

LAS MUJERES Y LA GUERRA

POR

MARÍA MERCEDES JARAMILLO
Fitchburg State College

La innegable continuidad y presencia de la violencia en Colombia en las últimas décadas ha penetrado todas las esferas de la vida nacional tanto en el ámbito público como en el privado, la vida profesional y la vida personal, el trabajo y el hogar, afectando a hombres y mujeres y determinando muchas veces sus decisiones y su destino. La violencia es tema ineludible de los discursos políticos, de las promesas presidenciales, como también es motivo de conversación y de chistes; es objeto de análisis y material de estudio de los especialistas, es asunto de artistas y creadores que sienten la necesidad de dejar un testimonio de los hechos. La literatura, el teatro y el arte colombianos no han sido ajenos a esta temática y muchas de las obras clásicas de la producción artística nacional se centran en el tema.

En este ensayo analizaré la dramatización que el teatro ha hecho de la violencia y las repercusiones que ésta ha tenido en la vida de las mujeres colombianas, ya que ellas han sido generalmente las víctimas pero en algunas ocasiones también han sido las protagonistas, han sufrido el despojo pero algunas se han beneficiado del botín de guerra. Hay mujeres paramilitares, milicianas y guerrilleras como también hay madres, hermanas, esposas, novias y amantes de los hombres que ejercen o sufren la violencia. Muchas mujeres han sido asesinadas, secuestradas, torturadas o desplazadas. Han perdido la familia, los maridos, los hijos, los padres, los hermanos, los compañeros. Se hallan en ambos bandos de la guerra que sigue desgarrando al país, generando desplazamiento, orfandad y miseria, enriqueciendo a unos pocos y empobreciendo a la gran mayoría. Muchas veces las mujeres se encuentran atrapadas en situaciones límite en medio del conflicto y se ven, entonces, obligadas a tomar partido para poder sobrevivir y proteger a sus hijos, a su familia o a su comunidad.

Los dramas analizados en este ensayo con profundo sentido histórico llenan vacíos, sugieren versiones diferentes de la anécdota personal e inscriben a las protagonistas en sus circunstancias. Los dramaturgos saldan cuentas del pasado al recobrar episodios escamoteados y acallados y al recomponer imágenes fragmentarias que proyectan una visión más coherente y profunda de la historia política, cultural y social del país. En un movimiento entre pasado, presente y futuro, las piezas van descubriendo las tensiones de esas vidas en sus propios contextos culturales e históricos, a la vez que conjugan lo imaginario, lo íntimo y, a veces, secreto del ser con lo público del hacer para iluminar la memoria en un juego teatral que abarca la invención y la historia, la imagen y la idea, el gesto y la palabra.

El teatro colombiano también ha sido un espacio que ha sacado a la luz temas e historias que la historiografía oficial ha eludido o silenciado. Es un espacio donde se recrean los

conflictos de la vida cotidiana afectada por la violencia, donde se revelan verdades ocultas, donde se escudriñan las causas y las consecuencias de la guerra, donde se realizan los ritos fúnebres negados a los desaparecidos, donde se llora y se ríe de la tragedia que flagela el país. Por eso, Carlota Llano y Fernando Montes con razón afirman al hablar de su pieza *Mujeres en la guerra* (2004) que la obra “ha mostrado que es necesario para los colombianos hablar de lo que nos está pasando, que el teatro sí puede ser un valioso espacio para llorar nuestros muertos y vivir las necesarias catarsis de los tiempos oscuros, pero también un escenario para soñar e imaginar un mundo mejor y construir utopías” (panfleto de la obra *A dónde el camino irá*). Es decir, se utiliza el teatro como una terapia colectiva, es la dramaterapia de la que habla Pedro H. Torres Godoy en su experiencia del duelo en Chile con la población que vivió la guerra sucia como los familiares de los detenidos desaparecidos.

El teatro en general y la dramaterapia en particular son canales de comunicación abiertos que tienen la posibilidad de representar la memoria de los pueblos para que la representación frente a los testigos opere como rito catártico en búsqueda de perdón [...] El componente teatral de la dramaterapia, más que considerarlo un envoltorio fútil y liviano, viene a revitalizar uno de los componentes más arcaicos de la escena psicodramática primitiva, del período prehistórico, el de los ritos dramáticos originarios, cuando la persona del sanador, sacerdote y actor eran uno solo y el rito un acto único frente a la comunidad para la experiencia de la catarsis y del cambio emocional. (57)

Las dos primeras piezas de este ensayo, *Mujeres en la guerra* y *A dónde el camino irá*, se basan en testimonios y recrean la idiosincrasia de cada una de las protagonistas y el contexto en que vivieron. Las protagonistas narran diferentes etapas de su vida y muestran así sus alegrías y dolores, sus logros y fracasos, su fortaleza y sus temores; se citan sus palabras, sus ideas para explorar y revelar las motivaciones individuales de sus actos. También se ven los tejemanajes urdidos a su alrededor que develan sus encuentros y desencuentros con el poder establecido. La tercera pieza, *La siempreviva* (1994), recoge la historia del Palacio de Justicia a través de los habitantes de una casa de inquilinato, y toma como punto de partida una historia individual para hacer un comentario crítico a la situación política del momento. La cuarta, *Femina Ludens* (1995), es ya una obra de ficción que analiza la vida de las mujeres colombianas a finales del siglo xx y su relación con la violencia generada por los diferentes grupos armados. Estas piezas iluminan tanto el momento histórico y público como los momentos de la vida privada que nos permiten imaginar y completar la historia del pueblo colombiano e iniciar ese rito catártico del que habla Torres Godoy en busca de alivio y perdón.

