Coragyps Sapiens*, se dedican a recoger cuerpos del río y a darles nombre e historia.

nuestros muertos y no los hemos llorado. Estos muertos del río nadie sabe quiénes son, hagámoslos nuestra familia para ver si los podemos llorar (Vergara, *Ibíd.*).

Relatar, narrar los acontecimientos implica una selección, una simplificación, es un acto deliberado que establece un sentido. Al igual que las narrativas de ficción, la historia depende más de su verosimilitud que de su veracidad, es autónoma, es legitimada por sí misma. Las realidades de la memoria son realidades discursivas, que simbolizan, que representan. Las memorias, individuales y colectivas, en sociedades atravesadas por la guerra, dan sentido al dolor, dice Blair (2002: 23).

Dice también Blair, y lo hallo pertinente para el caso de la dramaturgia de Vergara, que la cualidad performativa del lenguaje, del cómo se nombran las cosas, es una institución de nuevas realidades, no es una representación y sí una transformación de la realidad concebida, una creación de realidades lingüísticas. La memoria no es pues un almacén de recuerdos, fijos, inalterados, sino una construcción elaborada desde el presente, desde el lenguaje. Así los objetos de la memoria se elaboran mediante el lenguaje y generan diferentes versiones (2002: 23).

Por tanto, en el acto de las comunidades de rememorar, de narrar e intentar definir la experiencia de dolor, hay una elaboración narrativa en tiempo presente, que lleva a complejizar y enriquecer las versiones de los acontecimientos, los relatos se cargan de emocionalidad, de subjetividad, y en la transmisión al testigo del testigo, al dramaturgo, se multiplican las posibilidades de estructura desde el lenguaje, abriendo para el artista canales de interlocución con los mundos y recuerdos por los que transita.

Santa Rita<sup>9</sup> era la loca del pueblo, la única que fue capaz de lidiar con eso. Los locos del pueblo, los antiguos dioses están ahí, en el Atrato, son los únicos que pueden hacer eso. Los pobladores, cuando vieron la obra empezaron a hablar y decir cosas como que era la primera vez que se contaba la historia desde su punto de vista (Vergara, Felipe, *Ibíd.*).

Los gallinazos de *Coragyps Sapiens* parecen ser a su vez toda una cosmogonía del río, entrelazan mundos limpiando la putrefacción. “¿Qué pequeño Olimpo putrefacto creaste en esa obra?”, pregunto, Felipe responde:

---

<sup>9</sup> Personaje de *Kilele*, basado en una mujer real que se dedicó a contar la historia y a reconstruir los cuerpos.

Esa obra surge de una imagen que se quedó conmigo toda la vida, yo estaba en el colegio e hicimos una excursión por el Río Magdalena, como en 1992, por el Magdalena Medio, en ese viaje íbamos en una lancha y yo vi un chulo, un gallinazo flotando sobre el agua con las alas abiertas viniendo hacia nosotros ¿qué vaina tan extraña, está encima de qué, de un tronco? De un tronco, pero de cristiano, y en efecto, estaba flotando encima de un brazo humano. Esa imagen se me quedó a mí ahí y luego volvió con respecto al cementerio de Puerto Berrío<sup>10</sup>, cuando me contaron la historia se me vino esa imagen a la cabeza, desde ese momento supe que la historia tenía que ser sobre los chulos (Vergara, Felipe, *Ibidem*).

“Hay una imagen que me impacta mucho en *Coragyps Sapiens*, cuando al final Ulpiano y Reina botan los cuerpos de trapo al público, como: tome ahí” le digo a Felipe indagando sobre cómo imaginaba su puesta en escena.

La obra no dice que fueran cuerpos de trapo. La idea es la fabricación de cuerpos de carne, en ese momento cuando yo estaba escribiendo el final de la obra era como, hagámonos cargo, era la sensación con respecto al conflicto, tenemos que hacernos cargo de esta vaina, háganse cargo ustedes señores del público ¡ya!. Porque ni siquiera quieren ver, ni mirar, ni nada (Vergara, Felipe, *Ibidem*).

María Victoria Uribe habla sobre el cuerpo invertido en las masacres, sobre el cadáver y los discursos que generan, que hacen evidente la situación que se ha querido borrar, el vestigio (1978: 34). Entonces, qué elementos representacionales y de ficcionalización han caído y han sido puestos sobre el cuerpo para hacerlo desaparecer en lo real, hacerlo re-aparecer en su fetidez en lo representacional, en su olor, en su realidad y sublevarlo a lo sacro en su dimensión espiritual, piezas como *Coragyps Sapiens* o *Kilele*, rebuscan en todas las dimensiones posibles, no solo intentando dar respuesta a la barbarie, sino evocando la presencia borrada, homogenizada en una pila de huesos dentro de una fosa común. A su vez, *Arimbato, el camino del árbol*, intenta sacar los cuerpos de los embera empujados al suicidio, de las cifras alarmantes de los informes de salud pública, darles una historia, una pregunta sobre la existencia, sobre la vida, sobre su lugar en el mundo de los vivos y de los espíritus.

---

<sup>10</sup> Cementerio en Antioquia, Colombia. En una región azotada por las masacres, el cementerio está repleto de cuerpos sin familia, sin nombre, las personas del pueblo adoptan a los muertos y a cambio de una misa o un novenario les piden favores y milagros. En Colombia 82.998 personas han sido desaparecidas forzosamente en el marco del conflicto armado, muchos de estos cuerpos aún no se han encontrado o han sido enterrados en tumbas sin nombre. Fuente: <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/en-colombia-82-998-personas-fueron-desaparecidas-forzadamente>

Pasar saliva, contener el reflujo e intentar digerir “esta mierda”, para que no se nos siga pudriendo entre la indolencia y la farsa. *Arimbato, el camino del árbol* nace en un intento de explicarse el fenómeno de los suicidios indígenas a lo largo y ancho de los territorios ancestrales, pero específicamente de los indígenas embera del Pacífico, rostros familiares, conocidos, cercanos, cuerpos y voces con las que Felipe Vergara, Catalina Medina y varios teatreros como Inge Kleutgens habían conjurado a los espíritus del teatro en el Atrato.

Llegamos y desde que llegamos nos contaron lo que estaba pasando con los suicidios, entonces hicimos unos grupos multiétnicos de teatro, y uno de los chicos del grupo se suicidó. Yo estaba en EEUU cuando Elkin se suicidó, esa llamada la recuerdo, fue una sorpresa brutal, entonces nace *Arimbato* como una manera de tratar de entender este asunto. A varios Jaibanás<sup>11</sup> les echaron la culpa de ser causantes de los suicidios, perdieron autoridad. Y son todas las consecuencias menos imaginadas del conflicto armado, las víctimas de la onda explosiva, las que van a seguir sucediendo por mucho tiempo porque además son invisibilizadas porque no se asocian a la violencia simbólica que las produce. Ellos no tenían palabra para eso. Cuando empiezan estos suicidios coincide con las primeras exploraciones en el Cerro Careperro<sup>12</sup>. Entonces para ellos fue que ellos liberaron estos espíritus que están ahí y que no debían salir (Vergara, *Ibidem*).

El cuerpo es un escenario, un lugar, una plataforma y un texto. Las acciones en escenarios son gestos, actos, creación poética, forma estética de los actos éticos. Las prácticas de duelo en escenarios donde no se han podido recuperar los muertos, los cuerpos, cortan la posibilidad de realizar rituales de despedida. Es por esto que la sustitución simbólica de lo perdido es un trabajo de duelo, una operación de evocación. María Victoria Uribe dice que las prácticas artísticas no están solamente en el orden de la representación simbólica, no son reducidas a sustituciones metafóricas, sino que son restos metonímicos, fragmentos, trabajos realizados en la ruina. El arte logra convertir al espectador en testigo del dolor de los otros (1987).

Esa obra estaba buscando la materialidad de la muerte, tengo que verla, como muerte, como lo que es, como podredumbre, como olor, como descomposición, porque hay un maquillaje de la muerte que cada vez es más alienante en las funerarias. Sentir el peso muerto de un cajón, necesitamos que eso pase por nuestro cuerpo y estamos muy lejos

---

<sup>11</sup> El jaibaná es la autoridad espiritual y médica para las comunidades embera.

<sup>12</sup> La minera Muriel Mining Co. concede títulos mineros desde 2005 entre Carmen del Darién y el Río Murindó, territorios mayoritariamente indígenas, entre sus exploraciones y zonas de explotación se encuentra el cerro sagrado Careperro, llamado *Haykatumá* por los embera.

de esa muerte. En *Kilele* yo había hecho un tratamiento de la muerte mucho más fantasmagórico, de lo espiritual, en este momento esa simbolización de la muerte ya no es, necesitamos la materialidad de esa vaina. Qué hacemos y cómo digerimos esta mierda (Vergara, *Ibíd.*).

Las prácticas socio-estéticas y las representaciones que ellas implican están instaladas en contextos y territorios con especificidades en sus vivencias espirituales, culturales y sus concepciones de mundo, por tanto nos acercamos a estos hechos de la cultura como propuestas políticas de la memoria, como teatralidades para la restauración del tejido social. Así, las piezas analizadas hacen un tratamiento de los depósitos de la memoria común de las comunidades para escenificar duelos colectivos, desde el trabajo y la reinención del cuerpo y las tradiciones orales, del cuerpo propio, individual y del cuerpo social.

Conjurando al teatro, invocándolo entre los espíritus del Atrato, Felipe Vergara y Catalina Medina se encuentran con el proceso de una mujer alemana entregada al Río y a su gente, Inge Kleutgens, quien desde la teatropedagogía abrió en los territorios espacios creativos, catárticos, mnémicos. “¿Y para qué hacer teatro en medio de la barbarie? ¿qué sentidos puede tener el arte y en especial el arte teatral en medio de tantos sin sentidos? (...) para ver el horror sin cerrar los ojos” (Kleutgens, 2015) Desde 2002 Inge emprende un viaje al origen, a la selva, al río, a los protagonistas:

Nos movimos sobre las huellas de algunas personas, víctimas del conflicto armado y/o resistentes que habían o que siguen participando en los proyectos teatrales. Un viaje que nos llevó a reencontrarnos hombres y mujeres resistentes afros, mestizos e indígenas protagonistas de obras teatrales creadas durante el proceso del Movimiento interétnico Resistencia teatral en el Chocó hace 10 años (...) Las conversaciones con ellos y ellas, con sus comunidades, con las autoridades de los consejos comunitarios, con el gobierno indígena, nos permitieron escuchar la polifonía de sus testimonios (Kleutgens, 2015: 9).

Así, dando nombre y rostro a los testimonios, a las historias y a los ausentes, reconociendo el cuerpo del dolor, este grupo de teatreros, llegando a los territorios a los que el Estado olvidó para combatir el olvido, se decide por el teatro como herramienta poderosa para la memoria y la reparación, multiplicando las experiencias con las comunidades y las creaciones colectivas en diferentes escenarios nacionales y



Europeos, abriendo espacios para la resonancia a las voces y cuerpos de la memoria, en circuitos de circulación que permitieron el contacto directo con los miembros de las comunidades, sus propuestas artísticas y sus puestas en escena.

No siempre la reparación viene de afuera. El teatro ha sido para mí una acción reparadora. Es un acto de rebeldía. A uno siempre le enseñan a esconder el dolor, a guardar silencio. Y el teatro es hablar con el cuerpo y cuando se hace teatro, es una forma de denunciar. Siempre que se hace teatro se vivencia la emoción de nuevo, pero se vive de otra manera. Ese hecho de dolor pasa a nombrarse de otra manera. Se libera o se transforma (Celeni, citada por Kleutgens, 2015: 21)

A mí llegaron, gracias a Felipe Vergara, las publicaciones en físico de la antología *Ese Atrato que juega al teatro y Somos una clase de sobrevivientes que nos negamos a desaparecer*, fui reconociendo los rostros, los gestos de quienes me saludaron, recibieron y abrieron las puertas de sus territorios y sus recuerdos, en mis viajes al bajo Atrato<sup>13</sup>, fue inevitable que se me removiera el estómago de emoción al encontrarme en las fotografías impresas soslayos de mis propios recuerdos de la Cuenca de Río, de los compadres haciendo teatro en medio de la selva, con sus máscaras coloridas avivando las plataneras del Urabá.

A mí me motivó el teatro al principio como un camino para yo salir adelante. Con esa oportunidad, yo despierto. Luego me di cuenta de qué se trataba, ya no lo tomé de forma personal, sino que sentí que estaba representando a una multitud de gente. Ahí me desperté a mostrar la verdad, lo que yo pasé, lo que pasaron mis papás, lo que pasó mucha gente (Antonio Y., citado por Kleutgens, 2015: 51).

Antonio, Heliodoro, Leovigildo, las sonrisas se suceden en las fotografías del libro de Kleutgens como si las viera a través de las ventanas del autobús, fue regresando a mí el olor a café de olla<sup>14</sup>, recién hecho, el sonido gutural de los motores de las motocicletas por el camino al puerto y la voz con carácter de matrona de Doña Leonor,

---

<sup>13</sup> “Fue en esta región del Pacífico colombiano, profundamente golpeada por la violencia, donde estos tres artistas comenzaron a repensar los conflictos colombianos desde el punto de vista del arte. En co-dirección han sido numerosas las obras teatrales creadas de modo colectivo con niños, niñas, mujeres y hombres provenientes de comunidades vulneradas presentadas en espacios regionales, nacionales e internacionales” (Kleutgens, 2015:101)

<sup>14</sup> Forma tradicional campesina de preparar el café, esperando que se asiente, suele acompañarse con panela, que es un derivado de la caña.

la madre de “Morocho”, sí lo conocen a Alfonso a lo largo y ancho del Atrato, a “Morocho” lo conocí en mi primer recorrido por el Jiguamiandó en el 2018. Esta vez nos recibía en su casa, cercana a la Zona Humanitaria Camelias, cruzando en el Río Curvaradó desde Brisas, otro de los brazos desprendidos del gran Atrato.

### **La platanera del Curvaradó, los resistentes y el Festival de Teatro Selvadentro**

“Ve, ¿cómo se llamaba eso que hizo mi abuelo en la época de la violencia? ¿matacuatro?” dice “Morocho”, “ A mi mamá y a mi tía, matahombres” le responde una de sus hermanas, sueltan todas una carcajada resonante, nos echamos a reír, “Morocho” , riéndose aún nos mira y se responde a sí mismo “Matacuatro, trapiche”. La familia de Alfonso ha nacido y crecido en el Curvaradó, han resistido la violencia, el desplazamiento forzado y las masacres con la misma fuerza con la que a diario rajan la selva y bajan los racimos de plátano del cultivo familiar. Estábamos en las limpiadoras, estructuras cuadradas de cemento y baldosín que se usan para preparar el plátano para la venta, nos reuníamos ahí luego del café de la mañana para aprender y compartir un poco la rutina cotidiana de nuestros anfitriones, ahí llega toda la familia, los que estaban en el monte cortando los racimos, los que están llamando al carro que se lleva las cajas, los vecinos que pasan y saludan. Las limpiadoras están ubicadas a poca distancia de la carretera, la polvareda que levantaban a su paso los carros grandes nos alcanzaba fácilmente. Hay dos limpiadoras para lavar el plátano, una profunda, llena de agua y químicos que le saca la baba pegajosa al plátano, y una plana con un agujero en el medio para secarlo y medirlo, 10 centímetros de largo, de 20 a 28 centímetros de calibre, no más, no menos, sino no lo compran los gringos y no sirva para la exportación, se queda en la finca para alimentar a los marranos.

“Ehhhhh” saludan al unísono los Sepúlveda al motociclista que pasa por la vía “¿Nadie para la labor?”, pregunta una de las hermanas al visitante, “Nadie”, responde él, el plátano está a punto de empacarse y no hay transporte que lo lleve al puerto, cuando hay paros armados organizados por el paramilitarismo, masacres o tomas, todo se queda quieto, el plátano se pudre.

