



**Universidad del
Rosario**

**El teatro como generador de memoria colectiva: Una mirada al Centro Nacional de
Memoria Histórica y al Festival Entreacto 2017**

Autor

Juana Gabriela López Gómez

**Trabajo presentado como requisito para optar por el
título de Profesional en Artes Liberales**

Director

Alejandra Marín Pineda

**Escuela de Ciencias humanas
Artes Liberales en Ciencias Sociales
Universidad del Rosario**

**Bogotá- Colombia
2021**

Para mi abuelo Eduardo Gómez Saavedra, que siempre me vio con ojos de amor, y me hacía sentir como si fuera la persona más brillante que jamás hubiera conocido.

Espero que donde quiera que estés, pueda llenarte de orgullo, y con suerte alguna vez llegar a ser la mitad de grandiosa de lo que tú siempre fuiste.

Te amo y te extraño cada día.

La memoria es el único paraíso del cual no podemos ser expulsados.

Johann Paul Friedrich Richter (1825)

La razón de ser del Centro Nacional de Memoria histórica de Colombia (CNMH) es ante todo la investigación y dignificación de las víctimas frente a hechos relacionados con el conflicto armado en el país. El CNMH es un organismo que ha trabajado de forma constante por promover el derecho a la verdad y, ante todo, por una reparación integral; esto, abogando por la divulgación de las memorias plurales que, en conjunto con otros factores, lleven a la no repetición de los hechos violentos.

La importancia de la colectividad radica justamente en la idea de que son los otros que nos rodean quienes traen a nuestra conciencia los recuerdos, aun cuando se trate de hechos que nos han ocurrido exclusivamente a nosotros.

En la actualidad, el CNMH se encuentra bajo el mando del historiador Rubén Darío Acevedo Carmona quien asumió este cargo el 21 de febrero del 2019. Desde el momento de su posesión en el cargo, Acevedo hizo especial acento en que el CNMH no puede ser un lugar que fomente las venganzas; antes bien, debe ser el lugar donde “se escuche a las víctimas que no han sido escuchadas” (CNMH, Acevedo se posesionó, 21 de febrero de 2019).

Sin embargo, la llegada de este historiador de la Universidad Nacional ha generado una vasta controversia debido a las posturas políticas que ha expresado frente al trabajo de la memoria y a su particular postura frente al olvido y las verdades oficiales.

Ciertamente, varios académicos y figuras nacionales dedicadas a la construcción de paz en Colombia han hecho saber su opinión en contra de las actitudes negacionistas asociadas a Acevedo. Así, por ejemplo, Jaime Fajardo Landaeta en su momento calificó como inconveniente “llevar una persona que no cree que haya habido un conflicto ni una guerra de más de 50 años para que dirija la construcción de aspectos fundamentales para la verdad y la garantía de no repetición” (*El Tiempo*, Acevedo el negacionista, 20 de febrero de 2019).

Entre las opiniones más controversiales de Acevedo, se destaca lo afirmado en diversas ocasiones, a saber, que en Colombia no hubo un conflicto armado interno. Esto ha ocasionado que algunas organizaciones de víctimas hayan solicitado retirar los archivos aportados al CNMH tal y como hiciera, de manera casi inmediata al nombramiento, la Asociación Minga al considerar la llegada de Acevedo como un “sin sentido y afrenta al país” (*El Tiempo*, Víctimas retiran archivos,

21 de febrero de 2019). En adición a esto, Acevedo se ha ubicado en el lente público por ciertas modificaciones que ha realizado a la agenda y la mismísima razón de ser del CNMH.

Por ejemplo, la preocupación de que su acción dentro del CNMH de alguna forma vaya en contra de lo establecido en la ley 1148, que prohíbe el establecimiento de una única historia o verdad oficial. O la polémica alrededor de los cambios al guion del museo de la memoria: a este respecto, Acevedo ha abierto el debate respecto a la razón de ser del museo, la producción y posterior narración de las historias y reflexiones que allí se gesten y finalmente el cuestionamiento de si se trata de un museo de arte, o un espacio abierto para prácticas artísticas.

Es de nota que la primera advertencia significativa frente a la gestión de Acevedo ocurrió en noviembre de 2019 cuando la Comisión Segunda del Senado citó a debate de control político al ya en ese momento director del CNMH. En dicha diligencia denominada “Protección de la memoria y la verdad de las víctimas del conflicto armado” los senadores hicieron un fuerte llamado de atención a las declaraciones públicas de Acevedo en las cuales dejaba ver una actitud de desconocimiento del problema de la distribución de la tierra en Colombia. Asimismo, en ese momento Acevedo tuvo que rendir explicaciones por la decisión de modificar de manera arbitraria las exposiciones del Museo de la Memoria en las diferentes ciudades del país con un enfoque claramente diferencial (Senado, Acevedo a responder ante el Congreso, 1 de noviembre de 2019).

Lo que resulta claro ante esta situación es que la memoria, la dignificación y la reparación son temas que aún calan de manera muy fuerte en la sociedad colombiana. Y no es para menos. Con el historial que se ha venido acumulando a lo largo del 2019 y 2020, entre lo que se cuenta la muerte de más de ocho niños en un bombardeo en el Caquetá, la desaparición de líderes sociales, crímenes de lesa humanidad y la proliferación de políticas emitidas por el gobierno que de ninguna forma benefician al pueblo colombiano, resulta urgente generar e implementar estrategias y acciones que generen un clima de esperanza; esto es, un escenario en el que sea posible disipar barreras, a la vez que poco a poco se vayan sanando viejas heridas para dar lugar al perdón, la reconciliación y, por qué no, a la equidad.

Si bien parece que esto aún está muy lejos de ocurrir o ser tangible, cabe resaltar que la unión de recuerdos efectuada por una o más personas tiene dentro de sí una fortaleza innegable. En tanto que la superposición de todos ellos puede dar cuenta de hechos de forma detallada,

trayendo a la luz inclusive cosas que en un principio no se recordaban de forma individual. En suma, la memoria siempre está atravesada por la colectividad en tanto que se relaciona con procesos de socialización. En la medida en que los recuerdos se forman y se recuperan siempre en el contexto moldeado por marcos sociales, es necesario advertir que, en cuanto a la pregunta principal de la memoria, ya no se tratará de explicar en dónde o cómo la memoria se conserva, sino cómo esta se construye y se reconstruye.

Las actividades del CNMH han sido un valiente esfuerzo por ser un faro de luz en medio de la oscuridad, con una buena cantidad de iniciativas que han impactado en mayor o menor medida, y lo seguirán haciendo mientras el país siga en un estado que se podría llamar incierto o de transición.

Si bien es cierto que la actualidad del país y el reciente cambio de dirección del CNMH han generado disputas en torno a aquello que debe ser recordado, también es cierto que los ejercicios de memoria colectiva siguen permeando cada aspecto de la sociedad, en grandes y pequeñas escalas.

Y es que esto va más allá de una simple y mera urgencia de generar espacios en que se pueda resignificar hechos traumáticos. Se trata de la conjunción de diversas organizaciones, memorias, olvidos y los actores que componen la colectividad del pueblo colombiano. Mientras exista la posibilidad de conseguir o alcanzar la dignificación y por qué no, educar a las futuras generaciones para que no se cometan errores del pasado, entonces el trabajo de la memoria continúa aún vigente.

Con el fin de abordar las relaciones y escenarios que se entretajan en la puesta en escena de la memoria a través del teatro en el Festival Entreacto, el siguiente trabajo de grado se organizará en seis apartados. En el primer apartado, se describen las generalidades del Centro de Memoria Histórica, a saber, sus funciones de investigación, publicaciones, acciones e iniciativas. En el segundo apartado, se realiza un análisis del teatro como una acción no solo estética, sino ética y política, y se relaciona el acto performativo con la memoria. En el tercer apartado, se explora el terreno de la memoria colectiva, la construcción de identidad y la puesta en escena, teniendo como interlocutor a Ricœur. Finalmente, los apartados cinco y seis pretenden explorar la

relación entre la memoria colectiva, la emoción y la puesta en escena en el Festival Entreacto como herramienta de construcción y defensa de la reparación.

1. Contextualización del CNMH: misión, visión e iniciativas

1.1 Marco institucional

El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) es un establecimiento público del orden nacional que se institucionalizó gracias a la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, emitida por el Congreso del Estado en el año 2011 (Ley 1448 de 2011). Dicha ley aboga por la protección, asistencia, atención y reparación integral de las víctimas del conflicto armado en Colombia. El objeto principal de esta ley es ofrecer a las víctimas indemnización económica, programas de empleo o educativos entre otros. También busca gestar acciones para que las víctimas recuperen su dignidad, su memoria y la verdad; y, ante todo, crear las condiciones adecuadas para que los hechos violentos del pasado no se repitan.

En el caso particular del CNMH, este se encarga de contribuir al deber de memoria del Estado con ocasión de las violaciones (bien sea desplazamiento o despojo de tierras, homicidio, tortura o secuestro, y también delitos contra la libertad sexual), ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano. También ayuda en la reparación integral y el ejercicio del derecho a la verdad. Una de sus principales tareas es “reunir y recuperar todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio relativos a las violaciones de que trata el artículo 147 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras”, (CNMH, s.f. ¿Qué es el CNMH?) esto con el fin de poner tal material a disposición de quien esté interesado —investigadores o ciudadanos en general— mediante actividades pedagógicas, museísticas y culturales y, de tal forma, “proporcionar y enriquecer el conocimiento de la historia política y social de Colombia” (CNMH, s.f. ¿Qué es el CNMH?).

La misión del CNMH es contribuir activamente en la generación de memoria integral y el acceso a la verdad, como se ha mencionado anteriormente, en atención a las víctimas en particular y a la sociedad en general —incluido el Estado en tanto institución. Esto se propone desde una perspectiva que se oriente hacia la democratización, la reconciliación y la construcción de paz en el territorio y entre las personas que lo habitan.

Por otro lado, la visión que el CNMH persigue es la de ser “una plataforma de promoción, diálogo y articulación de las memorias plurales del conflicto armado” (Prada, 2018), que garantice la inclusión de los distintos actores, poblaciones y eventos que puedan contribuir a la reparación integral, las garantías de no repetición, el esclarecimiento histórico y la construcción de la paz que resulte sostenible.

De acuerdo con el Decreto de estructura 4803 de 2011, modificado parcialmente por el Decreto 502 del 27 de marzo del 2017, el Centro Nacional de Memoria Histórica se considera un “establecimiento público del orden nacional, con personería jurídica, patrimonio propio y autonomía administrativa y financiera” (Decreto 4803 de 2011).

El consejo directivo del CNMH se encarga, entre otras labores, de dirigir y realizar la gestión del Programa de Derechos Humanos y Memoria Histórica; promover e implementar las investigaciones y estudios en materia de memoria histórica; dirigir y realizar acciones destinadas a motivar, promover y garantizar la participación, en las investigaciones de la Memoria Histórica, de los grupos vulnerables, étnicos, de género, grupos políticos y demás formas de organización de las víctimas que han sido objeto de persecución en el marco del conflicto armado interno. También, generar espacios de confianza para que las personas que contribuyan con la Memoria Histórica puedan hacerlo en un contexto seguro articulando con las autoridades competentes las acciones a que haya lugar; así como dirigir y promover la recopilación de testimonios orales de conformidad con la ley y propiciar actividades interactivas que contribuyan a dar a conocer diferentes puntos de vista de los hechos que suceden dentro del marco del conflicto armado interno (CNMH, s.f. El Centro).

Por su parte, las funciones del CNMH, enlistadas en el artículo 5 del Decreto en cuestión, incluyen el diseño, creación y administración de un Museo de la Memoria, la creación y administración de un Programa de Derechos Humanos y Memoria Histórica, apoyo a la atención integral y garantía de los derechos humanos, así como a iniciativas locales, regionales y nacionales en sus ámbitos de acción. También se estipula que el CNMH debe officiar como centro de acopio, producción y difusión de memorias y esclarecimiento histórico de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado interno; desarrollar investigaciones, eventos, seminarios, foros y demás formas de estudio y análisis que contribuyan a la construcción de la verdad, la reparación y la convivencia ciudadana, así como velar por la difusión amplia y masiva de los resultados de las

investigaciones, buscando que los diferentes enfoques, perspectivas y conclusiones sean conocidos por la sociedad en un ambiente de respeto y pluralidad por la búsqueda de la verdad (Decreto 4803 del 2011) .

En cuanto a la financiación que permite al Centro ejercer sus labores y lograr un mayor alcance a lo largo del país, es importante saber que este se encuentra adscrito al Departamento para la Prosperidad Social (DPS)¹. Al ser una entidad que se adscribe al Gobierno de la Nación esta debe rendir cuentas anualmente y ofrecer planes de mejoramiento, así como presentar estados financieros, un Programa Anual de Caja y suministrar la información financiera que le sea solicitada por las autoridades competentes. La idea es que los recursos financieros a disposición del CNMH se distribuyan y administren de la mejor manera posible, motivo por el cual la Dirección Administrativa y Financiera trabaja de la mano con la Dirección general del Centro.

1.2 Acciones e iniciativas

El Centro Nacional de Memoria Histórica busca, organiza y consolida información de múltiples fuentes y bases de datos, para poder identificar y caracterizar los ejercicios de memoria que múltiples actores de la sociedad realizan de manera autónoma. El resultado es un Registro de acciones e iniciativas de memoria histórica (CNMH, s.f., Caminos para la memoria). Este Registro contiene un listado de iniciativas con una actualización mensual que incluye un “Mapa de la Memoria”, que permite ubicar geográficamente ejercicios de memoria a lo largo del país; allí se consignan el nombre del proceso, las dimensiones expresivas de los ejercicios ya registrados, su ubicación, quién las impulsa, y la indicación sobre si ya están registradas y en proceso de difusión en el mapa anteriormente mencionado.

En sentido, durante los diez años de dirección del CNMH por parte del filósofo Gonzalo Sánchez Gómez, la entidad realizó diferentes procesos de acercamiento de la sociedad hacia la

¹ Entidad de Gobierno que formula y dirige políticas al Sector de la Inclusión Social y la Reconciliación e implementa acciones para la estabilización socioeconómica de quienes más lo necesitan. Esto, a través de diversos servicios y oportunidades que se ponen al alcance de la población colombiana (Prosperidad social, 2018)

memoria histórica del país. En palabras del propio Sánchez al momento de su despedida del CNMH:

Los lazos construidos en esta travesía resultan hoy muy sólidos porque no solo nos han involucrado a nosotros, sino porque en este andar nos hemos involucrado vitalmente con muchos otros en la variada geografía social y del conflicto en Colombia. En muchos sentidos, a lo largo de estos años dejamos de pertenecernos a nosotros mismos porque el alma se nos quedó suspendida en el lugar de una masacre, en el encuentro de una esquina, en la confesión de una mujer que fue violada, en el abrazo con una madre que perdió a su hijo en la guerra y en las muchas celebraciones de la vida (Sánchez, A manera de despedida, 7 de diciembre de 2018).

En efecto, uno de los tantos aspectos destacables de la gestión del profesor Gonzalo Sánchez en la dirección del CNMH fue el haber promovido una concepción viva del Centro. Ciertamente, el cambio simbólico que logró la dirección de Sánchez con respecto a la concepción del archivo como un mero espacio lleno de papelería sin mayor relevancia para la sociedad, hacia una concepción del archivo como un lugar vivo —de memoria— le costó un sinnúmero de disputas de carácter político y social (CNMH, Archivos para la paz, s.f.).

En síntesis, puede afirmarse que el periodo de dirección del CNMH por parte de Gonzalo Sánchez estuvo fundamentalmente caracterizado por una reivindicación de la memoria como un patrimonio invaluable de una nación que, como Colombia, requiere dinámicas complejas sobre su historia y la memoria de los hechos acaecidos. Frente a esta breve caracterización de la gestión de Sánchez, contrasta de manera determinante el talante de la gestión que inicia Darío Acevedo en medio de —como se ha dicho— un volumen considerable de opiniones que alertan sobre los retrocesos y distorsiones que ponen en riesgo la razón de ser del CNMH.

De cualquier manera, para comprender mejor cómo las acciones e iniciativas del CNMH buscaban hasta hace relativamente poco concretar esa razón de ser, vale la pena señalar que las iniciativas se clasifican en diferentes categorías, que denotan las dimensiones en las cuales se generan las acciones o actos de memoria, teniendo en cuenta la pluralidad de narrativas posibles dentro de ejercicios de memoria, representación y reconstrucción en el contexto del conflicto

armado. De acuerdo con el sitio de registro de iniciativas en la página web oficial del CNMH (CNMH, s.f. Iniciativas de memoria), la clasificación es la siguiente:

- 1) **Investigativas:** de reconstrucción de la memoria histórica, de análisis de las causas, características o consecuencias del conflicto armado interno, por ejemplo, informes cualitativos y cuantitativos, documentación de casos, historias de vida, investigación testimonial, sistematización de experiencias, entre otras.
- 2) **Lugares de memoria:** relacionados con el desarrollo o resignificación de espacios simbólicos, tales como museos, casas, centros de memoria, sitios de conciencia, espacios de recordación, parques, monumentos, placas, senderos, bosques, jardines, entre otros.
- 3) **Prácticas expresivas:** expresiones musicales, performáticas, fotográficas, de *mapping*, audiovisuales, plásticas, literarias, de tradición oral, rituales, festivas, artesanales, gastronómicas, étnicas o relacionadas con patrimonio inmaterial, entre otras.
- 4) **Intervenciones públicas:** galerías de la memoria en espacio público, marchas, plantones.
- 5) **Archivísticas:** centros de documentación, acciones de acopio, protección y organización de documentos e información, bancos de datos, registros testimoniales, procesos hemerográficos, conservación y restauración de material histórico.
- 6) **De comunicación:** visibilización y sensibilización a través de radio, plataformas virtuales, audiovisuales, prensa, entre otras.
- 7) **Pedagógicas:** de formación en memoria histórica, semilleros escolares, gestores y mediadores de memoria, cajas de herramientas y metodologías de reconstrucción y representación de la memoria.