Mujeres en la guerra es una obra de teatro dirigida por Fernando Montes y basada en el libro de Patricia Lara Salive *Las mujeres en la guerra*, obra que recibió el premio Planeta de periodismo en el año 2000. La obra de teatro de Carlota Llano y Fernando Montes recoge tres testimonios de los diez que constituyen el libro de Patricia Lara. Los testimonios recogidos son los de Dora Margarita, una mujer guerrillera que militó en el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y luego en el M-19;¹ de Margot Leongómez de

¹ M-19 fue el Movimiento 19 de abril de 1970, que surgió a raíz de las elecciones presidenciales de 1970 entre el general Gustavo Rojas Pinilla y Misael Pastrana Borrero.

Pizarro, la madre de Carlos Pizarro, guerrillero del M-19 y excandidato presidencial, y de Hernando Pizarro, guerrillero de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y del Frente Ricardo Franco; el tercer testimonio es el de Juana Sánchez, mujer desplazada por la violencia. Patricia Lara define en pocas palabras el gran valor de estos testimonios: “*Mujeres en la guerra* es la colección de verdades distintas y subjetivas que, al entrecruzarse, disparan el conflicto. Pero este libro no muestra las verdades de los hombres, que son los que hacen la guerra, sino la verdad de quienes la sufren: las mujeres y los niños” (17). Cada anécdota revela el lado humano y trágico de la guerra; cada historia va completando el mapa de la tragedia nacional; se expresan las causas y las consecuencias del conflicto armado; se muestra la miseria, el hambre, el desplazamiento, las torturas, el secuestro, las desapariciones, las masacres. El testimonio es aquí el punto de partida, pequeño fragmento de realidad que es parte de esta dolorosa historia colectiva hecha de inseguridades y de miedos, de peligros inminentes, de pérdidas, de muertes, sin embargo las mujeres le apuestan a la vida, al amor, a la solidaridad.

Los tres monólogos que narran la vida de las protagonistas, y que son interpretados por Carlota Llano, son extractos de los testimonios recogidos por Patricia Lara. El gestus, la música, las canciones² y la escenografía ubican cada anécdota y crean un puente de comunicación con el espectador a la vez que refuerzan la polifonía recreada en la obra. Las mujeres de diferentes clases sociales con ideologías diferentes tanto de derecha como de izquierda y en posiciones opuestas del conflicto armado concuerdan en su rechazo a la violencia y a la muerte; todas afirman que no les gustan las armas y que desean la paz. Estos testimonios autobiográficos responden a una necesidad de comprensión, a una autorreflexión sobre lo vivido. La obra teatral da coherencia y forma artística a los contenidos emocionales del testimonio recreado en la escena. Los monólogos muestran los conflictos y contradicciones de la vida diaria, los momentos indelebles que marcaron el destino personal, las carencias, los sueños, las emociones, los lapsos de la memoria:

Cuando analizamos la memoria, estamos negociando con múltiples intersujetividades, múltiples transmisiones y recepciones de memorias que son fragmentadas y contradictorias, que son hechas de piezas, de jirones, de retazos de capas que se superponen, de trazos, monumentos y de amnesias. Cuando la memoria histórica es vista bajo una luz colectiva –como un proceso de búsqueda de las raíces de la identidad– el espacio de la memoria se hace un espacio de lucha política. Alude a la capacidad de preservar el pasado, pero esa capacidad necesariamente implica participación en la lucha por dar significado y ejercer poder. (Elizabeth Jelin 29)³

²Otros textos de la obra vienen del mito Kogi “La creación” (que proceden del libro *Los Kogi*). Versos de las “Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre” en versión de Paco Ibáñez. “Yemayá”, un canto de santería cubano. Canciones folklóricas latinoamericanas: “La llorona” (México), “Un bergantín velero” (Chile) recopilación y arreglos de Violeta Parra. Canciones folklóricas colombianas: “Oh, hilando” (Chocó), “Plátano maduro” (costa caribeña), “Matilde Lina” de Leandro Díaz, “Ya se fueron los valles de Barranca”, variación de la letra de Domingo Garzón. “Dónde están las flores” de Pete Seeger, “Jamaica Farewell” de Lord Burgess, “Summer Time” de la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin.

³Todas las traducciones del inglés son mías.

Las protagonistas cuentan vivencias dolorosas y miserias personales sin melodrama ni exabruptos. Cada testimonio se enmarca y se pauta con fragmentos de canciones, de mitos que organizan el relato y le dan un respiro al espectador; pero también apuntan a los quiebres de la memoria, a esos recuerdos recobrados por retazos, a esos jirones causados por el dolor de lo vivido. Son testimonios complementarios que dan cabida al contrapunto y al enfrentamiento ideológico pues provienen de mujeres con diversas posiciones políticas. Estas autobiografías fragmentadas y paradójicas permiten la interpretación y la reflexión sobre el país real y polarizado, donde entran en juego las concepciones rígidas sobre los valores que deben imperar en el país ideal. Cada testimonio muestra las alianzas y las transacciones hechas para proteger la vida, la familia o para defender un ideal. Dora Margarita, Margot Leongómez de Pizarro y Juana Sánchez (interpretadas por Carlota Llano) cuentan su vida haciendo énfasis en los momentos cruciales que marcaron su destino; la felicidad individual, meta existencial en la modernidad, no aparece en su horizonte de expectativas ya que las circunstancias personales las fueron separando de las convenciones sociales. Son relatos de mujeres que han perdido sus seres queridos en una guerra fratricida, que carecen de un espacio propio, de un sitio en el mundo pero sin embargo “rebozan de amor y de solidaridad [...] y que a pesar del sufrimiento y el dolor, cree[n] en un país para las futuras generaciones, sueña[n] con unos niños creciendo en el respeto por el otro. Son testimonios que iluminan la salida” (Carlota Llano y Fernando Montes, panfleto de *Mujeres en la guerra*). La obra de teatro recobra el valor oral del testimonio; la gestualidad, los cambios de tono de la voz, la expresión de la mirada, el vestuario y la escenografía traen una carga semántica adicional que enriquece la escena y le permite al espectador ubicarse en los diferentes espacios y momentos de la vida recreada. Michael Millar, en “Popular Theatre and the Guatemalan Peace Process”, reconoce que:

