


Donde se descomponen las colas de los burros (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria

Donde se descomponen las colas de los burros [Where Donkeys' Tails Decompose] (2008): Carolina Vivas and Umbral Teatro Group's Commitment to Memory Vindication

María Isabel Reverón Peña

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia


maria.reveron@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-2470-9108>

Mario Antonio Parra Pérez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

mario.parra01@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0005-5041-1486>

Reconocimientos: Artículo adscrito a la producción de los grupos de investigación Senderos del Lenguaje y Kairós, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Cómo citar este artículo: Reverón Peña, M. I. y Parra Pérez, M. A. (2025). *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 61-81. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356325>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 13/05/2024

Aprobado: 09/10/2024

Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for updates



Donde se descomponen las colas de los burros (2008): una apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por la reivindicación de la memoria*

Donde se descomponen las colas de los burros [Where Donkeys' Tails Decompose] (2008): Carolina Vivas and Umbral Teatro Group's Commitment to Memory Vindication

María Isabel Reverón Peña, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia
Mario Antonio Parra Pérez, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia



Resumen:

El artículo presenta algunas estrategias estéticas utilizadas tanto por Carolina Vivas como por el grupo Umbral Teatro, en la representación de la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, para reivindicar la memoria de un hecho histórico: las ejecuciones extrajudiciales realizadas por el Estado colombiano. Se abordan cuatro elementos como sostén de su (po)ética de la memoria: las acotaciones, el tiempo interior, el rol de la madre en el develamiento de la verdad y el río como personaje dramático. A esta, se articula la propuesta de la conmiseración como acto humano que permite asumir una postura subjetiva que se distancia de la de los sujetos violentos. El artículo busca hacer un aporte al analizar la obra de teatro tanto en su dimensión textual como escénica.

Palabras clave: teatro, literatura colombiana contemporánea, memoria colectiva, crímenes de Estado.

Abstract:

The article presents some aesthetic strategies used by Carolina Vivas and the Umbral Teatro group in the performance of the play *Donde se descomponen las colas de los burros*, to vindicate the memory of a historical fact: extrajudicial executions by the Colombian State. Four elements are approached as support for her (po)ethics of memory: the annotations, the interior time, the role of the mother in the unveiling of the truth and the river as a dramatic character. To this, the proposal of commiseration is articulated as a human act that allows to assume a subjective posture that distances itself from that of violent subjects. The article seeks to make a contribution by analyzing the play in both its textual and scenic dimensions.

Keywords: theater, Colombian contemporary literature, collective memory, state crimes.

A modo de preámbulo

El “nombrar lo innombrable”, “decir lo indecible” del cuerpo social y simbólico mutilado de nuestro país se ha convertido, para algunos artistas, en una postura ética, en un compromiso con el tiempo y el lugar en el que viven. Si bien el tema de la violencia ha estado íntimamente engarzado a nuestro teatro nacional,¹ el modo como este, de forma genérica, se ha materializado en el texto literario hasta la primera mitad del siglo xx es desde “la explicitud” y desde “el horror” (Escobar, 2002). En algunos casos, y sin desligarse completamente de “lo explícito”, la mirada de lo que se considera violencia en la literatura, después del lapso mencionado, se ha diversificado y ha pasado, por una parte, del territorio de lo social/histórico (los hechos históricos que, consensuadamente, se aceptan como tales) al territorio de lo íntimo; y, por otra, ha pasado de la “voz oficial” a la voz de quienes han estado en las “celosías” de la construcción de la historia oficial y, por eso mismo, pueden cuestionarla.

Una de esas dramaturgas que imbrica en sus obras lo social y lo íntimo, y que rescata el decir de los “de abajo” es Carolina Vivas. Su nombre se suma al de otras autoras que han enriquecido desde la década de los sesenta del siglo xx el panorama del Nuevo Teatro colombiano (Velasco, 1992), pero cuyas obras poco se conocen porque son escasas las que han sido publicadas y puestas en escena (Valderrama, 2015). Así, textos de autoras como Patricia Ariza, Beatriz Camargo y la misma Carolina Vivas, pese a su relevancia, solo fueron publicados hasta el siglo xxi.

Esta deuda con las mujeres dramaturgas en Colombia, aunque comienza a reducirse, aún está lejos de ser saldada tanto por las escuelas de arte dramático del país como por los programas de formación en literatura y por la crítica literaria. Adicionalmente, cuando esta se aproxima al género dramático, lo hace, por lo general, desde la primacía del texto literario sobre la representación teatral. Quizá este hábito provenga de la función primordial que le dio Aristóteles hace veintiséis siglos a la fábula (la estructuración de los hechos) sobre el espectáculo, cuando habló de las partes constitutivas de la tragedia en su *Poética*: “La fábula es [...] el principio y como el alma de la tragedia; [...] el espectáculo, en cambio, es

¹ Ejemplo de esto son los tres volúmenes de *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* (2015) de Carlos José Reyes, donde se reúnen y comentan numerosas obras del teatro nacional a partir de diferentes tipos de violencia.

cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (Aristóteles, 2010, cap. 6, 1450b).

Con las apreciaciones del estagirita como telón de fondo, las personas interesadas en “lo literario” podemos leer el texto teatral como si fuera narrativo o lírico y nos olvidamos de que el fin primordial de aquel, como menciona García (2012), es su representación, su destino teatral, su aspiración a ser “puesto en escena”. En este sentido, “el dramático es el menos literario de los géneros” (García, 2012, p. 49) y, tal vez por ello, también sea el género que menos se trabaje en los círculos literarios académicos.

Con lo dicho, se justifica el presente artículo en el campo de la crítica literaria del teatro en Colombia, en tanto visibiliza el aporte de la dramaturga Carolina Vivas, con su obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, desde una mirada que integra el texto dramático con la manera como Umbral Teatro lo hace carne en escena, para construir una (po)ética de la memoria y, con ello, dar la batalla contra Leteo en el capítulo de los crímenes de Estado de nuestra historia nacional.

