

# El teatro y la memoria histórica colectiva; recordar en medio del conflicto: *Guadalupe años sin cuenta*

Manuel Alejandro Forero Figueroa <sup>1</sup>

## Resumen

Este ensayo busca reflexionar sobre la importancia del teatro como herramienta socio-simbólica de representación del sufrimiento de las víctimas y catalizadora del duelo. En ese sentido, se analiza el caso de la obra *Guadalupe años sin cuenta* con el fin de comprender la articulación de la dinámica imaginaria, simbólica y real a partir de la cual se configura la labor de denuncia a través del teatro.

**Palabras clave:** teatro, memoria histórica, imaginarios sociales, denuncia, conflicto armado.

## Abstract

This essay seeks to make a reflection on the importance of theater as a tool of socio-symbolic representation of the suffering of the victims and catalyst of mourning. In that sense, the case of the work analyzed *Guadalupe years without account* in order to understand the articulation of the imaginary, symbolic and real from which the work of complaint is configured through dynamic theater.

**Keywords:** theater, socio-symbolic representation, imaginary.

---

<sup>1</sup> Trabajador Social de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, estudiante de Derecho en la Universidad Nacional de Colombia. Trabaja en la Fundación para la Libertad de Prensa. Realizó un primer semestre de la maestría en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales del IEPRI. La elaboración es producto de las reflexiones realizadas en la práctica de Derechos Humanos, Desplazamiento Forzado, Memoria y Construcción de Paz de la Universidad Nacional de Colombia. Correo electrónico: maforerof@unal.edu.co

## Introducción

En el siguiente ensayo se pretende abordar una reflexión respecto al hecho de hacer memoria y la relevancia que ha tenido para esta práctica la producción de diferentes obras teatrales. En ese sentido, la tesis que aquí se defiende comprende que el teatro en Colombia ha sido utilizado como una forma de construir la memoria histórica y reparar a las víctimas en medio de la guerra. Para ello, se sustenta: primero, el teatro como medio artístico ha sido utilizado para difundir el testimonio de las víctimas de sucesos traumáticos; segundo, mediante la representación artística que hace el teatro se proyecta un reflejo de lo real, lo imaginario y lo simbólico de los imaginarios sociales que dan sentido al hecho victimizante. Finalmente, por medio de la puesta en escena, se genera un distanciamiento respecto al hecho violento y se promueve su componente catártico y político. Con el fin de lograr estos objetivos, se tomará como referencia la obra teatral *Guadalupe años sin cuenta* con el fin de identificar algunos elementos como: la finalidad de la memoria histórica, su pertinencia y su utilidad.

## La memoria histórica en Colombia

Debido a factores como la historicidad, el recrudecimiento de las diferentes modalidades de violencia y la multiplicidad de actores, el conflicto armado colombiano se posiciona como uno de los conflictos más lesivos en Latinoamérica. Según las cifras de la Unidad de Víctimas, en Colombia (2017) se han registrado 6 360 302 desplazamientos, 949 019 homicidios y 253 711 amenazas; hechos de los cuales 7 732 han vinculado a niños y adolescentes. A pesar de que dichas cifras nos muestran una dimensión cuantitativa del daño ocasionado por el conflicto armado sobre la población civil, estas no logran revelar el impacto ocasionado en el tejido social.

Como respuesta a dicha situación, el Estado colombiano, durante el primer gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez, estableció, con el proceso de desmovilización de los paramilitares en 2005, la Ley de Justicia y Paz mediante la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), la cual tenía por función la realización de informes de memoria sobre los hechos atroces cometidos por los actores armados. Con ella, se abría una puerta para garantizar la construcción de la memoria histórica colectiva del país y el acceso a la justicia, la verdad y la reparación para las víctimas. Adicionalmente, en el primer gobierno de Juan Manuel Santos, tiene importancia la ratificación de la Ley 1448 de 2011 como marco

jurídico a partir del cual se regula la restitución de tierras y la reparación a las víctimas del conflicto armado colombiano. Lo artículos 142, 143 y 144 de dicha ley establecen el 9 de abril como el día nacional de la memoria y solidaridad con las víctimas, señalan la importancia de las reparaciones simbólicas y manifiestan el deber de la memoria por parte del Estado como aquellas:

Garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto (Ley 1448; 2011, Artículo 144).

No obstante, es imposible dejar de reconocer que los ejercicios de memoria histórica son un proceso que se ve mediado por una diversidad de intereses, ya sean económicos o políticos, escenarios y protagonistas. Por tal motivo, hablar de hacer memoria histórica colectiva contiene en sí un gran desafío pues implica tener en cuenta interrogantes como: ¿para qué se hace memoria?, ¿por qué hacer memoria?, ¿desde dónde hacer memoria? y ¿quién debería hacerla?