La naturaleza fecunda del proceso de contar produce una historia que lleva más a la acción que a la revelación estéril de hechos del pasado. Al proveer un reto a los años de silencio, esta práctica muestra maneras afirmativas de contradecir la tendencia de la cultura dominante y del discurso político en favor de una interpretación de la historia más universal. El foco localizado en experiencias únicas y compartidas de individuos y comunidades facilita un mejor entendimiento de las circunstancias presentes y por lo tanto una voluntad de trabajar por la transformación social en los nuevos espacios provistos por el proceso de paz y de democratización. (110)

El primer testimonio es el de Dora Margarita,⁴ una mujer de la clase popular que fue reclutada para el ELN por un sacerdote franciscano que trabajó en el tugurio donde ella vivía y quien fundó un club para jóvenes llamado Los Conquistadores, donde jugaban ajedrez, celebraban cumpleaños, aunque también allí aprendieron algo de enfermería, asistían a conferencias y hablaban de la revolución, y del trabajo para mejorar la situación de los pobres. Era el año 1967 y ella tenía 18 años, había crecido cercada por el hambre y

⁴Este relato surge de dos testimonios: “el básico de Margarita quien no aparece con su propio nombre y el de Dora, del cual Lara Salive tomó la parte operativa del relato. Margarita tiene un bloqueo y no se acuerda de la guerra pero combatió cerca de Dora. Ambas fueron entrevistadas en restaurantes de Bogotá” (Lara 19).

las carencias. En la Casa del Pobre las monjas les daban una sopa que ellas preparaban con desechos de la palaza de mercado, pero su hermano no comía porque tenía gusanos blancos. Dora Margarita dejó de ir a la escuela pues se desmayaba de hambre y prefería quedarse en la calle jugando con barquitos de papel que ponía a navegar en los charcos. Empezó a trabajar de sirvienta y como estaba tan pequeña tenía que subirse a un cajón para alcanzar los mesones. “Tendía camas. Barría. Limpiaba el piso” (Lara 27). Una vez le dieron una paliza porque no le buscó con rapidez las medias al hijo de la patrona. Sus precarias condiciones y la miseria que la rodeaba la llevaron a aceptar la actividad política como un camino de redención para ella y para los seres que vivían en similares circunstancias. Su trabajo con el sacerdote y las misiones que realizó para conseguir armas, remedios y abastecimientos para la guerrilla le dieron sentido de pertenencia y un objetivo claro a su existencia. Su profundo convencimiento sobre la importancia del movimiento armado la hizo renunciar al amor, a los hijos, a la vida de familia. Dejó de lado sus intereses personales para unirse al ELN y se inició en su vida en el monte, a la cual se fue adaptando a pesar de la estricta disciplina militar y del duro entrenamiento. Estuvo en la Operación Anorí, participó en la batalla de Yarumales, fue testigo de las torturas de Tacueyó. Entonces se unió al M-19 y en esta ocasión fue reclutada por Jaime Bateman. Los errores de los líderes de la guerrilla, la improvisación en la lucha, los muertos en ambos bandos la llevaron abandonar las armas y regresar a la vida civil casi a los cincuenta años y empezó a trabajar en el oficio que aprendió en la infancia, la zapatería. Sus hermanas la rechazaron por haber pertenecido a la guerrilla y la amenazaban de que si reclamaba su parte de la casa la denunciarían; sin embargo, se hizo cargo de su madre que estaba muy anciana y era muy pobre. La interacción con las prisioneras cuando estuvo en el Buen Pastor o con personas retenidas por la guerrilla la hicieron ver el otro lado, y concluye convencida: “Si antes de empezar a matarnos tuviéramos tan sólo la oportunidad de conversar... Si fuéramos capaces de ver al ser humano que hay detrás del hombre armado que está enfrente... Si al menos pudiéramos comunicarnos, pararíamos la guerra y rescataríamos el país” (64)

El segundo testimonio es el de Margot Leongómez de Pizarro, una dama de la sociedad que creció con todos los beneficios de su clase y que se educó para formar un hogar católico de acuerdo con las convenciones sociales. Su padre y su marido fueron miembros del cuerpo diplomático que representaba al país en Europa y América; por tal razón ella nació en Chile. Se educó en los Estados Unidos, trabajó en colegios bilingües y se dedicaba a alfabetizar a los niños pobres. Sus hijos eran conscientes de las necesidades y privaciones de los pobres, ya que en las fincas de recreo tenían contacto con los hijos de los campesinos. Margot Leongómez afirma que siente profundamente el dolor de la guerra fratricida que desgarró el país, y aclara: “Mi papá era coronel del Ejército, mi marido era almirante de la Armada y tres de mis hijos –Carlos, Hernando y Nina– fueron guerrilleros. Entonces a mí me duele profundamente la muerte de cada soldado y de cada guerrillero” (Lara 265). Su esposo hablaba de la situación del país y veía la necesidad de resolver los problemas sociales que aquejaban al país, discutía con sus hijos de política y les decía siempre que cada ser humano era responsable de sus actos y que se debía pagar por los crímenes cometidos. Con acierto apuntó a los errores por los que sus hijos más tarde pagarían con la vida. El testimonio de Margot Leongómez se afirma en los momentos felices del pasado, en los logros de la familia, y su memoria se quiebra ante las tragedias que la tocaron profundamente. Asevera que no

