



VICERRECTORÍA ACADÉMICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado *Aportes para una lectura de la producción teatral como un ejercicio de memoria histórica. Estudio de caso Kilele*, presentado en la modalidad de monografía por la estudiante Ana María Noguera Durán, identificada con C.C. 1019017681 de Bogotá y Código 2008177022, consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

Se destaca el rigor, el compromiso y la coherencia interna del texto. Sobresale la sustentación, que confirma el trabajo técnico y metodológico estructurado. Se propone, por parte del jurado, desarrollar y profundizar el componente estético que potencialmente emerge de la investigación.

En Bogotá, a los veinticuatro (24) días del mes de mayo de dos mil trece (2013).

Jurado Carolina Merchán

Calificación: 4.3

Firma:

Jurado José Domingo Garzón

Calificación: 4.3

Firma:

Director Miguel Alfonso

Calificación: 4.7

Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4.7

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**  
**FALCUTAD DE BELLAS ARTES**  
**LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS**

**APORTES PARA LA LECTURA DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL COMO UN  
EJERCICIO DE MEMORIA HISTORICA, ESTUDIO DE CASO KILELE.**

**ANA MARÍA NOGUERA DURAN**

**BOGOTÁ, COLOMBIA**  
**MAYO**  
**2013**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS**

**APORTES PARA LA LECTURA DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL COMO UN  
EJERCICIO DE MEMORIA HISTORICA, ESTUDIO DE CASO KILELE.**

**ANA MARÍA NOGUERA DURAN**

**DIRECTOR: MIGUEL ALFONSO**

**BOGOTÁ, COLOMBIA  
MAYO  
2013**

**RESUMEN**

Este estudio describe y analiza la forma en que el teatro puede aportar a la construcción de la memoria histórica, desde el teatro como un objeto cultural mediado por el contexto y sus prácticas culturales que permiten re-interpretaciones de la sociedad, así como la forma en que esas prácticas contribuyen al reconocimiento de la memoria histórica en Colombia.

Es así, como este documento encuentra en “*Kilele*” una obra de teatro del grupo Varasanta basada en la masacre ocurrida en Bojayá (Chocó) en mayo 2 de 2002, un espacio para indagar y responder los interrogantes que un hecho como éste genera. Siguiendo el desarrollo del objeto de investigación el presente estudio se estructura de la siguiente manera:

En el primer capítulo se presentan los referentes teórico-conceptuales, abordando la *memoria* como una construcción social desde la cual derivan formas de organizar el pasado que dan como resultado la *memoria colectiva* y la *memoria histórica*. En este mismo capítulo se propone el teatro como representación y como objeto cultural, estableciendo algunas relaciones conceptuales en el análisis de éste en la memoria.

El segundo capítulo describe la metodología de corte cualitativo, desde donde se aborda como método el estudio de caso. En este apartado se describe el proceso investigativo realizado con las respectivas etapas y técnicas de recolección de datos utilizadas.

El capítulo tercero realiza un acercamiento al contexto histórico y político del conflicto en Colombia, a fin de entender los antecedentes de la masacre de Bojayá.

El capítulo cuarto reconstruye el proceso creativo que fue llevado a cabo por el grupo Varasanta para el montaje de la obra *Kilele*.

El capítulo Quinto sitúa a las prácticas teatrales en la reconstrucción de la memoria histórica. Como estas prácticas conducen tanto a la reparación simbólica como espiritual de las personas, permitiendo por un lado reparar, reconstruir y dignificar la memoria colectiva de quienes han sido afectados directamente por la violencia del país, y por otro lado, sensibilizar a quienes estas circunstancias no los han tocado directamente.

Por último, a través de las conclusiones se presentan las conceptualizaciones finales. Se propone el teatro como un vehículo evocador y activador de la memoria, que aporta a la divulgación y sensibilización del reconocimiento de la historia. Postular el teatro como un ámbito de transmisión de la memoria, como hecho político, y como espacio de construcción e identidad

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>OBJETIVOS.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA.....</b>	<b>12</b>
Enfoque social de la memoria.....	12
Memoria Colectiva.....	13
Memoria histórica.....	16
El teatro como referencia socio-cultural.....	21
Teatro como representación.....	23
El teatro como objeto cultural.....	24
<b>CAPÍTULO II. METODOLOGÍA.....</b>	<b>28</b>
<i>Estudio de caso.....</i>	<i>29</i>
<b>CAPÍTULO III. Apreciaciones para la comprensión de Contexto histórico -político del conflicto en Colombia.....</b>	<b>32</b>
<b>CAPÍTULO IV. LA RECONSTRUCCIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO EN EL TEATRO.....</b>	<b>38</b>
Kilele una epopeya artesanal.....	38
Acerca de Varasanta.....	38
Kilele (Fiesta y rebelión).....	40
<b>CAPÍTULO V. EL TEATRO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTORICA.....</b>	<b>44</b>
Procesos de configuración de la memoria aplicados para la construcción de dramaturgia de Kilele.....	44
Las memorias de Bojayá, viajan a Inglaterra.....	45
Aproximaciones al proceso de montaje de la obra Kilele.....	47
Algunas percepciones por el Atrato.....	49

Similitud entre la ficción y la realidad .....	52
El teatro como un medio activo de evocación y constructor de la memoria histórica .....	54
El teatro y la construcción de la memoria histórica .....	57
<b>Conclusiones .....</b>	<b>60</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>67</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>69</b>
Anexo 1. Entrevista realizada a Felipe Vergara, Dramaturgo de la obra Kilele .....	69
Anexo 2. Primer titular emitido por el tiempo de lo ocurrido en Bojayá del 04 de mayo de 2002 .....	80
.....	81
gAnexo2. Artículo publicado por el periódico el Espectador. 8 de mayo de 2002. ....	82

## INTRODUCCIÓN

“Ver en el día o en el año un símbolo  
de los días del hombre y de sus años,  
convertir el ultraje de los años  
en una música, un rumor y un símbolo”  
Jorge Luis Borges

La presente monografía pretende aportar algunos elementos que permitan leer la producción teatral como un ejercicio de reconstrucción de la memoria colectiva. Este ejercicio es realizado tanto por los participantes creativos de la obra, como por los espectadores, al generar desde las distintas formas de la representación, una ubicación en el tiempo, el espacio de situaciones acaecidas, generalmente vinculadas con la violencia. Los sucesos narrados hacen referencia a un contexto social, político y económico particular de la nación que se hace propio a través de las prácticas culturales.

En este estudio, se analizó el proceso creación teatral *Kilele*, del grupo Varasanta. La obra reconstruye un hecho histórico acaecido en el 2002 en Bojayá (Chocó), cuyos impactos más graves sobre la población local fueron la muerte de un sin número de personas, el destierro, y la ruptura del tejido social entre otros muchos.

Este suceso no es único en el país. Según el reporte publicado por el centro de memoria histórica, establecimiento público del orden nacional, adscrito al Departamento Administrativo de la Presidencia de la República, en Colombia entre 1982 y 2007 se registraron alrededor de 2.505 masacres dejando como víctimas a 14.600 personas de diferentes edades.

La magnitud de la masacre motivó la creación de una obra de teatro que permitiera sensibilizar a la ciudadanía frente al cerco mediático que existe sobre el conflicto armado colombiano. Así mismo, evidencia la pobre visibilidad de las problemáticas sociales, políticas y económicas en las que la población colombiana, particularmente la rural, se encuentra inmersa.

En el ejercicio de investigación llevado a cabo para la creación de la obra, los sujetos de la investigación fueron las personas que vivieron el rigor del conflicto en Bojayá. Los relatos e información recopilada se convirtieron en la memoria histórica como insumo fundamental para la creación dramática. Obteniendo como resultado *Kilele*, una obra que además de narrar un suceso histórico, permite mostrar la realidad de distintas maneras y ubicar a las víctimas en una perspectiva reparadora.

Se ha considerado el estudio de caso, para identificar, describir y comprender el papel del teatro como vehículo de sensibilización y comunicación. Así mismo, como un medio para luchar contra el olvido y dignificar a los involucrados en los conflictos políticos y sociales del país.

Es importante resaltar que el tema de olvido y memoria ha estado presente en la sociedad colombiana, lo que ha motivado a la creación de distintas clases de producciones relevantes en relación con el tema, como lo es la obra: *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que se constituye como punto de referencia en Colombia, cuyo eje temático, la memoria y el olvido, confluye con la puesta en escena de *Kilele* nutriéndose de la realidad, representando la misma y valiéndose de la metáfora, el simbolismo y la poética, para mostrar la violencia recurrente en Colombia sin necesidad de llegar a la literalidad de la misma.

Partiendo de dicha perspectiva, se propone observar esta producción teatral como resultado de la investigación de un hecho “local”, con la intención observar la relación entre la realidad (en este caso violenta) y la dimensión comunicativa teatral.

Ampliando la visión del teatro, más allá de la representación para comprenderlo como una práctica teatral entendida como el conjunto de modelos de construcción, de expresión y de comunicación, mediados por conocimientos de la disciplina teatral, capaz de materializar de manera artística la historia para ser transmitida y reflexionada; además de sensibilizar a las personas “ajenas” a los sucesos, que han sido historia en Colombia.



## JUSTIFICACIÓN

Este estudio nace del interés por integrar el teatro en los procesos de reconstrucción de la memoria histórica, otorgando reconocimiento a la práctica teatral como vehículo de comunicación que aporta a la divulgación y conocimiento de hechos históricos relevantes para la sociedad.

A su vez, este interés por contribuir al fortalecimiento a la memoria histórica surge por la preocupación generada al observar el poco conocimiento de la ciudadanía frente a los hechos violentos que ha dejado el conflicto armado en el país y la manera en que éstas afectan directa o indirectamente la sociedad.

Por ello la necesidad de indagar en lenguajes artísticos que permitan la reflexión acerca del pasado y su configuración en el presente. Tal como afirmó Maurice Halbwachs en 1950: “si el medio social del pasado solo nos llega a través de notas históricas, si la memoria colectiva de manera más general, sólo contuviese fechas y definiciones o reseñas arbitrarias de los hechos, la historia nos va a seguir pareciendo algo muy exterior”.

Si bien los libros, las reseñas, los diarios y los noticieros cumplen un papel informativo, sigue faltando el reconocimiento de campos de expresión artísticos capaces de dar a conocer un hecho y sensibilizar ante el mismo. De acuerdo a lo anterior se propone el teatro como vehículo para la reconstrucción de la memoria histórica, ya que éste llega a la difusión, y acercamiento de dichos sucesos.

Retomando el origen del teatro, como una actividad mediadora a través de la cual se rendía culto a las deidades, se socializaban temas políticos, cosmovisiones, evangelización o la trasgresión de normas y patrones socioculturales, es claro cómo el teatro ha sido un medio masivo de comunicación encargado de narrar historias en relación a fenómenos políticos sociales y culturales de la humanidad.

Tal es el caso de *Kilele*, que se vale de la representación teatral para narrar acontecimientos de la vida real, como la masacre de Bojayá acaecida el 2 de mayo de 2002, dentro del marco del conflicto armado en Colombia.

Esta interpretación corresponde a un interés político de visibilizar los crímenes de lesa humanidad cometidos, a fin de generar crítica social a partir de ellos,

permitiendo al espectador hacer sus propias interpretaciones y generando posturas críticas de la sociedad.

Esta investigación responde a la formación de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, que por su carácter crítico-formativo conlleva a generar propuestas que contribuyan al fortalecimiento del deber pedagógico en la sociedad actual de Colombia. Propuestas que aporten a la reconstrucción del tejido social e histórico de los individuos en busca de una transformación positiva de la sociedad.

El compromiso del licenciado en artes escénicas, no finaliza con orientar procesos de aprendizaje de su disciplina. A su vez tiene la responsabilidad de aportar elementos críticos para dimensionar procesos sociales e históricos, que lleve al estudiante a la apropiación de técnicas y saberes apuntando a relacionar su contexto y el arte a fin de materializar de manera artística la historia, para al final, ser transmitida y reflexionada.

En esa medida es importante estudiar producciones teatrales como Kilele, que en su dimensión catalizadora, permite realizar un ejercicio de investigación que brinde herramientas, no solo para la profundización académica, sino para comprender las relaciones entre la realidad y la producción artística a través de la reconstrucción de la memoria colectiva. Teniendo como tarea principal encontrar y generar, a partir del ejercicio de la memoria y el recuerdo, herramientas efectivas para la comprensión de fenómenos sociales desde la teatralidad.

## OBJETIVOS

### *Objetivo General:*

- Identificar, mediante el estudio de caso, el proceso de reconstrucción teatral de un hecho histórico.

### *Objetivos Específicos:*

- Describir el proceso por el cual un grupo teatral asume un acontecimiento de trascendencia social para su representación.
- Establecer las relaciones entre teatro, memoria histórica y memoria colectiva  
Situar el teatro como campo de representación y vehículo de comunicación de un hecho histórico.
- Proporcionar algunos elementos de juicio, que aporte al licenciado en artes escénicas para ser aplicadas en la reconstrucción de un hecho histórico.

## CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO DE REFERENCIA

### Enfoque social de la memoria

*“Un día, todos los elefantes se reunirán para olvidar.  
Todos, menos uno”  
Rafael Courtoisie*

¿A qué se refiere cuando se habla de memoria?

La palabra memoria, etimológicamente, proviene del latín *memorare*, que quiere decir recordar, almacenar en la mente. También es definida por la RAE como *facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado*, y en la filosofía escolástica como una de las potencias del alma. *Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado*<sup>1</sup>. En esta medida se puede decir que memoria remite a las formas de representaciones del pasado, por medio de las cuales se recuerdan sucesos, personajes o evocaciones.

Observar la memoria desde un enfoque social permite comprenderla como una acción de recuerdo, que está constituida por símbolos, sentidos y nociones que han sido construidos en un tiempo y en espacio.

El estudio desde la memoria, ha sido una constante en varios campos de investigación, como la antropología, la psicología y la sociología, debido a la relación intrínseca entre el hombre y sus procesos de interiorización y exteriorización del recuerdo.

En el campo de la sociología se ha dicho que

*“La memoria” remite así a todas las formas de la presencia del pasado que aseguran la identidad de los grupos sociales y especialmente de la nación. No es historia, por lo tanto, en cuanto ésta tiende a la inteligibilidad del pasado, y tampoco es,*

---

<sup>1</sup> Real academia de la lengua española (septiembre/2012). Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>

*propriadamente hablando, recuerdo: es “economía general y administración del pasado en el presente”*. (Pierre, 1996; 21-30).

Por lo tanto, abordarla implica dar una lectura desde distintas miradas del pasado en relación a las implicaciones en el presente.

Maurice Halbwachs uno de los pioneros en el tema de la memoria. Analiza “*Memoria Colectiva*” (texto publicado en 1950), la relación de la sociedad con el tiempo y el pasado. Introduce el concepto de *Memoria colectiva* como una memoria que es común a los miembros de una sociedad, planteando que el pasado se representa tanto en la conciencia del individuo como en la sociedad.

A partir de este planteamiento, Halbwachs propone tres prácticas para organizar el conocimiento del pasado, de manera que sean concurrentes con las necesidades de la sociedad: 1. Memoria autobiográfica, que contiene los eventos experimentados personalmente; 2. Memoria colectiva, que contiene los eventos que fueron prestados a un individuo por otros miembros de la sociedad; 3. Memoria histórica, que da forma al pasado a través del trabajo de los historiadores, a partir de la relación entre la información que data la memoria autobiográfica y la memoria colectiva.

A continuación se presenta una conceptualización acerca de la memoria colectiva y la memoria histórica, como categorías de estudio.

## Memoria Colectiva

El concepto de *Memoria colectiva* comienza a ser abordado por el sociólogo Emile Durkheim a finales del siglo XIX, quien plantea el concepto de *conciencia colectiva*, como el “conjunto de creencias y sentimientos comunes al término medio de los miembros de una misma sociedad, que constituyen un sistema determinado que tiene vida propia” (En Bergalli, 2010); este planteamiento de conciencia colectiva es clave para esta investigación, ya que permite vislumbrar cómo el concepto de memoria colectiva remite a un abordaje de conciencia colectiva, que media entre el presente y el pasado, dando sentido a un grupo poblacional que se identifica, comparte y reconoce su pasado.

Desde esta mirada, la memoria colectiva es abordada como el proceso donde no se trata de “recordar”, hace referencia también a afectaciones a nivel colectivo, acontecimientos socialmente relevantes, que dejan un impacto visible dejando sujetos que comparten un recuerdo que hace parte de la vida y de la construcción social, configurando la identidad y reafirmando la cultura.

Partiendo del planteamiento hecho por Durkheim de conciencia colectiva y el cuestionamiento de la misma, Maurice Halbwachs (1950), plantea la necesidad de establecer algo que llamó *los marcos sociales de la memoria*, para afirmar que la memoria se produce en marcos generales como el espacio, el tiempo, el lenguaje, la familia, la religión, que son relativos a determinados grupos sociales y que hacen de la memoria colectiva un ejercicio ínter subjetivo.

“eso que llamamos los marcos colectivos de la memoria serían el resultado, la suma, la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad” (Jalin, 2002).

De acuerdo a este planteamiento, se garantiza que los marcos sociales de la memoria se puedan reconocer como la misma memoria colectiva, en la cual los individuos se colaboran entre sí en la organización de los recuerdos, posibilitando de esa manera la memoria colectiva. Relacionando épocas, lugares y acontecimientos significativos para la sociedad.

Halbwachs plantea que los recuerdos siempre serán colectivos en la medida en que nunca estamos solos, y que además la memoria cobra sentido cuando ha tenido un significado en común. Quienes “recuerdan” no son los grupos sociales sino los individuos, pero éstos no lo hacen solos, sino en relación con otros. Lo que quiere decir para Halbwachs (1950), que la “memoria colectiva” es conciencia del pasado, compartida por un conjunto de individuos; también a su vez, un conjunto de representaciones colectivas. Hablar de memoria colectiva remite a procesos de significación socio-cultural en donde todas las personas que comparten un recuerdo construyen una memoria.

Por otra parte Burke, (2002), plantea que la expresión “*memoria colectiva*” se utiliza hoy para resumir el complejo proceso de selección e interpretación de los recuerdos poniendo de relieve las formas en las que el pasado se registra y se recuerda. Esta memoria se fortalece cuándo es acompañada por el contexto, por ejemplo si se tiene en cuenta los recuerdos de una guerra o recuerdos de buenos momentos pasados.

Los postulados de Halbwachs y Burke ayudan a situar los hechos personales de la memoria, como sucesos individuales que se construyen en relación con los otros. Planteando la memoria colectiva como el complejo proceso de selección e interpretación del pasado se pone de relieve las formas en las que ese pasado se registra y se recuerda. Todos tenemos acceso al pasado únicamente a través de las categorías y esquemas de nuestra propia cultura.

Esto quiere decir que la memoria colectiva se crea a partir de una representación individual en la formación del pasado, la cual está en comunión con otras representaciones de varios individuos dentro de un marco social, mediadas por el contexto espacio-temporal, siendo la memoria colectiva relevante en el campo educativo.

Debido a que ésta se nutre de significados que encuentra en la cultura y que son transmitidos de diversas maneras como el relato, la tradición oral, las representaciones folclóricas, entre otras. Vygotsky (1930) afirma que la memoria tiene un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades.

La memoria como mecanismo cultural tiene una estructura narrativa, ya que se construye a partir de narraciones que contribuyen a organizar la experiencia para ser relatada. En la vida cotidiana se encuentran gran cantidad de narraciones sobre las experiencias colectivas, así como formas de organizar, recoger y sistematizar las mismas. A fin de construir narraciones con cierta verosimilitud que puedan ser transmitidas, reflexionadas y doten de sentido a la sociedad, enriqueciendo la memoria, que tiene como cualidad guardar y dar cuenta de lo significativo de la vida.

