

El Paso del Teatro Candelaria:

registro de silencios
y olvidos en los años
ochenta en Colombia

El Paso by Teatro Candelaria:

Registering Silences
and Omissions in
Colombia in the 1980's

Elsy Ortega*

Universidad Mariana

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.24.2016.5>

* Comunicadora Social-Periodista de la Universidad Mariana, Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle y Magister Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha realizado estudios complementarios en la Escuela Laboratorio Internacional de Actores en Lugano (Suiza), en la Escuela Teatro Libre en Bogotá (Colombia), en la Casa de la Danza (Ecuador). Actualmente, se desempeña como docente en el programa de Comunicación de la Universidad Mariana de San José de Pasto.

Correo electrónico: ortega.elsy@gmail.com



Recibido: 26 de abril de 2016 * Aprobado: 30 de mayo de 2016

¿Cómo citar este artículo?

Ortega, E. (julio-diciembre, 2016). *El Paso del Teatro Candelaria: registro de silencios y olvidos en los años ochenta en Colombia*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (24), 67-85. doi: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.24.2016.5>

Resumen

El teatrólogo no sólo debe dar cuenta del hecho teatral, sino del proceso de montaje y construcción de personajes en tanto “fenómeno socio-cultural, fenómeno de significación y de comunicación”. Así, se supera la limitante de estudiarlo de manera fragmentaria y se invita a leerlo como una “unidad orgánica global”, tal como lo señala De Marinis (1997). El presente artículo pretende hacer una lectura, desde la nueva teatrología, del discurso dramático que plantea la obra *El Paso*, del Teatro La Candelaria. Se indagará la relación que guarda su estructura dramática (basada en silencios, pausas, murmullos y una gran cantidad de acciones) con los registros de la memoria social, los silencios y los miedos, estableciendo un diálogo con el contexto y la época en que se realizó el montaje. Partiendo de este caso específico del teatro colombiano se trazan las siguientes preguntas: 1. ¿Qué clase de olvidos y silencios registra la obra *El Paso* del Teatro la Candelaria? 2. ¿Mediante qué lenguajes y códigos lo hace? 3. ¿Qué aporta el teatro a la memoria colectiva y a la historia como ciencia?

Palabras clave

Teatro colombiano, memoria social, historia, memoria, miedos.

Abstract

Theatre experts must not only take into account the theatrical act, but also the process of assembling and constructing characters as “socio-cultural phenomenon of meaning and communication.” Doing so would overcome the limitation of studying the theatrical event piecemeal and invite a reading of the work as the type of “global organic unity” indicated by De Marinis (1997). Accordingly, this article intends to apply other forms of reading to the dramaturgical discourse of the play *El Paso*, by Teatro La Candelaria. Because of its dramatic structure, which is based on silences, pauses, whispers and many actions, in addition to the context and time in which the group assembles it, it is relevant to inquiry into the relationship between these structures and records of social memory, silences and fears.

Based on this specific case of the Colombian Theatre, this article is guided by three questions: 1. What kinds of omissions and silences are recorded in the work *El Paso*, by Teatro La Candelaria? 2. Through what languages and codes are they recorded? 3. What is the contribution of theater to both collective memory and history as science?

Keywords

Colombian Theater, social memory, history, memory, fear.

La semiología del teatro, definida como teoría del género dramático, ha funcionado como un modelo de análisis de las obras dramáticas. Sin embargo, presenta limitaciones y problemas de discusión en torno a varios aspectos (De Marinis, 1997). El teatrólogo no sólo debería dar cuenta del hecho teatral, sino del proceso de montaje y construcción de personajes en tanto “fenómeno socio-cultural, fenómeno de significación y de comunicación”. Esto superará la limitante de estudiar el hecho teatral de manera fragmentaria e invita a leerlo como una “unidad orgánica global”, tal como lo señala De Marinis (1997). Ahora, articular los diferentes símbolos e íconos presentes tanto en el texto como en el espectáculo o representación, implica la necesidad de acudir a teorías y metodologías que pongan el hecho teatral en diálogo tanto con el contexto histórico, cultural y social en que fue escrito y representado, como con las resignificaciones que adquiere al ser leído desde el contexto contemporáneo. (De Marinis, 1997)

En este artículo se indaga en una huella de la memoria dejada por el arte escénico: *El Paso*, obra del Teatro la Candelaria de Colombia¹. Esta creación colectiva, producida entre 1987 y 1988, registra la desmemoria y los silencios que transitaban fantasmagóricamente en el país durante la década del ochenta. De esta manera, *El Paso* se convierte en huella, registro estético y fuente de la memoria de este momento histórico, valiendo la pena indagar cómo se registra esta huella de la memoria social.

El presente análisis pretende realizar una lectura al discurso dramático que plantea la obra escogida. Debido a su estructura dramática (basada en silencios, pausas, murmullos y una gran cantidad de acciones) se considera importante indagar no sólo en el contexto y la época en que la agrupación realizó el montaje, sino en la relación que guardan esta estructura con los registros de la memoria social, los silencios y los miedos.

Ahora, es fundamental precisar que en la memoria social subyacen recuerdos diversificados. En ella hay distintos niveles de recordación, cada uno con detonantes particulares de la memoria, así como con canales y lenguajes diferentes para su expresión y circulación.