La anterior clasificación pretende abarcar las distintas opciones que pueden contemplarse a la hora de hacer trabajo de memoria con víctimas, comunidades o la ciudadanía en general. Contempla también acciones que surgen de forma espontánea entre las mismas víctimas y personas involucradas. Reconociendo que el proceso de sanación, de obtención de la verdad y de reparación tiene incontables aristas y que la recuperación de cualquier tipo de trauma relacionado con el

conflicto armado o situaciones límite varía para cada persona, por lo que requiere diversas aproximaciones.

Algunos de los eventos, talleres y actos que se han llevado a cabo desde la instauración del CNMH incluyen compilaciones musicales, casas-museo, manifestaciones artísticas de la cultura rap, cursos presenciales y virtuales, festivales conmemorativos, galerías y puestas en escena, entre muchos otros².

Un ejemplo del impacto y relevancia de las iniciativas propuestas por el CNMH es la iniciativa *¡Basta ya!*, compuesta por una serie de informes escritos, radiales y visuales, que pretenden dar luces sobre una perspectiva acerca de realidad que no se remite sólo al pasado, sino que se encuentra anclada en nuestro presente. “Es un relato que se aparta explícitamente, por convicción y por mandato legal, de la idea de una memoria oficial del conflicto armado. Lejos de pretender erigirse en un corpus de verdades cerradas, quiere ser elemento de reflexión para un debate social y político abierto” (GMH, 2013, p.16). La circulación e impacto de *¡Basta ya!* han resultado valiosas porque esta iniciativa se pone al alcance del grueso de la población colombiana y trata temas como la guerra, la justicia, la reparación a las víctimas y la memoria de los sobrevivientes; esto puede evidenciarse en la proliferación de cátedras al respecto, reediciones e impresiones de los documentos y también cortometrajes de circulación nacional e internacional³.

Con esto en mente, resulta prudente dar un vistazo al alcance de las acciones del Centro a lo largo de los años. Dado el mandato legal al que se acoge —reparar de forma integral a las víctimas y acercarlas a la verdad desde la noción de sociedad y también de Estado—, se ha creado una línea de trabajo que, bajo el nombre de Estrategia Nación-Territorio se enfoca en brindar asistencia a autoridades territoriales como alcaldías o gobernaciones:

La Estrategia Nación-Territorio motiva a avanzar en la reparación simbólica realizando un acompañamiento a las autoridades territoriales para el conocimiento, sensibilización y formulación

² Para mayor información, es posible acceder al archivo de la base de datos de acciones e iniciativas de memoria del CNMH. El archivo se puede descargar desde la página de Registro de iniciativas en el siguiente enlace: <http://www.centrodehistoria.gov.co/home-iniciativas-memoria/registro-de-iniciativas>.

³ Se resume, en esencia, a iniciativas de carácter textual, audiovisual y de cátedra: el informe *¡Basta ya!*, que consta de seis capítulos organizados alrededor de la generación de memoria en el conflicto armado; un cortometraje titulado *No hubo tiempo para la tristeza*, cátedras dictadas en universidades y grandes bibliotecas del país y una exposición que lleva el mismo nombre. Todo esto se desarrolló entre los años 2013 y 2014.

de acciones de memoria, derivadas de los planes de desarrollo y planes de acción territorial — mediante herramientas de asesoría técnica—, para convertirlos en proyectos y seguimiento de los mismos. Dicho trabajo se ha venido realizando de acuerdo a la priorización fijada por la entidad de acuerdo a las solicitudes que ha recibido y posibilidades de acompañamiento (CNMH, s.f., Nación territorio).

Para llevar a cabo la Estrategia Nación-Territorio, se ha desarrollado una metodología que incluye una cartilla pedagógica para facilitar el acercamiento a conceptos académicos, normativos e institucionales que resultan fundamentales a la hora de construir memoria histórica en Colombia. Esto, con el fin de sensibilizar al grueso de la población colombiana sobre la relevancia y el sentido de la memoria histórica, puesto que, a pesar de que se entiende la necesidad de no repetir lo ocurrido, en muchas ocasiones no se emplea la forma adecuada para promover una reparación simbólica que resulte dignificadora.

En principio, el CNMH se acercó a varios municipios a través de cartillas, talleres, informes o documentales. En alianza con las víctimas y las autoridades locales, el Centro de Memoria logró establecer proyectos de memoria que se orientaron a la reparación integral que alienta la Ley de Víctimas; por ejemplo, los casos de los departamentos de Nariño, Guajira, Antioquia, Valle del Cauca y Santander, entre otros (CNMH, s.f., Nación territorio).

2. Teatro y memoria en el CNMH

2.1 Las potencias del teatro en relación con la construcción de memoria

Una de las prácticas elegidas por los miembros del CNMH como mecanismo de reparación simbólica es el teatro. Esto, considerando que la puesta en escena se presenta como una opción a través de la cual los actores y el público entran en una conexión simultánea gracias a la vida que se imprime en cada gesto y en cada acción.

Un texto iluminador para comprender la cuestión aquí tratada es *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theater* (2013), editado por Florian Becker, Paola Hernández y Brenda Werth. En la introducción a esta compilación se discute la relevancia que han adquirido los derechos humanos en la escena teatral entrados en el siglo XXI. Se trata, aducen los autores, de un “encuentro” profundo, vasto, diverso y complejo, que da cuenta de la importancia del compromiso adquirido por quienes hacen teatro frente a la concepción de los derechos humanos, en relación con una actitud de reflexión ante la cuestión de cómo enmarcar los derechos individuales y colectivos de una manera adecuada (Becker, et.al., 2013, p. 2).

En este orden de ideas, el cuestionamiento acerca de la pertinencia del teatro en el contexto de la defensa y promoción de los derechos humanos va más allá de lo inmediato. Se trata de pensar qué es lo que el teatro puede hacer por los derechos humanos, sin pretender que tenga la capacidad para prevenir sus violaciones en su totalidad. Esto, puesto que, por su propia naturaleza, el teatro no tiene la capacidad de alcanzar a sus espectadores de modo masivo, y más importante aún, no es posible encaminar la totalidad de las representaciones teatrales hacia causas políticas y sociales (Becker, et.al., 2013). Sin embargo, es posible verificar los efectos de algunas puestas en escena en el terreno de los derechos humanos, generando, por ejemplo, conciencia respecto a abusos o acontecimientos que tal vez hayan permanecido ocultos. El trabajo del CNMH ha sido una muestra valiente del uso del teatro para vehicular dichos efectos.

Si bien el teatro no es la respuesta a todas las inquietudes respecto a la reparación o a la protección de los derechos humanos, la experiencia del teatro tiene la capacidad de producir en los espectadores estados de intensidad de la experiencia. Por su gran poder de transmisión, el teatro, apela a la percepción individual y también a aspectos cognitivos relacionados con la manera de

entender el mundo, de recordar, de hacer una suerte de escaneo de sucesos que los han marcado en mayor o menor medida a lo largo de su existir. En adición a esto, es uno de los instrumentos más efectivos por su carácter público, que es lo que le da sentido al teatro. Su objetivo es ser reproducido frente a un gran número de personas, con sus respectivas sensibilidades. En la reunión de los espectadores se construye lo que Habermas llamaba “la esfera pública crítica”, que no es más que ese espacio en el que se hace referencia y se relacionan agentes, agencias, estructura e instituciones sociales cuyas acciones medidas o impactos se critican dentro de tal esfera (Habermas en Becker, et.al.,2013, p. 5).

Así, pues, es preciso anotar que desde sus orígenes el teatro ha constituido una arena privilegiada para que una comunidad se confronte con asuntos que tienen que ver con la vida pública de sus integrantes. Incluso, cuestionando los valores y certezas a partir de los cuales esta se construye (o se imagina). Por ello, el teatro es un evento que implica al espectador en una experiencia no sólo estética, sino también ética y política.

Cuando se hace una aproximación a los dramas y conflictos de la vida real desde una óptica que trasciende lo crudo y banal, se pone de relieve el aspecto comunicativo que se genera a través del teatro y que permite que, sin importar la hora, el lugar y demás condiciones, las obras y manifestaciones propuestas generen siempre algún tipo de reacción en los receptores de los contenidos. Las reacciones pueden variar: tristeza, alegría, nostalgia, disgusto, enojo... todos, sentimientos intrínsecos al ser humano. Además, promueven lo que podría llamarse un “diálogo propositivo” (Becker, et. al., 2013, p. 5), que podría considerarse uno de los mecanismos de reparación más poderosos y su impacto puede redundar en efectos de sanación y dignificación.

En el caso particular que concierne al presente estudio, todo esto adquiere nuevas dimensiones al tratarse de un tema que tiene que ver con eventos traumáticos y dolorosos, como los acontecidos en el marco del conflicto armado colombiano. Al tener este último tantas ramificaciones la forma de aproximarse también debe ser múltiple. Esto con el fin de promover una pedagogía que haga visibles los eventos que rodean el conflicto armado. En otras palabras, el teatro visibiliza lo que se oculta, pone en palabras y actos situaciones y vivencias que de otra forma no podrían expresarse ni ser visibles para quienes no las han vivido directamente. Su reto, entonces, reside en volver inteligible un conjunto de hechos que resultan oscuros justamente por su carácter traumático, mediante las representaciones teatrales y otro tipo de manifestaciones performativas.

Ello implica construir un espacio con una adecuada distancia entre individuo y hecho, para que el espectador enfrente de manera intensa, pero sin sentirse amenazado, un trauma colectivo; al tiempo que el espectáculo dialogue con este sin convertirse en un hecho traumático más. Así, si se pretende dar a conocer una historia de violencia sobre la que es necesario pensar y actuar, la pregunta es cómo representar acontecimientos traumáticos y experiencias dolorosas de personas reales ajenas al público, y quizá incluso ajenas al propio creador, sin profanar la memoria de las víctimas, ni violentar más sus cuerpos o transformar su dolor en espectáculo. Es decir, cómo, mediante la representación teatral, restituir a las víctimas su identidad y dignidad, arrebatadas por la violencia física y simbólica ejercida contra ellas.

De ese modo, la muestra en escena de aquellos hechos de violencia se convierte, sin que ese haya sido necesariamente su propósito original o principal, en un acto de denuncia y en una acción de lucha contra los proyectos de olvido o de dominio sobre la memoria. En ese sentido, es posible también considerar la actividad teatral, así entendida, como una forma de ejercer la democracia, porque en una sociedad democrática ningún poder puede prohibir a los individuos buscar y conocer la verdad sobre determinados hechos; menos aún sancionar a quienes no acepten cierta versión de estos que se pretenda entronizar como única y oficial. Esto, retomando el sentido de esfera pública promulgado por Habermas, bajo el cual los ciudadanos actúan como público cuando se ocupan de los temas de interés general sin ser coaccionados; con eso se garantiza que puedan coordinarse y reunirse libremente y también expresar y hacer públicas sus opiniones de manera abierta (Becker, Hernández y Werth, 2013, p. 5).

Por otro lado, dar forma verbal a un conjunto de hechos atroces, en este caso mediante un discurso que adopta la forma de una pieza teatral, constituye de por sí un ejercicio terapéutico. Porque para que un individuo supere las secuelas de un trauma una de las vías más comunes es la de reconstruir la historia del evento traumático y transmitirla a un tercero. Así, al verse obligado a verbalizar aquellos recuerdos el individuo toma necesariamente distancia con respecto a aquellos hechos para poder objetivarlos en un discurso coherente; y, a la vez, asigna un orden a sus memorias dolorosas lo que las vuelve inteligibles y, por tanto, susceptibles de ser interpretadas y de que se les encuentre un sentido (Luque, 2009).

Sin embargo, poner dichos eventos traumáticos delante de la propia comunidad afectada debido al impacto que supone la inmediatez y la sensación de ausencia de mediación que plantea

la representación teatral, redimensiona dicho efecto terapéutico. Puesto que la puesta en escena funciona como una suerte de espejo en el que la comunidad puede ver reflejadas sus crisis, así como identificarse con los personajes y los hechos presentados en la anécdota de la pieza. De esa manera, el efecto descrito ya no sólo limita su alcance al individuo que enuncia el discurso, sino que, repotenciado por las características propias del circuito de la comunicación teatral, se proyecta a toda la comunidad de espectadores.

En ese sentido, el teatro puede no sólo funcionar como un instrumento de denuncia de las injusticias pasadas, que, eventualmente, puede ponerse al servicio del esclarecimiento de los hechos de violencia silenciados. También puede convertirse en un medio de autoconocimiento para la comunidad, pues confrontarnos con las experiencias traumáticas colectivas permite dotar retrospectivamente de sentido a la historia colombiana. Este ejercicio epistemológico se torna más necesario aún, cuando el objeto de conocimiento con el que la comunidad debe lidiar está formado por un conjunto de hechos marcados por el uso arbitrario de la fuerza y el atropello de los derechos fundamentales. En estos casos, comprender la injusticia permite pasar de revelar la comisión del crimen a establecer su origen y causas para que la sociedad pueda actuar sobre ellas; es decir, para crear los medios que impidan su retorno.

El teatro se torna así en una de las plataformas más potentes en los temas de reparación simbólica y memoria, gracias a su paralelo a la vida misma: a lo que no calla; a lo que depura; y también a lo que pone en común, que adquiere un renovado sentido; aquello que se transfigura ante los ojos de quienes observan y quienes lo experimentan.

En suma, se ha mostrado en esta sección que el teatro tiene al menos cuatro formas diversas de sostener y promover el ejercicio de construcción de la memoria colectiva; por una parte, está su poder de transmisión, tanto afectivo como cognitivo. También su carácter público, capaz de producir una “esfera pública crítica”, un diálogo propositivo y, en tal medida, un ejercicio más profundo de la democracia. En adición a esto, el teatro tiene la capacidad de hacer visibles los eventos confusos o traumáticos que suelen quedar en la oscuridad, de donde se deriva un aspecto de su potencia política, y por supuesto de su carácter potencial como ente pedagógico, carácter que el CNMH rescata con ahínco. En último lugar, se destaca su carácter terapéutico en la elaboración del trauma, primero en su dimensión individual, y luego en su dimensión colectiva.

2.2 El teatro en el CNMH

El CNMH cuenta con una gran red de artistas. Entre ellos, hay compañías de teatro profesionales, compañías independientes y organizaciones sociales que año tras año idean nuevas propuestas escénicas para participar en los distintos ejercicios de memoria. Las modalidades que más se usan son las de talleres teatrales y semilleros. Dentro de los eventos y obras que se han presentado en los últimos años existen varios que vale la pena destacar.

Está, por ejemplo, el grupo de teatro Arambée, con sede en Buenaventura, Valle del Cauca. El grupo surgió en el año 2013 y está compuesto por alrededor de quince jóvenes. Se centra en la creación de propuestas escénicas mediante la danza, retomando tradiciones afrocolombianas y generando colectivamente montajes que pueden dignificar la memoria de las víctimas, visibilizar el impacto de la guerra en el Pacífico colombiano y evidenciar alternativas de paz y reconciliación (CNMH s.f., Balance de iniciativas). Así se expresa el CNMH sobre tal grupo de teatro

Por medio de la investigación y la creación colectiva, Arambée crea montajes de danza que son presentados en los barrios de Buenaventura y en universidades de la región, mostrándole a niños, niñas, jóvenes y adultos las posibilidades de transformar la realidad de forma no violenta (CNMH s.f., Balance de iniciativas, p.4).

La principal apuesta de Arambée es el trabajo corporal y la denuncia social. La carga simbólica de la danza se presta como vehículo para representar la vida cotidiana en Buenaventura y todo lo que esta abarca, cosas buenas y cosas no tan buenas. Así, pues

Su obra más representativa se llama la *Danza del cuerpo ausente/presente*, en alusión a las víctimas de desaparición forzada y esa dualidad del cuerpo que ya no está, que está ausente, pero que por la misma incertidumbre de su destino final está siempre presente (CNMH s.f., Balance de iniciativas, p.4).

Otra propuesta escénica es *Antígonas: tribunal de mujeres*. Se trata de una creación conjunta entre artistas de la escena de la agrupación Tramaluna Teatro y mujeres vulneradas en sus derechos humanos. Entre ellas están las madres de Soacha, cuyos hijos fueron asesinados en los mal llamados ‘falsos positivos’, esto es, las ejecuciones extrajudiciales de jóvenes de barriadas

pobres quienes fueron presentados por el ejército a la opinión pública como guerrilleros dados de baja en combate. Estas madres tornaron su dolor y su trauma en un escenario para la “autorreferencia, representación y presencia en la elaboración poética de lo trágico vivido” (Satizábal, 2015, p. 252), a la vez que promulgaron una implacable denuncia y demanda de justicia. De esta forma, las madres de Soacha se hacen visibles al volverse protagonistas de su propia tragedia.

Está también el proyecto de investigación *Memorias del exilio colombiano: huellas del conflicto más allá de las fronteras*, que tiene como propósito recopilar las memorias de aquellas colombianas y colombianos que desde el exilio han vivido los efectos del conflicto armado y son sujetos de reparación integral. Gran parte de esta iniciativa la tiene *La Colectiva de Mujeres Refugiadas, Exiliadas y Migradas en España*, una organización creada por diversas mujeres colombianas exiliadas o refugiadas por ejercer su trabajo de activismo en la defensa de los derechos humanos y la construcción de paz en Colombia. En el marco de este proyecto, treinta y cinco mujeres se dieron cita en Barcelona durante los primeros meses del 2018, para unir fuerzas y aplicar diversas metodologías para fortalecer la comprensión de la relación entre el cuerpo y la memoria, desde la perspectiva de las mujeres frente la experiencia del exilio. Las líneas de trabajo de los talleres teatrales en el marco de este proyecto se enfocaron en torno a la recolección de historias de vida de mujeres víctimas del conflicto armado, para su puesta en escena como dramaturgia de la memoria con enfoque de género (CNMH, 2019). La idea general de esta iniciativa es que mediante representaciones corporales de hechos dolorosos vividos las personas involucradas tuviesen la oportunidad de hacer catarsis frente a realidades que preferirían enterrar en el olvido.

