

Mantener el juicio y las poéticas del posacuerdo de paz en el teatro colombiano

Wilson Escobar Ramírez
Universidad de Manizales
Colombia

Introducción

¿Perdón de quién y para quién? ¿Es posible perdonar realmente? Con estas premisas, a modo de interrogantes, el director colombiano Fabio Rubiano y su compañía Teatro Petra, se propusieron subir a escena un tema nunca antes tratado en las llamadas “dramaturgias del conflicto” en Colombia: el perdón.

Resultado de ese proceso fue *Labio de liebre*, una obra que en 2015 puso por primera vez en el foco una visión, ya no de las víctimas de la violencia armada en el largo conflicto colombiano, sino de los victimarios que han sembrado el terror en los campos y ciudades del país.

Desde su fundación en 1985, el **Teatro Petra** venido construyendo una obra dramática que dialoga, revisa, contrasta y provoca críticamente la historia reciente de Colombia. El humor negro, corrosivo, se entremezcla con la sátira política y las situaciones absurdas, para construir en sus montajes herramientas estéticas con las que expone las profundas contradicciones de una sociedad atravesada por la violencia estructural, la injusticia y la impunidad. Rubiano lanza en *Labio de liebre* otra mirada al conflicto a través de una línea muy delgada y polémica como es la de representar el dolor y la tribulación de un reconocido paramilitar, Alias “El Alemán”, responsable de más de cuatro mil asesinatos, quien vive asediado por los fantasmas de sus víctimas en su casa de campo, donde ha sido recluido. Legitimar la presencia de este asesino y representar la ausencia de las víctimas a través de su aparición fantasmal, era un riesgo que trascendía lo escénico y tensionaba las fronteras morales de un país que en poco tiempo iba a comenzar a desandar un camino del posconflicto, que para entonces se venía abriendo con los diálogos de paz entre el Estado y las guerrillas de las FARC-EP.

En la investigación *Luchando contra el olvido. Dramaturgias del conflicto* (2012), el Ministerio de Cultura identificó más de trescientos montajes que a lo largo de cincuenta años de conflicto armado han dado cuenta de este acontecer trágico del país.

Casi una década despuésde aquella irrupción primigenia en el territorio de los victimarios, Rubiano constata lo mucho que falta por contar y, esta vez, revisita la memoria trágica del país para poner en escena las versiones enfrentadas de víctimas y victimarios del conflicto en *Mantener el juicio* (2024), un montaje coproducido con Justicia Especial para la Paz (JEP), un tribunal creado tras la firma de los acuerdos de paz en 2016. Rubiano ya había expresado esta su visión desde el estreno de *Labio de Liebre*,

Cuando la víctima y el victimario estén frente a frente en nuestras obras habrá conflicto, y memoria; pero su referente de identidad tal vez no será el odio, ni la venganza será un imperativo de honor. Nos arrodillaremos ante la sangre derramada para limpiarla, no para restregarla en la cara de quien la derramó. Nuestro trabajo es simbólico, y en ese campo reconstruimos, resignificamos. (2015, 16)

Dramaturgias de la violencia

Muchas de las distintas expresiones del teatro latinoamericano tienen como referente las llamadas “culturas de la violencia”. En Colombia, estas culturas, asociadas principalmente al conflicto armado, han marcado el devenir estético-poético del arte escénico, quizás el más social entre todas las prácticas artísticas del país. Como bien lo sintetiza Enrique Pulecio, “la escena colombiana, más que ningún otro arte, ha sido el lugar en donde se han revivido con mayor fuerza, la variedad y eficacia de las consecuencias de semejante estado de violencia” (2012, 38).

Pulecio clasifica las denominadas “dramaturgias de la violencia” que enmarcan la escritura escénica, en tres abarcajes: obras que tratan de hechos políticos violentos, tomas de poblaciones, confrontaciones armadas, guerras territoriales y masacres, secuestro, poderes ejercidos por las organizaciones paramilitares, extorsiones y amenazas; montajes que hablan del narcotráfico y el sicariato asociados al paramilitarismo, y en las cuales se reflejan las

consecuencias de la lucha armada en las ciudades; finalmente, las representaciones de los acontecimientos vinculados con las grandes migraciones y el desplazamiento (2012, 39-40).