Si se parte del hecho de que el doblez de las memorias son los olvidos, y

¹ La Candelaria se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural. La incursión en temas míticos y la aprobación consciente de situaciones y personajes nacionales produjeron un fenómeno masivo de movilización de público. En muy poco tiempo, esto despertó el interés por La Candelaria y por el movimiento teatral nacional por parte de numerosos festivales y eventos internacionales. El trabajo de creación colectiva por parte de La Candelaria y del movimiento teatral constituyeron una verdadera escuela de formación y creación teatral en América Latina. Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos leguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público, han trascendido hacia adentro y hacia fuera. (Teatro La Candelaria, 2016)

con ellos los tipos de silencio (identificados claramente por Elizabeth Jelin en *Los Trabajos de la Memoria*), se evidencia que el arte, en su carácter contencioso, hace posible el registro de aquello que no se puede decir, ni recordar, ni entender. Puede afirmarse, entonces, que le hace una “jugada” a los *marcos sociales de interpretación* que, quizás en otros ámbitos como el académico y el político, resultan restringidos, censurados. El arte es un registro o huella de la memoria social.

Partiendo de este caso específico del teatro colombiano se trazan las siguientes preguntas: 1. ¿Qué clase de olvidos y silencios registra la obra *El Paso del Teatro la Candelaria*? 2. ¿Mediante qué lenguajes y códigos lo hace? 3. ¿Qué aporta el teatro a la memoria colectiva y a la historia como ciencia?

Para responderlas, se inicia por ubicar el *locus* de enunciación del Teatro La Candelaria, con el fin de indagar cómo se registra esta huella de la memoria social, y así establecer quién dice, qué dice, cómo y con qué intención. Posteriormente, se reseña el tema y argumento de la obra (el proceso, las intenciones de La Candelaria y el contexto histórico en que se produce *El Paso*). Igualmente, se identifican los tipos de olvido y de silencios que la obra recrea y registra; mostrando cuáles son los lenguajes y metáforas que utiliza para tal fin. Por último, se hace una reflexión en torno a dos puntos: en primer lugar, el aporte de la obra a los marcos sociales de interpretación y, en segundo lugar, el aporte del teatro a la historia como ciencia y al mundo de la academia en general.

El lugar de enunciación del Teatro La Candelaria

Para responder a las preguntas básicas que debe hacerse a todo documento o registro de la memoria, se ubica el *locus* de enunciación del Teatro La Candelaria. Así, en este apartado, se explica cuáles son los objetivos macro del grupo, cómo justifica la adopción y producción de un cierto tipo de repertorio y cuál es la misión que se propone, en consonancia con su posición política.

Desde sus inicios, La Candelaria se propuso retomar hechos conflictivos de la historia colombiana y llevarlos a las tablas, con el interés de abrir espacios de reflexión alrededor de estos. Entre su vasta producción pueden contarse obras como: *Nosotros los Comunes*, donde se aborda el levantamiento de los comuneros en El Socorro (Santander); *Guadalupe: Año sin cuenta*, con la que se lleva al teatro la masacre de las bananeras y La Violencia de los años cincuenta; o *La Trifulca*, que pone en escena la ola

de magnicidios de la Unión Patriótica y otros actores políticos entre el 1986-1991. En palabras de su director, Santiago García, el grupo se ha interesado por: “Todo aquello que como suceso o conflicto del pasado y del presente pudiera ser teatralmente tratado y transformado en experiencia comprensiva de nuestra compleja realidad colombiana” (Magil, 22 de junio de 2006).

Entonces, La Candelaria ha construido un proyecto artístico que obedece a un compromiso social y político claramente definido. De hecho, si se indaga en la historia y las bases del grupo, se encuentran referentes de inspiración en las experiencias teatrales de Alemania y Chile, aunque estas fueran menoscabadas y truncadas por el nazismo y por la dictadura de Pinochet, respectivamente.

Dadas las circunstancias históricas, la consigna de los movimientos teatrales de Colombia y Latinoamérica fue “hacer el teatro que se debe donde se puede”. Así lo explica García:

Las experiencias iniciadas por Reinhardt y Piscator en la Alemania de los años 20, brutalmente aplastadas por el nazismo, las experiencias del naciente teatro popular chileno durante el gobierno de la Unidad Popular deben ser retomadas, criticadas y desarrolladas allí donde las condiciones políticas y sociales nos lo permitan... deben enriquecer y estimular permanentemente esta difícil tarea de conformar un movimiento teatral integrado por actores-creadores-promotores comprometidos conscientemente en una verdadera liberación de Nuestra América (García, 1989, p.6).

De esta manera, la producción y el método de creación –creación colectiva– del Teatro La Candelaria están en consonancia con los ideales políticos de izquierda que marcaban los años setenta, época en la que nació la agrupación. El arte comprometido con esta posición política vendría a cuestionar la historia oficial, y a remover la memoria social. Así lo confirma Santiago García cuando señala la importancia del arte en la construcción de la memoria social:

Recuperar la memoria perdida, llenar los profundos vacíos que en nuestra historia han producido crímenes atroces, son tareas que ha procurado desempeñar desde hace años... la literatura dramática de nuestro grupo... donde la temática y el mismo argumento tienen como objetivo remover en el espectador

sus naturales instintos de “memoria” identificadora” (García, 1998, p.17).