El plátano cuando está grande se embolsa y se marca, cada color de la bolsa es indicador del tiempo que le falta para la recogida, la siembra y la cosecha son trabajos de paciencia, “¿Paciencia? No sé qué es eso. Yo no tengo paciencia y no pienso tenerla” dice seriamente la hermana de Alfonso en respuesta a alguna broma de su tío, la madre observa toda la escena mientras se toma una taza de café que traía consigo, mira todo con ese particular escepticismo que llevan en sus ojos todas las matronas de la violencia que he conocido.

En este momento los líderes, los que más impulsamos este procesos, los que le hemos puesto el pecho, algunos hemos muerto y otros seguimos siendo amenazados. ¡A nosotros tendrán que acabarnos a todos! Porque nosotros somos como el ciempiés, si nos mochan un lado, caminamos por el otro hasta lograr arrebatarnos la tierra que era de nosotros” (Heliodoro, citado por Kleutgens, 2015: 55).

Cayendo la tarde y a la espera del camión que lleva la carga de las fincas al puerto, los Sepúlveda se reúnen en el solar, mientras un canal nacional transmite una novela turca, los más pequeños de la familia disponen pegamento y piezas de cartón en el suelo, sin dejar de mirar hacia arriba donde está suspendido el pequeño televisor que recibe la señal por parabólica pre-pagada. “Pero muévete, espíritu” aguza Doña Leonor a su nieto, las cajas deben estar listas para la mañana siguiente. Las cajas se le compran a la misma empresa que compra el plátano para exportación, así como los sellos y calcomanías que se usan para marcar cada plátano.

“Aquí antes se sembraba de todo” nos cuenta “Morocho” mientras caminamos monte adentro por el terreno de la familia, “No más fue que llegaron las empresas y todo el mundo se puso a sembrar plátano” sigue diciendo “Eso sí, prefiero el plátano que la palma, aunque ambos estén manchados de sangre”. Al abuelo de “Morocho” se lo llevó la violencia, igual que a su padre y a gran parte de su familia. La violencia llega cada vez, cada tanto y cobra con vidas su visita.

Se provocó el desplazamiento forzado de más de 17.000 personas hacia Pavarandó, Carepa, Chigorodó. Otros sobrevivieron en el territorio. Fueron los encaletados, los resistentes. Pasaron muchos años y algunos retornaron en los procesos de Comunidades de Paz; y los que se habían encaletado se asentaron en su tierra firme (...) En el año 2001 se reactivó la guerra contra las comunidades. Quema de caseríos,

asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, detenciones. Compras fraudulentas de las tierras colectivas. Nuevos desplazamientos. Volver a huir por el monte... Mientras tanto, otros sembraron la palma, secaron las ciénagas, trazaron sus carreteras, ensancharon sus fincas, extendieron la ganadería (Kleutgens, 2015: 55).

La destreza con que los más chicos arman las cajas es impresionante, pueden seguir el hilo de la novela, responder a los llamados de la abuela y encajar con precisión las piezas de cartón con pegamento. “Hágale comadre, sembramos yuca y cacao en ese monte allá atrás” me dice “Morocho” mientras prepara la moto para que vayamos a llevarle a su hija un kilo de arroz que se cosechó, plátano y carne del cerdo que se sacrificó esa tarde en la finca. El aguacero se ve venir, el cielo se oscurece rápidamente y la humedad sube al punto de hacer difícil la respiración. En el recorrido “Morocho” me señala las tierras recuperadas por la comunidad, como en el campo no se acostumbra a usar casco es más fácil comunicarnos incluso con el ruido de la moto:

Esos que están ahí son los chamizos de la palma, para nosotros son como monumentos. Cuando nos pusieron la palma y nos sacaron, algunos de los sobrevivientes nos quedamos aquí y nos organizamos, somos como los resistentes, así sin que se dieran cuenta nos metíamos a los campos por la noche y le metíamos candela a todo, luego regresábamos a ocupar. Por eso los esqueletos de la palma se dejan ahí, para recordar (Alfonso, al que llaman “Morocho”, 2018).

Intenté visualizar el espectáculo de la llamarada sobre los esqueletos de las palmas, enormes, negros, suspendidos como sombras en el tiempo, verdaderos monumentos de la desolación que produjo su entrada a las tierras del Curvaradó.

Al principio yo me sentía muy sorprendido con los compañeros indígenas, con los compañeros afros, con nosotros mismos los mestizos, porque pensé que íbamos a tener diferencias de cultura. Pero se trataba de defender un solo beneficio: el territorio. A todos nos querían sacar, a todos nos habían sacrificado familia, esa plaga maligna no preguntó cómo éramos. Si éramos Chilapos<sup>15</sup>, Afros o Indígenas” (Alfonso, el mismo “Morocho”, mi compadre, citado por Kleutgens, 2015:59).

Al día siguiente teníamos programada nuestra visita a la ETCR de Brisas, agarramos camino apenas bajó el sol después del almuerzo. Dejamos la moto en una tiendita por la carretera y le pedimos a un panguero<sup>16</sup> de menos de 12 años que nos pasara al otro

---

<sup>15</sup> Chilapo es un término con que se autodenominan las poblaciones mestizas de la zona.

<sup>16</sup> Persona que dirige la panga, una canoa pequeña que se usa para rutas cortas sin tripulación.

lado del río. Escasamente podíamos sostenernos en cuclillas, cualquier movimiento desestabilizaba la panga, era balsuda<sup>17</sup> y demasiado estrecha, a mitad del recorrido fui consciente de la magnitud del Río Curvaradó, si la panga se volteaba lo más probable era que nos arrastrara la corriente durante horas hasta ahogarnos, fue un alivio llegar a la orilla.

Como en cualquier comunidad campesina colombiana el recibimiento fue amable y cálido. Dimos un recorrido por los proyectos productivos de los exguerrilleros, caminamos su proyecto de país por un rato, esperanzados en materializar su sueño de una Nueva Colombia avanzaron, desde el Acuerdo de Paz, en los cultivos e infraestructura para su población. Nos encontramos Wilmer Antonio en el teatro (nombre de guerra, su nombre en la vida civil es Yadier Martínez), el teatro fue construido por iniciativa de los excombatientes, una estructura sencilla y amplia, ventilada y fresca, basada en guadua, con capacidad para cientos de personas, con vista directa al Río Curvaradó.

Wilmer Antonio entró a las Farc-EP a los 17 años, actualmente tiene 34 años y siempre ha estado interesado en el teatro y la cultura. Impulsa, junto a un grupo de jóvenes el Festival de Teatro Selvadentro, que reúne durante un mes hace tres años compañías de teatro de grandes ciudades como Medellín, Cali y Bogotá, pero especialmente busca reunir compañías y grupos pequeños de teatro locales, dentro de las cuales están por supuesto las de los propios excombatientes. Me explica que ahora, sin armas, se ha dado la posibilidad de posturas políticas más amplias, de vincular el grupo con la población civil, por ejemplo gente de Caracolí (una de las poblaciones aledañas al Río), permitiendo también el acercamiento a las comunidades desde un quehacer artístico y cultural reparador, sanador en su propia dinámica.

Generando durante sus primeros años de trabajo entre 10 y 15 obras cortas o microdramas, y 5 o 6 dramas, el grupo de teatro de los excombatientes se reunía en asamblea para decidir las experiencias que querían llevar a escena, partiendo de la cotidianidad de los participantes, los microdramas solían ser sobre los asaltos y

---

<sup>17</sup> Inestable

emboscadas que vivieron en combate. El grupo era dirigido por “Pinocho”, paradójicamente un exguerrillero al que llamaban “el terror de Murindó”. Con él hacían el trabajo de mesa y la preparación de las piezas.

En medio de este proceso surgen obras como *El borbando*, que se espera que sea presentada por el teatro Matacandelas de Medellín. Esta obra, me cuenta Wilmer, basada en las experiencias de los excombatientes, relata los hechos que se dieron en Nueva Esperanza, cuando llega un carro de la Cruz Roja con comida, por una previa negociación de un cura que traiciona a la comunidad el pueblo es emboscado por los paramilitares que asesinan a la población civil. Los personajes principales son dos hermanos, uno de los dos entra a la guerrilla justo para ese hecho, es herido durante la toma paramilitar y queda herido y ciego en el monte, solo debe buscar el campamento en el medio de lo que ahora solo son árboles y bejucos para su tacto.

En ese momento de la tarde me parece increíble estar sentada en el aforo de un teatro construido en menos de un mes por las manos que hace un par de años estaban cargando las armas o los muertos de la guerra. Los excombatientes cortaron la guadua del monte, el resto de materiales fueron donados por las comunidades vecinas. Me atrevo a decir que si no es el único, es de los pocos, poquísimos teatros en medio de la selva colombiana y Selvadentro es seguramente el único festival de teatro promovido y organizado por excombatientes en sus territorios.

Curiosamente en el festival participó el Teatro Varasanta, presentaron *Kilele* y realizaron conversatorios luego de la puesta en escena. Para Wilmer hace falta la versión del combate, de los excombatientes, de ellos, la guerrilla de las Farc-EP. Tal vez tenga razón, ahí a orillas del Curvaradó, recibiendo la frescura de la brisa, indagando por sus experiencias más significativas y las más banales en el Río Atrato, escuchando sus historias, estaba segura que tendría, como muchos excombatientes, perspectivas enriquecedoras sobre los sucesos de Bojayá. Wilmer a sus 34 años tiene en su cabeza la línea de tiempo de las acciones guerrilleas de las Farc-EP, del ELN, de los paramilitares, del Ejército Nacional desde antes de él haber nacido; las masacres las tiene registradas una a una, los nombres de las familias asesinadas, desaparecidas. Tiene el Atrato también en su cabeza. Pero para mis adentros pensaba si no era

necesario, como en *Kilele* dejar hablar solamente a la población civil, a los hombres y mujeres impactados por la pipeta, impactados por una guerra en la que nunca quisieron participar.

En todo caso, escuchando sus posturas frente a *Kilele* y frente a otras puestas en escena y dramaturgos que participaron en el festival o que han tenido la oportunidad de ver en otras ciudades, escuchando las anécdotas del grupo, sus desalientos, esperanzas, discusiones, miro hacia los techos de palma y guadua y me maravilla su existencia, no como infraestructura física, sino como espacio habitado por esas voces y esas vivencias que le dan vida. Si el teatro no está hecho para ser cuestionado, trabajado, derrumbado y vuelto a crear, entonces no tiene sentido su existencia. Allí, en medio de las selvas colombianas, se está viviendo el teatro, está vibrando en la tensión, en la incomodidad que genera una pieza u otra; está vibrando en la guadua que sostiene los templos en los que se convocan las fuerzas de la creación y la vida.

Los excombatientes nos cruzan en un bote de motor, es un alivio no sentir la amenaza de la fuerza del Río en la mitad del camino de regreso. Entre risas y bromas nos despedimos, nos invitan a un pronto regreso Selvadentro.

A mí me cambió la vida el teatro, no sé dónde estuviera ahora. Me hubiese ido a cobrar venganza. Toda esa rabia que llevábamos, la convertimos en teatro. Ese camino nos permitió que muchas organizaciones y muchas personas se dieran cuenta de las problemáticas que llevábamos como pueblo. Nunca se había mostrado de esa forma qué era lo que en realidad había pasado en ese territorio. Es una herramienta que nos permitió despertar (Alfonso, “Morocho”, citado por Kleutgens, 2015: 63)

Cuando yo perdí a mi último hermano en el 2001, yo iba creciendo con un resentimiento que apenas cumpliera 15 años me iba para la guerrilla. El camino del teatro mí me enseñó que es de otra manera que tengo que reclamar esa justicia. El teatro me despertó una capacidad, tanto que cuando regresé, la comunidad me postuló como representante legal. Para llegar a los encuentros de teatro en Murindó Viejo, uno salía a las 6 de la mañana y estaba llegando allá a las 5 de la tarde. Algunas veces me echaba 14 horas (Antonio Y., citado por Kleutgens, 2015: 63).

Podemos hablar de estas experiencias creativas colectivas de las comunidades como procesos de resistencia, a su vez, luego de analizar el proceso de creación de Felipe Vergara, sujeto al recorrido por las comunidades en aras de un proyecto de reconstrucción de relatos y testimonios, podemos ubicar su obra, su correlato

experiencial, también en una cultura de la resistencia, que transmuta la experiencia real de las comunidades mediante procedimientos mitológicos que instalan dichas experiencias y testimonios en la puesta en escena.



### **Tercer capítulo: Entrando al territorio, Cuenca del Jiguamiandó, Bajo Atrato**

Recorrer la cuenca hidrográfica del Atrato, es recorrer la sustancia que organiza las actividades y relaciones de los pueblos con la tierra, es buscar elementos de las historias de vida de los pobladores y re-memoradores, como puerta de entrada a una porción de las versiones alternativas de la historia social y las relaciones entre las subjetividades, los imaginarios y las representaciones simbólicas, de las experiencias del conflicto que se han dado en esta región.

Tuvimos con la Corporación Barahunda una primera incursión en tres Zonas Humanitarias del departamento del Chocó y sus límites con el Urabá antioqueño, una de las regiones más golpeadas por el conflicto armado y los intereses políticos, mineros y comerciales sobre los territorios. Cada zona con una particularidad en cuanto a conflictos interétnicos, territoriales, la ausencia del estado, la concentración de población víctima directa de la violencia, el actual asedio de actores armados legales e ilegales, las presiones de multinacionales para abandonar las tierras, entre otros. Estas Zonas, pobladas por indígenas Embera, pueblos afrocolombianos y campesinos, se ubican justamente en una de las vertientes del bajo Atrato.

Como señalé anteriormente, el Atrato, elemento dinamizador del conflicto teatral, es también un cuerpo de agua que a su vez ordena el sentido y movimiento del cuerpo colectivo de sus poblaciones, desde ahí trabajaremos la articulación de los conceptos de territorio, territorialidad y corpo-oralidad. Expongo a continuación el documento producto del trabajo en campo y finalmente se abordarán las piezas y sus asociaciones y correlaciones como correlatos artísticos de las experiencias de guerra.

Esta primera incursión se hizo en el marco del acompañamiento a varias comunidades ubicadas en la cuenca del Jiguamiandó, Bajo Atrato, dentro del seguimiento a la implementación de los Acuerdos de Paz de La Habana entre el Gobierno Nacional y la ex-guerrilla de las Farc-Ep.

#### **La cuenca**

Como se ha expuesto anteriormente, es volviendo al origen de esos discursos y voces subterráneas, que como investigadores de la literatura logramos desbordar el artefacto

de la obra, llevarlo al campo de fuerzas en tensión que le hacen ser el potencial epistemológico que analizamos. Ese campo de fuerzas en es definitiva el territorio, ya no metafórico, sino literal de la vivencia. Entré a la cuenca del Jiguamiandó (vertiente del Bajo Atrato, ubicada entre el departamento del Chocó y Antioquia) intentando comprender parte de las visiones y relaciones que tienen sus habitantes con el territorio, desde las dinámicas más cotidianas hasta los imaginarios y relatos que de él se construyen, que se mantienen en las múltiples formas de memoria viva de las que los pueblos somos depositarios.