Tras la creación de la CNRR se delegó al Grupo de Memoria Histórica, en la actualidad Centro de Memoria Histórica (CMH), para realizar los informes correspondientes que dieran cuenta de las razones del surgimiento y la evolución de los grupos armados ilegales (CNRR, 2009). Según Rueda (2013) El CMH tenía como objetivo construir la “memoria histórica del conflicto armado a partir de casos emblemáticos” (p. 24) mediante la producción de textos que evidencian los hechos violentos sufridos por las víctimas de acuerdo con las siguientes modalidades: masacres, asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, torturas, despojos de tierras y desplazamientos forzados, entre otros crímenes realizados por los actores armados.

Uno de los informes más importantes del CMH es *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), en cual se reconoce el valor que tiene la memoria para Colombia y especialmente para las víctimas que han sufrido las diversas violaciones de sus derechos humanos. Asimismo, en él se reconoce

que la búsqueda de la memoria histórica ha sido permeada por una tensa lucha entre el reconocimiento y el olvido que posicionan miradas hegemónicas y subalternas de la historia del país.

Organizaciones como el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) también ha contribuido a la publicación de informes que buscan recopilar cifras exactas respecto al total de “personas desplazadas en Colombia, teniendo como base las historias de vida de víctimas del conflicto en el país” (Rueda, 2013: 23). Siguiendo los aportes de Rueda (2013) se encuentra que dentro de las iniciativas de algunas Organizaciones No Gubernamentales (ONG), se destacan informes como *Hoja de Cruz. La memoria de lo que no se debe repetir*, de la comunidad Kankuama, en el cual se documentan los asesinatos de indígenas entre 1982 y 2005 desde las voces de los familiares de las víctimas; la revista *Noche y Niebla* del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) que denuncia a través de testimonios de víctimas las violaciones de derechos humanos realizadas en el marco del conflicto armado colombiano desde 1996 hasta 2010.

De esta forma, aunque la idea de la memoria histórica ha sido generar un escenario para el diálogo, la negociación y el reconocimiento de las diferencias, y la búsqueda de verdad, justicia y reparación en un contexto de reconciliación nacional, se ha visto que con la Ley de Justicia y Paz quienes terminaron dando cuenta de los acontecimientos fueron los victimarios y no precisamente sus víctimas. Es decir, que en este proceso se dejó la potestad a los perpetradores para establecer su discurso y hacer memoria de los hechos victimizantes, sin que con ello se lograra establecer una verdad jurídica o histórica que repara a las víctimas. Así, a pesar de que existían diversas iniciativas de reconstrucción de la memoria histórica en el país, la mayoría tendía a ser lideradas y vigiladas por el Estado.

Ante este panorama, a inicios del siglo XXI, la apuesta por la memoria histórica colectiva va más allá de la enumeración de una lista de acontecimientos producto del recuerdo de la historia nacional y se introduce en las relaciones que el individuo sostiene con su cotidianidad y sus conciudadanos (Jelin, 2001). De esta manera, la reconstrucción de la memoria histórica entiende a cada hombre como sumido en una red de relaciones sociales, culturales y sociopolíticas que dan sentido a su tejido social. En relación con Halbwachs (1968) se afirma que la memoria histórica colectiva comprende que:

En el interior de las sociedades se desarrollan otras tantas memorias colectivas originales, que mantienen por algún tiempo el recuerdo de acontecimientos que sólo tienen importancia para ellas, pero que interesan tanto más a sus miembros cuanto menos numerosos son. Así, mientras en una gran ciudad es fácil pasar desapercibido, los habitantes de un pueblo no paran de observarse y la memoria de su grupo graba fielmente todo lo que puede alcanzar de los hechos y gestos de cada uno de ellos, porque reaccionan sobre toda esa pequeña sociedad y contribuyen a modificarla (pp. 211-212).

Desde esta perspectiva, la historia no se comprende como parte del pasado o todo lo que queda de él, sino por el contrario, se encuentra viva y se renueva a través del tiempo y el espacio de acuerdo con los intereses y la voluntad política para escuchar de cada uno de los actores involucrados.

Como pudimos observar en este apartado, la memoria histórica colectiva como proceso social y político requiere más de un recuento histórico de los sucesos. Esta exige una voluntad política para escuchar a las víctimas y comprender la realidad a partir del significado del daño y el dolor que se generó en su entorno social, político, cultural, psicosocial y espiritual. A continuación, se profundizará en el desarrollo que se ha hecho del teatro como una apuesta para recuperar esa memoria histórica colectiva y sus implicaciones en materia de pertinencia, finalidades y utilidad.

### **El teatro como forma de testimoniar el horror de la guerra**

Como se ha mencionado, la memoria es un factor constituyente del espacio público que comunica lo social con lo político. El desarrollo que se le ha dado en la sociedad colombiana ha tenido dos concepciones específicas: una vista desde el ámbito institucional y otra promovida por los movimientos sociales. Sin importar cuál se adopte, los intereses que las sustenten promoverán ya sea una memoria histórica colectiva como una herramienta bien sea para consolidar un poder, o desafiarlo, transformarlo o desestabilizarlo. La memoria histórica colectiva en este escenario es un ingrediente importante de la

mallá simbólica en la que se sostienen nuestros ordenamientos sociales, ya sea que hablemos de las instituciones oficiales o de las interacciones cotidianas entre individuos y colectividades (Jimeno, 2007).