Una de las iniciativas que tiene un grueso bagaje teatral es la *Semana por la Memoria*, la cual en 2019 llegó a su duodécima edición. Con la participación de 25 propuestas artísticas y culturales, entre las cuales se cuentan obras de teatro de Bogotá y Barranquilla, exposiciones artísticas de Neiva y Cauca, montajes fotográficos de Medellín e intervenciones musicales de Buenaventura, la *Semana* busca conjugar el arte y la memoria histórica a través de lanzamientos, conversatorios y entregas de publicaciones (CNMH, noviembre 18 de 2019, XII Semana por la memoria).

Por último, el evento que sostendrá el subsecuente desarrollo de este trabajo, el *Festival Entreacto: memorias vivas en escena*. Este espacio tiene como objetivo

mostrar y discutir los aportes que el teatro colombiano ha hecho para la construcción de la memoria histórica, la paz y la defensa de los derechos humanos. Y está dirigido a públicos universitarios, organizaciones sociales, víctimas, artistas y personas de diferentes espacios públicos urbanos (CNMH, 19 de octubre de 2017, Entreacto)

Esta idea surge de una apuesta por reunir y poner a dialogar voces que, desde distintos rincones del país e incluso del continente, han trabajado la relación entre teatro y memoria. Valiéndose de distintas obras y manifestaciones teatrales el festival ofrece la posibilidad de abordar la construcción de memoria desde múltiples perspectivas. Dos ejes han guiado el objetivo de este espacio artístico: el primero, centrado en las propuestas de dramaturgia profesional; y, el segundo, en el papel de las organizaciones comunitarias y de víctimas que, con sus procesos teatrales, cuentan desde su perspectiva y su propia voz lo que ha pasado en los territorios, como explica Juana Salgado, directora de la línea corporal de este festival (Entrevista a Juana Salgado, comunicación personal, agosto de 2018).

En este orden de ideas, las manifestaciones teatrales promovidas por el CNMH pueden pensarse como una serie de procesos y reflexiones de carácter democrático sobre las memorias, los hechos y las dinámicas sociales, políticas y culturales acontecidos en el marco del conflicto armado, en tanto una

estrategias que promueven un pensamiento crítico y riguroso para reconstruir las condiciones que dieron origen y prolongaron el conflicto armado, así como rutas para activar una comprensión empática del pasado a través de una escucha activa y validadora de las memorias de todas sus víctimas (Culma *et al.*, 2017, p. 44).

3. Memoria colectiva y performatividad

3.1 La memoria colectiva como proceso afectivo

Maurice Halbwachs (2004) es considerado por muchos como el responsable de acuñar el término de *memoria colectiva* para referirse a la existencia de recuerdos compartidos por una comunidad y enmarcados dentro de un contexto social. Esto implica que nunca se está del todo solo por más de que no haya presencia material del otro. Este otro puede ayudar a reconstruir recuerdos valiosos a través del testimonio, que tiene un valor social común.

De acuerdo con Halbwachs (2004), la intensidad en la colectividad de los recuerdos radica en la idea de que son los otros, que nos rodean, quienes traen a nuestra conciencia los recuerdos, aun cuando se trate de hechos que nos han ocurrido exclusivamente a nosotros. En realidad, nunca se está solo, y si bien no hace falta que los otros estén físicamente presentes, en todo ‘nosotros’ se cuenta con cierto número de personas inconfundibles e irremplazables. Estas personas que ‘llevamos con nosotros’ posibilitan el retorno a los eventos desde una perspectiva sensible y material. La unión de recuerdos albergados en la memoria de varias personas tiene dentro de sí una fortaleza innegable, en tanto que la superposición de todos ellos puede dar cuenta de la complementariedad de los recuerdos de cada quien, que individualmente pueden aparecer como fragmentarios, pero que sumados son capaces de construir una memoria más rica y más compleja, trayendo a la luz inclusive cosas que en un principio no recordábamos de forma individual. En suma, la memoria siempre está atravesada por la colectividad en tanto que se relaciona con procesos de socialización (Halbwachs, 2004).

La memoria colectiva tiene rasgos impersonales que son dotados de significancia en tanto que comunitarios. Cada acto individual de memorización es consecuencia de acuerdos voluntarios en tanto que se gesten dentro de un determinado tiempo y espacio. Los grupos sociales y las creencias compartidas por miembros de colectivos dan el marco de referencia para que el individuo construya su memoria personal (Halbwachs, 2004).

Si se realiza una aproximación a la memoria como un fenómeno atravesado por recuerdos colectivos y se reconoce que siempre se está en un contexto social —aún sin la presencia física del otro—, hay que reconocer también que las reflexiones del individuo adquieren sentido solo en

tanto sean compartidas con alguien más. Es por ello que la memoria se configura también como un proceso afectivo, pues en él se denota el tono vivencial que se experimenta cuando el individuo se relaciona con el medio social (familiares, amigos, conocidos y la comunidad en general). Cuando ocurre un proceso afectivo este se expresa a través del comportamiento emocional, los sentimientos y las pasiones; la afectividad a la que adhiere es el conjunto de sentimientos (sean estos neutros, positivos o negativos, inconstantes o permanentes), que sitúan la totalidad de la persona ante el medio, esto es, el mundo exterior. Así, la memoria se vincula con los grupos sociales en los que cada uno se inscribe y depende de la intensidad de las relaciones sociales que en estos grupos se desarrollen.

Para preguntarse cómo es que la memoria se constituye, Halbwachs (2004) examina la relación entre la conciencia y el tiempo. Si el tiempo es algo abstracto entonces sería como una superficie lisa en la cual no se halla asidero para los recuerdos. Ciertamente, el tiempo real es, en lo individual y lo social, algo que se vincula con las fechas y las divisiones ‘externas’, pero eso no significa que se vincule con el tiempo abstracto de las matemáticas o la física. De hecho, el tiempo *real* sólo puede pensarse desde el punto de vista de la conciencia colectiva y tiene que ver con lo que dura, lo que permanece, lo que hace que un pensamiento o sentimiento pueda moverse y mantener una cierta identidad o sentido de unidad. Pero esta duración colectiva del tiempo es heterogénea, porque hay diversidad de grupos y también hay variaciones dentro de la continuidad que tiene la memoria de un grupo, en tanto contiene sucesivas generaciones. Esto no es otra cosa que tomar en cuenta una determinada constitución de la sociedad en términos de sus ritmos; aquí el autor introduce una bella forma de reflexionar sobre este *tiempo social* que sólo vive en tanto viven los grupos. Con ello, Halbwachs (2004) establece una íntima relación entre tiempo y memoria colectiva, mostrando que el tiempo es un espacio, una topología, en el sentido de que tiene un carácter más o menos extendido e inmóvil. En otras palabras, desde la perspectiva de la memoria, el tiempo es lo que se queda, lo que se hace lento y se llega a inmovilizar (Halbwachs, 2004).

La memoria colectiva tiene pues un condicionamiento social. Sin este no hay memoria y cuando se pierden los vínculos colectivos en el interior de las redes de la memoria, se corre el riesgo de que ocurra el olvido: porque necesitamos del otro para recordar.

Partiendo de la base de que la sociedad no recuerda en bloque sino en grupos, es posible evidenciar que la memoria tiene significados diferentes para cada individuo, y que estos significados se verán también alterados al pasar a un plano colectivo recomponiendo las nociones de cultura y de política; repercutiendo así en los diversos contextos en que se haga el ejercicio de memoria en cuestión. En otras palabras, la capacidad de ejercer memoria se vincula irremediabilmente a lo colectivo, moldeando los marcos del recuerdo en el presente y afectando potencialmente la manera en que se percibe o retorna al pasado (Halbwachs, 2004).

3.2 Construcción de memoria: de los lugares de memoria a los actos de transferencia y la performatividad

Para entender la naturaleza de la memoria, vale la pena mencionar que esta resulta de un proceso de construcción que tiene lugar en la historia. Para Pierre Nora (2008), autor de *Los lugares de la memoria*, la memoria es la vida, con grupos vivos y en evolución permanente y con deformaciones sucesivas; es decir, la memoria está abierta a la dialéctica del recuerdo y la amnesia, por lo que es vulnerable a las utilidades y manipulaciones. Es tanto afectiva como mágica, y hay tantas memorias como grupos, por lo que es múltiple, colectiva, plural e individualizada. Nora (2008) considera que la memoria se arraiga en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. Por ello, entiende la historia como la reconstrucción problemática e incompleta de lo que ya no es, la representación del pasado: una operación intelectual que busca producir un discurso crítico. Es decir, un todo que va más allá de los dogmas, creencias, versiones oficiales y otros. Debido a su vocación universal, la historia pertenece a todos y a nadie, lo que a su vez, implica que es relativa y se desarrolla en razón de las continuidades del espacio-tiempo.

Justo por la dependencia de la historia del momento o lugar en que se enmarca, Nora (2008) sostiene que el anclaje de los recuerdos, es decir, el proceso que se realiza cuando se fijan recuerdos de manera consciente, responde específicamente a una cuestión del desgarramiento de la memoria (fracturas en la continuidad histórica), y la necesidad de restituir eso en el presente; por lo que, para el autor, la aparición de la conciencia de la ruptura con el pasado no puede desvincularse de la disposición de materialidades de la memoria en el espacio.

Sin embargo, Nora (2008) constata que la memoria actual es distinta de la de antaño. Esto debido a que la memoria actual se fija con mayor fuerza en lo psicológico, lo transmisivo, lo subjetivo; mientras que los procesos de rememoración de la memoria de antaño no hacen referencia a una memoria vivida, sino a una memoria que se busca por estar perdida (rota o desgarrada). Es aquí donde el historiador presenta su primera definición del concepto “lugares de memoria”: aquellos lugares donde se cristaliza y refugia la memoria, lugares “en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional” (Nora, 2008, p. 33).

Ahora bien, se habla de los lugares de la memoria cuando se hace referencia a espacios concretos en los que la memoria se ancla y se refugia. Como se ha mencionado con anterioridad, son espacios que dan cuenta de una suerte de desgarro en la memoria a partir de una ruptura con el pasado. Ocurre aquí un proceso singular: hay una conciencia de la ruptura con lo ocurrido, pero también una imperiosa necesidad de aferrarse a ello. Estos lugares funcionan como repositorios, y en ocasiones podrían llegar incluso a amenazar la existencia de la memoria espontánea.

En efecto, parecen ser lugares de peregrinación ante los cuales se han hecho borraduras y tachones. Incluso se han eliminado partes de la historia de la humanidad con sus infinitas aristas, para posibilitar la construcción de relatos coherentes sobre el pasado, con los cuales se espera una identificación por parte de los individuos. Esta actitud busca ir en consonancia con la idea de una historia oficial —que es la que requiere ajustes, tachones o eliminaciones— en aras de dejar caer en el olvido partes y voces de una historia que resulta compleja. Sin embargo, Nora (2008) va a apostar por argumentar que son lugares de una memoria que ya no se habitan, que ya no expresan ninguna suerte de convicción o participación apasionadas.

Para Nora (2008), esto resulta problemático pues el establecimiento de estas materialidades no solo en el espacio público, también en las pretensiones de la construcción de memoria no permite que se vinculen todos los relatos sobre el pasado de manera horizontal, sino que plantea una visión nostálgica. Son estos lugares potenciales mecanismos sobre los cuales se erigen ciertas fidelidades, bien sea a la patria, a la revolución, al gobierno u otras instituciones. Allí se afianzan las identidades sobre estos estandartes, estos espacios físicos; sin embargo, hay que anotar que, en principio, no habría necesidad de construirlos si lo que ellos defienden —la permanencia de la historia—no estuviera amenazada.

De este modo, el sentimiento de continuidad se torna residual respecto a los lugares: hay lugares de memoria porque ya no hay ámbitos de memoria, lo que promueve una necesidad — como se ha insinuado antes— de soportes externos y referentes tangibles de una existencia que solo es tal a partir de dichos lugares (Nora, 2008).

Ante esta situación, vale la pena preguntarse si los lugares de la memoria tienen límites maleables al pasar de la memoria fija (estática), a la memoria performada (corporeizada). Puesto que la memoria se espacializa en lugares que no se habitan con regularidad, la noción de los momentos de la historia de vida de cada uno, y la historia de la sociedad cobran relevancia, y los dotan de un carácter que resulta tanto oficial como afectivo. Esto último da pie para el planteamiento de lo que Diana Taylor (2014) denomina “actos de transferencia”.

Para Taylor, las performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas (*twice behaved-behavior*)⁴. Estas prácticas suelen aparecer separadas de aquellas a su alrededor, para constituir focos discretos de análisis; una danza particular o una manifestación tiene un principio y un final, no se da continuamente en el interior de otras formas de expresión cultural (Taylor, 2014). Además, el performance tiene una potencia crítica, que no se halla únicamente, como podría pensarse, en una repetición paródica de la tradición o de la norma, sino en la capacidad que este tiene de producir y transmitir un cierto conocimiento social, a través de las prácticas corporizadas y de la escenificación.

Las performances y las estéticas de la vida cotidiana varían de comunidad en comunidad al reflejar especificidades culturales e históricas, tanto en la dramatización como en la audiencia/recepción; mientras que la recepción cambia en las performances tanto en vivo como en los medios de comunicación, el acto en cuanto tal solamente cambia en vivo. Las performances coexisten, desafiando e influenciando otras performances. Sin embargo, de alguna manera resultan siempre comprensibles en el marco de los ambientes y asuntos que las circundan. Así las performances se entienden como simultáneamente “reales” y “construidas”, como prácticas que

⁴ Aquí, Taylor no se refiere a la práctica artística conocida desde los años 60 del siglo XX como “performance art”, sino a todas las prácticas culturales que suponen un comportamiento ritualizado enmarcado en límites temporales y espaciales bien definidos, de manera que “performance”, según su comprensión, puede ser tanto una obra de teatro como las danzas de un carnaval o los ritos de fiestas religiosas, entre otras.

reúnen aquello que ha sido históricamente separado bajo cuestionamientos relacionados a lo epistemológico, pero también a lo ontológico. De allí que la memoria común se enmarca en un proceso afectivo que se aloja en la corporalidad. En procesos como el de construcción de memoria colectiva se realiza una aproximación a niveles de referencia complejos y aparentemente contradictorios; aunque en ocasiones parecen sostenerse (o mejor sustentarse), unos a otros (Taylor, 2014).

Con esto en mente, resulta prudente sostener que el teatro en sí mismo puede erigirse como un lugar de memoria que va más allá de la construcción de una memoria “monumental”. Requiere pensar en una construcción que no parte del archivo, de lo estandarizado, sino de la performatividad, que tiene que ver con emociones o subjetividades más amplias y que está afincado en la corporalidad.

Así, el texto de Johnson (2015) da luces sobre la cuestión de reinterpretar o revivir hechos pasados. Discute acerca de la participación, la puesta en escena y el performance. A través de una amplia variedad de medios es posible entablar relaciones entre lo corporal, lo emocional, las maneras de hacer y de pensar. Supone que esto permite una conexión cultural desde la apropiación de lo vivido y recordado, a la vez que enriquece el conocimiento humano y disminuye las brechas entre grupos humanos diversos.

La autora se pregunta entonces: ¿Qué efecto puede tener la participación en actividades derivadas de una cultura del pasado? ¿Pueden estas actividades acercarnos a aquellos cuerpos que ya no actúan y, en caso afirmativo, cómo y con qué significado? (Johnson, 2015).

Las representaciones artísticas del performance pueden reflejar este enfoque, pero con mayor frecuencia juegan o critican el evento o performance en cuestión, reinterpretando el pasado o comentando el presente o el futuro.

Para Richard Schechner, hacer performance implica siempre rehacer actos pasados, repetir palabras pasadas, comportarse de acuerdo con comportamientos pasados. Siguiendo esta teoría, la representación teatral puede proporcionar una manera para que los actores renazcan en lo que una vez fueron, para que revisiten lugares o sentimientos ya olvidados (Schechner, en Johnson, 2015).

Así, Johnson (2015) recurre a la noción de Elizabeth Freeman de “energía mutuamente disruptiva” para sugerir que la representación teatral es más que una simple negociación o recuerdo del pasado porque, en cierta medida, el pasado ya se encuentra allí, al menos parcialmente. El pasado se materializa como un cuerpo sin vida que se recuerda y reanima en cuerpos que habitan el presente; se trata de una suerte de presencia que oscila entre la vida y la muerte (Johnson, 2015).

¿Qué uso tiene entonces la performatividad dentro de los discursos y actos de memoria? En su estudio al respecto, Winter (2010) habla sobre la performatividad como parte constitutiva e intrínseca de la memoria colectiva. Cuando los individuos pertenecientes a grupos humanos expresan, interpretan o repiten hechos pasados encuentran la forma de “sepultar” lo vivido en su memoria y seguir adelante. Y cuando se usa el término sepultar, no se pretende darle una connotación negativa; esta sepultura implica una elaboración adecuada del duelo, que lleve a su vez a un proceso de resignificación de los recuerdos, para construir una memoria que resulte significativa o relevante de forma individual y colectiva.

La performatividad de la memoria se expresa, así, en un conjunto de actos, algunos materializados en discursos, otros en gestos y movimientos, otros en arte, y otros en puestas en escena. El acto performativo repasa y recarga la emoción que dio el impulso a la memoria o historia inicial, promoviendo su resistencia al olvido. Así pues, el proceso afectivo (emocional) estará siempre inscrito en actos performativos en general, y en actos de memoria en particular. Los actos performativos de rememoración son una manera esencial mediante la cual se forman y reiteran identidades y memorias colectivas (Winter, 2010).