recuerda muchos hechos; otros solo los menciona o elude por lo terrible que evocan, como la masacre de Tacueyo donde ejecutaron a 160 miembros del Frente Ricardo Franco por problemas ideológicos—muchos eran adolescentes—, infamia de la que fue responsable su hijo Hernando. O la toma del Palacio de Justicia, hecho por el que Carlos Pizarro pidió perdón al país. Todos sus hijos militaron en la Juventud Comunista (Juco). “Hubo un momento en que todos estaban en la *vaina*: Juan Antonio y Eduardo en la Juco, Hernando en las FARC y Carlos y Nina en el M-19. Nosotros no lo sabíamos” (274). Siempre se enteró de los hechos por terceros pero nunca perdió la dignidad ni evadió las responsabilidades de madre, visitó a sus hijos en la cárcel, protegió a sus nietos. Cuando no lograba conseguir colegio para sus nietos enfrentó al director del colegio Berchmans de Cali y le dijo: “Mire, padre, mis hijos entraron a *kinder* a este colegio, se graduaron con ustedes y luego se fueron a la Javeriana. Se los mandé católicos, apostólicos y romanos, y ustedes me los devolvieron comunistas y ateos” (286). Tampoco olvida sus responsabilidades sociales y por eso afirma: “Siempre le pido perdón al Señor, porque si yo siento tanto dolor, me duele mucho más el dolor que a esas madres les hayan causado mis hijos” (293).

El tercer testimonio es el de Juana Sánchez, una madre de familia desplazada por los paramilitares con sus tres hijas y su marido. Por la zona donde se hallaba su finca pasaban la guerrilla, el Ejército y los paramilitares. Cuando se tomaron la zona mataban hasta los perros: “perro que encontraban, perro que mataban. Mataron como cincuenta y regaron el cuento de que si uno colaboraba con la guerrilla, le pasaría lo mismo. Daban a entender que la muerte de un perro era como la de una persona” (Lara 251). Como muchas familias campesinas dejaron abandonada la finca con gallinas, cerdos, reses, bestias y cultivos (ellos dejaron 70 hectáreas cultivadas de yuca, plátano y maíz y veinte reses). Todo lo dejaron y ahora no saben qué pasó con sus bienes. “Esa finca hoy, con las mejoras que le hicimos debe valer veinte o veinticinco millones de pesos. Quién sabe qué haya pasado con esa tierra. Seguramente los paramilitares la entregaron a la gente que está con ellos” (264). Ya su padre había sido desplazado en 1969 por la guerrilla y se habían ido a vivir a Puerto Salgar. Él les decía que ellos no eran ni agua ni pescado, pero sí eran las víctimas del enfrentamiento entre guerrilleros y militares. Cuando era una niña los soldados le enseñaron a leer y a escribir. “Era tan distinto entonces: ahora le dicen a uno que viene el Ejército y tiembla de miedo: es que cogen a la gente, la amenazan, la torturan” (253). En 1989, la guerrilla obligó a su primer marido a vender la finca sin dar explicaciones. Sin poder defenderse cumplieron con la petición ya que a ellos había que obedecerles. Pero asegura que los campesinos también les tienen pánico a las autodefensas, “que son los mismos paramilitares, gente rica que forma esos grupos” (260). En 1997, con su esposo y tres hijas llegó a Bogotá a vivir a una casa de inquilinato en Tintalito. “Vivir allá era un verdadero sacrificio porque por ser desplazados, a uno no lo miraban como a un ser humano: le echaban vainas cuando iba a pagar el arriendo; le discriminaban a las hijas y no las dejaban jugar con los otros niños... Cuando yo salía las dejaba encerradas. Entonces les decían que como eran desplazadas eran una mierda y les tiraban agua y cochinadas por las ventanas” (262). A pesar de todo el sufrimiento y el continuo desplazamiento le da gracias a Dios porque están vivos y han logrado sobrevivir pobremente, y le pide que haya paz y que se “acaben los grupos armados. Ellos son los del conflicto. Pelean por el poder. Pero

los que pagamos el pato somos los que no tenemos que ver con eso” (264). Los que no son ni agua ni pescado. La obra termina con “Las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre” que invitan a reflexionar sobre el sentido de la vida y nos recuerdan que “Este mundo es el camino/para el otro, que es morada/sin pesar;/mas cumple tener buen tino/ para andar esta jornada/sin error”.