En lo que sigue del documento, se tomará como hoja de ruta la concepción de memoria histórica colectiva promovida por los movimientos sociales y de víctimas en contraposición a la labor institucional. En ese sentido, lejos de retomar el componente estatal de la construcción de memoria histórica colectiva, se hará énfasis en un concepto más amplio, el de la cultura política. Con él podremos dar cuenta de acciones de denuncia y testimonio del horror de la guerra mediante la producción y puesta en escena de diferentes obras teatrales. Al respecto, Alain Touraine (2006) comprende que el movimiento social puede ser definido como “la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta” (p. 255). En correspondencia, la sociedad es vista y percibida a partir del sistema de relaciones sociales que la soporta y expresa una conjunción entre aspectos cognitivos, conductuales y emocionales que retratan no solamente la noción que se tiene del sistema político, sino también de las emociones que los ciudadanos tejen en torno a su *statu quo*. Asimismo, se entiende que su funcionamiento es el resultado del accionar de dichos movimientos pues esta no es sólo reproducción y adaptación, sino también creación y producción de sí misma.

Dentro del ejercicio de memoria, los movimientos sociales y de víctimas se ven abocados a maniobrar dentro de una dinámica que plantea el juego entre memoria-olvido, conmemoración y recuerdo. Elementos que se tornan cruciales en tanto se inscriben en aquellas experiencias colectivas de represión, e incluso, aniquilación (Jelin, 2001). En tal sentido, esas memorias y olvidos cobran una significación especial en términos de los dilemas de la pertenencia a la comunidad política marcada por la división y la estigmatización.

Los movimientos sociales entendidos como conductas socialmente conflictivas y culturalmente orientadas configuran una cultura política que defiende, dentro de un campo cultural e histórico dado, otra sociedad. Esta es, en términos de la memoria histórica colectiva, una sociedad de la escucha, la verdad, la justicia y la reparación. La cultura política de los movimientos sociales surge como un esfuerzo por ubicar adecuadamente la significación peculiar del actual proceso social de memoria, situando una

progresiva pérdida del monopolio de la producción de símbolos por parte del Estado y de los sectores privilegiados, ya sean estos castas o clases prestigiosas (Touraine, 2006: 262).

Los movimientos sociales no intervienen solos y no están separados completamente de reivindicaciones y de presiones, de crisis y de rupturas que dan nacimiento a tipos diferentes de luchas. Según Alain Touraine (2006) las luchas son todas las formas de acción conflictivas organizadas y conducidas por un actor colectivo contra un adversario por el control de un campo social. En este caso, el de la memoria histórica colectiva.

Mediante la representación artística que hace el teatro, los movimientos sociales y de víctimas han podido ir construyendo nuevos relatos de lo que ha sido la guerra, tanto de lo que ha significado para ellos como también para Colombia. No obstante, dichos relatos son diferenciados y colocados en una dinámica jerárquica en donde unos llegan a ser más visibilizados y representados que otros. Con todo y sus tensiones, estas historias, las que se quieren y se pueden contar a partir de la expresión corporal y escénica, proyectan un reflejo de los imaginarios sociales que les dieron origen y sustentan el hecho victimizante centrándose en la versión de la víctima y no la del victimario. De tal forma, las artes escénicas, y el teatro en particular, se han constituido como eventos que le implican al espectador no sólo una experiencia estética, sino también ética y política.

Como herramienta para testimoniar, el teatro es acto, acción y, por ende, interlocución con un otro. Guarda una parte de intimidad en lo que enuncia y sustrae otra. En correspondencia, el teatro en tanto testimonio es relación y acción mediada por una intencionalidad terapéutica, política o de sobrevivencia, etc. Es una producción mediada, regulada, justificada y comunicable de una vivencia que en el caso de las víctimas supone una carga emocional suficientemente grande que no puede ser narrada y apalabrada sino tiempo después (Vallina, 2009). A través de la producción y escenificación teatral, la víctima logra atribuir sentido a su experiencia victimizante no sólo porque comparte su dolor, sino también porque logra identificar responsables, escenarios e intereses relacionados con el hecho. El teatro como herramienta para el testimonio permite el encuentro entre lo público y lo privado y crea un distanciamiento catártico que posibilita su puesta en escena.

## **La representación artística como reflejo de los imaginarios sociales y culturales de la guerra**

La escenificación teatral pone en juego tres elementos importantes con el fin de llevar a cabo una representación artística de los imaginarios sociales y culturales de la guerra vivida por las víctimas. Estos son: lo real como la experiencia vivida, lo simbólico como la representación social de ese hecho victimizante y, finalmente, lo imaginario o la racionalización y explicación del hecho.