Donde se descomponen las colas de los burros, donde se descomponen los eufemismos

Toda madre sabe de primerísimo cuerpo que a su hija o hijo van unidas ilusiones, esperanzas y, también, forzosamente, temores por perderla o perderlo. Pero lo que no es “sabible” es que la pérdida de un hijo pueda darse a manos de quien tendría que proteger su vida: el Estado. “Sabible” es una palabra que no existe en español, como tampoco existe la palabra que podría designar la pérdida de una hija o un hijo. Se han propuesto, recientemente, y sin que su uso sea generalizado, los términos de “huérfila”, “huérfilo”; pero con estos el lenguaje se queda corto para dimensionar la pérdida, porque el término se piensa como ser “huérfano de hija o hijo”, es decir, se hace la analogía con la pérdida de los padres (ser huérfano), como si solo por analogía pudiera nombrarse ese dolor.

Y si ese dolor no es el de una madre, sino el de 19, ¿cómo nombrarlo? Porque 19 fueron, en 2008, los cadáveres de jóvenes del municipio de Soacha y de la localidad de Ciudad Bolívar (Bogotá) que aparecieron en una fosa común en Ocaña (Norte de Santander) presentados como guerrilleros muertos en combate contra el Ejército colombiano.

Y si ese dolor no es el de 19 madres, sino el de 6402, ¿cómo nombrarlo? Porque 6402 (¡6402!) es el número aproximado de ejecuciones extrajudiciales entre 2002 y 2008 que la Jurisdicción Especial para la Paz en Colombia (JEP) informó dentro del Caso 03 (JEP, comunicado 019 de 2021).

No hay palabra para nombrar el dolor de una madre por la pérdida de un hijo, y mucho menos para el de 6402, pero sí hay un eufemismo: “falsos positivos”, para “nombrar lo innombrable”: que esa pérdida fue un crimen de Estado, una ejecución extrajudicial. Así nos lo recuerda Francisco de Roux, presidente de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, al presentar en el 2022 el informe final del trabajo de la misma:

Los Falsos Positivos fue el nombre que le dieron las mamás [...] y las hermanas y hermanos a los jóvenes asesinados por miembros del Ejército, donde todo fue falso: la oferta de trabajo, el combate fingido, las botas de guerrillero que les pusieron, el dictamen de la Fiscalía como muertos en combate y la decisión de la Justicia Militar para encubrirlos (Roux, 2022, 5m27s).

Y ante el dantesco panorama, ¿qué pueden decir las artistas y los artistas? La pregunta ya la ha formulado bellamente Friedrich Hölderlin (1984) en su poema “Pan y vino”: ¿Para qué poetas en tiempos de miseria? Y responde: “Pero son —me dices semejantes a los sacerdotes del dios de las viñas / que en las noches sagradas andaban de un lugar a otro” (p. 69). En Colombia, una de esas “sacerdotisas” que van de “un lugar a otro en tiempos de miseria” es Carolina Vivas (Bogotá, 1961), quien, con su grupo Umbral Teatro, fue a Sucre, Bolívar, Cauca, San Vicente del Caguán, Carmen de Bolívar, entre otros lugares del país, y encontró que esas historias de desaparición forzada no eran casos aislados, sino tristemente pan de cada día (Pardo, 2015). De este trasegar surge la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008). Si bien en esta se escenifica lo que se conoce con la expresión “falsos positivos”, Vivas aclara que no es una obra sobre “falsos positivos”, pues cuando termina de escribir el texto, a principios del 2008, no había estallado en la prensa tal escándalo (Pardo, 2015).

Carolina Vivas se apasionó por el teatro desde muy joven, cuando en Popayán vio la adaptación del cuento de Tomás Carrasquilla “En la diestra de Dios Padre”, dirigida por Enrique Buenaventura con el Teatro

Experimental de Cali (TEC). Luego tomó clases con el maestro Santiago García en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en el Taller Central, en el Taller Permanente de Investigación Teatral (1985-1990) de la Corporación Colombiana de Teatro; e hizo parte del Teatro La Candelaria, donde trabajó como actriz, asistente de dirección y en creaciones colectivas: *Guadalupe años sin cuenta*, *Vida y muerte de Severina*, *La historia del soldado*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, *El diálogo del rebusque*, *La trasescena*, *El paso* y en *Maravilla Estar*. Además, estudió en Cali con Enrique Buenaventura (Lamus, 2007-2008).

En la década de los noventa, y junto con su compañero artístico y sentimental, Ignacio Rodríguez, deja La Candelaria para crear un “teatro pertinente” dirigido a sus contemporáneos, que proponga nuevos lugares de mirada (Umbral Teatro, s. f.). Así nace en Bogotá, en 1991, la agrupación Umbral Teatro, en cuyo trabajo ha sido constante mostrar de forma estética las voces de aquellos que han padecido la violencia y no han sido suficientemente escuchados. En *Donde se descomponen las colas de los burros*, la voz de las víctimas del conflicto interno colombiano es la que se escucha desde los espacios de la vida (¿?) y de la muerte. Esta obra tiene como subtexto el proyecto “Cuerpo, fiesta, memoria y ¿sanación?” desarrollado por Umbral Teatro en zonas de conflicto; proyecto que les permitió conocer “muchos casos de madres a las que la guerra había arrancado sus hijos” (Vivas, 2016b, p. 189). Sobre la escritura de la obra, Vivas refiere en una entrevista:

[...] hay en particular un testimonio de una mujer de los Montes de María... “me pierdo en la oquedad de este dolor, tengo frío, tengo muerte”, fue el primer texto que oí después de la entrevista con esta señora, en particular doña Marina González ... Yo oí este testimonio, muy bello, muy conmovedor, donde dice: “Después que los tenientes me entregaron a mi hijo así como si fuera cualquier cosa, la gente no quería hablarme, la gente tenía miedo” (Pardo, 2015).

