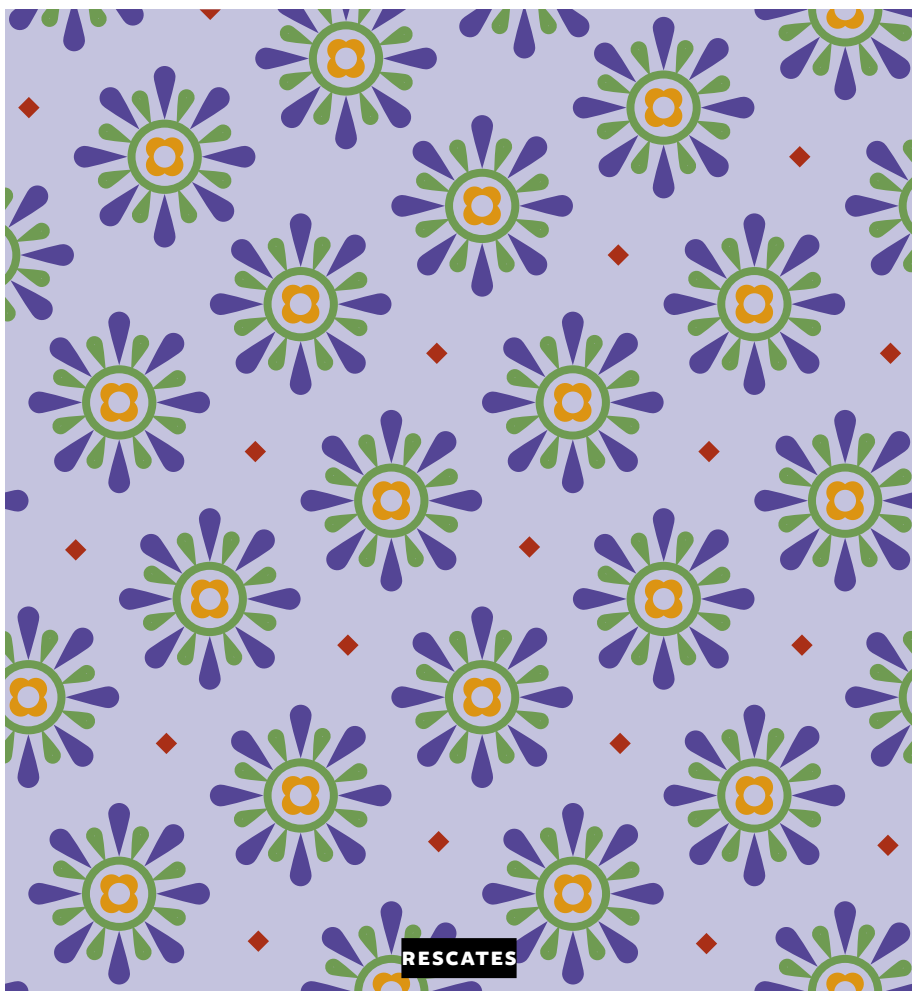


JUSTICIA [POÉTICA] Y MEMORIA [INQUIETANTE]



Paola Helena Acosta Sierra



Justicia
[poética]
y memoria
[inquietante]

Acosta Sierra, Paola Helena

Justicia [poética] y memoria [inquietante] / Paola Helena Acosta Sierra. -- 2ª. Edición.

-- Bogotá : Universidad Pedagógica Nacional, 2020.

342 páginas: Ilustrado. -- (Colección Rescate)

Incluye: Bibliografía al final de cada capítulo

Incluye: Índice temático

ISBN: 978-958-5503-89-2 (Impreso)

ISBN: 978-958-5503-91-5 (PDF)

ISBN: 978-958-5503-90-8 (ePub)

1. Violencia en el Teatro – América Latina.
2. Arte y Sociedad - América Latina.
3. Violencia en la Literatura – América Latina.
4. Teatro – Conflicto Armado. I. Tit

792

Justicia [poética] y memoria [inquietante]

© Universidad Pedagógica Nacional

© Paola Helena Acosta Sierra

ISBN impreso: 978-958-5503-89-2

ISBN PDF: 978-958-5503-91-5

ISBN ePub: 978-958-5503-90-8

Primera edición: Bogotá, 2019

Segunda edición: Bogotá, 2020

Leonardo Fabio Martínez Pérez

Rector

John Harold Córdoba Aldana

Vicerrector Académico

María Isabel González Terreros

Vicerrectora de Gestión Universitaria

Fernando Méndez Díaz

Vicerrector Administrativo y Financiero

Gina Paola Zambrano Ramírez

Secretaria General

Preparación editorial

Grupo Interno de Trabajo

Editorial

Universidad

Pedagógica Nacional

Carrera 16A n.º 79-08

editorial.pedagogica.edu.co

Teléfono: (57 1) 347 1190

- (57 1) 594 1894 Bogotá,

Colombia

Alba Lucía Bernal Cerquera

Coordinación

Miguel Ángel Pineda

Edición

Claudia Patricia

Rodríguez Ávila

Diseño de colección

y diagramación

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y decreto reglamentario 460 de 1995.

Este libro no puede ser fotocopiado, ni reproducido total o parcialmente, por ningún medio o método, sin la autorización por escrito de la universidad. Todos los derechos reservados.

Justicia
[poética]
y memoria
[inquietante]

Paola Helena Acosta Sierra



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores

A Mateo, Samuel y Martín,
por la bella declaración
de su existencia en mi vida.

A Diego,
por el ritmo de su respiración a mi lado.

Contenido

Prólogo	12
---------	----

PARTE I. ECLOSIÓN

CAPÍTULO I. EL TIEMPO DE LOS HOMBRES	18
¿Todo tiempo pasado fue mejor? El tiempo categorizado	18
Aproximaciones al tiempo presente	22
Justicia transicional y memoria en América Latina	26
Bibliografía	42
CAPÍTULO II. MEMORIA	45
Distinción entre memoria e historia	45
Diferenciaciones de la memoria	49
Usos de la memoria	60
Pedagogía de la memoria	61
Bibliografía	67
CAPÍTULO III. POLÍTICA PÚBLICA DEL RECUERDO	71
Miradas sobre las políticas del recuerdo en América Latina	74
Bibliografía	93
CAPÍTULO IV. OTRAS MIRADAS, EL MISMO LUGAR	96
Brasil. Las idas y venidas del Estado brasileño. Un breve análisis de las dictaduras, las políticas de la memoria y el Brasil contemporáneo	97

Venezuela. La revolución es solo un gobierno.	
Notas filosófico-políticas	106
Chile. Detenidos desaparecidos y ejecutados políticos en Chile	112
México. Huellas y erosión. El arte y los derechos humanos en México hoy	123

PARTE II. FUNERAL

Preámbulo	130
-----------	-----

CAPÍTULO V. PREPARACIÓN DEL CUERPO

Bibliografía	139
Sobre la obra	139
Proceso de creación	145
Fragmentación/cuerpo roto/identidad descuartizada	152
El dolor por un ausente/presente... ni vivo ni muerto	174
Mujer doliente, sobreviviente	182
Bibliografía	188

CAPÍTULO VI. TRASLADO AL CEMENTERIO

Poéticas del dolor	191
Sobre la obra	196
Proceso de creación	202
El no lugar	224
Poder instaurado que conduce al miedo y al silencio	235
Bibliografía	248

CAPÍTULO VII. ENTIERRO	252
Cerremos los ojos con fuerza	252
Antes de <i>Arimbato</i> , en algún lugar del mundo	258
Proceso de creación	269
<i>Arimbato</i> en los confines. Cultura, desarrollo y marginalización	297
Inutilidad del arte. Performatividad política como devenir de la estética ante la guerra	305
Bibliografía	315
EPÍLOGO	319
Bibliografía	329
LA AUTORA	331

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

WALTER BENJAMIN

Prólogo

Mientras se finalizaba la investigación que da origen a este libro, se inauguró en el Claustro de San Agustín de Bogotá la exposición “El testigo”, que colige cerca de 500 fotografías realizadas por el reportero gráfico Jesús Abad Colorado quien, a través de su lente, recoge la memoria de los últimos años del conflicto armado en el país. Una exposición que invita al espectador urbano —aquel que no ha sufrido en primera persona el desastre que conlleva la violencia— a compadecer¹ a las víctimas y, por ende, sentir la necesidad de esclarecer los hechos y reconstruir una memoria heterogénea basada en testimonios, para lograr la reconciliación y la no repetición de la barbarie.

Lo anterior es uno de los tantos ejemplos posibles de la estrecha relación que han establecido las artes -en su sentido más amplio y expandido- con procesos de denuncia y sensibilización sobre el conflicto armado, una urgencia por parte de diferentes artistas de incluir, en sus narraciones, aquellas temáticas que tocan y configuran las construcciones sociales de países que han sido víctimas de las dictaduras militares, Grupos Armados al Margen de la Ley o cualquier otro proceso que haya ultrajado a su población civil.

1 Utilizo la palabra compadecer en su acepción latina, que implica un sentimiento de solidaridad en el dolor ajeno tal como para hacerlo propio.

Las artes escénicas en América Latina y Colombia no han sido ajenas a los diferentes fenómenos de violencia; son numerosas las obras o textos teatrales que abordan esta temática desde diferentes perspectivas, que permiten realizar una extensa radiografía del conflicto armado a través de la voz de dramaturgos, actores y personajes escénicos que dan voz a los diferentes participantes del conflicto, en particular a los silenciados, los vencidos, las víctimas.

Por consiguiente, la relación entre teatro y conflicto en Colombia se ha configurado como un fértil humus para los estudios teatrales del país, por lo cual resulta pertinente mencionar dos investigaciones que podrían considerarse como relevantes antecedentes a este documento; los tres tomos de la investigación titulada *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*, y los dos volúmenes de *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* realizados por Carlos José Reyes y Enrique Pulecio Mariño, respectivamente.

De tal modo, este libro se convierte en un importante aporte para desentrañar los acontecimientos del conflicto a través del análisis de tres obras de teatro recientes, abordadas desde la perspectiva de la política del recuerdo. Por consiguiente, el campo de investigación específico de los estudios teatrales se complejiza gracias a la mirada particular de las ciencias sociales, la antropología cultural, la sociología y la historiografía, que entrecruzadas componen las categorías de análisis del riguroso estudio propuesto por la investigadora Paola Acosta.

En concordancia, los tres primeros capítulos, que fungen como marco teórico y conceptual del estudio, revisan minuciosamente las categorías de memoria y política pública del recuerdo, exponiendo en profundidad los planteamientos teóricos de diferentes autores que se contrastan con aspectos historiográficos de Europa y en particular de América Latina, en donde los fenómenos de guerra, dictadura, conflicto armado y violencia han instaurado la necesidad de cuestionar las políticas del recuerdo en función de la memoria reciente. Adicionalmente, se hace referencia a

algunos ejemplos de las artes, en particular del teatro, que contribuyen a la restitución de memoria al abordar temáticas propias del conflicto, a través de la reelaboración poética del lenguaje artístico. Posteriormente, gracias al invaluable aporte de cuatro investigadores latinoamericanos, se profundiza en aspectos precisos del conflicto en Brasil, Venezuela, Chile y México. En suma, se construye un paisaje complejo, que incluye diferentes miradas, posturas y perspectivas.

La investigadora se focaliza luego en el respectivo análisis textual de las obras *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*, de Jesús Domínguez; *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas, y *Arimbato, el camino del árbol*, de Felipe Vergara; obras que toman como insumo para la creación algunos hitos en la historia reciente del conflicto colombiano, tales como: las masacres paramilitares; las ejecuciones extrajudiciales o mal llamadas falsos positivos efectuados por miembros del Ejército de Colombia; y la sistemática violencia y el desplazamiento forzado que padeció la comunidad indígena Emberá, lo cual desembocó en una serie de suicidios. El análisis, además de estar ejecutado desde las categorías anteriormente señaladas, incluye datos relevantes que ayudan a la comprensión histórica de los hechos que inspiraron las obras. Asimismo, al inicio de cada uno de los capítulos se incorpora un prólogo elaborado por la mano de los mismos autores, que junto con las entrevistas realizadas por la investigadora, aportan la visión y reflexión del artista sobre su propia obra, además de algunas precisiones sobre la escenificación del texto, detalles del proceso creativo y aspectos relacionados con las necesidades o urgencias creativas que los llevaron a indagar en los acontecimientos históricos tratados.