Claro está, los sujetos involucrados no pueden compartir el pasado con las personas que “hacen memoria”, pero lo pueden performar mediante gestos y actos pequeños, pero infinitamente valiosos (Winter, 2010).

Los actos de memoria pensados como performativos tienen el potencial de operar una doble función. A la vez que albergan o traen a colación hechos importantes del pasado, también permiten un proceso de elaboración de duelo o resignificación. De este modo, se establece un constante ir y venir entre lo individual y lo colectivo, lo que permite ratificar el esquema de memoria de Halbwachs (2004) en el que se hacía hincapié en la influencia del otro sobre los propios recuerdos.

A través de la performatividad de la memoria se obtiene que, mediante actos concretos, bien sean discursivos, artísticos o netamente corporales se opera una emocionalidad tan superior que puede sobrevivir al olvido o a la supresión. Esto se puede relacionar en particular con la historia, con la construcción o reconstrucción de identidades, superación de sucesos traumáticos, eventos diaspóricos, protestas sociales, entre otros.

Valdría la pena, entonces, preguntarse si en el caso del teatro inserto en un marco político esta función sanadora o dignificadora persiste y prevalece.

3.3 Memoria y justicia: un problema político

De acuerdo con lo expuesto por Paul Ricœur (2000), la memoria podría tener un uso político, que se relaciona con la generación de una política de la *justa memoria*. De esta manera, el autor pretende trascender la tenencia pasiva del recuerdo o el encuentro meramente casual con este, para ir más activamente en su búsqueda y posiblemente generar lo que él llamaría una “memoria feliz” (Ricœur, 2000, p. 83). La memoria feliz es caracterizada como “(...) la estrella guía de toda la fenomenología de la memoria (...)” (Ricœur 2000, p. 633). En líneas generales, funciona de manera análoga a la utopía en tanto manifiesta las potencialidades del ser humano. La memoria feliz es un ideal que se contrapone a la memoria impedida y que lleva al historiador a no ser un mero teórico, sino también un actor social que hace las veces de psicólogo social y crítico de las ideologías.

En tal sentido, se puede analizar la memoria desde un enfoque cognitivo tal que se pregunta, ¿qué recordamos? y plantea una problemática respecto a la fidelidad de nuestra imagen del pasado abogando por una pretensión veritativa; o, bien, desde un enfoque pragmático, que se pregunta quién recuerda y explora los límites de este escenario (Ricœur, 2000).

Se trata del deseo de salir al encuentro de la recolección mnemónica y hacerse partícipe de ella para ordenarla y dotarla de sentido una vez recolectada. Sin embargo, no basta aquí con descifrar quién recuerda, luego de un necesario rodeo por el qué se recuerda, dado que entre el qué y el quién del recuerdo hay un largo trecho por recorrer y este trecho no es otro que el del cómo se recuerda.

Cabe aclarar que, si bien el rol de la imaginación recae en la apropiación de lo que concierne a lo ficcional, lo fantástico y lo irreal, la memoria suele asentarse en lo real, depende de los hechos y datos que sean invocados a través de ella, y de procesos atados a interacciones sociales.

Es allí cuando se presenta la distinción entre la memorización y la rememoración. La primera se dirige a las maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, o posibilidades de hacer de tal modo que estos sean estables y permanezcan siempre disponibles. Es una memoria práctica y aplicable; que se torna casi en un hábito. Por su parte, la rememoración acoge imágenes del pasado entrecruzando el qué y el quién. Se acentúa, pues, un retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento que se reconoce tuvo lugar en el pasado; a esto se le llama puesta en escena del pasado.

Paul Ricœur observa la memoria desde tres perspectivas diferentes, teniendo en cuenta la ambición veritativa que debiera tener la memoria misma: la memoria impedida del nivel patológico terapéutico, la memoria manipulada del nivel práctico y la memoria ético-política u obligada (Ricœur, 2000).

Respecto al segundo tipo, Ricœur presenta un cruce en la problemática entre la memoria y la identidad a partir de la colectividad y la individualidad. Los problemas de la identidad, tanto personal como colectiva, son la causa principal de la fragilidad mnémica. De allí que la memoria se erige como criterio de identidad y a esta última como una noción problemática por su relación con el tiempo y la confrontación con el otro (Ricœur, 2000).

El tercer nivel, ético-político, se relaciona con la memoria obligada, que se presenta como aquella que se pregunta por el deber de memoria. Se trata de una cuestión que en cierta medida sobrepasa las capacidades reales que se tienen frente a la memoria puesto que esta acarrea consigo cargas sociales, emocionales, familiares y de otras índoles, y requiere de una superación relacionada con una mirada distanciada. También hace falta revisar la relación entre memoria e historia, y cómo el ejercicio de esta tiene que ver con su buen uso y también con su abuso (Ricœur, 2000).

¿Cómo decir que debemos acordarnos de algo o saber que en efecto recordaremos ese algo? Hay que ver al deber como aquello que tiene un doble aspecto: se impone desde fuera al deseo y ejerce una limitación sentida subjetivamente como obligación.

Se plantea entonces la posibilidad de traer a colación la justicia como aquella capaz de transformar a la memoria en proyecto. La justicia, entre todas las virtudes, es la que se dirige hacia el otro. Permite introducir la idea de deuda con quienes nos precedieron, y por último de esta deuda aplicada a las víctimas en particular. La negación de la existencia de una memoria con un sentido absoluto del pasado lleva a Ricœur a incorporar el elemento de la deuda, como una relación que se establece entre el hecho recordado, el recuerdo y el futuro.

Una reinterpretación del pasado, afirma el autor, volverá a ejercer retroactivamente una intencionalidad de futuro, se desenvolverá como una memoria con miras a un proyecto. “No es inaccesible para el historiador la lección de la memoria remodelada a posteriori por el proyecto, pues la aplica al tratar con el pasado” (Ricœur, 2000, p. 50). Desde esta perspectiva, la deuda promueve una relación con la herencia. Es decir que, al dirigirse a otros (alteridad), se activa un sentimiento de estar atados a quienes nos precedieron, a la vez que estamos atados a quienes nos rodean aquí y ahora. Pero hay aún un riesgo dentro de la dinámica avalada por Ricœur (2000), y él mismo lo reconoce: es el que tiene que ver con los abusos de la memoria desde la idea de justicia y comunidad.

El abuso puede ser doble: por parte de la víctima, o por parte de otros que hablan en nombre de las víctimas abriendo dos escenarios que no son del todo favorables. A saber, el de la memoria como un problema cívico y el de la posibilidad de validar la ficción como portadora de memoria.

Ante esta preocupación, Todorov (2000) hace un análisis detallado de los abusos de la memoria. En su estudio, el autor aduce que es vital distinguir entre el uso y abuso de la memoria a partir de la pregunta sobre los resultados que este ejercicio tendría en la sociedad, y también sopesar el bien y el mal que se pretenden fundados sobre la memoria del pasado.

Todorov (2000) sugiere basar la crítica de los usos de la memoria en una distinción entre las distintas formas de reminiscencia. El suceso recuperado puede ser entendido de manera literal o ejemplar. Por ejemplo, algún evento doloroso, en tanto suceso es conservado en su literalidad

(nótese, literalidad y no verdad)⁵, y permanece así intransitivo. No nos lleva más allá de sí mismo. De ser este el caso, las asociaciones que se generan sobre él se sitúan en directa contigüidad:

subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez, estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo, y extendiendo las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia (Todorov, 2000, pp. 21-22).

O bien, sin negar la propia singularidad del suceso, puede utilizarse una vez recuperado como una suerte de manifestación de alguna categoría más general, lo que facilita la comprensión y el acercamiento a situaciones nuevas con agentes diferentes. Esta es la memoria ejemplar, que tiene una función doble: a la vez que se neutraliza y controla el dolor causado por el recuerdo — como en culmen de un duelo— se abre también a la analogía, pasando de la esfera privada a la pública y permitiendo extraer de allí una lección. El pasado se torna en principio de acción para el presente.

Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal llevada al extremo podría generar múltiples riesgos, por ejemplo, la generación de identidades grupales excluyentes, dinámicas de antagonismo, enemistad y venganza entre grupos sociales o perpetuación de conflictos, entre otros. La memoria ejemplar en cambio resulta potencialmente liberadora. Por supuesto, no todas las lecciones que deriven de esta serán positivas, pero todas las lecciones pueden ser observadas desde criterios universales sostenidos por relaciones dialógicas entre los seres humanos. El uso literal desemboca casi siempre en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado para comprender el presente, además de aprovechar las lecciones proporcionadas por la injusticia, y en últimas separarse del yo para ir hacia el otro (Todorov, 2000).

⁵ Si la verdad alude a una coincidencia con la realidad, no se puede negar o refutar de forma racional; mientras que la literalidad corresponde solo a una representación que busca ser fiel a la realidad, sin deformaciones de esta.

4. Conjunción arte - memoria: la construcción de memoria desde el teatro en el CNMH

En su texto *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites* (2006), el sociólogo Michael Pollak evalúa la posibilidad de creación de una realidad que le permita al ‘otro’ vivir después de una experiencia límite. Con ello no sólo se restringe al ámbito de aquel que fue opresor pues, como ocurre en muchas de las guerras y los conflictos, la multiplicidad de actores y los matices pueden ser tan complejos y variados que deben ser analizados detenidamente y sin ánimos de generalizar. Para tal fin, Pollak acude a cuatro grandes conceptos que apuntan a procesos de construcción de una memoria que vaya más allá de las memorias oficiales: la memoria en disputa, la función de lo no-dicho, el encuadramiento de la memoria y el mal del pasado.

Para el fin que concierne el presente texto, se acudirá al encuadramiento de la memoria, proceso que implica establecer marcos y puntos de referencia a la hora de interpretar el pasado y sus fronteras sociales.

Estudiar todo tipo de memoria implica analizar sus funciones: la memoria colectiva se integra en esfuerzos por definir y reforzar nociones de pertenencia y fronteras sociales entre colectividades de diverso tipo: partidos, familias, naciones, etc. Referir al pasado ayuda a mantener la cohesión entre los grupos y las instituciones a la vez que los define, opone y complementa con miras a la función de cada uno dentro de la sociedad. Mantiene la cohesión interna y defiende las fronteras de lo que determinado grupo tiene en común.

La memoria encuadrada resulta justamente de un trabajo que tiene dentro de sí límites y debe satisfacer ciertas exigencias de justificación. Este trabajo se alimenta del material proporcionado por la historia. Este puede ser interpretado y combinado con un gran número de referencias asociadas, y guiarse no sólo por la preocupación de conservar las fronteras sociales sino también de poder modificarlas, reinterpretando constantemente el pasado que está contenido dentro de una exigencia de credibilidad que emerge de los actores sociales que la construyen y habitan (Pollak, 2006).

Aquí lo que se pone en juego es la noción de identidad tanto individual como de grupo. Por ello resulta fundamental el rol de los actores involucrados y qué tanta incidencia tienen estos sobre lo que se pretende reconstruir de determinado hecho. También entran en juego los objetos materiales como monumentos o bibliotecas que en cierta forma almacenan la memoria y la solidifican. Olores o aspectos visuales también tienen una gran relevancia.

En cuanto a estos últimos, (Pollak, 2006) sostiene que los más sobresalientes se relacionan con el cine, en tanto que encuadra la memoria no solo desde aspectos técnicos y cognitivos sino también emocionales. Tiene el poder de re disponer las memorias colectivas y desempeñar un papel clave en transformaciones sociales en las naciones. Un ejemplo significativo de ello podría ser el largometraje *Cóndores no entierran todos los días* (1984) bajo la dirección de Francisco Norden, que narra la historia de León María, alias ‘el Cóndor’. Se trata de una mirada detenida a la vida de este personaje, desde mucho antes de convertirse en el líder de una de las bandas conservadoras más aterradoras de la segunda mitad del siglo XX, hasta su momento de mayor poder y su posterior deceso. De este modo, la memoria se encuadra para mostrar a los espectadores que detrás de una realidad que se muestra hostil y oscura, hay todo un contexto, una construcción paulatina de esa realidad.

De forma directa, el encuadramiento permite contribuir a la larga duración y estabilidad del tejido social y las estructuras. Así, los sujetos entran a participar en la definición del consenso social y los conflictos en determinado momento de coyuntura (Pollak, 2006).

La historia y consolidación de la identidad de una nación tiene mucho que ver con estos procesos de encuadramiento y construcción de memorias. Para ello, y también para oportunidades de perdón, resiliencia y reparación, pueden surgir instituciones y mecanismos que aboguen por la expresión y elaboración de duelos, promoviendo la generación de memorias que abarquen una visión de la realidad que pueda resultar más amable para quienes han experimentado sucesos traumáticos o dolorosos.

Entre el 23 y el 29 octubre de 2017, el CNMH gestó un proyecto que identifica al teatro como arte sanador, capaz de aportar a la construcción de paz y memoria. En este contexto surge la idea del *Festival Entreacto: memorias vivas en escena*, que tiene como objetivo “mostrar y discutir los aportes que el teatro colombiano ha hecho para la construcción de la memoria histórica, la paz

y la defensa de los derechos humanos. Y está dirigido a públicos universitarios, organizaciones sociales, víctimas, artistas y personas de diferentes espacios públicos urbanos” (CNMH, 19 de octubre de 2017, Entreacto).

El Festival Entreacto se presenta como una apuesta por evaluar y reflexionar acerca de los alcances del teatro en la construcción de paz y memoria por la que aboga el CNMH. Por tal motivo, su principal interés es proporcionar a la población colombiana las distintas formas de representación teatral por medio de las cuales es posible traer a colación la memoria y dar relevancia a la protección y defensa de los derechos humanos fundamentales. Más allá de ser un festival teatral que busca el entretenimiento o llenar teatros y calles, desde su raíz y génesis, el Festival Entreacto busca reunir y poner a dialogar voces que desde distintos lugares y perspectivas han tomado conciencia de la importancia de tocar temas relativos a la memoria y su adecuada construcción en la colectividad. Se dirige a públicos universitarios y académicos, organizaciones sociales, víctimas, artistas y personas del común, que desde su individualidad y colectividad simultáneas pueden impulsar procesos de memoria a diversas escalas (CNMH, 19 de octubre de 2017, Entreacto).

En el contexto colombiano en particular, los organizadores del festival y el CNMH plantearon el objetivo de mostrar y poner en discusión la relevancia de los aportes que el teatro colombiano ha hecho para la construcción de la memoria histórica, la paz y la defensa de los derechos humanos. En la primera edición de Entreacto, realizada en octubre del 2017, se llevaron a cabo distintas representaciones y manifestaciones teatrales. En su mayoría, se trataba de obras teatrales puestas en escena por parte de colectivos y grupos teatrales de diversas partes del país.

La materialización de recuerdos vividos, hechos históricos o acontecimientos de carácter simbólico tiene el potencial de impulsar procesos de catarsis y de dignificación frente a determinadas circunstancias que pueden marcar la vida de una persona. La tradición, los hábitos, las prácticas sociales que dan forma a una sociedad y a las acciones de sus miembros se actualizan precisamente a través de esta cualidad de materialización que encuentra sentido en lo performativo. Desde la perspectiva de Taylor (2014), el performance puede entenderse como un comportamiento que se repite dos veces. Esto significa que el performance nunca ocurre una sola vez. La primera vez, alguna persona podría moverse de cierta forma. Pero la segunda, si dicha persona es consciente de ello y lo hace a propósito, se crea un marco intencional; la condición de ello es que

sucedan de modo inadvertido, de modo que la apariencia de que la norma es natural se mantenga sin ser cuestionada.

Así, en un performance que repite, cita y reproduce una norma, condensa y actualiza en sí la memoria de las veces pasadas en que una acción similar se ha producido. Este *reenactment* (repetición puesta en acción), trae consigo una dimensión pública en la que están ya prediseñadas las formas colectivas de toda acción del mismo tipo.

Se trata de tomar elementos ya presentes en la realidad y dotarlos de un nuevo sentido, un sentido de completitud y de cierre cuando los fundamentos de la vida individual, familiar y en comunidad se han roto como consecuencia de distintas violencias. Por eso, dar sentido a lo que parece que no lo tiene o lo ha perdido es una posible potencia del teatro de cara a la memoria.

Finalmente, a partir de esta perspectiva se comprende que todo aquello que alguna vez ocurrió y marcó las vidas de las víctimas para siempre constituía algún significado en concreto. De cualquier modo, en ocasiones es preferible olvidar y seguir adelante. De hecho, de acuerdo con Herman (2015), la respuesta más intuitiva hacia las atrocidades es eliminarlas de nuestra propia conciencia. Algunas situaciones violan el complejo social a tal grado que resulta imposible hablar de ello. Por ello, resulta algo “indecible” (*unspeakable*). Sin embargo, hay atrocidades que se rehúsan a ser enterradas en el olvido; después de todo, tiene el mismo poder negarlas, que la convicción de que dicha negación no es posible. Se abre así un conflicto entre la profunda voluntad de negar hechos traumáticos y desagradables, en oposición a la voluntad de proclamarlos abiertamente. Esto es lo que Herman denomina “la dialéctica central del trauma psicológico” (Herman, 2015, p. 8).

Quienes han sobrevivido a traumas de diversa índole, suelen contar su historia en un tono altamente emocional, contradictorio y fragmentado, lo que en ocasiones afecta su credibilidad y ubica la historia justo en el medio entre decir la verdad y callarla. Pero cuando la verdad es finalmente reconocida, los sobrevivientes pueden empezar su recuperación, puesto que, si se eligiera olvidar del todo, los traumas podrían repetirse de forma interminable al no instaurarse una conciencia real sobre lo que hay que evitar a toda costa, y también sobre lo que hay que aplaudir por encima de tantas otras cosas.