Este y otros testimonios se visibilizan en la obra como una sinécdoque del dolor materno: el trasegar de Dolores es el de todas las madres que han perdido a sus hijos en un falso combate y quedan sin siquiera un cuerpo para llorar. Refractar en el papel y en la escena la situación trágica que viven las Antígonas de nuestro país para dar sepultura, en este caso, a sus hijos, permitirá trenzar hilos “sutiles” que van a construir una (po)ética de la memoria, entendiendo “poética” en dos sentidos: como la elección hecha por la autora entre todas las posibilidades literarias, “en el orden de la temática, de la composición, del estilo” (Marchese y

Forradellas, 1991, p. 325) y como la elección ética y, por ello, el juego con la palabra: la memoria como acto de resistencia frente a la antropofagia del Estado colombiano.

De cómo decir lo indecible de la violencia en el texto literario y en la escena teatral

El texto de *Donde se descomponen las colas de los burros*, escrito por Carolina Vivas, fue Beca de Creación Dramatúrgica IBERESCENA 2008 y la obra teatral fue estrenada el 28 de agosto de 2014 en el Galponcito de Umbral. El montaje, dirigido y musicalizado por Ignacio Rodríguez, mereció la Beca de Directores de Larga Trayectoria de IDARTES 2014. En el 2016, Ediciones del Umbral, con el auspicio del Ministerio de Cultura de Colombia, a través de la Beca de Apoyo a Organizaciones Profesionales de Trayectoria en las Artes Escénicas de Teatro y Circo, publicó la obra *Dramaturgia y presente Carolina Vivas Ferreira Umbral Teatro 25 años*, donde aparece tanto el texto teatral de *Donde se descomponen las colas de los burros* como artículos en relación con el proceso de creación del texto, de la obra escénica y aproximaciones críticas a la misma.

Al comparar la edición del texto dramático disponible en Internet en la página de IBERESCENA (2009) con la de 2016, mencionada anteriormente, se encuentran dos diferencias fundamentales: la primera es que en la de 2016 las acotaciones cobran mayor importancia tanto por el número como por la densidad semántica de las mismas; la segunda, que en la de 2016 se suprimen los parlamentos que Dolores dirige al público en las escenas II, IV, IX, XI, XIII, así como un escrito que le dio Dolores a su hijo y que él lee en la escena X.

Dado que la representación que hace Umbral Teatro y que se utiliza para este artículo privilegia la versión del texto literario de 2016, nos referiremos en lo sucesivo exclusivamente a esta. Para que las lectoras y los lectores puedan acceder a una versión recuperable del acontecimiento escénico —por supuesto, con la pérdida de la inmediatez de este por la mediación del video—, nos apoyaremos en la representación de la obra

disponible en la plataforma YouTube,² aunque las fotos que aparecen en este documento corresponden a la presentación realizada por Umbral Teatro en el Festival Internacional de la Cultura (FIC) en Tunja (Boyacá, Colombia, 2022).

Antes de continuar, es importante mencionar cómo se dio la articulación entre texto teatral y representación: retomando la tradición del Teatro La Candelaria y la del Teatro Experimental de Cali, esta no es la traducción en escena de aquel, sino que es el resultado del diálogo entre el texto literario y los demás textos que conforman lo que Carlos Satizábal (2015) denomina “la polifonía del acontecimiento teatral” (p. 8). En este sentido, la obra utiliza recursos “posdramáticos”, como llama Hans-Thies Lehmann (1999) al descentramiento del drama y a su articulación con la música, la luz, el cuerpo, la imagen videográfica, la ruptura de fronteras entre platea y escenario, entre otros. Al respecto, Ignacio Rodríguez (2016) menciona: “Hace muchos años me metí de cabeza, con toda la empírea del caso, a trabajar con programas de diseño, de sonido, secuenciadores, editores de imagen, etc. [...] recurrí a esos medios extra-teatrales, para dar cuenta de las necesidades del texto” (p. 185).

La creación del acontecimiento teatral fue un reto: José Díaz, el actor que encarnó a Salvador, dice que, antes de conocer el texto, los integrantes del grupo trabajaron en la composición de imágenes y en improvisaciones escénicas a partir de ramilletes (grupos) de palabras seleccionadas previamente por el director de la obra. A partir de esto, se dieron los primeros trazos de los personajes y de algunas situaciones que estructuran el texto. Cada actor utilizó diferentes recursos expresivos (desde lo musical, lo actoral, lo plástico, lo audiovisual) para la creación de imágenes. En el caso específico de Personaje y Salvador, para la composición de una de las imágenes que luego se empleó en la escena “Rebelión”, Díaz utilizó sus conocimientos en danza aérea (específicamente en telas) y en teatro físico:

En esa imagen, yo aparecía colgado de cabeza en una tela tras un velo, realizando una serie de movimientos livianos y continuos, partiendo del concepto de resonancia de Etienne Decroux, mientras se proyectaba el video de un cielo, donde las nubes se movían rápidamente sobre el velo bañando toda la imagen, dando la sensación de viajar por el aire. Aquella imagen surgió del siguiente ramillete de palabras: Tierra de caimanes, camiones carnívoros, común, sacrificado, indefenso, desencarno, despedida (Díaz, 2016, p. 178).

² <https://www.youtube.com/watch?v=EqhN0mZWYwY>

Figura 1. *Donde se descomponen las colas de los burros*



Fuente: foto tomada por los autores durante la presentación realizada por Umbral Teatro en el FIC en Tunja (Boyacá, Colombia, 2022).

Luego de explorar por un tiempo la imagen, el director les entregó a los integrantes del grupo el texto para descifrarlo y continuar el proceso. Como resultado de este, vemos que la representación no mantiene el orden cronológico de las escenas del texto (I a XV), sino que hay variaciones en el mismo, así: I, II, III, IV, V, VIII, VII, IX, X, VI (fragmento), XI, XII, XIII, VI (fragmento), XIV y XV.