La segunda pieza, *A dónde el camino irá*, se basa en testimonios de Patricia Lara y Alfredo Molano. Con esta obra le dan voz a otra participante del conflicto armado, Isabel Bolaños, la Chave, dirigente de las autodefensas, quien es una de las protagonistas del libro de Patricia Lara. En ella se resume el conflicto colombiano ya que apoyaba al ELN pues tuvo una relación amorosa con uno de sus dirigentes luego envenenado por ellos mismos. Es una monteriana vital que seguirá defendiendo a los campesinos de su tierra porque allí nació y allí morirá, a quien la vida la ha llevado a estar en los dos bandos, con la guerrilla y con las autodefensas, en medio de las sabanas de Córdoba y Sucre, una de las tierras más fértiles de América, nicho de muchos grupos armados en las últimas décadas. Chave ha vivido inmersa en ese círculo envolvente de la guerra que deja entre sus víctimas hasta el momento y mal contados a tres millones de desplazados, o como los llama el padre Roux, desenterrados, personas que al salir de manera forzada de su sitio en el mundo pierden la raíz de la identidad (panfleto de la obra *A dónde el camino irá*).

La tercera obra que me interesa destacar es *La siempreviva*, escrita por Miguel Torres, director del grupo El Local. Pieza que ha tenido una excelente acogida en el medio teatral nacional, en el ámbito de la crítica y del público, ya que con honestidad y coraje recoge uno de los episodios más sangrientos y críticos de la historia nacional: la toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985 y la posterior desaparición de los once empleados de la cafetería que salieron vivos de ese holocausto. Con este montaje el teatro El Local utiliza su sede en el barrio de La Candelaria como una casa de inquilinato donde se desarrolla la historia de la familia Marín, cuya hija Julieta es uno de los once desaparecidos. El escenario es el patio y las habitaciones traseras de la casa, donde se alojan los inquilinos y la dueña, la Sra. Lucía, viuda, que se vio obligada a alquilar cuartos para sostenerse y pagar la educación de sus hijos Julieta y Humberto. Este microcosmos que gira alrededor del patio de la antigua casona colonial, ahora venida a menos como sus habitantes, es una radiografía de la vida de la clase popular de la capital. La precariedad económica los lleva a todos al continuo rebusque, término que se usa para describir las peripecias diarias para conseguir el sustento. Estos personajes hacinados en un inquilinato vienen de uno de los relatos de Miguel Torres, *Los oficios del hambre* (1988) titulado “La casa”, donde el autor analiza los efectos de las convulsiones políticas en la población civil. La anécdota de Julieta Marín está basada en la historia de una de las víctimas desaparecidas: Cristina del Pilar Guarín Cortés. La pieza explora estas dos vertientes de la vida nacional: el quehacer cotidiano de miles de colombianos hacinados en casas de inquilinato, su lucha diaria por la supervivencia, y el enfrentamiento entre guerrilleros y el ejército en el Palacio de Justicia donde perecieron más de cien personas y entre ellos casi todos los miembros de la Corte Suprema.

Los problemas de cada uno de los personajes, su anécdota personal y sus ilusiones van surgiendo en los forzados encuentros que se llevan a cabo en el patio y en los corredores que todos comparten. Los conflictos, quehaceres y conversaciones que se llevan se mezclan

con la música y con las noticias de la radio que informan sobre las conversaciones de paz entre el gobierno y el M-19; diálogos que fueron anteriores a la toma guerrillera. Lo que nos da un claro indicio de la época en que se desarrolla la anécdota.

Los diferentes habitantes de la casa muestran en su miseria cotidiana los estragos sociales que la violencia y el deterioro económico del país han causado en sus vidas. Victoria y Sergio son una pareja que sobrevive con los escasos trabajos que encuentra Sergio haciendo de payaso o de mesero; patéticamente usa un smoking para servir comida en restaurantes elegantes, cuando muchas veces él y su mujer no tienen nada que comer, o con su traje de payaso invita a todos con forzadas sonrisas a entrar a almacenes y restaurantes, turna sus dos vestidos según el oficio del día. Carlos, el otro inquilino, es un prestamista a quien todos le deben dinero, y quien poco a poco va acumulando los objetos de valor de sus vecinos como pago de los intereses por el dinero prestado. Julieta es una estudiante de derecho que sufre el acoso sexual de su director de tesis, el doctor Espitia, que se aprovecha de la situación de la familia. Humberto y Carlos por su parte no pierden oportunidad de mirar e insinuar a Victoria. Por lo tanto, la armonía en el inquilinato es frágil pues no existe un equilibrio en las relaciones humanas porque no hay independencia económica o vivienda adecuada que permita la autonomía a los personajes. La solidaridad entre las mujeres contrasta con la agresividad entre los hombres, pero la frágil convivencia se rompe a menudo por leves insinuaciones, malentendidos o reclamos. El cumpleaños de Lucía y el grado de Julieta como abogada son las celebraciones que inician y concluyen la primera parte de la obra. La toma del Palacio de Justicia y la erupción del volcán del Ruiz inician la segunda y tercera parte respectivamente, como acontecimientos que van incrementando la intensidad de los problemas. La efímera armonía doméstica desaparece a medida que los eventos de la historia nacional se desorbitan. La desaparición de Julieta sólo precede las otras catástrofes, la madre enloquece, Carlos es asesinado tal vez por Sergio, porque éste lo sorprende con su esposa Victoria, quien pagaba con favores sexuales los préstamos del usurero. Las canciones y las noticias radiales propias del teatro documental son el contrapunto a la tragedia familiar, y van creando el ambiente apropiado. Así, la anécdota personal de la familia de doña Lucía Marín y de sus inquilinos se cruza con los eventos nacionales el día de la toma del Palacio de Justicia, cuando Julieta estaba en la cafetería del Palacio en su último día de trabajo.