La obra *El Paso*

El Paso o *La parábola del camino*², como fue titulada en sus inicios, es una obra de teatro cuya historia se desarrolla en una cantina ubicada en un cruce de caminos. En esa intersección metafórica se plantea una atmósfera de monotonía que progresivamente es atravesada por la incertidumbre, la zozobra y el extrañamiento, debido a la llegada de dos desconocidos vestidos por el poder que otorgan el dinero y las armas. Pronto los dueños y trabajadores de la cantina, como aquellos que están de paso, se ven hablando en clave por medio de miradas, susurros, murmullos y silencios, en medio de una sospecha que nadie se atreve a confirmar.

Según el grupo, en la obra se contraponen dos mundos: el de un pasado rural casi bucólico, con sus canciones nostálgicas, y el de un presente gobernado por el terror y la violencia. A continuación, se transcribe la ficha técnica de la obra con el elenco original:

Reparto

Músicos: Hernando Forero y Fernando Peñuela

Emiro: César Badillo

Don Blanco: Francisco Martínez

Chela: Nora Ayala

Doris: Fanny Baena

Obdulio: Álvaro Rodríguez

La pareja: Patricia Ariza y Rafael Giraldo

El taxista: Fernando Mendoza

Prostituta: Carmiña Martínez

Los extraños: Santiago García y Nora González

El Piloto: Shirley Martínez

Ficha Técnica

Director: Santiago García

Música: Ignacio Rodríguez

Luces: Carlos Robledo

Escenografía: Jorge Ardila

2 El segundo título (*La parábola del camino*) se eliminó porque, según el grupo, la obra había dejado de ser una narración simbólica y se había convertido en una representación calcada de la realidad. La información que se cita en este apartado atiende a la que aparece en la página de La Candelaria

Contexto en el que se produce *El Paso*

Según Eduardo Gómez (22 de julio de 1989), la idea original de *La Candelaria* era realizar una semblanza de la revolución nicaragüense, pero gracias al trabajo realizado partiendo de método de creación colectiva, se trasladó el episodio a la realidad colombiana. Dicho método implica un proceso largo, arduo y gradual: el grupo es dividido en núcleos de trabajo y, partiendo del *pretexto* inicial, cada uno de estos debe proponer improvisaciones sobre un boceto o idea de escena. De esta forma, el proceso de creación está continuamente alimentado por las sensibilidades y ópticas de los actores respecto al *pretexto* planteado, por lo cual puede derivar en un tema diferente.

Ahora, si se tiene en cuenta lo señalado y se revisa el contexto histórico de los años ochenta en Colombia³, no se hace extraño que el proyecto original haya derivado en el tratamiento de la violencia en los sectores rurales del país.

Para tener un panorama completo, es preciso remontarse al periodo presidencial de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), caracterizado por una fuerte represión y la aplicación del Estatuto de Seguridad Nacional. A este gobierno seguiría el de Belisario Betancur, en el cual se adelantaron diálogos con las guerrillas y se llegó a un acuerdo que permitió a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) armar un brazo político denominado la Unión Patriótica (UP). En este contexto, en el año 1985 se evidenció la expansión del narcotráfico y su paralela infiltración en la política colombiana, y Luís Carlos Galán Sarmiento (integrante del Nuevo liberalismo que en 1989 fue asesinado por orden de Pablo Escobar) abandonó las denuncias de dicha situación.

Mientras estos debates se daban en la ciudad de Bogotá y colmaban la atención de los medios de comunicación, el sector rural enfrentaba nuevas formas de violencia debido a las luchas por el territorio entre guerrilla, paramilitares y los carteles de la droga. Y, además, soportaba una campaña de exterminio a los líderes campesinos de izquierda adscritos a la UP o simpatizantes de esta.

Aunque la violencia contra la población civil del sector rural se recrudecía gradualmente, fue sólo hasta 1988 que se tuvo noticias de los desplazamientos forzados, y tanto el Gobierno central como los medios de comuni-

³ Consultar el trabajo del historiador Marco Palacios (2002), quien sitúa el contexto histórico colombiano entre las décadas del setenta y el ochenta.

cación comenzaron a poner atención a esta consecuencia de la pugna por el dominio y expansión de tierras para la siembra de coca. En este contexto de lucha violenta por el territorio, donde el dinero fluía abundantemente entre algunos sectores, las zonas rurales (en especial las zonas de colonización, tales como Córdoba, Magdalena Medio, Urabá Antioqueño, Putumayo, entre otras) carecían de presencia del Estado y venían soportando el acoso de grandes terratenientes.

Por todo ello, la población campesina establecía estrategias de negociación con cada grupo armado -paramilitar, narcotraficante o guerrillero-. Así, procuraba asegurar su supervivencia haciéndole frente tanto a la coacción como a la pobreza. La llamada *ley del silencio y el clima de intimidación*, por vía de las armas y el soborno, se había establecido en Colombia, tanto en la ciudad como en el campo (Palacios, 2002, p. 228). Además, el aparato judicial no respondía a los retos que demandaba un entramado de situaciones de impunidad ante la ola de magnicidios, masacres y exterminios. Entre las víctimas se incluía a figuras de la política de izquierda y de centro, a magistrados y jueces de la Corte Suprema de Justicia, a periodistas y a la población campesina de las zonas de colonización.