Para García (2012), este ejercicio de “probar y realizar las potencialidades de significado en una obra” (p. 35) es la verdadera hermenéutica del teatro; de modo que el “crítico teatral” por excelencia es el actor y el director. En esta línea de ideas, lo que se realiza en este artículo es un ejercicio de crítica teatral en segundo grado: ponemos en diálogo nuestra interpretación del texto de Vivas con la que hacemos de la puesta en escena realizada por Umbral Teatro.

Para ello, retomamos algunos elementos trabajados por José García (2007, 2012). El teórico español considera el texto dramático —en tanto texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo— como el documento fundamental para el estudio del drama. Su estructura se basa en dos subtextos diferenciados: diálogos y acotaciones. Por el momento, nos referiremos a estas. Las acotaciones se definen como la “notación de los componentes extraverbales y paraverbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama” (García, 2012, p. 55). También forman parte de

las acotaciones los nombres de los personajes, el título de la obra, la división en actos y escenas, etc. Se caracterizan por su aspecto “impersonal” —lo que las diferencia del diálogo— en tanto carecen de las funciones propiamente comunicativas (expresiva, apelativa y fática); así como por su ausencia de “narratividad”.

En términos generales, al leer un texto dramático las acotaciones se van a presentar como “secundarias” frente a la importancia de los diálogos. Aquí vamos a invertir el orden jerárquico para mostrar en la “sutileza” de las acotaciones, y en su relación con algunos diálogos, uno de los pilares sobre los que se sostiene lo que hemos llamado “la (po) ética de la memoria”: la oposición entre la violencia “animal” y la conmiseración “humana”.

Se resalta en el texto escrito el tono poético y narrativo de varias acotaciones y la dificultad para llevarlas a escena; serían “acotaciones diegéticas” (García, 2007) porque informan de aspectos del mundo ficticio sin resolver “su encaje en la escenificación” (García, 2007, p. 120). Acotaciones del tipo “*una marrana preñada chilla y la saca [a Dolores] de su ensimismamiento, la marrana la mira largamente*” (Vivas, 2016a, escena IV, p. 119); o “*una hormiga lleva una hojita; transita veloz junto a un hilo de sangre que rueda sobre una gran piedra, se oye la voz de UNO y OTRO*” (Vivas, 2016a, escena V, p. 122) son un reto en el proceso de representación. El director optó, para acotaciones de este tipo, por el uso de medios audiovisuales y la intervención del espacio teatral con el *mapping*; esto permitió “fortalecer a la imagen en sus contenidos, su significación profunda y su desarrollo poético” (Rodríguez, 2016, p. 188).

Un aspecto insistente en algunas acotaciones y diálogos es la presencia de animales y de elementos naturales. La primera referencia animal que aparece en la obra es la de la acotación del título (solo disponible para lectores): *Donde se descomponen las colas de los burros*. De modo explícito, la referencia aparece —para lectores y espectadores— en la escena III, cuando Personaje menciona que, posiblemente, está en este lugar, que es el mismo en el que fue arrojado por camiones carnívoros y donde reposa “desde hace más de 600 años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía [...también] un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español” (Vivas, 2016a, escena III, p. 119). Es decir, el lugar donde se descomponen las colas de los burros se asocia con hechos violentos ocurridos desde hace más de seis siglos. El tiempo allí está detenido y no es posible salir del círculo de la violencia, porque, como nos recuerda Díaz (2016), “las colas de los burros es una parte de dichos animales que nunca se descompone” (p. 180). En nuestra asociación: como las colas de los burros, la violencia permanece, es sempiterna.

La relación animalidad-violencia también se ve en el decir de Don Casto cuando Dolores le insinúa que sus “hombres” impiden enterrar el cadáver de Salvador en el cementerio del pueblo. El terrateniente dice: “yo tengo reses, no hombres” (Vivas, 2016a, escena XIII, p. 142). Si bien lo que busca Don Casto es evadir su responsabilidad por lo que ocurre en *El Olvido*, Umbral Teatro aprovecha la imagen del violento como animal desde la escritura en escena y representa la violencia a través de los movimientos de los personajes de Uno y Otro: están encorvados y luchando. No hay posición erguida (humana). En otra escena, Uno y Otro halan lentamente una tela que representa el río y sobre la que Dolores y Salvador están parados. El dolor por la separación se va a incrementar por la “animalidad” de los violentos.

Este aspecto animal de Uno y Otro contrasta con el carácter “humano” de Personaje y Dolores. Cuando Personaje expresa su primer sentimiento, menciona: “he sentido por ustedes una honda conmiseración. No puede ser, me estoy humanizando” (Vivas, 2016a, escena VI, p. 129). Enfatizamos en que “lo humano” está relacionado en el texto con el sentir y, en particular, con sentir conmiseración, compadecerse de otro, tener piedad. Desde esta perspectiva, podemos leer el final de la obra como una apuesta de Dolores por “lo humano” frente a la “animalidad” de los violentos: Dolores y Pedro tienen el cadáver de su hijo y van a otro pueblo a enterrarlo, adonde el poder de Don Casto no llegue. Dolores le pondrá una lápida para diferenciar su cadáver del de los animales. Han logrado engañar al Uno y al Otro y salir. Pero, en el camino, Dolores detiene su marcha y arroja el cadáver de su hijo al río. Pedro le pregunta: “¿Qué hace?”. Lectores y espectadores amplificamos su pregunta: ¿por qué no lo entierra?, ¿por qué arroja al río el cuerpo por el que tanto luchó? Para comprender, hay que movernos al terreno de la conmiseración que lleva a la solidaridad entre “madres huérfilas”. Dice Dolores:

Renuncio. Se lo entrego al río. Desde hoy mi hijo se llamará Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas. Ella le dará sepultura, como hice yo con el joven desconocido que usted [Pedro] me regaló. Ojalá su madre supiera que lo enterré como es debido, que le puse flores y lloré en su tumba, hasta que apareció de nuevo mi hijo, mi Salvador. ¡Maldito sea este tiempo donde “no hay lugar para los muertos”! (Vivas, 2016a, p. 149).