De igual importancia son las fotografías que acompañan los fragmentos textuales de las obras, un material iconográfico de las puestas en escena originales que permite ahondar en la comprensión de los pasajes citados y, por tanto, contribuyen al análisis

desde la perspectiva escénica del montaje teatral, que incluye las metáforas escenográficas y el *gestus*² de los actores.

Es así como en los apartados correspondientes a las conclusiones se evidencia la forma en que las relaciones entre arte y conflicto configuran una posible pedagogía de la memoria y, por ende, son un aporte a las políticas del recuerdo; sobre lo cual quisiera traer a colación las primeras líneas de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, quien de manera magistral contribuyó a transmitir, en las sucesivas generaciones de colombianos la memoria de la masacre de las bananeras: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”.

Resalto, entonces, la importancia y pertinencia de este estudio para el momento actual que vive el país, un momento coyuntural en el que se ha puesto sobre la mesa del debate público y la decisión política la posibilidad de reconocer el conflicto como un presente o como un pasado sobre el que debemos hacer memoria para que no se repita.

Es importante señalar que este documento es el resultado del trabajo de investigación realizado gracias a la Beca de Investigación en Arte Dramático (2018) del Instituto Distrital de las Artes (Idartes), del cual participé en calidad de tutor, acompañando el impecable trabajo propuesto por la profesora Paola Acosta.

Por último, debo admitir que el proceso de tutoría, el debate académico sobre las rutas que tomaba la investigación, la lectura y revisión de capítulos, los encuentros, los correos electrónicos y las llamadas con la investigadora y su auxiliar, Daniela Fajardo, resultaron valiosos y enriquecedores, por lo cual, espero vivamente que en las páginas a continuación el lector encuentre una síntesis de lo vivido en el proceso.

Giovanni Covelli Meek

2 Desde la perspectiva acuñada por Bertolt Brecht.

Parte I Eclosión

Capítulo I.

El tiempo de los hombres

¿Todo tiempo pasado fue mejor? El tiempo categorizado

Con el fin de actuar contra y por encima de
nuestro tiempo en favor,
eso espero, de un tiempo futuro.

NIETZSCHE

El debate en torno a la historia y la memoria ha hecho reflexionar a diversos científicos sociales acerca de los límites entre estos dos campos del saber. Teniendo en cuenta que los discursos y las corrientes de pensamiento emergen y se modifican con el transcurso del tiempo, tanto memoria como historia, y por ende sus umbrales, dependen en gran medida de las relaciones de temporalidad que gobiernan una época o una cultura. Las culturas nómadas del Amazonas, como los Nukak que habitan en la Amazonía colombiana entre el río Inírida y el Guaviare —en especial antes de su encuentro forzoso y trágico con la cultura de los colonos y de los grupos armados colombianos que paulatinamente los han ido despojando de sus territorios— tienen una forma de concebir la relación entre el presente y el pasado muy diferente a la que tendría, por ejemplo, una cultura urbana de una de las grandes

ciudades Latinoamericanas, como por nombrar alguna: Bogotá. Mientras que un joven Nukak posiblemente entendería el presente como una réplica del pasado, casi como si fuese un tiempo cíclico, gracias a una dinámica social sin grandes cambios a lo largo de generaciones, un joven ciudadano bogotano entenderá que el pasado es algo que se ve en los álbumes de fotos de sus abuelos, que aparecerán con vestimentas graciosas y anticuadas, en el mejor de los casos retro, y que tiene poco que ver con el presente, ya que el tiempo en este entorno urbano cambia constante y vertiginosamente. Aunque este ejemplo tenga, sin lugar a duda, algo caricaturesco y lleno de suposiciones, sirve para ilustrar que existen relaciones particulares con el tiempo que se deben tener en cuenta a la hora de abordar una reflexión sobre la memoria y la historia.

La manera de articular, ordenar y aprehender del pasado, el presente y el futuro se ha denominado, de acuerdo con Hartog (2007), *régimen de historicidad*. Hartog, en su libro *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, entiende este concepto como la manera de traducir y ordenar las experiencias alrededor del tiempo y como instrumento desde el cual se puede aprehender de la crisis de la experiencia temporal. Cada cultura tiene su propio régimen de historicidad en donde coexisten distintas historicidades que distan entre sí debido a las conexiones entre las categorías temporales: pasado, presente, futuro.

Entre el siglo v y el siglo xviii, la categoría temporal que dominaba era el pasado, se volvía la mirada a los sucesos pretéritos para tomarlos como referentes adaptables al presente y al futuro; Hartog (2007) designa a lo anterior como *historia magistra*, puesto que se enfatizaba en el modelo a imitar, en donde el ejemplo del pasado se debía replicar en el porvenir, de tal modo que el futuro sería la repetición de lo que sucedió anteriormente.

Sin embargo, con la Revolución Francesa, que interrogó al pasado para declarar que no era necesario imitar los acontecimientos pretéritos, surgió un conflicto en el régimen de historicidad y apareció la *historia moderna*. La ejemplaridad desapareció

al considerarse que las experiencias pasadas eran arcaicas. Con esto se da lugar a la no reproducción del pasado, instalándose “un futuro que llegará cual ruptura con el pasado” (Hartog, 2007, p. 131). Este régimen es situado por este autor entre 1789 y 1989, culminando con la caída del Muro de Berlín, un acontecimiento que marcaría el derrumbamiento de la idea de un progreso fundado en una historia lineal.

La crisis del régimen moderno se instaura entonces en medio de un escenario determinado por un campo de fuerzas en donde se ubicaban las culturas hegemónicas dominantes y las culturas subalternas, sometidas o marginadas; de ahí que las primeras aspiran a controlar y apoderarse de la historia social y cultural de las últimas, instaurando, al mismo tiempo, su cultura dentro de los grupos humanos subordinados. Frente a esto, Walter Benjamin (2008) señala que la historia se ha escrito y aprendido con base en la desdicha de los pueblos derrotados; por lo tanto, es sobre los hombros de los vencidos, sobre sus cuerpos maltrechos, que se ha cimentado el progreso.

Ante un régimen que tiene sus fundamentos en un progreso con miras hacia el futuro, surge el *régimen presentista* como la posibilidad de abordar un pasado histórico desde el presente. En este contexto, emerge un horizonte de expectativas que permite pensar una nueva relación con la temporalidad: el presente se muestra inquieto por el pasado y la memoria se convierte en el vehículo del régimen naciente. Hartog (2007) plantea que en este momento se evidencian los primeros esbozos de los lugares de la memoria, en donde un grupo social consigna voluntariamente sus recuerdos. De esta manera, el análisis de las memorias colectivas e individuales se convierte en la punta de lanza de una historia que se asume como contemporánea.

Desde un lugar diferente, Nietzsche propone tres instancias o enfoques en la forma de asumir la relación presente/pasado; estas instancias están relacionadas estrechamente con los regímenes de historicidad de Hartog. En *Sobre la utilidad y el perjuicio de la*

historia para la vida [ll intempestiva], Nietzsche (2003) plantea que el animal vive de manera no histórica, sin fracción fantasmática. En el hombre, al contrario, el pasado es un lastre del cual solo se libera a través de la muerte, pues el hombre no olvida. El pasado desaparece y reaparece en el presente como fantasma que perturba, de forma que el presente se desvanece mientras se solidifica el pasado. Ante esto, Nietzsche plantea que el ser de la felicidad radica en la posibilidad de olvido, del ser también ahistórico, pues el hombre puede utilizar su conciencia ahistórica para resignificar el pasado en la medida que aquel que se queda en su conciencia histórica se destruye a sí mismo.

Se plantea también un *tiempo monumental* que se relaciona con la idea de un pasado que permanece digno de recordar y digno de imitación, y del que el hombre se sirve al saber que, si tal cosa fue posible en determinado momento, podría serlo posteriormente, ya que se repite cada tanto, aunque se pierden las causas y solo se narran los efectos. Nietzsche postula que mientras que el pasado se cuente de forma ejemplar, será susceptible de ser construido, llegando a confundirse con la ficción mítica, en un proceso en el que una parte de ese pasado es repudiada o simplemente olvidada (Nietzsche, 2003). Se configura entonces un “gran pasado” que es entendido de forma parcial, pues solo se recuerdan aquellos acontecimientos considerados edificantes o positivos para la Historia.

Otra forma de mirar el tiempo ha sido la *historia anticuaría*, la cual reconoce en el pasado los orígenes de su presente, por lo que busca conservarlo y venerarlo. El hombre que mira la historia de esta forma tiene la capacidad de rastrear las huellas poco visibles, un instinto de “leer correctamente el pasado por más que se haya escrito encima, una rápida capacidad de comprensión de los palimpsestos, e incluso de los polipsestos” (Nietzsche, 2003, p. 61), y justifica su existencia sintiéndose parte de un proceso que se origina en el pasado, a lo que el autor llama sentido histórico. Sin embargo, esta posición de focalización hace que se tenga un campo de visión limitado. Esta visión se petrifica cuando el presente deja

de alimentarla, cuando solo importa el pasado y se deja de lado cualquier movimiento nuevo que pueda convertirse en un obstáculo. Esta historia puede preservar la vida, pero no la engendra, sería “sacrilegio reemplazar tal antigüedad por una novedad y oponer a tal suma de piedades y veneraciones acumuladas a través del tiempo, lo que deviene y es actual” (Nietzsche, 2003, p. 65).

Uno de los elementos que determina ese cambio de relación entre el presente y el pasado, está dado por una forma diferente de mirar la historia, que Nietzsche (2003) plantea como una forma de *historia crítica*, en la cual el hombre se libra de su pasado para poder vivir a través del juicio que hace de éste para condenarlo, no a través de los principios de la justicia sino de la vida: “se necesita mucha fuerza para poder vivir y poder olvidar en qué medida la vida y el hecho de la injusticia son una misma cosa” (p. 65). Se requiere el juicio y la destrucción del pasado, en tanto que “todo lo que nace merece perecer [...] se considera críticamente el pasado mientras sus raíces son aniquiladas con el cuchillo, pasando cruelmente por encima de cualquier tipo de piedad” (Nietzsche, 2003, p. 66), con esta acción se espera una confrontación con el conocimiento heredado y aquel propio en donde nace algo nuevo: “nueva costumbre, un nuevo instinto, una segunda naturaleza, y de ese modo la primera termina por atrofiarse” (p. 66). Se construye de esta manera un pasado del cual se quiera proceder, la “instalación de un estado suprahistórico” como resultado de la observación histórica desde una posición ahistórica que se encuentre al servicio de la vida, pues la historia le pertenece a los seres vivos y no al contrario.

Aproximaciones al tiempo presente

La génesis del régimen presentista se da a partir del inicio del movimiento futurista con el punto de giro en el enfoque de la mirada hacia el futuro, en donde la historia se encontraba proyectada en nombre del porvenir. El *Manifiesto Futurista* impulsa esta postura, en tanto desea conocer un acto resonante capaz de romper con el

orden antiguo: los futuristas pretendían dejar atrás el arte pasado y el pasado para abrir así una etapa mediada por la innovación. Sin embargo, señala Hartog, el régimen inició siendo futurista pero terminó transformándose en presentista debido a las guerras mundiales y a la Guerra Fría. Ante estos acontecimientos, el futurismo le cedió terreno al presente hasta que este último ocupó su lugar por completo (Hartog, 2007).

En el régimen presentista, la categoría que conquista el tiempo en relación con la historia es el presente, desde el cual este régimen enuncia un pasado reciente que no ha sido visibilizado y cuestionado desde un sentido crítico. En efecto, si la historia ha sido escrita por los vencedores —pues han sido ellos quienes han constituido unas memorias oficiales y homogéneas que legitiman sus acciones—, el presentismo permite reconstruir la historia desde el debate frente al uso público del pasado, posibilitando la representación de este pasado a partir de las memorias subalternas que desafían el monopolio ejercido en la esquematización del conocimiento que se tiene sobre los acontecimientos pretéritos.