Volviendo, entonces, a *El Paso del Teatro La Candelaria*, vemos que el contexto histórico de Colombia viene a convertirse en caldo de cultivo que nutre al grupo para producir una obra que escenifica los fantasmagóricos silencios impuestos por vía del terror, el miedo y la corrupción.

Tipos de silencios y olvidos en *El Paso*

Las huellas del silencio y el miedo están registradas en *El Paso* desde el inicio de la obra. La kinesis, la proxemia y las señas narran lo que está sucediendo en el fondo, mientras los parlamentos se dicen entre dientes, a manera de murmullos. De esta forma, las acciones, las miradas y la gestualidad son las que cuentan aquello que no se puede decir.

Como lo afirma Jelin (2002), la memoria es la operación mediante la cual se da sentido a la experiencia pasada y son los sujetos quienes dan sentido a ese pasado y se preguntan qué pasó, mediante una construcción social narrativa e intersubjetiva. De ahí que la *memoria* y el *olvido* sean construcciones sociales.

Por lo tanto, la imposibilidad de hablar, nombrar, explicar con claridad qué está sucediendo en el presente (lo que Jelin denomina *los silencios impuestos por temor*) cierra o limita los *marcos sociales de interpretación* en dos

planos temporales: en el presente-presente, porque no se puede ni se debe decir nada sobre lo que está sucediendo; y en el futuro, porque al intentar explicar ese presente silencioso y temeroso, que ya pasó, difícilmente habrán huellas que den cuenta de lo sucedido, tales como denuncias, relatos o testimonios. Con lo que se dan profundas discontinuidades en el proceso de apropiación y recordación del pasado.

El Paso retrata cómo se dieron esos *silencios impuestos*, interpelando a la *memoria identificadora*⁴ de los espectadores, mediante asociaciones y personajes que se constituyen en metáforas o parábolas, tanto de los actores de la violencia de los ochenta en Colombia (narcotraficantes, paramilitares, guerrilleros), como de los entramados psicosociales que los sustentaban. Su irrupción en la cotidianidad de la población rural producía extrañeza y enrarecía el ambiente, pero este enrarecimiento también se había anclado en la opinión pública, que no encontraba marcos de interpretación, ni sociales ni culturales para entender lo qué estaba pasando.

Por ende, el silencio y los murmullos en la obra *El Paso* no solamente son atmósfera, se convierten en parábola del *silencio impuesto* y del miedo que producía ese mismo silencio. De esta manera, en la trama irrumpen nuevas presencias, que nadie sabe de dónde vienen, ni quiénes son, ni cuáles son sus intenciones. Estos personajes no tienen nombre propio, se llaman “los extraños”:

Escena II.

CHOFER: ¿Ustedes van para Denges?

Los extraños lo miran sin responder. Pasan la mirada por todos los presentes y luego uno de ellos, el de más edad, la detiene en el amante. Después sin quitar los ojos de la pareja, atraviesan lentamente el recinto hasta llegar a la mesa del extremo. Por la mitad del camino empieza a sonar la música operática. Se sientan. La pareja está muy nerviosa. ... La señora sigue discutiendo con el amante. Se quiere ir sea como sea. Esos tipos son muy sospechosos, pueden ser detectives enviados por su marido. La discusión se acalora cada vez más hasta que el amante le bota un maletín al suelo con inusitada violencia. Para la música operática. Todos miran a la pareja. El extraño

4 La memoria identificadora en el teatro, tiene su base en el efecto de *katharsis* propuesto por Aristóteles para la tragedia griega: “En la *Poética* se emplea esta palabra para designar el efecto que ejerce la tragedia en los espectadores. La tragedia, con el recurso a la *piEDAD* y al *terror*, logra la expurgación de tales pasiones. *Katharsis* en Aristóteles, es la purificación psicológica por el terror y la piedad [...] En otras palabras, el espectáculo [...] debe producir en los espectadores, sensaciones de compasión y terror, que los purifique de estas emociones, a fin de que salgan del teatro sintiéndose limpios y elevados, con una alta comprensión de los caminos de los hombres y de los dioses.” (Catarsis, 2016)

1 se levanta de su asiento lentamente y se acerca al amante. La pareja queda como paralizada. El extraño 1 llega junto al amante. Se detiene y lo mira fijamente. El amante también lo mira casi aterrado. De pronto el extraño le pregunta:

EXTRAÑO 1: ¿Trae flores para el camino? El amante queda desconcertado. La señora apenas con hilo de voz:

SEÑORA: ¿Qué? ¿Qué fue lo que dijo?

AMANTE: ¿Cómo? El extraño observa un momento más y luego se excusa con un gesto vago.

EXTRAÑO 1: No, no es nada. El extraño se retira a su puesto. La pareja queda desconcertada. Don Blanco se acerca a los extraños y haciéndoles varias reverencias los saluda.

Esa incompreensión de la realidad, la dificultad de admitir responsabilidades en el conflicto, la desesperanza y resignación de sobrellevar un medio violento, donde no había oportunidades políticas para lograr cambios sociales y económicos, era un estado usual en la conciencia individual y colectiva de aquella época; estado de consciencia que, según analistas, persiste actualmente en Colombia⁵. En algunos parlamentos de *El Paso* se plasman sutilmente estos sentimientos y desesperanzas, que se hacen ver como aislados del argumento pero que, de manera irónica y estratégica, cuestionan el ambiente de terror, silencio e ilegalidad.