### **“Dó”, partícula en embera para “río”, “Dó Ro Má”: el Río Atrato**

Estábamos entrando en una Zona Humanitaria<sup>18</sup> (en el Pacífico colombiano, de camino al Tapón del Darién, límite con Panamá) luego de un trayecto de un par de horas en auto desde el municipio de Mutatá (Urabá antioqueño) y una extensa caminata selva adentro desde un caserío casi desierto en el que nos dejó el esquema de seguridad, un punto intermedio que daba entrada al municipio Carmen del Darién. Anduvimos a buen paso guiados por la guardia indígena, de cuando en cuando nos topábamos con algún riachuelo refrescante o algún claro entre la floresta, cementerios de árboles productos de la tala ilegal, nos dirigíamos al Resguardo embera ambiental humanitario So Bia Drua. “Drua”, el territorio, el que se anda, el que provee, en el que se siembra, se cultiva y se vive. El territorio, del que hay que marcharse a la fuerza, al que se retorna, el que se defiende. El territorio que se narra, que se baila y que se canta. “Dó Tá”, “este territorio”, nuestra ubicación en el Jiguamiandó, ese territorio que nos albergaba y que se abría para que sintiéramos su poder y entreviéramos algunas de sus heridas aún abiertas.

Desde el segundo piso de la oficina comunitaria, con una olla y un cucharón de palo, un miembro de la guardia da varios golpes enérgicos, pausados y secos que se prolongan en su eco hasta las últimas casas del resguardo, son el llamado para que la comunidad se congrege en la amplia construcción de madera. Esta vez el motivo era nuestra

---

<sup>18</sup> Las zonas humanitarias son áreas rurales en resistencia, creadas por sus propios pobladores, son delimitadas e identificadas por la población civil, está prohibida la entrada de cualquier grupo armado legal o ilegal. Desde 2005 son respaldadas por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, exigiendo directamente al Estado la protección y el reconocimiento de estas áreas.

llegada, podría tratarse de la necesidad de reunirse como comunidad para tomar alguna decisión importante o, si se generan golpes más agitados y consecutivos, es la alerta sobre el acecho o ataque de los grupos armados, dispone a las familias para preparar la huida. “Ese sonido lo trajo una Belga, se toca cuando llegan los paramilitares... el ejército, y el que escucha ese sonido lo hace otra vez con una tapa, una olla y todos saben que hay peligro”, me va explicando “Morocho”<sup>19</sup> mientras barremos el polvo del piso hacia las esquinas y organizamos el área dispuesta con bancas de madera para la llegada de los miembros de la comunidad. Me gustaría pensar que ese grito metálico no va a volver a sonar anunciando el desfile de la muerte camuflada.

En el 2000 un bombardeo efectuado por el Ejército Nacional en una operación militar en contra de las Farc-EP<sup>20</sup>, patrocinada directamente por multinacionales mineras, generó un desplazamiento forzado masivo y la desaparición de cinco personas en lo que el coronel Hernán

Giraldo llamó una “desafortunada casualidad”<sup>21</sup>. En 2008 hubo un intento de retorno de la población civil, que se frustró un año después con la incursión en 2009 de varios efectivos militares, que invadieron el Cerro Sagrado Jai Katuma para abrir paso al proyecto Mandé Norte de empresas con operaciones extractivas para explotación de oro. La comunidad se mantuvo seis semanas en resistencia. En 2010 el Ejército, nuevamente viola los DD. HH. de los habitantes de Alto Guayabal<sup>22</sup> con bombardeos y ametrallamientos, dejando varios indígenas muertos y otros heridos<sup>10</sup>.

La amenaza a la vida tiene en permanente zozobra a la comunidad. Las violaciones a los DD. HH. y al Derecho Internacional Humanitario son continuas, ni el Estado ni los grupos armados al margen de la ley han dado tregua. Luego del pacto para la paz más

---

<sup>19</sup> Pseudónimo de Alfonso, líder de Curvaradó que nos acompañó en la entrada.

<sup>20</sup> Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo. Guerrilla que firma en 2016 el Acuerdo de Paz con el Gobierno Nacional, cuyos excombatientes y se encuentra en este momento en proceso de dejación de armas y entrada a la vía política legal como partido político.

<sup>21</sup> Fragmento extraído de la declaración dada al periódico El Tiempo, recuperado de : <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7151348>

<sup>22</sup> Otra denominación para la zona de la cuenca del Jiguamiandó a la altura del municipio Carmen del Darién. <sup>10</sup> Se puede constatar en los archivos de seguimiento de la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. Recuperado de: [https://www.justiciaypazcolombia.com/wp-content/uploads/2010/02/Constancia\\_010210.pdf](https://www.justiciaypazcolombia.com/wp-content/uploads/2010/02/Constancia_010210.pdf).

grande de la historia reciente del país, entre el Gobierno Nacional y la guerrilla más antigua del continente, los otros grupos armados siguen disputándose el control territorial de la región, los enfrentamientos entre la guerrilla del ELN<sup>23</sup> y las AGC<sup>24</sup> obligan a la población a confinarse<sup>25</sup> o correr el peligro de morir entre el fuego cruzado. Quedarse no es menos riesgoso, en los centros poblados no paran los asesinatos a líderes, el reclutamiento forzado y siempre está latente la posible repetición de un ataque.

### **“Bía Kirua”, el saludo**

Tímidamente titilaban luciérnagas eléctricas. En el primer piso de la oficina comunitaria los embera iban tiñendo de noche sus cuerpos y los nuestros. Con delicadas líneas, pictogramas perfectos, esas sonrisas coloreadas de jagua trazan sus historias sobre la piel. La jagua o huito es una planta que crece en los bosques tropicales americanos; su fruto se macera y produce un colorante azul oscuro que tiene diversos usos medicinales, para los tonos rojos se usa el achiote, otro árbol nativo; estos se mezclan con ceniza para usarlos en la pintura corporal, representaciones del universo que se llevan a la piel. Es un acto de socialización, de familiaridad, de cercanía y afecto, los embera se pintan unos a otros las imágenes de su mundo, los embera pintaron el mundo aquella noche y nosotros participábamos de ese momento.

Al otro día la comunidad, a modo de recibimiento, se reunió con nosotros para compartírnos una muestra de danza tradicional. Como si adivinaran mi curiosidad por las imágenes asociadas a la muerte, eligieron las danzas del caimán y del gallinazo. Gallinazo, chulo, zopilote, jote, el opulento buitre negro americano *Coragyps Atratus*, el limpiador de mundos, el *Atratus* en el bajo Atrato. Un lenguaje rítmico, de locomoción pausada, marcada por la flauta, la tambora y las maracas, la danza de los ancestros es la memoria palpitando en los cuerpos que se comunican en el movimiento.

---

<sup>23</sup> Ejército de Liberación Nacional, estructura guerrillera que sigue activa actualmente.

<sup>24</sup> Autodefensas Gaitanistas de Colombia. Estructura armada derivada del paramilitarismo.

<sup>25</sup> Se puede confirmar en el informe de Verdad Abierta. Recuperado de : <https://verdadabierta.com/bojaya-lapresion-del-eln-gaitanistas/>

Impecable puesta en escena de la mecánica de los animales. Para la danza del gallinazo cada persona lleva un paño que se agarra de las esquinas con cada mano, atravesado por detrás de la espalda, imitando las alas estiradas del ave se van alternando los pasos y la declinación de los brazos con la persona de enfrente, luego, con una marca en la música se cambia la velocidad, da la impresión de la planeación de los pájaros carroñeros que descienden para purgar la tierra; la danza del caimán se hace con los paños agarrados en una sola mano, entrecruzando cada paso con la persona que está en el frente y cara a cara, de a pares, el animal parece ser ese gran cuerpo colectivo, los danzantes avanzan con paso sincronizado, el empalme diagonal de las extremidades de todos ensambla las piezas del gran caimán.

### **“Arimbatá” el espíritu que cobra venganza**

Más tarde se realizó una actividad de diseño de parumas con las mujeres Embera. Las parumas son las telas coloridas que se usan para vestir, a modo de faldas, son unas franjas de más o menos medio metro de ancho por dos de largo, que se envuelven alrededor de la cadera. Las mujeres más viejas se sentaron, parecían tratar de darle sentido a lo que acontecía, a ordenar el tiempo mientras observaban cómo las más jóvenes hacían una recreación de la botánica de su entorno sobre las telas. Si los pinceles estaban muy gruesos usábamos raicitas, si estaban muy delgados nos embadurnábamos los dedos. Los coloridos diseños florales, hacían una proyección simétrica y equilibrada de la vegetación, elementos característicos de la estética embera. Las parumas se le ofrecieron al viento para que las hiciera bailar, mientras tanto el sol de media tarde secaba complaciente los pétalos de témpera.

En la década del 90 empezó a darse un fenómeno nuevo e inexplicable para los indígenas, algunos miembros de las comunidades embera del Atrato decidían quitarse la vida. Hacia el 2010 la situación se agravó llamando cada vez más la atención de los jaibanás (médicos tradicionales) e incluso del ausente Estado colombiano<sup>26</sup>. En su mayoría indígenas jóvenes se quitan la vida, cada vez de manera más recurrente, ahorcándose con sus propias parumas, algunos a los 30 años llevan consigo más de 3

---

<sup>26</sup> Se puede rastrear en : <https://www.elspectador.com/noticias/nacional/suicidios-enlutan-indigenas-articulo546903>; <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4381326>

intentos de suicidio, sus familiares y la comunidad entera intenta estar pendiente para evitar que terminen como alguno de sus vecinos que se colgó de un árbol o de la viga de un bohío.

Dado que no se ha podido identificar con precisión la razón que han tenido para quitarse la vida, los jaibanás atribuyen este fenómeno a un espíritu malo que se agarra en el río. No dudo que los jaibanás conocen el río, los espíritus del río y a la gente del río, esa gente que está viviendo la marginalidad, la falta de acceso a servicios básicos de salud y educación; el cerco y bombardeo de múltiples concesiones extractivas en sus territorios sagrados; las disputas territoriales con los actores armados que les han llevado al destierro, el desplazamiento, el confinamiento, el desarraigo. El espíritu malo tiene rostro y cuentas bancarias en paraísos fiscales, y viene a personificarse en la tierra en el silbido de las balas y las esquirlas de las bombas. Los impactos de la guerra en sus prácticas cotidianas y ancestrales son evidentes. Conversando con Carolina y Blanquita sobre las muertes más recientes de algunos miembros de la comunidad, llegó el tema del cementerio indígena, un lugar sagrado que ha sido relegado en los últimos años, casi caído en desuso. “A veces ni tiempo había de llorarlos” (a los muertos), dice Carolina, dice que los lugares sagrados se dejaron de frecuentar por los ataques a la población y la frecuente migración que han tenido que hacer. Se me vino a la cabeza la obra de Felipe Vergara y el Varasanta *Arimbato, el camino del árbol*, garabateé en mi libreta para revisarla en mi llegada a Bogotá.

Realizamos el ejercicio de creación de un diccionario embera y un juego de memoria con los niños. La idea era traer los elementos de su entorno y nombrarlos. Con bastante cuidado en el trazo y la perspectiva se fueron dibujando los seres y fenómenos que les rodean, las líneas y colores en el papel y en las fichas del juego de memoria construyeron una enciclopedia de su mundo en su idioma. Invocando a la roca, el río, el jaguar, el embera (persona), la montaña. Nenambi mientras tanto me narraba, evocando recuerdos prestados de sus padres y abuelos, los hechos que vivió la comunidad hace 18 años:

¡En abril 3 del año 2000, nosotros de aquí nos desplazamos por medio de paramilitares, ellos decían que esta comunidad estaba afiliada con las Farc. A las 7 pm, hicieron una

ráfaga alrededor de las calles. Todo el mundo dejó muchas cosas, durmieron en la selva sin comer como tres días. De ahí creo que fueron para Islam, Antioquia, por tres meses, hicieron una toma pacífica a Murindó, el alcalde aceptó la palabra de la comunidad indígena. Buscaron un sitio para hacer una comunidad, Corodocito, ahí duró 8 años y retornaron a aquí, Alto Guayabal. Antes del 2000 había...

La narración tuvo que interrumpirse, un pequeño precisaba un lápiz, era realmente urgente dibujar la roca con lápiz porque daba el color exacto que él veía en la roca real y no fue posible convencerlo de lo contrario.

### **El otro y lo otro**

En la comunidad hay una mujer que canta al río, es una de las tantas tradiciones que se han dejado de hacer, aparte de la falta de condiciones para la práctica continuada y su enseñanza en ocasión de los desplazamientos, la abuela está enferma y le cuesta bajar a la orilla para entregarle su voz al Jiguamiandó, llevaba años sin cantar. En la lógica de la primicia y para tener un momento exclusivo, una compañera la buscó y la llevó al río con ayuda de dos personas más, la abuela emocionada atrajo las melodías a su garganta y ofrendó sus cantos al agua. Un momento único de transmisión de memoria viva que se arrebató a los miembros de la comunidad, los espíritus del río fueron invocados y los jóvenes y los niños no estuvieron ahí para recibirlos, porque occidente lo quiso solo para sí, para reproducir una y otra vez en su dispositivo de grabación la sensación de privilegio que nuestras sociedades aplauden, pasando siempre por encima de lo colectivo, del otro y lo otro. Ahí estará para nosotros, seguro llegará hasta Noruega y se hará viral en redes sociales el eco robotizado de la voz de los antiguos, espectacularizado, mientras tanto en el corazón de las comunidades se va enfriando el recuerdo.

Una tarde me acerqué al cierre del ejercicio de cartografía que se realizaba con los líderes. Los hilos de colores que se habían usado para delimitar mostraban sobre la tabla las amputaciones del territorio que se reconoce como propio en las comunidades indígenas. Los líderes manifestaron reiteradamente la inconformidad frente al incumplimiento de los acuerdos pactados con los Consejos Comunitarios de los hermanos afrocolombianos; la amenaza y presión constante del control territorial de los grupos armados; la ausencia de una delimitación y titulación de los territorios colectivos

y la pugna de intereses divergentes con comunidades no indígenas sobre los usos de la tierra, como la explotación minera, de madera y el cultivo para el uso ilícito de la coca “nosotros como indígenas no podemos aceptar eso y somos los dueños del territorio”, señaló uno de los líderes.

Una noche, mientras bebíamos unas cervezas en el único kiosco con planta de gasolina y refrigeración, una compañera nos llamó a “Morocho” y a mí fuera de la construcción. Buscando una entrevista con un miembro de la comunidad se le salió de las manos el manejo del relato de Javier. Su situación era delicada. Durante un enfrentamiento entre la guerrilla y los paramilitares la comunidad tuvo que huir y desplazarse, él se quedó con la guerrilla en lo que para él era defender el territorio de la incursión paramilitar. La comunidad rechazó este acto de aparente asociación con las Farc-EP, lo que generó para Javier una especie de exilio interno. Él no es considerado ya un miembro común, con una herida infectada y aun abierta, recorre horas entre el río y la selva para llegar al centro poblado más cercano, allí compra algunos bolis (jugos congelados) y los lleva en su caja de icopor de vuelta al resguardo. A su regreso con la caída del sol, se sienta en un palo a esperar que los niños lleguen a comprar los helados. En su condición de exiliado no hace parte de las actividades de recolección y caza de la comunidad y no puede acceder al médico tradicional (jaibaná). En el centro de salud occidental más cercano solo pudieron darle antibiótico y analgésico, “Morocho” y yo solo podíamos recomendarle ajo y jagua. Me cuesta aun asimilar algunas decisiones de la comunidad, ellos también encuentran en mí algo incomprensible, en todo caso me sonrían, nos sonreímos.

Diariamente Johana dedicaba un rato para enseñarme a nadar río arriba mientras terminaba de lavar la ropa o los trastes de la cocina. Ya caía la tarde, por más que me esforzara no lograba avanzar más de medio metro contra el enérgico flujo del agua, me zambullía en el líquido cristalino y el Jiguamiandó me escupía de vuelta; podía ver claramente los pies de Johana anclados firmemente a la superficie de las rocas del fondo, podía ver cómo se aferraban a ellas y parecían acomodarse perfectamente a las concavidades que, a mí en cambio, me machacaban las plantas de los pies, escuchaba su risa burlona a través del agua y también me reía desde lo profundo.