Las dramaturgias del conflicto aluden, según la historiadora Marina Lamus, a aquellas obras de teatro que “son correlatos de los hechos de violencia, dolor y muerte, ejecutados por los grupos armados en el país, y que fueron creadas por dramaturgos y teatristas dentro del lapso comprendido entre mediados de los años ochenta del siglo pasado y comienzos del presente” (2013, 26).

Y no es que el teatro colombiano haya hecho caso omiso del conflicto antes de la década de los años ochenta. La violencia como tema y compromiso estético-poético en la escena colombiana se puede rastrear ya desde el inicio mismo del conflicto armado. Casi de forma paralela al surgimiento del movimiento guerrillero en 1964 (año en que se registra el nacimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC), tiene su origen el *Nuevo Teatro*, un movimiento impulsado por artistas y colectivos independientes que orbitaron en torno a la experimentación de nuevos lenguajes para la escena, nuevos modos de producción y de creación en colectivo y, especialmente, nuevas temáticas que estaban vinculadas directamente con la realidad social del momento, para buscar con ellas un nuevo público en los sectores más populares: los conflictos por la tierra, la discriminación racial entre sociedades de mulatos, mestizos e indios; el fenómeno de la emigración del campo a la ciudad; el colonizaje cultural, el desarraigo, fruto del desplazamiento forzado por las partes en conflicto, entre otras problemáticas que aquejaban a las comunidades indígenas, campesinas y obreras. “En estas obras se empieza a proyectar de una forma más didáctica la problemática de cada país, y el drama se va adecuando a las necesidades de expresión de cada pueblo” (Jaramillo, 1992,55).

La escena militante de los años sesenta y setenta, cuya implicancia estética y política se expresó en la denuncia, muchas veces panfletaria, sufrió desde los años ochenta una suerte de palingénesis que derivó en nuevas formas expresivas que iban a tono con el cambio social y político, si bien la compleja realidad latinoamericana seguía dando muestras de los profundos desequilibrios y precariedades sociales, alimentadas por ese pasado reciente de dictaduras y violación sistemática de los derechos humanos.

En este período, en el que Lamus enmarca las dramaturgias del conflicto, los teatros

de compromiso, como Petra, centran su exploración en temas como la memoria, las migraciones y los exilios, la liminaridad performativa, lo abierto y lo polisémico en sus “denuncias”, que ya no se expresan desde el universo textocéntrico, sino desde estructuras más abiertas, fragmentadas y, en todo caso, explorando lenguajes híbridos en la escena, rasgos en los que Ileana Diéguez ve una suerte de “estetización de la violencia” (2014, 137)

Reconstrucción de la memoria

Tras la firma de los acuerdos de paz han aflorado con más claridad los hechos y se han visibilizado en la escena las víctimas y los victimarios que han protagonizado el conflicto. Una nueva oleada de producciones teatrales busca replantear la representación de la violencia, el trauma y la reparación desde otros lugares discursivos. A diferencia de las obras centradas en el conflicto armado como fenómeno de confrontación armada, estas nuevas dramaturgias —que podrían llamarse del *post-acuerdo* o del *posconflicto*— abordan temas como la persistencia de la violencia institucional, las tensiones entre verdad y justicia, la visibilización de las víctimas en la memoria oficial, tanto como la de los victimarios en los delitos atroces.

En este nuevo camino, el teatro se ha erigido como un espejo de la memoria colectiva, como una herramienta útil para humanizar cifras, como los más de cinco mil asesinatos cometidos por las fuerzas del Estado, hechos conocidos con el eufemismo de “falsos positivos”, y que dan cuenta de la crueldad con la que los militares crearon un sofisticado *modus operandi* para justificar y borrar el rastro de los asesinatos de civiles que presentaban como guerrilleros muertos en combate; por estos “positivos”, como los denomina el lenguaje castrense, soldados y comandantes recibían premios y permisos. Este pasaje trágico lo recrea la obra *El rastro de los falsos positivos* (2024), una pieza híbrida entre el teatro y el periodismo investigativo, realizada por el medio de comunicación alternativo Rutas del Conflicto y el Teatro Libre de Bogotá, que plantea una innovadora forma de representar la verdad. En lugar de personajes ficticios, sus creadores ponen voz a periodistas, editores, testigos y fuentes, dinamizando el proceso de construcción de una noticia como acto escénico, en una apuesta por evidenciar los obstáculos que hacen más difícil llegar a la verdad. La obra trasciende el teatro documental para convertirse en una denuncia vital.