Esto lo encontramos de manera especial, en la carta que uno de los personajes, Chela, dirige a una hermana que pretende visitarla. A lo largo de toda la obra, Chela le dicta fragmentos de la carta a Doris, cada vez que hay pausas, silencios y los personajes quedan sumidos en sus pensamientos. Aunque la destinataria inicial es la pariente, podría decirse que en realidad la carta está dirigida a la sociedad colombiana:

CHELA: Aquí no pasa nada, o mejor dicho menos que nada... de fuera llegan noticias... son cada día peores... en Torrentes por ejemplo la semana pasada mataron otros seis hombres... Usted dice que allá la situación está insostenible... pero le aseguro que aquí está peor... Desde que mataron a mi marido... y se fueron los trabajadores de la carretera... esto no ha vuelto a ser como antes... sólo de vez en cuando pasa uno que otro cliente... y en época de lluvias como ahora es peor... de mane-

5 “De esta manera, la banalización de la vida parece una necesidad experimentada desde la propia dinámica que crea el orden social existente, el cual establece, asimismo, una forma particular de considerar el tiempo y el espacio en el que vale sólo ‘vivir al día’ para sobrellevar la angustia de un futuro incierto en el que nadie sabe qué le espera al país. Ese presente hipotecado a las necesidades inmediatas tampoco permite que haya tiempo para elaborar y sentir una concepción real del pasado”. (Cepeda Castro y Girón Ortiz, 2004)

ra que renuncie a sus intenciones de venirse para acá... porque por muy mala que pueda ser la situación allá no puede ser peor que por aquí... firma su hermana... Chela Pérez, viuda de Ordóñez.

Por otra parte, la dramaturgia logra que la tensión producida por la coacción, el soborno y el miedo de hablar o plantear reclamos vaya en *crescendo*, mostrando cómo el silencio se impone gradualmente y se instala en los personajes de la cantina y el pueblo. Esto muestra que la desaparición de los marcos sociales de interpretación es gradual y sistemática. Los extraños implantan la *incomunicación*: primero, con su sola presencia; segundo, con su silencio y con sus sospechosos comportamientos; tercero, con sus actitudes violentas y, finalmente, cuarto, con el soborno. De ello da cuenta la siguiente cita:

El extraño 1 avanza y llama a Obdulio. Llegan a primer plano. El extraño en voz muy baja le hace algunas preguntas. El joven responde como dándole quejas al extraño. Este le pregunta si pueden dejar unas cajas dentro de la taberna.

Obdulio se dirige a Emiro para preguntarle si pueden entrar las cajas. Emiro va donde Chela para pedirle su autorización. Chela levanta sus hombros como aprobando. Emiro va junto a Obdulio y le dice que sí. Obdulio se acerca al extraño para informarle que las pueden entrar.

El extraño va junto a su compañero y le hace una seña para que entre la caja. Obdulio le indica el camino hacia la trastienda. El extraño le pide a Emiro que le ayude.

Entre los cuatro van entrando más cajas, del carro a la trastienda. Cuando han entrado como cinco cajas Chela los detiene alarmada.

CHELA: Pero ¿qué es esto? Dijeron que unas cajitas y vea lo que nos están metiendo! No, ya no más. Esas otras cajas las dejan ahí a la entrada. ¡No faltaba más!

EXTRAÑO 1: Sólo son dos cajas más y terminamos.

CHELA: ¡Dije que ya no más! ¡Adentro no caben más cajas!

Esta secuencia muestra cómo cada personaje delega la responsabilidad en otro para permitir la ilegalidad, de tal forma que la complicidad con los extraños está dada por el temor y el silencio.

Ponen las últimas cajas cerca de la entrada. De pronto afuera aúlla el perro. El extraño 2 saca un revólver de debajo de su

impermeable. Todos retroceden asustados.

El extraño 1 hace señas para calmar a su compañero y se acerca a Emiro para pedirle que si le deja entrar un poco más el carro. Su voz casi no se oye debido al tono bajo y al ruido del aguacero.

Lo mismo de la vez anterior, Emiro le pregunta a Chela y ella a regañadientes acepta.

Los extraños salen con Emiro y Obdulio. Suena el ruido del motor del carro. Se prenden los faroles y el carro avanza más y más. La trompa del jeep asoma por el fondo y penetra en el recinto.

Todos retroceden. El ruido del motor aumenta. Chela da gritos para detener el carro que ha invadido el establecimiento.

El carro para y se apagan sus faroles y el ruido del motor. Los extraños, Obdulio y Emiro regresan al interior del recinto. Chela protesta airada por lo que le invadieron el establecimiento.

El extraño le da unos billetes a Emiro.

Chela sigue protestando y mira de reojo la plata. No quiere recibir el dinero que le pasa Emiro.

El extraño le ofrece, protestando, dos billetes más. Chela por fin recibe el dinero, pero sigue alegando por la invasión.

Los extraños entran en el salón y se dirigen al puesto que ocupaban antes.