La narrativa es una reflexión sobre la condición humana (Bruner, 2003), que permite que sucesos del pasado vuelvan al presente para ser vistos desde distintas miradas. Narrar significa relatar, contar, referir, informar acerca de algo con algún sentido, tanto para quien narra como para quien es receptor de la narración. La memoria autobiográfica colectiva e histórica comparte el hecho de ser narrada en distintos lenguajes.

La memoria y el olvido son construcciones sociales que van de la mano, el recuerdo es la configuración de relatos selectivos, contruidos en espacio y tiempos específicos, a través de mediaciones socioculturales, en donde se significa la experiencia tanto individual como colectiva. Lo que da origen a una memoria social, que representa a la misma historia de la humanidad, llamada memoria histórica.

## Memoria histórica

Para dar una aproximación al concepto de memoria histórica, es necesario aclarar que el término es relativamente reciente. Sin embargo, cada día adquiere mayor importancia, especialmente en los procesos de reconstrucción histórica con grupos sociales afectados como las mujeres, los afro descendientes, los indígenas y los trabajadores en países en conflicto, donde la violencia ha dejado grandes fisuras históricas.

En Colombia, el concepto de memoria histórica ha tomado fuerza en la medida que el país vive en una permanente situación de conflicto armado hace más de 50 años. Por esta misma razón, la memoria histórica se ha convertido, desde muchos ámbitos académicos y sociales en preocupación por la comprensión de nuestra realidad nacional. Es así como se despierta el interés de abordarla desde la interacción de procesos intersubjetivos, que permitan acceder al conocimiento de una manera más precisa a partir de los hechos históricos sucedidos.

El impacto del conflicto armado en Colombia deja una inminente *“destrucción de la memoria que supone una obstrucción sistemática de la identidad”*<sup>2</sup>; quizás estas fracturas han motivado, desde distintas instancias a preguntarse por el tema y buscar solución o enfoques críticos a este problema. Bajo esta preocupación, la Presidencia de la República creó la Ley de víctimas y restitución de tierra (Ley 1448 de 2011) que en su capítulo dedicado a las medidas de satisfacción, incluyó la creación del Centro De Memoria Histórica (CMH), cuyo objeto, “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<sup>3</sup>”, demuestra la importancia e interés que tiene la reconstrucción de la memoria en el país.

---

<sup>2</sup> Grupo de memoria histórica.2009. Memorias en tiempo de guerra/Repertorio de iniciativas. Colombia. Punto aparte editores.

<sup>3</sup> Centro de memoria histórica. Tomando de pág. Web HTTP: / centrodememoriahistorica.gov.co



La memoria histórica remite a establecerse en el post conflicto: *“La historia y memoria son arenas de disputa del poder y de contestación social. La memoria y la historia son relatos que están generalmente estructurados mediante una combinación de parámetros de clase, etnicidad, género y nación”* (Bruke, 2000), estos relatos dan sentido a la población, re-significan el origen y el devenir, y permiten reflexión crítica de la realidad. El recuerdo y la producción de memoria son muy importantes, porque ayudan a las personas a adaptarse a los rápidos cambios del presente.

-La memoria histórica crea así, un sentido de orientación en el presente, sirviendo de recurso cultural (Cohen, 1987). La memoria y los ejercicios de memorización, además de ser un recurso cultural, son un instrumento retórico, ideológico y político, bien para ejercer el poder, bien para criticarlo y cuestionarlo, o bien para resistir frente al mismo.

Comúnmente, el término “memoria histórica”, está relacionado con las víctimas del conflicto armado. *Sin embargo –no solo es un asunto de las víctimas, sino que la memoria tiene que ver en cómo la sociedad le da sentido al origen del conflicto y al por qué de esa realidad* (Antequera, 2011). Si bien el conflicto armado ha sido el causante de grandes fracturas de la memoria en las poblaciones, no quiere decir que la memoria histórica solo remita a hechos violentos o a víctimas. Con la memoria histórica se hace un llamado a reconocer la historia por medio de diferentes voces, relatos y formas, a fin de no repetir los mismos errores del pasado.

Cabe aclarar que el concepto de “memoria histórica” tiene grandes cuestionamientos. En las ciencias sociales se encuentra menos esclarecido que la memoria colectiva. Sin embargo, este concepto se ha popularizado en la medida que permite ver la memoria como un escenario donde hoy se discuten con potencia las cuestiones acerca de la memoria como un problema de la sociedad, de políticas que rebasan a un grupo determinable de afectados por acontecimientos concretos.

El debate de la memoria histórica se genera en la medida que se dice que la memoria es propiedad de algunos grupos sociales que vivencian los hechos, lo que supondría que quienes no pertenecen a ciertos grupos, no podrían tener una memoria colectiva. Entonces, la única forma de conocer el pasado sería solo a través de la representación histórica.

El concepto de memoria histórica supone, entonces un acercamiento a la memoria no solo como un problema de recuerdos y olvidos, sino como un problema de políticas sociales. Este es un problema de debate público donde hoy se centra el

análisis político, como acontecimientos de afectación y responsabilidad sociales, más allá de las personas directamente afectadas.

En particular, los actos de violencia política y de conflicto son considerados hoy actos de estructuración de las sociedades, generadores de pasividad, de miedo generalizado y de dominaciones físicas y político-simbólicas extendidas, y las medidas de memoria histórica como medidas que pueden comprometer ampliamente a la misma sociedad para su solución.

Desde esta perspectiva, la búsqueda de la memoria histórica, irá encaminada a generar una vinculación de la sociedad en su conjunto, que implique ver la memoria como reivindicación presente.

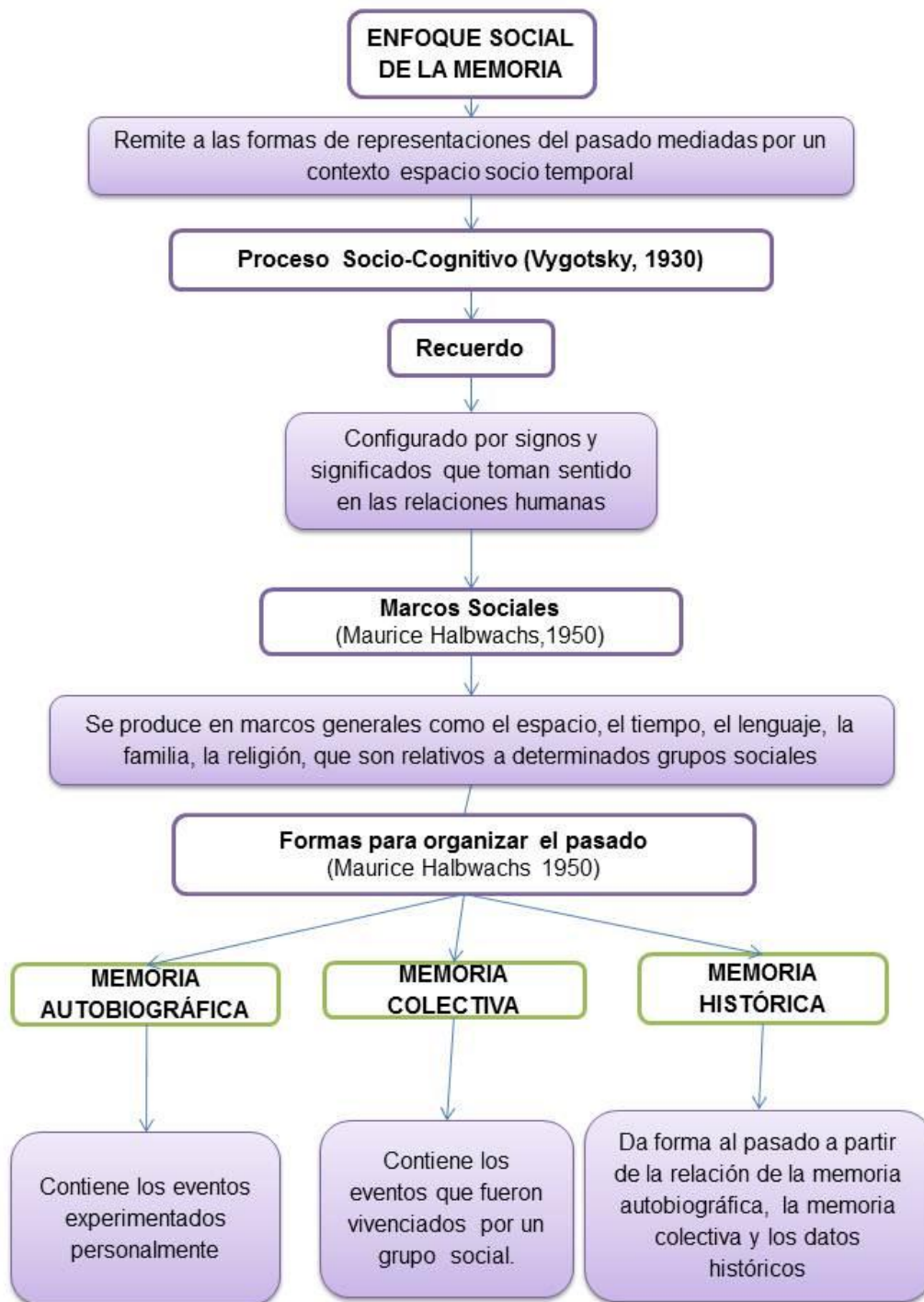
Se podría decir que tanto la memoria colectiva y la memoria histórica tienen la finalidad de hacer del ejercicio de memoria, un ejercicio socio cultural de recuerdo y conocimiento, compartiendo ambas una misma concepción.

*Sin embargo; la memoria colectiva se refiere e influye a los sujetos que han vivido los acontecimientos del pasado, y comparten un recuerdo, mientras que la memoria histórica es memoria “prestada” de los acontecimientos del pasado que el sujeto no ha experimentado personalmente y a la que llega por medio de documentos de distinto tipo. (Aguilar, 2008).*

A pesar del debate en el que se encuentra el tema de la memoria histórica con relación a la memoria colectiva y la memoria autobiográfica, es necesario ver el reconocimiento de éstas como un problema social, donde se puede dar paso a las creaciones de espacios pedagógicos de discusión; en donde el conocimiento circule a través de la experiencia de quienes han vivido sucesos particulares de la historia.

En ese camino por generar espacios de encuentro en pro de la reconstrucción de la memoria y fortalecimiento de la identidad surge la necesidad de potencializar distintas prácticas artísticas.

## Gráfico 1. Enfoque social de la memoria



## El teatro como referencia socio-cultural

“¡He aquí un extraño mimo, que compone  
y construye aquello mismo que imita!”  
Paul Ricoeur

Para el presente estudio se ha decidido problematizar el concepto de teatro, partiendo de una referencia socio-cultural, debido a que la relación de éste varía desde la corriente teatral que se esté hablando así como del tiempo, el lugar, la perspectiva y la función desde el cual se observe.

Es importante reconocer que hay dos “universos” teatrales. Se podría decir que uno de ellos hace referencia al oriental y el otro al occidental. Estos se diferencian por varias razones de acuerdo a sus técnicas escénicas, la forma en que se acercan al acto creativo, y sobre todo en la forma que cada una se apropia de su cultura para contar historias en la escena.

Sus orígenes remontan en los ritos sagrados de las culturas antiguas, en las que se escenificaban rituales relacionados con las deidades, el clima, la siembra entre otros. Sin embargo la estructura de representación básica como se conoce hoy en día, empezó a cimentarse en el momento en que desertó del ritual para convertirse en un practica cultural compleja (según Harhol, 1968, 122, citado por Jeffrey Alexander), ya no solo se expresaba los ritos sagrados sino también la manifestación humana antes los mismos ritos, tensiones sociales, y los modos de ver y representar el mundo.

Además de ver el teatro como representación, se hace importante para este estudio poderlo ver como un objeto cultural que desde su función representativa, permite constituir procesos de cohesión en la sociedad.

-Desde la perspectiva socio-cultural, se hace importante situar la obra de teatro como un producto artístico enmarcado dentro de unas narrativas estéticas y una cultura determinada que muestra y pone en tensión lo simbólico, en tanto lenguaje expresivo, como detonador de significados polisémicos, que dan cuenta del contexto en donde se produce la obra de arte. De esta manera circulan dentro de

“un conjunto de estructuras de significación” llamado cultura,(Geertz,1978).Por lo tanto se concibe una continua relación entre la práctica teatral y la cultura, ya que ambas están mediadas por la condición humana y tienen unas dimensiones expresivas, comunicativas, productivas, históricas y simbólicas. En esta medida, la práctica teatral es concebida como una práctica cultural portadora de sentido.

Esto se ve fuertemente representado en muchas de las obras latinoamericanas. Tal es el caso del Kilele, en donde se muestra parte de la cultura, creencias y rituales de la cultura chocona, pero ya no solo como ritual sino con una estructura narrativa estética definida expresada por medio de la poética.

El teatro como práctica cultural, ha tenido un desarrollo paralelo al desarrollo de la humanidad, por ello resulta valioso para esta investigación dar un recuento de algunas visiones particulares acerca de su devenir, que aportan a fortalecer la construcción del mismo como un objeto cultural portador de sentido y significación para la sociedad.

En tal sentido, Aristóteles afirmó en el Arte Poética, que: *“El teatro era el lugar donde los actores representaban a un público, una historia que tenía un comienzo, una mitad y un final y lo que se representaba en una escena llevaba a los espectadores a una catarsis”*<sup>4</sup>.A partir de este planteamiento se puede observar en el teatro, un medio de representación que además de contar historias para un público, busca generar en los espectadores una identificación con los personajes de las historias y, de esta manera llegar a una catarsis. En la cual, además de comprender al personaje y sus acciones, también se pueda llegar a comprenderse así mismo como espectador, aceptar para sí el castigo y expurgar sus propias culpas y penas.

Entonces el teatro, como práctica cultural, juega un papel de identificación y reconocimiento que permite dar sentido a las prácticas cotidianas de vida, de esta

---

<sup>4</sup> Desde el RAE (Diccionario de la real academia española) catarsis quiere decir: 1.Entre los antiguos griegos, purificación ritual de personas o cosas afectadas de alguna impureza.2. f. Efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones.3. f. Purificación, liberación o transformación interior suscitados por una experiencia vital profunda.4. f. Eliminación de recuerdos que perturban la conciencia o el equilibrio nervioso. Aristóteles le atribuyo a la tragedia un efecto catártico en la medida en que los espectadores veían reflejados en los actores sus propias flaquezas de espíritu, y de esta manera asimilaban para sí, como justo el castigo correspondiente que se les daba a los personajes, y de esta manera ellos (los espectadores), podían sentirse libres de culpa y purificados. ('Arte Poética' de Aristóteles, traducción de José Goya y Muniain, 1798).

5. f. Biol. Expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo

manera se puede observar el teatro como un medio de representación, constituyente de sociedad como objeto cultural.

### Teatro como representación

Como se ha mencionado anteriormente, el teatro ha sido conocido como el arte de la representación y la mimesis de la naturaleza, por medio de distintos lenguajes corporales, actividades físicas, sentimientos y emociones que el hombre manifiesta por medio de la representación.

La representación se da por medio de la escenificación y de la actuación. Ésta se nutre de distintos lenguajes artísticos como que cobran sentido ante el espectador, siendo ésta una actividad mediada por la acción del actor.

Cabe resaltar que el teatro, desde esta perspectiva, cumple una función tanto informativa como comunicativa. Un ejemplo de ello es el caso de la tragedia griega, o las obras costumbristas por los españoles llegados a América, en donde se representaban creencias, historias, mitos, mandatos y adoctrinamientos. Otro ejemplo es la comedia griega donde por medio de la sátira se posibilita al teatro como un espacio para la crítica y la reflexión acerca de los asuntos sociales.

De tal modo, el teatro es visto “como constituyente de procesos de humanización en tanto participa de la construcción de interacciones, cosmovisiones o rituales que conmueven espiritualmente.” (Alfonso, 2012 en prensa). Como se puede observar el teatro como representación es una configuración simbólica de la acción humana, capaz de dar a conocer los aspectos más propios de la misma; divulgar sucesos y comunicar sentires tanto personales como colectivos.

## El teatro como objeto cultural

Se decide hacer énfasis en el concepto de teatro como objeto cultural, debido a la búsqueda de dar significados a lo que se construye en la práctica cultural. En el caso particular de esta investigación, esta práctica cultural, como una acción humana, parte de un hecho de la vida real llevado al teatro.

El teatro, como objeto<sup>5</sup> cultural, implica ser visto más allá de un objeto de contemplación, sino más bien como un espacio en donde el hombre crea, recrea, produce y tiene distintas percepciones a través de la experiencia.

El polaco Grotowski, creador de los términos “teatro laboratorio” y de la “teoría del teatro pobre”, afirma que *“el teatro constituye un encuentro trascendental con el otro, llámese el otro el público, pero también con los actores y con quienes se compone la escena”* (Grotowski, 1970; 23), esto quiere decir que el teatro se constituye como un espacio de encuentro, donde se puede llegar a reconocer de manera más profunda el mismo ser, además de ser un espacio ritual y trascendente para el espíritu, que posibilita la transformación del ser.

Propone la creación de nuevas maneras de entender y relacionar el mundo “nuevas moralidades”, donde el eje central del teatro es el hombre mismo, pues es a partir de la experiencia de éste, que el teatro se nutre para escenificar por medio de la acción física del hombre, lo cual hace posible que el teatro exista. La representación sirve como manifestación de lo que cada actor es en su interior, en relación con los otros, proporcionando de esta manera al espectador una experiencia única.

El brasileño Augusto Boal fundador del teatro del oprimido, afirma que “el teatro es una forma de conocimiento, por lo tanto es político: sus medios son sensoriales, por lo tanto es estético” (Boal, 1975). Lo que connota el teatro como experiencia estética, en la cual el espectador también hace parte de la obra y tiene lugar a experimentar la acción dramática y, *“a través de esta transformación, ayudar al espectador a preparar acciones reales que le conduzcan a su propia liberación”* (Boal, 1975).

---

<sup>5</sup> objeto se entiende como todo aquello que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad por parte el sujeto.



Esto quiere decir que el teatro visto como objeto y práctica cultural genera una interacción cultural desde distintos lenguajes y prácticas, que toman sentido y significado tanto en los participantes del proceso creativo como en quienes son los espectadores y tienen de cierto modo una experiencia estética<sup>6</sup>.

Dentro de la práctica cultural se generan distintos diálogos y significaciones que se comparten en colectivo, que construyen y sensibilizan lenguajes y culturas. En dichas significaciones interactúan distintos lenguajes artísticos-culturales y de otros campos disciplinares a saber, como la música, la danza, los rituales etc. Este es el caso del teatro Varasanta donde se intenta nutrir su teatro a partir del folclor.

Como se observa el teatro está mediado por la acción colectiva, y tiene en sus raíces un origen social. Por medio del lenguaje poético, la expresión corporal, las acciones físicas y los distintos lenguajes artísticos, se representa y se contempla la acción humana, además gestarse el espacio para la reflexión de la misma.

Comprender que las prácticas culturales nacen de estas complejas relaciones entre la cultura y el teatro y como producto de la integración social, permite definir que la obra de teatro será entendida desde esta investigación, como un producto artístico enmarcado dentro de unas narrativas estéticas. Así mismo, entendido como producto de una cultura determinada que muestra y pone en tensión lo simbólico, en tanto lenguaje expresivo y como detonador de significados polisémicos. Lo cual da cuenta del contexto en donde se produce la obra de arte.

De esta manera circulan dentro de “un conjunto de estructuras de significación” llamado cultura, (Geertz, 1978), por lo tanto se concibe una continua relación entre la práctica teatral y la cultura, ya que ambas están mediadas por la condición humana y tienen unas dimensiones expresivas, comunicativas, productivas, históricas y simbólicas. De este modo la práctica teatral se concibe como una práctica cultural portadora de sentido.