*El teatro como testimonio de lo real:* dentro de la producción escénica se evidencia, como señala Jelin (2014), el primer nivel de la memoria personal; es decir, el relato “fáctico” de la experiencia vivida. De esa manera, la descripción de los hechos se toma como un punto de partida desde el cual se crea un relato contextualizado que trata de dar un sentido al desborde de emociones que se experimentaron durante la vivencia del hecho victimizante. En esta primera aproximación, a partir del relato y la descripción de los hechos, la víctima se permite abonar algo a ese largo proceso que es el de la recomposición identitaria (Jelin: 2001). Por medio de la narración y representación inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer. Un acontecer que fue amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible. Se trata de fundar una temporalidad con un recuerdo que establezca una distancia temporal y parta del apalabramiento en medio del dolor. Así, a partir de cada repetición, cada variante de la representación vuelve actualizar el relato al igual que la posición de la víctima respecto a este (Luque, 2009).

*El teatro como testimonio de lo simbólico:* mediante la representación escénica se indentifica la existencia de un marco simbólico que inscribe la violencia y las diferentes modalidades victimizantes, como: el desplazamiento, la desaparición, el asesinato selectivo, etc., como acciones inhumanas de la guerra. El horror, la sevicia y los actos de violaciones a los derechos humanos perpetrados por los actores armados son enmarcados dentro de un contexto social político y económico que proporciona una atribución de sentido con respecto a lo nocivo de los impactos del conflicto en el ámbito moral, social, cultural, político y espiritual de dichas comunidades.



*El teatro como testimonio de lo imaginario*: aquí, con la explicación y la racionalización se posiciona a través de la narración de los hechos un significado cultural de lo que implica la guerra, la desaparición y el desplazamiento, agregando construcciones subjetivas e intersubjetivas mediante las cuales se da sustento a la necesidad de la memoria histórica colectiva. En este ámbito, la ficción es una estrategia para comprender la realidad. De tal forma se reincorpora el registro de lo imaginario como parte fundamental en la comprensión de “lo real” (Espinosa, 2007: 49).

Con la representación teatral, la memoria como acto y narrativa posee esa vocación de estructuración del recuerdo en unidades temporales más amplias o de provisión de marcos explicativos o interpretativos sobre lo sucedido. En esa medida, parte de una percepción organizada del pasado que puede ser manifiesta y explícita, conformada por enunciados definidos sobre hechos pretéritos y por interpretaciones y valoraciones específicas de los mismos. Mediante la representación teatral no se busca la repetición de los actos crueles, degradantes e inhumanos, sino la representación del acto atroz de un modo verosímil sin caer en la reproducción misma de aquella violencia a la que se desea hacer referencia. A través de la escenificación teatral como práctica colectiva se crean condiciones para que se trascienda el plano de la memoria literal entendida como aquella que aprisiona a la víctima en el pasado, en el sufrimiento o la venganza, y se pasa al plano de la memoria ejemplar. Es decir, a aquella memoria que abre “el recuerdo, a la analogía y a la generalización” y, por ese camino, “nuestra conducta deja de ser puramente privada e ingresa en la esfera pública” (Yúdice, 2002: 44).

El teatro es parte de las memorias vivas porque hace uso de los gestos, la performatividad, la oralidad, el movimiento, la danza y el canto, entre otras manifestaciones que le permiten a la gente participar en la producción y reproducción de conocimiento por el solo hecho de formar parte de su transmisión. En su carácter colectivo, el teatro da lugar a recreaciones simbólicas del pasado, las cuales desafían las versiones naturalizadas de la guerra que han sido transmitidas o impuestas por las instituciones culturales de la sociedad, como la escuela pública o los medios de comunicación masiva (Yúdice, 2002). Mediante la escenificación teatral se erige una forma de hacer memoria que conecta el sentir de las comunidades con las prácticas, representaciones y los significados que se tienen de la guerra. Con esto se trata de desnaturalizar el conflicto armado y los impactos que este ha dejado en las víctimas.

En última instancia, se entiende que el teatro como herramienta representativa de los imaginarios sociales no sólo transmite las percepciones, prácticas y modalidades de violencia que fueron perpetradas por los actores armados, sino que también busca exponer la forma en que estos hechos fueron vivenciados por las víctimas. Con ello, el teatro entabla el puente entre lo privado y lo público y conecta el lazo social que fue resquebrajado por los impactos de la violencia. En esa medida, el teatro también manifiesta un carácter político que denuncia y cuestiona la naturalización de la guerra promovida por el *statu quo* a través de los medios de comunicación masiva y las instituciones oficiales. A continuación, se trabajará más a profundidad la función catártica y política del teatro con el fin de entender su relación con la construcción de la memoria histórica.

### **El teatro: una herramienta política y catártica en medio del conflicto**

El teatro a través de su performativa vuelve inteligible un conjunto de hechos que resultan oscuros debido a su carácter traumático. En ese sentido, mediante la puesta en escena se construye una adecuada distancia crítica que evita el colapso del espectador y permite al espectáculo entrar en diálogo con una historia traumática experimentada durante el conflicto. Bajo criterios de selección y disposición conscientes o inconscientes, los movimientos sociales y los grupos artísticos teatrales recogen y consignan un conjunto de hechos y testimonios por medio de un relato indisociable fijando, con ello, unos acontecimientos en el imaginario de una sociedad. De esta manera, el teatro como práctica cultural conserva la memoria histórica de una comunidad porque constituye un testimonio de un hecho o momento histórico relevante para la sociedad.