Figura 2. Donde se descomponen las colas de los burros



Fuente: foto tomada por los autores durante la presentación realizada por Umbral Teatro en el FIC en Tunja (Boyacá, Colombia, 2022).

Dolores, quien ya ha pasado por varios momentos del duelo: desde el escepticismo, la tristeza, hasta la venganza, con este “acto” —en el sentido que da Slavoj Žižek (1994) a la palabra³— femenino final, trasciende el dolor individual y privilegia el de todas las madres. El dolor de una es el dolor de todas.

Si cuando su marido le compró a la Pescadora un cadáver para que ella pudiera hacer el duelo eso le pareció “asqueroso”; en este punto, ya ha comprendido que, en el territorio que habita, la conmiseración/compasión/consuelo entre madres es lo único que le permite reconocerse como “humana” al brindar a otras madres sufrientes un mínimo de alivio. Ella, como heroína, sabe desde el principio que no es posible la conciliación con un mundo desprovisto de consciencia, y se le opone sin desfallecimiento ni ilusión alguna. Dolores se asume como personaje trágico: no huye de su ser/hacer como madre. Y una madre tiene el deber de recordar, reclamar, resistir.

La presencia animal también aparece en las acotaciones y en los diálogos desde otros campos semánticos distintos al de la violencia. Así, luciérnagas, cerdas, perros, ranas y chicharras ambientan el espacio rural; cerdas y pájaros anticipan lo que va a ocurrir, por ejemplo, cuando

³ Para el filósofo y psicoanalista esloveno, un acto es aquello que transforma a su agente; no es algo que simplemente se realiza (como la actividad), sino que después de este no se es “el mismo que antes”.

Dolores presiente el asesinato de su hijo: “Tengo una corazonada / *La cerda preñada chilla*” (Vivas, 2016a, escena IV, p. 120), o en la escena VIII donde Concepción le dice a Pedro que las ánimas en pena “llegan siempre precedidas de aves de presa”, y al instante se escucha la algarabía de las aves de rapiña.

Del mismo modo, la presencia de animales ayuda a reforzar las acciones que se están desarrollando, como en el enfrentamiento entre Pedro y Poncidoro donde el incremento en el sonido del zumbido de una mosca muestra el incremento en el clima del encuentro; o pueden simbolizar lo que sienten los personajes, como cuando el alcalde aplasta una mosca con su pañuelo y esta mosca “agonizante” bajo un rayo de sol muestra también la agonía de Pedro, o al final de la obra cuando Dolores lanza el ataúd con el cadáver de su hijo a un río *furioso* que *ruge* arrastrando troncos, piedras y fardos, como ella misma estaría en un “tiempo donde no hay lugar para los muertos” (Vivas, 2016a, escena XV, p. 143).

Otro elemento que hace parte de las acotaciones son los nombres de los personajes y, para esta obra, a excepción de Uno, Otro y Poncidoro, los del resto de personajes también se encuentran en los diálogos, lo que significa que pueden ser reconocidos por el público espectador y no solo lector. La mayoría son nombres con claras resonancias dentro de la tradición católica: la madre sufriente (Dolores), el padre que niega tres veces a su hijo Salvador (Pedro) y el hijo (Salvador) cuya madre pone en el río para que sea salvado por otra madre y tome el nombre de Moisés. Fuera de la tríada familiar, están Poncidoro que evoca, como representante de la autoridad, el “lavarse las manos” de Poncio Pilatos; Don Casto, cuyo nombre de modo irónico se opone a su conducta, y Concepción, bautizada así por su quehacer: concebir “con su caña, hijos para las madres que requerían de un cuerpo para hacer el duelo” (Vivas, 2016b, p. 192). Por otro lado, están los personajes Uno y Otro, quienes carecen de nombre propio, bien sea porque pueden ser de cualquier facción política o porque no merecen ser recordados con un nombre, como sí recuerdan ellos el de Salvador: “OTRO: ¿Salvador? / UNO: Sí, me llamó la atención el nombre / OTRO: Pues se hubiera salvado. ¡Salvador!”⁴ (Vivas, 2016a, escena V, p. 126).

El nombre también cobra importancia al relacionarse con la dignidad e identidad. Así, Dolores quiere mantener en alto el nombre de su hijo y, por ello, la indignación al escuchar por televisión la falsa noticia: “Salvador Cangrejo Corrales, muerto en combate” (Vivas, 2016a, escena

⁴ La idea del “Salvador que se salva a sí mismo” es un intertexto bíblico con Lucas 23:39 y con Mateo 27:40: “Tú que derribas el templo, y en tres días lo reedificas, sálvate a ti mismo; si eres Hijo de Dios, desciende de la cruz”.

IX, p. 133). Si Salvador había salido de su casa por leña, ¿cómo tiene un fusil, ropas ajenas y es presentado como delincuente en un combate que no existió?

El nombre permite, además, que se tenga un doliente. Concepción, la pescadora que rescata cadáveres en el río,⁵ menciona que cuando el cadáver “ya no tiene nombre, ya no tiene dueño” (Vivas, 2016a, escena VIII, p. 131). En cambio, el no nombrar es borrar, silenciar al otro, como cuando Dolores le pide a Pedro que no nombre a Don Casto, el ganadero “dueño” de la región del Alto del Indio a quien se le atribuyen “como catorce muertes” ejecutadas por el Uno y el Otro.

Pasando a la acción dramática, definida por García (2012) como “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público” (p. 47), mencionaremos dos de estos elementos estructurantes: tiempo (interior) y personajes (madre y río).

Las escenas que componen la obra, aunque independientes, muestran en el texto literario, en su mayor parte, secuencialidad en la construcción de la historia. A estas se suman escenas que pueden darse de forma simultánea y escenas desde lo que García (2012) denomina “interiorización”: cuando algunos sucesos de la fábula no se pueden situar en el plano de la realidad (ficticia), sino en el de la subjetividad (recuerdo, sueño, imaginación...) de un personaje “y en lo temporal, no ‘transcurren’ en el tiempo objetivo (ficticio) sino en un tiempo interior (también ficticio)” (García, 2012, p. 140).