En *Salida al sol, camino a la paz* (2023), una coproducción de la Corporación Colombiana de Teatro y la Comisión de la Verdad, Patricia Ariza y su colectivo proponen una performance que mezcla los lenguajes del teatro, la danza, el video y los poemas de cuatro destacados autores colombianos: Piedad Bonnet, William Ospina, Carlos Satizábal y la misma Patricia, directora y cofundadora del emblemático Teatro La Candelaria.



Salida al sol. © Daniel Galeano

A partir de una serie de documentos que muestran los resultados de las investigaciones hechas por la Comisión y que revelan el entramado de poderes y de fuerzas violentas que financiaron y produjeron una serie de victimizaciones y crímenes, como el despojo de tierras, el destierro, el desplazamiento forzado, el genocidio de los jóvenes, los mal llamados falsos positivos, y el genocidio de la Unión Patriótica; a partir de estos materiales probatorios del conflicto, sus creadores superponen los textos poéticos, las imágenes y las musicalidades de un país que conserva intacta la esperanza de la paz. Satizábal lo expresa más claramente:

Son precisamente las víctimas las que nos enseñan que el dolor, para poder seguir afirmando y habitando su cuerpo y la vida, lo han convertido en fuerza. Y en el trabajo con nosotros, también lo han convertido en poesía, en teatro, en danza, en canciones, que permiten tocar de manera muy honda la sensibilidad del

público y la sensibilidad del país, que necesita conocer esos relatos más allá de la denuncia política. (Ossa, 2022, 4)

Por su parte, Regia Colectivo sube a escena *Quién es Margarita León, o el lugar al que pertenecemos* (2022), una propuesta testimonial sobre el genocidio de la Unión Patriótica, un partido político de izquierda que reunió a excombatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), que creyeron en un mundo posible desde la civilidad, pero que a pocos años de su reintegración fue exterminado casi en su totalidad. Se habla de más de cinco mil víctimas de este genocidio político.

Resultado del proyecto *Cicatrizar*, en el que dramaturgos colombianos y españoles exploraron las posibilidades del teatro para sanar heridas de los conflictos de guerra y violencia que han padecido ambos países, la obra centra su dramática en la búsqueda por la identidad, a través de la decisión de una joven de 25 años de regresar a su país para reconstruir la memoria de su madre, a la que perdió cuando tenía 7 años. Un drama contemporáneo, dirigido por María Adelaida Palacio, sin mayores pretensiones estilísticas y sí con mucha carga emocional sobre un pasaje de la reciente historia de Colombia que se resiste a dar vuelta de página.

La reconstrucción de la memoria también pasa por la autoficción, como en la obra *La última luz* (2024), una puesta contemporánea que narra el viaje de un director de teatro que busca comprender la historia de sus padres, desaparecidos durante el conflicto. La narrativa adquiere una dimensión reflexiva e introspectiva, mostrando cómo el dolor puede transformarse en acción creativa. Aquí, el teatro no reconstruye hechos históricos, sino afectos y ausencias.

La perspectiva de género también alza su voz en este nuevo acontecer del teatro colombiano en posconflicto. *Que la verdad sea dicha* (2023), producida por la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz, recupera la perspectiva de género en el conflicto. Mujeres sobrevivientes narran, bailan, cantan y reconstruyen sus historias en escena, haciendo del testimonio un gesto político y sanador. Ángela Triana, su directora, resalta que “cuando una mujer sobrevive y narra, está reescribiendo el mundo desde otro lugar. Este teatro es nuestra forma

de justicia” (2023). En escena, el fuego simbólico con el que queman los objetos de su dolor no representa olvido, sino transformación, porque este colectivo de mujeres no se queda en la denuncia; por el contrario, sube a escena su capacidad de resistencia, su dignidad en el duelo y su voluntad de renacer.