Las prácticas culturales, son un espacio para la representación de las prácticas humanas, llevadas a un público que realiza sus propias interpretaciones, a fin de dar sentido a la experiencia. En relación con esto, el alemán Bertolt Brecht afirma que

---

<sup>6</sup> la experiencia estética desde Dewey (2008), es entendida como la relación que se genera entre el sujeto, mundo, los objetos, fenómenos y situaciones ya sean naturales o creados por el hombre. Ésta experiencia produce un placer, un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento que puede considerarse de tipo estético.

el teatro es *“la elaboración de copias vivientes de los sucesos tradicionalmente recibidos o imaginados por los hombres, presentados a unos espectadores”* (Benjamín, 1972; 42). Este mismo autor, basado en las teorías marxistas y en la búsqueda por crear un teatro que reivindicara la lucha social, daría origen a lo que se conoce como el teatro épico, que se centra en lo político y lo social. Logrando una fuerte crítica al papel de la burguesía en la sociedad y en la reivindicación de las clases oprimidas.

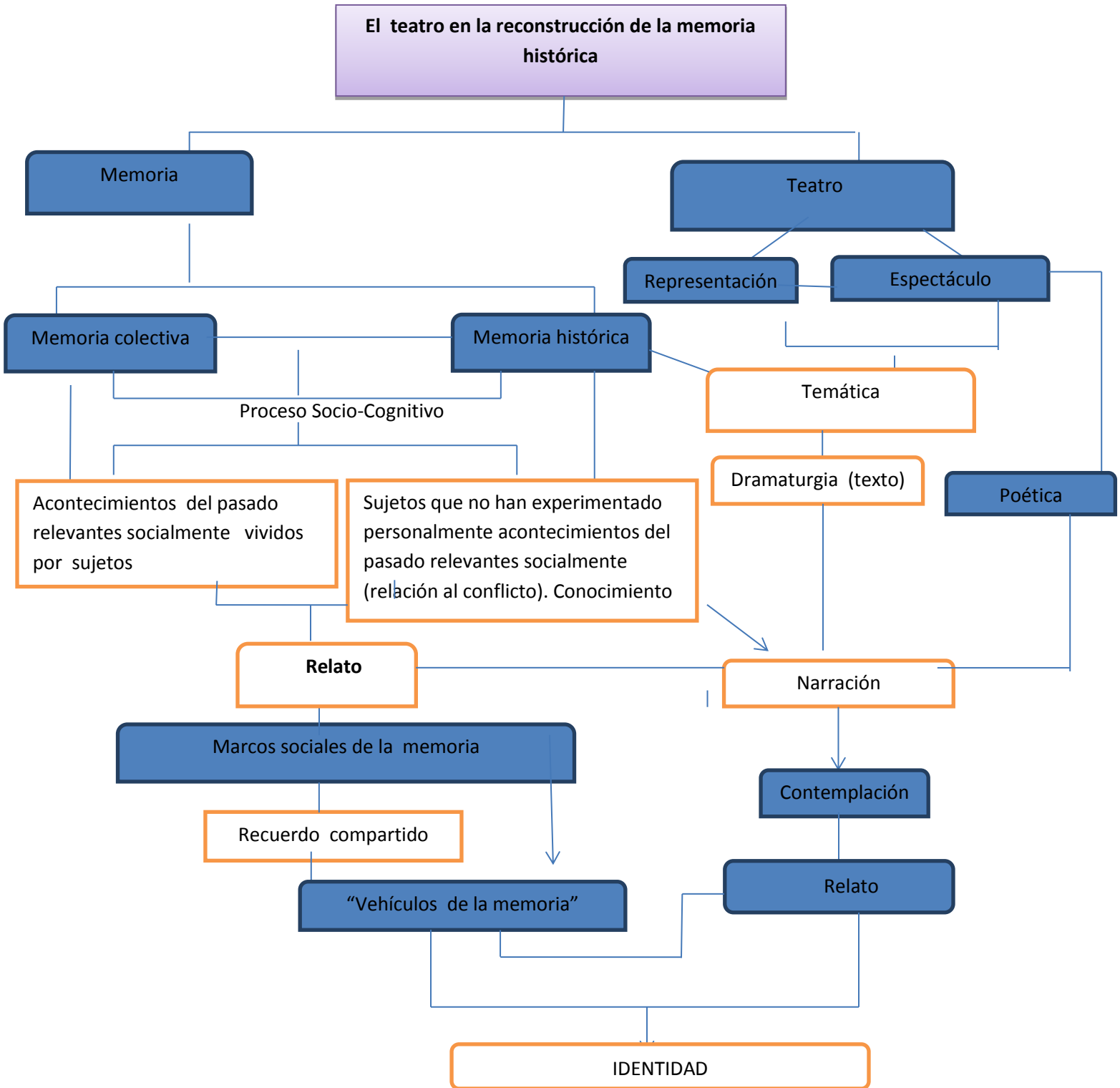
En el teatro colombiano, la influencia brechtiana ha sido determinante en la creación teatral, a tal punto que en los años sesentas fue motivación para la formación de un teatro alternativo. La visión de las personas de teatro cambió, en el sentido que dejó de ser —concebido como algo temporal y basado en la “imitación” de las representaciones declamatorias, sentimentales de España, para ser un teatro que hablara de la realidad del país, de sus problemáticas y tensiones<sup>7</sup>. Esta mirada dio origen a muchos de los grupos teatrales más representativos de Colombia<sup>8</sup>, que han tenido trascendencia en la medida que han apropiado formas autónomas de la cultura para re significar la historia, la realidad y el presente contribuyendo a la tradición teatral del mismo.

Como se puede observar, las prácticas culturales resultan ser constituyentes de sociedad, memoria y significación. El teatro, más allá del espectáculo, es una experiencia humana transformable.

---

<sup>7</sup> Desde esta misma mirada brechtiana nace el teatro universitario, dentro esta perspectiva se hablara de un Brecht pedagógico, donde las miradas políticas toman posturas radicales, “se excluyen conflictos amorosos y pasionales, las experiencias de la muerte y del arte, el mundo de los sueños los intrincados problemas de la cultura , y el teatro se concibe humildemente como una forma de ilustrar tesis políticas elementales, de desenmascarar la miseria y luchar por la concientización de las masas” (Reyes, 1978).

<sup>8</sup> En 1966 se funda la Casa de la Cultura, como una institución escénica que luego se convertirá en el Teatro La Candelaria. El surgimiento de este grupo motivo a muchos grupos más para seguir el mismo camino a fines de los años 60 y principios de los 70 que hoy en día la mayoría continúan con su labor teatral. Como el teatro el local, 1968, el teatro La Mama, el Teatro Libre como legado del movimiento universitario (escuela de la mayoría de los actores del teatro Varasanta).



## CAPÍTULO II. METODOLOGÍA

La metodología es por definición la vía a seguir para alcanzar conocimientos seguros y demostrables, en el caso que estos se puedan demostrar.

En la presente investigación, la metodología implementada es de carácter cualitativo, ya que plantea el estudio de los procesos sociales como un espacio de conocimiento interdisciplinar<sup>9</sup>. “Se trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado” (Martínez, 1994; 128); los sujetos de investigación son los protagonistas de su propia historia.

En la búsqueda de identificar la naturaleza profunda de las realidades, este enfoque metodológico permite interpretar de un modo particular acontecimientos y manifestaciones partiendo, del estudio de fenómenos sociales. En este caso la reconstrucción teatral de un hecho histórico específico: la masacre de Bojayá, que tuvo sus causas en una serie de hechos históricos, como las desigualdades sociales y el conflicto armado en Colombia, así como el problema de tenencia de tierras.

Se plantean tres condiciones para producir conocimiento desde la investigación cualitativa propuestas por Sandoval (2002) que son:

- a) La recuperación de la subjetividad como espacio de construcción de la vida humana;
- b) la reivindicación de la vida cotidiana como escenario básico para comprenderla realidad socio-cultural y;
- c) la intersubjetividad y el consenso, como vehículos para acceder al conocimiento válido de la realidad humana.

De acuerdo con lo antes mencionado, toda investigación remite a una serie de procesos hermenéuticos y fenomenológicos:

---

<sup>9</sup> el término *Interdisciplinario* fue desarrollado por el sociólogo Luis Wirtz (1937). Propone la existencia de un grupo de disciplinas que se relacionan entre sí, que establecen vínculos previos, de modo que no se desarrollen acciones aisladas.

### *Estudio de caso:*

El método considerado para esta investigación es el estudio de caso que apunta a los procesos hermenéuticos, fenomenológicos. Este método permite acercarse al conocimiento de un fenómeno singular e implica un proceso de indagación caracterizado por el examen sistemático y en profundidad del hecho social a tratar.

El tema en particular a tratar, dentro del estudio de caso, puede “ser una cultura, una sociedad, una comunidad, una subcultura, una organización, un grupo o fenómenos tales como creencias, prácticas o interacciones, así como cualquier aspecto de la existencia humana” (Sandoval, 2002).

En la presente investigación, el análisis hermenéutico (trata de observar y dar significados a algo en particular), se realiza desde los siguientes elementos: memoria histórica, memoria colectiva, creación de un montaje teatral y sus relaciones entre sí y la forma en que se puede hablar de un teatro como vehículo de la memoria. Para esto se necesita la creación de las categorías: memoria histórica, memoria colectiva, creación teatral de la obra Kilele.

Una de las características del método en mención, es el estudio intensivo de un caso y la profundización en un proceso de investigación; distingue 3 tipos de niveles: exploratorio, descriptivo y explicativo.

En el presente estudio, los tres niveles se llevaron así:

Exploración, se indagó el proceso creativo de montaje de la obra Kilele por parte del grupo de teatro, se realizó una consulta de fuentes y visitas a lugares especializados en el tema de la memoria histórica;

Descriptivo, se realizó una caracterización de los elementos sintácticos y semánticos de la obra; así mismo se interpretó las relaciones entre los elementos anteriormente descritos a fin de encontrar herramientas útiles para la aplicación del teatro en la reconstrucción de memoria histórica;

Explicativo, por medio del análisis de la información se propuso situar elementos que aportaran al planteamiento del teatro en la reconstrucción de la memoria.

Las técnicas e instrumentos de recolección de información utilizados de acuerdo al objeto de estudio fueron:

Resumen analítico estructurado (RAE). Las lecturas a analizar fueron: La Memoria Colectiva de Maurice Halbwachs, los trabajos de la Memoria de Elizabeth Jalin, La memoria como relato emblemático de José Antequera, Bojayá: la guerra sin límites del centro de la memoria histórica, Conflicto y Política en Colombia de Medófilo Mediana, entre otros. Este proceso de análisis tuvo una duración de aproximadamente seis meses, que además de suministrar la información requerida dieron nuevas luces y de nuevas rutas a seguir a fin de perfilar el teatro en la reconstrucción de la memoria histórica, lo que generó que el tiempo de lectura se extendiera.

Se realizó consulta de fuentes secundarias, bibliografía temática, consulta de archivos, tesis y monografías relacionados con el tema; textos para respaldar teóricamente la investigación.

En ésta consulta se visitó varias veces al centro de la memoria histórica, ubicado en el barrio La Merced en Bogotá. Allí se pudo obtener varios de los informes que se han realizado, desde el 2008, en relación con el tema de la memoria histórica y el desarrollo del conflicto y las violaciones a los derechos humanos en el país. Cabe resaltar que esta tarea se convirtió en ejercicio enriquecedor, ya que permitió el conocimiento varios sucesos históricos ocurridos en Colombia, y tener material de consulta para posteriores inquietudes.

En las visitas se afianzaron vínculos con dicho centro, lo que permitió nutrir el estudio con charlas relacionadas en el tema, asesoría por parte funcionarios del centro como Salomón Echavarría asesor de consulta del mismo. Durante este periodo tuvo lugar la quinta versión de la 'Semana por la memoria', jornada organizada por el Centro de Memoria Histórica. Se llevaron jornadas académicas y culturales, que sirvieron de insumo para el interés del presente estudio.

Igualmente, se realizaron entrevistas semi-estructuradas a los participantes del proceso creativo de la obra *Kilele*, orientadas a temas relacionados al proceso montaje de la obra, imaginarios acerca de su concepción y su vinculación afectiva a la misma, sus perspectivas del teatro como medio para la reconstrucción de la memoria histórica.

Se entrevistó a Fernando Montes director del grupo Varasanta, esta entrevista fue complicada de conseguir de acuerdo a las ocupaciones del director, debido a un viaje del grupo a Brasil, lo que hizo que varias veces el encuentro se pospusiera. Después de largas jornadas de espera dentro del teatro Varasanta, se logró generar el encuentro.

Felipe Vergara, dramaturgo de la obra; Catalina Medina asistente de investigación de la obra, Elizabeth Ramírez, e Isabel Gaona actrices de la misma, también fueron entrevistados. Estas entrevistas fueron muy valiosas para la investigación, ya que fortalecieron el estudio de caso, además contribuir a cumplir con el objetivo propuesto: describir el proceso creativo de la obra *Kilele*.

Como parte del estudio se ejecutó la observación directa a la obra Kilele en tres ocasiones. La primera vez se realizó la observación de la obra desde el lugar del espectador, fue detonante para proponerla como asunto de investigación.

El segundo momento de observación, se realizó el día 21 de mayo de 2011, día nacional de la afrocolombianidad. Ese día se expusieron fotografías de la gira a Bojayá, videos y entrevistas realizados a la población chocoana. En esa ocasión, se realizó un conversatorio por parte del grupo y varios expertos en el tema del teatro en el conflicto armado del país. La última observación a la obra se realizó el día 2 de mayo de 2012, en la conmemoración de los diez años de la masacre, función que se realizó como un ejercicio de memoria y recuerdo.

El grupo Varasanta suministró para el presente estudio la grabación completa de la obra, a fin de ser vista en más ocasiones, dado que esta obra, ya no se presenta con frecuencia, debido a lo difícil que resulta reunir al elenco total por sus diferentes ocupaciones.

Luego de tener la información requerida, el procesamiento de la información se llevo a cabo por medio de distintas técnicas: análisis de discurso, análisis de contenido y ejercicios de geo-referenciación, que sirvieron para elaborar las siguientes categorías: memoria colectiva, memoria histórica, creación teatral en lo obra *Kilele* y el teatro como constructor de memoria histórica.

### **CAPÍTULO III. Apreciaciones para la comprensión de Contexto histórico -político del conflicto en Colombia <sup>10</sup>**

Con el fin de comprender el hecho histórico de la masacre de Bojayá es importante hacer una aproximación a los procesos históricos del conflicto en Colombia, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Desde la época colonial, Colombia ha enfrentado conflictos alrededor de la propiedad de la tierra, en razón a que el gobierno español entregaba los territorios indígenas a los encomenderos. Replegando a los nativos a ejidos o resguardos con la obligación de trabajarle al encomendero, quien además de ser dueño de la tierra, era dueño de los indígenas.

Este conflicto de tierras ha seguido a través de toda la historia, como fue el caso de la guerra civil de los mil días que estuvo encubierta por una lucha de poder por los conservadores y liberales. En el fondo, era un enfrentamiento entre terratenientes para dominar territorios. Quienes estaban al frente de la lucha eran los trabajadores agrícolas, que estaban reducidos, o bien a pequeñas propiedades o en minifundios, con sistemas de vinculación al patrón.

Los problemas de enfrentamiento político en la lucha por el poder ha sido una constante entre los partidos liberal y conservador, cuya hegemonía del último duró desde 1886 (gobierno de Rafael Núñez) hasta 1930, año en que asumió la presidencia Enrique Olaya Herrera.

Esta hegemonía trajo como consecuencia grandes conflictos, evidentes en la confrontación entre el poder ejecutivo y el congreso, la concurrencia agresiva de los caciques de las diversas regiones de Colombia, además de los problemas entre ciertos sectores de la iglesia y el poder civil. Debido a que la hegemonía estaba en gran medida influenciada por la iglesia, tal era la magnitud que no solo influía en la vida política de la nación, sino que además su poder se manifestaba constitucionalmente (Concordato con la Santa Sede).

---

<sup>10</sup> Se sigue en líneas generales a Medófilo Medina, “conflicto y Política en Colombia”, conferencia del seminario “la escritura de la historia”: debates y perspectivas contemporáneas, Universidad Nacional de Colombia, facultad de ciencias humanas, departamento de historia, 2005.



Por casi treinta y dos años, tanto el partido liberal, como el mismo pueblo colombiano estuvieron sometidos a dicha hegemonía, en donde vacilaban entre la Oposición y la colaboración. Solo después de 1928 el partido socialista revolucionario (que luego se diluiría en el partido liberal) sucumbiría a un sueño armado, de la mano de una corriente liberal.

Desde 1929, la crisis económica se acentuaba en Colombia, la situación que enfrentaba el país no era nada fácil. Los ingresos por la explotación de café cayeron un 50%, las divisas provenientes del extranjero dejaron de fluir y el fenómeno del hambre empezó a manifestarse. Los desórdenes debido a esta situación cada vez se acrecentaban. Sin embargo, y pese a esta situación en amplios sectores de la opinión pública se mantenía la esperanza de que con el cambio de gobierno, todo podría mejorar.

Dicha esperanza se materializaba en Enrique Olaya Herrera (1930-1934), que con sus actos motivaba dicha expectativa, pero con el pasar el tiempo y pese a los intentos de éste por forjar diálogos entre los partidos, todo resultó ineficaz, precipitando una nueva racha de violencia entre conservadores y liberales.

Durante los dieciséis años que duró la república liberal, se notaron algunos cambios en las políticas de los mandatarios. Es así que bajo la presidencia de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) ésta se orientó hacia varias reformas que llevó a que se denominara a su gobierno “la revolución en marcha”, especialmente con respecto a la ley de tierras (ley 200 de 1936). Con la cual trató de adelantar una reforma agraria para ser más equitativo el uso de la tierra. Sin embargo, no pasó de ser una propuesta reformista, pero que no cambió sustancialmente la tenencia de la tierra.

El fenómeno de concentración de tierras, unido a luchas del poder, lleva al surgimiento de un líder popular llamado Jorge Eliécer Gaitán, que aprovechó los factores de descontento y la situación de las luchas sindicales frente a las “roscas políticas” para fortalecer un proyecto que tuvo el respaldo de gran parte de la sociedad. La lucha por la tierra, el desplazamiento del campo a la ciudad y con ello el crecimiento de la clase obrera hizo que buena parte de los sectores sociales se sintieran apoyados por Jorge Eliécer Gaitán, quien se convertía en una alternativa populista de llegar al poder y generar el cambio. Sin embargo, el asesinato al caudillo, el 9 de abril de 1948, acabaría con dicha esperanza, desencadenando un punto álgido de la violencia en Colombia.

La violencia bipartidista que se desató después de la muerte de Gaitán se fue agudizando y contribuyendo a la formación de “guerrillas” tanto conservadoras, como liberales y comunistas, las cuales se enfrentaban en las áreas rurales.

Mediante la lucha armada se defendían banderas que ni los mismos actores sabían a qué ideología correspondían, simplemente era una afiliación más emotiva que de participación política. Fue este periodo lo que se denominó la **Violencia** que se sitúa entre 1945 y 1964.

En este lapso de tiempo originalmente surgieron grupos de autodefensas campesinas que buscaban defender sus territorios mas no tenían influencia política. Estas se conformaron básicamente en la región del Tolima y en el Valle cuyo líder fue Manuel Marulanda, quienes más tarde fueron influenciadas por el partido comunista, dando origen a lo que hoy se conoce como la Fuerzas Armadas – Revolucionarias de Colombia -FARC.