La obra muestra los sentimientos de indignación e indefensión experimentados por la gente que no está armada, aunque también su colaboración y su complicidad con la ilegalidad. Con esto *El Paso* interpela a la conciencia individual y colectiva, es decir, no sólo refleja las responsabilidades de los actores armados y del Estado, sino la actitud de la sociedad en su conjunto, y sus posturas frente a la situación que se estaba viviendo en el país en los años ochenta.

Así, por ejemplo, unos personajes reflejan la postura de indignación y la actitud evasiva ante las responsabilidades en lo sucedido. Esto se lee en las actitudes y parlamentos de Chela y Emiro, dueños de la cantina, quienes después de aceptar las condiciones y los sobornos se justifican a sí mismos:

Se levanta con una cajita en la mano que se había salido de la caja que botó Chela junto a la entrada.

Con muestras de visible preocupación se acerca a Emiro, que está en primer plano contando la plata.

El músico le muestra a Emiro el contenido de la caja: son balas de fusil. Emiro se echa para atrás consternado y se va rápidamente a buscar a Chela.

Entra a la trastienda y al momento sale con Chela. La lleva junto al músico y le muestra las balas.

Los tres se van junto a Don Blanco y hablan con él. Le muestran las balas. Don Blanco seguido de los otros tres se acerca a la mesa de los extraños.

Discute con ellos y les muestra las balas.

El extraño 1 se para violentamente y empieza a protestar por lo que le abrieron las cajas.

Levanta la voz y se pasea por todo el salón exigiendo que le digan quién se tomó el atrevimiento de abrirle sus cajas de mercancía. Todos le van sacando el cuerpo evidentemente asustados por la violenta reacción del extraño.

Don Blanco continúa insultándolos por lo que han venido a romper la paz y la tranquilidad de ese lugar. Los desafía a pelear afuera y no ahí, porque ese es un sitio decente que ellos han enlodado con su presencia...

EMIRO: No sé a qué horas nos dejamos enredar en esto. Somos una familia honesta, honrada, nunca habíamos pasado por una cosa semejante... esto es imperdonable... hemos sido unos ciegos.

La obra abordada remite a lo que Jelin (2002) llama *voluntad de silencio*. Esta consiste en no contar, en guardar

[...] las huellas encerradas en espacios inaccesibles, para cuidar a los otros, como expresión del deseo de no herir ni transmitir sufrimientos. [...] En el plano de las memorias individuales, el temor a ser incomprendido también lleva a silencios. Encontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios. (Jelin. 2002, p. 31)

Como *El Paso* lo muestra, los personajes no pueden denunciar a los violentos, no buscan hacer justicia por las vías legales, puesto que pueden ser implicados en hechos delictivos o de complicidad, y prefieren hacer justicia por su propia mano o dejar que impere la impunidad.

Justamente, las anteriores dimensiones pueden advertirse en el desenlace de *El Paso*, donde se representa la implantación del silencio por medio de una frase imperativa que ordena no hablar y obliga a no recordar o explicar

lo sucedido: “Aquí no ha pasado nada. Nada”. Se producen así la censura y la interrupción de la *capacidad narrativa* que, según Jelin (2002), actúan como *mecanismos psíquicos* que producen huecos y rupturas en la memoria, lo cual hace imposible *incorporar narrativamente el pasado y dotarlo de sentido*:

... a lo lejos, del cielo, se oye el sonido de un helicóptero que se acerca. El aparato pasa por encima de la taberna... Todos quedan mirando, expectantes, hacia el fondo. Se oyen las astas del helicóptero afuera. Entra un hombre todo vestido de negro y se para en la entrada del fondo. El extraño 1 se le acerca y le dice algo como el santo y seña. El hombre de negro le contesta y rápidamente empiezan a sacar las cajas. El extraño herido se pone una venda y sale. Terminan de sacar las cajas. El extraño 1 le hace una seña a Obdulio. El joven va a la trastienda. El hombre de negro le entrega un maletín lleno de dinero al extraño 1. El hombre sale y se oye al helicóptero que levanta el vuelo y se va... El extraño se sonríe, y mira al músico 2 con sarcasmo. Luego se va retrocediendo hasta el mostrador. Saca un fajo de billetes y los pone con fuerza sobre el mostrador.

Se queda mirando a los presentes y les dice muy pausadamente: Aquí no ha pasado nada. Nada.

Se voltea y sale con su compañero herido. Todos quedan mirando al sitio por donde salieron. El carro prende motores. Se encienden los faroles. La trompa, que estaba dentro de la taberna, se retira. Los faroles se alejan hasta apagarse.

El ruido del motor, por el contrario, aumenta más y más hasta que para en seco.

FIN

Aporte de la obra a los *marcos sociales de interpretación*

A través de los ejemplos y el análisis anterior, vemos que *El Paso* hace un registro e interpretación estética de los estados de conciencia colectiva en los años ochenta en Colombia: las desmemorias, silencios e incapacidades de interpretación de la experiencia presente en la sociedad colombiana. De hecho, algunos críticos y analistas, como Eduardo Gómez (1989), la llaman “la metáfora del país”. Teniendo esto en cuenta, se puede decir que la obra aporta a la ampliación de los *marcos sociales de interpretación* en dos momentos:

1. Al ser producida y estrenada, pues interpela en forma directa un suceso o conflicto presente. Por lo tanto, aporta con una lectura, análisis y crítica contemporánea de dicha experiencia.
2. Posteriormente, a medida que transcurre el tiempo, dicha lectura se convierte en *registro crítico* de las formas de pensar y actuar de la sociedad colombiana, puesto que da cuenta de los mecanismos mediante los cuales se producen los silencios y olvidos en aquel contexto y en aquella época.