También ha sido de gran relevancia en el debate actual sobre la relación presente/pasado, los aportes de autores como Bloch (1996), Le Goff (1991), Deleuze (2003) y Ginzburg (2003), quienes han planteado diferentes visiones sobre la historia, la memoria, el pasado, las huellas y el testimonio, las cuales han significado una ruptura clara con el espíritu positivista y cientificista de la historia que dominó durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX. Estos autores rechazan la fundamentación de la historia en la supuesta —y en realidad, falsa— neutralidad e inocuidad del *documento* en tanto que prueba histórica, denunciando —aquí la influencia de Foucault— sus efectos de poder. El lenguaje y las prácticas discursivas son los lugares donde se manifiesta el uso del poder, en cuanto conocimiento que algunos poseen para determinar las conductas de otros —la iglesia sabe cómo llegar al reino de los cielos, los médicos cómo llevar una vida sana, el psicólogo cómo tener salud mental, etc.—. Así Foucault (1988)

dice: “En todo caso, vivir en sociedad es vivir de modo tal que es posible que unos actúen sobre la acción de los otros. Una sociedad ‘sin relaciones de poder’ solo puede ser una abstracción” (p. 17). El autor plantea como labor la nueva economía de las relaciones de poder, que debe ser empírica y que toma como punto de partida las resistencias. Resistencias que podemos encontrar en la memoria, en los discursos menores como postula Deleuze.

Deleuze, en *El saber. Curso sobre Foucault*, desarrolla la idea de los regímenes de visibilidad, afirmando: “Ver [...] no es un comportamiento entre los demás, es la condición de todo comportamiento en una época. Hablar no es una expresión de la mentalidad, es la condición de la mentalidad de una época” (2003, p. 16). En este sentido podríamos afirmar, a partir de la teoría de Le Goff (1991), que los monumentos —refiriéndonos acá al pasado historizado— no son unas huellas del pasado dentro de las demás, sino una adecuación de la memoria a las exigencias del sistema productivo de toda una época.

Ante el planteamiento de Deleuze, es posible afirmar que hay un ordenamiento generalizado que opera como marco de entendimiento del mundo, y Deleuze (2003) lo cifra en “ver”. Cabe precisar que Deleuze no asocia la palabra “ver” con “forma”, esa es una distinción relevante porque no se trata de “forma de ver”, sino cómo “ver” implica cierta materialidad en términos de saber y poder. De ahí que “ver” determina un régimen de visibilidad, y “hablar” determina un régimen de los enunciados. En este mismo sentido, “recordar”, a partir de lo planteado por Le Goff (1991), implica un régimen de historicidad, en donde lo que se recuerda está determinado por la sociedad que produce este recuerdo. En los tres casos, el involucramiento de la palabra régimen implica que la memoria historizada no es un proceso de libre elección, tampoco de consecución del gusto. El proceso del *régimen memorial*¹ se dará entonces por el adiestramiento de los recuerdos

1 Propongo el concepto de régimen memorial en el marco de las políticas públicas del recuerdo en América Latina, en donde el poder político, el del historiador, o el

como proceso social y político a partir de la opresión o suspensión de ciertos elementos del pasado, o permitiendo y/o creando el recuerdo de ciertos eventos.

De acuerdo con Benjamin (2008), el sujeto del conocimiento histórico es el oprimido, en consecuencia, son las voces y las memorias de los vencidos o sometidos las que deben regresar del pasado e ingresar al presente. Es así como la memoria se ha convertido en el dispositivo desde el cual se puede recapturar el pasado, en efecto, “las experiencias sociales del siglo xx de dolor, muerte, represión, vividas por las sociedades latinoamericanas y europeas declaran la necesidad de historizar la memoria” (Osorio y Rubio, 2006, p. 18). Frente a esto, la historia debe tener un enfoque crítico para dirigir la mirada a los que han sido invisibilizados por la historia oficial, dando un lugar a las memorias y testimonios de los testigos supervivientes ya que allí se ofrece una representación no advertida del pasado.

Al respecto, Carlo Ginzburg (2003), en el libro *Tentativas*, hace alusión al método indiciario, que está basado en la sintomatología y se enfoca en culturas subalternas. Por medio de este método es posible descifrar códigos, estructuras y símbolos, a partir de los cuales se puede reconstruir la identidad y la cultura de los grupos humanos que han dejado pocos rastros sobre su pasado, pues esas huellas o indicios revelan los desfases entre el discurso de los oprimidos y el discurso hegemónico.

El conocimiento sobre el pasado está en constante actualización, se reescribe al privilegiar las voces que no han sido escuchadas, por lo que el testimonio y los indicios son considerados como archivos o pruebas documentales capaces de revelar la relación causa-efecto de ciertos acontecimientos. Al respecto, Marc Bloch (1996), en su libro *Apología para la historia o el historiador*, señala que “[...] todo conocimiento de la humanidad en

de los medios de difusión, decide qué debe recordar la población, cómo, cuándo, dónde, bajo qué materialidades, a través de cuáles dispositivos y en qué medios. Es decir, estamos frente a una selección entre lo que ya está elegido.

el tiempo, independientemente de su punto de aplicación, sacará siempre de los testimonios de otros, gran parte de su sustancia” (p. 76), de ahí que, el testimonio sea en sí mismo material de estudio para la historia.

Por tanto, son las huellas o vestigios del pasado las que sitúan la necesidad de la historia contemporánea por volver la mirada atrás, “el pasado es por definición algo dado que ya no será modificado por nada. Pero el conocimiento del pasado es una cosa en progreso que no deja de transformarse y perfeccionarse” (Bloch, 1996, p. 82). El conocimiento del pasado no se puede dejar en manos de las narraciones historicistas acriticas, en tanto estas narraciones están atravesadas por unas relaciones de poder y de saber que se reflejan en la construcción falseada de la verdad de la Historia², en la cual unos cuantos demuestran su focalización como verdadera. De allí, la importancia del testimonio de los testigos supervivientes, pues la historia debe buscar la verdad por medio de las huellas, rastros o indicios a partir de los cuales adquiera un conocimiento profundo del pasado. En efecto, los acontecimientos pretéritos no han concluido, están vigentes tanto en los procesos sociales como en las experiencias vividas que coexisten en la contemporaneidad e impiden el acrecentamiento del olvido. La historia reciente suscita una consciencia histórica fundada en las memorias de los testigos que apelan a un pasado inconcluso.

Justicia transicional y memoria en América Latina

Mientras Europa experimentaba la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, la Guerra Fría³, América Latina vivía la intensidad

2 Hago referencia a la *historia maestra*, a la transmitida y enseñada, que ha estado vehiculizada a través de regímenes de poder: *Historia oficial*.

3 Polarización mundial —una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial— entre la ideología política de los Estados Unidos y la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) que finaliza con la desintegración de la URSS en 1991. Sin embargo, las ideas marxistas-leninistas encontraron en América Latina un escenario para ser

de expresiones sistemáticas de violencia que vulneraban los derechos básicos de los ciudadanos como las dictaduras militares, los conflictos armados internos y las guerras civiles. En este contexto, la recuperación de la memoria en Latinoamérica se ha vuelto relevante en el siglo *xx*, en especial la recobrada a partir de los años 70, después de instaurarse una violencia generalizada en la región.

Al mismo tiempo que en Cuba se cristalizaba la Revolución, en la región se consideraba que esta amenazaba con traspasar las fronteras de la isla, tal situación desencadenó en la emergencia de varias dictaduras latinoamericanas —Argentina, Bolivia, Chile, Brasil y Uruguay—, que tuvieron en común un golpe militar. Frente a la oposición de Cuba al control dominante ejercido por Estados Unidos, en los países latinoamericanos entre los años 70 y 80 en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional de Estados Unidos se gestó la Operación Cóndor, o Plan Cóndor, creada el 28 de noviembre de 1975 en una reunión secreta que tuvo lugar en Santiago de Chile. Este nombre fue “asignado a un proyecto de inteligencia y coordinación entre los servicios de seguridad de los regímenes militares del Cono Sur” (Garzón, 2016, pp. *xlii-xlii*). La Operación Cóndor consistió en una estrategia contrainsurgente para reprimir los movimientos sociales de izquierda que amenazaban con impedir la instauración de políticas neoliberales.

Hacia 1977, Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Paraguay, Perú, Panamá y Uruguay eran gobernados por militares —la mayoría de ellos había efectuado un golpe de Estado—, razón por la cual estos tuvieron un papel decisivo y activo en los asuntos políticos.

Por medio de una red de dictaduras militares que abarcaron la mayoría de los países de América del Sur, Estados Unidos, en alianza con las Fuerzas Armadas de cada país participante, implantó regímenes basados en la represión, el terror y el derramamiento de sangre. Estas dictaduras y gobiernos totalitarios

propagadas con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, lo cual se transformó en el mayor desafío para la implementación del modelo hegemónico estadounidense.

implementaron como práctica de represión varios mecanismos de desaparición, secuestro, tortura y asesinato contra las personas que se opusieron al régimen, y en general contra diferentes sectores de la sociedad civil que por algún motivo resultaran sospechosos. Es en este contexto político y económico donde las iniciativas de memoria en América Latina se inscriben para develar en el ámbito público los pasados-presentes (Allier y Crenzel, 2015).

Las luchas por recuperar los derechos de los ciudadanos se darían en países que albergan en su historia conflictos armados internos como Colombia, Perú, Guatemala y El Salvador. Carlos Figueroa (2001) plantea al respecto:

Aun dictaduras como la de Pinochet en Chile, que abiertamente rompieron un orden democrático y derrocaron a un gobierno que ganaba cada vez legitimidad (expresada en elecciones libres y limpias), se autopresentaron como recursos extremos y transitorios para defender a la democracia de la amenaza del marxismo. En Centroamérica, particularmente durante la segunda mitad del siglo xx, las dictaduras tuvieron que recurrir a la construcción de un andamiaje democrático (pluripartidismo, división de poderes, elecciones), para embozar el hecho real de que el núcleo fundamental de las decisiones políticas, no las tomaban los funcionarios electos, sino el alto mando militar. No en balde alguien las calificó de “democracias de fachada”. (Figueroa, 2001, p. 57)

Los antecedentes históricos de esta situación, generalizada en la región, son: en una primera instancia, las contradicciones que se dan al enfrentar la creación del Estado-nación con el legado político y social derivado del sistema republicano —y este a su vez del sistema colonial—; y en una segunda instancia, la implementación de modelos de desarrollo capitalistas aunados a economías neoliberales⁴ que, de acuerdo con Giraldo (2017), resultaron en la desprotección social del Estado de Bienestar. Es por esta razón

4 La revolución en Cuba se instauró como un precedente en Latinoamérica al convertirse en una alternativa para denunciar y hacerle frente al plan económico

que “la historia de América Latina está signada por la violencia desde el descubrimiento y la conquista europea del continente. Tras las guerras de independencia y las guerras civiles del siglo XIX que constituyeron a los diversos estados nacionales” (Allier y Crenzel, 2015, p. 11).

Si bien es cierto que las diferentes sistematizaciones de la violencia en América Latina se han encontrado permeadas por el conflicto armado interno como en el caso de Colombia, Perú, Guatemala y Salvador, o por una serie de dictaduras militares como en el caso de Argentina, Bolivia, Chile, Brasil y Uruguay, también es cierto que la mayoría de los países a partir de los regímenes de transición han tratado de determinar el impacto y el alcance de sus tragedias.

En el ámbito del Derecho Público Internacional, Naciones Unidas considera que la noción “justicia de transición”⁵ abarca toda la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas derivados de un pasado de abusos a gran escala, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, se sirva a la justicia y se logre la reconciliación.

Tales mecanismos pueden ser judiciales o extrajudiciales y tener distintos niveles de participación internacional (o carecer por completo de ella) así como abarcar el enjuiciamiento de personas, el resarcimiento, la búsqueda de la verdad, la reforma institucional, la investigación de antecedentes, la remoción del cargo o combinaciones de todos ellos. (Naciones Unidas, S/2004/6166)

neoliberal establecido por Estados Unidos. Como resultado, en diferentes países latinoamericanos en los años 60 emanaron diversos movimientos insurgentes.