Consideramos que la falta de racionalidad que implican los crímenes de Estado se muestra en la obra, justamente, desde el privilegio del tiempo subjetivo, no racional, para correr el velo del engaño y evidenciar lo que no se quiere ver. En los crímenes de Estado, la relación causa-efecto es trastocada, no hay relación lógica entre las acciones cometidas por alguien y su muerte: aquí las bajas de un anciano o de un menor de 18 años se dan para “llenar el cupo” y “ganar puntos”. En este espacio ficcional todo es posible “DOLORES: ¿Se puede morir dos veces? / PEDRO: Sí, al parecer sí. En esta tierra todo es posible” (Vivas, 2016a, escena IX, p. 133). Se trata del *topoi* del “mundo al revés”: en la obra —y en la realidad— a la gente honesta, humilde, a los “sindonde” se les denomina “criminales”, y los asesinos se autodenominan “gente de bien” (escena I); el autor intelectual de los asesinatos no pide perdón, sino que somete a otros a pedirselo.

⁵ En el contexto religioso de la obra, la referencia bíblica de Lucas 5:10 en la que Jesús le dice a Simón que no tema, pues en adelante será “pescador de hombres”, adquiere aquí una ominosa literalidad con la figura de la pescadora.

En este mundo al revés, que la razón no alcanza a comprender, se privilegia el “tiempo interior” desde tres estrategias: los presentimientos y las premoniciones; la comunicación que se da en los sueños entre madre e hijo, y las interpelaciones que realiza el hijo desde el espacio de la muerte. En el primer caso, es por presentimientos que la madre se entera de que han matado a su hijo; escuchamos a Dolores decir: “Yo también dormí mal y cuando me desperté, me pareció que el sol ya no lo tocaba” (Vivas, 2016a, escena IV, p. 120). Los sueños, como segunda estrategia, son un espacio de comunicación entre madre e hijo que muestra de manera cercana la tragedia de la madre no solo por la muerte de su hijo, sino por la ausencia de un cadáver al cual velar:

Salvador [...] Soñé que a usted me lo tenían en el lugar donde rompen los huesos de los ángeles y tuve miedo. Sus huesos me pertenecen mijo; los forjé y su taita me los sembró en el vientre con un amor furioso de macho enamorado (Vivas, 2016a, escena VI, p. 127).

La tercera forma del tiempo interior es el de la muerte, trabajado en el acontecimiento teatral con el uso de telas (Figura 1). El hijo asesinado rompe las fronteras de la muerte y atraviesa la cuarta pared en tres escenas como “Personaje” (III “Rebelión”; VII “A salvo de ustedes”, y X “Dueño de mis sueños”) y en una como “Salvador” (XIV “Me declaro en silencio”). En estas, cuestiona al público y a la autora: “Al primero por conmovirse con su drama, hecho de letras y no con la realidad, y a la autora por escribir para él un destino injusto y una muerte indigna” (Vivas, 2016b, p. 191).

El cruce entre el tiempo de la realidad ficcional objetiva y la subjetiva se evidencia en la escena “Dueño de mis sueños”. Allí, aunque Personaje habla desde “la realidad subjetiva”, está vestido como lo estaba Salvador en la “realidad objetiva” cuando lo mataron: pantalón azul claro y camisa blanca, botas pantaneras y un sombrero alón color crema, y en las prendas, los orificios de las balas. Esta paradoja se suma a aquella en la que el único espacio en el que este personaje puede ser o adquirir “realidad” es el de los sueños.

Además de la ruptura de la cuarta pared, el uso de la música crea efectos de distanciamiento, como se ve en el teatro brechtiano, entre actor/personaje y personaje/público para llevar a lectores y espectadores a “romper la ilusión” y reflexionar sobre lo que están leyendo y viendo. Como menciona García (2012), “la apelación al público o discurso *ad spectatores* es el diálogo que se dirige directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral” (p. 80).

La música en la obra “refuerza un texto, un gesto, una situación” (Camacho, 2016, p. 155). Así, en el texto literario aparecen el canto de cuna, el bolero “Tanto tiempo disfrutamos ese amor”, la variación de la canción de tuna “La sirena”, para acompañar el trasegar doliente de la madre mientras acomoda la ropa de Salvador y le hace un altar; el canto acompaña a Concepción mientras tira la red para rescatar cadáveres para las “madres huérfanas”. Por supuesto, en la obra representada, los efectos de la música tienen mayor contundencia: se inicia con “La fiesta de los ratones” de Trío la Rosa, canción en la que se narra cómo un gato (Don Casto) puede acabar con la fiesta de los ratones (el pueblo), y los lamentos de Dolores en el texto son distribuidos en varias escenas, esta vez, en un canto grupal: “mientras mi barco navega por las orillas del mar...”, “soy el río seco del cual tu ternura...” para reforzar la idea de que el dolor individual es, también, un dolor colectivo. Reiterativos son en la representación el sonido y la imagen del río que va a cobrar gran importancia como elemento connotativo en la obra.

En síntesis, es desde este “sutil” tiempo interior, desde las premoniciones y sueños de la madre, desde los sueños y los parlamentos del hijo en la atemporalidad de la muerte que, de manera privilegiada, podremos saber la verdad de los hechos, una verdad que no corresponde a la “historia oficial” que se pretende mostrar: la de la “institucionalidad gubernamental” representada por Don Casto, el alcalde, el comandante y los medios de comunicación. En la obra no se muestra el hecho trágico (el asesinato de Salvador), sino que se reconstruye a partir de los decires de los asesinos y del mismo Salvador.