La excelente puesta en escena, el cuidadoso desarrollo de los personajes, la autenticidad del lenguaje y de las situaciones permiten analizar la magnitud de la tragedia nacional a través de una anécdota individual; la obra es uno de los mejores documentos que recrean el episodio ya que se aleja del sensacionalismo de algunos medios de información, no explota los sentimientos, ni crea situaciones esquemáticas o discursos panfletarios. Los hechos se recrean en forma real: se utilizan los documentos radiales del momento que narran el proceso de la toma, la respuesta militar, y las voces de los personajes envueltos en la situación como el presidente de la Corte Suprema, Alfonso Reyes Echandía. La opinión pública dividida del pueblo colombiano ante esta masacre se refleja en Carlos, Sergio y el doctor Espitia:

Sergio: ¡La información se está guardando como un tesoro! Lo que pasa es que les da pena decirle al país las maravillas que están haciendo allá adentro. Es la hora que

- no han dejado entrar a la Cruz Roja al Palacio. Son unos desquiciados. No van a parar hasta que no quede sino sangre y cenizas. Y para eso les falta poco.
- Carlos: ¿Y qué otra cosa quería que hiciera el ejército? ¿No ve que los guerrilleros entraron repartiendo plomo?
- Sergio: Pues deberían haberse tomado el trabajo de escuchar y dialogar para evitar tanto muerto.
- Espitia: Lo que pasa es que el M-19 tacó burro. ¡Son unos brutos! Eso les pasa por prepotentes. La rama jurisdiccional es lo que menos cuenta en este gobierno.
- Sergio: Corte Suprema. Concejo de Estado. ¡Con tanto rabo de paja volando por ahí!, y encima la plana mayor del M-19, como quien dice: ¡se la sirvieron en bandeja al ejército!
- Carlos: Oiga, Sergio, yo no sabía que usted era comunista. ¡Quién lo creyera!
- Sergio: ¡Qué comunista ni qué carajo. Los comunistas también se están tirando al país! (Torres 240-41)

Esta polifonía de voces recrea en forma eficiente las diferentes opiniones del pueblo colombiano; con cortas frases cada personaje define su posición ideológica y nos proporciona una idea del juicio popular sobre el ejército, el gobierno y la guerrilla. Sergio muestra el desencanto general con la izquierda y la desconfianza con el gobierno y los militares; Carlos, por su parte, refleja la posición de la gente de derecha que cree en la mano dura y en la fuerza. Pero como casi todos los colombianos, los personajes recrean la frustración ante la violencia. El discurso de los abogados y la retórica jurídica que manejan los políticos se recrea en el doctor Espitia, quien utiliza a las personas y los eventos en beneficio propio.

La obra se centra en el tema de los desaparecidos que es uno de los más ignorados y menos discutidos en la historia oficial, ya que nadie acepta la responsabilidad de los hechos. El destino de Julieta y de su madre que se niega a aceptar la muerte condensa la historia de tantas familias que han experimentado la misma suerte, como las Madres de la Plaza de Mayo que incansables siguen buscando respuestas y se niegan al olvido. Lucía, como las madres argentinas, sale con una pancarta a denunciar y a buscar a su hija. Los otros habitantes de la casa también expresan su frustración ante la actitud del gobierno cuando en la escena final golpean los vidrios de las ventanas en un gesto de protesta ante la impunidad que se ha instalado en el país.

Las siemprevivas que aparecen en la mesa de la casa, la ropa negra que va reemplazando los vivos colores del principio van preparando el ambiente de ceremonia fúnebre, ya que estas flores se usan para recordar a los muertos por su bello color amarillo, color de la vida, y por su larga resistencia. Los funerales son el indispensable rito de pasaje de un estado a otro, las ofrendas que se les hacen a los muertos y que se les niegan a los desaparecidos, es el rito de pasaje y de clausura que tiene una función, en cierta medida, terapéutica pues sirve de consuelo a los deudos que tienen un lugar concreto para visitar y para llevar ofrendas. Las abluciones que se brindan a los muertos y que los preparan para las exequias son recreadas en la obra cuando el espectro de Julieta regresa a la casa:

(Lucía sigue en el mismo lugar. Está mirando las estrellas. Comienza a oírse bajo, “Canción para los niños muertos”, de Mahler. Se escucha tocar con urgencia el aldabón de la puerta de la casa. Lucía vuelve la mirada hacia la puerta del corredor. La puerta se va abriendo

lentamente y aparece Julieta, descalza vestida con una hermosa túnica blanca. La música va subiendo a medida que la puerta se abre).

Lucía: (Levantándose) ¿Por qué no había vuelto, mi niña?

(Julieta ingresa al patio y camina lentamente mirando todas las cosas con detenimiento hasta llegar al lavadero. Allí se detiene y con movimientos muy suaves y lentos coloca su cabellera sobre la piedra de lavar. Lucía va hacia ella y comienza a lavarle el cabello. El agua destiñe un color rojo sangre que Lucía mira alucinada escurrir en el lavadero. Su estupor aumenta a medida que vierte el agua a totumadas en el pelo de Julieta). (264-265)

Esta escena teatraliza y condensa el tema de la obra y con eficacia refleja la obsesión de la madre que incansable espera que su hija regrese. La figura fantasmagórica de Julieta señala su fragilidad e indefensión, a la vez que indica su destino final, ya conocido por todos pero aún inaceptable para la madre que sigue lavando y planchando la ropa de la hija en un inútil intento de continuar la rutina y borrar los hechos. Este espectro que regresa, ni siquiera pide justicia como el rey Hamlet. Aparece ante los ojos de la madre y de los espectadores como un testimonio de lo sucedido, pero nunca aclarado por las autoridades militares que fueron las responsables de la desaparición de los trabajadores de la cafetería, pues éstos fueron sacados con vida del Palacio por miembros del ejército.