- 5 La conceptualización del tema de la genealogía de la Justicia Transicional, así como su desarrollo en las tres fases de esta, y la conceptualización del derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de DDHH y de violaciones graves del DIH a interponer recursos y obtener reparaciones, hace parte de una investigación que desarrollé en un trabajo anterior. Véase: Paola Acosta. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

La genealogía de la justicia transicional demuestra, a través del tiempo, una relación cercana entre el tipo de justicia que se persigue y las restricciones políticas relevantes. Actualmente, el discurso está dirigido a preservar un Estado de derecho mínimo identificado principalmente con la conservación de la paz (Teitel, 2003).

Según Teitel (2003), la justicia transicional se da dentro de un periodo de intervalo de un régimen político a otro, buscando afrontar, mediante nuevos desarrollos legales, los crímenes anteriormente cometidos por regímenes opresores. Se entiende entonces que la justicia transicional está constituida por procesos mediante los cuales se da una transformación en dos niveles, social y político, ya que este tipo de justicia se da en regímenes dictatoriales cuyos Estados pasan a ser democráticos o en Estados en donde existe conflicto interno armado y pasan a la consecución de la paz. Lo determinante es que estos procesos generen más democracia en cualquiera de los dos casos.

Los procesos que se enmarcan dentro de la justicia transicional presentan un conflicto que responde al hecho de equilibrar objetivos confrontados entre la necesidad de justicia y la obtención de la paz, para lograr la transformación de un estado de cosas al otro:

Especialmente cuando se trata de transiciones negociadas, cuyo objetivo es dejar atrás un conflicto armado y reconstruir el tejido social, dicha transformación implica la difícil tarea de lograr un equilibrio entre las exigencias de justicia y paz, es decir, entre los derechos de las víctimas del conflicto y las condiciones impuestas por los actores armados para desmovilizarse. (Uprimny, 2006, p. 20)

La complejidad de esta tensa situación se traduce en que los Estados que se encuentran realizando procesos enmarcados dentro de la justicia transicional deben hallar el equilibrio entre la una y la otra, dentro de la lógica de la acción sin daño, entre la multiplicidad de actores que intervienen en el proceso, y teniendo en cuenta además los múltiples factores que se encuentra

asociados a estos procesos, pues “los procesos de transición democráticos [...] reflejan una constelación de problemas y dilemas morales, políticos y jurídicos a los que deben enfrentarse las sociedades” (Gamboa, 2006, p. 12).

Esta es la piedra angular de la justicia transicional en la cual surgen las maniobras políticas evidenciadas en la política pública de transición —incluidas las del recuerdo—, que pretende darle una solución a los problemas sociales que se producen por el conflicto, y que está basada en la necesidad de “encontrar una solución políticamente viable que, sin dar lugar a la impunidad, haga posible alcanzar una paz y una reconciliación nacional duraderas” (Uprimny, 2006, p. 119), mediando entre la normatividad jurídica internacional y las amnistías que imponen los procesos.

Señala Teitel el papel paradójico de la transición de deshacer y rehacer la historia, en un proceso en el que se da la “elección entre narrativas en disputa” (2003, p. 19). Una reconstrucción que pone un pie en el presente y otro en el futuro de una sociedad que resignifica su pasado.

Eduardo González Cueva (s.f.) postula que la justicia transicional se puede comprender de diferentes formas de acuerdo con los problemas que se resolverán en relación con su contexto, en las cuales cambia su comprensión, interpretación e instrumentalización. Las “Seis Formas de Comprensión de la Justicia Transicional” son *el balance de fuerzas*, que se da en un ambiente de actividades políticas para equilibrar el balance de las fuerzas resultantes de la transición de un régimen autoritario; *el complejo de expectativas* que se da en el paso de un régimen autoritario a otro régimen que restaure el marco legal violado; *el dilema técnico jurídico*, en donde expertos a través de la Ley determinan justicia basada en preceptos preestablecidos; *la promesa moral o cultura política*, se da en el paso de la dictadura a la democracia en donde los ciudadanos, después de haber luchado en contra del régimen autoritario, buscan restaurar la dignidad y la moral de las víctimas y la sociedad; *redefinición de la verdad histórica y rescatar la memoria de las víctimas*, en las que se busca que exista una transformación

del discurso de la Historia Oficial impuesta, a través de narraciones de memoria de las víctimas que les permitan reafirmar su dignidad, como mecanismo indispensable para establecer una democracia sólida; y, finalmente, la *reconciliación social*, que busca que el diálogo social permita la reconciliación teniendo en cuenta el enfoque psicológico sobre los daños tanto a perpetradores como a víctimas, quienes pueden otorgar o no el perdón (González, s.f.).

Por lo tanto, en cualquier Estado en donde se adelanten procesos de justicia transicional,⁶ este tendrá obligaciones en diferentes ramas del derecho y en diversos aspectos. Uno de los aspectos de estas obligaciones inderogables y exigibles será el de adelantar una serie de pautas en lo que se refiere a víctimas de violaciones graves de Derechos Humanos, clasificándose de acuerdo con la tipificación propuesta por Joinet:

[...] se clasifican dichas pautas según las obligaciones del Estado respecto de las víctimas [...] para ellos se adopta la tipificación empleada por Luis Joinet en *El informe final del Relator Especial sobre la impunidad y Conjunto de principios para la protección y la promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad* (Joinet, 1997) [...] (1) la satisfacción del derecho a la justicia, (2) la satisfacción del derecho a la verdad, (3) la satisfacción del derecho a reparación de las víctimas, (4) la adopción de reformas institucionales y otras garantías de no repetición. (Uprimny, 2006, p. 52)

La Resolución 2005/66 de la Comisión de DDHH, subraya la interdependencia y complementariedad entre el derecho a la verdad, el derecho a la justicia y el derecho a la reparación: la Comisión se declara consciente de “las relaciones mutuas entre el derecho a la

6 La conceptualización del tema de la genealogía de la Justicia Transicional, así como su interdependencia con los principios Joinet, hace parte de una investigación que desarrollé anteriormente. Para ampliar sobre el tema, véase: Paola Acosta. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

verdad y el derecho de acceso a la justicia, el derecho a obtener un recurso y una reparación efectivos”. En el Principio 4 puntualiza:

Independientemente de las acciones que puedan entablar ante la justicia, las víctimas y sus familiares tienen el derecho imprescriptible a conocer la verdad acerca de las circunstancias en que se cometieron las violaciones y, en caso de fallecimiento o desaparición, acerca de la suerte que corrió la víctima.

La Comisión de Derechos Humanos ha elaborado dos instrumentos al respecto. El primero consiste en el conjunto de principios para la protección y promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad (aprobado por la Subcomisión y apoyado por CIDH), en donde se especifica que “Cada pueblo tiene el derecho inalienable a conocer la verdad acerca de los acontecimientos sucedidos y las circunstancias y los motivos que llevaron, mediante la violación masiva y sistemática de los derechos humanos, a la perpetración de crímenes aberrantes. El ejercicio pleno y efectivo del derecho a la verdad es esencial para evitar que en el futuro se repitan tales actos”. El segundo instrumento lo constituyen los principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones de los derechos humanos a interponer recursos y obtener reparaciones.

Dentro de la justicia transicional, la verdad ha sido entendida como el componente indispensable que posibilita la reconciliación nacional duradera, de acuerdo con los principios Joinet. Este derecho se compone de tres partes: “el derecho inalienable a la verdad”, el “deber de recordar” y el “derecho de las víctimas a saber”.

Uprimny (2006), siguiendo a Bassiouni, muestra que este derecho contiene dos dimensiones, una individual —víctima directa— en donde el derecho a la verdad actúa como reparación en cuanto el Estado debe investigar, juzgar y castigar a los responsables; y otra colectiva -la sociedad en donde se producen

los acontecimientos- en la que el derecho a la verdad busca “preservar del olvido la memoria colectiva”.

En cuanto se refiere a la dimensión individual del derecho a la verdad [...] de las víctimas de violaciones graves de los derechos humanos a saber quiénes fueron los responsables, las circunstancias de tiempo, modo y lugar en que ocurrieron los hechos, las motivaciones de los mismos, el destino de las personas, [...] y el estado de las investigaciones oficiales [...] El derecho colectivo a saber busca que la sociedad en su conjunto “conozca la verdad de lo ocurrido así como las razones y circunstancias en las que los delitos aberrantes llegaron a cometerse, a fin de evitar que estos vuelvan a ocurrir en el futuro [...] ‘las medidas preventivas y de no repetición empiezan con la revelación y reconocimiento de las atrocidades del pasado’ [...] la sociedad tiene el derecho a conocer la verdad ante tales crímenes con el propósito de que tenga la capacidad de prevenirlos en el futuro. (pp. 73-74)

Es así como la memoria emana como resistencia y justicia en medio de un escenario de represión y aniquilación, en un entorno caracterizado por la constante violación a los derechos humanos. De acuerdo con lo anterior, Rodolfo Gamiño Muñoz (2015) señala que la memoria arropó dos premisas fundamentales: por un lado, luchar para que las acciones políticas de exterminio llevadas a cabo por los regímenes autoritarios, dictatoriales y totalitarios no quedaran en la impunidad; y, por otra parte, construir una verdad distinta que confronte a esa memoria oficial establecida por las políticas estatales. De esta forma, en América Latina emerge el imperativo de las comunidades afectadas por la violencia de reconstruir el pasado desde un sentido político, pues al ubicarse en la esfera pública dan cuenta de la confrontación entre la memoria hegemónica, tomada como “legítima”, y las memorias subalternas. Además, a partir de la vinculación de los países con los lineamientos internacionales —en el marco del DIH y DDHH— sobre justicia transicional, se empieza a desentrañar las particularidades de sus guerras.

En esta lógica, la memoria en Colombia se empieza a consolidar como un lugar de denuncia, de interpelación, de sufrimiento y de resistencia, así lo refiere el Grupo de Memoria Histórica (GMH) (2013) en el informe *iBasta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*:

La memoria es una expresión de rebeldía frente a la violencia y la impunidad. Se ha convertido en un instrumento para asumir o confrontar el conflicto, o para ventilarlo en la escena pública. Ahora bien, al aceptar que la movilización social por la memoria en Colombia es un fenómeno existente, es preciso también constatar su desarrollo desigual en el plano político, normativo y judicial. Regiones, tipos de víctimas, niveles de organización, capacidad de acceso a recursos económicos son factores que cuentan en la definición de los límites o posibilidades de la proyección y sostenibilidad de las prácticas e iniciativas de memoria que hoy pululan en el país. En todo caso, es gracias a todo este auge memorialístico que hay en Colombia una nueva conciencia del pasado, especialmente de aquel forjado en la vivencia del conflicto. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 13)

Ante los crímenes cometidos en el contexto de las dictaduras y de la violencia sociopolítica, en América Latina, la memoria se ha convertido en el vehículo desde el cual se puede recapturar el pasado; frente a esto, existen diferentes expresiones de los lugares de la memoria en Latinoamérica. Estos son entendidos, de acuerdo con Pierre Nora, “como cualquier entidad significativa, ya sea material o no material, que gracias a la voluntad humana o al tiempo se ha convertido en un elemento simbólico de la herencia memorial de cualquier comunidad” (1984, pp. xvi-xlii). Por lo tanto, se deben entender en el sentido amplio en donde se pueden incluir instituciones, memoriales, informes, lugares físicos, marcas territoriales, fechas, homenajes, obras artísticas, monumentos, museos, etc.

En el caso de Chile, por ejemplo, están dentro de los más reconocidos los informes Rettig y Valech, Villa Grimaldi, Londres 38, Museo de memoria y DDHH. En el caso de Argentina, se encuentran

el informe *Nunca más*, el predio de la ESMA⁷, el Archivo Nacional de la Memoria, el Archivo Provincial de La Plata, la Plaza de Mayo o el Parque de la Memoria, por mencionar algunos. En México, se encuentra en la Ciudad de México un Memorial a las Víctimas de la Violencia en este país, además del informe *Romper el silencio*. Por su parte, en Brasil está el informe *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964*, el Memorial da Liberdade, el Cementerio Dom Bosco y las exposiciones artísticas “A ditadura no Brasil (1964-1985)” y “Apolônio De Carvalho. Vale a Pena Sonhar”, entre otras. En el caso de Uruguay, se puede mencionar el Memorial en Recordación de los Detenidos Desaparecidos, el Centro Cultural y Museo de la Memoria y el informe *Detenidos Desaparecidos*.