En esta situación de violencia, con el apoyo de las altas esferas del poder en el país, el general Rojas Pinilla daría un golpe militar. Su misión era acabar con la violencia y pacificar el país. Para lograrlo, contaba con un gran apoyo político y popular. En un primer momento su gobierno cumplió con dichas garantías, adelantó reformas tributarias que beneficiaron a los sectores populares, pero no muy satisfactorias para los jefes políticos de los partidos. Así mismo, se implementaron medidas que afectaban la estabilidad social del país. Se realizaron acciones violentas como fue el caso de la matanza en la plaza de Santamaría de algunos periodistas, matanza de estudiantes en la Universidad Nacional, censura de la prensa, etc. Esto hizo que el descontento en la sociedad se hiciera evidente y creciera así como las represiones militares.

Rojas Pinilla convirtió su gobierno en una dictadura de violencia y represión. Sin embargo se dieron hechos positivos como fue la visita del maestro Seki Sano que contribuyó al fortalecimiento del teatro en Colombia. La llegada de la televisión a Colombia, adelanto de obras públicas, entre otros.

Bajo la inconformidad por la dictadura y con cifras alarmantes de muertos Lleras Camargo y Laureano Gómez firman el pacto del Frente Nacional (pacto que duraría por dieciséis años) para contrarrestar la dictadura de Rojas Pinilla y los enfrentamientos entre los partidos políticos. El Frente Nacional implicó un acuerdo para que los cargos administrativos fueran repartidos por mitades iguales entre los liberales y los conservadores, en todos los colegiados (Congreso de la República,

Asambleas, cargos en administración pública), además de alternar cada cuatro años la sucesión de presidente entre el partido liberal y el conservador.

El Frente Nacional asumió distintas políticas para dar solución a los problemas políticos y económicos. Sin embargo, la economía se basó en regímenes de subsidios y preferencia. En búsqueda de una solución a la inminente crisis económica, para mantener precios competitivos en las divisas en el mercado se restringieron los salarios y se recortaron los derechos laborales, lo que incrementó nuevamente el descontento de los obreros y con ello creció y se fortaleció la lucha sindical.

El tema de la tierra siguió siendo un problema latente. Bajo el gobierno de Lleras Restrepo se promulgó la ley 135 de 1961 que se refería a la Reforma Agraria y a la creación del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria INCORA. Sin embargo, la fuerte oposición de ganaderos y latifundistas dentro de estas negociaciones, terminó por impedir que esta ley pudiera avanzar y de esta manera la situación de la tierra empeoró y se agravó la emergencia económica de 1974. Durante este periodo, los cambios que se dieron terminarían por acabar la violencia bipartidista pero estaría gestando nuevas semillas de violencia.

Con la influencia de revoluciones externas como la de Cuba, la de China, se fueron conformando unas guerrillas que buscaban la transformación del país, tanto a nivel de propiedad de la tierra como de las condiciones de los obreros. Estas organizaciones fueron el ELN (ejército de liberación nacional), el EPL (ejército popular de liberación), y el M-19 (Movimiento 19 de abril). Este último a diferencia de los anteriores movimientos, proyectó su acción a las masas urbanas. Su preocupación no solo radicaba en el programa político ideológico sino más bien por acciones que llevaran mensajes populares de liberación.

Durante este periodo, y con el fortalecimiento de las guerrillas, se dieron fuertes cambios y manifestaciones como el paro de 1977 una de las primeras manifestaciones a la crisis. Este paro convocado por las cuatro centrales obreras y con el apoyo masivo de grupos populares no sindicalistas, daba de nuevo a los colombianos la esperanza de cambio y con ello mayor fortalecimiento a los movimientos guerrilleros. Por su parte, el gobierno presentó su posición radical tanto en el mandato de López Michelsen (1974-1978), como en el gobierno de Turbay Ayala (1978-1982) quien elaboró "El estatuto de seguridad", acción represiva frente a las propuestas populares.

Por este mismo tiempo, la insurgencia aumentó sus filas y su poder militar. El Estado vivió un proceso de deslegitimación, al igual que se llevó a cabo distintas formas de torturas, detenciones y violación a los derechos de las manifestantes por parte de las fuerzas militares de Colombia, amparadas bajo el estatuto de seguridad.

Con la llegada de Belisario Betancur a la Presidencia en 1982, quien tenía conocimientos respecto al conflicto armado, buscó establecer un proceso de paz, a través de una línea de diálogo y negociación con los grupos insurgentes, como camino para la superación del conflicto interno, para lo cual estableció una comisión de paz, conformada por representantes de los distintos sectores del país.

Al contrario de los partidos y los gremios así como el congreso, los militares le dieron la espalada a dicha propuesta, llevando al fracaso ese proceso de paz que buscaba acuerdos nacionales verdaderamente incluyentes. Los siguientes presidentes, César Gaviria, Ernesto Samper y Andrés Pastrana, igualmente formularon propuestas para hacer acuerdos de paz, las cuales fracasaron por falta de compromiso y divergencia en los intereses de cada uno de los actores del conflicto.

Durante este último periodo, a partir de los años ochenta entró un nuevo actor en el conflicto que fue el narcotráfico, generando otro tipo de violencia y de intereses en la escena del país. Así están como actores del conflicto las guerrillas, el ejército regular y los ejércitos de los narco-traficantes. Ante la inseguridad en el campo, dio origen al surgimiento de lo que en un principio se denominó las Convivir que eran grupos de defensa campesina financiados básicamente por los ganaderos, para defender sus tierras y sus ganados de las acciones de las guerrillas. Con el tiempo estas Convivir se fueron convirtiendo en lo que se ha denominado grupos paramilitares, por constituirse en un ejército armado al margen la ley, que funciona como dependientes de un patrón: cuentan como una organización estructurada para cumplir acciones de recuperación de territorios y en ocasiones han sido vinculados a respaldos encubiertos de las fuerzas militares del país.

Estos grupos paramilitares están presentes donde hay guerrilla, llevando a enfrentamientos entre ellos y con el ejército, lo que ha conducido a las masacres, genocidios y desplazamientos motivados por la sospecha de ser colaborador del enemigo.

Dentro de este contexto de conflicto, se ubica la masacre de Bojayá, que responde al enfrentamiento entre el ejército regular, paramilitares y guerrilla, con grave afectación de la población civil. Es importante señalar que éste no es un caso aislado, ya que, según el centro de memoria histórica, hasta el momento se han presentado aproximadamente 2050 masacres en toda Colombia, entre éstas la masacre de Bojayá, acaecida en el año 2002, en el contexto social y político ya expuesto.

## CAPÍTULO IV. LA RECONSTRUCCIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO EN EL TEATRO

“¡Cuántas posibles vidas se habrán ido  
En esta pobre y diminuta muerte,  
Cuántas posibles vidas que la suerte  
Daría a la memoria o al olvido!”  
Jorge Luís Borges.

### **Kilele una epopeya artesanal**

Para poder ubicar la obra Kilele dentro de la temática de la investigación es importante dar un vistazo al teatro **Varasanta**, además de señalar elementos importantes en la obra como son: la motivación para la creación, el origen de la misma, el proceso creativo, su contenido y los elementos relacionados con la puesta en escena.

### **Acerca de Varasanta**

La fundación del teatro Varasanta se consolida en abril de 1994, adquiere su sede propia en el año 2008, en el barrio La Magdalena (Teusaquillo, Bogotá), bajo la dirección del actor, dramaturgo y pedagogo Fernando Montes, quien fuera estudiante del director polaco Grotowski.

Se constituye como un espacio para la creación colectiva, surge como respuesta a la necesidad de investigar y desarrollar las expresiones teatrales contemporáneas, así como la de exaltar y preservar la tradición oral y musical de Colombia.

Durante dieciocho años de trabajo, se han dedicado a desarrollar investigaciones referente a lo teatral relacionadas con el trabajo corporal, vocal pedagógico y actoral en la búsqueda de “descubrir los secretos del actor a través de la práctica teatral

para así poder contribuir a la subsistencia del arte y la cultura colombiana”<sup>11</sup>. La fundación Varasanta realiza producción de espectáculos teatrales, “y el colectivo realiza un trabajo de transmisión permanente dirigido a profesionales de las artes y a todas las personas interesadas en descubrir el arte como vehículo de expresión” (teatro Varasanta-, 2012).

El grupo de teatro Varasanta ha estado influenciado por tendencias del teatro occidental, como de los maestros Grotowski<sup>12</sup> y Eugenio Barba<sup>13</sup>. Dicha influencia se puede observar tanto en su trabajo actoral como en su técnica de entrenamiento recia, constante y disciplinada.

Sin embargo, el grupo afirma no tener líneas de trabajo establecidas, sino más bien una exploración corporal que responde a la comprensión de varias técnicas y exploraciones personales, dando como resultado un trabajo de constante exploración y un espacio de transformación.

En cuanto a las políticas internas de grupo, solo se perfila “la política de hacer teatro como arte, en Varasanta no hay tendencias políticas, sin afirmar con ello que no exista una conciencia social, una conciencia del arte como reparación, como una forma de ver la realidad de otra manera” afirma Fernando Montes<sup>14</sup>.

La estética correspondiente al tipo de teatro realizado por el grupo Varasanta es denominada contemporánea, ya que es relativo al tiempo en que vivimos, en palabras del mismo director, es contemporáneo: “En la medida en que estamos vivos hoy, como un presente, responde al hecho del hacer del teatro responde a las temática del hoy como presente”. A partir de esa relatividad del presente se interroga sobre la existencia humana misma, y las implicaciones sociales del arte, y desarrolla una continua exploración sobre el teatro como parte transformativa del ser humano; este trabajo se puede evidenciar tanto en su exploración corporal, escénica, como dramática, y se puede observar directamente en *Kilele*.

---

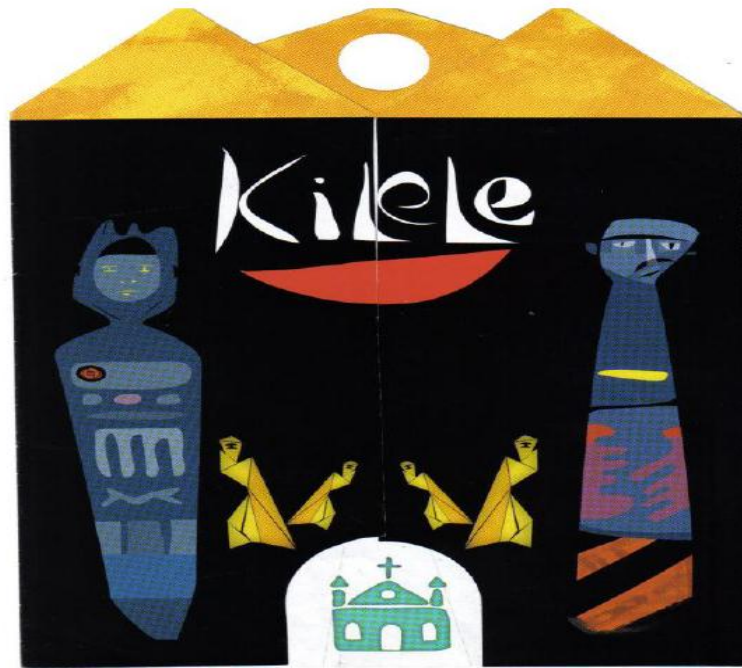
<sup>11</sup> Tomando de los archivos del Varasanta

<sup>12</sup> Grotowski (1970), plantea el “teatro Pobre”, donde propone la existencia de un teatro despojado de lo que no le es en esencia, lo superficial como el uso del maquillaje, los dispendiosos vestuarios o las suntuosas escenografías.

<sup>13</sup> Eugenio Barba quien plantea el concepto de “antropología teatral” como el estudio del comportamiento escénico, pre-expresivo que se encuentra en base de los diferentes géneros y organiza la presencia física y mental del actor que se modela según principios diferentes a los de la vida cotidiana (Barba, 1992)

<sup>14</sup> Entrevista realizada a Fernando Montes en Julio 10 de 2012.

## Kilele (Fiesta y rebelión).



(Tomada de la portada del programa de mano)

Esta obra se denomina una “epopeya artesanal”, en razón al significado de *Kilele*, que hace referencia a: ruido, bulla, lamento, y llanto por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que se vive en todo el Atrato. Es también, alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar a quienes continúan rebelándose contra la guerra.

*Kilele* se nutre de voces para hablar de los imaginarios del conflicto armado, de las noticias que no se publicaron, de las verdades a medio decir; “surge de relatos de velorios y novenas truncadas, de las lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. Tomó su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia”, (-teatro Varasanta , 2012).

La motivación por la creación de *Kilele* nace a partir de un artículo del periódico en 2004, dos años después de ocurrida la masacre de Bojayá (Chocó). Masacre acaecida el 2 de mayo de 2002, en Bellavista, cabecera municipal de Bojayá



(Chocó), tras el enfrentamiento armado entre el grupo paramilitar del bloque armado Elmer Cárdenas de las AUC en cabeza de Noel Matta, y el escuadrón de las FARC del bloque José María Córdoba. En medio del enfrentamiento fue lanzado un cilindro bomba, cargado de explosivos que tuvo su aterrizaje en la iglesia del pueblo, lugar donde se encontraban desde días anteriores un gran número de habitantes refugiados en búsqueda de protección.

Al detonar el cilindro cargado de explosivos y metralla se produjo una gran devastación generando la muerte de 79 personas, 41 mujeres y 38 hombres, la mayoría de estos eran niños, además de los cientos que quedaron gravemente heridos<sup>15</sup>. Como consecuencia de este conflicto, se impidió que los habitantes de Bellavista pudieran hacer sus rituales fúnebres respectivos, los hombres de la comunidad fueron los encargados de enterrar los muertos en una fosa común, sin derecho a los rituales respectivos de duelo.

El artículo, motivo de inspiración para crear la obra, no hablaba propiamente de la masacre, tan solo hacía alusión a un informe acerca de “una noche que se conocía como la noche de las maldiciones y maleficios” en la que un grupo de quibdoseños maldijo al ejército, a los paramilitares y la guerrilla por el acto acaecido en Bojayá.

Este artículo generó que Felipe Vergara filósofo de la Universidad de los Andes<sup>16</sup> y dramaturgo de la obra, pensara en realizar una investigación acerca de lo que estaba pasando en el Chocó. “Me pareció muy raro que se hicieran maldiciones públicas, cuando normalmente este tipo de cosas son manejadas de una forma oculta, entonces hice una hipótesis: la violencia los ha llevado a tal punto que ha subvertido las creencias y las ha hecho salir de ese ámbito secreto e íntimo” *dijo* Felipe Vergara.

Bajo esta hipótesis y con la premura de pensar que en el Chocó estaban buscando formas de expresión contundentes para dar a conocer y comunicar lo que estaba ocurriendo, Felipe Vergara, dramaturgo de la obra, decidió generar un proyecto de investigación en donde pudiera conocer más a fondo dicha realidad y por medio del teatro poderla comunicar.

---

<sup>15</sup> “en el suelo y hasta en los muros quedó la evidencia de los cuerpos desmembrados o totalmente deshechos, y la sangre manchó el lugar, mezclándose y perdiéndose entre los escombros”. Bojayá: La guerra sin límites, 2010, Centro de la Memoria Histórica, Bogotá, Taurus. En este libro se reconstruyen con mayor amplitud los eventos que enmarcaron la masacre de Bojayá.

<sup>16</sup> Felipe Vergara Filósofo de la universidad de los Andes, con estudios en teatro en la Universidad de Temple (Filadelfia), y experiencia en la creación de montajes. Actualmente es director y fundador del teatro la Barracuda Carmela.

Tras una beca de creación del Ministerio de Cultura obtenida por Felipe Vergara, en el año 2004, se desarrolla el proceso de investigación, en compañía de Catalina Medina<sup>17</sup> antropóloga y actriz. Esta indagación tuvo una duración de cuatro meses, que le permitió conocer y acercarse a la población de Bojayá, donde tuvo la posibilidad de conocer de primera mano, no solo la historia relacionada con la masacre sino con muchos episodios violentos que ocurrían en este lugar y que ayudaron entender de manera más precisa porqué la masacre fue el resultado de un conflicto casi inherente a origen y desarrollo de Bojayá.

Este reconocimiento permitió que se generaran por parte de Felipe Vergara, distintas perspectivas acerca de lo que pretendía hacer con la obra (compromiso a crear en la beca), sin embargo dicha creación pasó a ser un ejercicio político social. “Conocer lo que hacen ellos fue lo me hizo cambiar todo lo que llevaba preconcebido, y pensé ¿a ver, cuál es la historia que quieren que yo cuente, qué puedo hacer por ustedes?, dejar todas las hipótesis y las teorías y ponerse al servicio de ellos” (Entrevista a Felipe Vergara).

El teatro sirvió como una excusa para acercarse a la población, pues los habitantes se encontraban prevenidos frente a los extranjeros que llegaban a su tierra después de ocurrida la masacre, no solo por el hecho de ser extranjeros, sino porque eran vistos como funcionarios del gobierno. Según Catalina Medina *“veían en el Estado una figura que en vez de brindar protección más bien brindaba olvido”* Catalina Medina.

Ofrecer y hacer teatro se convirtió en la forma de poder incorporarse en la comunidad, y de este modo obtener información de distintas formas, como lo fue por medio del relato, la narración, la escenificación, la improvisación y la puesta en escena. En estas prácticas los participantes expresaban a voz propia lo que había ocurrido el dos de mayo de 2002 en Bojayá, así como a las causas aparentes que se daban a lo largo del Atrato, para que se gestara tal barbarie, además de relatar y dar a conocer otras problemáticas como la invasión de los palmicultores, el desplazamiento forzado de tierras por parte de los mismos, el olvido del gobierno, la inseguridad, causada por el conflicto armado entre otras.

---

<sup>17</sup> Catalina Medina, es egresada de antropología de la Universidad Nacional, sin embargo ha dedicado la mayor parte de su vida al quehacer teatral, participo en el grupo de teatro experimental de universidad Nacional, dirigido por Carlos Araque. Hizo sus estudios en la casa del teatro Nacional, y realizo su post grado en la Universidad de Temple en Filadelfia.

En síntesis la obra narra la historia de Viajero, un hombre chocoano que ha sido víctima del desplazamiento en continuas ocasiones. Vive en un pequeño pueblo del Chocó con su esposa Tomasa, su hijo Polídro y su hija menor Rocío. Un grupo de mujeres ensombreadas van llevando el recuento de lo que pasa y ha pasado en el pueblo, comunican a todos de sus premoniciones de tragedia tras escuchar el canto del Guaco<sup>18</sup> (canto de la muerte), junto a estas premoniciones se desata un fuerte enfrentamiento armado.

En busca de protección, la familia de Viajero se refugia en la iglesia del pueblo. Tras resistir al enfrentamiento, uno de los grupos armados lanza una pipeta de gas a la iglesia, el estallido acaba con la mayoría de personas que se encontraban refugiadas, dejando 119 muertos, entre ellos la esposa y el hijo de Viajero. Ante esta dolorosa tragedia, a Viajero no le queda otra alternativa que volver a desplazarse a otro pueblo, ahora solo con su pequeña hija Rocío.

Viajero continúa su camino con la tristeza, no solo por perder a su familia, sino de no poder enterrar a sus muertos. Durante su camino y su desdicha es visitado por el espíritu del Río Atrato, su padre, quien se le aparece para recordarle su origen y su lucha, además le permite crear un vínculo para poderse comunicar con los muertos. Con este vínculo, Viajero debe hacer todo lo posible para que sus muertos y las ánimas en pena, que son personas que se encuentran en limbo, insepultos y sin los debidos ritos mortuorios<sup>19</sup>, puedan descansar.

De este modo, debe recorrer un gran camino en donde pueda hacer realizar los fúnebres para que las almas puedan irse a descansar en paz. Viajero recorrerá un gran camino lleno de sorpresas para poder llegar a cumplir su deber. Su hija Rocío muere ahogada con el juego de una bolsa que le regala las ánimas en pena. A pesar del dolor la muerte de su hija, Viajero continúa con el camino de retorno a su tierra, y así pueda cumplir con su deber.