En momentos como ese era tan clara para mí su relación con esa tierra, la de ella y la de su gente, una relación de sincronía con los seres que les rodean, visibles o no visibles para nosotros, comprensibles o no, hay unos vínculos innegables entre las personas y la tierra, el río, la piedra, la montaña, el jaguar, todas esas formas de existencia que los niños ponían en su enciclopedia y que se organizan rítmicamente tanto en el bosque como en las danzas tradicionales. Ahora lo veía en el aparentemente simple acto de nadar, pero que está cargado de todo un conocimiento sobre el cuerpo y el agua. Del modo en que lo hacen los embera se logra más de un metro en cada brazada a contracorriente, el truco está en saltar la corriente y sumergirse de una sola hasta el fondo, luego ascender agarrándose de las rocas y la arena del fondo, como lo hace el caimán.

Vino el fuego, el purificador, la humera se elevaba como abriendo camino para que descendiera la luna, creciente, imponente. Para nuestra salida se organizó un encuentro con música y una gran hoguera, antes de encenderla nos invitaron a las mujeres mestizas a bailar con las mujeres de la comunidad. Nos enseñaron rápidamente un par de pasos y el resto sería imitar y dejarse llevar por el compás marcado por la tambora, junto a ellas tuvimos la oportunidad de ser parte del alegre ritual, el gallinazo y el caimán nos despedían como nos saludaban, con música y bailando. La fogata en el resguardo se prende haciendo un entramado de forma cónica de palma seca y ramas, se ponen solo unos cuantos tizones en su interior, la candela se prende en minutos. Con toda la destreza un grupo de niños jugaba con los residuos aún ardientes de las llamas, el rojo vivo de los carbones iluminaba con timidez los hábiles saltos de sus cuerpos livianos, casi etéreos, “Hace mucho no se hacía fogata por aquí, debe ser por eso que están contentos” dijo sonriendo despreocupadamente Carolina.

### **Pueblo Nuevo**

Nos subimos a la canoa con el sol recién salido, nos dirigíamos a Pueblo Nuevo, un asentamiento de la comunidad afrocolombiana del Chocó. Dado que el río tenía partes pandas y se encallaba la canoa, debíamos bajarnos para quitarle peso y empujarla de nuevo hacia la corriente. Doña Blanquita dirigía desde la punta con el remo principal.

Yo aprovechaba para hacer largos trayectos nadando, impulsándome con las rocas en las zonas poco profundas, esa sensación de dejarse llevar por el caudal me hacía pensar en un cuerpo muerto, en los cuerpos de las masacres, los dados por desaparecidos, cuerpos y pedazos que bajan por el río, chocando contra todo, intentando aferrarse a cada raíz a ver si algún cristiano los pesca y les da sepultura o nombre.

## **El platanal**

“¿Los negros comemos el plátano cocido, a ustedes les gusta frito?” fue la pregunta de doña Noelia cuando hablamos sobre el almuerzo de ese día. Colombia es de los países con mayor variedad de plátanos, desde el banano dulce común, hasta el “resplandor” (plátano rojo), es un alimento básico en este país, las formas y sabores del fruto y los modos de preparación varían de región a región. Mi madre asegura que el plátano “cachaco” cura la anemia, repone la sangre, dice. La hoja del plátano “cachaco” es la hoja que se usa tradicionalmente en la región del Tolima para envolver los tamales, preparados de masa de maíz y/o arroz, carnes y algunos vegetales condimentados. El tamal tiene múltiples versiones de preparación en toda Nuestra América, la cocción y la envoltura de hoja le permite conservarse por largos periodos de tiempo, lo que lo hacía funcional para tener comida durante los viajes largos.

Una de las variedades de tamal surgió durante el periodo de colonia en la costa Caribe colombiana, los hombres y mujeres afro, esclavizadas, reunían las sobras de las mesas de los amos y las cocinaban como los indígenas. Hacia el siglo XVI, durante su huída, los cimarrones (esclavos que se rebelaban y escapaban) sobrevivieron con esta preparación escondidos en las selvas, se fueron organizando en territorios autónomos de la corona española, asentamientos estables, con producción agrícola y organización política y social definidos. Comunidades cimarronas, negras, fugitivas, libres: los palenques.

En 1899 llegó a la Ciénaga (municipio del Magdalena), la United Fruit Company, multinacional estadounidense que comercializaba frutas tropicales. La United traía un gran capital para inversión, aseguró gran número de tierras cultivables, agregó 50 millas de riel para el ferrocarril de la costa y se apoderó del mercado de exportación

con el guiño del gobierno que, en aras de atraer la inversión extranjera, concedía privilegios a las empresas foráneas, pasando evidentemente por encima de una serie de derechos de los pobladores y los trabajadores, dando por ejemplo a las multinacionales beneficios sobre de la tenencia de la tierra pública (baldíos) y su uso.

En noviembre de 1928, bajo el gobierno de Miguel Abadía Méndez, comenzó una huelga de los 10.000 trabajadores de la United, en lugar de mediar el gobierno apoyó con efectivos militares la postura antisindical de la United, la huelga creció y el 5 de diciembre se declaró el estado de sitio en la región, el 6 de diciembre estalló el conflicto. Los campesinos confiaban en la solidaridad de los soldados con la huelga, pero se dio la orden de disparar. La confrontación con el ejército colombiano dejó, según las narraciones populares, miles de muertos, según los reportes oficiales una reducida cifra de 13 muertos y 19 heridos.

*Cien años de soledad* en uno de los episodios más famosos de la literatura colombiana, narra lo que sería la sangrienta historia del siglo XX y los inicios del XXI en nuestro país. Tiempo después las decenas de masacres con el Gobierno a la cabeza o como cómplice, y con el surgimiento de las estructuras paramilitares, atiborrarían los campos y sembrados de fosas comunes. Como los cuerpos de los huelguistas de 1928, millones de víctimas esperan impacientes para ser desenterradas. Los platanales (cultivos de plátano) rodean la mayoría de los poblados rurales colombianos, los minerales y vitaminas de su fruto combaten la depresión, calman los nervios, alivian los síndromes premenstruales y mejoran la memoria.

El proceso de mujeres de Pueblo Nuevo es bastante fuerte, “queremos que nuestra voz como mujeres sobresalga, hacer entender que sí podemos, tiempos atrás que quedábamos ahí, ya fue ese tiempo, porque por ejemplo en la guerra somos las que más sufrimos”, dice doña Noelia, una de las lideresas más antiguas, que ha vivido desde joven los diferentes ataques a su población.

“Las mujeres aquí tenemos un mismo sentir y vamos caminando por el mismo camino, hay hombres que están del lado de nosotras y se han dado cuenta de su machismo, nosotras cada día vamos abriendo nuestros ojos y queremos aprender a reclamar los derechos que son de nosotras”, dice durante el ejercicio de cartografía. En contextos de

conflicto, dentro de sociedades marcadamente machistas, las mujeres víctimas son la población más atacada vulnerada, no solo por los reiterados casos de abuso sexual sino también por el rol de cuidado y supervivencia que tiene n dentro de las comunidades.

Las intimidaciones constantes por parte de los grupos armados hacia la población civil genera miedo, “miedo, tenemos miedo, tememos ser asesinadas por ser líderes, tememos ser rechazadas por lo que hemos vivido” dice una de las lideresas; “yo no me organizo para que no me manden de delegado y de pronto llegar a los 40 años” dice otro joven líder. Los intereses mineros y de monocultivos de palma han sitiado al bajo Atrato. Con 14 desplazamientos en su historia reciente la incursión paramilitar que se tiene más presente es la masacre del 2001, el impactante asesinato de una mujer embarazada que huía como muchos por el río, duele en el útero de todas, en ese cuerpo femenino colectivo, “eso nunca se sale del corazón, lo mantenemos en la mente”, “dos vidas en una, una criatura que no ha nacido y no se sabe quién iba a ser para el país” dicen las mayores. Las mujeres generaron entonces un sólido un tejido de protección que permanece y se ha fortalecido en los últimos años, “estábamos lavando la ropita, cuando ahí mismito nos hacían subir y quedaba la ropita ahí, en el río, a veces se eriza uno. Nosotras como mujeres, como teníamos mucho miedo, nos bajábamos todas. La que no acababa la otra le ayudaba con los chócolos, la idea era: ninguna mujer sola”.

### **“La gente aquí sabe escuchar y el que sabe escuchar aprende” (doña Noelia)**

A medio día las pieles de ébano brillaban bajo los almendros, hay que decir que el Jiguamiandó a esa altura se siente y se vive diferente, su cauce es más cercano a las construcciones humanas parecería de una sustancia distinta a la de Alto Guayabal, el agua un poco más opaca trae ya algo de los residuos de la minería que se propaga a lo largo de la cuenca del Bajo Atrato. Poco antes de nuestra llegada el río creció e inundó el poblado, como en un acto de reclamo los niños dejaron de jugar en sus costas por esos días.

Estar dentro del vientre. Uno va creciendo con miedos. Va buscando movimiento y liberación. Y en esa búsqueda, va sintiendo también la piel del otro. La piedra da

seguridad, la base. El agua, lo fluido, lo líquido. El río sigue su movimiento y la roca se queda en su lugar. Uno se queda con las experiencias. Pero uno sigue (Celeni, citada por Kleutgens, 2015:11).

El río provee y arrebatata, es un camino de huída, puede no tener retorno, es un umbral entre la vida y la muerte. La comunidad propuso hace unos años la construcción de un puente como monumento al río y a sus pobladores, decía Melkin “planteamos que en materia de reparación simbólica se hiciera un monumento al río, porque el río es la barrera para salvarse, planteamos, parecía descabellado porque por ahí es que nos salvamos”. Una conmemoración a todas las veces que ha significado un refugio de las balas, que ha guiado el éxodo y el retorno, todas las veces que ha jugado la sangre y las lágrimas.

Las poblaciones del Atrato, como muchas poblaciones rurales de Colombia, viven entre la supervivencia y la resistencia. La violencia amenaza el tejido cultural, todo lo que la guerra impide hacer se ve propenso a desaparecer, las prácticas tradicionales, los entramado rituales, la relación afro entre la vida y la muerte, en este contexto comienzan a resignificarse. Las manifestaciones culturales intentan generar nuevos sentidos en cuanto que ejercicios de memoria, abriendo también canales liberadores del dolor colectivo.

Esa noche, algunos líderes nos narraron en el kiosco el evento que tendría lugar en dos días, la llegada de “los judíos”. Cada viernes santo (último viernes de la semana santa, calendario litúrgico católico) bajan de la selva al poblado varios hombres disfrazados de monte. La comunidad se prepara desde el día anterior construyendo una casa provisional de palma, en ella se ubica una persona que custodiará el Crucifijo que “los judíos” intentarán robar hasta media noche. “Los judíos” también entran a las casas a tomar lo que haya en ellas, la mayoría de familias disponen en la mesa licor y algo de comer para ellos, “si hay una muchacha la llevan para adentro, mejor dicho, ese día es como si estuvieran solteras”, cuenta Melkin, “Y es que usted no sabe, eso da un susto. Una vez vinieron unos señores de Medellín. Se asustaron tanto que casi mataron a un muchacho, aquí, en la discoteca, creyeron que era gente mala, un espanto. Todo el mundo gritaba ‘vienen los judíos, vienen los judíos’ y como se ponen a bailar con todo el mundo lo privaron a varilla”, relata doña Noelia.

Para la comunidad esta práctica dejó de ser lo que era, se ha ido perdiendo y tergiversando, pero es una preocupación que ha llevado a los jóvenes a querer revivirla, reconstruyendo la puesta en escena a la vez que la trama de socialización que implica. En un ritual carnavalesco se recoge el sincretismo de varias tradiciones y se congrega a la comunidad. Desde los rituales sincréticos litúrgicos, hasta los ritos mortuorios, uno de los elementos de peso en las comunidades afrocolombianas es la reunión, el acercamiento.

Las acciones de los grupos armados han debilitado los saberes y prácticas ancestrales, han contribuido a la pérdida de pensamiento. Los impactos de la guerra en los ritos alrededor de la muerte, por ejemplo, han sido nocivos, con la generación de desplazamientos (a veces sin retorno), toques de queda, homicidios, combates, restricción de la movilidad y control territorial en general, no se permite a veces ni siquiera el entierro de los muertos. Dificultan la transmisión y reproducción oral y corporal de los conocimientos, con la presencia, en el acto mismo de generación del rito.

Con la entrada de los grupos armados a los territorios afrocolombianos se ha ido rompiendo el tejido social y cambiando las formas de encuentro de la comunidad. Por ejemplo, el acompañamiento a los ritos mortuorios implica moverse hacia la casa de la familia del difunto, con la instalación de minas antipersona, los enfrentamientos y las prohibiciones que imponen los grupos armados, se han dado restricciones en la forma de acompañar, se dejó de “ir a pie”, los velorios empezaron a realizarse a puerta cerrada por temor, aislados y dentro de los “horarios permitidos”. Así, la relación del miedo con el espacio social empezó a ser sistemática, la enseñanza y actualización de la memoria histórico-cultural sagrada de los ritos y ceremonias dejó de darse fluidamente, si no se abolió por completo en algunas zonas.

No sin cierta vergüenza la cantadora de Pueblo Nuevo reconoció que llevaba años sin entonar sus alabaos, prometió esa noche dar una muestra y preparar algunos más para nuestra próxima visita, la cita era entonces al caer la tarde entre el kiosco y la discoteca. Tenemos ritmos en los pies, en el habla, en el canto, y andando es que nos vamos comprendiendo.

Íbamos con los niños recogiendo palos casa por casa, algunos vecinos ofrecían gasolina. La fogata en Pueblo Nuevo se hace poniendo los palos uno sobre otro de manera perpendicular, haciendo un cuadrado cada vez, un cuadrado sobre otro hacen una pila de más o menos un metro, en el centro se ponen las ramas y hojas secas, se echa la gasolina y se prende fuego. Adultos, niños y jóvenes estaban ahí gozando el espectáculo.

Los jóvenes animados comenzaron a lanzar coplas, se recitan algunos versos que, rimen o no, generan la sensación de ser cantados, contienen dichos y adagios populares, en su mayoría cargados de picardía y un particular humor ácido. Entre risas, ovaciones y aplausos los más viejos dictaban a los más jóvenes un par de trovas que recordaban, otros se alentaban a improvisar respondiendo a la estrofa que lanzaba el anterior.

De pronto todos empezaron a guardar un respetuoso silencio, la mayoría sacaba su celular para grabar y se acercaba a un segmento del círculo, la cantadora se había animado ya a compartir algunos alabaos. Los alabaos se cantan a capela, la voz se prolonga tranquilamente en oraciones que se remiten a temas cotidianos, la siembra, la pesca, las masacres, las crecientes. En los velorios se cantan durante la primera noche de vigilia, son alianzas entre los difuntos y los vivos, invocando el poder de los ancestros se busca acompañar al muerto en su paso al otro mundo. Tienen la estructura de los cantos litúrgicos, dicen que viene del llanto de los esclavos, de la respuesta a los cantos de alabanza de los españoles, como una forma de esconder la adoración a sus propios dioses, representaciones del África perdida.

El culto a los antepasados es un lugar de encuentro con el mundo de los espíritus, con las fuerzas ocultas, con la magia y los valores y fundamentos de sus sociedades. Cuando acompañan una muerte, son actos solidarios, que convocan a la comunidad en torno al dolor de la pérdida, pero además son formas de resistir, de visibilizar la memoria. Disponiendo el cuerpo para proyectar la voz hasta el mundo de los muertos, con un leve contoneo de lado a lado, en la medida en que iba soltando la vocalización la cantadora celebró la vida y la fuerza de aquel ambiente festivo, le ofrecía su voz a la luna y la luna casi llena le respondía sonriente.