Ahora bien, la violencia política y social de la historia reciente ha sido un tema de creación para diferentes artistas; en este sentido, el arte latinoamericano no ha sido la excepción. En los contextos de represión, tortura y aniquilamiento aunados a democracias restringidas o procesos dictatoriales, los artistas enfrentan la necesidad de proponer lenguajes capaces de representar los efectos trágicos de la violencia y obras de arte que movilicen, en una sociedad anestesiada, los relatos de aquellos que han sido silenciados sistemáticamente.

En estos países, las iniciativas se han centrado principalmente en la recuperación del testimonio, como forma de acceder a la manera en la que operan los dispositivos opresores. De otro lado, en los usos de los espacios han emergido diferentes memorias sociales que desde de la narrativa testimonial vehiculizan la situación vivida durante las dictaduras a través de diferentes lenguajes estéticos como la literatura, el cine o la fotografía, por ejemplo.

En los últimos años en Colombia, han surgido una serie de iniciativas estatales que buscan recuperar y develar la historia profunda del conflicto, en concordancia con los principios

7 Escuela de Suboficiales de Mecánica Armada.

internacionales sobre la memoria y la verdad. En este marco, se pueden mencionar: el informe *iBasta ya!*, en donde, por mandato legal, se investiga sobre el origen y las dinámicas del conflicto y se consolidan algunas cifras; la Comisión Histórica; o la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. También se debe mencionar el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que se ha centrado en el trabajo de informes en relación con las investigaciones sobre las estrategias de implementación del terror a lo largo y ancho del territorio colombiano, la recuperación y preservación de testimonios de víctimas, y el fortalecimiento y visibilización de las iniciativas de lugares de memoria desde dos perspectivas: las iniciadas por poblaciones de víctimas y los trabajos de colectivos artísticos.

El Estado, frente a los lugares de la memoria, promulgó la Ley 1448⁸, en la que encargó al CNMH la recuperación y preservación del legado testimonial y documental sobre el conflicto a nivel local y regional, lo cual derivará en el Archivo de Derechos Humanos y Memoria Histórica y el Museo Nacional de Memoria respectivamente; también promulgó la Ley 1732⁹, por la cual se establece la “Cátedra de la paz”, con el fin de garantizar una cultura de paz. Aunado a lo anterior, promulgó la Ley 1408 de 2010¹⁰, en donde se establecen algunos lugares de memoria y fechas conmemorativas: los Santuarios, como aquellos lugares en donde se presume la existencia de cuerpos pero que por razones topográficas o

8 Ley de Víctimas. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones de 2011. [Disponible en línea] <http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/ley144810062011.pdf>

9 Reglamentada por el Decreto 1038 de 2014, la cual plantea que antes del 31 de diciembre de 2015 todas las instituciones educativas deberán cumplir con esta materia al interior de sus currículos. [Disponible en línea] <http://www.somoscapazes.org/resources/PDFs/LEY%201732%20C3%81TEDRA%20DE%20PAZ.PDF>

10 Ley por la cual se rinde homenaje a las víctimas de desaparición forzada y se dictan medidas para su localización e identificación, Reglamentada por el Decreto 303 de 2015. [Disponible en línea] <https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/ley-1408-de-2010.pdf>

geográficas no se puedan exhumar; la última semana de mayo para la conmemoración de las víctimas y el 30 de agosto como el Día Internacional de los Desaparecidos.

Frente al trabajo que desarrolla el Centro de Memoria Histórica y los investigadores adjuntos, Herrera y Cristancho (2013) ponen en tensión la dependencia del Estado y los usos y abusos políticos del recuerdo. De acuerdo con Rey y Huertas (2010), se han establecido algunos dispositivos alternos que presentan las memorias de la población frente a la memoria oficial que se establece a través de los medios de comunicación o las instituciones del Estado, uno de ellos es el portal de internet “Verdad Abierta”¹¹ creado por la *Revista Semana* y por la Fundación Ideas para la Paz a cargo de la periodista María Teresa Ronderos, que con el tiempo se ha consolidado como un lugar de memoria.

Herrera y Pertuz (2016), quienes investigan sobre la educación y las políticas de la memoria en América Latina, plantean que, junto con las iniciativas del Estado colombiano por construir lugares de memoria, también han surgido manifestaciones de colectivos de víctimas como MOVICE, ASFADDES, REINICIAR, ASFAMIPAZ e H.I.J.O.S, que han realizado trabajos en torno a la construcción de lugares de memoria, como senderos, caminatas, galerías fotográficas itinerantes, peregrinaciones y recorridos en los lugares en donde se han cometido masacres; y espacios propuestos por fundaciones como el Museo Casa de la Memoria de Medellín y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá, quienes, por ejemplo, crearon una cátedra virtual de “Memoria e Historia Reciente”. En esta misma dirección, Herrera reconstruye la creación de la Red Colombiana de Lugares de la Memoria¹², organización que en este momento cuenta con 27 lugares de memoria en todo el territorio¹³.

11 <http://www.verdadabierta.com/>

12 Para ampliar la información de la Red: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/hacia-una-legislacion-para-los-lugares-de-memoria>

13 <http://redmemoriacolombia.org/lugares-de-memoria>

Algunos investigadores han trabajado sobre lugares de memoria en Colombia como Silvina Fabri, quien “problematiza los conceptos de lugar de memoria y de marcas territoriales de la memoria, [para conocer] cómo estos lugares son resignificados a partir de la implementación de ciertas políticas públicas de memoria” (Fabri, 2013, p. 93); o también las investigaciones de Martha Cecilia Herrera, quien estudia sobre las estrategias pedagógicas de la memoria pública en el campo de las políticas públicas del recuerdo, y enfatiza en la construcción de una política que respalde y potencie los esfuerzos sociales y contribuya con “la búsqueda de relatos que trasciendan los ámbitos locales y ayuden a la comprensión de nuestro pasado y sus huellas sobre el presente, en aras de superar sus aspectos más dolorosos y antidemocráticos, dentro de un horizonte de futuro” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 53). También cabe mencionar las reflexiones políticas de Katherine Hite (1997), quien investiga sobre las disputas de la memoria que se dan a partir de la conquista de espacios, problematizando la hegemonía de los discursos sobre los lugares de la memoria y quién tiene la mejor manera de representarlos.

El arte colombiano tampoco ha estado alejado de lo que acontece en el país, pues desde el período conocido como La Violencia, diferentes artistas han creado representaciones que tienen por punto de partida la situación política de Colombia y el impacto de las acciones violentas en la configuración subjetiva de las víctimas. Por tanto, el arte inspirado en el conflicto armado en el país se entiende como una narrativa distinta de lo que ha significado la guerra. En efecto, las obras artísticas construyen nuevas maneras de contar la violencia; este discurso político y social del arte generalmente alude a las memorias de los vencidos.

El artista visual Juan Manuel Echavarría, en *Bocas de Ceniza*¹⁴, utiliza un formato neutro y un primer plano para documentar la gestualidad del rostro de una mujer y seis hombres, estas personas

14 Es una obra de formato audiovisual creada en el año 2003. Este trabajo artístico puede verse en: http://jmechavarría.com/chapter_bocasdeceniza.html

son filmadas mientras cuentan su experiencia dolorosa, entonces el espectador se encuentra de frente con el relato y la mirada afligida que deja la guerra. Por otra parte, *Aliento*¹⁵, de Oscar Muñoz, es una obra integrada por espejos metálicos ajustados a la pared, cuando el espectador se acerca con tan solo suspirar y llenar de vapor los espejos observa cómo van apareciendo los rostros de los desaparecidos que no han sido identificados.

En el libro *Luchando contra el olvido* (2012), se hace alusión al teatro colombiano en las últimas décadas, según la investigación, se ha gestado un teatro que se constituye en correlato artístico de los sucesos de violencia, en una poética del conflicto que da cuenta del dolor y la tragedia de comunidades enteras. Entonces, en el aspecto teatral se ha hecho necesario elaborar una serie de lenguajes, estructuras, metáforas y símbolos desde los cuales se representan las narrativas de esas memorias heterogéneas que dan cuenta de las consecuencias trágicas e irracionales del conflicto armado.

En consecuencia, en algunas obras teatrales de Colombia habitan narrativas y memorias —colectivas e individuales— no pertenecientes a la historia oficial, de ahí que exista una relación entre el testimonio como archivo y las artes performativas. Asimismo, el teatro, al ser un cristizador de las memorias heterogéneas, da lugar a la transmisión de ese pasado que ha sido ocultado sistemáticamente, de modo que visibiliza las experiencias pretéritas de las víctimas al develar que el pasado enseñado y aprendido presenta zonas grises.

Para Aristóteles *el logos*, *el ethos* y *el pathos* son los elementos con los cuales se constituye la retórica. Ahora bien, para que el discurso tenga efectividad en el receptor es necesario el *pathos*, que es la capacidad de emplear argumentos eficaces para provocar emociones y pensamientos en el auditorio. En el teatro griego

15 La obra es una instalación dada a conocer al público en el año 1995. Este trabajo artístico puede verse en: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/ropendola/aliento/index.php>

clásico, el personaje trágico experimenta diferentes situaciones que lo conducen a sentir diferentes emociones, en muchos casos dolor o sufrimiento; de esta forma, el espectador se identifica con el personaje y tiene sentimientos de piedad o temor. Esa afectación generada en el espectador provoca la catarsis, que es la purificación de las emociones negativas del asistente una vez experimenta el proceso de identificación.

En efecto, las artes performativas, al ser un dispositivo que congrega a sujetos del ámbito público, posibilitan por medio del acto escénico la afectación del espectador, puesto que al revelar las implicaciones violentas que sufren las víctimas, evidencian el reconocimiento del dolor y la resistencia de estos sujetos ante hechos violentos. Por ello, algunas obras teatrales pueden constituirse en lugares de la memoria, en tanto existe la apropiación de acontecimientos violentos para crear manifestaciones artísticas capaces de construir nuevos relatos sobre el fenómeno de la violencia en Colombia.

Como es evidente, la importancia de la memoria en América Latina se ha desprendido de la urgencia de las narraciones del conflicto entendidas como memorias públicas, en contraposición a la memoria oficial narrada por las diferentes instituciones del Estado, advirtiendo los usos políticos de la memoria, no solamente en cuanto a la construcción de la Verdad Oficial y el deseo por monopolizar y homogenizar los discursos a través de los medios de comunicación, sino en cuanto a la configuración de los diferentes escenarios sociales y las subjetividades de los participantes, de modo que se garantice y reconozca la pluralidad de los discursos en medio del conflicto.

En la construcción de escenarios alternos de visibilización de la pluralidad de las memorias, han participado algunos artistas que, teniendo la iniciativa de la recuperación del testimonio, lo han incluido en la obra, lo que podría funcionar para la población, como forma de acceder al entendimiento de la manera en la que operan los dispositivos opresores.

Bibliografía

- Acosta, P. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Allier, E y Crenzel, E (coords.). (2015). *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Recuperado de <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Bloch, M. (1996). *Apología para la historia o el historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cristancho, J.y Herrera, M. (2013). En las canteras de Clío y Mnemosine: apuntes historiográficos sobre el Grupo Memoria Histórica. *Revista Historia crítica*, (50), 183-210. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n50/n50a09.pdf>
- Deleuze, Gilles. (2003). *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires. Editorial Cactus.
- Fabri, S. (2013). Lugares de memoria y marcación territorial: sobre la recuperación de los centros clandestinos de detención en Argentina y los lugares de memoria en España. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 22(1), 93-108.
- Figueroa, C. (2001). Dictaduras, tortura y terror en América Latina. *Revista Bajo el Volcán*, (2), 53-74. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/286/28600304.pdf>
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20. Recuperado de <http://terceridad.net/wordpress/wp-content/uploads/2011/10/Foucault-M.-El-sujeto-y-el-poder.pdf>
- Galtung, J. (2003). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Gernika: Bakeaz/Gernika Gogoratz.