---

<sup>18</sup> El Guaco es pájaro existente en el Chocó y hace parte varios mitos por ese lugar. Algunos llaman al canto del Guaco el canto de la muerte. Las personas aseguran oírlo cuando alguien se va a morir. “¿Cuántos Guacos estaban cantando?, ¿entonces cuanta gente se va a morir?” Kilele (Felipe Vergara).

<sup>19</sup> Las ánimas en pena son de gran importancia la obra, ellas se encargan de narrar el conflicto, la historia. Son las voces de aquellas personas muertas que ha dejado el conflicto armado en el país, personas que no pudieron ser lloradas, que no tener digna sepultura.

## **CAPÍTULO V. EL TEATRO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTORICA**

“Es el epitafio de los hechos pasados, tan corto, general y pobre de sentido Como la mayoría de las inscripciones Que leemos en las tumbas”. Halwbachs

### **Procesos de configuración de la memoria aplicados para la construcción de dramaturgía de Kilele**

Como se ha mencionado anteriormente, Halwbachs propone tres prácticas para organizar el conocimiento del pasado<sup>20</sup>, que son la memoria autobiográfica, memoria colectiva, memoria histórica, éstas ayudan a entender el pasado en la configuración del presente. Ésta misma organización fue utilizada en la recolección de información para la escritura de la obra de la siguiente manera

Los investigadores (Felipe Vergara y Catalina Medina), estuvieron en Bojayá, –por distintos lugares a lo largo del río Atrato, donde duraban aproximadamente seis días proporcionando clases. Se creaban pequeñas representaciones teatrales de temáticas propuestas por los participantes a los talleres, en donde los participantes, por medio de la narración autobiográfica relataban sus anécdotas, e historias.

---

<sup>20</sup> Cabe recordar que Halwbachs, propone tres prácticas para organizar el conocimiento del pasado que son: la memoria autobiográfica que contiene los eventos experimentados personalmente, la memoria colectiva que contiene los eventos que fueron prestados a un individuo por otros miembros de la sociedad y la Memoria histórica que da forma al pasado a través del trabajo de los historiadores

El relato y la representación fue la principal fuente de información para la investigación, hubo relatos tanto individuales como grupales; en los grupales se identificó claramente la memoria colectiva. Los participantes en dichos talleres se reunían para escenificar lo que vivían. Establecían ciertos puntos en común para representar la ignorancia sobre lo que sucedía en el Pacífico Colombiano.

“El teatro entonces nos sirvió para relacionarnos con ellos, las historias venían de una manera casi imperceptible, algunas veces sí directamente, pero porque ellos iban a contarlas en sus obras de teatro”, contó Felipe Vergara.

Este acercamiento con la comunidad permitió que *Kilele* alimentara su dramaturgia de historias, secretos, maldiciones, cantos, animales, ríos, anécdotas, silencios inconclusos, vidas por reivindicar y tradiciones. De la misma forma, los participantes encontraron un espacio propicio para el recuerdo, representar y manifestar los rasgos identitarios de su historia, de la misma manera hilar brechas que el conflicto armado había dejado. De esta experiencia, el equipo investigador obtuvo testimonios que hablaron de violencia, muertes, de dignidad, de resistencia y de memoria.

### Las memorias de Bojayá, viajan a Inglaterra

Al regreso de Felipe Vergara a Bogotá luego de su viaje por el Atrato, es invitado a montar la obra en Inglaterra, espacio propicio donde el autor pudo terminar de escribirla encontrando en ese lugar nuevas formas de representación para la misma.

Inglaterra resultó ser un lugar completamente opuesto al lugar de origen de la obra, y al ser ésta llevada a escena por personas de otro continente, permitió que el autor le diera a *Kilele* un lenguaje más universal. Del mismo modo, compartir un conjunto de memorias, que al ser narradas, toman el valor de memoria histórica.

Por medio del teatro, varios ingleses tuvieron la posibilidad de enterarse y a la vez lograr por medio de la representación escénica conocer el hecho ocurrido en Bojayá.

*“En el Reino Unido fue un proceso de empaparlos sobre lo que estaba ocurriendo en Colombia. Muchos de ellos nunca han tenido contacto con*

*realidades tan violentas como las que tenemos aquí, entonces se genera una empatía enorme por el sufrimiento de la gente y un respeto por la lucha por lo que hace la gente aquí, por cómo vivimos, por como existimos. Ellos intentaban entender una realidad muy lejana, que era sorprendente, porque esas cosas allá no se saben, casi que pasan desapercibidas. Apenas la gente las conoce se identifica con ellos, su dolor también les duele. En respuesta me decían: si podemos hacer esto para visibilizarlo pues que se puede hacer para hacerlo y seguirlo divulgando” (Felipe Vergara).*

Con lo anterior se comprende cómo el teatro y las memorias consignadas en la dramaturgia de la obra sirven como un medio sensible de comunicación contundente, pues si bien no es masivo, sí genera que las personas que comparten la experiencia estén más sensibles, puedan divulgarla y apropiarse más de historias que antes eran desconocidos. El teatro como constructor de memoria histórica, de memoria social.

Visto de este modo, la representación escénica cumple un papel tanto informativo como activador de la memoria, ya que además de informar, este logra despertar a través de la misma práctica una experiencia sensible, que genera que el recuerdo perdure.

Por medio de esta experiencia se puede observar el teatro como objeto cultural que permite que el hombre cree, recree, produzca y por medio de la experiencia pueda crear y reinterpretar la historia, como lo que seguramente generó el proceso de acercamiento ocurrido en el Reino Unido.

## Aproximaciones al proceso de montaje de la obra Kilele

Al regreso a Bogotá de Felipe Vergara, se realizaron algunas lecturas dramáticas de la obra, en donde se invita al grupo Varasanta y varios actores para participar del proyecto de creación, llegando a la conclusión de trabajar la obra en asocio con el Varasanta, quienes venían con la inquietud de trabajar temas en relación a la actualidad de Colombia.

Durante el periodo de montaje, se propusieron distintas tareas para los actores, quienes por medio del entrenamiento físico y vocal buscaron encontrar lo que ellos llaman “el impulso creador”. El entrenamiento se orientó a la creación de acciones físicas, sobre tres ejes fundamentales: la muerte, la cultura afro descendiente, y la situación política del país.

Luego de este trabajo, el grupo escogió temas libres para las improvisaciones, temas como: el río, los ancestros, el olvido, la memoria, los sueños, la espera, el ritual, el destierro, y las vanguardias artísticas; que arrojaron como resultado un panorama de respuestas y representaciones cargadas de violencia.

Por otro lado de manera grupal e individual buscaron testimonios, documentos, imágenes, y artículos en relación con Bojayá, la violencia en Colombia, y la cultura afro descendiente, que se compartían al final de cada sesión de ensayo.

Por medio de estas representaciones, el grupo pudo reflexionar acerca de sus memorias personales y como éstas influían su respuesta violenta a muchas de las situaciones planteadas tanto en lo individual como en lo grupal, lo que les permitió entender, que ninguno de sus relatos, por personales que fueran estaban aislados de los otros y que, independientemente del contexto de cada actor, se compartían imaginarios similares.

Observar el teatro como representación del hombre en la sociedad, a partir de esta experiencia, demuestra cómo los referentes de violencia están presentes en la representación de la sociedad

Ejercicios como el anteriormente descrito son replicables en momentos de transmisión del conocimiento, susceptibles de réplica en el momento de trabajo en clase, ya que además de fortalecer y potenciar la creatividad teatral, se ancla en un contexto que permite al estudiante poner en reflexión sus comportamientos y su

respuesta violentas a muchas situaciones a través de la puesta en escena, tal como ocurrió a los actores del grupo.

Este tipo de herramientas puede potenciar el oficio del licenciado en artes escénicas si éste es percibido como un espacio de transformación personal, en donde a través del teatro se puede acceder al ritual de catarsis, reconocimiento y sanación personal.

A partir del trabajo realizado con Varasanta la obra tuvo varias modificaciones y se re-escribió a partir del aporte de improvisaciones teatrales propuestas por el director de la obra Fernando Montes. En estas improvisaciones, se acudía a distintas acciones, sueños, memorias, y diversas “tareas” de lectura, de personajes ajenos a la obra, se propusieron no trabajar sobre la dramaturgia hasta el final del proceso de exploración. El proceso de montaje se realizó en aproximadamente un año.

A partir de este ejercicio, se destaca una tarea propuesta a los actores, que consistió en analizar una persona de la vida real, relacionada con la violencia. Con este ejercicio, nutrir la caracterización del personaje en construcción. Dichas “tareas” no solo enriquecieron la obra sino que además fortalecieron el trabajo actoral,

*“el trabajo de los actores se potencializó mucho, cuando se empezó a conjugar con una realidad concreta, palpable, tangible que vivimos todos los días. Le dio mucha fuerza al trabajo y mucha potencia creativa a los actores además de llenarnos de mucha razón de ser en nuestro oficio”.*<sup>21</sup>Expreso Fernando Montes.

Durante este periodo, la sede de Varasanta estuvo permeada por la creación de Kilele, instalaciones, sensaciones, miedos, sueños, cantos, música e investigaciones a fin de fortalecer la estética de la obra.

Con el aporte de todo el grupo, las improvisaciones y nuevas propuestas, se trabajó en la depuración del texto dramático, hasta consolidar un texto base para trabajar con los actores, para posteriormente ser presentado al público, enriquecido y depurado.

En referencia al tema de la música, se evoca al folclor Chocoano, los rituales, tradiciones y cantos propios los afrocolombianos, de gran relevancia dentro de las propuestas teatrales realizadas por el teatro Varasanta.

Estos cantos y ritmos musicales que se representaron en la obra, permiten acercar al espectador a lugar del cual se está haciendo referencia. Cada uno de los cantos,

---

<sup>21</sup> Entrevista a Fernando Montes Agosto 20 de 2012.



alabaos y sonidos en la obra fueron construidos de manera distinta, algunos fueron extracción de ritmos rescatados del pacífico mediante investigación; otros fueron adaptaciones de canciones del Chocó y otras propuestas bajo la asesoría que hace Beto Villada<sup>22</sup>, actor y músico del grupo.

Para la creación y puesta en escena de *Kilele*, se tomaron algunos elementos de los rituales fúnebres de la cultura afro-chocoana, canciones, elementos, mitos<sup>23</sup>, mostrando el teatro como una práctica cultural, que toma forma desde distintas presentaciones de la vida social y se convierte también en un espacio de reconocimiento de la sociedad.

Con la obra finalizada, se realizó un viaje por el río Atrato donde se llevaron a cabo nueve funciones.<sup>24</sup> Los actores participantes, afirman que después de este viaje el quehacer teatral tomó más sentido, el hecho de estar en Bojayá, los ayudo a comprender mejor temas que desde la ciudad parecían imposibles de entender.

### Algunas percepciones por el Atrato

Uno de los compromisos iniciales que el dramaturgo Felipe Vergara asumió en su primer viaje investigativo para crear la obra en Bojayá, fue que regresaría con la obra montada. Este compromiso fue cumplido un año después de su partida.

En el 2005 el grupo Varasanta viajó para hacer una gira por el Chocó. Felipe Vergara y Catalina Mediana devolvían a Bojayá las memorias que fueron prestadas y compartidas. Al ser llevadas a escena, dejaron de ser más que relatos autobiográficos, para convertirse en “documentos” que databan los hechos ocurridos, por medio de las memorias recolectadas.

Este viaje fue para el grupo una confrontación tanto a nivel profesional como personal. Según Fernando Montes y los actores del grupo, el trabajo actoral se potencializó, la obra tomó sentido al reconocer la realidad, y de este modo mayor significación del quehacer teatral.

---

<sup>23</sup> En la obra se hace alusión a las mariposas negras, al canto del pájaro Guaco, a las almas que deambulan (muy representativas de la cultura Afro chocoana)

<sup>24</sup> una de las más significativas fue la que se realizó en la iglesia de Bojayá, lugar en donde la pipeta estallo

“ Fue experiencia de vida, porque nos dio la oportunidad reconocer el quehacer del teatro; para qué es el oficio, para qué uno hace lo que hace, no solo desde el punto de vista del ego, sino que hay una responsabilidad ética, social con lo que uno hace como artista; Kilele es el momento en que uno toma conciencia de eso, es vivir la realidad nacional, comprender una situación específica que es real, conocer realmente la cultura y sentirla propia , que resulta ser más profundo”, Elizabeth Ramírez.

Después de la respuesta positiva por parte del público y de comprender la importancia de comunicar lo ocurrido, se decide realizar 119 funciones, como acto de homenaje y recuerdo cada a las víctimas de la masacre. Promoviendo la labor comunicativa, expresiva y sensibilizadora del teatro, en un mundo poético, que sienta bases en una realidad que supera la ficción.

Ésta experiencia fue significativo para el grupo, ya que cumplió con un “deber” socio-político, contribuyendo en la generación de espacios donde representar la realidad, compartiendo memorias y duelos que les había sido vetados expresar. De manera simbólica dignificar y recordar a las víctimas que dejó la masacre.

Durante el encuentro con la cultura chocona y su estadía en Bojayá, el grupo comprendió diversas formas de leer el conflicto armado en el país, así como los modos de vida y participación de las personas del lugar. Esto permitió dar una significación diferente a la obra ya construida, por lo que el grupo atribuye que hoy a *Kilele*, sea considerada en una obra de gran reconocimiento nacional.<sup>25</sup>

Siendo entrevistados los integrantes del grupo, comentaron en relación a la recepción de *Kilele* por parte de los habitantes de Bojayá:

*“estaba la gente que no soportaba ver de nuevo esos momentos y que salía corriendo, estaba la gente que nos miraba con sospecha, pero también estaba la gente que nos decía: gracias es la primera vez que alguien cuenta esto desde nuestro punto de vista. Había gente que se acercaba a contarnos historias para que la pusiéramos en la obra”*, Felipe Vergara.

Como conclusión los actores del Varasanta, opinan que las representaciones fueron muy positivas, en la medida que la mayoría de las personas mostraron gran interés por ver representado su historia.

---

<sup>2525</sup> Kilele se encuentra incluido en reciente libro “luchando contra el olvido”, investigación sobre la dramaturgia del conflicto, del ministerio de Cultura, se recopilaron 32 relaciona obras de teatral, de los últimos treinta y cinco años, con temáticas asociadas a la memoria histórica.

Al verse representados, se realizaba el ejercicio de recordar lo ocurrido, pero ahora desde otra posición. Siendo esto positivo para la comunidad ya que, como dice Vigotsky(1930), la memoria tiene un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos y éste fortalecimiento se hace necesario sobre todo en lugares donde el conflicto armado ha dejado grandes fracturas en el tejido social.

Los habitantes de Bojayá que habían sentido el rigor del conflicto y que no habían podido brindar sepelio a sus familiares, encontraron en la representación de la obra, un lugar donde podían dejar fluir libremente sus lágrimas y su dolor.

*“Llorar no está mal, el mismo dolor en compañía de otros es diferente, el hecho de poder recordar es algo que como sociedad se tiene que hacer y depende uno como recuerda, uno puede recordar haciendo daño, realmente culpándome, yo creo que las obras lo que hacen es acompañar ese recuerdo y verlo de otra perspectiva”,* expresó Catalina Medina. Esa manera, permite generar una acción catártica, como reparadora ya que permite a la gente verse de nuevo y analizar su situación desde otro punto de vista.

Las presentaciones permitieron además de sensibilizarse por la realidad, también romper algunos de los imaginarios que se establecen en la ciudad acerca de la vida política social y económica que se vive en otros lugares del país. Bien lo dice Geertz (1992), cuando afirma que las producciones artísticas se enmarcan en las narrativas de una cultura y estas determinan el producto artístico. Mientras los actores e investigadores de la obra tenían algunos imaginarios acerca de sus personajes y la función de estos en la sociedad, la interpretación de los habitantes de Bojayá era distinta.

Un ejemplo de ello es el papel de “los modelos sin fronteras” en la obra, que en la visión de las integrantes del Varasanta, resultaba ridícula, mientras para las personas del Atrato era sinónimo de bienestar. A continuación un ejemplo de ello en la dramaturgia de la obra:

*“Modelo: la organización Modeles Sans Frontiers*

*Otro Modelo: que significa médicos sin fronteras*

*Otro Modelo: se ha sentido muy deprimida por la tragedia aquí*

*Otro Modelo: en el pueblo de los 119 muertos*

*Otro Modelo: por eso hemos venimos, les hemos traído ¡350 abrigos para invierno!*

*Otro Modelo: ¡245 cajas de cosméticos, totalmente equiparadas para tapar cicatrices!*

*Otro Modelo: ¡una obra de teatro!”*

*Otro Modelo: Pero, por encima de todo, hemos venido a abrazar a los sobrevivientes (texto Kilele, epopeya artesanal, Felipe Vergara).*

*“los modelos sin fronteras” es una crítica a la labor un poco light de ciertas organizaciones sociales, sin embargo, en las presentaciones en Bojayá, la gente se levantó a aplaudir cuando los modelos sin fronteras dijeron: y venimos a abrazar a los sobrevivientes, la gente aplaudió sin parar, realmente agradeciendo que los vinieran abrazar. No podemos comprender del todo, lo que ellos sintieron”, recuerda Catalina Medina.*

El teatro como construcción social, toma sentido en el espacio y el lugar en donde se interpreta, no crea verdades, no hace la historia. Crea vehículos sensibles para comunicar y motivar al conocimiento de fenómenos sociales desconocidos.

## Similitud entre la ficción y la realidad

No ha de tener funeral  
Ni llantos y quedará  
Allí insepulto, sin  
Duelo....  
Antígona, Sófocles

“A veces la realidad supera la ficción”. *Kilele* es un ejemplo de ello, no hubo necesidad de recurrir a las grandes tragedias griegas, para encontrar una tragedia de tal magnitud que inspirar esta creación, bastó con dar una mirada a un diario y descubrir una historia que contar.

En *Kilele* se observa un juego constante entre la ficción y la realidad. Los personajes sobrevivientes suelen comunicarse con las almas en pena que no han podido

descansar, por no haber tenido justa sepultura. Sin embargo, esto a pesar de parecer un hecho ficcional resulta ser la presentación del drama social que no solo se vivencia en Bojayá sino en varios lugares de Colombia, en donde el conflicto armado ha transgredido la memoria colectiva, irrumpiendo ritos y tradiciones propios, como el hecho de prohibir los ritos mortuorios significativos para la comunidad.

En esa medida este juego entre la ficción y la realidad puede generar una acción reparadora, ya que además de brindar la posibilidad de hacer una crítica social, tiene un carácter emocional catártico donde permite al público sensibilizarse ante la realidad ocurrente, identificarse y, de cierto modo encontrar en el teatro un lugar para el duelo. Así sea simbólicamente acompañar y reconocer el papel de las víctimas en la sociedad y la importancia de preservar y mantener las tradiciones propias de la comunidad.

Las prácticas culturales, entendidas como las prácticas humanas que tienen unas dimensiones expresivas, comunicativas históricas y simbólicas, se convierten en un camino para el recuerdo en la medida que comunican y construyen sentido por medio de la recreación que se establece en común para hablar de ciertas cosas. Así además de reconstruir la historia, re-establecer el tejido social que por la magnitud del conflicto rompe tradiciones y con ello rasgos identitarios.

Un ejemplo de ello es Viajero, el personaje principal de la obra, que fue inspirado en un hombre de la vida real, asumido por el dramaturgo como un héroe similar a los representados en la tragedia griega. Viajero debe emprender regreso a su lugar de origen *“donde debe cumplir con su destino: dar sepultura a los muertos caídos bajo el fuego asesino, para así dar inicio a una nueva etapa de renacimiento desafiando las fuerzas de la destrucción”*<sup>26</sup>. Viajero asume su destino como un guerrero, mientras la realidad se mezcla con la ficción va contando la historia de Bojayá, no a modo de documental o noticia sino con la magia que ofrece la poética para contar historias.