#### **Cuarto capítulo: A-trato quebrado: una aproximación a Kilele. Una epopeya artesanal, Coragyps Sapiens y Arimbato, el camino del árbol de Felipe Vergara**

Quiero aclarar en este punto, que pongo como eje de análisis las dramaturgias de Vergara, no por hallarlas más importantes jerárquicamente o de mayor mérito para ser estudiadas, sino porque fueron mi puerta de entrada a las experiencias creativas en regiones y marcaron mi pauta de lectura de los procesos comunitarios artísticos y de las obras de teatro producidas en el Atrato. Recordemos entonces que para hablar de la obra del dramaturgo Felipe Vergara es necesario ubicarlo en lo que anteriormente llamamos un sistema de teatro latinoamericano contemporáneo, y considerar la obra como una forma de expresión poética (parafraseando a Viviescas, 2006) inserta en dinámicas de transformación y movimiento de la historia y las sociedades mismas. Pero también es necesario destacar el rol que desempeñó en los territorios, en los procesos de creación colectiva de las comunidades, el dramaturgo junto a otras hacedoras de teatro como Inge Kleutgens y Catalina Medida.

Trabajaremos a continuación las dramaturgias: *Kilele. Una epopeya artesanal y Coragyps Sapiens y Arimbato, el camino del árbol* (de Felipe Vergara), partiendo por ubicar las piezas como dramaturgias del conflicto, que no sólo son creadas en un contexto de violencia, sino que, en su trabajo con el material artístico, vehiculan la experiencia de lo sensible dentro de esa realidad que les circunda. Exploraremos los textos en su diálogo con *Terruño o Aruño, Resistir no es aguantar y Mal escogidos* (obras creadas colectivamente en las comunidades del Pacífico colombiano), y desde el análisis de la interacción de el fragmento y la memoria, enfocándonos en el Río Atrato, no sólo como presencia o metáfora del tiempo y el movimiento, sino también como mecanismo asociativo y generador de la sinergia entre los dos factores antes mencionados.

En *Kilele. Una epopeya artesanal* el autor vuelve a la masacre de Bojayá. El 2 de mayo de 2002, en el departamento del Chocó (Pacífico colombiano), murieron 119 personas en medio de un enfrentamiento de fuego cruzado que duró casi 20 días (con la absoluta negligencia del Estado) entre la guerrilla de las Farc-EP y el bloque José María Córdoba, de los paramilitares. 79 De los 119 murieron directamente por la explosión de

una pipeta de gas llena de metralla, lanzada por la guerrilla en ataque a los paramilitares, que se escondían detrás de la Iglesia de Bellavista, cayó dentro de la parroquia donde se refugiaban más de 300 personas (Rutas del Conflicto, Centro Nacional de Memoria Histórica); el resto de familias huyeron del pueblo.

*Kilele* es una palabra africana que significa “fiesta, bulla, lamento, rebelión”, acudiendo al concepto de *Kilele*, Vergara en su obra se remite a las experiencias de muerte, pero también a las de resistencia. En medio de la devastación, la dramaturgia propone una búsqueda entre los pedazos de escombros, una serie de dioses déspotas se dedica a desordenar el mundo a su antojo, los antiguos diosillos tratan de reorganizarlo y Viajero recorre los pasos de huida y vuelta por el Río entre las ruinas del desastre, rebusca en el pasado, entre las almas en pena, alguna señal para reencontrar los restos de memoria de su vida y su pueblo.

La dramaturgia de *Coragyps Sapiens* da una lectura, no de una masacre particular sino del conjunto de la guerra. En el escenario del Atrato, los personajes de Ulpiano y Reina se dedican a recoger los pedazos de “tronco de cristiano” que, hinchados y descompuestos, bajan por el Río en el que se reconcilian los recuerdos, los silencios y los olvidos. El gallinazo, retomado como animal totémico en la escritura de Vergara, amorosamente vincula la muerte y la vida, reorganizando la experiencia del horror.

*Arimbato, el camino del árbol* responde a una reflexión alrededor del fenómeno del suicidio de los miembros de las comunidades indígenas en el país, acto que hasta hace poco se desconocía en los territorios y resguardos de pueblos ancestrales y que ha sido invisibilizado entre cifras grotescas y explicaciones que se quedan siempre cortas, porque no contemplan los problemas filosóficos que ha implicado la aparición del suicidio en culturas que no tenían ni siquiera palabra para designarlo. Es importante resaltar que cuando comienzan a darse dichos suicidios es cuando las comunidades son impactadas directamente por la entrada de agentes gigantescos y devastadores a sus territorios, como lo son las multinacionales mineras, hidroeléctricas o la guerra misma, produciendo desplazamientos forzados de miles de personas que al nacer

habían sido ombligadas<sup>27</sup> al territorio, generando con su salida desterritorializaciones profundas y nefastas para las poblaciones.

Las piezas *Terruño o Aruño*, *Resistir no es aguantar* y *Mal escogidos*, hacen parte de la compilación de obras generadas en el marco del trabajo de teatropedagogía con las comunidades del Pacífico y el Urabá antioqueño, coordinado por Inge Kleutgens desde el 2002, proceso en el que participa Felipe Vergara, junto a otros colaboradores. Dichas dramaturgias abordan los impactos de las experiencias de la violencia en las comunidades, contados y cantados por los protagonistas, testigos directos de la barbarie.

Así pues, en primer lugar reconoceremos la propuesta dramática de Felipe Vergara y el proceso de creación colectiva de las comunidades del Pacífico, en un diálogo directo con el ejercicio de memoria colectiva del país, una propuesta conectada con un entramado de expresiones artísticas contemporáneas de Nuestra Latinoamérica, que propulsa la generación y/o rescate de los relatos e historias no oficiales de nuestros pueblos. En un segundo momento abordaremos el Río Atrato en su rol de umbral tanto físico como simbólico, donde se instalan las pugnas y tensiones de la memoria, esto nos llevará a mirar hacia la asociación que hace el autor entre el cuerpo fragmentado y las manifestaciones de una memoria latente pero a su vez fragmentada.

## La fragmentación

Logré gracias a todos esos pedacitos de memoria partidos por el mundo, ponerle carne y huesos al fantasma que me acompañaba desde siempre. La vibración de su voz en mi pecho, las barbas multicolores y el olor, son mi pequeño aporte a este papá-mosaico que hemos ido construyendo entre todos (...) Faltan miles de fichas como un rompecabezas caído al trío, abandonado, borrado y esparcido por toda la ribera, donde se borran y estancan como restos de un naufragio todas las explicaciones, las razones, los cómo, cuándo, dónde y todos los demás estancados justo allí donde encallan y se pudren los recuerdos, tapados por el barro mudo del miedo (Sol Camacho, citada por Kleutgens, 2015: 13, 15)

Dado que la visión completa es abrumadora, la escritura del fragmento permite ver sin obnubilar. Las obras, entonces, recurren a la forma del fragmento para dar cuenta de lo

---

<sup>27</sup> Ombligar es el acto de enterrar el ombligo, acompañado de rituales de recibimiento de los recién nacidos al territorio. La ombligada es practicada por comunidades indígenas, afro y campesinas mestizas a lo largo y ancho del país.

atroz en las hendiduras de lo que no está presente y en los retales que perduran o se rescatan. El cuerpo aparece en su porción, como parte. El hecho de la guerra hace detonar las unidades, los cuerpos sociales, los cuerpos colectivos, los cuerpos individuales; y los esparce como indicios de su acaecimiento.

En *Mal escogidos* los cuerpos de los muertos son purificados en escena, con la personificación de los dioses y diosas la profecía enunciada por Opasquin al inicio de la obra comienza a cobrar vida, las deidades intervienen para apaciguar los efectos de la muerte:

De repente se oye el aullido terrible de perros salvajes o de bestias terribles. El pueblo enmudece y un hombre cae fulminado, muerto. El pueblo diligente organiza un altar para el velorio con las plantas que adornaban la quebrada y también con velas y otras cosas. Entran IEMANJÁ y RÓMULUS para ayuda a hacer el ritual de despedida al muerto. Ella canta y él da energía a los deudos. Luego RÓMULUS purifica al cuerpo con soplos, toques de bastón y regaños e IEMAJÁ sacude una palma o cascabel encima del cuerpo. Luego IEMAJÁ estira un toldillo que los demás ubican encima del muerto. Las dos fuerzas espirituales se retiran a su templo. Todos los habitantes del pueblo están cerca del cadáver para darle su último adiós (Grupo Interétnico Resistencia Teatral, citado por Kleutgnes, 2008: 238).

En *Kilele* los diosecillos antiguos se encargan de intentar dar reunir los pedazos, como queriendo reorganizar el mundo:

**SANTA TECLA.-** La cabecita de Polidoro estaba como a unos tres metros.

**SANTA RITA.-** Yo solita fui sacando todos los cuerpecitos de los niños y los armé ahí a la entrada de la iglesia. **SANTA TECLA.-** Había cuerpos con dos manos izquierdas y otros que no correspondían al niño...

**SAN JOSÉ.-** Eso se notaba porque se veían desproporcionados.

**SANTA RITA.-** Pero yo igual los saqué y los organicé a mi manera. Es que a uno como dios no le gusta que le desordenen así sus cosas y mejor todo mal organizado que hecho un despelote ¿no le parece? (Vergara, 2005:32).

La recomposición de los cuerpos se asemeja con la labor de la reconstrucción del recuerdo, del sentido o los múltiples sentidos de los signos que subyacen los relatos y experiencias de la memoria. En *Coragyps Sapiens* los troncos también vienen en dosis, en una mescolanza se van atrapando y guindando lo que el Río permite aparecer:

Despojos. Sobras. A cuotas: cabeza, tronco, rodillas, y pies... Pedazos de la guerra. Pero por lo general solo troncos. El resto es más difícil. Se queda varado debajo del

agua, junto a la arena y las piedras. En el fondo. Mezclado con los peces. Por eso es que los pescadores somos los que más vemos cuerpos. Se nos atraviesan en el trabajo. Mi primera vez fue como a los quince. En una chalupa. Con otro pescador. José. Meneses. Creo. Chepe. Chepe Meneses. Eso es. Ni más ni menos. Chepe. Chepe impulsó la barca con una vara de madera y ahí sintió cómo el fondo de arena y piedras se transformaba en una cosa blandita que le dio ganas de vomitar. Al lado nuestro estaban los gallinazos. Por todas partes (Vergara, 2013: 185).

En ambas obras, el Atrato es casi un depósito de cadáveres, como un depositario de memorias y silencios. Sirve también para la fuga, quién emprende la huída, el desplazamiento, se mueve con el Río, con su tiempo y su ritmo: “Dentro de la fosa común, que ahora es un bote que navega, las

ENSOMBRIADAS caminan confundándose entre las Ánimas” (Vergara, 2005:27). Y así, la obra de arte, como el Atrato, no solo desvela, funciona también como un *topos* en el que confluye lo insondable, el misterio abismal de lo incognoscible. Rebasas las posibilidades. Como el cuerpo que ha sido destrozado, al recomponer los fragmentos de memoria saltan a la vista también sus equívocos, lo que Diéguez llama la “imposible restauración que implica cualquier vínculo con la memoria de los muertos” (2009).

**Ulpiano:** Entre estos. Pero tal vez sea mejor no buscar, no encontrar al amor de su vida aquí... con el cuerpo hinchado, los brazos partidos, el vientre morado y una cara que no parece cara. Aunque es verdad también que la alternativa de que quede aquí, guindado, como un difunto sin nombre para alimentar un *Atratus*, puede no parecerle elogiosa. Yo entiendo. Créame. Yo soy de los que entiende. Y no somos muchos. Pero lo que le quiero decir es que tal vez sea tarde. Habría que haber salido en una lancha la misma tarde que se enteró de su muerte, tragarse el odio y el orgullo e ir a hablar con ese señor que todos saben que está metido con la gente que se lo llevó (Vergara, 2013:191).

El Atrato, coincidentalmente es también parte del nombre científico del gallinazo (*coragyps sapiens atratus*) , el juego de palabras que hace Vergara nos lleva a relacionar el ave que se alimenta de la carroña, con el Río que también se alimenta con los desechos de la guerra. En una la digestión de la muerte, Atrato arrastra lo que queda de los hombres rotos, iluminando en el fragmento un conflicto que no se resuelve, el intento por introducir orden en este desorden es como el de los diossecillos que intentan armar y recomponer los cuerpos esparcidos.

Las zonas de sombra recuerdan las discontinuidades de los relatos de memoria, los olvidos impuestos o liberadores: “El fragmento se constituye en espacio de tensión entre la totalidad y las múltiples posibilidades de ella que el fragmento despliega. Tensión en relación con el

sistema, tensión en el despliegue de las facetas de la totalidad (...)” (Viviescas, 2006:7) “¡Viajero! ¡Viajero, oye tú, oye tú! (*No hay respuesta*) Todos los días Viajero pasta su vida e imagina el olvido como un depósito desierto, una cosecha de la nada. Y sin embargo, Viajero, tu olvido está tan lleno de memoria” (Vergara, 2005:16).

### **Conciencia de la muerte y compromiso con la memoria**

En el caso colombiano, la prolongación de un conflicto interno por más de 60 años, la sofisticación de procedimientos de tortura, desaparición forzada y violencia, su sistemática utilización por parte del Estado y de diversos actores armados, el consecuente desplazamiento forzado de millones de víctimas, la impunidad, la no reparación y el silencio conveniente de los victimarios<sup>28</sup>, ha sido un contexto ineludible y contundente que afecta necesariamente la expresión artística y su sentido, dice Viviescas, nada de lo humano escapa de la esfera del arte:

(...) el placer del habitar y el ser y sus contrarios: el desasosiego, lo abyecto, lo intimidante, lo violento, la incertidumbre, lo innombrable propio de la desgracia y el goce (...) parece un desafío no considerar el conflicto como determinante del arte. O al menos no considerar el arte en su relación con el conflicto. Parece imposible no considerar el arte en los tiempos del conflicto  
(Viviescas, 2016: 7).

Entrando a jugar en la maquinaria teatral, el sujeto manifiesto en escena se traslada entre el desencantamiento, la decepción y la sospecha de la inminencia de la catástrofe. El problema de la memoria viene obvio e irrefutable, y a veces entre líneas o manifiesto en recursos que buscan integrar discursos periféricos y subalternos, con fuerte influencia de prácticas rituales, ritmos y costumbres de las poblaciones, descentralizando los lugares de enunciación, y como lo plantea

---

<sup>28</sup> 8.376.463 de personas como víctimas directas del conflicto armado en Colombia, que datan en las cifras oficiales hasta 2017, valga insistir, las cifras oficiales del Registro Único de Víctimas (recuperado en enero de 2018, de: <https://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV>)

Risk, hay una “(...) reivindicación de una o varias historias y de una o varias memorias étnicas y/o regionales que se convierten en fuente de inspiración en donde el individuo va a agregar lo que pueda enriquecer sus rasgos identitarios” (1987:91).

El grupo Interétnico Resistencia Teatral, parte del proceso coordinado por Inges Kleutgens en el Pacífico colombiano, está conformado por indígenas, mestizos y afros, su obra *Mal escogidos*, comienza con una escena que concentra elementos de las diversas cotidianidades de las comunidades “A la izquierda, las herramientas de un enclave minero artesanal (...) Adelante, un poco hacia la izquierda, podemos ver un galón de agua con un tubo de PVC en el pico. Al iniciar la obra, vemos a un personaje que bien puede ser un Espíritu de aguas o un embera con sus pinturas tradicionales” (grupo Interétnico Resistencia Teatral, citado por Kleutgens, 2008: 236). La minería artesanal, tradicional de los pueblos afro, los espíritus invocados por los pueblos indígenas, todos confluyen en escena.