En una de las escenas finales escuchamos las voces de todos los personajes que se superponen repitiendo frases y comentarios ya dichos, y doña Lucía contesta diversas preguntas y peticiones hechas en diferentes momentos, lo que recrea su incoherencia y su parálisis mental; su tiempo es circular y repetitivo. También esta escena remite a las conversaciones de los velorios que evocan el pasado y tratan de reproducir los eventos de una existencia, a la vez que subrayan momentos especiales. La pieza se inicia y concluye con la misma imagen de Julieta cuyo rostro se alumbraba con la luz de una vela. En la primera escena todos los habitantes de la casa salen de sus cuartos con velas encendidas para celebrar el cumpleaños de Lucía. En la escena final los vemos a todos en las ventanas de sus habitaciones apagando las velas; la última en hacerlo es Julieta, y lo hace acercando lentamente la vela a su rostro. Gesto que nos obliga a mirarla, a grabar su imagen en la memoria y a asistir a su velorio. Con esta escena ritual que concluye, la pieza se elabora dramáticamente la ceremonia fúnebre que le fue negada y que nos ayuda a sublimar la impotencia y a expresar el duelo.

En la última intervención radial el locutor da una perspectiva del proceso que no logra cerrarse pues no hay una justificación válida que legitime los actos llevados a cabo; por eso nadie se hace responsable del operativo militar efectuado.

Casi un año después de la acción del M-19, de los días 6 y 7 de noviembre, hay muchos interrogantes por despejar. Hubo 103 víctimas, hay 11 personas desaparecidas, murió más del 86 por ciento de los integrantes de la Corte Suprema de Justicia, no hay detenciones aún ni órdenes de captura, quedan interrogantes que la justicia ordinaria aún no está en capacidad de despejar, existe un voluminoso expediente con textos suficientes para escribir 100 libros de más de 400 páginas cada uno, y las terribles imágenes del Palacio de Justicia siguen vivas en la mente de muchos colombianos. (272)

Femina Ludens, pieza dirigida por Nohora Ayala, del grupo La Candelaria, recrea la vida de la mujer en la Colombia de finales del siglo xx, a través de cinco personajes femeninos que tienen una historia diferente pero cuya cotidianidad acerca sus experiencias vitales. Uno de los temas centrales de la obra es la relación de pareja. El hombre es el gran ausente de la escena pero su presencia se adivina y se siente en cada momento; sus actos y sus palabras no son silenciados porque se hacen presentes en el contrapunto femenino. Su ausencia se realiza con los gestos de las mujeres que los evocan y señalan.

El hilo conductor del montaje es la violencia ya sea doméstica o pública, política o social. La violencia se recrea con coraje y es desconstruida con humor. Las protagonistas perciben la violencia de forma diferente pero sus efectos las van encerrando y quitándoles alternativas en su vida personal y en la esfera pública; sin embargo el escape y el afán de supervivencia se encuentran en la gran creatividad femenina y en su capacidad de burlarse de sí mismas, sin obviar los problemas reales a que se enfrentan y sin trivializar los afanes de la vida cotidiana. Así, vemos a Rosa, la mujer que ha asumido la violencia para sobrevivir el acoso de un marido abusador, a quien evoca al apuntarlo con su pistola y al usar sus trajes. Ella es la mujer cansada de callar y de soportar el despotismo. Amalia, la esposa del desaparecido, como las madres de la Plaza de Mayo, carga la foto del marido que no logra olvidar. Su foto aparece reproducida en un cubo que señala la pesadez y dificultades que viven las familias de los desaparecidos. Luz Estrella, la esposa del narcotraficante, grita cuando finalmente se da cuenta que su belleza ha sido una trampa que la esclaviza como mujer objeto y le ha impedido otras posibilidades de desarrollo emocional e intelectual. Rosaura, la empleada doméstica y única sobreviviente de un fatal atentado, vive abrumada con las manchas de sangre que dejaron los asesinos de las cinco 'troopers' negras sin placas; su continuo trajinar no logra borrar las huellas del crimen y como Lady Macbeth limpia obsesivamente las invisibles pero inolvidables manchas de sangre. Nury cuenta constantemente el dinero que esconde en el seno revelando su ambición y los motivos que la llevaron a casarse con un narcotraficante para acceder a un mundo acorde a sus sueños.

El montaje se divide en diferentes escenas que van recreando cuadros de la vida femenina en diferentes espacios y en diferentes momentos. No se sigue un desarrollo lineal de la anécdota individual sino que se dramatizan instantes cruciales que dejaron huellas imborrables en la memoria de cada personaje. Estos temas regresan a la escena a través del estribillo de una canción, de un gesto revelador, de un objeto familiar, de una actitud personal, y son hilos que van tejiendo la historia personal y que nos permiten ir reconstruyendo la experiencia vital de cada una de las protagonistas.

La solidaridad femenina en el sufrimiento y la capacidad de continuar a pesar de los conflictos que se padecen son los momentos de encuentro entre las diversas anécdotas recreadas. Las mujeres se reconocen en las experiencias vitales ajenas, hecho que les permite burlarse de sí mismas y cuestionar los valores y los mitos que las atan y limitan. Las convenciones reforzadas en canciones y propagandas y por los medios de comunicación son desvirtuadas con el gesto que revela el hastío y las ansias de libertad de las mujeres atrapadas en roles domésticos que las sitúan como las reinas del hogar u objetos de belleza.