Los personajes dentro de la obra son en parte inspirados por personas reales y en parte por la imaginación del dramaturgo. Los actores que representan los personajes de la obra en su totalidad son blancos, y a pesar que los personajes en su mayoría son inspirados en una cultura afro, ninguno de los actores intenta disfrazarse o imitarlos. Basta con mezclar los elementos propios de la cultura afro descendiente con lo ficcional propuesto, tanto por el director como por el dramaturgo para que los personajes de Bojayá salgan a flote.

---

<sup>26</sup> Grupo de memoria histórica 2012. Luchando Contra El Olvido. Colombia. Impresol Ediciones

Otra relación llamativa entre lo real y lo ficcional es el papel que juegan los “dioses” dentro de la obra, como por ejemplo Mansalva quien muestra de manera ficcional, juguetona y sutil la paradoja de la muerte, mostrando la forma en que el lenguaje poético es capaz de manifestar la muerte de distintas maneras sin llegar a lo obvio.

Desde otros personajes como “las ánimas en pena” o por medio de Viajero, se puede observar cómo “los documentos dolorosos que dan cuenta de los acontecimientos de la masacre de Bojayá se encadenan a los acontecimientos míticos” y desde qué modo, convertir la historia de una tragedia en un episodio de de-construcción, donde el héroe, en este caso Viajero, puede regresar a su tierra a brindarle sepultura a todas las víctimas que dejó la masacre. De esta manera se puede observar como el teatro permite crear historias y mitos que puedan re-significar la sociedad.

Estas “ánimas en pena” cumplen un papel fundamental, pues son la voz viva de las víctimas que ha dejado el conflicto armado. Lo mismo ocurre con los “dioses olvidados” (Santa Tecla y Santa Rita), que son aquellos personajes denominados los “locos” de los pueblos que han vivido distintas realidades traumáticas a lo que se atribuye su locura.

Es el caso de Santa Tecla, personaje inspirado una persona de Bojayá, que vivió a carne propia la masacre, ella a pesar de estar “loca”, se ocupó dar ayuda a los heridos y pasar en frente de los grupos armados sin ser atacada y de unir los cuerpos que estaban desmembrados.

En esta medida el teatro sirve como un lugar para leer la realidad, sensibilizarse al conocimiento sobre ella y permitir que por medio de la poética se enaltezca la dignidad y la memoria de los pueblos, al ser contada, transmitida y convertirla en una memoria histórica capaz de prevalecer.

## **El teatro como un medio activo de evocación y constructor de la memoria histórica**

Mediante el recorrido que se ha hecho a lo largo de este estudio, se denota un interés por llegar a reconocer el teatro dentro los procesos de reconstrucción de la memoria histórica. Este recorrido ha dado como resultado el planteamiento del teatro como un vehículo de la memoria dentro de los procesos de activación de la

misma, partiendo de los planteamientos anteriormente citados por Jalin acerca de los dos procesos pasivos y activos de la memoria<sup>27</sup>.

Desde estos planteamientos se reconoce como retenedores pasivos de la memoria a los medios masivos de comunicación, los libros, bibliotecas, archivos entre otros y como activadores de memoria a los procesos de carácter expresivo o performativo, siendo estos privilegiados por su facultad sensibilizadora. Toda memoria es más que una reconstrucción de un recuerdo, ya que está inmersa en planos sociales e históricos cambiantes. De este modo, la memoria individual, colectiva, e histórica están inmersas en narrativas colectivas que a menudo son reforzadas en rituales y conmemoraciones sociales.

En el estudio llevado a cabo, se pudo observar cómo la reunión de memorias individuales y colectivas narradas, de distintas maneras: entrevistas, representaciones escénicas e improvisaciones teatrales, permitieron dar bases para llevar a cabo una obra teatral, que de cierto modo activa, refuerza y comparte la memoria de un acontecimiento devastador. Mostrando en forma “ritual” la historia de un pueblo chocoano azotado por la violencia en Colombia.

Esta perspectiva del teatro como un medio activador de la memoria y vehículo de la misma, implica una reflexión de la memoria histórica, como una construcción colectiva, donde son importantes los datos proporcionados, y la activación de voces de distintos actores sociales.

En el estudio de caso realizado, las personas que estuvieron presentes en la masacre tienen distintas perspectivas de lo ocurrido, toman voz para contar sus historias, que son manifestadas por la dramaturgia de la obra. Aportando miradas más certeras en contraposición a memorias predominantes y hegemónicas que han sido las encargadas de construir la historia.

Esta investigación perfila el teatro como un campo de recuerdo compartido, donde la experiencias vividas se recuerdan con el otro, igual que las historias y la afectación que pueda causar tanto el recuerdo como el olvido.

---

<sup>27</sup> Según Jalin (2001), existen dos distinciones en los procesos de memoria: que son lo activo y lo pasivo, según esto en cuanto lo pasivo, pueden existir saberes reconocibles, guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas, en registros, en archivos públicos y privados, en formatos electrónicos y en bibliotecas que no dejan de ser reservorios pasivos de información, mientras hay otras formas más privilegiadas activas en los procesos de la re-construcción de la memoria como lo son el performance y las intervenciones artísticas.

Los tiempos no son estáticos y cada representación genera una relación distinta entre el sujeto y la sociedad; entre el espectador y el teatro. Se aclara que el teatro no construye historia, sin embargo, este permite por medio del proceso de la representación, compartir y generar un acercamiento sensible a memorias que parten de hechos históricos establecidas en marcos sociales de la misma.

No se trata de historicidad, ya que como antes se mencionó, el teatro dentro de esta investigación es visto como un objeto cultural, que además de representar, permite a la comunidad identificar para sí elementos propios de la misma, como lo son su folclor, tradiciones, e historias entre otros. Si bien no construye la historia, contribuye a la comprensión y apropiación de la misma. Además proporciona herramientas de conocimientos y sensibilización compartida y colectiva en pro de construcción de identidad<sup>28</sup>.

El teatro se vale de distintas herramientas teatrales como la emotividad, la ritualización performativa, y actos simbólicos incorporados desde los contextos de la realidad, para reconstruir la memoria de acontecimientos coyunturales a los cuales se les ha dado poco reconocimiento y poca divulgación.

Un ejemplo de ello, es la masacre vista desde la *Kilele*, si bien lo ocurrido no es un acontecimiento nuevo en la historia del país, resulta ser en un suceso “nuevo” para gran parte del público que observa la obra, una nueva forma de ser contada.

La narración proporcionada -permite al espectador, más que recordar, reflexionar acerca del contexto socio-político y el marco cultural de interpretación, entendiendo este último como herramienta que permite interpretar circunstancias que, vistas desde afuera, son «nuevas» aunque no lo sean para los propios actores sociales (*Jalin, 2001*).

Esta presentación del teatro como un medio activador de la memoria y vehículo de la misma, implica una reflexión de la memoria histórica como una construcción colectiva, donde son importantes los datos dados, la activación de memorias y voces de distintos actores sociales.

---

<sup>28</sup> «La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo» (Pollak, 1992: 204)



## El teatro y la construcción de la memoria histórica

El teatro como sistema simbólico, en relación permanente con otros sistemas simbólicos, contribuye a la re-significación de distintas culturas, en la medida que hace construcción de símbolos, rituales y discurso que se nutren desde la interacción entre la realidad de determinado lugar, tiempo y espacio en relación a la propuesta escénica del grupo teatral a fin de generar una comprensión de la cultura y de los hechos ocurridos.

La puesta en escena de representaciones contemporáneas sobre la violencia, la historia, la muerte y la dignidad, cuyos elementos culturales y simbólicos se convierten en material indispensable para la comprensión de nuestra sociedad.

trabajar la reconstrucción de la memoria histórica a través del teatro, implica una labor responsable y valiente, al asumir una política de informar, contar, relatar y sensibilizar sobre la historia de nuestro país, con el propósito que estos hechos no sean olvidados e incluso en algunos casos desconocidos. Sucesos que hacen historia y tiene una relación directa con el conflicto social, político, económico y armado que vive el país.

Hablar en la actualidad de memoria histórica en Colombia, implica el reconocimiento de políticas estatales, que surgen gracias a la unión de voces como las del teatro entre otras, que hacen notar la importancia de recuperar la memoria, en pro de generar lazos identitarios que permitan ser críticos ante los sucesos que atentan contra la sociedad.

Por razones tan complejas y diversas que presenta el conflicto armado en Colombia, resulta difícil agrupar las funciones de la memoria en el país a ciertos tipos de actividades e instituciones. Estas políticas públicas a las que se hace referencia como la “ley de Víctimas ley 1448 de 2011”, en repetidas ocasiones “no encuentran un campo seguro para legislar” (Lamus, 2012), fracasan debido al poco o sesgado conocimiento que se tiene de la historia colombiana.

De allí que se reclame un espacio en cual el arte contribuya con el apoyo de distintas organizaciones en el ejercicio de memoria autobiográfica y colectiva. De modo que el insumo a representar sea basado en el testimonio vivencial de los

hechos, a fin de que las narraciones y las representaciones permitan fortalecer la memoria histórica para que hechos tan dolorosos no se sigan repitiendo.

Recientes producciones académicas evidencian la relevancia que tiene el teatro en los procesos de reconstrucción de la memoria histórica, importancia que trasciende el ámbito académico llegando al interés de instituciones y entidades gubernamentales. Tal es el caso de la publicación del libro “luchando contra el olvido, investigación sobre la dramaturgia en Colombia”, que recopila treinta y dos obras colombianas, relacionadas con el tema de la memoria histórica.

“creemos que las acciones han de encaminarse en un doble propósito, por un lado el reconocimiento al dolor de la víctimas, y por otro deberán crear las condiciones para apoyar la investigación, la creación, circulación, e investigación de manifestaciones culturales, artísticas y patrimoniales capaces de dejar un testimonio imperecedero para que los hechos atroces no se repitan”, (Lamus,2012) .

La anterior afirmación desde la práctica teatral, se evidenció en el estudio de caso realizado. Se conocieron anécdotas en cuestión a la percepción de cómo la gente creó que la obra pueda informar sobre la situación ocurrida.

*Kilele* ha tenido presentaciones por varios lugares del país, “donde el conocimiento de lo ocurrido es muy poco y en ocasiones distorsionado”; esto lo afirma Felipe Vergara, quien a partir de esta reflexión cuenta que en una de las funciones en el Atrato, una persona se acercó y le dijo: “esto es lo más cercano a la historia que hemos visto. Mucho más cercano que lo que dicen los noticieros”, en esta medida el teatro llega a cubrir el vacío que dejan los medios masivos de comunicación.

Otro ejemplo de distinta índole pero que aporta a esta concepción del teatro como un vehículo de memoria y campo de conocimiento, es el trabajo que realiza la Diócesis de Quibdó junto con el servicio Civil para la paz y la AGEH de Alemania y varios teatristas colombianos. Ellos realizan esfuerzos por llevar a cabo un programa de teatro que recoge la memoria de los moradores de los afluentes del Atrato, Murindó, Vigía del fuerte, Bojayá, Riosucio, Quibdó y Urabá.

Como se puede observar, la relación entre teatro y memoria no se limita a representaciones relacionadas con temas históricos. El teatro al servicio de la memoria desde sus diferentes prácticas escénicas, contribuye a crear nuevas metodologías investigativas que permiten reconocer la historia desde las memorias de quienes participan de los sucesos.

Por ultimo cabe, resaltar que este planteamiento, se propone como un complemento epistémico y metodológico para el análisis del sentido y significado de la práctica teatral, que sirva desde una mirada pedagógica para entender y reflexionar la realidad social, política, cultural e histórica de las sociedades contemporáneas a fin de fortalecer una memoria histórica que permita conocer la historia para no repetirla.

## Conclusiones

“He aquí cual ha sido mi actitud:  
no es para nada hacer discursos de trabajo,  
sino para ensanchar la isla de la libertad que porto en mi.  
Mi obligación no es hacer declaraciones políticas,  
sino para hacer agujeros en el muro”

**Jerzy Grotowski. Tú eres hijo de alguien (1989)**

A través de la investigación llevada a cabo, se planteó una aproximación a la práctica artística desde una perspectiva socio-cultural del teatro, inmersa en los procesos de reconstrucción de la memoria histórica. Con el fin de identificar, analizar y comprender elementos culturales y simbólicos desarrollados por un grupo de teatro contemporáneo con relación a una tragedia; y evidenciar de qué manera estos elementos se convierten en materia de comprensión para la sociedad.

En el resultado de esta ruta de navegación se destaca el quehacer teatral como una práctica de transformación. Mostrando la capacidad de renovar objetos, y realidades, así como generar procesos individuales y colectivos de reflexión, autoconocimiento y crítica. Estos cambios involucran tanto a las personas vinculadas con el proceso creativo como en los espectadores.

Como se ha planteado, este estudio nace de una necesidad continua de encontrar, tanto en el quehacer teatral como en la educación en artes escénicas, herramientas de transformación social.

El licenciado debe trascender el hecho representativo y generar distintas reflexiones desde la misma producción teatral. A través de análisis que permitan crear técnicas introspectivas que contribuyan a la construcción de una mejor calidad de vida.

Como se hace manifiesto, este trabajo comparte la preocupación de Dewey, por la utilidad del arte en la construcción de un “futuro humano mejor”. Un arte que por medio de la experiencia estética que se vivencia a través del teatro, ya sea como creador o espectador, el ser humano pueda realizar una reconfiguración de sí mismo, de sus interacciones y el mundo.

Proponer la educación en artes escénicas como posibilidad de recuperar desde la enseñanza, la permanente conciencia y sentido histórico como forma de potenciación del presente, contribuye a la formación de sujetos autónomos, conscientes de sus deseos, sueños y emociones. Aspectos dinamizadores de procesos de transformación de la realidad. De esta manera, la educación en artes escénicas vista desde esta investigación, se proyecta como un espacio “esperanzado” por la humanización de la enseñanza” (Quintar, 2002). Una enseñanza que parte de la disciplina teatral, de la comprensión corporal, argumentativa y creativa del ser para una nueva visión del mismo.

Al tener la posibilidad de interpretar, analizar y observar distintas situaciones dentro un espacio educativo, se puede contar como un espacio potencial de significados, conocimiento y transformación de subjetividades.

Poner en práctica técnicas corporales y teatrales puede conducir tanto a la reparación simbólica como espiritual de las personas. Establecer un diálogo entre traumas, miedos y silencios con distintos lenguajes teatrales, permite por un lado reparar, reconstruir y dignificar la memoria colectiva de quienes han sido afectados directamente por la violencia del país, y por otro lado, sensibilizar a quienes estas circunstancias no los ha tocado directamente.

En esta labor pedagógica no basta con reconocer lo ocurrido, es necesario guiar a la reflexión hacia la alteridad. De esta manera es posible reconocer los contextos, las maneras de percibir el mundo, la vida, la muerte, los modos vida e interacción de cada cultura. Así como generar relaciones que susciten la otredad, que “puede ir desde la hostilidad, la estigmatización y el desprecio hasta formas de reconocimiento del derecho a ser diferente” (Margulis, 2009; 26).

Ello demuestra que el conocimiento no se da de la misma manera en todas las situaciones y en todos los lugares. Un educador en artes escénicas, debe estar preparado para comprender que los seres humanos con quienes trabaja son distintos, así mismo sus cuerpos y las maneras como ser-significa el mundo, los modos en que los cuerpos también guardan y comunican su propia historia.

El racionamiento epistémico interpretativo nos permite acercarnos más a lo cotidiano, a la realidad, para llegar a la apropiación del conocimiento, convirtiéndolo así en algo coyuntural, sin llegar a construir verdades absolutas, sino re-significando el conocimiento en la experiencia.

En la búsqueda de sentido, la obra de teatro se convierte en objeto de estudio en la medida que surge fruto de la interacción social, y toma sentido en relación al contexto, se significa y se interpreta.

Como se ha mencionado el teatro constituye un fenómeno socio cultural desde sus orígenes en la antigua Grecia, y a lo largo de la historia, adoptando distintas formas, contenidos y temáticas. En la actualidad se establece como un campo de creación de nuevos discursos, ideas, símbolos y representaciones, plantea, e intenta responder conflictos propios de los individuos, de las sociedades; un espacio simbólico de nuevos significados y sentidos que posibilita releer la sociedad.

El teatro actual contemporáneo, se nutre de nuevas moviidades para constituirse como un universo por el cual transitan diversos lenguajes artísticos como: las artes visuales, la danza, la música, el cine, el video, acciones performativas. En general se re-construye la realidad social, y cada individuo tiene la posibilidad de interpretar signos a su modo.

El licenciado en artes escénicas debe estar en la capacidad de guiar los procesos creativos, además de poder analizarlos objetivamente. A fin de que el acto de la creación tanto en el aula, como para el espectador trascienda del espectáculo a actos simbólicos y pedagógicos. Y así construir espacios de debate y conocimiento, actos que estén relacionados con la realidad, que si bien no debe ser fiel copia de la misma, sirvan para la contextualización y entendimiento de las distintas culturas.

En *Kilele*, se observa la relación y diálogo entre los lenguajes artísticos antes mencionados. Una creación que habla de la realidad muchas veces dolosa del país y de diversas maneras de representación de la misma. Esto permite generar reflexiones acerca de lo ocurrido sin caer en un sentimiento lastimero de reproducción y de cierto modo generar comprensión sobre los hechos.

Cabe resaltar que este estudio, no abarcó la finalidad pedagógica del teatro desde los creadores de *Kilele*, sino del interés de encontrar como antes se ha mencionado, herramientas de análisis que contribuyan a la educación en artes escénicas. Esto permitió plantear una visión propia de la función catalizadora de estudiar las producciones como *Kilele* en su dimensión creativa, como un ejercicio de investigación. Proporcionando herramientas en la profundización académica para comprender las relaciones entre la realidad y la producción artística; la dimensión de reconstrucción de la memoria colectiva a través de la producción que de la pedagogía en artes escénicas.

En la entrevista realizada a Fernando Montes, quedó claro que su quehacer dentro del teatro, no va enfocado a generar cambio social alguno, ni generar manifestaciones políticas dentro del mismo. Éste desde su calidad de creador opina que su producción en sí misma genera transformación; cree que lo pedagógico va implícito en su obra de arte o en la experiencia de lo teatral. Pensamiento recurrente en muchos de los creadores de las obras teatrales.

No es una obligación que el creador teatral, tenga que hacer del teatro un recurso social por el cual piense aportar elementos para la transformación social, ni proponerse la reconstrucción de la memoria colectiva del país, ni mucho menos pensar que por hacerlo su creación sea limitada, “didáctica” o panfletaria, como se pensó durante mucho tiempo en la historia del teatro Colombiano Sin embargo un educador debe estar facultado para encontrar en su producción herramientas de colisión social donde aporte herramientas de que contribuyan a una mejor calidad de vida. En contraste al pensamiento de Fernando Montes, se encuentra el de Felipe Vergara, quién escribe *Kilele* con el interés de generar un espacio reflexión y manifiesto, a lo ocurrido en Bojayá.

Desde el trabajo del dramaturgo se puede observar cómo la necesidad de crear una producción artística a partir de un hecho real, conduce a la creación de herramientas metodológicas desde el teatro que permitan acercarse a la población, para recolectar información para la construcción de la dramaturgia.

En dicho proceso de acercamiento, encontrar en lo teatral recursos que permiten a las personas alivianar sus penas, elementos como la representación de la tragedia, la parodia de la misma y el ritual en donde de cierto modo las personas alcanzan a tener punto de catarsis, de encuentro, y duelo que no habían podido realizar antes.