En seguida entra el personaje de Opasquin, la voz de la profecía de la barbarie, ignorada por su pueblo:

En unos años este será un territorio vacío. Lo que era verde estará corriéndole al óxido, lo que era gente será gentuza o cadáver, lo que era sonido de risas será traqueteo de bombas y maquinaria para minería; lo que era limón y jugo de lulo cogerá el gusto del combustible extraído a una palma o a un arracacho. Estas tierras jamás olerán a sancocho de nuevo (grupo Interétnico Resistencia Teatral, *Ibidém*: 238)

Anticipando la llegada de la Muriel Mining Corporation al Cerro sagrado Careperro, *Haykatumá* para los embera, este personaje incluye en los efectos de la desgracia a los pueblos mestizos y afro, anunciando la devastación que llevará consigo el río intoxicado cuenca abajo y la intervención de los grupos armados en la entrada de la multinacional. En la obra, los personajes Opasquin, Iemanjá y Romulus, representan las autoridades espirituales de cada comunidad, convocando a dialogar dioses de diferentes creencias.

En *Arimbato, el camino del árbol*, el escenario se dispone justamente para la pregunta compleja sobre la posibilidad de conectar, ahí en el escenario, mundos distantes y radicalmente diferentes. En la duda sobre la existencia y la muerte, el ambiente que se

genera es un ambiente ritual, de conjuro, de evocación, no del otro, sino de la memoria propia, del registro de la experiencia y el contacto con el otro que las personas puestas allí tuvieron, no como actores, como personas, en su recorrido por el Atrato o en el caso de los otros actores, de su encuentro con la experiencia ajena. *Arimbato* no tiene la pretensión de exponer y recrear una imitación de ritual embera, *Arimbato* es en sí mismo un intento de comunicación con los espíritus ausentes, a los que se les interpela directamente y se les llama a la escena en la huella mnémica que dejan en Felipe Vergara y Catalina Medina, así como en la intriga que generan en los demás personajes caracterizados por el resto del grupo:

Cantos embera llenan la oscuridad del teatro. Suenan uno encima del otro. Una serie de luces puntuales van iluminando unos pequeños túmulos sobre el escenario. Estos túmulos están compuestos de una mezcla de objetos tradicionales Embera, con objetos occidentales. Los 7 actores, que ya estaban en el escenario son iluminados. Están vestidos de negro. Todos muy elegantes. Suenan músicas occidentales que corren paralelas a los cantos indígenas estilizándolos. Algunos actores traen flores en sus manos, otros sostienen coronas fúnebres. Mientras cantan, una mujer de gafas oscuras, moña alta, tacones, joyería fina en las manos y sombrero con velo de malla, pone un micrófono de los años 40 en frente del escenario. Forra la base con chaquiras. Se pinta los labios de rojo y abre su abrigo. Por debajo se ven los colores de las Parumas y las blusas Embera tradicionales del Bajo Atrato (Vergara, 2012: 1).

*Terruño o Aruño*, creada colectivamente por el grupo interétnico del río Murindó  
Resistencia Itinerante

Como proyecto artístico, *Terruño o Aruño*, se crea para rebasar barreras. Bebe directamente de las aguas de la multiculturalidad (...) los integrantes de Resistencia Itinerante le hacen honor al nombre del grupo. Artistas y líderes comunitarios habrán de viajar horas y hasta días en chalupa, bote, bus, tren o avión, primero para reunirse y luego, para iniciar la travesía por ciudades y pueblos (Catalina Medina, citada por Kleutgens, 2008: 106)

La pieza, en sus dos primeros actos “I. Avistamiento del territorio natural” y “II. Territorio vivo”, introduce directamente en escena la personificación de los grandes espíritus naturales como El Cerro Tutelar y el Subsuelo, exaltando la importancia que tienen en su percepción del mundo en la jerarquía de los personajes, pero además trazando puentes empáticos entre sus recuerdos y tradiciones, con el público

El público con emociones de dolor y esperanza compartirá historias de resistencia dentro del marco del foro que se realiza después de cada función (...) se habrán de



escuchar, por boca de los mismos protagonistas, historias que fueron guardadas en lo más profundo de la memoria y que solo gracias a la catarsis que permite la representación teatral pueden volver a ser contadas en primera persona (Catalina Medina, citada por Kleutgens, 2008:109).

Toda la obra está basada en las tradiciones espirituales transmitidas y vivas en la memoria oral de los pueblos embera, los creadores-actores no recrean sus creencias, sino que se instalan allí, en escena desde lo que son en sí, desde la condensación de las herencias ancestrales y simbólicas que sus cuerpos cargan consigo:

Los tres indígenas Katíos realizan el ritual de la pintura sobre sus rostros, sus brazos y su tronco. Con un gesto los tres atrapan un pedazo de sol y lo colocan en sus manos para que les sirva de espejo. (Cuando en el DVD aparecen las mujeres con un espejo). Hablan en lengua embera mientras se pintan.

**Indígena 1:** La jagua, para asemejar nuestra piel a la corteza de los árboles.

**Los otros dos:** ¡La jagua, la jagua!

**Indígena 3:** El color de la tierra, para volvernos fuertes.

**Indígena 1:** ¡El achiote, el achiote!

**Indígena 2:** La sangre vegetal que ata y nuestra fortaleza desata. (*Embera*)

**Los tres:** ¡Nuestros seres se integran a la naturaleza!

¡Nuestros seres se integran a la naturaleza! (Grupo Resistencia Itinerante, citado por Kleutgens, 2008: 117).

Para los integrantes del grupo, la invocación no es retórica aunque haya sido llevado a un texto dramático. En esta obra, el grupo decide incluir registros audiovisuales de sus prácticas como material de apoyo, pero también como juego en la escena con lo real. Es interesante el contraste que se genera con la inclusión de lo digital en medio de la invocación de tradiciones ancestrales, el mismo contraste y en ocasiones el choque que se da diariamente en sus territorios con la entrada de occidente y la precarización corrosiva que, las más de las veces, genera a su paso.

En *Arimbato*, permitiendo al actor mostrarse como actor y distinguirse del personaje se da paso a las reflexiones personales, insisto, esta obra pretende generar y dejar dudas, distanciada como está de la realidad embera, el personaje de Gina y Gina la actriz hace evidente la pregunta por los códigos y los desencuentro con los universos otros, distantes ¿adversos?:

GINA.-(*A la grabación se le une la voz de la actriz*) Sí, Sí. Pues iba en el metro y empecé a escribir (*La actriz deja de hablar*) o estaba aquí y escribía un algo. Son cosas muy pequeñas, es muy corta, pero, eh, leo y... Entonces: Canciones de tierra, de fuego,

de aire, de agua. Como haber nacido mudo, uno mira, la diferencia entre ellos y uno es distante. Otra realidad. Otro mundo. Otro nivel expresivo. La comunicación permanece en un estado inaccesible para quien no comparte su realidad. Emberas: otro código, otra comprensión del mundo (*Se le une nuevamente la actriz*) El... metro de Londres, Julio de 2012. (*Solo la grabación*) Entonces se subieron tres muchachos mudos y empezaron a hablar. Y era increíble porque yo de una vez me quedé... y para mí fue impactante ver que la comunicación era un código inaccesible para mí, pero que... y que no podía entender lo que estaban diciendo y que era totalmente expresivo, entonces... simplemente conecté...

GINA LA ACTRIZ.- Emberas. Otro código. Otra comprensión del mundo. Otro código. Otra comprensión del mundo. Emberas. *London Tube*. Julio 24 de 2012. Emberas. Otro... ¿Ya puedo escoger un ahijado? (Vergara, 2012: 8).

La dramaturgia de *Kilele* también es supremamente rica en este aspecto. La organización de un cosmos que se rige por un nuevo orden de deidades impuestas por la guerra, se mantiene en una remembranza constante de las deidades antiguas que organizaban el mundo, de las queda apenas la desgastada y disminuida presencia de Santa Tecla, Santa Rita y San José, semi dioses o simplemente locos del pueblo. Ese lugar del tiempo anterior permite abrir una ranura hacia la vuelta a saberes y prácticas que se sintetizan en la dramaturgia en el desarrollo del “Kilele”<sup>29</sup>, la resonancia vívida de África. Viajero se transporta en el linde de ambos lapsos temporales, de ambos mundos, y llama al escenario la fuerza musical del tambor afro, activa todo el poder de sus ancestros, congrega a las ánimas y con ellas la totalidad de la obra hacia el espacio de invocación ritual:

**VIAJERO:** ¡Acaba con los salvajes que se estaban escondiendo dentro de la gente desarmada! ¡Fulmina a los que no hicieron nada para salvarnos! ¡Haz que entre en todos sus cuerpos una fuerte electricidad! Haz que la cólera de las Ánimas que se llevaron a Rocío se voltee hacia sus asesinos para que pueda yo ayudarlas a cruzar con alegría el río que conduce al valle de José.

Viva el Santo perro negro y su raza por toda la eternidad! ¡Kilele!

*Música de tambores. Las Ánimas le contestan*

**CORO DE ÁNIMAS:** ¡Kilele!

*Las Ánimas cantan al ritmo del tambor que libera a Viajero de su parálisis*

**CORO DE ÁNIMAS:** ¡Kilele! ¡Kilele! ¡Kilele! ¡Avó avó Kilele, kilele, kilele! (Vergara, 2013:27).

---

<sup>29</sup> Remitiéndome a la palabra africana misma.

El “Kilele” como hecho común, como ritual colectivo permite a la comunidad conversar consigo misma, con su dolor, permite la materialización corpórea, rebelde y eufórica de la conciencia de muerte, dice Paz con respecto a las prácticas que desnudan la vida y vengan la muerte en nuestros pueblos: “En el alarido de la noche de fiesta nuestra voz estalla en luces y vida y muerte se confunden”.

Y es que en este país la historia se canta, el canto conduce gran parte de las tradiciones de encuentro de las comunidades, en *Resistir no es aguantar*, obra en la que convergen nuevamente en el ritual generado en escena las cosmovisiones y tradiciones embera, afro y mestizas del Bajo Atrato. En el tercer acto, entre máscaras coloridas como la selva y cantos y juegos vivos, como los que se dan sobre las piedras de los ríos, se invocan fuerzas ancestrales del Tucán, el Colibrí y la Rana para acompañar la lucha de los pueblos por su territorio:

**Los tres espíritus ancestrales:** ¡Ábranse cerros a nuestras voces!

**Colibrí:** ¡Que van veloces!

**Tucán:** ¡Que van veloces!... ¡Ábrete cerro de ají!

**Rana Mayor:** Tierra sagrada

**Tucán:** Porque venimos a ti...

**Rana Mayor:** ¡En la encrucijada!

**Colibrí:** ¡Ábrete Cerro Careperro  
para guardar en ti nuestros sueños! (...)

**Rana Mayor:** Enterramos aquí nuestras riquezas para las generaciones futuras:

El chontaduro verde o maduro  
huevos de pez al derecho y al revés  
huevos de rana para alegrar la mañana;  
¡pedazos de vida para la comida!

**Coro:** ¡Diosterétererereeee, diostedé tere. Teré...

*(Imitando el canto del tucán o diostedé en diferentes tonalidades)*

**Tucán:** Enterremos aquí el árbol del “Jenené”, que es raíz de agua,  
para que huya la sed;  
enterramos sin afán el árbol de pan  
para que el pan se dé...

**Coro:** Quifúiiii, quifúiiii, paletón, paletón, sirirí, sirirí...

*(Imitando los sonidos de múltiples pajarillos de las selvas)*

**Colibrí:** ¡Guardamos aquí, para siempre,  
el oro, el cobre, el platino, el hierro y el viento fino!

Los cantos son pues rituales comunitarios, colectivos, a varias voces, que se convocan alrededor del ritmo y las historias. El canto conduce la memoria y la fija en la melodía compasada de su transmisión. Estas propuestas teatrales son conscientes del respectivo transe al que conduce el sonido, de esta herramienta se valen desde los cantos guturales que acompañan las indagaciones de *Arimbato*, aprendidos y transmitidos directamente por los embera, hasta los cantos que retoman tradiciones afro y las hacen parte de los rituales en escena de *Kilele*, *Resistir no es aguantar* y *Terruño o Aruño*.

Llama la atención cómo en *Coragyps Sapiens*, Ulpiano hace aparecer lo grotesco con un plasticismo y un coqueteo con lo poético, que concentra esta ambivalencia en la asimilación popular de la vida y la muerte, en el caso de Ulpiano demuestra la fascinación y el embelesamiento propio del goce y la celebración de espectacular ritual alimenticio de los gallinazos:

**Ulpiano:** Movié la vara y en un parpadeo salieron a flote decenas de pedazos de cuerpos. Estaban frescos, aún con sangre. Acababan de ser cortados con machetes y motosierras. Ahí sí los chulos se nos vinieron encima. En manada. Yo me quedé mirando. Un grupo de cabecinegros llegó primero y luego una manada de gualas sabaneras. Decenas de cabezas amarillas, como las flores de las bromelias que le gustaban a mi mamá, se les mandaron encima a los restos que ya uno ni podía ver en la superficie. Había unos 40 pájaros flotando en el río. Un espectáculo (Vergara, 2013: 185).

El espacio escénico que se dispone para *Coragyps Sapiens* introduce también en ese ambiente de luto festivo: “un espacio circular y alto pintado con colores vivos y adornado con flores frescas” (Vergara, 2013: 181), en ese espacio Ulpiano atrae a los gallinazos con la carnaza para alimentarlos y con eso equilibrar el orden del mundo del Río. De a pocos, con la instalación de los cuerpos para atraer a los zopilotes y con los siseos y gruñidos se va generando un también una especie de celebración conjunta y compartida en el escenario “Los sonidos se hacen más rítmicos. La mujer abre los brazos, cierra los ojos y comienza a bailar y cantar una danza de gallinazo ignorando a Ulpiano. Los gallinazos se alegran y bailan también” (Vergara, 2013:191). Se detiene el tiempo cotidiano y se conjura para que vengan gallinazos como seres de otro plano, que se mueven en otras dimensiones y que pertenecen a otra naturaleza casi divina:

“Están hechos para mejores mundos. Planear, flotar... meditar. Por los cielos. En silencio. Sin sonido. Ninguno” (Vergara, 2013: 181), casi del mismo tipo que la del Río, ambos a su modo hacen más asimilable la muerte:

**Ulpiano:** Hay que parar el tiempo, Reina. Parar. No seguir andando. Dejar de mover las alas.

Parar de aletear como gallinas, Reina. Esas bichas no alzan vuelo, Reinita. Planear. Como un *Cathartes*, mi reina. Planear. Mirar. Por un largo rato. Bajar a las orillas, llamar a los otros, recoger lo que queda, alimentarnos con la muerte, comernos nuestros muertos, procesarlos y, ahí sí, seguir para adelante, con ellos encima. Parar, planear. Sin mover las alas, procesar la muerte, hacerla nuestra (Vergara, 2013:193).

De este modo en la fetidez de la descomposición, en los hedores de los cuerpos que se deshacen, Reina y Ulpiano van pescando y descifrando las pruebas del espanto, para exhibir ante todos, ante cualquiera, lo que estaba oculto, acallado, silenciado:

**Ulpiano:** Pare, Reina, déjelos quietos. No me los joda. Mire que se me van los pájaros. Chulos. Gallinazos. Sin eufemismos. Hay que exhibirlos. Hacerlos visibles. Pararlos. Qué no se muevan más. Solo así van a llamar la atención. Junticos, acumulados. Al por mayor. Un cerro de muertos apiñados. Camionados, montones de muertos en pilas de a cien. Qué los despidan los chulos dándoles mil vueltas alrededor, picoteándoles los ojos en frente de los ojos de los vivos. Todos juntos. Hediendo. Vapores. Qué detengan a la gente en su camino con su olor. Y mil chulos. Al menos unos mil. Mil chulos tienen que ser visibles. O más. Cada vez más. Récord *Guinness*. Eso es lo que quiero. O al menos la *National Geographic*. En la portada. El hombre de los mil gallinazos. Ayúdame que yo te ayudaré. Yo con mis chulos. Daría para un Pulitzer (Vergara, 2013:192).