En esta misma línea temática, *Esta cabeza mía que no se puede callar* (2023), de La Maldita Vanidad, pone el foco en los jóvenes de la comunidad homosexual, víctimas poco visibles del conflicto en territorios controlados por los grupos paramilitares (la inmensa mayoría de víctimas sexuales fueron mujeres).

A través de la mirada de Saul, de su madre, la profesora de la escuela, el amigo, el vecino y el fantasma, el dramaturgo y director Jorge Hugo Marín nos aproxima, en su acostumbrado tono naturalista, a las atmósferas de espera y de contención que se derivan de las violaciones, presiones y amenazas que sufre el joven y que le obligan a huir de su pueblo. Con una escenografía minimalista, el grupo apuesta por la fuerza expresiva actoral, sobre la que descansa este fresco hiperrealista, cuyo valor simbólico reside más en la denuncia de una sociedad hipócrita y llena de prejuicios, que en el duro testimonio del miedo y el rencor derivado del accionar violento.

Este enlistamiento de obras resulta a todas luces incompleto si se considera que a todo lo ancho de la geografía colombiana, y especialmente en aquellos territorios donde el conflicto armado disminuyó o terminó en virtud de los acuerdos de paz, comunidades y teatristas han venido reconstruyendo esa memoria trágica a través de montajes teatrales, performativos, musicales, danzarios, que no trascienden más allá de las fronteras de sus mismas poblaciones, acaso sea ese su verdadero alcance.

Escenarios de la reparación

Como parte de los acuerdos de paz, se creó en 2018 el Tribunal Especial para la Paz (JEP), cuya misión consiste en juzgar a los máximos responsables de los crímenes más graves cometidos en la guerra, pero también en lograr encuentros de reparación y reconciliación entre las víctimas y los culpables.

La presencia de este tribunal ha sido objeto de un álgido debate entre quienes lo ven como un instrumento útil para pasar con dignidad y reparación la página del conflicto, y quienes -desde la oposición a los acuerdos de paz- ven en él un espacio para “lavar” los crímenes perpetrados por la guerrilla.

Con esa urgencia latente de dar razones públicas a su necesaria existencia, la JEP buscó en el Teatro Petra un aliado estratégico “para comunicar, reflexionar y visibilizar los aportes de la Justicia Transicional Restaurativa en la construcción de la paz en Colombia”(2024), y como resultado de un proceso de nueve meses entre las dos instituciones, surgió la obra *Mantener el juicio*, una prueba -según el tribunal- de “cómo el arte dramático facilita la comprensión ciudadana sobre la construcción dialógica de la verdad y los aportes a la restauración del daño” (2024).

Si bien es una obra por encargo, Rubiano tenía claro que no iba a ser una obra institucional. “Llegamos al acuerdo con la JEP que no íbamos a tratar un tema en específico, sino que nos inventaríamos personajes de ficción que contuviera muchos casos” (2024).



Mantener el juicio. © Valentín Betancur. Festival El Gesto Noble.

A partir de los innumerables encuentros, talleres, y especialmente de una serie de relatos, entrevistas e investigaciones sobre las confesiones de algunos de los responsables de

crímenes -muchas de ellas realizadas previamente a los juicios- Rubiano se plantea una dramaturgia con tres ficciones que pretenden otear en esa memoria desde distintos ángulos: el resarcimiento a las víctimas, a través de Fabiola, una madre que busca que el nombre de sus dos hijos, asesinados y mostrados como guerrilleros, sea reparado social y moralmente. Para lograr eso, esta madre deberá verse cara a cara en el tribunal de la JEP con Yesid, el soldado que los mató y los enterró en una fosa. En paralelo, aborda la historia de Doña Rosalba, que se niega a confrontar a Fidel Franco, el comandante guerrillero que tuvo secuestrado y encadenado a su esposo (un militar) durante cinco largos años. Y, finalmente, la del general Monsalve, que se niega aceptar cargos y no cree en la imparcialidad de esta corte.