Si se silencian recuerdos que podrían ser fundamentales en el proceso de reparación o dignificación, esto afectaría a generaciones futuras y a los recuerdos que ellas recibirán, mantendrán y posteriormente construirán. El valor del testimonio recae en la posibilidad de reconstruir experiencias, a la vez que alienta la reflexión y la consolidación de sentimientos identitarios. Se establece una suerte de puente entre la voluntad individual, colectiva y la capacidad de transmisión de recuerdos, memorias y emociones entre el individuo en cuanto tal, la colectividad, y entre miembros de esta última (Herman, 2015).

5. Festival Entreacto edición 2017

El Festival Entreacto en su edición del 2017 se presentó como una plataforma que buscaba, en palabras de Juana Salgado⁶, —líder de línea corporal del área de programación cultural del CNMH— “poner en presentación pública las obras profesionales y de organizaciones sociales y comunitarias que trabajan memoria a partir del teatro. Eso es un escenario, para presentarlo a la sociedad. Para pedagogizar a la sociedad en temas de memoria desde diversas perspectivas a través del lenguaje teatral” (Juana Salgado, comunicación personal, agosto 28 de 2018). En la primera edición del año 2017 —que se ha elegido considerar por ser el proyecto piloto y marcar un hito en el subsecuente desarrollo de prácticas culturales del CNMH—, hubo especial interés en los grupos profesionales de teatro. Continúa Salgado:

Por profesionales quiero decir gente del sector artístico teatral que no solamente trabaja obras de memoria histórica, sino que dentro de sus repertorios ha trabajado repertorios propios, dramaturgias propias. Eso también es muy importante, la proliferación de dramaturgias partiendo de hechos, acontecimientos o sucesos históricos, que hacen en la sociedad un proceso de memoria.

Por el otro lado, están organizaciones sociales que desde su contexto generan dramaturgias que parten de sus realidades cotidianas. Entonces son dos lugares de entrada que son muy distintos. Unos las viven en carne propia, viven el conflicto en el territorio y toman esta opción de resistencia a través del teatro. Los otros son artistas que empiezan a generar una conciencia. Uno, para generar relato dramaturgico, y dos para tener algo que decir y aportar a la sociedad. En tercer lugar, para conectar con el público a través de contenidos que generalmente en la ciudad no nos importan, no queremos saber, o estamos acostumbrados a verlos en unos formatos distintos que son los de la lucha, la resistencia de las organizaciones. Entonces tienen otra iconografía, tienen otro formato, pero entonces el teatro posibilita todas esas articulaciones (Juana Salgado, comunicación personal, agosto 28 de 2018).

A partir de lo señalado por Juana Salgado puede entonces caracterizarse el Festival Entreacto como una estrategia que logró generar un tejido social entre las asociaciones comunitarias alrededor de un objetivo común, a saber, la preservación de la memoria histórica. Asimismo, el Festival buscó proyectarse como una plataforma de contenido artístico de diferentes

⁶ Para la entrevista completa, revisar Anexo 1.

modalidades donde, si bien el conflicto y la memoria tienen un papel preponderante, no son el único tema sobre el que versan todas las expresiones artísticas. En síntesis, la oportunidad ofrecida por el Festival como mecanismo de expresión de dramaturgia y de memoria potenció dicha plataforma como un escenario que convocaría cada vez más organizaciones sociales y artísticas.

El Festival Entreacto tuvo lugar en las ciudades de Cali, Medellín y Bogotá bajo la premisa de la importancia de llevar el trabajo de memoria no solo a pueblos y territorios rurales sino también a grandes capitales, para insertar dentro del discurso cotidiano de los habitantes de las urbes temas de memoria y reparación, además de proporcionar información que resulte útil para generar un acercamiento consciente a las problemáticas expuestas en las obras presentadas.

Con respecto a la relación que se tejió entre el CNMH y Festival, es menester resaltar que dicho tejido se desarrolló en el marco de las acciones de comunicación y difusión del Centro. En efecto, tal y como afirma el informe de gestión de 2017 del CNMH, conforme a lo estipulado en la Ley 1448 de 2011, el Museo Nacional de Memoria incluía entre sus proyectos de inversión el objetivo de posicionar varios eventos de llamamiento a la memoria, entre estos el Festival Entreacto. Fue gracias al proyecto de inversión “Diseño e implementación de la estrategia de participación social del Museo Nacional de Memoria Histórica” como el Festival pudo lograr ser realizado en el año 2017 (CNHM, 2017a).

En cuanto a la selección de obras, se utilizó la metodología de circulación de obra, que consiste, en esencia, en elegir compañías, artistas y repertorios que se hayan trabajado anteriormente, lo que se llamaría “temas transversales” o “hito”, y a través de ello generar un acercamiento a múltiples temas desde múltiples perspectivas. Es decir, la circulación de obra permitió tener un abanico de posibilidades en torno al tema de memoria, desde el origen de las compañías involucradas hasta las puestas en escena.

Saphi, Manos a la obra, La vida privada de las muñecas de trapo, Donde se descomponen las colas de los burros y De ausencias son algunas de las obras que pudieron verse en Bogotá, además de conversatorios académicos que acompañaban las obras a partir de aproximaciones históricas y teóricas.

A continuación, un breve recuento de la trama de las obras incluido en la página oficial del festival acompañado de un breve análisis del trasfondo interpretativo y de comprensión de la obra.

SAPHI

Colectivo luz de luna

24 de octubre / Plazoleta del Rosario, Carrera 6 calle 13 / 12:00 m / Bogotá

Sinopsis: Las Alegrías invaden el espacio para dar inicio a un rito por la vida y la muerte, sus colores se mecen desde lo alto formando danzas al ritmo de sonidos latinos, de sus rostros sobresalen los pliegues del tiempo. Su encuentro se ve interrumpido por Las Sombras, quienes rápidamente van reduciendo la idea de celebración para impregnar el ambiente de tristeza y pesadez. Los guerreros llegan para enfrentar esa inevitable sensación, hacen gala de sus movimientos ágiles y fuertes, hasta que espantan una a una a Las Sombras. Un nuevo cambio se avecina, el aire trae una nueva fragancia que acaba con la cordura de los guerreros y los convierte en mezclas de humano y animal, son las jóvenes, con su llegada, viene la fertilidad y el impulso vital para no desfallecer. Ellas otorgan un nuevo ritmo a la alegría de vivir (IDARTES, 23 de octubre de 2018, Saphi en el Festival).

Esta obra fue desarrollada por el colectivo Luz de Luna que, a la fecha, cuenta con más de 27 años de trabajo, recorrido y experiencia en proyectos artísticos. Dicho grupo teatral se ha interesado en circular piezas teatrales a nivel nacional e internacional, con el objetivo de lograr un intercambio cultural. Particularmente, la obra *Saphi* —que toma su nombre de la lengua quechua cuyo significado es ‘raíz’— rinde un homenaje a las mujeres latinoamericanas que históricamente han tejido la cultural del continente. A su vez, la obra en su puesta en escena busca involucrar al público en una especie de ritual alrededor de la vida y la muerte. En esa medida, el desarrollo de la obra es una fuerte experiencia de colores, música andina, máscaras y vestuarios.

Con el paso del tiempo, la obra inicia también una etapa —en virtud de la muerte— donde surgen una serie de sombras y personajes lúgubres que modifican de una manera sorpresiva el ambiente de celebración a tristeza. Paso seguido, entran en escena unos guerreros que mediante fuertes movimientos logran disipar los personajes y ambiente de pesadez. A medida que avanza hacia la parte final, la obra sigue teniendo cambios de ritmo cada vez más dinámicos dando lugar a una mezcla entre lo humano y lo animal y en último término del ciclo de la vida.

MANOS A LA OBRA

Grupo M de Memoria

25 de octubre / Plazoleta del Rosario, Carrera 6 calle 13 / 12:00 m / Bogotá

Sinopsis: La finalidad de la puesta en escena —musical y teatral— inscrita en la corriente pedagógica del Teatro Testimonio y el Teatro del Oprimido, es reconstruir, de manera simbólica, la memoria histórica de los colombianos. A partir de la metodología de la Línea del Tiempo, basada en un ejercicio de imaginación narrativa, se recrean los acontecimientos que han marcado la historia nacional desde la década de los años 40 hasta nuestros días, invitando al público presente a integrarse a la acción y a la reflexión colectiva frente a varios aspectos problemáticos de carácter histórico, sociológico, político, psicosocial y cultural, que deben ser tenidos en cuenta a la hora de desarrollar estrategias de diálogo intergeneracional, encaminadas a fortalecer los vínculos humanos, la confianza y el reconocimiento de la diversidad, que son condiciones indispensables para afianzar las bases de la convivencia pacífica en Colombia.

La obra busca resignificar para la audiencia los ideales normativos y los proyectos de vida que históricamente en Colombia se han truncado por las oleadas de muertes violentas. Lo que se busca es partir de un proceso de construcción de memoria colectiva donde convergen múltiples voces de la sociedad contribuyendo a la elaboración de un relato histórico que abarque todos los actores del conflicto tal que, desde una perspectiva inter-generacional, se logren encontrar caminos alternativos hacia la reconciliación y la paz (AsoMinga, Memoria, manos a la obra, junio 7 de 2013).

LA VIDA PRIVADA DE LAS MUÑECAS DE TRAPO

Teatro Tierra

23 de octubre / Plazoleta de Lourdes, Calle 63 carrera 13 / 2:00 pm / Bogotá

Sinopsis: *La vida privada de las muñecas de trapo* es un montaje y es un viaje. La escenografía, que es una chiva tradicional, es el espacio escénico. Rueda, traslada a los personajes viajeros al lugar de representación y transporta a los espectadores a una región donde se puede sentir algo especial que tiene que ver con la historia de cualquier persona, con la historia del país desde una mirada llena de humor y de esperanza (IDARTES, 12 de octubre de 2018, La vida privada).

Esta importante obra realizada por el Teatro Tierra constituye un homenaje al poeta Aquiles Nazoa. El contenido simbólico que vehicula la obra gira alrededor de la tradicional chiva colombiana en la cual se trasladan unos personajes como representación del trasegar regional que deben llevar a cabo muchos colombianos a causa de la violencia. Asimismo, la chiva representa un escenario de alegría, de colorido y fraternidad entre los pasajeros. Desde allí empiezan a tejerse todas aquellas historias que, a manera de retazos, van dando forma una memoria colectiva que se acompaña de la música tradicional del departamento de Boyacá.

En concreto, la obra constituye una herramienta performativa mediante la cual se ponen en juego las vicisitudes del desplazamiento forzado, del trasegar la vida en regiones desconocidas, al tiempo que se manifiesta esporádicamente la alegría de un pueblo que, como la chiva, no se detiene. La influencia de la poesía de Aquiles Nazoa en esta obra es significativa si se tiene en cuenta que en medio de los difíciles escenarios que puedan ir tejiendo los relatos, no deja de existir esa dialéctica de la vida donde el humor y la calidez humana poco a poco van desglosando una conmovedora belleza.

DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS

Umbral Teatro

24 de octubre / Auditorio Fuga, Calle 10 # 3-16 / 6:00 pm / Bogotá

Sinopsis: Es el afán de los personajes por defender a sus familias de un destino que parece inexorable: jóvenes extraviados en un presente que se les escapa, enredados en la maraña de los intereses de adultos sin rostro. Personas del común a merced de un estado ausente y autoritario a su vez. Es un mundo peligroso de delaciones y recompensas, acusaciones ambiguas de delitos que tampoco resultan claros. La esperanza de recuperar a los seres queridos se desvanece, sin que quede rastro de su historia, registro de su nombre o su dolor (*El Espectador*, 20 de agosto de 2019, Cartelera de teatro en Bogotá)

La puesta en escena de esta obra pone de manifiesto los sentimientos que rodean aquellas historias de vida donde el dolor se convierte siempre en un aliciente para dar un paso adelante. Es una obra donde el sentimiento de familiaridad tan propio de la población rural colombiana se hace patente mediante la angustia y preocupación del individuo por el otro.

Asimismo, la historia que se le presenta a los espectadores deja ver las confusiones y preocupaciones que sufre el individuo en su paso de la adolescencia a la adultez, las preocupaciones por mantenerse con vida en un contexto donde el abandono estatal es la norma. *Grosso modo*, la obra busca acercar la mirada hacia la realidad delictiva en contextos donde no resulta sencillo establecer límites claros entre lo correcto o incorrecto. La moral del delincuente, las angustias de vida y todos aquellos sentimientos que atormentan la historia del ser humano, son recogidas en esta obra que abre una comprensión diferente de la humanidad del otro.

DE AUSENCIAS

Teatro Quimera

25 de octubre / Teatro la Factoría, Carrera 25 # 50 – 34 / 7:00 pm / Bogotá

Sinopsis: Nace de la necesidad de hablar de un fenómeno que, aunque no es único en nuestro país, sí lo hace adquirir características especiales, y lo convierte en una suerte de epidemia: este fenómeno es la desaparición de personas. Encontramos que son múltiples las razones para que este hecho se desarrolle en forma tan dramática, pues posee componentes de

violencia, descomposición social y miseria; es una mezcla de paramilitarismo, guerrilla, violencia de estado, narcotráfico, y el auge de la industria del secuestro.

La obra en cuestión trae al frente una problemática de la existencia humana que compete al fenómeno de la guerra y que se sitúa particularmente en el caso de Colombia. La crudeza de los hechos de desaparición de las personas es representada en esta obra buscando transmitir en el auditorio los sentimientos de angustia, desesperación y resignación que aparecen y desaparecen en los familiares de este tipo de víctimas del conflicto. Se trata, pues, de una obra que llama la atención sobre un hecho particular de la descomposición social causado por la violencia donde son múltiples los factores que pueden determinar dicho fenómeno. El alto grado de dramatismo contenido en esta obra hace parte de una estrategia que busca demostrar la realidad que está contenida en la memoria histórica de Colombia.

APARTADOS

Sopa de Piedras

28 de octubre / Plazoleta Museo la Tertulia, Avenida Colombia # 5-105 Oeste / 4:00 Pm / Cali

Sinopsis: Es una obra que refleja las problemáticas que viven las comunidades debido a las disputas sobre el territorio que se generan en el marco del conflicto, principalmente por la injerencia de los grupos paramilitares. Se cuenta la historia de la Comunidad de Paz de San José de Apartadó, a través de los relatos y experiencias de las personas, en las cuales se mezcla un componente de sensibilización y también un elemento de comedia. El objetivo es principalmente cuestionar el momento que vive el país con la finalidad de generar aportes en la construcción de paz a partir de la recolección y narración de las experiencias.

El tema central de la obra es, como se ha dicho, la intención de control territorial por parte del paramilitarismo en tiempos de la implementación de los Acuerdos de Paz. Alrededor de este complicado escenario, la obra se permite oscilar entre los géneros de la comedia y del drama para suscitar la reflexión entre los espectadores, a propósito de la búsqueda de una paz verdadera. Asimismo, la obra se permite entretener dos lenguajes teatrales para hacer más potente la idea en mención.

En efecto, mediante el lenguaje poético que se desarrolla desde los títeres, la obra permite generar emociones que llevan al espectador a introducirse en la historia; y en esa medida, en la memoria histórica de la situación narrada. Al tiempo, la puesta en escena también hace uso de un lenguaje rítmico y paródico propio del teatro callejero, lo cual hace mucho más digerible el dramático tema central de la obra. En síntesis, se trata de una obra que busca generar una expresión artística multidimensional y que, al tiempo, le habla al auditorio de un tema fundamental para la resolución de conflicto en Colombia.

ENTRE TIERRAS

Colectivo Laboractores

28 de octubre / Teatro Laboractores, Carrera 14 # 4-42 / 8:00 pm / Cali

Sinopsis: El enfoque principal de esta obra es el de generar procesos de interacción con la audiencia, a través de personajes que aparecen en escena planteando preguntas y cuestionando las ideas de las personas sobre el conflicto y sobre las posibles soluciones que se establecen. De esta forma, se produce el desarrollo de un teatro sensorial, basado en la posibilidad de despertar emociones a través de las preguntas, a través de un viaje por la memoria individual y colectiva, en el cual elementos como la guerra, la violencia y la muerte se establecen también como ejes de cambio y oportunidades para la transformación.

En efecto, esta obra se trata de lo que podría denominarse un camino experiencial que debe atravesar el espectador para dar cuenta del sentido de la obra. Dicho de otra manera, la experiencia sensorial propuesta en esta obra busca activar las memorias a través del recorrido que espectador en tanto que es abordador por los personajes, debe responder a preguntas y planteamientos que le interpelan. Las imágenes y sensaciones, por tanto, se convierten en *Entre Tierras* en una herramienta que permite explorar la teatralidad mediante la participación del auditorio en la búsqueda de sentidos poéticos que permitan tramitar los difíciles interrogantes sobre la guerra y la violencia. Al ser una obra que hace uso del teatro callejero también se permite proponer un reconocimiento y ocupación de los espacios cotidianos de la ciudad. Esto permite lograr generar una conciencia sobre la temporalidad de estos lugares en relación con la vida de la comunidad que la habita; la preocupación por el presente y el futuro de la comunidad, por tanto, son aspectos que se develan a través de esta obra participativa.

TOCANDO LA MAREA

Semillero Teatral por la Vida de Buenaventura

29 de octubre / Teatro La Máscara, Carrera 10 # 03-40/ 7:00 pm / Cali

Sinopsis: La obra se construye partiendo de los resultados de un informe titulado “Buenaventura: un puerto sin comunidad”, en el cual se narran las historias y analizan los testimonios de personas de la comunidad que sufrieron las consecuencias de la violencia en el territorio. De esta manera, en el escenario se reviven los momentos dolorosos, las tragedias y los cambios culturales que se generaron en las comunidades debido a los procesos de perpetración sistemática de la violencia. Se utilizan 20 tablas de madera como apoyo escenográfico, las cuales se transforman en diversos objetos.