En *Arimbato*, lo grotesco contrasta de una manera muy radical con la estética colorida embera, que no solo adorna los cuerpos en la escena, sino que es tema de reflexión en los diálogos. El elemento que usan para colgarse quienes se suicidan es una paruma, una falda colorida que las mujeres usan a diario, es descrita una y otra vez en los diálogos resaltando el color, la forma, la textura de la paruma en contraposición con el hecho del suicidio y con la voz de micrófono introductoria que con una ironía intencional banaliza el fenómeno del suicidio en las comunidades:

**VOZ de MICRÓFONO.-** Colombia está perdiendo un gran capital humano, adultos en plena edad productiva. Capital humano. Capital humano. Capital. En plena edad productiva. Una tragedia. Solteros. En su mayoría, al menos. Capital humano en plena edad reproductiva. Generalmente los conflictos de pareja fueron el motivo de la fatal decisión. Ahorcamiento, en su mayoría. El método más común, en todo caso. Enero: El mes preferido. Enero, por supuesto. Y domingo. Los domingos de enero (...)

**Cata:** Muchos se ahorcaron con las parumas, colgándose de una de las vigas del techo de sus tambos.

**Beto:** El jaï, un espíritu poderoso, volvía a escaparse y volvía a escaparse; yo no sé quién lo liberaba y siempre volvía a agarrar a los jóvenes con más fuerza, hasta hacerlos guindar de las parumas (Vergara, 2012:1-2)

Poco a poco con los juegos de palabras, y las posturas irónicas y desentendidas de los personajes, se induce a la catarsis de Cata en el escenario. Catalina Medina, la actriz, hizo los recorridos y trabajos con Felipe Vergara e Igne Kleutgens en el Atrato, estuvo en el proceso de creación con uno de los jóvenes embera que se suicidó, la dramaturgia se abre para permitir su cuestionamiento personal, el desahogo catártico en el que se dirige a Elkin, al espíritu de su recuerdo, a su ausencia:

**CATA:** Yo siento mi pecho absolutamente revuelto y que me hierva la sangre escucharte. Antes de hablar se me acelera el corazón. Mi respiración es lenta, mi respiración es rápida. Veo imágenes. Veo puros árboles. Quedo paralizada cuando dices que mujeres jóvenes se suicidan porque esa es la edad de la fertilidad y la comunidad se está acabando. Que justo sean mujeres quiere decir que no tendrán descendencia. CLARO!!! Decías que se suicidaban asfixiándose y mientras que hablo pienso en cómo respiro, pienso en esa sensación de la asfixia. En cómo se suicidaron. En cómo sería ese crimen contra ellos mismos. Mi respiración está completamente acelerada. Me dices que no toleras hablar de espíritus y de gente muerta. Yo me siento ahogada. Y tú, tú me dices que no tienes nada que decir que no se sepa ya. Que la violencia contra los indígenas siempre se ha visto y que se seguirá viendo

**CATA:** ¿Dónde estás, Elkin? ¿Dónde quedaste? ¿Cortado el aliento subes a dónde está el pájaro, el gallinazo que le arrancó los dedos de las manos? ¿O bajas para ver a Antumiá de frente a los ojos? ¿O es que estás aquí? ¿Convertido en jaï, en escencia? ¿Te he buscado por los tres mundos y no te encuentro? ¿A dónde va el alma de los tuyos? ¿De los que se quitan la vida? (...)

**CATA:** ¿A dónde va el alma de los tuyos, Elkin? ¿Se queda con nosotros? ¿Dentro de nosotros para hacernos entender algo? ¡Responde! ¡Pregunto! ¡Pregunto! ¡Pregunto si Elkin Jumí está aquí, si se quedó conmigo o si hirió la tierra, hizo un hoyito y se fue para lo profundo! (Vergara, 2012:11, 19)

Es una dramaturgia de la insatisfacción, del dolor y la contrariedad, una dramaturgia cargada de toda la violencia que puede tener despertar en medio de la pesadilla. El arte no sólo no puede substraerse al espanto, sino que además precisa de su sombra para posicionarse en las tensiones que se dan en la escenificación de la memoria. El contrarrelato es tachado, estigmatizado y colocado fuera del marco de lo que debe o no ser dicho. Exponer estas voces es de cierto modo ser atrevido, impúdico, lo que

Diéguez denomina “el uso consciente de la obscenidad como estrategia” para recordar lo indebido (2009:187).

Dado que nuestro interés no es en lo absoluto reforzar la memoria que se quiere presentar desde los constructos de lo nacional y los discursos oficiales, nos aproximamos por el contrario a aquellos resquicios que permanecen entre lo que se ha querido silenciar, lo que implica enfrentarnos a la obra de arte como estrategia para irrumpir en lugares velados:

(...) trabaja para la reconstrucción o reinención de la ausencia, para la representación de algo perdido. O, sobre todo, para hacer visible lo que nos falta, lo que ha sido borrado y con nuestro silencio lo hemos consentido (...) ¿No existe, entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios(...) En esta intersección vive no solo la licencia poética; vive ahí también nuestra propia imposibilidad ante el ejercicio de la memoria (Diéguez, 2009:183).

Lo indecible trata de tornarse decible, como lo describe Pollak, cuando la obra invade el espacio público, cuando tiene un compromiso con las memorias avergonzadas, las de los grupos confinados al silencio, irrumpe lo “no dicho”, desafiando el orden y haciendo del pasado una promesa de futuro(2006). Por tanto, podemos decir que cuando la obra artística como hecho social se viste de memorias subterráneas, se disputa la gestión del recuerdo y de la voluntad de olvido con los discursos de los grupos dominantes, poniendo en marcha la producción de una pluralidad de sentidos de las vivencias y huellas pasadas.

**CATA:** Todo se oscurece. (*Canta*)

Siete corazones tengo  
el mío no lo encuentro  
En el alto monte, madre  
Tropezábamos yo y el viento  
Siete niñas de largos brazos  
Me llevaron en sus espejos

**CATA:** Sé que no fue así, pero así te quiero dejar.

**PACHO:** Ricardo vive en la casa comunitaria de Unión Embera Katío, una casa azul. Es como una cárcel. Pero su verdadera condena es vivir lejos de su familia, que se quedó a dos días en canoa. Ya tengo tiempo de no estar allá, atrás de mí no sé qué problema hay. Las noticias de su pueblo le llegan lentas, en canoa, con dos días de retraso. Así

se enteró de que, 15 días después de su destierro, a su hermano Ariel se le metió un espíritu cuando fue al río y se ahorcó. ¿Ariel? ¿Ariel? (...)

**CATA:** Para los Embera, todas las cosas, los animales y las plantas tienen alma. Una fuerza esencial, una potencia, un principio inmaterial, vital y curativo que se puede ver porque es sonido.

**LILI:** Entonces, si se callan los Embera ¿Qué pasaría con esas fuerzas que ellos cantaban? (Vergara, 2012: 14)

El acontecimiento dramático, como lo proponen estas dramaturgias, ahora deviene realidad en sí mismo, es un suceso simultáneo con el transcurrir del tiempo, acontece en el lugar que comparten espectadores y actores “(...) Es como si súbitamente el teatro se desprendiera del ‘allá y entonces’ –del ‘erese una vez’- de la ficción y se acogiera al ‘aquí y ahora’ del acontecimiento (...) En el ‘individuo’ viven en tensión y en movimiento dinámico las identidades, que se forman en el sustrato de lo más antiguo y permanente, con las que provienen del dato efímero del instante presente” (Viviescas, 2006:3).

Lo anterior implica la renovación de la presencia, una actualización del tiempo que transcurre en cada convocatoria al espacio escénico. En estos despliegues se da una activación de la memoria en cuanto que puesta en acción por la dramaturgia, como apelación a la experiencia de cada espectador. Devuelve y estimula los derechos del recuerdo que nombra Sarlo, ese regreso del pasado que como advenimiento se apodera del presente, que genera una invasión de un tiempo sobre otro, y que, como el olor “asalta incluso cuando no es convocado” (2005).

Podemos decir entonces que nos “(...) es posible comprender las formas de expresión poética como insertas en una dinámica de transformación, cuyo movimiento puede relacionarse con los movimientos de la historia social y humana.” (Viviescas, 2006:1), sin querer estandarizar las producciones que se han desarrollado en esta nuestra América, la expresión dramática del continente durante las últimas décadas, desde la diferencia y particularidad de los procesos de cada colectividad o individuo creador, ha propuesto modos de abordar y desenmarañar las realidades socio-culturales, económicas y políticas del entorno en que germinan y de las cuales nutren su materia creativa.



## El Atrato, cuerpos del dolor, cuerpos de agua

Cuando era muy pequeña camino a la montaña mi mamá me decía, salude a los árboles, deles abrazos que ellos también escuchan. Mi mamá y mis abuelos crecieron al lado del río. El río hace parte de nuestro lenguaje, nuestra historia. El río también tiene su memoria. Ahora tiene una memoria de nosotras. Y ahora nosotras llevamos el río muy dentro (Celeni, citada por Kleutgens, 2015: 23)

“El agua es la tumba del fuego y la tumba de los hombres” (Bachelard, 1978: 123), pero el Atrato no se conforma con ser tumba. El Atrato es uno de los escenarios de la guerra, es un cuerpo de agua, un cuerpo vivo, en movimiento, un cuerpo que encarna y padece el drama de las contradicciones del conflicto territorial y armado. El río marca siempre un límite, sus orillas se observan de frente indefinidamente, atestiguando la desnudez de la soledad y la muerte, el regocijo y la lucha por la vida.

En *Kilele* y *Coragyps*, el autor moldea de maneras diferentes al cuerpo de agua que es el Atrato. En *Kilele* le da voz, es un espíritu que interviene directamente en la acción escénica. En todas las obras de Ese Atrato que juega al teatro, el Río es el motivo de reunión y encuentro, de lucha y resistencia, permanece, como dije anteriormente, en la carga simbólica y ancestral de los cuerpos y voces que se instalan allí, en el ritual colectivo que se genera en la escena. En *Coragyps* es una presencia implícita como escenario principal de la acción, a la vez que es una entidad afónica evocada por Ulpiano y Reina.

En *Arimbato*, es un contenedor espiritual, de allí provienen los espíritus buenos y malos, por ejemplo, de allí proviene el espíritu que está induciendo a los pobladores al suicidio. Y cómo no, es por el río que entran los colonos, es por el río que entran los demonios con sus armas que escupen fuego y miseria, en este fragmento, por ejemplo, re recoge uno de los testimonios de una mujer de la comunidad, a la que el espíritu que vino del río le arrebató a su hermana:

**CHAVA:** (*Con otra voz*) Mi hermana pues se ha sucedido aquí en esta casa, el 26 de abril que se sucedido, ella dijo a nosotros: (*Con otra voz*) “hermano yo siento un... en mi cuerpo siento un...en mi cuerpo siento una vaina, un, como un empirito, a mi ese empirito me ha cogido de la cabeza, me ha amarrao, ha soñao yo”. (*Con la primera voz*) Y manenció a otro día triste y ha llegado aquí y llega aquí a las 12, se...se horcó. Hermano, hermano. Yo siento en el cuerpo una vaina... (*Con su propia voz*)

**CHAVA:** Ella estaba triste por la guerra que se vivía a aquí. Pero Ella estaba bien, pero se enamoró de un brujo y se fue con él (*Con su voz*) Dice su hermano. Según él, ya estando juntos algo pasó, o bien ella le hizo algún desplante o lo abandonó. Y después

él le dijo: “Todo bien. Pero al final vas a caer.” Eso es lo que se dice. Pero hay muchas otras cosas. Ella estaba muy triste Por todo lo que pasa y parece que no podemos evitar (...)

CHAVA- No sé nada de ella, solo sé que estaba triste por la guerra, puedo suponer que estaba triste por su tierra. No es tan fácil estar en la más profunda tristeza. Es también algo inconsciente. No todo es nuestro. No todo viene de nosotros. 17 años. Rosa Helena Ojiramá. El agua del río yo no deja ver el fondo de las cosas. Seme están olvidando las palabras de tu lengua. Me duelen los senos cuando te los tienes que tapar. La sangre de los míos te ha tocado los pies. Si no caminas hacia la paruma, ¿hacia dónde puedo caminar? Los espíritus me amarran y ya no quieren caminar conmigo. El árbol del vientre tiene miedo de saber en qué tipo de tierra geminaran sus frutos. La tierra en la que camino el cemento en el que caminas ya no requiere ni mi aguas ni mi aliento. La dignidad sin piel y sin tierra. Ser indio sin poder serlo (Vergara, 2012:16)

En *Kilele*, el Atrato es un espíritu personificado, un tejedor de mundos que por medio de los brebajes y hierbas de los saberes antiguos comunica a Viajero con el mundo de los muertos:

**ATRATO.-** Eso ya no es gente. Tenga. (*Le da un manojo de hierbas*) Es una hierba caliente. Ellos van a venir a buscarla porque de donde vienen todo es frío y húmedo. A muchos, a más de los que quisiera, los va a reconocer, a otros no. Todos tienen algo que decirle. Usted elige, si quiere oírlos, los deja que se acerquen a la hierba (Vergara, 2005: 17).

Los espectros que se comunican con Viajero provienen de un ambiente frío y húmedo, el mundo de ultratumba. La tumba, la fosa, el hueco rudimentario improvisado por unos o por otros para contener el olor de la mortecina de los N.N, de los sin nombre, de los innombrables, de los que no existieron si no los preguntan, y ojalá no los pregunten porque al que pregunta lo “pasan p’al papayo”<sup>30</sup> o con algo de suerte al platanal<sup>31</sup>, y termina arrejuntado con los demás restos rancios, desanimados y silenciosos, que yacen sin tiempo en alguna úlcera de la tierra.

**Ulpiano:** Porque usted quiso. No existe. Carlos Rojas no existe. Solo existe un muerto. Medio comido por los chulos. Nadie sabe por qué lo mataron, si era bueno o malo, si

---

<sup>30</sup> “Lo pasaron p’al papayo” el papayo es el árbol de papaya, se usa en esta expresión popular para decir que asesinaron a alguien.

<sup>31</sup> El platanal es el modo de nominar el sembrado de palma de plátano y banano. En Colombia el cultivo extensivo de plátano y banano ha sido controversial debido a su relación directa con la usurpación de la tierra y la persecución sindical. Múltiples masacres se han dado alrededor de este cultivo, la más conocida fue la Masacre de las bananeras (1928) en la que se basa la novela Cien Años de Soledad de Gabriel García Márquez.

jugaba limpio o si era cochino. Concentrado para *Cathartidae*s. Nadie sabe. A ellos, a los gallinazos no les importa. Y es mejor que así se quede. Testigo mudo. Sin siringe. Pero visible de lejos, lleno de pájaros, chulos. Chulo. Bonito. El amor entra por los ojos. No necesita nombre. Se lo quitaron. Un tronco. Así lo dejaron. Aquí se producen troncos de manera casi industrial. No necesita historia. Se la quitaron. Eso se ve (Vergara, 2013: 197).

La imposición de la amnesia colectiva se la juega con la determinación que dictamina lo indecible, lo que debe mantenerse etéreo y difuminado entre los solapes que trama el discurso oficial. Al instalarse la puesta en acción y escena de la obra en un lugar de interacción con el público, esas capas de olvido obligado y forzado se remueven. Es supremamente interesante el modo con que en *Coragyps Sapiens* se plantea este ejercicio:

**Reina:** (*A alguien en el público.*) Este de aquí, por ejemplo, es uno bueno, tiene la espalda rellena de plomo, se la rellenaron después de hacerle mil cochinadas, lo torturaron pero nadie puede saber realmente por qué lo mataron. Casi podría garantizarlo. Entre más hayan sufrido más agradecen. (...)