Los movimientos sociales y, en específico, los movimientos sociales artísticos y teatrales han encontrado que la memoria en sí misma no posibilita necesariamente una reconstrucción del tejido social, puesto que puede ser portadora de nuevas rupturas e instrumento de legitimación de nuevas formas de violencia. Por tal motivo, desde sus puestas en escena no tratan solamente de recuperar la memoria histórica y reivindicarla, sino también de definir lo que se recuerda, cómo se recuerda, por qué se recuerda y para qué se recuerda. en esa misma vía, dichas obras escenográficas sitúan qué es lo que se olvida, cómo se olvida, por qué se olvida y para qué se olvida.

Respecto a la actividad del teatro en la construcción de la memoria histórica colectiva, Luque (2009) sostiene que:

arrogarse el derecho de erigir en historia oficial (e incuestionable) su propia versión de los hechos, poner (o 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 subversión, resistencia, y combate contra el abuso de poder, la injusticia y la barbarie. Así, la mostración 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 contra los crímenes que se están perpetrando (las más de las veces impunemente) y en una acción de combate contra los proyectos de olvido o de dominio sobre la memoria que caracterizan a estos regímenes y estados de excepción (p. 13).

En ese sentido, es posible considerar la actividad teatral como una forma de ejercer los derechos que la vida en democracia otorga a los ciudadanos, entre ellos el derecho a la verdad, la justicia y la reparación. A través de los actos de denuncia no sólo se reconoce una versión que había sido soslayada, sino también se presentan los intereses, escenarios y actores en cuestión. Como agregado de su función política, el teatro y las escenificaciones teatrales del testimonio de las víctimas y los hechos victimizantes producen un elemento catártico y reparador.

Al verbalizar el conjunto de hechos atroces y dolorosos, en este caso mediante un discurso que adopta la forma de una pieza teatral, se constituye de por sí un ejercicio terapéutico conducente a la superación de aquellas experiencias traumáticas, porque la puesta en escena genera una suerte de espejo en el que la comunidad en su conjunto puede ver reflejados sus conflictos y crisis, así como identificarse con aquellos personajes y hechos que se presentan mediante la anécdota de la pieza teatral (Luque: 2009). El efecto terapéutico que logra efectuar la representación teatral sobre el trauma no se limita únicamente al individuo que enuncia su testimonio a título personal, sino que este se hace extensivo a toda la comunidad de espectadores y, por otro lado, repotencia su intensidad debido a las características propias del circuito de la comunicación teatral.

En el ejercicio de confrontación con las propias experiencias traumáticas colectivas, la representación teatral permite captar, de manera retrospectiva, el sentido de un acontecimiento, a la vez que se dota de

sentido y contexto la historia misma del hecho. La operación de memoria realizada a partir del recuerdo rescatado del pasado tiene dos funciones: por una parte, neutraliza el dolor causado por el recuerdo, al marginarlo y controlarlo y, por la otra, abre el recuerdo a la analogía y a la generalización, mecanismos mediante los cuales se construye una especie de ejemplo que posiciona una lección aplicable a otros casos similares. En ese sentido, a través de las representaciones teatrales se dispone de un juicio hacia la impunidad y la naturalización con la cual fueron teñidas dichos hechos victimizantes. Por ello, Luque (2009) sostiene que “el testimonio teatral de aquel que sobrevive a una tragedia colectiva como privilegiado, ya que, al dar voz a los que ya no pueden hablar (con cuyo silencio debe ser completada), funda un concepto de humanidad basado en el mandato ético de dar respuesta a las injusticias cometidas en el pasado” (p. 47).

### ***Guadalupe años sin cuenta***

La obra *Guadalupe años sin cuenta*, pieza del Teatro La Candelaria, se estrenó el 11 de junio de 1975. Fue dirigida por Santiago García y se convirtió en uno de los grandes clásicos del teatro colombiano del siglo XX al contar con la asesoría del historiador Arturo Alape y superar las dos mil funciones que la hicieron merecedora del premio Casa de las Américas en 1976.

Durante la marcada división bipartidista de la Colombia del siglo XX, el partido conservador y liberal se disputaban el poder electoral de las regiones, a la vez que posicionaban la imagen del otro como adversario y antagonista político que debía ser aniquilado. El periodo entre los años 1948 y 1953 se caracterizó por el enfrentamiento armado entre campesinos liberales y campesinos conservadores, la formación de las guerrillas liberales (*chusma*) y el empleo de la policía (*pájaros*) como arma del conservatismo. Tanto el asesinato de Gaitán como el caciquismo conservador dieron paso a lo que en el futuro se conocería como las guerrillas liberales del Llano.