La música y las canciones que acompañan los movimientos mecánicos de los oficios, el humor negro y la parodia ayudan a examinar los conflictos y vicios que contaminan nuestro

quehacer existencial. Nury tararea una ranchera que revela los motivos que la llevaron al matrimonio. Rosaura revela su soledad y su limitado mundo de criada cuya única compañía es un gato. Amalia evoca con sus canciones los momentos felices con su compañero y describe obsesivamente los datos referentes a la desaparición. Su gestualidad muestra el sobresalto en que vive y los miedos que la acosan continuamente. Las propagandas comerciales que a diario nos atosigan en los medios de comunicación cumplen una función connotativa que ayuda a ubicar a los personajes en sus esferas de acción y a señalar sus necesidades y limitaciones. Así, el fabuloso limpiador que elimina todas las impurezas y que usa Rosaura no logra borrar de su mente las manchas de sangre de la masacre de que fue testigo. Luz Estrella canta las propagandas de cremas de belleza que señalan su función de objeto, víctima de su belleza y de su afán de vestirse a la moda. Ella trata de borrar de su cuerpo las huellas del abuso físico, su adicción al alcohol y a las drogas, que encuentra en la chaqueta de su compañero. La pieza dramatiza en forma certera el limitado horizonte de las compañeras de los narcotraficantes sometidas por la violencia, adictas a la droga y a los lujos superfluos, y atadas por el miedo. Rosa, irónicamente, anuncia las cualidades de la cinta adhesiva que sella todo, hasta las bocas de las víctimas o testigos quienes ven, oyen y callan, reproduciendo una actitud común en una sociedad controlada por el miedo y la violencia.

La escena del interrogatorio dramatiza la violencia política y social que impera en el país; la testigo y superviviente de la masacre sólo dice que todos los culpables llevaban las mismas botas. Esta frase denuncia la violencia de derecha y de izquierda: militar, paramilitar o guerrillera, que aniquila a los ciudadanos, destruye hogares, deja huérfanos, viudas y genera más violencia e inestabilidad social y económica. Las escenas de la espera (mujeres mirando y figoneando por las ventanas) señalan su calidad de testigos del quehacer ajeno; muestran la reclusión hogareña y la impotencia ante la violencia que ha invadido todos los ámbitos de la realidad colombiana.

La relación con la muerte se recrea en el entierro con los chistes y risas nerviosas que pretenden controlar el miedo y aceptar la muerte como algo ineludible. Sin eufemismos que escondan la realidad se negocia con la muerte a través de la risa y del chiste erótico que recuerda la vida y sus placeres.

El montaje de Nohora Ayala –en forma equilibrada pues no se cae en excesos melodramáticos, sin buscar culpables o inocentes y sin afán moralista– recrea diversos momentos de la vida de mujeres colombianas que han experimentado la violencia de las últimas décadas en forma diferente. La obra señala acertadamente cómo la violencia afecta la vida privada y altera las relaciones familiares. Se muestran las transformaciones que la sociedad ha sufrido por las acciones del narcotráfico, la guerrilla, los paramilitares y los militares y que han repercutido en toda la nación.

El Palacio de Justicia, el Cantón Norte, Anorí, San Vicente del Caguán o Tacueyó son los “lugares de memoria” que según Joël Candau refuerzan los vínculos en los que un pueblo se reconoce, ya que son los lugares donde la memoria se encarna (113). Y por eso es que en torno a ellos, “la nación se hace o se deshace, se tranquiliza o se desgarrar, se abre o se cierra, se expone o se censura” (111). Son el desgarramiento y la censura que esos lugares evocan los que unifican a las víctimas de la violencia o a sus descendientes y los llevan a reconstruir vivencias con las que logran construir una memoria, un idiolecto y un destino común. Destino

que aparece articulado en manifestaciones artísticas que exploran la historia individual detrás de la noticia periodística.⁵ Estas expresiones culturales dan sentido de trascendencia a la vida y a la muerte pues registran la historia y la tradición del pueblo. Así, por ejemplo, las protestas, las fotografías, los relatos de las madres de los secuestrados, de los familiares de los desaparecidos o de los desplazados buscan primeramente una respuesta del gobierno y una solución del conflicto pero con el transcurso del tiempo se convierten en vehículos de comunicación espiritual y lazos de cohesión social.

Las obras de teatro aquí analizadas recogen la bandera de la historiografía moderna que reivindica la participación de los excluidos en el desarrollo humano y develan los prejuicios sociales y los intereses políticos a los que se enfrentaron. Estas piezas iluminan tanto el momento histórico y público como los momentos de la vida privada que nos permiten imaginar y completar los vacíos de la historia oficial.

BIBLIOGRAFÍA

- Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Paula Mahler, trad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Los Kogi*, de Reichel Dolmatoff. Bogotá: Procultura, 1985
- Jelin, Elizabeth. "The Minifields of Memory". *ANCLA Report on the Americas* 32/2 (1998): 23-9.
- Lara, Patricia. *Las mujeres en la guerra*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2000.
- Millar, Michael. "Popular Theatre and the Guatemalan Peace Process". *Latin American Theatre Review* 39/2 (primavera 2006): 97-116.
- Torres, Miguel. "La siempreviva". *Tres dramaturgos colombianos. Gestus: Separata dramática*, presentación de Fernando González Cajiao. Bogotá: Colcultura, 1996. 191-276.
- Torres Godoy, Pedro H. "Dramaterapia y duelo en Chile". *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* 18/35 (2003): 43-59.

⁵ Las pinturas de Fernando Botero sobre las masacres cometidas por los diversos grupos armados; o las pinturas sobre los abusos de la cárcel de Abu Ghraib.