Esta obra comporta una experiencia estética y artística que cala profundamente en el espectador al realizar un relato desde las artes escénicas, alimentado por varias de las denuncias que aparecen en uno de los informes más importantes del CNMH. En tanto que se ocupa de la realidad de la comunidad afrodescendiente de Buenaventura, es una obra en la que tienen un lugar preponderante la danza, la música y demás aspectos culturales de dicha comunidad. En contraste, al tiempo que le habla al auditorio de esa potente riqueza cultural y social del pueblo negro, exhibe de manera punzante la crudeza de la guerra: se trata de la presentación de una extraña armonía entre la alegría y el sufrimiento.

La obra bien puede interpretarse como una catarsis sobre la muerte que ha rondado durante varias décadas a la comunidad de Buenaventura. Se convierte al unísono en un canto a la vida y en una denuncia de la injusticia y el abandono estatal que aqueja a la comunidad afro. Por último, un aspecto a señalar de *Tocando la Marea* es la muy particular forma de utilizar el cuerpo humano como un archivo que da cuenta de todo lo sucedido en el territorio. En efecto, por la manera como se vale del rostro de los personajes para transmitir los miedos y las esperanzas de la comunidad, constituye una de las obras más importantes en la preservación de la memoria histórica a partir de la teatralidad.

FALSO + POSITIVO

La Antiliga

27 de octubre / El Teatrigo de Medellín, Transversal 39b # circular 2 - 46 avenida Nutibara / 5:00 pm / Medellín

Sinopsis: Es un teatro de denuncia, mediante el cual se quieren poner en evidencia hechos relacionados con la injusticia social y el abuso del poder del Estado, a través de representaciones colectivas. Las historias se cuentan desde la perspectiva de las víctimas, enfocándose en la historia de Peter Carmona, quien fue desaparecido por dos años y alejado de su madre y de su hermana, quienes nunca recibieron una respuesta sobre las causas reales de la desaparición. Para narrar el tema de los falsos positivos se utiliza la técnica de espacio mínimo de Jacques Lecoq⁷.

Ofrecer un análisis de esta obra supone tomarse en serio las palabras de Lorca cuando afirmaba que el teatro tiene una obligación social, histórica y, si se quiere, política con respecto a su comunidad. Ciertamente, la técnica de teatro laboratorio que utiliza La Antiliga en esta obra permite plantear el argumento central de la obra en una multiplicidad de lenguajes de amplio espectro. Así, pues, en Falso + Positivo, aparecen recursos teatrales tales como la improvisación, la dinámica de mimo o el clown e incluso otro tipo de herramientas teatrales que buscan orientar al público en el recorrido estético propuesto.

Esta multiplicidad de lenguajes da cuenta a su vez de la necesidad que existe en el individuo que se ha tenido que identificar como víctima, por expresar todo cuanto le ha quedado atrapado en el hecho de afectación que lo determinó en la memoria colectiva, como víctima. Asimismo, al reconocer esta necesidad de expresar todo aquello contenido se despliega la capacidad curativa del teatro, su característica de sanación en tanto terapia que permite hacer frente a un hecho tan doloroso como las ejecuciones extrajudiciales. La obra constituyó una experiencia artística cuya potencia estuvo esencialmente determinada por la performatividad de los lenguajes utilizados para transmitir el argumento central del discurso.

⁷ Un escenario de tres metros de largo por uno y medio de ancho.

OBJETANDO

Kolectivo Nariz Obrera

26 de octubre / Plaza Botero, Avenida Carabobo con calle 52 / 1:00 pm / Medellín

Sinopsis: Se recrean las conductas y acciones de los militares, basadas en un enfoque guerrillero, con la finalidad de llevarlas hasta una expresión absurda por medio de la sátira. A través del uso de la técnica del Clown se plantean críticas a temas como el servicio militar obligatorio, aludiendo a la importancia de la resistencia como mecanismo para evitar la guerra. En la recreación, un conjunto de payasos que conforman un batallón comienza a darse cuenta de que tienen la posibilidad de objetar los mandatos que se les imponen, y así crear una resistencia ante las imposiciones.

El Kolectivo Nariz Obrera constituye uno de los grupos de teatro que en Colombia se han tomado realmente en serio la tarea de utilizar el arte para enfrentar el miedo colectivo. En efecto, al hacer uso del arte clown como un tipo de acción estética y política lo suficientemente fuerte como para denunciar con amplio eco las atrocidades de la guerra, dicho grupo se ha planteado en la obra *Objetando* la tarea de mostrar los aspectos problemáticos del ejercicio militar en Colombia.

Sin presentar el menor escozor, la obra transforma el miedo social que pueda existir a propósito de referirse de cierta manera hacia las instituciones militares, en una herramienta que devela las lógicas amenazantes del poder y el orden público. En este sentido, *Objetando* es una obra que toma como recurso fundamental para el desarrollo de la denuncia y con esto, de la construcción de memoria histórica, la potencia del sentimiento del miedo en tanto aspecto que determina los alcances de, por ejemplo, las construcciones sociales y colectivas.

Así, pues, al utilizar la figura del clown como un personaje que tiene posibilitado la realización de críticas directas a la cultura de la violencia, la obra del Kolectivo recurre al humor y la ironía como estrategias para acercarse a estos dolorosos episodios de la realidad nacional.

TIEMPOS DE GUAYACÁN

Corporación Ziruma

26 de octubre / Teatro La Fanfarria, Carrera 84 #42c-54 / 6:00 pm / Medellín

A través de la reflexión y la construcción de memoria se plantea la importancia de establecer estrategias de reconciliación con los espacios cotidianos que fueron afectados, transgredidos y transformados a través de la guerra. De esta manera, se establece una propuesta de resignificación del espacio a través de recursos como el diálogo, proponiendo espacios mediante los cuales es posible dignificar el pasado como medio para construir el presente.

En efecto, la obra no solo busca situar como elemento central la memoria en tanto mecanismo que permite hacer frente de manera crítica a las atrocidades del conflicto social. A su vez, esta obra de la Corporación Ziruma busca expresar la necesidad de lograr una reconciliación con esos espacios del territorio que la violencia ha ido poco a poco ganándole a la sociedad. Así, por ejemplo, la esquina, el parque y las calles en general, se plantean ya no como habitualmente sucede, esto es, como nodos de violencia y problemática social, sino que se buscan concebir en la obra como contextos de esperanza para las generaciones venideras.

Cabe tener en cuenta que además de las obras de teatro en el marco del Festival también se desarrollaron talleres de formación. En Bogotá, por ejemplo, se desarrolló el taller *Una mirada a las iniciativas teatrales de Colombia y Chile*, enfocado en discutir la teoría y la práctica sobre el teatro de calle. En Cali se realizó otro taller para aprender técnicas de creación a partir de elementos biográficos, históricos y de memoria. Finalmente, se destacaron los conversatorios, dentro de los cuales se resalta el que fue desarrollado en la ciudad de Medellín para hablar sobre temas de creación artística en la comuna 8; y el de la ciudad de Cali, en el cual se tocó el tema del teatro como medida de reparación simbólica.

Como se puede apreciar, las obras que se presentaron en el Festival tuvieron como elementos comunes los procesos de reconstrucción de memoria, la crítica, el desarrollo de propuestas de resignificación comunitaria a través de elementos como la participación, el encuentro y el diálogo. A través de las obras se abría la posibilidad para que el arte, bajo la forma del teatro, se vinculara con las problemáticas de la sociedad, se integrara dentro de las dinámicas cotidianas y adquiriera un sentido que iba más allá de lo considerado como meramente estético.

Estas obras asemejan un conjunto de manifiestos (en el sentido de una declaración pública de principios e intenciones), de situaciones, sentimientos y eventos que no pueden esperar para salir a la luz, para sanar, para ser resignificados.

Cabe resaltar que de acuerdo con el filósofo Jacques Rancière (2013), “el arte existe como mundo aparte desde el momento en que cualquier persona puede entrar a él” (2013, p. 9), lo que permitiría que el arte se redefina una y otra vez en regímenes de percepción y de sensación, desdibujando así las especificidades que alguna vez lo definieron. Así, “el lector podrá construir la historia de un régimen del arte como la de un gran cuerpo fragmentado y de la multiplicidad de los cuerpos nacidos de esa misma fragmentación” (Rancière, 2013, p. 14); en otras palabras, el arte se vuelve tal en su sentido más amplio y completo cuando se dispone como un instrumento íntimamente vinculado con la realidad y, por ende, con la esfera de lo político y lo ético; cuando le habla directamente a los espectadores, sin importar el origen de estos, sus creencias o afiliaciones políticas.

Una de las más bellas particularidades del teatro y las puestas en escena es que, sin importar en qué medida (alta o baja), o en qué sentido (positivo o negativo), el teatro siempre deja huella, impacta, cambia la forma de ver el mundo, aunque sea por un breve instante. En adición a esto, las prácticas teatrales tienen la enorme capacidad de generar interconexiones humanas y sociales en tanto que permiten conocer aspectos de la realidad mediante una intensidad sensorial, una intimidad social y la presencia psicológica conjunta de cuerpos en el escenario y fuera de este.

Al ser *esencialmente público*, el teatro se dispone como una actividad cooperativa que se pone al centro de un tiempo y espacio compartidos, y requiere de este sentido de comunidad y comunión para adquirir un sentido que pueda ser llamado significativo. Por otro lado, el impacto del teatro se establece, según la entrevista desarrollada con Juana Salgado, directora de la línea corporal del Festival, en la medida en que se percibe algo vivo, que se está frente a otro ser humano que produce una acción. Es por estas razones que el teatro se ha establecido como un enfoque muy importante en los procesos de reconstrucción de memoria, pues hay mayores posibilidades de impresionar al espectador, de promover su reflexión. En el teatro, explica la directora, no hay posibilidad de que el espectador no se afecte: se disgusta, se sensibiliza. Por eso las obras produjeron un buen resultado, porque la comunicación se estimula cuando hay un ser vivo contando su historia con sus palabras, sus gestos, su corporalidad y sus emociones.

Los efectos de este tipo de performances pueden ser muy variados; de acuerdo con la propia Salgado y diversos registros escritos, en el caso del Festival Entreacto, hubo una gran acogida y apropiación de las obras y las compañías participantes. Esto se debió, principalmente, a que en los teatros se generaron encuentros entre el público común y las personas que han sido víctimas del conflicto, estableciendo así el desarrollo de un espacio artístico de comprensión y entendimiento en el cual los participantes tenían la posibilidad de confluir en torno a una experiencia poética y representativa que les permitía reflexionar sobre los conflictos del país, pero especialmente sobre las soluciones y los procesos de transformación necesarios.

Por otro lado, a través del festival se convocó la participación de organizaciones sociales, universitarias, artistas y personas que hacían parte de diferentes espacios públicos urbanos, con la finalidad de generar un enfoque integral y participativo por medio del cual se pudieran mostrar y discutir los aportes que el teatro colombiano ha hecho para la construcción de la memoria histórica.

En cada una de las obras de teatro que se desarrollaron en las tres ciudades hubo encuentros en los cuales se abrieron diferentes posibilidades para la reconstrucción de la memoria histórica. Hubo escenarios, actores profesionales, además de organizaciones teatrales que fueron creadas por las mismas víctimas. También hubo espectadores con ideas y experiencias previas sobre el conflicto y la construcción de paz. Hubo un hito, una coyuntura, un marco común de significación e interpretación a través del cual se fueron generando nuevas ideas en torno a los problemas abordados por las obras.

A través de las obras de teatro se generó conciencia sobre las consecuencias de trasegar durante más de cinco décadas los caminos de la guerra. La reconstrucción de la memoria no solo permitía recordar el pasado, sino que también promovía la reflexión en torno a la situación actual, el punto de coyuntura clave desde el cual se deben promover estrategias de reconciliación, todo a través de voces que denuncian. De esta manera, se generaban procesos de construcción de paz que no tenían nada que ver con los acuerdos políticos, sino con las construcciones sociales y con las historias puestas en común.

En este sentido, desde el Festival Entreacto se entendía que construir paz implica construir comunidad. Por esta razón, la reproducción de las ideas asociadas a la paz y a una visión particular del conflicto y de la guerra se orientaba a través del desarrollo del teatro como espacio de expresión

de memorias y de representación cultural. La posibilidad de fomentar la unión y la igualdad a través de la participación y la libre expresión se fundamenta así en una visión de la paz según la cual es la misma comunidad la que puede orientar mecanismos de resolución de conflictos basados en el diálogo, en la participación y en la reflexión.

Por tanto, el mensaje central de cada obra de teatro en el festival es que la paz no depende únicamente de aquellos que tienen las armas o los mecanismos de poder para la formulación de condiciones que promuevan una paz estructural. Más allá de ello, los individuos y las comunidades establecen y orientan soluciones que permitan satisfacer gradualmente las necesidades, sin que se generen fuerzas opuestas o voluntades que limiten el éxito de las iniciativas, lo cual depende de una comprensión de la naturaleza de los conflictos y un proceso que implica reconocer el papel que desempeña cada individuo en medio de una serie de intersubjetividades en lo que tiene que ver con el desarrollo de mecanismos de resolución. Y esto es precisamente lo que se produce en el teatro, a través de representaciones y performances, pero también de cuestionamientos directos al público, del desarrollo de un teatro sensorial enfocado en la construcción conjunta de nuevos sentidos y significados.

El principal elemento relevante del festival fue el de ayudar, a través del teatro, a promover nuevas comprensiones sobre el conflicto y las dinámicas territoriales, como medio para entender la historia y reconocer el papel que han desempeñado los diferentes actores al interior de las problemáticas asociadas al conflicto armado. El teatro asumía de esta manera un valor instrumental que contribuye a la consecución de los objetivos establecidos en las políticas e iniciativas memoriales, ya que promovía la activación y divulgación de lugares de memoria y conocimientos, por medio del desarrollo de actividades únicas de representación crítica.

De esta manera, a través de las obras, los conversatorios y los talleres, se conformaron espacios en los cuales fue posible establecer ocasiones y encuentros para sanar y resignificar hechos que alguna vez tuvieron connotaciones del todo negativas, pero que ahora, gracias a la reconstrucción de la memoria, pueden orientar procesos de cambio, reconciliación y transformación positiva. Fue un enorme esfuerzo por visibilizar aspectos de la realidad, a través de representaciones que apelaban directamente a la afectividad, para que el mensaje trascendiera hacia un escenario de discusión colectiva.

6. La militancia política del arte

Por su relación dialéctica con la realidad, por su profundidad, por la gestión de cambio y también por las múltiples formas que puede tomar su *raison d'être*, el arte es capaz de llegar a zonas del ser humano donde tal vez no ha resonado tan fuerte la realidad o las distintas formas de pensar y entender el mundo que se han generado a lo largo de la historia de la humanidad. El orden establecido tiende más bien a alejar al pueblo de las manifestaciones del espíritu, dándole en su reemplazo y en cantidades crecientes, productos embrutecedores, neutralizantes de su sensibilidad.

La importancia del artista y su rol como agente del cambio de la sociedad ha sido una preocupación recurrente puesta en evidencia a lo largo de los siglos XIX y XX mediante el accionar de las vanguardias y las discusiones en torno al contenido político del arte. El arte de vanguardia tuvo la pretensión de conseguir un lugar sobresaliente en la sociedad moderna, haciendo a un lado el museo como espacio consagratorio de la cultura burguesa para formar parte activa de la vida, y proponiendo la utópica unión entre arte y praxis.

Ciertamente, este argumento encuentra su comprobación práctica si se tienen en cuenta las múltiples obras de teatro a las cuales se ha hecho referencia en el capítulo anterior. Para el fenómeno de estudio de esta investigación, el arte tiene una realidad efectiva palpable que en obras como *Entre Tierras* refleja su carácter social y crítico, conforme a las necesidades puntuales de la comunidad.

Estos comportamientos artísticos no convencionales puestos de manifiesto con el creciente interés por el arte a disposición del público son los que han contribuido a configurar un nuevo régimen de las artes —según el concepto de Jacques Rancière (2012)— abriendo una etapa de nuevos modos de producir, conceptualizar y visibilizar las prácticas artísticas, pero que al mismo tiempo se vinculan a procesos más vastos de cambio en las formas de activismo político y manifestaciones similares. Todo ello se produce en un contexto social signado por un discurso que enfatiza la participación de la sociedad civil como estrategia privilegiada para avanzar hacia procesos de radicalización de la democracia, profundización de la ciudadanía y construcción de sujetos emancipados. Como prueba de este aspecto, debe resaltarse aquí el trabajo realizado

mediante la presentación de las obras *Apartados* y *De Ausencias* como parte del arsenal artístico del Festival. En efecto, en dichas obras la participación del público se hace clave para que la idea central de la obra se despliegue en un ejercicio dialógico entre el personaje y el espectador. Por tanto, este argumento planteado por Rancière no solo es necesariamente válido, sino que tiene varias maneras de ejemplificarse.

Jacques Rancière, filósofo y pensador francés del siglo XX, es el autor de *El reparto de lo sensible* (2012), una aproximación teórica e histórica al quehacer artístico desde diversos modos de proceder y detallar el arte, que él llama regímenes de identificación del arte: el régimen ético, el régimen poético y el régimen estético. Esta obra, expresa, ante todo, una invitación para repensar la estética teniendo en cuenta la relación estrecha que sostiene con la política. En este sentido, se reconoce que lo sensible no se encuentra únicamente relacionado con el mundo del arte sino también con el mundo social y político, y que lo sensible desborda continuamente el contexto estético para relacionarse con otras esferas que componen la realidad. En este sentido, para posibilitar esta dimensión política de lo artístico es preciso orientar un proceso que permita redistribuir y reconfigurar lo sensible:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permiten ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas (...) Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (...) Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce (Rancière, 2012, p. 19).