- Gamboa, C. (2006). *Justicia Transicional: Teoría y Praxis*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Gamiño, R. (2015). Una panorámica de las memorias hegemónicas, contrahegemónicas, subalternas y las iniciativas no oficiales de memoria (INOM) en América Latina. Bases para un debate. En Campos, F., Escamilla, Y., Gamiño, R., y Reyes, R. (coords.), *Cartografías del horror: memoria y violencia política en América Latina*. Guadalajara, Jalisco: Taller Editorial La Casa del Mago.
- Garzón, B. (2016). *Operación Cóndor, 40 años después*. Buenos Aires: Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CIPDH) Categoría II UNESCO.
- Ginzburg, M. (2003). *Tentativas*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- González, E. (s.f.) *Perspectivas teóricas sobre la justicia transicional*. Recuperado de https://imas2010.files.wordpress.com/2010/07/gonzalez_cueva.pdf
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Herrera, M. y Pertuz, C. (2016). *Educación y políticas de la memoria en América Latina. Por una pedagogía más allá del paradigma del sujeto víctima*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Hite, K., Douglas, A. C., Vilas, C. M., Martin, B. S., Piester, K. & Segarra, M. (1997). *The New Politics of Inequality in Latin America: Rethinking Participation and Representation*. Oxford University Press
- Le Goff, J. (1991). *El Orden de la Memoria, el tiempo como imaginario*. México, Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Editores.

- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire, le problematique des lieux. En P. Nora (dir.). *Les Lieux de mémoire, I*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, F. (2003). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. Segunda intempestiva*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Osorio, J. y Rubio, G. (2006). *El deseo de la memoria. Escritura e historia*. Santiago de Chile: Escuela de Humanidades y Política.
- Rey, G. y Huertas, C. (2010). *Periodismo digital en Colombia 2010. El quién y el cómo de los nuevos medios*. Recuperado de http://consejoderedaccion.org/webs/documentos/Estudio_medios_digitales_2010.pdf
- Teitel, R. (2000). *Transitional justice*. New York: Oxford University Press.
- Teitel, R. (2003). Transitional Justice Genealogy. *Harvard Human Rights Journal*, 16, Spring 2003, Cambridge, MA, 69-94. Artículo traducido al castellano por el Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad de Chile.
- Uprimny, R. (2006). *¿Justicia transicional sin transición?* Bogotá: Antropos.

Capítulo II. Memoria

Distinción entre memoria e historia

La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, si se quiere, junto a una historia escrita, se encuentra una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo y donde es posible encontrar un gran número de esas corrientes antiguas que solo aparentemente habían desaparecido.

MAURICE HALBWACHS

Memoria e historia son conceptos que, aunque funcionan como maneras de registrar y elaborar el pasado, en ocasiones parecen contrapuestos. Existe un problema en la representación del pasado que comienza con la memoria; la contrariedad de la representación del pasado está cimentada en el plano de la memoria y el olvido, puesto que la reconstrucción de los eventos depende de la “fidelidad de la memoria”, y por tanto, de la ausencia y la búsqueda del recuerdo (Ricœur, 2007). Con esto podemos afirmar que el problema de la historia la antecede y es externo a ella, y sin embargo, la historia se ha consolidado como una memoria oficial y pública. Por esta razón, para Allier y Crenzel, la memoria es,

[...] matriz de la historia: fuente, pero también objeto. Al mismo tiempo, la historia termina convirtiéndose, con el paso del tiempo, en parte de las memorias públicas. Ambas son, pues, fuente para la otra, aunque solo la historia toma a la memoria como su objeto de estudio. (2015, p. 13)

Se ha planteado la existencia de una tensión irresuelta y móvil entre la historia y la memoria, aun cuando de la memoria nace la historia. Allier afirma que la historia como discurso particular se derivó de una sucesión de rupturas con el género literario mientras satisfacía su búsqueda por la verdad (2007), por lo cual los historiadores en la búsqueda de esa objetividad han privilegiado los archivos para estudiar y depositar los vestigios del pasado. Yosef Hayan Yerushalmi (1998) plantea que la empresa de la historia se centró en restaurar el pasado en su totalidad haciendo uso de la objetividad científica que le era inevitable y al mismo tiempo le condenaba a desprenderse de los elementos que estudiaba.

Las narrativas orales no son una fuente *sui generis* de la historia moderna, como puede pensarse. La oralidad ha tenido privilegios sobre la escritura desde varios siglos antes del inicio de la era común. En tiempos de Heródoto se desestimaron archivos y manuscritos que no se consideraban fieles a la verdad, como sí lo eran los testimonios de los testigos que narraban los acontecimientos que vivieron. Solo hasta el siglo XIX las fuentes escritas, especialmente las de los archivos estatales, representaron el instrumento preferente para acceder a la historia objetiva, en detrimento definitivo de las fuentes orales, ahora desprestigiadas.

Sin embargo, los acontecimientos altamente traumáticos y violentos perpetrados en las distintas partes del mundo —la Shoah, la exterminación en África, las guerras civiles, los gobiernos totalitarios y las dictaduras militares en América Latina— evidenciaron la necesidad de retornar a un pasado que se pretendía sepultar. En este ámbito, la memoria se situó como una resistencia frente al olvido definitivo determinado por la historia oficial.

El régimen presentista reconfiguró la perspectiva de la historia, aunque esta se encuentra aunada a aquello que denomina Ricœur (2007) como memoria manipulada, desde la cual los grupos dominantes buscan de diferentes maneras alterar la identidad y las narrativas testimoniales de los grupos sociales marginados o excluidos del relato hegemónico.

Frente a la pugna entre memoria e historia, Bresciano (2010) postula que a la historia le compete el discurso del pasado y, por lo tanto, se debe tomar una distancia temporal de 50 años en relación con el objeto de estudio para garantizar objetividad. El resultado de esto es la exclusión de la historia del presente moderno, por lo que diferentes disciplinas sociales como la sociología o la antropología se han encargado de la historia del tiempo reciente. Dosse (2012) propone acoger los planteamientos realizados por Hartog (2007), añadiendo que el cambio paradigmático en la narración es una cuestión de temporalidad y no de distancia.

La memoria está vinculada a las generaciones vivas, a los recuerdos de un pasado vivido. Si bien es cierto no se recuerdan las cosas tal y como fueron, existe una reconstrucción del pasado que modifica un presente. Maurice Halbwachs (2004) plantea que el término memoria histórica es una contradicción entre los conceptos memoria e historia, pues de acuerdo con los regímenes de visibilidad, la segunda ha sido escrita, sistematizada y transmitida para ser vehiculizada en libros y textos destinados para el aprendizaje en los escenarios de formación. Por lo cual, en la historia “los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo” (Halbwachs, 2004, p. 212).

En concordancia con el planteamiento de Halbwachs, la historia se ha ubicado por fuera de los grupos sociales, en consecuencia, esta es escrita omitiendo las memorias de las comunidades a las que el pasado ha afectado tanto en el campo subjetivo como en el sistema cultural y de relaciones sociales. Pero la historia debería estar ligada a los relatos de los sujetos sistemáticamente

invisibilizados, puesto que, como señala Walter Benjamin (2008), la construcción histórica debe estar consagrada a la memoria de los sin nombre. Lo anterior se relaciona con lo que expone Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002) en correspondencia a la labor de la historia, allí plantea que esta debería ser entendida como aquella que cuestiona críticamente los contenidos de las memorias hegemónicas, develando así las narraciones que no han sido transmitidas y luchan por ser incluidas en los marcos de visibilidad y de reconocimiento.

Se ha considerado que son los negacionistas de las torturas, las desapariciones y los genocidios quienes no tienen el interés por historizar las memorias de los vencidos, pues como se ha evidenciado, la historia es escrita por diferentes grupos con intereses concretos; por ello, la selección e interpretación de los archivos es siempre arbitraria, y la distinción entre historia y memoria es cuestión de regímenes de poder. Sin embargo, la memoria debería ser objeto de estudio para la historia, pues los acontecimientos pretéritos pueden proporcionar, al igual que el hilo de Ariadna, el vínculo que permite escuchar otras voces que contienen fragmentos de realidades pasadas (Joutard, 2007).

En los trabajos de Pierre Nora (1984) y François Bédarida (1998), y en los que han desarrollado posteriormente, la memoria ha sido diferenciada de la historia. La memoria ya no designa más la capacidad humana de fijar los recuerdos o de describir el pasado como hechos verídicos; por el contrario, la memoria se presenta como un elemento vivo, de un pasado reciente, no historizado, evocando un pasado no necesariamente cronológico, con diferentes formas de expresión y consolidándose como un ejercicio social/colectivo que puede ser transmitido a través de las huellas, como lo sostiene Halbwachs (2004), pero también a través de la performatividad de los actos (Jelin, 2002).

Las huellas del pasado que nos llegan en sus diferentes materialidades y expresiones han atravesado por múltiples procesos. Emergieron en diferentes sistemas políticos y sociales que han

cernido la transmisión de los recuerdos, así como en distintos regímenes: de visibilidad, saber, memoria e historicidad, que posibilitaron la construcción de documentos-monumentos, sistemas de enseñanza, usos políticos del pasado o representaciones estéticas. Ante el proceso del régimen memorial a partir del adiestramiento de los recuerdos frente al conflicto armado en Latinoamérica, se hace necesario “pensar en los mecanismos de transmisión, en herencias y legados, en aprendizajes y en la conformación de tradiciones” (Jelin, 2002, p. 16), para reconocer de qué forma las memorias individuales se han tornado colectivas en el acto de compartir un pasado “corporeizado en contenidos culturales [...] que se convierten en vehículos de la memoria [...] que se vinculan performativamente” (p. 17). Los eventos son parte constitutiva del sujeto que selecciona lo que desea recordar de acuerdo con los contextos o marcos de memoria, y las imágenes, siempre latentes, retornan en recuerdos metamorfoseados. Como dice Yosef Hayan Yerushalmi (1998), vuelven, emergen, por algún lado revientan.

Diferenciaciones de la memoria

La memoria ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas.

JACQUES LE GOFF

Los seres humanos han tenido la función cerebral de archivar, atesorar y recuperar sus recuerdos sobre experiencias pasadas. “Registramos y guardamos todo: las fotos de infancia y los recuerdos de la abuela [...] las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o períodos que nos interesan” (Jelin, 2002, p. 9). La capacidad de recordar es un componente innato en el ser

humano, el cerebro se ocupa de la codificación, almacenamiento y recuperación de la información pasada, sin embargo, el recordar es siempre singular, ya que “quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos” (Jelin, 2002, pp. 19-20). En ese sentido, cuando Jelin se refiere a lo colectivo apunta a un complejo entramado de memorias singulares y de tradiciones que se vinculan a un marco social específico.

Ricœur (2007) advierte que la memoria es a la vez *mnéme* y *anamnesis*, en tanto que para recordar es necesario haber olvidado, pues no todo se puede registrar: efectivamente memoria y olvido no son términos opuestos sino complementarios. Para Yerushalmi (1998) resulta fundamental distinguir aquello que deberíamos recordar y aquello que nos podemos permitir olvidar, es decir, reconocer el lugar de nuestra necesidad de historia; por ello, la memoria es en esencia interrumpida, solamente se transmiten aquellas memorias que son consideradas edificantes para el pueblo, lo demás queda relegado, sepultado en el olvido. Las denominadas memorias colectivas terminan siendo esos recuerdos que el pueblo o el grupo social decide transmitir a las generaciones contemporáneas por medio de contenedores de la memoria o lugares de la memoria, como los conceptualiza Nora (1984).

Por su parte, Osorio y Rubio, en su libro *El deseo de la memoria*, anotan:

La memoria en tanto actor rememorativo/reconstructivo construye un campo de litigio, en el cual se contraponen configuraciones de mundo y posibilidades de existencia colectiva a partir de un relato. Ella constituye la matriz histórica y sigue siendo el guardián de la relación representativa del presente con el pasado. Desde esta perspectiva, su condición de campo de conflicto en el cual los sujetos desde sus propios mundos configuran y proyectan sus deseos colectivos, reafirma su consideración como un campo de discusión crítico. (Osorio y Rubio, 2006, p. 18)

La memoria es la configuración de mundo singular, pues lo que se recuerda es la afectación sensorial y psíquica de aquello que sucedió, es decir, se evoca la percepción del hecho a través los sentidos incluida la sensación visceral, no el hecho factual, ya que es extralingüístico. Ahora bien, la memoria también influye en nuestras vidas en términos del procesamiento mental (psíquico) del recuerdo y la repercusión en el cuerpo.