La fragmentación y exclusión del otro en la política se vio luego fortalecida mediante el pacto de las élites colombianas que se ratificó con el Frente Nacional. Así, retomando los aportes de Álvarez (2013) encontramos que:

Los sucesos acaecidos con ocasión del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 marcaron de manera definitiva el desarrollo de La Primera Ola de la Violencia. Desde ese momento los enfrentamientos bipartidistas que se venían presentando en el país desde 1946 – principalmente los asesinatos y persecuciones por parte de la policía chulavita- 17 se intensificaron por la represión practicada en contra de los liberales quienes, al verse obligados a retirarse al campo, conformaron grupos de autodefensas. Algunos de esos grupos posteriormente se convirtieron en grupos guerrilleros de resistencia contra los conservadores, quienes a su vez crearon grupos armados de autodefensa que pronto degeneraron en grupos de bandidos (p. 14).

Características como la participación de los distintos niveles de la sociedad llanera, la conformación de amplias zonas de poder y acción administradas por un comando guerrillero y cierta homogeneidad política por la filiación de los llaneros con el Partido Liberal, produjeron el espacio propicio para la creación de las guerrillas del Llano. Uno de los jefes guerrilleros del Llano fue Guadalupe Salcedo. Este personaje se convirtió en “símbolo nacional de la resistencia durante este periodo de tiempo como resultado de los éxitos militares alcanzados durante sus años de combate. Los altos mandos liberales de todo el país veían en él un paladín que defendía los derechos de los ciudadanos liberales”.

La obra comienza exponiendo el juicio mediante el cual un fiscal y un abogado, con argumentos irrisorios, tratan de demostrar quién tiene la culpa por el asesinato de Guadalupe Salcedo. A pesar de que este personaje no aparece en la obra, la puesta en escena lo usa como pretexto para situar el contexto nacional en el cual se da el nacimiento de las guerrillas liberales en los Llanos Orientales, la pugna entre pájaros y chulavitas, la participación de militares colombianos en la Guerra de Corea, el ascenso del liberalismo y su crisis.

Su importancia en el medio artístico tiene que ver con que es la primera obra que empezó a hablar de las causas, del porqué de la guerra y quiénes eran los interesados. En el desarrollo de la trama, uno de los elementos más importantes es la música, la cual se usa para profundizar la personalidad de los personajes y el contexto histórico colombiano, especialmente, el llanero. En el año 1953, el teniente general [Gustavo Rojas Pinilla](#) da un golpe de Estado pacífico; una de sus prioridades fue la restauración del orden en la nación. Para ello, el general Rojas ordenó un cese al fuego unilateral a las fuerzas armadas y ofreció paz a los grupos alzados en armas. Las guerrillas liberales ordenaron a su vez un cese de hostilidades. No

obstante, no fue hasta el 15 de septiembre de 1954 que las guerrillas de Salcedo firmaron la paz con el gobierno nacional (Álvarez, 2013).

El 13 de junio de 1954, el gobierno de Rojas Pinilla promulga el Decreto 1823 de 1954 a partir del cual se declara la amnistía para todos los delitos políticos cometidos antes del 1 de enero de 1954 con motivo de la violencia partidista. Igualmente, se indultó a todas aquellas personas procesadas o condenadas por esos punibles. Este Decreto no sólo cobijaba a guerrillas liberales o conservadoras, sino también a paramilitares y a miembros de la fuerza pública involucrados. No obstante, después de su entrega y desmovilización y a pesar de estar cobijado por el indulto ofrecido de parte del gobierno nacional, Guadalupe Salcedo es asesinado en [Bogotá](#), cuatro años después de haber firmado la paz con el Gobierno.

En ese sentido, la obra *Guadalupe años sin cuenta* retrata la convulsión de la época al representar el incumplimiento por parte de las fuerzas militares a la amnistía declarada por el gobierno nacional. Igualmente, la obra señala la dilatación del proceso y el encubrimiento de la verdad respecto a las razones por las cuales fue asesinado Guadalupe Salcedo. Con ello, hacen un llamado a la memoria, la identificación de las causas del conflicto armado y la necesidad de asumir la responsabilidad de los diferentes actores armados legales e ilegales en la guerra colombiana.

El contexto político del siglo XX, marcado por la represión de los movimientos sociales y las guerrillas, constituyó un margen estrecho para la participación ciudadana y especialmente para el ejercicio de la memoria. En tal medida, la necesidad de evitar el crecimiento del comunismo en Colombia y la instauración de un gobierno liberal condujo a la eliminación del otro como medio de tramitación del conflicto (Sánchez, 2006). Durante 1991, la emergencia de la Constitución dio paso a la enunciación de colectivos y movimientos alternos a los partidos conservador y liberal.

La convergencia de los anteriores elementos permitió que la espectralidad sobre la verdad acerca del conflicto naciera hace hizo que la violencia se nombrara, investigara y localizara de una forma específica. A la vez, dicha emergencia se ve abocada de otras ausencias, razón por la cual la manera en cómo se expresa dicha verdad es a través de lo que Habermas (1998) ha dado a conocer como el mundo-de-la-vida. Siguiendo a Giorgio Agamben (2000), se asume que el testimonio expresado a través de la obra

lleva en sí mismo aquellos signos de su propia limitación, es decir, su propia laguna, pues quienes podrían ofrecer el relato más fidedigno respecto a la forma en cómo se dieron los hechos de violencia son precisamente los que no pueden testimoniar: los asesinados o los desaparecidos.