*Reina corta otro amarre. Vuelve a hablar al público. Les lleva otro cuerpo. (...)*

**Reina:** Cójalo. Tiene el cuerpo amorfo, sin facciones y sin pliegues. A duras penas se puede distinguir si era hombre o mujer.

*Reina vuelve al escenario. Se queda mirando a Ulpiano* (Vergara, 2013: 204).

Reina y Ulpiano exhortan al público transgrediendo cualquier rezago de cuarta pared que aún pudiese existir protegiendo al público de la acción imperante en el “aquí y ahora” teatral que reafirma con crudeza su tiranía, la memoria irrumpe, el individuo presente recibe esta irrupción en lugar de ser conducido hacia ella, no hay modo de escapársele. No conforme con eso, el personaje de Reina sugiere al individuo revolcarse, infectarse, contaminarse, envenenarse del recuerdo propio y ajeno de la tragedia “Páseselo por el vientre, hágalo suyo, como si fuera su hijo. Es suyo. No lo niegue. Si hasta se le parece” (Vergara, 2013:204).

En ese punto de la puesta en escena de *Coragyps Sapiens* se ha hurgado sin moderación y no hay vuelta atrás, la memoria ha salido a flote y no hay modo de hacerla retroceder. En *Kilele*, en cambio, las ánimas solicitan la sepultura, la sobreexposición del horror no ha cesado e ilumina al punto de enceguez, paralizante. Lo grotesco no ha pasado aún por el regurgitamiento del gallinazo, poético y amoroso por el que ya pasó en *Coragyps*.

La *Epopéya artesanal* es la tentativa del retorno, o más bien su imposibilidad. Pero al público también se le llama en esta pieza a hacer parte del luto colectivo, de personificar la confluencia del goce y la nostalgia:

**VIAJERO.**- Hay tiempo de nacer y tiempo de morir. Tiempo de dar muerte y tiempo de dar vida.

Tiempo de edificar y tiempo de llorar. Tiempo de abrazar y tiempo de alejarse de los abrazos. Tiempo de odio y tiempo de amor. Tiempo de guerra y tiempo de paz. Tiempo de gala y tiempo de luto.

*Viajero empieza a andar. En sus manos van apareciendo ofrendas para los muertos. Las Ánimas y toda una romería lo siguen en procesión. Las Ánimas se ven cada vez más contentas. Hacen parte de su propio funeral. Arreglan sus propios altares. Van a sentarse en frente de ellos. Música de tambores (Vergara, 2005: 37).*

Frente al espacio de la ausencia viene la creación, el invento no reemplaza, pero hace evidente la supresión de lo que falta, las ánimas creando su propio funeral es el enfrentamiento con lo irrecuperable que intenta llegar a nosotros a través del símbolo. Una táctica para comunicarse con esos otros mundos invisibilizados intencionalmente y las más de las veces indescifrables, que en sus criptas resguardan huellas de lo que fue la barbarie.

Yo quiero ver lo que esos vendajes esconden, quiero enfrentarme a la verdad desenvuelta y cruda, viva y muerta y herida también. A la verdad completa contada por todas partes y desde todos los ángulos escarbar y sentir todos sus lados, llegar a todos sus bordes y esquinas, pasarles por encima para tocarlos y entenderlos por fin. Entender este vacío y la rabia sorda, darle un sentido y un cuerpo a este dolor indefinido, impalpable e informe. Darle otro cuerpo que no sea el mío, poder aterrizar el dolor sin tener que marcarme cada paso del camino en la piel de mis propios brazos (Sol Camacho, citada por Kleutgens, 2015: 17).

La tierra profunda relacionada con la sepultura es equiparada en lo fría y húmeda con el caldo acuático del Atrato. El río que canta, que suena, y que cuando suena piedras lleva, o troncos,

“troncos de cristiano”<sup>32</sup>, como los llama Ulpiano en *Coragyps Sapiens*, a los que les callaron la boca bien calladita y ahora sólo pueden cantar con la voz prestada del agua. Tanto la tierra firme como el torrente fluvial alojan las trazas de la vida y de la muerte, hermanándolas para revelar, tal vez en algún momento, sus misterios.

---

<sup>32</sup> Es un modo común de llamar a los cadáveres humanos.

“Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir” (Bachelard, 1978: 77), y el dominio de la muerte existe sí y sólo sí es alimentada y alimenta a su equivalente en poderío: la vida. La potencia de una es la fortaleza de la otra. En *Kilele* el espíritu funciona como urdimbre y trama de los mundos que coexisten en el fluido líquido del Río, Atrato es el personaje que al hilar el conflicto dramático entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, se encarga de hacer puentes también entre la memoria y sus vacíos:

ATRATO pasa recogiendo en su trasmallo a una cantidad de Ánimas que anteriormente estaban vivas y eran la gente del pueblo. Los muertos (que ahora usan máscaras) se meten en una fosa común. VIAJERO ve la fosa, la destrucción y busca sus familiares llamándolos por sus nombres. Encuentra a su hija ROCÍO. La abraza tratando de ser fuerte (Vergara, 2013:13).

Recordemos que el espíritu se encarga también en el espacio escénico de poner en movimiento al Viajero y con él al público, que como las ánimas, se traslada por la secuencia de acciones y conflictos dramáticos, mientras recorre diferentes salas y habitaciones dispuestas para que el espectador se involucre en el ejercicio de memoria ofrecido en el acto de la *Epopeya artesanal*. En *Coragyps Sapiens*, el Río funciona, no sólo como escenario de la acción dramática, es un interlocutor con un aparente mutismo, sin dejar de comunicar a través de lo que invoca a su ladera o su lecho. Los personajes interpelan al Atrato en la exclamación de la rabia y el dolor que produce la impotencia. El Río recibe el reclamo que bien cabe dirigirlo a los observadores pasivos de la historia:

**Reina:** Así: el río. En ese tono. No le diga así. El río no tiene la culpa. Es solo un testigo mudo. No dice nada y todo lo que le arrojen él lo arrastra. Como los chulos. No tiene siringe. Hay que perdonarlo. Yo ya lo perdoné. Por mucho tiempo, no; pero ahora sí. Le tuve rabia. Todas las mañanas me le paraba en frente y lo miraba y lo maldecía. Y le escupía con rabia y me orinaba con rabia y me cagaba con rabia y, por supuesto, cuando me bañaba sentía que no me limpiaba sino como que me mataba, como que me transmitía la muerte. Y entonces fue que arranqué a caminar. Río arriba. Más para vengarme de él que para buscar las verdades (Vergara, 2016: 195).

Reina hace evidente que el Río no es sólo una referencia escenográfica, sino que es un elemento con un ánima, se dirige a él como una entidad viva:

(...)Quería llegar hasta la fuente misma para matarlo allá en el origen, estrangularlo donde no es más que un hilito de agua. Quería sacarle la sangre. Ojo por ojo. Pero no

llegué hasta allá. En el camino me encontré con un hombre. Pequeñito. Y tenía una hija más pequeña que él todavía. Estaba mascando coca. (...) Me sonrió y me preguntó que si andaba buscando el nacimiento del río. Y yo le dije que sí y él me dijo que ya no había necesidad. Que él ya había estado allá. Que había abierto la llave, que esa era su labor. Y que la había abierto porque el río necesitaba limpiarse. Y limpiarnos. Llevarse toda la basura. Me pidió que nos cuidáramos. Que iba a haber inviernos largos y aguaceros e inundaciones porque había que limpiar la tierra. Pero que no nos preocupáramos —dijo— porque en su momento él volvía a subir a la cabecera y cerraba la llave

(...) (Vergara, 2016:195).

A través del relato de Reina, Vergara propone apelar a la memoria de los antepasados, de los pueblos anteriores, los concedores del Río, a un referente que puede dar una visión asociativa y de filiación con el territorio que se habita, que se narra, que se inventa. La mirada de los pueblos indígenas sobre los ciclos interviene revelando lo incompleto y cerrado que es el panorama pintado con la tinta oficial, permitida, “creíble”.

## **A modo de conclusiones**

## **A modo de conclusiones**

Para desarrollar tanto las metodologías de investigación, como los análisis que propuse, me valí principalmente de Arturo Escobar y su desarrollo de los conceptos de territorialidad y pluriverso, de Diéguez y Dubatti para el desarrollo de la idea del teatro como un hecho liminal y convivial, y de los estudios sobre cuerpo de Miguel Rubio e Ileana Dieguéz. Parto así de la metodología de investigación propuesta por Orlando Fals Borda de Investigación Acción Participativa, en un acercamiento participativo, activo a las comunidades, sus dinámicas y propuestas, a sus memorias y relatos.

De este modo, los hechos artísticos los analicé como hechos territorializados, que se generan en la necesidad de mantener vivas versiones alternativas de la memoria popular. En el sentido propuesto por Ileana Dieguéz, el resto de la investigación se trabajó con la idea de cuerpo como escenario, lugar, plataforma y texto; y se exploró lo que en las piezas se evidencia como el eco de las voces sometidas y soterradas.

Me posicioné desde la idea de las dramaturgias de la vivencia para justificar mi acercamiento al proceso de creación de Felipe Vergara como un proceso inmerso en la memoria colectiva y el duelo colectivo de las huellas de la violencia. Con esto me referí a dramaturgias que convocan a la conciencia colectiva, al cuestionamiento social y a propuestas de creación colectiva que nacen en el seno de las comunidades protagonistas de las experiencias del conflicto. Esto desde el desarrollo de José Sánchez sobre la relación entre la ética y la representación, para abordar la experiencia de Felipe Vergara y su recorrido por el Atrato como un recorrido tanto de memoria como de creación artística.

Para el análisis de las dramaturgias de las comunidades y de Vergara, se dialogó directamente con los análisis de Ileana Dieguéz sobre el teatro liminal, de Martha Traba alrededor de la cultura de la resistencia y la experiencia de Miguel Rubio y el teatro Yuyachkani en su trabajo sobre la memoria y la reconstrucción del tejido social desde la creación artística exaltando el puente que conecta el hecho social y cultural de las comunidades con el hecho creativo de Vergara, ambos hechos de la cultura y la memoria.



Las prácticas socio-estéticas y las representaciones que ellas implican están instaladas en contextos y territorios con especificidades en sus vivencias espirituales, culturales y sus concepciones de mundo, por tanto nos acercamos a estos hechos de la cultura como propuestas políticas de la memoria, como teatralidades para la restauración del tejido social. Así, las piezas analizadas hacen un tratamiento de los depósitos de la memoria común de las comunidades para escenificar duelos colectivos, desde el trabajo y la reinención del cuerpo y las tradiciones orales. Luego de analizar el proceso de creación de Felipe Vergara, sujeto al recorrido por las comunidades en aras de un proyecto de reconstrucción de relatos y testimonios, apoyando los procesos y propuestas propias de los grupos locales, podemos ubicar su obra en una cultura de la resistencia, que transmuta la experiencia real de las comunidades mediante procedimientos mitológicos que instalan dichas experiencias y testimonios en la puesta en escena.

Ahondando en los conceptos expuestos desde las dos experiencias hechas en campo con las comunidades y sus pluriversos, se propone el territorio y las territorialidades como principales articuladores entre la propuesta teatral de Vergara y la experiencia directa de la guerra en el Pacífico colombiano.

La relación entre las manifestaciones orales y corporales de las comunidades afro y campesinas mestizas, constituyen en sí procesos de memoria en el territorio, vivencias del conflicto y propuestas de duelo y reparación. Las corpo-oralidades son una relación con el cuerpo-territorio atravesado por las experiencias de violencia.

Las piezas analizadas del dramaturgo Felipe Vergara y las piezas propuestas por las comunidades en ejercicios de creación colectiva a las que nos acercamos, llevan latente la memoria y el duelo del cuerpo social y sus experiencias de la violencia política, social y simbólica en su propuesta de teatralidad, escenificando el rito de tramitación de la muerte y la masacre en una disposición dramática de las manifestaciones de dolor. El gesto artístico de Vergara, y de los grupos de teatro de las comunidades del Pacífico, hacen trascender la experiencia de la violencia y de la esperanza en el espacio-tiempo, testimoniando en el espacio vital del teatro los

procesos de resistencia de las comunidades, poniendo en escena el dolor, la memoria y la lucha.

## Bibliografía

- Bachelard, Gastón (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica, México,
- Blair, Elsa (2002). Memoria y narrativa: La puesta en escena del dolor en la arena pública. *Revista de Estudios Políticos* (No. 21), pp. 9-28. Universidad de Antioquia, Medellín.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios y teatralidades de la memoria*. En *Revista de teatro CELCIT* (180-191). No. 35-36. 2009, Celcit, Argentina.
- Diéguez, Ileana (2007-2009). *Cuerpos expuestos, prácticas de duelo*. Cuadernos de la MITAV 3, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales*. Atuel, Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge (2009). *Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís*. Cátedra de Artes N° 7, pp. 41-63. Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/4360%20-%20catedra07%20JorgeDubatti.pdf> □.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ed libros de Godot, México.
- Escobar, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra*. Ed Unaua, Medellín.
- Fals Borda (2015), Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina / Orlando Fals Borda; antología y presentación, Víctor Manuel Moncayo*. México, D. F. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Kleutgens, Inge, coordinadora (2008). *Ese Atrato que juega al teatro*, Tomo 2. Editorial Nuevo Milenio, Medellín, Colombia.
- Kleutgens, Inge, coordinadora (2015). *Somos una clase de sobrevivientes que nos negamos a desaparecer*. Editorial Nuevo Milenio, Medellín, Colombia.
- Losada, Alejandro (1983). Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 9, No 17, Sociedad y Literatura en America Latina, pp.7-37.
- Losada, Alejandro (1986). La historia social de la Literatura Latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 12, No 24, Modernidad y literatura en América Latina pp.21-19).
- Molano Alfredo (2001). *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. El áncora editores, Bogotá, Colombia.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido y silencio*. Ed. Al margen, La Plata, Argentina.

- Rizk, Beatriz (1987). *El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica*. Prisma Books, Incorporated.
- Rizk, Beatriz (1987). *El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica*. Prisma Books, Incorporated.
- Rubio Zapata, Miguel (2008). *El cuerpo ausente (performace y política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio Zapata, Miguel (2003). *Persistencia de la memoria*. S.F. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/39111733.pdf>.
- Rutas del conflicto: <http://rutasdelconflicto.com/interna.php?masacre=27>.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo xxi editores, Argentina.
- Uribe, María Victoria (1978). *Matar, rematar y recontramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*. Editado por Cinep, Centro de investigación y educación popular, Bogotá.
- Vergara, Felipe (2012). *Arimbato, el camino del árbol*. Versión en PDF de archivo personal, obra inédita.
- Vergara, Felipe (2013). *Coragyps Sapiens*. En *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I*. Lamus, Marina (comp.). Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá.
- Vergara, Felipe (2011). *Kilele, una epopeya artesanal*. Versión en PDF de archivo personal. Revisada el 18 de Abril de 2011.
- Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Ed Galerna.
- Viviescas, Víctor (2016). *El arte en los tiempos del conflicto: el reclamo de la víctima*. En Revista de investigación en el campo del arte, vol. 11, núm. 20. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Viviescas, Víctor (2006). *El hombre roto*. Revista Conjunto. Recuperado de: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>.
- Viviescas, Víctor (2006). *El hombre roto*. Revista Conjunto. Recuperado de: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>.
- Viviescas, Víctor (2005): *Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna*. Revista literatura teoría, historia, crítica 7, pp. 17-51.