Sin embargo, la pregunta que surge aquí es si *El Paso*, al ser una interpretación *creativa y estética* de un suceso, es un discurso válido o legítimo como huella o rastro de ese pasado. Para contestar a esta pregunta es preciso recordar el debate sobre la *lucha de poder* que encarna la interpretación del pasado, entendida como la disputa por poner cada interpretación en circulación y validarla como la “verdad” de los hechos. Sin duda, *El Paso*, como producción estética, no se propone a sí misma como la “verdad” de los hechos, sino como una *recreación e interpretación* de estos, dicha interpretación es abordada desde el lenguaje escénico, por consiguiente, al indagar en ella como huella o registro se debe tener en cuenta su carácter subjetivo, polisémico y contencioso, cuya verdad no está referida a los hechos que narra, sino al análisis, interpretación y argumentación que hace de estos, es decir, su validez y legitimidad está dada en las competencias interpretativas y argumentativas, no en el mostrar hechos que realmente sucedieron, puesto que la totalidad de la obra es una parábola de la realidad. Con lo cual, lo más importante es analizar la propuesta estética articulada por el grupo de teatro, a partir de la cual se representan aspectos ideológicos y simbólicos de la sociedad colombiana.

Por lo tanto, *El Paso* es una fuente de la *memoria social no institucionalizada*, que aporta como detonante de la memoria social, que interpela y provoca al público, el cual se verá abocado a recordar, a narrar y a dar su propia interpretación sobre lo representado. Por otra parte, si recordamos que Alberto Rosa Rivero (2004), en su texto “Memoria, historia, identidad”, afirma que la escuela tiene el deber de formar pensadores, sujetos activos que tengan herramientas de interpretación, podría decirse que el montaje escénico que produce La Candelaria se propone aportar dichas herramientas. Pues, al interpelar la memoria oficial, al recrear las experiencias actuales o pasadas, al construir una dramaturgia que habla de las realidades colombianas, al poner en escena hechos del contexto con los cuales el público colombiano se identifica, el grupo está cumpliendo el papel de abrir espacios para ejercitar la interpretación, la interpelación y el análisis. En resumen, La Candelaria contribuye a la formación de criterio,

al igual que la cátedra de historia que propone Rivero, preponderando el carácter activo del sujeto y la sociedad que recuerda e interpreta su pasado.

El aporte del teatro a la historia como ciencia

Para finalizar, resulta valioso reflexionar acerca de los aportes que hace el teatro, y en general el arte, a la historia como ciencia. Para esto es necesario precisar las diferencias que existen entre memoria e historia.

Tenemos que la historia se refiere a lo fáctico, a lo científicamente comprobado de aquello que realmente ocurrió. La historia como disciplina empírica se basa en huellas, tales como documentos, monumentos, objetos, relatos, etc. Evidencias que son científicamente comprobadas a través de la evaluación y la confrontación, en la investigación de aquello que “realmente sucedió”, con una pretensión de verdad científica, pero sobretodo, la historia se diferencia de la memoria en que como disciplina busca explicar las causas de lo sucedido; es decir, que no tiene un interés meramente descriptivo. (La Capra, 1999 citado por Jelin: 2002: 63)

La memoria, por su parte, es tomada como creencia o mito, como una reconstrucción subjetiva del pasado, lo cual implica sesgos, idealizaciones, manifestación de afectos e intereses, e incluso, una mirada romántica e idealizada.

Son claras las diferencias, en el terreno de la lucha de interpretación, entre los relatos de quienes vivieron los hechos y de quienes, como historiadores, estudian tales acontecimientos. Pero dichas diferencias se tornan conflictivas cuando se aborda una producción artística y se la clasifica como memoria social, por lo cual surgen las siguientes preguntas: ¿una producción artística es puramente subjetiva?, ¿cuáles son los rasgos científicos en el proceso creativo, es que acaso está construido sólo sobre las subjetividades de los artistas?, ¿será que la producción artística es puramente descriptiva y no busca explicar los hechos como si lo busca la ciencia de la historia?

Ante tales interrogantes, es oportuno revisar el método de creación colectiva utilizado por el Teatro La Candelaria, y el cual tiene tres momentos, claramente distinguidos y teorizados por sus creadores, a saber: el momento cognoscitivo, el ideológico y el estético. El *momento cognoscitivo* determina la relación entre arte y ciencia; mientras la ciencia se basa en la lógica y en un lenguaje unívoco, el arte utiliza en la estética el lenguaje ambiguo, polisémico. No obstante, estos no se ven como opuestos, sino como complementarios. El *momento ideológico* se refiere a la posición

política que el artista toma frente al contexto social, la naturaleza y las relaciones humanas. El *momento estético* se refiere a la relación entre la obra de arte y la realidad. La aparente contradicción entre los dos, la tensión entre la realidad y como el arte la simboliza, la lee, la reconstruye estéticamente. (García, 1989)