Acerca de la continua relación entre el ritual y el teatro, Víctor Turner (1982), afirma que el ritual es una consecuencia estereotipada de actos que comprenden gestos, palabras y objetos, donde se pone en manifiesto los valores sociales en su nivel más profundo, y donde los hombres expresan lo que más le conmueve. De este modo muchas cuestiones sociales se pueden entenderse por medio de símbolos y ceremonias rituales. Como es el caso de la obra *Kilele* que muestra una relación interesante entre el ritual y el teatro abordando un fenómeno social relevante para nuestra realidad nacional

Si bien el teatro, en este caso contemporáneo, configurara un espacio previo para la creación de nuevos significados y valores, o como una nueva manera de ver la realidad que nos rodea: y no sólo de teorizar acerca de ellas, sino de escenificarlas.

Reafirmaríamos que el teatro contiene la posibilidad de ejercer como campo de ensayo para la vida, como campo de creación de sentido, donde el otro que no ha vivido fenómenos sociales tan relevantes como el hecho en mención durante esta investigación (la masacre de Bojayá), pueda tener una experiencia estética que le permita una mejor comprensión y apropiación de lo ocurrido.

El ritual que se presenta de manera consciente o inconsciente en el teatro puede constituir un espacio de re-significación, de cuestionamiento, de revisión y modificación de los sistemas de sentido legitimados. Se trata de un recurso social, entre otros, que contribuye a la construcción de un depósito de sentido (P. Bourdieu, 1985), en donde el campo teatral da sentido a los símbolos emergentes en la cultura.

Cabe resaltar que el término “cultura” en latín hacía referencia al cuidado de los campos y del ganado, que más tarde se transformó como metáfora, del cultivo de la tierra, al cultivo del espíritu.

Si un licenciado en artes escénicas comprende que su trabajo radica en la comprensión de la cultura podrá comprender que su que hacer no solo se relaciona a la creación, sino a la armonización entre esta y el cultivo del espíritu a fin de entenderse como el otro, con los otros y en el contexto social que lo rodea. Visto de este modo, el teatro así asume una función dialéctica y de toma de conciencia, “un teatro donde la obra no nos absorba, sino que nos despierte, un teatro, en definitiva, que no nos haga experimentar únicamente sentimientos, sino que nos obligue a reflexionar, tomar decisiones”

El teatro desde la pedagogía asume un papel transformador efectivo de la realidad, como vehículo de reconocimiento del individuo, de fortalecimiento en la interacción con el otro y de la cercana construcción colectiva entre un nosotros.

Es frecuente escuchar el cuestionamiento acerca del sentido de las prácticas teatrales en la sociedad. Preguntas como: ¿será que una obra de teatro puede cambiar realidades?, ¿será que una obra de teatro puede impedir que se violen los derechos humanos?, ¿será qué el teatro sirve para reparar memoria?, ¿tendrá sentido pensar que las prácticas teatrales sirven para reconstruir la memoria histórica? Mediante este estudio de caso se evidencia que las prácticas teatrales aportan a la reconstrucción del tejido social, a la divulgación de acontecimientos de sucesos históricos que pasan casi desapercibidos, y a la sensibilización de los mismos.



Resulta importante destacar que, fruto de esta investigación, se resalta y caracteriza la función de las prácticas culturales como evocadoras y activadoras de la reconstrucción de la memoria histórica, que por medio de la recopilación de datos históricos, políticos, sociales y la comprensión de las memorias autobiográficas como colectivas da a conocer y narra sucesos de la historia.

En esa medida se puede pensar el teatro como un ámbito de transmisión de la memoria, como hecho político, y como espacio de construcción e identidad. El teatro, como se ha mencionado anteriormente, tiene una estructura narrativa. Como afirma Brunner (2002) ésta es una condición humana, entendiendo que “los seres humanos dan sentido al mundo contando historias”.

Desde la misma labor teatral esta búsqueda aporta a la suma de esfuerzos que contribuyen a dichos procesos. En ese sentido se propone ampliar la visión del licenciado en artes escénicas, dado que, como se muestra a lo largo de la investigación realizada, el teatro además de hacer referencia a la representación y a los saberes propios de la disciplina, abarca temas de otras disciplinas, situándolo como un campo interdisciplinar de conocimiento.

Es necesario reconocer el teatro como un campo de saber digno de apoyo e investigación, donde la sociedad puede reflexionar, y generar procesos cognitivos, y críticos. El conocimiento es la única herramienta que permite que una sociedad pueda evolucionar. El teatro resulta ser un medio de comunicación, capaz de sensibilizar y de manera simbólica generar acciones reparadoras que los mass media no llegan generar.

Este planteamiento se propone desde una mirada epistémica y metodológica para el análisis del sentido en el licenciado en artes escénicas en la sociedad. De manera que el papel del licenciado traspase las fronteras del aula, y se enmarque en dinámicas socioculturales que han sido golpeadas por el conflicto armado, contribuyendo no solo a la configuración de memoria, sino a la implementación de acciones reparadoras, espacios catárticos, aportando así al fortalecimiento del tejido social, desde la practica artística, desde la practica pedagógica, y desde la practica investigativa.

De esta manera, se hacen necesarios licenciados que asuman su responsabilidad social en pro de un futuro mejor, que cuenten con didácticas rigurosas en trabajo de comunidad, saberes que estén anclados a una realidad, a personas críticas,

capaces de ver en el arte un arma de transformación, como diría Dewey( 2008; 29): “El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente”. En este sentido, la disciplina teatral es un campo lleno de caminos por explorar y de nuevos horizontes por conocer.

Para finalizar, se pretende generar relaciones que aporten a la construcción de significado en la licenciatura en artes escénicas. Se hace un llamado a la consolidación de una memoria colectiva, pues si bien tenemos herramientas para conformarla se están desaprovechando.

Se deja abierta la ventana, para iniciar el trabajo de memoria en pro del reconocimiento histórico de la universidad. Tal vez el día en que esas memorias se compartan y el conocimiento circule, habrá menos colchonetas rotas y más acciones performáticas de seres críticos que defiendan a cabalidad el hecho del arte en la sociedad.

La culminación de este estudio, permite la generación de nuevos interrogantes para futuras investigaciones a fin de darle sentido a la práctica artística dentro de una sociedad convulsa. ¿Cómo se puede aportar a la solución del conflicto armado? ¿Como hacer para que los procesos, esporádicos investigativos como el que fue Kilele, perduren? Entre otras tantas preguntas que surgen al reconocer la historia del país, y lo que ella implica en el presente. Hay tiempo para recordar, hay tiempo para cambiar, pero no hay tiempo para seguir errando por el mismo camino.

## Bibliografía

- Alfonso, M. (2012). A propósito del arte y el teatro en la construcción del sentido. En prensa. Bogotá.
- Antequera, G. (2011). *La Memoria Como Relato emblematico*. bogota.
- Benjamín, w. ( 1972). *Tentativas sobre Brecht* . España: Tauros.
- Bergallil. (2010). *La memoria colectiva como deber socia*. Barcelona,: AnthropoS.
- Boal, A. ((1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popula*. Buenos Aires Argentina.
- Bruke. (2000). "*La historia como memoria colectiva*", en *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brunner. (2003). *La educación al encuentro de las nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Tc EDITORES.
- Elizabeth, J. (2002). *trabajos de la memoria*. españa: siglo XXI de españa.
- Elizabeth, J. (2002). *trabajos de la memoria*. españa: siglo XXI de españa.
- Halwbachs, M. (2004). *Memoria Colectiva*. España: Presas Universitarias Zaragoza.
- Grotoswki, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. españa: siglo XXI editores.
- Lamus. (2012). *LUCHANDO CONTRA EL OLVIDO, Investigación sobre la dramaturgia en le conflicto*. Colombia: Impresol Ediciones.
- Mediana, M. (2005). "*Conflicto y Política en Colombia*". Bogota, Colombia: Universidad Nacional.
- Pierre, N. (1996). *Reinos de la memoria* . Uruguay: Producciones trilce.
- García, C. El teatro Híbrido en Colombia, Tesis de para postulación a Maestría en Antropología, facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Bernal V, Reyes D. Monografía El teatro como vehículo en el proceso de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en Colombia: HOMO SACER Y

KILELE, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Artes escénicas, Universidad Pedagógica Nacional, 2011.

### **INFONOGRAFIA:**

-Sandoval, C. A. (Diciembre de 2002). *Programa de especialización y teoría, Métodos y técnicas de investigación social*. Obtenido de [http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home\\_1/rec/arc\\_6667.pdf](http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_6667.pdf)

-Teatro Varasanta . (15 de febrero de 2012). Obtenido de <http://www.teatrovarasanta.net/>

-Charry, J. (15 de mayo de 2010). *Verdad y Justicia: El rescate de la memoria histórica*. . Obtenido de Razónpublica.com.: <http://razonpublica.com/>

- de memoria (consultado a lo largo de la investigación). <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/>

*“Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”* (Jalin, 2002; 2),

## ANEXOS

### Anexo 1. Entrevista realizada a Felipe Vergara, Dramaturgo de la obra Kilele

Entrevista Realizada a Felipe Vergara el día 6 de junio de 2012.

1. ¿Que es para usted *kilele*? yo creo que *kilele* mueve muchas cosas en la gente, es como una manera ver nuestra historia de una manera recientemente, una manera que es directa, por que es absolutamente directa, habla de la tragedia de Bojayá, sin tapujos que pretende hablar de la tragedia de todos los hechos, pero al mismo tiempo lo hace metafóricamente, poéticamente y simbólicamente, entonces cuenta una historia, lo bonito de *kilele* es que cuenta una historia.

Que la narrativa es una cosa supremamente poderosa, todo el mundo entiende el mundo por medio de historias, por medio de cuentos, así leemos el mundo, ponemos elementos y los ponemos como historia y eso es lo que entendemos por mundo, y vemos el mundo constantemente a través de historia, entonces si nosotros los artistas y los nosotros los del teatro nos negamos a contar historias, de todas maneras alguien lo hará por nosotros y es un error yo creo renunciar a contar historias por que ese hueco lo llenan otras personas, desde la publicidad desde los medios de comunicación y ellos empiezan a crear la memoria, y el arte tiene esa posibilidad de contar la historia desde ese otro punto de vista que no se ve. Delo que no aparece en los medios

En *kilele* aparece una frase que es mi favorita de toda la obra, allá en transgionando, que es el pueblo que representa a Bojayá la obra para no nombrarlo constantemente, en tragoneando nos mataron a todos dice de las animas y otra de las animas le responden no fueron a todos, en el periódico dijeron que fueron solo 119, y sueltan todas una carcajada, y la obra hace un poco eso que es contar lo que no cuentan los medios de comunicación, de lo simbólico de lo poética, de esa otra realidad que quedó dañada después de la tragedia, de esa realidad que de alguna manera en parte viajero trata de reparar.

En parte uno le cuenta a la gente con esa historia de un hecho que conoce, lo que paso

Brecht decía que una de las condiciones mas importantes del teatro era hacer verlo conocido como si fuera desconocido, como si fuera absolutamente nuevo, y esa es como la metodología fundamental del distanciamiento, mas allá de las otras formulaciones, o por lo menos la que ha mi mas me ha gustados, distanciar es ver lo conocido de una manera absolutamente nueva.

Kilele logra que la gente vea lo que paso en Bojayá desde distintos puntos de vista , logra generar conexiones, en kilele y cuento en la misma historia lo que paso en Bojayá con quimereando y , Curbaradó, con las empresas de palma, y lo hago pasar como si fuera todo en el mismo lugar en el mismo sitio.

No es cierto, digamos documentalmente por que Bojayá nadie esta sembrando palmas, por eso se crea como un mundo mítico, por eso no se hablo específicamente todo, se crea como una especie de macondo de Chocó, así como Gabriel García Márquez creo Macondo para hablar de toda la costa Atlántica. En general pues uno crea un mundo como kilele para hablar de toda la zona del Atrato y meter todos estos fenómenos que suceden el mismo saco para contar una realidad que si bien en Bojayá no se siembran palmas, la realidad es la misma para la gente que estaban desplazando para propinarse del territorio, y la ficcionalizacion de poner todo esto en el mismo sitio nos permite ver la magnitud, un poco el problema y a quien se estaban beneficiando con estas cosas, de todas maneras el Alemán fue el miso que empezó hacer todos lo proyectos de palmas allá en el norte de Chocó que fue el mismo que dirigió el ataque a Bojayá, entonces no es tan absurdo poner las cosas así, pero se hace por medio de la ficción , y eso nos permite ver que las cosas que más allá. Por ejemplo en Bojayá no se metieron los palmicultores pero si lo intentaron, entonces val la pena poner cosas que son de distintas realidades en el mismo sitio, esas son de las cosas que hace kilele.

Kilele genera emociones, genera relaciones cuenta una historia y nos vincula de alguna manera con esa historia, por ejemplo esa canción del final que dice déjame llorar al muerto, es una invitación a todos a apropiarse de esos muertos, entonces yo creo que de alguna manera cuando la gente ve *Kilele* tiene la posibilidad de llorar esos muertos y acercarse a ellos, yo creo que es lo que hace que killele genere pensamiento convoque publico que habla de cosas que conocemos y no las deja ver de manera distinta .

Yo creo que otra de las cosas que además cuenta la historia de la tragedia y la cuenta de una manera trágica de como sucedió, pero no lo hace de una manera lastimera, no lo hace diciendo pobrecitos , ahí que ayudarlos, ahí que cuidarlos,

presitas las víctimas, que pesar con ellos . Se hace desde un punto que dignifica a las víctimas y se las pinta como héroes trágicos, pero como héroes, que yo creo que es la manera de vernos como país, nosotros si somos un país de víctimas, pero como decía el hijo de José Antequera, nosotros si somos víctimas pero eso no quiere decir que seamos enfermos, mancos, y si somos parte de una realidad, y somos parte de la construcción de una nueva realidad, del futuro. Las víctimas se miran como sujetos de dolor, si no también como sujetos de dignidad, como dice “Dináras en su libro”.

Entonces en *kilele*, las víctimas son sujetos de dignidad que están haciendo cosas, para restaurar su vida y su universo simbólico. Pienso que eso también genera como una espereza de alguna manera, es decir se pueden hacer cosas a pesar que nos pasen por encima.

A pesar que fuerzas tan grandes que en la obra se nombran como dioses, los aplastan y son las que los que oprimen, ellos los personajes siempre tienen fuerza, como gente, como pueblo verraco.

Cuando estaba escribiendo, me negaba a terminarla antes de encontrar un camino asía la luz de alguna forma, no quería terminar la obra con que al final a Viajero lo matan. Si eso es así, entonces cuál es la esperanza, cuál es la luz, pero ahí está, en la acción, de ir por encima de esas fuerzas, de que no puede moverse, como lo dice 350 veces en la obra, pero a pesar de eso se mueve y vuelve a su pueblo y les hace el entierro, pero también decide que su tiempo en este mundo ya paso, pero hay una luz hay en esa acción, él es un héroe trágico.

Esa fue una decisión que tome en la escritura. Cuando escribí la obra fue en parte escrita gracias a una beca creación artística del Ministerio de Cultura allá en el Chocó y el tutor mío para esa época fue Cristóbal Peláez, después de hacer la investigación fui y hable con Cristóbal y lo único que no quiero es que esta obra sea una obra de porno miseria de mostrar a la gente como absolutamente como pobrecitos y aprovecharse de esta tragedia, y el muy sabiamente me dijo eso está en su proyecto , y él me dijo en Grecia no hablan víctimas habían héroes trágicos, y la tragedia se asumía con dignidad, a pesar de que mi destino trágico yo voy hacia él , y le pongo el pecho y lo asumo , y me levanto con fuerza y con dignidad.

Pienso que eso fue lo dio la fuerza que tiene Kilele y la otra cosa yo creo es que es una obra honesta, se cuenta esa historia sin ningún interés personal. Muchas obras que se hacen y que cuentan historias de nuestra violencia pero detrás de ellas hay un interés de beneficiarse de esos conflictos. Yo creo que Kilele es un obra honesta

se hace realmente pensado en la gente del Chocó, del Atrato, y tratando de contar esa historia y darle voz a esas personas.

**¿Cuál fue la motivación para realizar Kilele, por qué ésta masacre y no otra? :**

Leyendo el periódico después había pasado la tragedia, había un artículo de una noche que se llamó la noche de las maldiciones y los maleficios, en la que un grupo de quibdoseños maldijo al ejército, a los paramilitares y la guerrilla por el acto de Bojayá. Fue un acto público según el artículo bastante grande en las orillas del malecón del río Atrato. Hay una cosa que los ritos mágico religiosos las oraciones mágicas en el Chocó se llaman secretos, algo muy especial, es decir estas invocaciones se llaman secretos y tiene poder, tal persona tiene un secreto para hacerse invisible,... Etc. Y me pareció muy raro que se hicieran maldiciones públicas, cuando normalmente este tipo de cosas son manejadas de una forma oculta. Entonces yo hay hice una hipótesis: la violencia los ha llevado a tal punto que ha subvertido las creencias y las ha hecho salir de ese ámbito secreto e íntimo ha una cosas más públicas.

Entonces dije: vale la pena ir a investigar qué es lo que pasa allá. Para ello formé un proyecto desde esas bases, me fui hacer la investigación y descubrí que esa noche había sido un hecho más poético que cualquier otra cosa. Fue convocado por los poetas y artistas de Chocó, que se habían inventado los ritos y maleficios.

Luego seguí la investigación por cuatro meses y conocí la gente, hacerme amigo de ellos, y ya no importaba tanto escribir la obra, o esa obra que tenía en la cabeza, sino estar realmente.

Lo que me importaba era el contacto con la gente, y saber de quién estaba hablando, como conocer a Viajero.

Viajero existe alguien que se llama así, hacer lo que hacen ellos lo que me hizo fue, a ver cuál es la historia que quieren que yo cuente, que puedo hacer por ustedes, dejar odas hipótesis y las teorías y ponerse al servicio de ellos.



### **¿Cuál fue la respuesta de la personas en Bojayá frente a la investigación?:**

En un comienzo complicado, nosotros íbamos con una beca que eso quiere decir éramos representantes del estado, de una estado que allá no aparece sino para robarse cosas o para hacer masacre, o para hacer desapariciones, el estado allá no es visto con buenos ojos. Éramos vistos como enemigos. Explicamos que era un premio y que no representábamos nada, allá nos aliamos con dos instituciones fundamentales, que son la Diócesis de Quibdó y Cocomasia que es el consejo comunitario mayor de las asociación campesina integral del Atrato, es lo más impórtate allá, logramos aliarnos y ponernos al servicio de ellos, entonces la metodología fue dar clases de teatro, y nos fuimos por una cantidad de pueblos por el Atrato, dábamos clases, unos 6 días, nos quedábamos hay y trabajábamos con ellos.

El teatro entonces nos sirvió para relacionarnos con ellos, las historias venían de una manera casi imperceptible, algunas veces si directamente, pero por que ellos iban a contarlas en sus obras de teatro.

Así fuimos recopilando historias, cantos, voces y como teniendo esa materia prima.

### **¿Cómo se dio el Proceso de creación de la obra?**

En Bojayá escribí escenas sueltas, la primera la de la ensombrilladas, la primera la que dice que algo va a pasar, que es la premonición de la tragedia y el canto del guaco. Allá no escribí más allá. En una casita en Buchadó, mirando al rio, Un señor me regalo un secreto que luego se transformó en la maldición que hace viajero cuando las animas se llevan a Roció su hija, santo perro negro .....la base para esa oración fue un secreto que me regalaron.

Después tenía que entregar con una versión para el ministerio, me vine para Bogotá y me puse a escribir y en esas pareció un amigo que estaba en Inglaterra y le mostré unos borradores y me dijo camine yo estoy enseñando en Inglaterra, porqué no vamos a Inglaterra y la montamos allá.