Tres historias en paralelo que pretenden abarcar un amplio espectro de los acontecimientos que la Jep ha intentado esclarecer en estos siete años, pero cuya comprensión por parte de la ciudadanía se ve afectada en virtud de la contaminación y saturación mediática que hace eco del debate público.

Rubiano entiende esa necesidad y se despoja de cualquiera otra pretensión poética que no sea la de mostrar con el mayor realismo posible y con cierto didactismo escénico las situaciones críticas que condensan esta tragedia. Su personaje Fabiola es un ser esperanzado y agradecido con la corte porque, dice, “es la primera vez que me tratan bien en mi búsqueda”, refiriéndose a su peregrinar influyente por el territorio colombiano durante siete largos años en procura de encontrar los cuerpos de sus dos hijos, Alex y Farley, de 14 y 17 años, asesinados por el ejército y presentados, falsamente, como “bajas” en el combate contra la guerrilla.

La madre campesina tiene al otro lado del estrado a Yesid Sanabria, el asesino de sus dos hijos, a quienes conocía desde pequeños y sabía que no eran guerrilleros. ¿Por qué están allí, si todos los elementos probatorios están puestos a disposición de la justicia? Es justamente el valor que adquiere este tribunal, y que hace visible -en una representación con un claro dramatismo realista- la escena de Petra. La madre quiere verdad, quiere saber cómo los trajeron en el cautiverio, cómo fueron los últimos minutos de sus hijos, qué comieron antes de morir. “Dos platos de arroz con pollo”, dice el exmilitar.” ¿Llamaron a su mamá cuando vieron que los iban a matar?, ¿Tuvieron miedo?”, insiste ella. “No”, recuerda él. “¿Tuvieron miedo?”, inquierte con rabia y desasociego la afligida madre.

Cuando adelantaba el proceso de creación de *Labio de liebre*, Rubiano reflexionaba sobre “cómo negociar con el realismo”, cómo evitar que el espectro de lo real se inserte como lo hace en los medios periodísticos, para buscar culpables; en los documentales, para exponer puntos de vista; o en el Estado, para crear expedientes. “Una reflexión teatral sobre la crueldad y lo absurdo de la guerra, a nuestro modo de ver, no puede estar sostenida en el realismo. *El daño que hace la guerra* es una obviedad y para que nuestra búsqueda tenga valor debe haber rupturas permanentes” (2014, 18). Esas rupturas tienen que ver con subir a escena, no la idea de la guerra o de la paz como construcciones abstractas, como construcciones sociales normalizadas en los imaginarios colectivos, sino con crear o recrear personajes que sufren las consecuencias de ese desastre, con la expresión escénica del dolor y el sufrimiento de alguien que lo vive, de la singularidad de lo humano, insiste Rubiano: “Ahí comienzan las preguntas, las reflexiones, las dudas. Ahí nace la ruptura. Nos acercamos a la realidad desde esa ruptura”. (2014, 18).

Petra siguió buscando en esa memoria reciente del conflicto y encontró en *Historia de una oveja* (2021), la posibilidad de centrar su interés dramático en un grupo de desplazados: una oveja, una niña y un migrante egipcio.

Pareciera una familia disfuncional (con oveja de por medio es más complejo hablar de familia), pero con el avanzar de la obra y de los personajes por los caminos de la desheredad, se van construyendo las claves dramáticas que están en juego.

Petra nos tiene acostumbrados a esta galería de personajes que andan a medio camino entre la caricatura -ensanchadora y deformadora de una realidad- y la comedia negra, en virtud a la cual explora esa paleta dispar de gestos que van desde el humor criollo, directo y ramplón, el sarcasmo y la ironía, hasta el gag inteligente y fugaz que apunta a la risa contenida del público. Se trata de un humor que molesta a muchos cuando se inserta en dramáticas de la realidad. Sin embargo, *Historia de una oveja* va más allá de la risa y va construyendo con sutileza toda una poética de la tragedia que viven miles de personas forzosamente desplazadas por los grupos violentos.