El segundo elemento estructurante de la acción dramática que revisaremos son los personajes. En este caso, en el contraste entre las acciones de hombres y mujeres, podemos ver que la mujer es la llamada a romper el silencio y a cuestionar a quienes por comodidad se callan; es la llamada a buscar justicia y, como bien menciona Ricoeur (2004), el deber de la memoria es un imperativo de justicia. Dolores le dice a su esposo: “Y a usted le están faltando pantalones. Por eso su hijo está muerto y desprestigiado. Es su deber hacer respetar su memoria. ¡Pero no! Es más fácil agachar la cabeza, ¿cierto? ¡Pues no!” (Vivas, 2016a, escena XI, p. 138). Es ella quien enfrenta a Don Casto: “Los criminales son otros, no mi hijo, son ustedes que se tapan unos a otros la inmundicia, como tapa la caca el gato” (Vivas, 2016a, escena XIII, p. 143).

Donde el orden masculino presenta “verdades” amañadas y promueve el silencio y el olvido, optar por la palabra y por la memoria constituye un “acto” femenino, en el sentido señalado arriba. La mujer busca saber la verdad y aquí es esclarecedora la relación que se establece entre verdad y memoria desde la etimología de verdad (*aletheia*):

El primer elemento de esta palabra, —*a*—, es sin lugar a dudas un prefijo de negación (*alpha privativum*). El elemento anexo —*leth*— designa algo escondido, oculto, «latente» [...] de forma que la verdad, por su significado literal, aparece —con Heidegger— como lo no escondido, no oculto, no «latente». Pero como el elemento de significado —*leth*— aparece también en el nombre de Lethe, el mítico río del olvido, por la formación de la palabra *aletheia* se puede entender que la verdad es también lo «no olvidado» o «lo que no hay que olvidar» (Weinrich, 1999, pp. 20-21).

La antinomia silencio/habla tiene en la obra otras aristas. La repetición de los silencios en las acotaciones muestra, por un lado, la futilidad del lenguaje ante la contundencia de la muerte (y más en condiciones injustas) y, por otro, la representación del poder: quien tiene la palabra tiene el poder. De este modo, Don Casto (el innombrable) impone su palabra (su poder) tanto en el ámbito público como en el privado: el que habla de más, el que refuta, es silenciado; como le ocurrió al cura Gaitán. Asimismo, los hombres de Don Casto prohíben a los vecinos hablarle a Dolores y a Pedro. En el ámbito privado, Don Casto ejerce el poder con su mujer:

No hay nada peor que una mujer altanera. Mi mujer era así, como de su temple [del de Dolores]. Un día le senté un bofetón que la dejé atontada [...] Le estallé las piernas a patadas [...] La obligué a pedirme perdón de rodillas, desnuda frente a todos los peones y hasta allí le llegó el orgullo [...] Desde ese día, dócil como una perrita, complaciente como una puta y silenciosa como una tonta (Vivas, 2016a, escena XIII, pp. 143-144).

Además de la importancia de la mujer y, en específico, de Dolores como personaje, el río también lo es no solo como símbolo, sino como imagen teatral. El río sería un personaje con un grado cero de caracterización (García, 2012) que aparece en la obra como “el devenir, el testigo, el camino hacia el futuro y el pasado, en tanto da [...] la posibilidad de irse por él y en cuanto [trae] consigo los indicios de lo irremediable, de lo ya ocurrido. El río como metáfora de la vida y como receptáculo de muerte” (Vivas, 2016b, p. 192).

Como metáfora de vida, se asocia a la representación del agua como principio materno (Bachelard, 1988); de ahí que al final de la obra Dolores lance el cadáver de su hijo al río, donde otra madre sufriente lo recogerá para hacer su propio duelo. Ese río claro, acunador, fuente de “esperanza” es también desgarrador. Como dice Durand (1981), “el agua, al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo durmiente y sombrío” (p. 89). Así como el agua viviente se va volviendo pesada y adquiere un simbolismo nictomorfo, la madre se va secando ante la ausencia del hijo:

Soy el río seco
del cual ya no puede
tu ternura ser afluyente
Necesito llorar
largamente y sin consuelo
hasta vaciarme de ti
Ya no estás
qué sola
qué silente
Me pierdo en la oquedad de este dolor
tengo frío
tengo muerte (Vivas, 2016a, escena VI, pp. 127-128).

También aparece el río como el cementerio, el lugar para los muertos, el *locus terribilis*. Carolina Vivas dice que la obra “nace de imaginar las miles de historias que yacen bajo tierra o en el fondo de los *ríos-tumba* de Colombia” (Casa América Catalunya, 2017, párr. 5). Baste con recordar el comentario del jefe paramilitar Éver Velosa, alias ‘H. H.’: “Si le sacaran el agua al río Magdalena, encontrarían el cementerio más grande del país” (*Semana*, 2007, citado en Sánchez, 2018, p. 27).

En este escenario, las Lloronas colombianas contemporáneas —que buscan a sus hijos muertos, aunque esta vez no sean ellas las causantes de su muerte, sino que el asesino sea el padre simbólico, aquel que impone la ley— encuentran en el río cuerpos que no son los de sus hijos, pero que rescatan para dar la posibilidad del duelo. Así lo hace Concepción (la pescadora), de ella Vivas dice: “Esa mujer podría ser una madre que, como Dolores, había perdido a su hijo y esperaba cada día que el cadáver pasara por allí para rescatarlo” (Vivas, 2016b, p. 192). Dolores arroja a su hijo al río como ofrenda para otras Dolores, para que sea recuperado por otras Concepciones. En el plano de la realidad ficcional, se busca en el río lo que no se encuentra en la ley: humanidad.

A modo de cierre

Carolina Vivas y Umbral Teatro optan por la memoria como acto de resistencia a esa “mayoría silenciosa, la que no quiere saber” —aquí parafraseamos a Marcela Serrano (2005) en su novela *Para que no me olvides*—. Y para ello integran la realidad social con el drama humano de quienes padecen la violencia, lo que muestra la fuerza del amor de una madre que ha perdido a su hijo ante el poder omnímodo del padre Estado que, como en *Saturno* de Goya, devora a sus hijos. En este aspecto, Vivas dialoga con sus colegas mujeres, pues uno de los temas insistentes de la dramaturgia femenina en Colombia es el de la madre que pierde a sus hijos (Valderrama, 2015).