Nos fuimos para allá y por 6 semanas trabaje a triple jornada. Se trabajó en tres tiempos por la mañana escribía, por la tarde ensayaba con los actores y por la noche traducía, durante ese tiempo y el contacto con esas actores y la cosa en otro idioma fue cambiando y se logró consolidar una base para la historia. Allá no solamente se hizo la obra como acá, sino que eran todas mujeres, no habían hombres, viajero era mujer, todas eran mujeres.

Eso ayudo a universalizar la obra, uno ve Kilele y uno no se pregunta porque los actores no son negros. El lenguaje si tiene regionalismos que son propios, pero uno no se pregunta eso, Universalización y el viaje, y el hecho de hacerla como una gente completamente extraña a la zona. Hay se escribió el 80 por ciento de la obra, la obra se presente como un trabajo en procesos, hasta la muerte de Rocío, como el primer actos, aparte de todo trágicísimo.

Además había otras escenas que no quedaron el versión final, en la inicial había dos payaso que eran como el alter ego de catalina y yo , allá que eran como un intento de entender lo que yo estaba haciendo, ponerse en el trabajo de entender der lo que uno está haciendo. Había preguntas éticas, de si estaba bien hecho contar historias que no eran mías de mi gente.

Luego en Bogotá llame amigos para hacer una lectura de la obra, con esa lectura se afinaron otras cositas. Hay estaba la gente de Varasanta y nos invitaron hacer la obra con ellos y un proceso de rescritura con ellos, y empezaron a hacer junto con Fernando unos temas que eran cercanos a la obra, pero que no eran necesariamente personajes de la obra, de los cuales empezaron a salir ciertas cosas, imágenes, y luego empezamos junto con Fernando a crear una escritura para unir esas imagines que los actores estaban creando. Yo empecé a escribir algo que cada vez se parecieran más a la obra y de la misma manera hacerle cambios a la escritura que se pareciera a más a la estructura. El proceso duro como un año, hasta que se estrenó.

En el reino unido fue un proceso de empaparlos sobre todo lo que estaban haciendo, la mayor parte de ellos nunca han tenido contacto con realidades tan violentas como las que tenemos aquí , y se genera una empatía enorme por el sufrimiento de la gente y un respeto por la lucha por lo que hace la gente aquí, por cómo vivimos , por como existimos, esa era la reacción, de trata de entender una realidad muy lejana para ellos, de sorpresa por-que esas cosas no se saben en el exterior, pasan un poco desapercibidas dentro de las realidades exteriores, pero apenas la gente las conoce se identifica con ellos, es decir la mayoría de la gente , no gusta que ellos sufran y esa que la respuesta y si podemos hacer esto para visibilizarlo pues qué bonito.

## ¿Cómo surgen los personajes de la obra?

todos son de distintas fuentes, Viajero es una combinación entre un personaje real que se llama igual, que nació en una canoa, que ha sido desplazado cinco veces a sus 23 años, el sin embargo se la pasa sonriendo y tiene una actitud hacia la vida muy bonita, y el combinado con una inspiración combinado entre Ulises y éneas , que quiere volver a sus casa a Ítaca, como Ulises que quiere volver después de la guerra de Troya, o como Eneas que está buscando una nueva Troya , después de ser desplazado de Troya, buscando crear una nueva nación. En parte real en parte Chocoano.

Los Viejos dioses: Santa Rita, San José, Santa Tecla , son inspirados en los locos del pueblo, porque pueblo sin locos no es pueblo, y yo veía y cada pueblo tenía un loco. Me llamaron la atención especialmente un señor de Buchádo, que se hace llamar san José y con el cual hable muchas veces y de otra señora que se llama minería que vive en bella vista que fue la persona que realmente estuvo en la masacre y que se ocupó de unir los cuerpos que estaban desmembrados, en la obra hay un texto que dice: cada bracito con su cabecita, con tronquito y esto es real. Ella está loca, pero fue la única persona que trato de poner las cosas en orden , paradójicamente, la única persona capaz de mirar esa realidad tan terrible, ella se quedó en la iglesia esa noche ayudando a los heridos, tratado de curarlos, de darles agua.

Digamos los viejos Dioses que han sido desplazados del pueblo son estos locos, lo que guardan los secretos de la traducción dela historia, de lo que ya no se usa, de lo que ya no sirve, son los antiguos dioses que intentan salvarnos pero los creemos locos.

Los nuevos Dioses: es una idea de todos los poderes que están por encima de nosotros, los poderes políticos, humanos que hacen parte de una estructura tan delicada que no se ven, entonces son los nuevos Dioses que desplazaron a los antiguos Dioses. Tomasa me la invente de todo.

Roció: es una historia bonita, existe una señora que se llama Rocío, y escribe canción vallenatos que cunetas su historia como una mujer desplazada como parte de una comunidad también resistente. En un momento decidió no volver a desplazarse, “pase lo que pase no me muevo más”. Ella tenía una hija, y la hija

estaba enferma de malaria y nosotros tuvimos que llevarla en una canoa por el río y estuvo a punto de morir en todo el viaje, y la señora le cantaba.

La otra historia, es una niña que me contaron que se ahogó, ella vivía en un pueblo seco y cuando lo desplazaron tuvieron que irse para un pueblo que se inundaba. Ella no estaba acostumbrada a caminar por estos puentes que ponen en los pueblos cuando sube el agua, se cayó y se ahogó.

Es ver qué las consecuencias que genera el desplazamiento, van más allá de lo que uno se imagina, entonces era como contar la historia de estos niños que son desplazados y no saben lo que está pasando, que sufren una cantidad de historias y no logran entender lo que sucede.

El río: el río es lo más importante y presente allá, entonces se me ocurrió volverlo un personaje, y que este fuera el papa del personaje principal.

Ya después las animas, las ensombreadas que son la gente del pueblo, la gente anda con su sombrilla todo el tiempo, las animas andan por ahí, todo el mundo las ve, andan por ahí, todo el mundo las oye y como dice la obra una vez roto el vínculo con la tierra pues los desplazados y las animas en pena son la misma cosa, entonces yo las uní, en ese coro que va entre pueblo y esas animas en pena.

Noelia el perro castaño, Elmer: son los nuevos Dioses.

### **¿Cual fue la respuesta del público de Bojayá?:**

Hay distintos tipos de respuesta, estaba la gente que no soportaba ver de nuevo esos momentos y que salía corriendo, estaba la gente que nos miraba con sospecha, pero también estaba la gente que nos decía ¡hey! gracias es la primera vez que alguien cuenta esto desde nuestro punto de vista, había gente que se acercaba a contarnos historias para que las pusieramos en la obra.

Sobre todo como que pone a la gente a verse nuevo y analizar su situación desde otro punto de vista.

### **¿Sirve de algo que la gente vuelva a revivir eso?:**

Pues eso habría que preguntárselo a ellos, aunque yo creo sirve al menos para que puedan hablar de eso, porque la gente allá no habla, es como si el tema hubiera sido vetado, entonces la obra pone hablar a la gente y yo creo que eso es bueno.

### **¿Se puede generar memoria histórica a través del teatro?**

Oía a José Antequera hablar de que es memoria histórica, y decía que es la narrativa hegemónica, que se hace hegemónica igual y más o menos para todo el mundo. Yo creo que el teatro puede ayudar a generar eso, por lo menos se cuentan esas historias desde el punto de vista de las personas que sufrieron esas historias y tratamos de ponerlas en otros lugares. En el Reino Unido en Bogotá en distintas ciudades de Colombia, y se va contando y se va contando esa historia.

A mí a veces me da un poco de miedo, porque la gente sabe de Bojayá es a través de Killele, gente que no era muy consciente de lo que estaba pasando, gente que era muy joven y que ahora ven la obra, y la versión que tiene de Bojayá es a través de Killele. Entonces se empieza a generar unos discursos y la obra empieza a ser parte del discurso de cuando se habla de Bojayá. Mucha gente cita la obra cuando se hacen análisis de lo que pasó allá.

Empieza hacer parte del discurso de lo que pasó allá, y entonces empieza hacer parte de ese relato hegemónico que es lo que se va habitúeselos convertir posteriormente en memoria histórica.

Gente que no era muy consciente de lo que estaba pasando, gente que tenían 10 años ahora 20, van a ver la obra y la versión de Bojayá que tiene es a través de Killele. Se empieza a generar un discurso y la obra empieza a ser un discurso, a pesar de todas imprecisiones que tiene la obra porque es una obra de ficción, se basa en un hecho de la vida real, pero no es un documento, es importante que no se confunda.

### **¿Cuál cree que es el aporte de la obra a la sociedad?**

El aporte de la obra es a nivel poético, la reconstrucción de los hechos y de la verdad tiene que hacerse desde otros ámbitos, hay una cierta verdad poética en Killele, sobre todos los fenómenos que se hacen acerca de nuestro conflicto armado, pero no es suficiente.

El arte sirve para poner cosas ahí en el discurso, poner abejitas a zumbar, cositas, irregularidades, cosas que no cuadran, para hacer notar que hay cosas que no cuadran, que no salen, no funcionan

De todas formas la memoria siempre es una narrativa, y también es una cierta historia que se cuenta. Si logramos que se cuelen estas ficciones en la historia que se va a convertir en memoria algo se va hacer. Siento que todos vimos la necesidad de contar la historia.

### **¿Cuál fue la relación entre las personas involucradas en la escritura y montaje de la obra?**

Felipe escribió, luego con Fernando para se puso en escena, Cristóbal con su sabiduría para ayudo ubicarme y buscar la mejor manera de contar la historia, me hizo comentarios muy pertinentes, con Fernando muy en llave para crear la historia y la puesta en escena, Santiago leyó la obra hizo aportes, luego vio la obra genero otras escenas, las escenas de los testimonios, que surgieron de comentarios de Santiago García que decía:

Yo veo toda la realidad simbólica, pero veo todo muy alejado de la realidad, pregúntese como pueden hacer esto para crear una conexión mayor con el hecho real.

Se juntaron muchas cabezas y energía bonitas para crear esta obra, como aportes muy generosos de todo el mundo para construcción de la obra, no personalista, nadie estaba buscando un nombre, sino que todos vimos la necesidad de contar esta historia, y dejar que la historia surgiera y ayudarnos entre todos para que esta pasara.

Se puede decir que Santiago lleva años hablando del conflicto armado, en a título personal hay toda una investigación sobre la investigación forzada, ahora realizan una investigación del cuerpo en la guerra. Felipe Botero acaba de escribir una obra que se llama el ausente, la que dirigió Nicolás Montero que se llama “el deber de Fenster” de Humberto Dorado sobre la masacre de Trujillo, es decir hay un ejercicio fuerte para contar nuestra historia, incluso desde otros puntos de vista.

Incluso una obra como mosca, también es resultado directo del conflicto armado. Es decir la visión de Rubiano nos habla directamente de nuestro conflicto desde otra mirada, pero hay una tradición y una exploración del teatro colombiano del conflicto armado desde los años cincuenta.

**¿Cuál considera que es el aporte del kilele a la sociedad?:**

Contar la historia, volverla a contar y para que así no se quede en el olvido. Al hacerla una obra de arte se puede volver a contar y volver a contar. Kilele lleva una cantidad de funciones, vuelve y cuenta, de ese modo es que la repetición genera memoria.

Lo bonito del teatro es que se cuenta y se recuenta, no se queda hay escrita y se revive, hablar de las cosas y recordarlas es importante. Lo que paso en Bojayá pasó y no puede volverá pasar, sigue pasando y no debería volver a pasar. El poder de las historias esta en que se cuentan y que después otra gente va y le cuenta a otra y otra gente le cuenta a otro. Se hace un proceso de recuerdo y uno se da cuenta que eso también nos pasa a nosotros, y que eso no pasa sol en el Chocó.

## **Anexo 2. Primer titular emitido por el tiempo de lo ocurrido en Bojayá del 04 de mayo de 2002**

El primer artículo publicado por los diarios nacionales. Fue publicado por el tiempo, dos días después de la masacre.



# EL TIEMPO

1.000 PESOS

Año 52 Nº 31.953 - 60 Páginas - 4 Secciones - www.eltiempo.com

Bogotá - Colombia - 4 de mayo de 2002

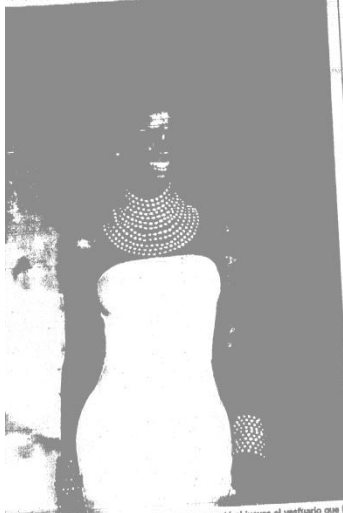
Miércoles - Avenida - Aéreo - 50 y Aéreo - ISSN 0013-9997

**A UN PASO DE LA GLORIA**  
Mañana, Iván Ramiro Córdoba puede ser el primer colombiano campeón de la liga italiana, con el Inter de Milán. 1-19

**CANJE EXITOSO**  
El Gobierno cambió ayer 600 millones de dólares y usó por Titulos de Tesorería (TTS). Se superó la oferta inicial. 1-20

**DROGUERÍAS, EN CINTURA**  
En Bogotá se discute un proyecto de Código de Policía que les prohíba vender artículos distintos a medicamentos. 1-8

## SA, CAMINO A MISS UNIVERSO



Barrancabermeja, Vanessa Alexandra Mendoza, presentó el jueves el vestuario que le servirá para competir en el Miss Universo, que se realizará en San Juan (Puerto Rico), del 19 al 26 de este mes. Los diseños fueron diseñados por el diseñador colombiano Arango. En la foto, el entallado de lycra, que usará para su presentación con el jurado calificador. 2-1

## GUERRA / CIENTO MUERTOS DEJARÍAN COMBATES FARC-PARAS

# Horas de horror en Bojayá y Barbacoas

La Fuerza Pública no ha podido ingresar a estas dos poblaciones de Chocó y Nariño. Los heridos llegarían a 110.

La guerra que libran las Farc y los paramilitares sumó en el horror a las poblaciones de Bojayá (Chocó) y Barbacoas (Nariño). Según informaciones suministradas por radiotelevisión

no, en el municipio choocano, en las riberas del Atrato, habrían muerto 60 civiles que, cuando comenzaron los combates, buscaron refugio en la capilla del pueblo y les cayó un explosivo, presumiblemente un cilindro de gas.

En Barbacoas, la situación también es incierta. Allí, según versiones extraoficiales, 40 miembros de la guerrilla y los 'paras' habrían muerto en los enfrentamientos y 7 personas, resultado heridas.

**Son terroristas**  
Pastrana pidió a la Unión Europea incluir a las Farc y al Eln en lista negra. 1-4

**Caen explosivos**  
La Policía ha decomisado 16 toneladas de dinamita en los últimos meses, en varios sitios del país. 1-4

**Sin gasolina**  
Los 33 helicópteros del Plan Colombia están en tierra por falta de combustible. 1-4

**1** **INDICE**  
E. & GARIBAY 1,22  
CORONA 1,26  
SIF GARIBAY 1,28

**INTERNACIONAL**  
La concertación con Hugo Chávez comenzó coja. 1-7

**2** **CIUDADA**  
TELEVISIÓN 2,4  
MAGNÉTIC 2,6  
SERIE 2,8

**VIDA DE HOY**  
Pase al correo electrónico, aún llegan cartas de papel. 2-2

**TELEVISIÓN**  
'Aprender televisión', nuevo infantil del Canal Uno. 2-5

**3** **MÁS SERVICIOS**  
VEHICULOS

**4** **OPORTUNIDADES DE NEGOCIO**  
VIVIENDA Y CLASIFICADOS

## CITAS / AFECTA A SALARIOS DE MÁS DE \$ 618.000

# Alza en tarifas del ISS

Desde ayer, el Seguro Social autorizó un nuevo incremento del precio de los bonos (casas moderadoras) para acceder a los servicios médicos asistenciales. El 17 de enero de este año hubo otra alza. Los trabajadores con ingresos mensuales inferiores a dos salarios mínimos, es decir 617.000 pesos, no se verán afectados. A partir de 618.000 pesos mensuales, los bonos tienen incrementos de entre el 90 y el 200 por ciento. 1-20

**Bonos de citas**

Salario	Costo
Hasta \$1.000	\$1.000
\$1.000 a \$1.500	\$1.500
\$1.500 a \$2.000	\$2.000
\$2.000 a \$3.000	\$3.000
\$3.000 a \$4.000	\$4.000
\$4.000 a \$5.000	\$5.000
\$5.000 a \$10.000	\$10.000

## INVESTIGACIÓN / ACUSADO DE ESTAFAS

# Los negocios del pastor Osorio

Las autoridades tratan de evitar que Hernán Osorio Gallego, pastor de una iglesia, evada el pago de indemnizaciones por 6 mil millones de pesos a familias que presuntamente resultaron estafadas por él cuando le entregaron dinero para la construcción de 1.500 casas a través de la Asocia-

ción Nazarena de Vivienda. Para el abogado Marconi Arends, quien representa a varios de los afectados, Osorio, a través de distintas estrategias que incluyen la venta de lotes a su esposa, Lucy Amparo Perdomo, busca declararse insolvente. 1-40

## LANCABERMEJA a isla de pesos

En 22 años, Crismo Maga compró una isla de 5 m de arena en el Magdalen frente a Barrancabermeja. Hoy la comparte con 10 familias, pese a que él vive en cada vez llega el invierno. 1-18

## COLOMBIA / SALPICADO CONGRESISTA

# Abren 'archivos X' en E.U.

El actual presidente del Congreso de Estados Unidos, el republicano Dennis Hastert, les habría pedido a los militares colombianos, en 1997, desmantelar los "algunos demócratas de izquierda en el Legislativo" como contrapartida al apoyo militar en la lucha contra las drogas. 1-6

**12 de Mayo día de MAMA**  
**25% en TODO**

**Bozza**  
Ropa Interior  
BOSCH  
MOPEDS  
MOTOS

Con motivo del día de la madre

**cachivaches 30% de Deto.**

Valido únicamente HOY sábado 4 de mayo

**SUPERPROMOCION**  
**BIARRITIA**  
Aerofly  
Consignas con  
Fly & Fly  
Almuerzo Muebles Bogotá  
CI 100 - Cms 10 - Reg. al  
No. 47.39 - Tel. 64.84 - No. 51.07.39  
PROMO. MUEBLES. FLY & FLY

**ALVARO REYES**  
CAMBIAS Y TOPAS FRANCESAS  
BLANQUEADO - TERCERALMOCION  
Calle 70a # 5-81 - Av. 82 # 12-16  
ABRIMOS DOMINGO

**Freepor Outlet**  
INAUGURACION  
7 días de 2 minutos  
**\$99.900**  
Av. 19 # 108-22 - Tel. 619.56.90  
Bogotá

**newcollection**  
**BOSI**  
Pasión por la música

**ÚLTIMOS DÍAS**  
**15ª FERIA INTERNACIONAL DEL TIEMPO**  
E. SUPERMERCADO DE LOS PENSAMIENTOS  
HASTA EL 4 DE MAYO EN CORFERIAS  
REG. CO. 1988 - N° 154 DE HONOR

**Mamá merece un detalle con amor**  
**SALITRE PLAZA**  
BOSCH  
DINERO A CADA PASO

**Lannini**  
Nuevos Precios  
Grandes Descuentos  
En accesorios importados y muchos más en exhibición

**QUÉJUELOS ACCESORIOS**  
QUEDAN 2 DÍAS DESCUENTOS HASTA DEL 70%  
Por lanzamiento de 7 de mayo 2002

**Los astros están de tu lado**  
Doble chance de ganar con la misma apuesta  
Juega hoy y gana mañana

**El astro ganador es:**  
**VIROO**  
SUNNY ALTO  
MILAGRO

Cuatro aciertos = \$100.000 x cada peso  
Y los tres últimos = \$100.000 x cada peso  
Máximo premio: \$4.000.000  
Av. 19 # 21-20 Tel. 619.56.90