Acá Rubiano y su grupo de actores se instalan en esa ruptura y humanizan el drama a través de unos personajes que simbolizan y, por tanto, universalizan el flagelo: la inocencia de quien ve en la tragedia la aventura, representada en la oveja; el eterno migrante o la

revictimización, expuesta en el egipcio Alí; o la niña tránsito, que además de encarnar con su nombre el espíritu mismo del desplazamiento, representa la rebeldía y la impaciencia de la juventud. Del otro lado, los lobos asechan, a través de la figura estereotipada de “El patrón” (al que solo se nombra) y del “Muñeco”, a través de quien llega el mensaje del horror, el anuncio del desalojo, la intimidación.

En *Mantener el juicio* Petra vuelve a negociar con el realismo, vuelve a hurgar en esa ruptura con la realidad, pero lo hace con un dispositivo menos simbólico y sí más denunciante de la realidad, más explicativo de los sucesos, más didáctico en su enunciación y expresividad, que a veces raya en el melograma; de allí que el espacio escénico sea perfectamente reconocible como un juzgado al uso, con sillas a lado y lado del espacio, con barandas que establecen los límites entre los distintos actores (jueces, víctimas, victimarios), con la mesa de los magistrados en el centro de la escena, la misma que se transforma al antojo de la narrativa en comedor de hogar, o bien en mesa de cafetería donde se produce la secreta confesión de un militar a una mujer que conoció por Tinder, mientras ella reacciona con horror, en una escena cargada de humanidad y de humor absurdo.

Distante en su estética de los dos montajes aludidos en este escrito, Rubiano pareciera hacer un paréntesis en su gramática para darle paso a la investigación creación, y recurre al territorio de las microhistorias para buscar un tono realista que apele a la emocionalidad y torne más eficaz el mensaje. Más reconocible en la poética de Petra es una especie de altar que preside el escenario. Allí, las víctimas van dando vuelta a las piedras conforme se va conociendo la verdad de cada caso, conforme los victimarios van aceptando su crimen, conforme van aflorando el perdón y la reparación. Entonces aparecen los rostros en cada piedra que singularizan ese dolor, que hacen reconocible esa verdad en el altar de la memoria, porque en dramaturgias como las que plantea Petra el espectador es interpelado desde la ética y la emocionalidad.

Referencias

- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.
- Jaramillo, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano. Arte y Política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- Justicia Especial para la Paz. ‘Mantener el juicio’: Una obra teatral que representa el poder transformador de la Justicia Transicional Restaurativa. En:
- <https://www.jep.gov.co/Paginas/mantener-el-juicio-una-obra-teatral-que-representa-el-poder-transformador-de-la-justicia-transicional-restaurativa.aspx>
- Lamus, Marina. “Dramaturgias del conflicto”. Catálogo XXXV Festival Internacional de Teatro de Manizales. Manizales: Editorial La Patria, 2023.
- Ministerio de Cultura de Colombia. *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Ediciones, 2012.
- Ossa Zuluaga, Juan José. “Transmutar el dolor en fuerza, la fórmula de los alquimistas de la paz”. El Gesto Noble. 23 de Julio de 2022; 9. Impresa
- Pulecio, Enrique. “La dramaturgia del conflicto armado en Colombia. En: *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Ediciones, 2012.
- Rubiano, Fabio. “Mantener el juicio, una obra de teatro que muestra todas las caras del conflicto armado colombiano”. El Tiempo, Colombia, 5 de marzo de 2025:<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/mantener-el-juicio-una-obra-de-teatro-que-muestra-todas-las-caras-del-conflicto-armado-colombiano-3432807>
- Rubiano, Fabio. Un País desconocido. Catálogo Festival Internacional de Teatro de Manizales. Colombia, 2015.
- Rubiano, Fabio. *Grandes creadores del teatro colombiano. Teatro Petra 30 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.
- Triana, Ángela. Conversatorio JEP: Mujeres en Escena por la Paz. Bogotá, Colombia, 2023.