Hasta aquí se confirma que tanto el arte (como memoria) y la historia (como ciencia) son complementarios, el uno se nutre del otro. El arte aporta a la historia *interpretaciones* polisémicas, extremadamente ricas en *sentidos del pasado*, que la historia como ciencia coteja y confronta con otras huellas e interpretaciones. Sin embargo, se ve que el arte, la clase de arte que produce un grupo como La Candelaria, no es totalmente subjetivo y descriptivo, puesto que investiga, analiza, pone de manifiesto su punto de vista crítico, busca transformar los hechos en *experiencia comprensiva*, es decir, que cuenta con un proceso científico de investigación y análisis que se entreteteje con las ideologías, sensibilidades, subjetividades y lenguajes estéticos, con lo cual, en este caso, queda en entredicho el carácter *acrítico*, la *mirada idealizadora y romántica*, que Jelin (2002) atribuye a la memoria. En el caso del Teatro, vale repetirlo, la Candelaria se da un proceso de investigación- creación que cuenta claramente con un momento epistemológico.

En consecuencia, el máximo aporte del arte, y en este caso del teatro, a la historia como ciencia y al mundo de la academia es su poder de interpelación directa y perturbación profunda de la conciencia individual y colectiva, su impacto simbólico y psicológico en la sociedad. El arte tiene la capacidad de transitar entre historia y subjetividad, y esto provoca y modifica las percepciones, las actitudes psíquicas, las construcciones mentales. El arte plantea una *comunicación subversiva* que dispara el ciclo de luchas por las interpretaciones del pasado. Un impacto social que difícilmente logra la historia como ciencia al estar limitada a la academia y ser menos accesible al ciudadano común. En conclusión, el diálogo y el trabajo conjunto entre historiadores, científicos sociales y artistas es necesario y valioso para ampliar los marcos de interpretación social de los sentidos del pasado; pero sobretodo, para encontrar formas creativas de circulación de los mismos, que al retroalimentarse con los aportes científicos de la historia pueden lograr un mayor impacto social.

Este rastreo permite identificar una doble dimensión del arte como fuente de la *memoria social no institucionalizada*. Una es la interpretación creativa y estética de los hechos y, la otra, es su función como archivo o soporte de *la memoria social*, que en el caso de *El Paso* se constituye en la memo-

ria e interpretación de los procesos y estados de conciencia que llevaron a la sociedad colombiana a caer en un olvido forzado, programado y sistemático.

Indagar en *El Paso* como interpretación del pasado permite aplicar un método ordenado para ubicar a esta fuente en una línea ideológica o *locus* de enunciación, en un proyecto político y una misión social presentes en el hecho teatral. De esta manera, queda claro que para aplicar otro tipo de análisis al discurso dramático, el hecho teatral no puede ser tomado de manera aislada y ser interpretado en sí mismo, sino que debe ser contextualizado, puesto que como huella o registro de los hechos está mediado por las *luchas de poder* que encarna la interpretación del pasado y en la disputa por poner cada interpretación en circulación y validarla como la “verdad”.

Así mismo, este tipo de análisis posibilita encontrar los puntos de convergencia entre la producción de conocimiento que arte e historia hacen sobre el pasado y sus interpretaciones; a la vez que se puede reflexionar sobre la relación arte e historia y su carácter complementario, en cómo la historia hace del arte escénico un objeto de estudio y cómo el teatro aporta con su carácter contencioso a la interpelación de la memoria colectiva, constituyéndose a la vez en un canal más dinámico de la memoria social. Tal como lo indica De Marinis (1997) el teatro debe ser leído como fenómeno de significación y comunicación, para el caso que nos ocupa como producción y circulación de sentido de los silencios y olvidos en los años ochenta en Colombia.

Bibliografía

Catarsis (2016, 31 de julio). En *Wikipedia. La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: marzo 29, 2016. Recuperado de: [//es.wikipedia.org/w/index.php?title=Catarsis&oldid=92620632](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Catarsis&oldid=92620632).

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro*. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/indice.htm>

García, S. (1998). La memoria y el olvido en el arte, En: I. Cepeda (Comp.), *Duelo, memoria, reparación* (pp. 80-90). Bogotá, Colombia: Fundación Iván Cepeda Vargas.

Gómez, E. (22 de julio de 1989). Un montaje colectivo. El paso. *El Tiempo*, pp. 16 – 17.

Cepeda Castro, I., Girón Ortíz, C. (2004). El derecho a la memoria. En *Galería de la memoria*. Recuperado de: <http://www.desaparecidos.org/colombia/galeria/derechos.html>

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.

Magil, M.G. (22 de junio de 2006). Vivencia teatral en cuarenta años. Teatro la Candelaria. En *Voltairenet.org*. Recuperado de: <http://www.voltairenet.org/article141110.html>

Palacios, M. (2002). Colombia, 1958-c. 1990. En L. Benthell (Ed.), *Historia de América Latina 16. Los países andinos desde 1930* (pp. 224 – 234). Barcelona, España: Crítica.

Rosa Rivero, Alberto (2004). Memoria, historia e identidad. Una reflexión sobre el papel de la enseñanza de la historia en el desarrollo de la ciudadanía. En Carretero, M. y Voss, J. (Comp.), *Aprender y pensar la historia* (pp.47-69). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Teatro La Candelaria (2016). Historia del grupo. En *Teatro La Candelaria*. Recuperado de: <http://www.teatrolacandelaria.org.co/>