Para Andreas Huyssen (2002), en su texto *En busca del tiempo futuro*, la década de los 80 fue el escenario en el que se intensificaron las reflexiones sobre la memoria, debido a que la Shoah como trauma histórico provocó una proliferación de los discursos acerca del tema. Reyes Mate (2003), en su libro *A contraluz de las ideas políticamente correctas*, considera a Auschwitz un proyecto basado en la deshumanización y el olvido puesto que permitió dilucidar el vínculo entre progreso y barbarie: las víctimas son la base del progreso y los nazis se presentaban como la vanguardia de su generación. A partir de este planteamiento, nace la preocupación de las sociedades occidentales por instalar el pasado de nuevo y reconfigurarlo, de forma tal que la memoria tiene una propagación en Europa y América, estableciéndose así una ruptura con el régimen moderno mencionado anteriormente.

Según Salazar (2005) —siguiendo a Anette Wieviorka, quien definió la época actual como *la era del testigo*—, en la época

[...] dejar testimonio de los distintos regímenes de terror que se vivieron en el siglo xx adquiere gran importancia, ante la necesidad ética de construir una cultura crítica que impida que esa violencia extrema se repita. A este interés por la transmisión del pasado como elemento fundamental para intentar comprender qué sucedió y para evitar que los crímenes del pasado ocurran de nuevo, Andreas Huyssen lo ha denominado “el estallido de la memoria”(2002) [De esta forma, con la gran importancia que ha adquirido la memoria en la época] ha provocado un movimiento que tiende a darle un sitio público al recuerdo privado. (p. 1)

En efecto, la memoria es la capacidad de evocar desde un devenir temporal, razón por la cual al recordar se recrean y resignifican las experiencias pretéritas en el presente, de forma que los aprendizajes asimilados son los que permiten modificar el futuro. Es claro que la memoria está vinculada al tiempo y a su vez a la experiencia. Darío Betancourt Echeverry (2004) propone que “la memoria está, pues, íntimamente ligada al tiempo, pero concebido este no como el medio homogéneo y uniforme donde se desarrollan todos los fenómenos humanos, sino que incluye los espacios de la experiencia” (p. 126).

Los síntomas derivados de eventos traumáticos evidencian ciertos problemas para la representación y la comprensión de la historia (LaCapra, 2001). En efecto, “la memoria —junto a sus lapsus y trucos— plantea interrogantes a la historia pues apunta a problemas que siguen vigentes o que están investidos de valores o de emociones” (LaCapra, 2009, p. 23). Lo anterior se debe a la influencia del acontecimiento en la vida futura del afectado: escenas de pánico, exaltación emocional, pesadillas y otras manifestaciones asociadas a trastornos de estrés postraumático. El sujeto vuelve a vivir el evento traumático en el presente sin lograr controlar la intensidad o la frecuencia con que sucede, así pues, “regresa en pesadillas, *flashbacks*, ataques de ansiedad y otras formas de comportamiento intrusivo repetitivo característico de un marco totalmente apremiante” (LaCapra, 2001, p. 89). El trauma es un factor determinante en el acontecimiento histórico, pues genera en la víctima un quiebre en la memoria provocado por una disociación en el recuerdo, lo cual hace que virtualmente el pasado ocupe el lugar del presente, es decir, convive en un tiempo kairótico que afecta su identidad y la relación que tiene con el mundo.

El trauma llega a afectar la construcción de sentido que el individuo hace del mundo, altera su ser social: “Eric Santner define trauma ‘como la sobre-estimulación de las estructuras psíquicas de una personas de tal suerte que el individuo tiene que reinventar

o reparar la forma básica en la que da sentido al ser y ata al ser y otros” (Minow, 1998, p. 64).

La condición traumática puede establecer, en algunos casos, modos de represión o supresión de la experiencia mediante la negación o la omisión del acontecimiento. LaCapra (2006) señala que debe cuidarse de no reducir el efecto traumático a la limitada esfera de lo psicológico individual, pues los traumas que se derivan de acontecimientos traumáticos como los que Veena Das llama *critical events* afectan a un colectivo e inciden en gran medida en su esfera política y social. Otros autores han defendido la incidencia en el plano cultural y, por tanto, en el plano simbólico de una comunidad, alterando los valores, ideas, códigos y redes con los que configura el nuevo universo de sentido.

En 1976, el sociólogo Kai Erikson propuso el concepto de *trauma social* para definir el “*ethos* —o cultura grupal— que es diferente a la suma de las heridas [...] personales que lo constituyen, y es más que estas”. Más recientemente, Jeffrey Alexander propone la noción de trauma social —un modelo que combina un programa fuerte de investigación en sociología cultural con la preocupación por los efectos institucionales y de poder— y lo aplica a colectividades durante un periodo que trasciende la coyuntura. Para Alexander estos eventos solo pueden ser entendidos dentro de matrices sociales constituidas por narrativas sociales y códigos simbólicos, los cuales a su vez son susceptibles de cambio substancial de acuerdo con las circunstancias sociales. Yo, por mi parte, he insistido en otras partes en que el concepto puede ser útil para concebir los modos en que el sufrimiento social trastorna las redes simbólicas (en especial aquellas asociadas con la ley, el colectivo y la espiritualidad) e imaginarias (autoridad, nación, religión) que le dan sustento a la vida social. (Ortega, 2004, pp. 27-28)

En ese sentido, el trauma provoca la discriminación de los recuerdos y su repetición de manera consciente o inconsciente en

el presente, al respecto Tzvetan Todorov (2000) afirma que nada puede impedir la recuperación de los recuerdos, aun cuando los acontecimientos experimentados por el sujeto o un grupo determinado se encuentran relacionados a una naturaleza excepcional o trágica, pues el recuerdo permanece en el abismo del inconsciente.

El acontecimiento traumático resulta reprimido o negado y queda registrado solo oscuramente (*nachträglich*) luego de pasar por un período de latencia. [...] A menudo los sobrevivientes se vieron obligados a adoptar una nueva identidad y a callar no solo respecto de su anterior identidad sino también de la manera en que fue destruida o devastada. (LaCapra, 2009, p. 22)

Las iniciativas de memoria están fuertemente relacionadas con los procesos sociales de los vencidos, puesto que son manifestaciones que permiten vehiculizar las denuncias públicas para exigir verdad y para conmemorar a los que ya no están. Por tanto, la reconstrucción de un pasado oculto tiene posibilidad de existencia en estas iniciativas, como ejercicios de memoria (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

La memoria es así entendida como lugar de resistencia y lucha contra el relato hegemónico que emerge en medio de contextos políticos particulares, de acuerdo con esto Tzvetan Todorov (2000) plantea que los regímenes arbitrarios de siglo xx expusieron el peligro de la sustracción de las voces de los oprimidos.

Al respecto, Martha Cecilia Herrera y Carol Pertuz (2016) establecen un vínculo estrecho entre memoria y el derecho a conocer la verdad histórica en términos de justicia, reparación y garantías de no repetición, aunque también presentan este vínculo como un acto de disputa en contra de las memorias oficiales. Por ende, en un contexto marcado por la violencia se pueden evidenciar las diferencias entre una memoria descriptiva que suma acontecimientos y responsabilidades concretas, y una memoria perceptiva que ve los acontecimientos violentos como fatales. De acuerdo con Félix Reátegui (2009), ese terreno encargado de

presentar la violencia como un espacio sin salida es proclive a otorgar inmunidad a los perpetradores e injusticia a los vencidos.

Teniendo en cuenta lo anterior, en América Latina la memoria se ha entendido como un lugar político y crítico, que devela la representación del pasado en el presente, materializada en diferentes expresiones del recuerdo, constituyéndose en un acto reflexivo en el que cada sujeto trae ese pasado que cuestiona su presente, un presente que se percibe inquieto respecto al futuro. Por ello, “el pasado no está nunca acabado, y su consideración en esta perspectiva abre posibilidades de sentidos para el presente y la expresión de los deseos futuros” (Osorio y Rubio, 2006, pp. 20-21), por lo cual se ha constituido en el medio desde el cual se construyen escenarios democráticos basados en la protección de los Derechos Humanos.

Se debe recordar que la memoria entendida desde un sentido ético, político y social emerge en contextos afectados por la violencia, como lo referencia Walter Benjamin (2008), “solo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado” (p. 19), únicamente a ellos su pasado los convoca, por ello, los vencidos en América Latina recuerdan y narran lo vivido, pues le hacen frente a las memorias oficiales con el fin de evidenciar sus blanqueamientos.

Memoria individual

La memoria ha sido comprendida como una práctica social que le permite al ser humano recordar situaciones o eventos pasados. Para Maurice Halbwachs (2004) la memoria es la posibilidad de recapturar el pasado en el presente en los marcos sociales, pues la memoria individual y la memoria colectiva se interrelacionan, en tanto que se recuerda cuando nuestro entorno social nos incita y nos ayuda a evocar, razón por la cual se necesita de la colectividad.

Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos

visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. (Halbwachs, 2004, p. 26)

Se entiende por memoria individual a aquellos recuerdos que se tienen como sujeto, los cuales no han sido compartidos aún en una colectividad. Estas memorias individuales se entrecruzan con el tejido social al que está vinculado el individuo, pues finalmente cada ser humano hace parte de un contexto social, político y económico. De esta forma “la sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los distintos medios colectivos” (Halbwachs, 2004, p. 51). De acuerdo con Darío Betancourt Echeverry (2004), el recuerdo se sitúa en el límite de intersección del pensamiento colectivo, esto se debe al entramado cultural y a las diferentes mediaciones sociales en las que cada sujeto es partícipe.

Ahora bien, cada narración basada en una memoria individual es una interpretación de la propia vida enmarcada en un contexto determinado, es la proyección de la identidad, en tanto, esta está constituida por el yo presente (imágenes del individuo que tiene del pasado) aunado al yo arcaico (imágenes de la primera infancia) y al yo reflexivo (imágenes de la imagen de los demás) (Todorov, 2000), que permiten al individuo vincular el pasado con el presente. En definitiva, los olvidos, los recuerdos y los relatos de cada sujeto están determinados por el entorno del que hace parte, pues las maneras de recordar se encuentran intrínsecas a las dinámicas sociales estructurales.

Memoria colectiva

Se ha mencionado con anterioridad que la memoria es un contenido social, pues son necesarios los marcos sociales para evocar: sin una colectividad no se puede transmitir el recuerdo. En ese sentido, cada comunidad elabora unos constructos políticos, culturales y sociales a partir las experiencias compartidas; dichas vivencias confluyen para establecer la identidad y las tradiciones

de un grupo determinado, aunque los recuerdos que confluyen en este grupo son de carácter individual. De acuerdo con Elizabeth Jelin (2002), la memoria colectiva es un tejido de recuerdos individuales heterogéneos que son producto de múltiples interacciones conexas con los marcos sociales y las relaciones de poder. Por tanto, se puede entender la memoria como un elemento necesario para el reconocimiento de cualquier comunidad, pues el conjunto de representaciones del pasado necesariamente tiene que realizarse desde el punto de vista de un grupo social. Los recuerdos confluyen para determinar la identidad de esta colectividad.