El testimonio que proporciona la obra se constituye como un pretexto que intenta hacer inteligible algo que por naturaleza no puede serlo, y que desde este punto de vista su lugar se configura entre lo dicho y lo no dicho y, por tanto, la verdad sobre el pasado sólo alcanza a configurarse como una manifestación espectral (Agamben, 2000). Así, este autor advierte: “El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él, contiene en su centro mismo algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los sobrevivientes”, el testimonio está constituido también por indecibles, en él “hay algo como una imposibilidad de testimoniar” (p. 34).

El registro de las voces de los sobrevivientes mediante la elaboración que realizan los artistas de la obra posibilita una politización del papel de las víctimas del conflicto armado colombiano, pues abre el espacio no sólo para narrar el conflicto sino también para que las víctimas asuman un rol social y político en tanto sujetos históricos, subordinados y excluidos del ejercicio político en Colombia.

Finalmente, la obra refleja las estrategias implementadas por las fuerzas militares para ocultar la verdad y, con ello, promueve un cuestionamiento sobre la cultura política y la responsabilidad de la ciudadanía en la reconstrucción de la memoria histórica. En esa medida señala las trabas en la democratización de la enunciación histórica y la reconstrucción del relato identitario colectivo. A diferencia de la respuesta institucional, los movimientos sociales y de víctimas -pese a sus tensiones- han denotado un mínimo de distancia entre el pasado y el presente permitiéndose concebir interpretaciones alternativas (inclusive rivales) de ese pasado reciente y de su memoria para ponerlas a ocupar un lugar central en los debates culturales y políticos del país.

Pese a las diferentes estrategias de represión estatales, en la actualidad existen diferentes grupos artísticos que narran y exponen la crueldad del conflicto armado mediante sus obras. A ello se agrega la importancia que en materia jurídica ha tenido el país y que en gran medida recoge el acervo cultural, lo cual se ve representado en la Ley 1448 de 2011 a partir de la cual en su artículo 144 se sostiene como un imperativo el no obstaculizar o interferir en las experiencias, proyectos, programas o cualquier otra



iniciativa que sobre reconstrucción de memoria histórica avancen entidades u organismos públicos o privados. Asimismo, se avanza en el reconocimiento de los principios de autonomía y descentralización que los entes territoriales tienen para desarrollar iniciativas sobre la materia y crear espacios dedicados a esta labor.

### **Consideraciones finales**

La memoria social es -ante todo- un campo de batalla en el que diversos actores se enfrentan por dotar de sentido al pasado; por lo tanto, el ejercicio de enunciar no sólo remite a la apropiación que el sujeto hace de las marcas de la violencia y de cómo ha hecho para resignificarlas mediante el trabajo de domesticación, ritualización y re-narración, sino también a la lucha por posicionar unas nuevas verdades a través de las cuales se evalúe el presente y el pasado con miras a establecer rutas que garanticen la no repetición de las violaciones vivenciadas. En ese sentido, se documentó la existencia de dos vertientes: una institucional y otra ubicada en los movimientos sociales, más cercana a la construcción de la cultura política.

Desde esta perspectiva, la disputa se torna intersubjetiva y atraviesa el ámbito de lo público porque la lucha no es individual sino colectiva. En efecto, al nombrar el asesinato, la desaparición, la tortura, el desplazamiento, el nominador se adueña de las palabras y se dota de una nueva identidad, requiere el cuerpo de los responsables, y se le restituye al ausente (aun cuando sólo sea en mínima parte) el sentido de su ausencia. En un contexto de impunidad generalizada, estas luchas políticas por la memoria emergen como respuestas a la crisis de verdad.

Como se ha visto, el teatro ha sido una de esas formas de dar respuesta a la crisis de la verdad de las víctimas y, con ello, se ha abierto paso a la reflexión y reparación de lo intangible de la guerra; es decir, de sus impactos psicosociales, culturales, espirituales y morales. En tanto representación, el teatro juega con los símbolos y significados discutiendo los imaginarios sociales que se configuran a partir de los tres elementos que se discutieron: lo real como la experiencia o el evento victimizante; lo simbólico como el



entramado de significados sociales que dan contexto a ese hecho y, finalmente, lo imaginario como la necesidad de respuesta y atribución de sentido a la magnitud de la guerra.

El ejercicio testimonial de la representación teatral se torna político porque, como enunciado y bandera de lucha de las víctimas, exige la reconstrucción de la identidad a partir de la conformación de nuevas nociones éticas que a su vez redefinan los espacios privados, la intimidad y lo público. En este contexto, señala Jelin (2014) la demanda por “hablar y contar” presenta peligros que subyacen en la sociedad y sobre los que hay que alertar.

Por otro lado, como herramienta artística, el teatro manifiesta un poder catártico y terapéutico en tanto permite el apalabramiento y la exposición de los significados y sentidos que para la víctima tuvieron esos eventos. Es decir, hace posible que se oiga su testimonio y en ese sentido abre la posibilidad de expresar la carga emocional que acarrea la vivencia de un hecho victimizante como puede ser la tortura, el desplazamiento forzado o la desaparición.