De tal manera, la repartición de lo sensible es una propuesta para reconfigurar aquellos recortes que definen el lugar y la posición que las personas ocupan dentro del entramado social. Para ello, es preciso crear un nuevo mundo, constituido a partir de las vivencias y de las experiencias, y de una nueva subjetividad que se configura a través de la colectividad como mecanismo desde el cual es posible promover la emancipación. La invitación del autor, por tanto, es la de repensar aquellas líneas mediante las cuales se separa, se clasifica, se divide y se reúne, lo cual implica salirse de los modos ordinarios de la experiencia sensorial, para promover como resultado una experiencia de desconexión desde la cual se posibilite una creación libre:

Es a partir de aquí que podemos pensar las intervenciones políticas de los artistas (...) Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que pueden prestar, es decir, simplemente, lo que tienen en común con aquellas: las posiciones y movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden disfrutar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base (Rancière, 2012, p. 19).

El reparto de lo sensible se entiende entonces como la distribución de las actividades, los tiempos, los espacios en una comunidad que se presentan como evidentes, pero en las que se juega, por un lado, aquello que nos toca del reparto, y por otro, la definición misma de “arte” en cada uno de los regímenes. La estética demarca formas de participación en el espacio de lo común, que determinan formas de experiencia y también la participación de las distintas partes de la sociedad dentro de espacios y tiempos determinados. En tal sentido, las prácticas artísticas se presentan como un grupo de actividades que tiene el potencial de hacer manifiesta la experiencia política.

Resulta de suma importancia también el potencial de militancia política, puesto que el arte, vinculado con la vida misma, no puede alejarse de la realidad. Supone que, a través de la desestabilización de jerarquías sociales y el acercamiento de productos artísticos al grueso de la sociedad, esta podrá propiciar cambios relevantes en términos de su sensibilidad. De tal modo, se cuestiona un sistema de hechos de la percepción que es auto evidente, en el que se revela la existencia de algo “en común”, y las delimitaciones que definen las partes y posiciones a asumir dentro de esto que resulta común (Rancière, 2012).

Este ejercicio se basa en una redistribución de espacios, tiempos y actividades, con individuos haciendo parte de tal distribución de manera participativa como medio para promover la emancipación. Esto se logra mediante prácticas estéticas que visibilizan aspectos relevantes de la realidad desde una perspectiva de comunidad, es decir, de una distribución que se orienta hacia la igualdad, por medio de una reconstrucción de los espacios, los tiempos y las formas de actividad.

En este orden de ideas, el arte puede constituir una práctica de transformación en una sociedad que tiende a establecer una serie de recortes desde los cuales se produce la desigualdad, desde posiciones, movimientos de cuerpos, funciones de las palabras y reparticiones de lo visible y lo invisible, generando como resultado un proceso en el cual es posible repensar y subvertir categorías, disciplinas y discursos (Rancière, 2012).

Para Rancière, el arte debe ser comprendido como una actividad en la que se ponen en crisis las distribuciones que dividen las sociedades en ciudadanos auténticos y otros que no son tenidos en cuenta, ciudadanos que participan y otros que se mantienen excluidos. De este modo, el arte se plantea como una actividad que simultáneamente rechaza las jerarquías que constituyen la desigualdad del mundo social y las formas de representación y de lenguaje a través de las cuales no hacemos más que reafirmar aquella desigualdad social.

La revolución artística que la academia llama “arte moderno” y “vanguardia” consistiría en introducir una ruptura en nuestras formas de experiencia de la vida cotidiana y crear un espacio y un tiempo en el que puede aflorar el desacuerdo: la tensión entre los que tienen parte y los que no tienen parte, por la cual se pone en evidencia lo arbitrario de la relación misma, pues hace estallar verdaderamente sus presupuestos. En el caso del Festival Entreacto 2017, este desacuerdo se hace presente en la puesta en escena de obras que rompen con lo que la sociedad establece, con la versión oficial de la realidad, y aún más, con las normas que se supone se deben seguir ante un proceso que implica dejar el pasado atrás. Esto se consigue haciendo aflorar voces que hasta el momento habían callado, dándoles un lugar en la escena pública y política, adquiriendo dos aristas que generan en sí mismas una tensión y al mismo tiempo promueven espacios de reflexión.

Para alcanzar tal nivel, se hace necesario que los individuos pertenecientes a la esfera pública “de lo común” hagan frente a instituciones políticas o versiones oficiales imaginándose a ellos mismos y a los demás como una comunidad de pares. Esto es: imaginarse unos a otros como iguales en cuanto a las condiciones de existencia humana; reconocer que todos los seres humanos poseen las mismas capacidades para actuar de manera autónoma y racional. Todo esto implica adoptar una postura participativa en el teatro, la cual se desarrolló por ejemplo en obras del festival como *Entre Tierras*, en la cual se generaban procesos de interacción con el público, cuando los actores planteaban preguntas que obligaban a las personas a cuestionar sus creencias sobre la guerra, la violencia, el conflicto y la paz. De esta manera se iban construyendo en la obra nuevas ideas a través del pensamiento conjunto y de la participación, favoreciendo nuevos procesos de comprensión y nuevas capacidades para transformar las problemáticas a partir del entendimiento y la orientación de nuevas distribuciones de roles y posiciones.

Siguiendo la línea de pensamiento de Rancière (2012), los procesos de identificación se alcanzarían al llegar al segundo régimen, el poético, cuando el arte puede promover lo que se

conoce como *catarsis*. A través de dicha experiencia, y como afirma en su *Poética* Aristóteles (2013), es posible aprender y conocer sobre una infinidad de sentimientos, pasiones y actos de otros seres humanos, para que cada uno se vea reflejado en el otro. En adición a esto, es posible *purificar las pasiones* y de esta forma buscar no incurrir en errores que han resultado y podrían resultar nefastos.

Por tal motivo, se hace de vital importancia la idea de representación y representatividad, puesto que dota de consistencia interna a las puestas en escena, y al tener consistencia interna, promueven la visibilización del arte en cuanto tal. Siguiendo los planteamientos de Rancière (2012), las formas de visibilidad de las prácticas del arte se establecen como *maneras de hacer*, las cuales intervienen y modifican la distribución general de las maneras de hacer, además de sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad. En las obras del Festival Entreacto se evidencia precisamente la importancia de crear críticamente nuevas maneras de hacer y de representar. Por ello, en las obras no solo había propuestas de dramaturgia profesional, sino que también se resaltaron los procesos teatrales de las organizaciones comunitarias y de víctimas para que pudieran contar desde su perspectiva y su propia voz los acontecimientos que se han venido desarrollando en los territorios, no solo en relación con la guerra sino también a los mecanismos y estrategias de construcción de paz.

De esta forma se producían encuentros mediante los cuales se visibilizaba, se cuestionaba, y se producían emociones en el público y al mismo tiempo se generaban nuevos cuestionamientos que obligaban a reinterpretar y reconstruir los significados comunes sobre la guerra, la violencia y la paz, a partir de un proceso basado en la memoria.

En este sentido, es preciso acudir a la obra *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller (1974), modelo conceptual del régimen estético del arte para Rancière. En estas cartas se postula que para obtener la libertad política y acceder al verdadero destino de la humanidad, es indispensable tomar la vía estética, entendida como un desvío en pro de la educación de la sensibilidad. Todo esto porque a partir de la belleza se obtiene la capacidad de ejercer la libertad; y la belleza se encuentra, precisamente, en el arte adecuadamente ejecutado y con un propósito que llegue a todas las esferas de la sociedad y tenga impacto hasta en sus raíces más profundas.

El arte puede orientarse hacia la configuración de espacios de desacuerdo, donde el orden de la existencia es puesto en juego y replanteado. Pero esto no quiere decir que el arte suplante los actos de irrupción del desacuerdo, esto es, la irrupción de los actos políticos. Y menos aún podría determinarse una especie de fórmula mágica por la cual se tenga acceso al “verdadero” arte político, a sus procedimientos y sus formas de articular un lenguaje propio. Al contrario, el arte parece estar siempre entre dos fronteras: por un lado, la búsqueda del artista que se empeña en captar y articular en su obra esas tensiones y contradicciones sociales y políticas desde las cuales se legitima la desigualdad y la exclusión.

Por otro lado, los espectadores emancipados se apropian de las obras artísticas constatando lo que ven y tratando de aproximar a su propia inteligencia lo que el artista ha articulado en su obra. Se trata de un ejercicio que está íntimamente ligado a la “emancipación intelectual” de quien está en capacidad de *asociar y disociar* los discursos, las imágenes, las acciones y los sueños. Es decir que está en capacidad de dar sentido mediante las palabras a lo que en principio parece no tenerlo. Es el vínculo entre artistas y espectadores lo que se constituye en un puente entre seres humanos emancipados, esto es, que se hacen libres a sí mismos en virtud de su propio pensamiento (Rancière, 2013).

Lo que se produce en las obras del Festival Entreacto, con los procesos de reflexión, los cuestionamientos, las interpelaciones a la audiencia, los diálogos, la representación colectiva de la memoria, la presentación cruda y a la vez llena de nuevos significados sobre la realidad, promueve lo que Rancière (2013) denomina como el “espectador emancipado”: un concepto ligado a una función pedagógica del teatro desde la cual es posible ver y entender diferentes polaridades que se generan a través de la relación entre los actores y el público, y mediante las cuales es posible cuestionar la realidad.

En el teatro que promueve el desarrollo del “espectador emancipado” no se establece una desigualdad entre la inteligencia de actores que saben y conocen la historia que cuentan, y la ignorancia de un público pasivo que observa. Por el contrario, la emancipación intelectual presupone la igualdad de inteligencias, de tal manera que:

La distancia que el ignorante debe franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber de su maestro. Es simplemente el camino de aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora pero que puede aprender tal como ha aprendido el resto (Rancière, 2013, p. 20).

Y para aprender es preciso que haya un proceso no solo de observación por parte del público, sino también de comparación, asociación, disociación, traducción y reflexión. En este sentido, el espectador no es un ente pasivo sino alguien que pretende conocer, lo cual le obliga a asumir una postura frente a las acciones y acontecimientos que se representan en el escenario. La distancia entre el espectador y el actor —explica Rancière (2013)— es necesaria, pues a través de dicha distancia se produce la comunicación y se promueve la participación del espectador a través de la realización de sus propios cuestionamientos, reflexiones e interpretaciones:

La emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar (...) comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto (...) Así son a la vez los espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (Rancière, 2013, p. 20).

Las obras del Festival Entreacto 2017 lograron acoger distintas presencias en un mismo espacio y tiempo, y de este modo se promulgaron una cierta disposición, en la que el aprendizaje, la interacción emocional y diversos procesos de reparación o dignificación fueron posibles, y más importante aún, plausibles. A partir del encuentro, de la emancipación que se consolidó a través de procesos de reconfiguración y reconstrucción, se generó como resultado el enfoque político del teatro como elemento esencial en la reconstrucción colectiva de la memoria. Solo de esta manera es posible que la puesta en escena de la guerra, la violencia y el conflicto se conviertan en actos de denuncia y en acciones concretas de lucha contra el olvido.

7. Conclusiones

Sentir e ir más allá de la representación de un personaje o una serie de imágenes implica reconocer que el teatro es una expresión de nuestras vivencias e historias. Los países, las naciones, los pueblos y las personas, todos ellos sufren traumas de diversa índole e intensidad. La cuestión está en saber reconocer nuestros traumas, abrirlos y elaborarlos de alguna manera.

La virtud que tiene el teatro es que puede sacar las cosas y mostrarlas a través de la emoción. No se trata de una cuestión meramente intelectual que obliga a las personas a memorizar o seguir un modelo al pie de la letra. Por el contrario, ofrece la posibilidad de valorar la historia de un ser humano que se para frente a una audiencia, se expone y genera un sinnúmero de emociones.

Lo interesante de todo esto es que en el teatro de la memoria hay una intención de verdad y de cercanía con la realidad histórica. Esto genera un efecto adicional. Mueve a los espectadores a preguntarse: “¿cómo es que no sabía sobre esto?”. Las personas asisten, observan, admiran e investigan, todo ello simultáneamente. Esto promueve una voluntad imperiosa de salir de la ignorancia, y empezar a ver el mundo con ojos críticos, y no velados.

En la medida en que todo ejercicio teatral fija un conjunto de hechos en el imaginario de una sociedad, es posible considerar el teatro como una práctica asociada tanto a la conservación de la memoria que ya existe como a la evocación de una memoria no dicha y que ha de ser puesta en común. Toda pieza y espectáculo teatral puede constituir un documento o un testimonio de un hecho o momento histórico, o de cómo determinada sociedad los interpreta. Desde esta perspectiva, el teatro constituye un instrumento de construcción, transmisión y conservación de la memoria de una comunidad. Lo anterior, que podría considerarse como un mecanismo mediante el cual una sociedad refuerza sus lazos de identidad en un contexto de excepción como una dictadura o una guerra civil, adquiere una dimensión ética extraordinaria.

En tanto que las esferas oficiales y extraoficiales de la sociedad pretenden otorgarse el derecho de erigir en historia oficial su propia versión de los hechos, volver a situar en la arena pública, como lo hace el teatro, un conjunto de hechos que se pretende borrar o cuya interpretación

se pretende manipular constituye un ejercicio de resistencia y combate contra el abuso de poder, la injusticia y la barbarie.

Así, la puesta en escena de hechos de violencia se convierte, sin que ese haya sido necesariamente su propósito original o principal, en un acto de denuncia y en una acción de lucha contra el olvido o el dominio sobre la memoria. Lo anterior teniendo en cuenta que, en Colombia, si bien desde el gobierno se han creado numerosas iniciativas de reconstrucción de memoria, mediante las cuales se genera un aporte importante en la organización del conocimiento disperso sobre las víctimas y la guerra —y de esta manera se reproducen continuamente narrativas contra el olvido—, la realidad es que en ciertos casos estas iniciativas también decretan ciertos olvidos funcionales frente a la guerra.

En este sentido, es posible también considerar la actividad teatral como una forma de ejercer la libertad política, abriendo espacios en que ningún poder (ni siquiera el que emana del Estado) puede prohibir a los individuos buscar y conocer la verdad sobre determinados hechos, y menos aún sancionar a quienes no acepten cierta versión de estos que se pretenda entronizar como única y oficial.

De esta forma, el teatro puede no solo funcionar como un instrumento de denuncia de las injusticias pasadas —que eventualmente puede ponerse al servicio del restablecimiento de los hechos de violencia silenciados—, sino que puede convertirse también en un medio de autoconocimiento para la comunidad, pues la confrontación consciente con experiencias traumáticas colectivas permite dotar —retrospectivamente— a la historia de un renovado sentido de validez y valor.

Este ejercicio se torna inclusive más urgente cuando el objeto de conocimiento con el que la comunidad debe lidiar está formado por un conjunto de hechos marcados por el uso arbitrario de la fuerza y el atropello de los derechos fundamentales. Una muestra de ello sería justamente un festival de teatro que pretende reparar y dignificar memorias asociadas al conflicto en Colombia. En estos casos, comprender la injusticia permite pasar de la revelación primaria del crimen en cuanto tal a un establecimiento adecuado de su origen y causas, para que la sociedad pueda actuar sobre ellas, creando o gestando los medios para impedir su retorno.

El esfuerzo que se ha generado desde el CNMH frente a esta realidad muestra que no hay sólo una forma de enfrentar asuntos de memoria y reparación. El objetivo de esta institución es justamente enfrentar al conflicto y sus infinitos matices, en búsqueda de evitar la repetición y visibilizar a las víctimas directa o indirectamente afectadas.

Convertir a los espectadores en testigos supone, entonces, asignarle una dimensión ética a su actividad hermenéutica (de interpretación y comprensión). Así, un auténtico espectador-testigo, tal como lo define Schaefer (2003), sería un espectador cuyo sistema moral de juicio permanezca fuerte y complejo ante la visión de una obra que aborde eventos políticos o de otros tipos, y que dicho sistema se vea afectado de tal suerte que el espectador esté en capacidad de cuestionar sus ideas acerca del mundo y la manera en la que asume sus responsabilidades morales.

Para ello, la puesta en escena debe abogar por una historia, unos personajes y situaciones que superen el ámbito de lo puramente ficcional, permitiendo así que se establezcan analogías con hechos de la realidad inmediata de quienes observan de cerca, delegando así una responsabilidad profunda e individual a cada persona presente. En el caso del Festival Entreacto 2017, más allá de ser un festival de teatro, se trata de un esfuerzo por presentar al público obras profesionales y de organizaciones sociales y comunitarias que desde el teatro buscan educar o generar un ambiente pedagógico en temas de memoria desde diversas perspectivas a través del lenguaje teatral; que podría ser tal vez de los lenguajes más universales a disposición del ser humano.

Así, frente a lo puesto en escena, resultaría imposible la indiferencia. Es entonces cuando se empieza a generar la memoria colectiva, a saber, un tipo de memoria que nos compete a cada ser humano desde nuestra individualidad, pero también como miembros de una comunidad.

De este modo, bajo esta concepción de la actividad teatral, la performance se convierte en una forma de conservar la memoria colectiva que permite, a su vez, reexaminar el pasado y el presente desde nuevas perspectivas, así como imaginar, prever y ensayar el futuro.