Vivas y Umbral Teatro optan por la memoria al mostrar lo simple y lo complejo de la existencia de una pareja campesina: salvaguardar el nombre del hijo, darle santa sepultura a su cadáver, hacer caso a los presentimientos y premoniciones, romper el silencio y decir la verdad a quienes no quieren escucharla. Optan por la memoria con cantos y silencios, con telas y con video, con símbolos animales y naturales que develan la compasión y la lealtad en el dolor que tienen entre sí las madres ¿huérfilas?

La (po)ética de la memoria que proponen Vivas y Umbral Teatro resignifica lo “sutil”: renuncian a mostrar la “espectacularidad” del hecho violento y privilegian atmósferas e imágenes poéticas que, desde la sugerencia, aluden al dolor y al coraje de las víctimas de la violencia y, desde la ironía, al cuestionamiento de los actores que la provocan y al de los lectores y espectadores que impasibles asistimos al espectáculo trágico de los crímenes de Estado en el teatro nacional que es Colombia.

Vivas y Umbral Teatro oponen la imagen poética de las acotaciones y el minimalismo del espacio teatral al exceso del asesinato de Salvador (y de muchos más) para subrayar lo que la sociedad no quiere ver. Construyen una (po)ética de la memoria que opta por la conmiseración “humana” frente a la violencia “animal” y nos preguntan (sin preguntarnos) qué sentido tiene recordar la violencia producida por el Estado si no reflexionamos como sociedad y atribuimos nuevas significaciones a lo vivido para que se conozca la verdad y los hechos no se repitan.

Vivas y Umbral Teatro optan por la memoria repitiéndonos (sin repetir) la fórmula de Marc Augé (1998): “Dime qué olvidas y te diré quién eres” (p. 11).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (2010). *Poética*. En V. García (ed.) Madrid: Gredos.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1988). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Biblia. Recuperado de <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo%2027%3A40&version=RVR1960> [24.01.2024].
- Camacho, S. (2016). Desarraigo y otras figuras dramáticas de Carolina Vivas. En C. Vivas, *Dramaturgia y presente* (pp. 150-160). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Casa América Catalunya (2017). Lectura dramatizada: 'Donde se descomponen las colas de los burros' (Colombia). Recuperado de <https://americat.barcelona/es/e299scena-donde-descomponen-colas-burros> [10.05.2023].
- Díaz, J. (2016). Proceso de creación de Salvador en la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 177-183). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Escobar, A. (2002). Literatura y violencia en la línea de fuego. En A. Escobar Mesa, *Violencia y política III* (pp. 319-338). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- García, J. (2007). *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-Resad.
- García, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- Hölderlin, F. (1984). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- Jurisdicción Especial para la Paz (2021). La JEP hace pública la estrategia de priorización dentro del Caso 03, conocido como el de falsos positivos. Recuperado de <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx> [9.10.2023].
- Lamus, M. (2007-2008). Carolina Vivas Ferreira: entre lo sutil y lo violento. *Boletín cultural y bibliográfico* 44-45 (76-77). Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/342/345 [12.09.2023]
- Lehmann, H. (1999). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato. Cendeac.
- Marchese, A y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ariel.
- Pardo, J. (2015). Donde se descomponen las colas de los burros: el lugar que mandó el patrón. Entrevista con Carolina Vivas. Recuperado de <https://alternativa.com.co/2015/09/21/colas-de-los-burros-teatro/> [05.02.2023].
- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, I. (2016). Mi experiencia de dirección con la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 184-188). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.

- Roux, F. (2022). Los falsos positivos fueron una monstruosidad dice el padre Francisco de Roux. *Noticias Caracol*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bXZ1ecoLuHg> [27.01.2023]
- Sánchez, A. (2018). Análisis de la obra teatral “Donde se descomponen las colas de los burros”: conflicto armado en Colombia y género. [Trabajo de grado. Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana]. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Satizábal, C. (2015). *Polifonía de la presencia y las escrituras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Serrano, M. (2005). *Para que no me olvides*. Barcelona: Planeta.
- Umbral Teatro. (s. f.). Nosotros. Recuperado de <https://umbralteatro.com/Nosotros> [25.06.2023]
- Valderrama, D. (2015). CAMINOS EN LA DRAMATURGIA FEMENINA COLOMBIANA. Apuntes y caracterizaciones sobre discursos dramáticos propuestos por mujeres en el siglo XXI en Colombia. [Trabajo de grado. Artes escénicas]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ASAB.
- Velasco, M. (1992). La mujer en la dramaturgia colombiana. *Revista de Estudios Culturales 2*, pp. 89-104.
- Vivas, C. (2009). DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS. Recuperado de <http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/DONDE%20SE%20DESCOMPONEN%20LAS%20COLAS%20DE%20LOS%20BURROS%20finalx.pdf> [25.01.2023]
- Vivas, C. (2016a). DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 109-149). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Vivas, C. (2016b). Por la ruta de DONDE SE DESCOMPONEN LAS COLAS DE LOS BURROS. En C. Vivas. *Dramaturgia y presente* (pp. 189-193). Bogotá: Ediciones del Umbral, Ministerio de Cultura de Colombia.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.
- Zizek, S. (1994). *Goza tu síntoma, Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498382645004>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

María Isabel Reverón Peña, Mario Antonio Parra Pérez
**Donde se descomponen las colas de los burros (2008): una
apuesta de Carolina Vivas y del grupo Umbral Teatro por
la reivindicación de la memoria***

**Where Donkeys' Tails Decompose] (2008): Carolina Vivas
and Umbral Teatro Group's Commitment to Memory
Vindication**

Estudios de literatura colombiana

núm. 56, p. 61 - 81, 2025

Universidad de Antioquia,

ISSN: 0123-4412

ISSN-E: 2665-3273

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356325>