Como conjunto, el teatro juega con el cuerpo, los gestos, las emociones, la voz para transmitir en su representación más que un relato, una idea y un sentir, un dolor que no tiene nombre; ese mismo que deja el impacto de la guerra en la moral de la sociedad colombiana. Ejemplo de ello es el caso de la obra *Guadalupe años sin cuenta* al movilizar otras concepciones del mundo, otras dinámicas de restitución, que entiende la reparación del daño en otro registro, en otra temporalidad distinta de la tecnocrática.

Al abrir el espacio político al mundo de la vida y de la experiencia cotidiana, gesta el encuentro con un otro e interpela la concepción de deshumanización abrazada por el conflicto armado. A la vez, restituye el tejido de lo social y contribuye a la generación de escenarios en donde no sólo se reconoce al otro en su diversidad sino también en donde se moldean nuevas relaciones de proximidad, alteridad y reconocimiento que deshacen las modalidades de negación de ese otro, que son el centro de la guerra. Finalmente, el teatro sigue formando parte de las herramientas implementadas por la sociedad civil para hacer uso de su derecho a la memoria histórica, la verdad, la justicia y la reparación, lo cual no permite entenderlo como un escenario libre de tensiones y conflictos respecto a lo que se debe contar, el cómo se debe representar y el para qué hacerlo.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* Homo Sacer III, Valencia, Pre-textos.

Álvarez, Elizabeth (2013), “El Caso de Guadalupe Salcedo y las Guerrillas del Llano entre 1949-1957 como una respuesta a la violencia bipartidista colombiana”, en: [http://www.cedema.org/uploads/Alvarez\\_Pinilla-2013.pdf](http://www.cedema.org/uploads/Alvarez_Pinilla-2013.pdf), Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Facultad de Ciencia Política y Gobierno.

Centro Nacional de Memoria Histórica CNMH (2013). “*¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*”. Bogotá, Imprenta Nacional.

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - CNRR (2009), *Recordar y narrar el conflicto: Herramientas para reconstruir memoria histórica*, en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/cajadeherramientas/presentacionbaja.pdf>

Congreso de la República de Colombia (2011), *Ley 1448. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones*. Encontrado en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=43043>. Recuperado el 25 de febrero de 2017. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/cajadeherramientas/presentacionbaja.pdf>

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/cajadeherramientas/presentacionbaja.pdf>

Das, Veena (2008), *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Francisco Ortega (ed.), Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Espinosa, Nicolás (2007), “Política de vida y muerte. Apuntes para una gramática del sufrimiento de la guerra en la Sierra de la Macarena AIBR”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 2, núm. 1, Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red Madrid, Organismo Internacional.

Habermas, J. (1998), *Facticidad y validez*, Madrid, Trotta.

Halbwachs, Maurice (1968), *Memoria Colectiva y Memoria Histórica*, en: [http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS\\_069\\_12.pdf](http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf). Traducción de un fragmento del capítulo II de *La mémoire collective*, París, PUF.

Jelin, Elizabeth (2014). “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, núm. 1.

----- (2001), *Los trabajos de la memoria. Trauma, Testimonio y “Verdad”*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2001), “Exclusión, memorias y luchas políticas”, en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Clacso.

Jimeno, Myriam (2007), “Una conciencia específicamente cultural e histórica”, en *Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia*, *Antípoda*, núm. 5.

Luque, Gino (2009), *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona*, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani, en: [http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl\\_2072\\_40657/Treball\\_de\\_recerca\\_-\\_Gino\\_Luque\\_Bedregal.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_40657/Treball_de_recerca_-_Gino_Luque_Bedregal.pdf), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filologia Catalana.

Rueda, Felipe (2013), “*Memoria histórica razonada*”. *Una propuesta incluyente para las víctimas del conflicto armado interno colombiano*, en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S2145-132X2013000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S2145-132X2013000200002&script=sci_arttext), *Historiela*, Revista histórica regional y local, vol.5, núm. 10, Medellín.

Sánchez, Gonzalo (2006), *Guerras, memoria e historia*, Bogotá, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (Iepri), Universidad Nacional de Colombia. La Carreta Editores, PNUD, CAF.

Touraine, Alain (2006), “Los movimientos sociales”, en [http://www.ses.unam.mx/docencia/2014II/Touraine2006\\_LosMovimientosSociales.pdf](http://www.ses.unam.mx/docencia/2014II/Touraine2006_LosMovimientosSociales.pdf). *Revista Colombiana de Sociología*, núm 27, pp. 255-278.

Unidad de Víctimas para las Víctimas (2017), *Registro único de víctimas sujeto de asistencia y reparación*. Encontrado en: <http://www.unidadvictimas.gov.co/es>. Recuperado el 20 de febrero de 2017.

Vallina, Cecilia (2009), *Crítica del Testimonio: Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario, Viterbo.

Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.