Bibliografía

- AsoMinga (7 de junio de 2013). Performance: “Memoria, manos a la obra”.
<https://asociacionminga.co/performance-memoria-manos-a-la-obra/>
- Aristóteles. (2013). *Poética*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Austin, J. (1995). *How to Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, F., P. Hernández & B. Werth, eds. (2013). *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater. Global Perspectives*. New York: Palgrave-McMillan.
- CNMH (s.f.) Archivos para la paz.
<http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/dialogos-memoria/ponencias/001-GonzaloSanchez.pdf>
- CNMH (s.f.) Balance de iniciativas.
http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/balance-iniciativas_corte14032018.pdf
- CNMH (s.f.) Caminos para la memoria
<https://centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/caminosParaLaMemoria/>
- CNMH (s.f.) El Centro <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/construccion-de-la-memoria-historica/>
- CNMH (s.f.) Iniciativas de memoria. <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/iniciativas-de-memoria/>
- CNMH (s.f.) Nación territorio. <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/estrategia-nacion-territorio-y-participacion-de-victimas/>
- CNMH (s.f.) ¿Qué es el CNMH? <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/preguntas-frecuentes/>
- CNMH (2017a). Informe de gestión 2017.
<http://centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/transparencia/documentos-2017/informe-de-gestion-2017.pdf>

- CNMH (2017). Entreacto. 19 de octubre. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/entreacto-festival-de-teatro-sobre-memoria-en-bogota-medellin-y-cali/>
- CNMH (2018). *Exilio colombiano: huellas del conflicto armado más allá de las fronteras*. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- CNMH (2019). XII Semana por la memoria. 18 de noviembre <https://centrodememoriahistorica.gov.co/semana-por-la-memoria/>
- CNMH (21 de febrero de 2019). Rubén Darío Acevedo se posesionó como nuevo director del CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/ruben-dario-acevedo-se-posesiono-como-nuevo-director-del-cnmh/>
- Culma Huerfano, C. A., Enciso Andrade, L. M., González Cañón, I. A., & Lara Gutiérrez, J. M. (2017). *Recuperación de memoria histórica y sistematización de experiencias en el costurero de la memoria: kilómetros de vida y de memoria*. Trabajo de Grado. Universidad Católica de Colombia. Facultad de Psicología. Bogotá, Colombia
- Decreto 247 de 19 de febrero de 2019. <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/DECRETO%20247%20DEL%2019%20DE%20FEBRERO%20DE%202019.pdf>
- El Espectador (20 de agosto de 2019) Cartelera de teatro en Bogotá. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cartelera-de-teatro-en-bogota/>
- El Tiempo. (20 de febrero de 2019). Acevedo el negacionista del conflicto que dirigirá el Centro de Memoria Histórica. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/presidente-ivan-duque-nombra-a-dario-acevedo-en-centro-de-memoria-historica-328730>
- El Tiempo (21 de febrero de 2019). Víctimas retiran sus archivos del Centro de Memoria por nuevo director. <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/victimas-retiran-archivos-del-centro-de-memoria-por-nombramiento-de-dario-acevedo-329538>
- Grupo de Memoria Histórica, G. M. H. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. España: Editorial Prensas.

Herman, J. (2015). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*. UK: Hachette.

IDARTES (23 de octubre de 2018). Saphi en el festival <https://www.idartes.gov.co/es/agenda/obra-teatro/saphi-en-xiv-festival-teatro-bogota>

IDARTES (12 de octubre de 2018). La vida privada. <https://idartes.gov.co/es/agenda/obra-teatro/vida-privada-munecas-trapo>

Johnson, K. (2015). Performing Pasts for Present Purposes: Reenactment as Embodied, Performative History. En: D. Dean, Y. Meerzon y K. Prince (eds). *History, Memory, Performance*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 36-52.

Kosinski, A. (2015). Una manera de responder ¿quién soy?: la identidad. *Revista del Departamento de Filosofía Actualidad Académica*, 2(15), 22-45.

Luque, G. (2009). *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani* (Doctoral dissertation, Universitat Autònoma de Barcelona).

MinJusticia (2011) Decreto de estructura CNMH. Documento de la página oficial del CNMH. Descargado en octubre 20 de 2018. http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/decretos/DECRETO_DE-ESTRUCTURA_DEL_CENTRO.pdf

Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Trad. Masello, L. Ediciones Trilce.

Prada, N. (2018). Memorias plurales: experiencias y lecciones aprendidas para el desarrollo de los enfoques diferenciales en el Centro Nacional de Memoria Histórica : balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Pollak, M. (2006) *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Editorial Al Margen.

Rancière, J. (2012). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis*. Buenos Aires: Manantial. Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

- Richards, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura*, 8 (15),187-193.
- Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Sánchez, G. (2018). A manera de despedida. CNMH Noticias, 7 de diciembre. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/a-manera-de-despedida/>
- Satizábal, C. (2015). Memoria poetica y conflicto en Colombia—a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 9, 250-268.
- Schaefer, K. (2003). The spectator as witness? Binlids as case study. *Studies in Theatre and Performance*, 33(1), 5-6.
- Schiller, F. (1990). *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre*. México: Anthropos.
- Senado de la República (1 de noviembre de 2019). Darío Acevedo, director del CNMH, a responder ante el Congreso por la memoria de las víctimas y el conflicto armado. <https://www.senado.gov.co/index.php/prensa/lista-de-noticias/447-dario-acevedo-director-del-cnmh-a-responder-ante-el-congreso-por-la-memoria-de-las-victimas-y-el-conflicto-armado-seran-5-grandes-asuntos-que-acevedo-debera-enfrentar-ante-el-congreso>
- Taylor, D. (2014). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Trad. A. Contreras. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Editorial Paidós.
- Winter, J. (2010). Introduction. The performance of the past: memory, history, identity. En: K. Tilmans, F. van Vree and J. Winter (eds.). *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 11-31.

ANEXO 1

Festival Entreacto 2017

Entrevista a Juana Salgado, Área de programación Cultural: Líder de línea corporal

Agosto 28 de 2018

Sede del Museo de la Memoria, CNMH

Gabriela López (GL): Buenas tardes Juana. Muchas gracias por recibirme. ¿Te importa si grabo esta entrevista?

Juana Salgado (JS): No hay de qué. Claro, no hay problema. Puedes grabar.

GL: Bueno, primero que todo quería saber más o menos cómo se gestó la idea del festival, en qué ciudades del país se realizó, el impacto que tuvo, etc.

JS: Pues mira, yo creo que lo más interesante no es cómo se gestó, realmente; sino lo que el festival o esta plataforma visibiliza. Más allá de que sea un festival, realmente fue un intento de poner en presentación pública las obras profesionales y de organizaciones sociales y comunitarias que trabajan memoria a partir del teatro. Eso es un escenario, para presentarlo a la sociedad. Para pedagogizar a la sociedad en temas de memoria desde diversas perspectivas a través del lenguaje teatral.

Entonces, si tú recorres la página, te encuentras con tipologías, que son estos dos grupos grandes. Sobre todo, en este caso hubo más acercamiento a los grupos profesionales. Por profesionales quiero decir gente del sector artístico teatral que no solamente trabaja obras de memoria histórica, sino que dentro de sus repertorios ha trabajado por repertorios propios, dramaturgias propias. Eso también es muy importante, la proliferación de dramaturgias partiendo de hechos, acontecimientos o sucesos históricos, que hacen en la sociedad un proceso de memoria.

Por el otro lado, están organizaciones sociales que desde su contexto generan dramaturgias que parten de sus realidades cotidianas. Entonces son dos lugares de entrada que son muy distintos. Unos las viven en carne propia, viven el conflicto en el territorio y toman esta opción de resistencia a través del teatro. Los otros son artistas que empiezan a generar una conciencia. Uno, para generar relato dramático, y dos para tener algo que decir y aportar a la sociedad. En tercer lugar, para conectar con el público a través de contenidos que generalmente en la ciudad no nos importan, no queremos saber, o estamos acostumbrados a verlos en unos formatos distintos que son los de la lucha, la resistencia de las organizaciones. Entonces tienen otra iconografía, tienen otro formato, pero entonces el teatro posibilita todas esas articulaciones.

Este festival lo hicimos en Cali, Medellín y Bogotá porque casualmente, o, mejor dicho, la línea de dirección en ese año apuntó para escoger esas tres ciudades. Pasar un poco del trabajo en el territorio a trabajo en la ciudad, porque no se había hecho desde el Centro de Memoria. Lo que quisimos hacer fue cambiar los núcleos y cascos urbanos, darles una prioridad para ampliar esta información a personas del común ciudadano. Que, no tienen acceso directo a esto. Se trata de

presentar una plataforma donde el ciudadano “X” pueda ver un grupo que es muy reconocido en la ciudad y está hablando de un tema de memoria. Esa fue un poco la apuesta.

Para seleccionar las obras pasaron varias cosas. Una es que ya hay una historia dentro del Centro de Memoria que se ha seguido con el teatro desde muchas formas. Desde metodologías de pedagogía, desde laboratorios de creación, desde circulación de obra... En este caso, esta es una circulación de obra, entonces ya hay artistas y repertorios con organizaciones con las cuales ya hemos trabajado y que son temas que son transversales, o temas hito que servía para a través de ellos hablar de muchas cosas.

Buenaventura es uno de ellos. Multinacional, puerto, comunidad afro, cero presencia estatal, despojo, acuafosas... muchos temas pasaban por el caso de Buenaventura. Estoy hablando del semillero de teatro de Buenaventura. Versus, por ejemplo, un grupo de trabajo que es colombo francés, que tiene un trabajo con objetos, que vienen de una escuela de objetos de Francia. Ellos son constructores de objetos que actualmente residen en el Cauca, pero han tenido trabajo también cercano con la comunidad de San José de Apartadó. Entonces ellos generan repertorio yéndose al territorio. Es otra modalidad como artista y organización social, trabajando juntos. Por otro lado, tenemos a Umbral teatro (participantes del Festival). Es una obra dirigida por Carolina Vivas e Ignacio Rodríguez, que son artistas reconocidos del sector teatral bogotano, que tenían “Donde descomponen la cola los burros”, y así. Tú encuentras una variedad que te permite ver el escenario desde varias formas en que se da la memoria.

GL: De acuerdo. Por otra parte, quería preguntarte justamente un poco más ¿cómo viste tú en el desarrollo del Festival el año pasado que se fortaleció la relación el público?, es decir, ¿qué impacto real pudo evidenciarse?

JS: El impacto con el teatro es real siempre, porque tú estás percibiendo algo vivo, estás frente a otro ser humano produciendo una acción; que es muy distinto al cine, el formato digital. Precisamente por eso el teatro ha sido una línea muy fuerte en memoria, porque sí o sí, el espectador sale tocado. No hay posibilidad de que no se afecte. Se disgusta, se sensibiliza... pero afectación, hay. Siempre en una acción escénica hay afectación. Por eso es tan certero, porque la comunicación que se produce cuando ves una obra de teatro en vivo, con gente viva, una acción en vivo, es muy distinta, ¿sí?

GL: Sí, entiendo. Y, en cuanto a entidades del Estado, ¿hubo alguna intervención o alianza, además del centro de memoria como tal?

JS: No. El Centro de Memoria fue el que dio todo el presupuesto, el que hizo la plataforma y pagó todos los alquileres. Realmente no se hizo una articulación con ninguna otra entidad pública.

GL: Ok. Ahora, ¿cómo surgió la proyección del teatro después de los acuerdos de paz con las FARC? ¿Tuvo algo de incidencia en el desarrollo, o no la hubo?

JS: Creo que está muy encima, pero creo que va a ser uno de los temas de las dramaturgias del futuro. Todavía está muy encima, aún no hay una obra que hable de la comisión de la verdad, como en otros países. Está muy reciente, hasta ahora se está instalando. Entonces, en realidad no. Tú puedes ver cosas como “la Teleletal”, que hace una sección con toda la parodia de la JEP, pero

todavía no es muy evidente. Con seguridad va a haber una repercusión, porque es material de trabajo, pero todavía no hay una obra construida frente a esto.

El asunto es que, en general, más allá de los acuerdos, lo que sí hace el teatro y el trabajo con memoria es generar conciencia y reflexión en la sociedad civil frente a dónde nos han llevado los caminos de la guerra, en qué situación nos encontramos, mediante la presentación de las obras que ven y denuncian. Entonces, es más un llamado a la construcción de paz. Y esta construcción de paz, no tiene que ver con los acuerdos con las FARC, eso es otra cosa. Es decir, la paz debe pasarnos como personas, individuos, como sociedad, más allá de que se haga un acuerdo. Todos debemos estar de acuerdo en que matar a alguien no funciona. Como te digo, va a pasar en la construcción de dramaturgias, pero es algo que trasciende todo esto. Es una reflexión más profunda.

GL: Bueno, yo estuve nutriéndome un poco respecto a lo que contempla la Ley de Víctimas del 2011, y quería preguntarte, ¿cómo se trata de tocar los temas que aborda la Ley en las obras y en la constitución del Festival? Porque leí, por ejemplo, respecto al tema de reparación, restitución, el amparo para los que sufrieron desplazamiento forzado, y otros. Entonces, ¿cómo se abordó esa cuestión?

JS: Pues, se supone que esto es una medida de reparación simbólica. Ahora, que tú puedas repararle un muerto a un vivo, no creo. Eso es una palabra institucional de una Ley. En el plano humano es imposible reparar la muerte. No se puede reparar la muerte de nadie.

En cambio, se puede dignificar la vida de una persona. Son procesos en deuda, pendientes, por las historias que nos han contado de todas las personas que han muerto en este país. El tema de reparación, es un tema que tú puedes tomar desde muchos lados, porque sí, puedes repetir lo que está ahí escrito y echar toda la ‘carreta’ que quieras, o puedes ser crítica también frente a lo que está escrito; y ver cómo eso es más un proceso a un lugar que no existe. Un muerto no se repara, y punto. A menos que, no sé. Es difícil. Haría falta una máquina del tiempo. Pero, por lo demás, no es posible.

Pero sí dignificas. Y eso es muy importante, porque eso puede ser visto como reparador o aliviador de un dolor. Pero la vida humana no pasa por una ley. Puede ayudar a aclarar cosas cuando se trata de testimonios, devolverles su memoria, recuperar la verdad y crear condiciones para que hechos así no se repitan. Es un acto de pedagogía, sobre todo.

Lo que sí resulta vital, es que el Estado dé las condiciones para que esto pase. Y en eso si ha habido un avance, Muy mínimo, pero este mínimo resulta grande, porque nunca antes había pasado. Pues, es lo que ha hecho el Centro de Memoria, y es lo que está en peligro también. Esta coyuntura de la ley de víctimas ha brindado este espacio. Es algo muy pobre, eso hay que decirlo. No es suficiente para toda la cantidad de muertos que hay, y sigue habiendo todos los días. Esto, (el CNMH), no deberían ser tres casas. Debería ser un complejo gigante que atienda las necesidades reales. Entonces en esta medida también, sirve, porque por fin alguien voltea a mirar. Pero es insuficiente.

GL: Quería preguntarte también en qué temas específicos se enfocaron en esta edición de festival. Estuve mirando algunas de las obras y la información respecto a ellas, y vi una amalgama de cosas. Pero, ¿hubo algún tema en que se hiciera más hincapié?

JS: No, no lo hubo. Realmente no fue por temas. Fue algo más orgánico. Algo del tipo: “¿tú qué tema estás trabajado?”, “no, este”, “listo”. Porque realmente el conflicto tiene tantos repertorios de violencia, que funciona de otra forma. No puede ser netamente temático. Esto funcionaría cuando es un seminario temático, y se le agrega una obra de arte. Pero, hace un festival temático resulta difícil, porque te estás perdiendo también de las otras pluralidades de los relatos. Se puede hacer, pero no es lo ideal.

GL: Bueno, me decías que se estableció mayor alianza con compañías profesionalmente establecidas, que tuvieran ya como un bagaje previo. ¿Esto tuvo algún motivo en particular?

JS: Sí. Hicimos una recolección de grupos que tienen incidencia en el campo del arte y en el campo social. Que llevan mucho tiempo trabajando en el territorio. Que tienen obras que son insignias, que han sido premiadas. Y bajo esa perspectiva se hizo la selección. Igual, son pocas. No es un Iberoamericano. Es poco, y nuestra capacidad también lo es. Pero sí hubo cuidado en que fueran obras o grupos con madurez.

GL: Claro. Por último, quería preguntarte a ti, ¿cómo crees tú que a través del teatro y los actos de memoria y performatividad se puede construir o gestar memoria colectiva, y si no construirla, terminar de impulsar el proceso?

JS: La memoria colectiva sucede cuando todos acudimos a un mismo hecho. Tiene recortes de memoria diversos. Por ejemplo, cómo vas a recordar el día de hoy conmigo, y cómo te voy a recordar a ti. O cómo lo van a recordar mis dos compañeros que están escuchando lo que estamos hablando. Así se genera una memoria colectiva de este momento. Desde varias perspectivas. Entonces, la memoria colectiva tiene muchas miradas y aristas. Ahora, para que se suceda una memoria colectiva de una obra, hay que asistirle. Y esto es complejo. Porque... por ejemplo hace poco pasó algo interesante. El año pasado trabajamos una conmemoración en Cali, en un teatro gigantesco, el Jorge Isaacs. Entraron casi dos mil personas. Fue tanta la memoria colectiva que se generó, que este año ellos lo están haciendo solos, con sus recursos, en el mismo teatro. Eso es un hito.

Para que eso sucede, tiene que confluir muchas condiciones. Tiene que haber un escenario hito, una coyuntura, un marco que lo cierre. Se puede, el tema es que nadie va a invertir un peso, porque mover teatro es de las cosas más costosas que hay. Es algo muy complicado. Se logra, pero la inversión en esto es enorme. Circular teatro es toda una empresa absurda. Entonces, que alguien se sume a estos propósitos absurdos es difícil. Pero, cuando se dan los espacios, son sumamente efectivos. Lo que ocurre es que falta mucho apoyo; el mismo Ministerio de Cultura tiene cero apoyo para las obras teatrales en general. Calcula para las obras de memoria histórica, lo poco que hay.

GL: Bueno. Creo que eso sería todo. Tal vez más adelante vuelva a molestarte, ya sea vía mail o por celular. Te voy a mandar el proyecto con las correcciones. Muchísimas gracias, de verdad.

JS: Claro, me gustaría leerlo. No hay de qué. Que estés muy bien.