Halbwachs plantea que se puede hablar de memoria colectiva “cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado [...] ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (2004, p. 36). Por lo cual, cada grupo social establece una forma de relacionarse con el pasado. En Colombia, algunas de las colectividades o comunidades afectadas por las diferentes modalidades del conflicto armado han situado una memoria colectiva integrada por memorias individuales y a la vez heterogéneas. Esto ocurre en gran cantidad de relatos del conflicto en Colombia, por ejemplo en el siguiente extracto sobre una de las masacres perpetradas, en el que a partir de los testimonios se reconstruye el acontecimiento:

El relato inicial de la masacre de El Tigre también documenta una topografía de la muerte: se trata de hombres de mediana edad, dejados en los dos extremos del pueblo en medio de la calle, ubicados en forma de círculo, boca abajo, con la cabeza hacia adentro del círculo, con disparos en la cabeza. La ubicación de los cuerpos de las víctimas en la vía del pueblo manifiesta una gran carga comunicativa por parte de los victimarios, quienes los ubicaron estratégicamente en los dos extremos del pueblo para demarcar su poderío. Las personas sobrevivientes evocan la topografía para enfatizar la crueldad de los victimarios, precisar lo que pasó y reconstruir el entorno familiar

del pueblo, que fue transformado en escenario de muerte y desolación. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 335)

La memoria colectiva contiene una serie de memorias individuales, las cuales son resguardadas y transmitidas por un grupo o comunidad, por ello, esta memoria construye un conocimiento del pasado a partir de las distintas representaciones sobre el acontecimiento pretérito. Los testigos sobrevivientes a masacres durante el conflicto armado en Colombia harán demandas de justicia en clave de memoria colectiva, pues la narración o representación de estos eventos traumáticos cohesionan y refuerzan el entramado social de su comunidad. Al respecto, una mujer sobreviviente a la masacre de La Rochela es citada en el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*:

[...] construimos una comunidad de memoria viniendo de diferentes lugares del país [...] Cuando mataron a nuestros esposos, nuestros hijos estaban muy pequeños, no conocieron a sus papás, todas las familias estaban en proceso de construcción, estábamos casi todos recién casados. Esto fue lo que nos llevó a trabajar por la justicia; para que nuestros hijos sepan que no les pueden matar a sus seres queridos y nosotros quedarnos indiferentes. Nosotros estamos luchando por nuestros seres queridos. También estamos luchando para que nuestros hijos sepan, y la sociedad en general, que se debe hacer justicia. Nosotros nos hemos convertido como en una familia. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 336)

Memoria social

Hoy en día, el conocimiento que tienen las generaciones contemporáneas sobre el pasado ha sido con frecuencia colonizado por la generalidad hegemónica; es decir, los dispositivos y las políticas de legitimidad, visibilidad y reconocimiento hacen parte de ese dominio. Las memorias de los grupos sociales que no han ingresado en el marco normativo de la consolidación de la Historia se han

enmarcado en aquello que ha sido denominado como voces subalternas, disidentes o contrahegemónicas. Félix Reátegui (2009) considera el valor de voluntad que antecede a la memoria, como una planeación colectiva en la que se establecen objetivos transversales.

La memoria es un objeto social que se encuentra vinculado a la manera en que cada grupo o comunidad entiende y organiza los acontecimientos pasados. Reátegui (2009) niega la posibilidad de que la memoria sea una actividad privada, pues tiene lugar en el espacio público en el que se vinculan las esferas políticas y sociales, así pues, resulta más acertado tratar la memoria como una sustancia social que puede desafiar y desestabilizar las relaciones de poder.

Ahora bien, la memoria social es definida por Cristóbal Gnecco (2000) como ese conjunto de cosas que los sujetos pueden recordar de sus experiencias locales y territoriales; en consecuencia, los distintos movimientos sociales latinoamericanos buscan por medio de los usos de la memoria adquirir legitimidad sobre esa historia hegemónica, recordando desde la subordinación que les ha sido impuesta. La memoria social está referida a unos grupos o comunidades atravesados por acontecimientos violentos, los cuales han tejido relaciones sociales, culturales e identitarias en conexión con unos recuerdos y unas prácticas que irrumpen en la esfera pública. Por lo cual, el despliegue social de la memoria por medio de iniciativas no oficiales desarrolladas por los vencidos pone de manifiesto algo más que una respuesta de emergencia, en la medida en que la memoria se convierte en el refugio de aquellos que han sido asediados por la violencia.

En relación con esto Reátegui (2009) afirma que en Colombia la práctica social de la memoria procura la ruta hacia una paz con visos de legitimidad por diferentes motivos. Por un lado, porque la voz de los afectados adquiere cierta convicción y deseo de reconocimiento; y por el otro, porque se enfrenta al desafío de la inclusión, indispensable para el proceso de transición. También, porque enfatiza en la garantía de los derechos de verdad, justicia

y reparación y porque los ejercicios de memoria y las acciones colectivas suponen un tejido de recuerdos que pueden cuestionar la memoria estabilizada por los centros de poder.

Usos de la memoria

Tzvetan Todorov (2000) hace alusión a dos usos de la memoria, esto está condicionado en cómo cada sujeto decide enfrentar ciertos sucesos de su vida. Por un lado, se encuentra la memoria literal, entendida como la imposibilidad de superar el acontecimiento, en donde el presente está determinado por el pasado, por lo que el recuerdo incide de manera negativa en la vida del sujeto. Por tanto, este uso de la memoria alimenta la postergación de la violencia, pues el sujeto, al no tener la capacidad de elaborar el duelo, moviliza emociones como la venganza o el odio.

Por otra parte, la memoria ejemplar es definida como aquella que “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (Todorov, 2000, p. 32). En definitiva, la memoria ejemplar es una memoria transformadora, posibilita develar otras versiones diferentes a la historia oficial, pues encuentra su valor de ejemplo para comprender acontecimientos nuevos. Al respecto Todorov añade, “tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (Todorov, 2000, p. 58).

La memoria ejemplar se encuentra vinculada a los procesos de justicia. Para Todorov (2000), la colectividad puede sacar provecho de la experiencia individual, por ello, es necesario identificar lo que puede tener en común con otras. En consecuencia, todas las iniciativas tendientes a transmitir y preservar la memoria, para que los crímenes no se repitan como dispositivo de develamiento de un futuro, son la base de un horizonte de justicia.

Pedagogía de la memoria

Los contextos de violencia dejan heridas indelebles, no solo sobre la materia física —como el cuerpo o los espacios—, sino también en el sistema simbólico con el que se identifica cada sujeto y cada grupo social, pues las subjetividades y la vida cotidiana se ven resquebrajadas. Frente a esto, algunas iniciativas que tienen los países en transición de recomponer el tejido social y los ámbitos democráticos, sociales y culturales en América Latina, se centran en los discursos pedagógicos que toman como punto de partida su contexto para pensar “el papel de una educación transformadora de subjetividades individuales y colectivas que reflexione y genere acciones pedagógicas sobre el sentido de esta historia violenta” (Rubio, 2012, p. 28). Lo anterior sugiere encauzar los crímenes de guerra y las violaciones a los Derechos Humanos en las enseñanzas movilizadas en los procesos educativos, pues no pueden ser excluidos de la comprensión y la formación de sujetos.

De acuerdo con Ortega y Castro (2010), la enseñanza de la historia reciente es un enfoque pedagógico pensado para las generaciones afectadas por la violencia política, pues la pedagogía de la memoria es una forma radical de contrarrestar el olvido de aquellas acciones que han quebrantado los derechos humanos y la vida. Este enfoque pedagógico es una propuesta educativa que pretende cuestionar las acciones que quieren eliminar o anular al otro; en ese sentido, se promueve un reconocimiento del otro desde la alteridad, en tanto estudiantes y maestros se concientizan ante el dolor de las víctimas. La pedagogía de la memoria pretende validar el aspecto humano en medio de un contexto social y político deshumanizado, por ello, los sujetos formados bajo esta pedagogía podrán reconstruir el tejido social al potenciar nuevos constructos sociales.

Para Rincón (2016), es posible generar procesos más humanos por medio de métodos educativos que propendan por la formación de sujetos éticos y políticos, en donde los estudiantes

desarrollen capacidades para la resolución no violenta de los conflictos y puedan realizar cuestionamientos críticos a la realidad. La pedagogía de la memoria es un enfoque que deviene de las pedagogías críticas, puesto que la educación es el vehículo para fomentar la práctica humana y emancipatoria que los sistemas de dominación pretenden extinguir.

La memoria es el componente del enfoque encargado de enseñar la historia reciente, porque la capacidad de evocar configura de otra manera el presente, al considerar que el tiempo contemporáneo está intrínsecamente relacionado y determinado por un pasado político y social real, que en el caso latinoamericano está arraigado en la violación sistemática de los derechos humanos y en la democracia asediada. De modo que, para enseñar en el marco de la pedagogía de la memoria, es inminente preguntarse por qué y para qué es importante recordar; por ello, el referente es la enseñanza de la historia no oficial, aquella narrativa que no ha entrado en los marcos del poder y la institucionalidad, por lo que aquellas memorias que deben ser movilizadas a los escenarios de formación son las narrativas testimoniales de los vencidos.

En esa medida, los escenarios de aprendizaje deben constituirse en espacios aislados de la reproducción de las políticas y lineamientos históricos tanto globales como nacionales, pues su fin debería estar orientado a fomentar el conocimiento crítico del pasado y a analizar el presente como su consecuencia. Este enfoque se centra en el proceso de cuestionamiento, apropiación y divulgación de la historia reciente, por esto debe entenderse desde el “orientar su enseñabilidad vislumbrando un futuro político que se construya desde un horizonte que integre la historicidad de los hechos, la experiencia del pasado reciente, y la responsabilidad desde una visión de comunidad sustentada por una ética abierta al otro” (Rubio, 2012, p. 390).

La enseñanza de la historia reciente anhela que los estudiantes posean un conocimiento mediado por el pasado de la realidad que habitan, así como por la red de relaciones sociales que

integran. En esa medida, quienes reciben la enseñanza del tiempo reciente se posicionan activamente como actores de su propia historia y reconocen que tienen capacidad de resignificación de su pasado y de las relaciones que este teje con el presente (Ortega, Merchán y Vélez, 2013). Esta pedagogía devela a los estudiantes el conocimiento inconcluso que se tiene del pasado, desde un enfoque que los aproxima a la heterogeneidad de la historia más allá del aprendizaje de las dinámicas y manifestaciones que dieron lugar a los hechos violentos, pues su fin es generar procesos de reflexión orientados a asumir una postura ética y política frente a las acciones violentas.

La enseñanza de la historia reciente es un fundamento indispensable en la pedagogía de la memoria, porque conlleva a entender la importancia que deben tomar los escenarios educativos la divulgación de reflexiones en torno a las consecuencias trágicas que deja la violencia (Carrillo, Rubiano y Torres, 2016). Asimismo, se entiende la enseñanza y el aprendizaje de la historia reciente como un proyecto en el que se instalan acciones en el presente proyectadas hacia un futuro (Herrera y Pertuz, 2016). Lo anterior conlleva a no desprenderse de los acontecimientos pasados, dado que serán el motivo para posibilitar un cambio, una transición. Enseñar la historia reciente por medio de este enfoque pedagógico permite: desconfigurar el imaginario sobre la historia como algo hermético y verídico; cuestionar el presente como el deber ser, lo establecido como destino; y empoderar a los sobrevivientes como sujetos políticos para que dejen huella de su vivencia. Por consiguiente, son las experiencias humanas invisibilizadas y excluidas las que permiten generar nuevas interpretaciones sobre un pasado social que toca a todos.

Ahora bien, para la transmisión de la historia reciente por medio de la pedagogía de la memoria es necesario descentrar el imaginario de los escenarios educativos e institucionales como únicos lugares de formación. De acuerdo con Christine Delory Momberger, la formación es un proceso de apropiación de

distintos saberes que se adquieren durante toda la existencia; por lo tanto, los espacios mediados por una interacción social elaboran una serie de modelos de formación, en el sentido que se genera una configuración de la experiencia y de la subjetividad (Herrera y Pertuz, 2016).

El teatro ha sido una de las expresiones artísticas más influyentes en el desarrollo de la humanidad, un escenario que desde la Antigua Grecia se ha constituido en un espacio educativo o formativo no institucionalizado, en tanto que el espectador, ante la representación de una obra teatral, genera interpretaciones políticas y sociales del mundo que le rodea. Las prácticas teatrales y performativas pueden referenciar estrategias formativas que conduzcan a la transmisión de la historia reciente, en la medida que, por ejemplo, las dramaturgias del conflicto tienen la posibilidad de ser actos políticos, ya que los dramaturgos al tener como centro la defensa y difusión de las memorias de los testigos-supervivientes provocan en los espectadores una reconfiguración de la experiencia: no solo al develar otra parte de la historia, sino al generar el proceso de identificación. Algo que es propio del teatro.

Un carácter fundamental de las artes escénicas, por ser artes vivas, es que actúan directamente en la realidad y establecen relaciones especiales con los espectadores, al producir experiencias plenas de elementos sensoriales que se experimentan directamente, como en el teatro donde se constituye una obra compleja en la que se entrecruzan las acciones que realizan los actores, los textos, la escenografía y la conformación lumínica y sonora de la obra. Era frecuente en Kilele que los espectadores lloraran, gritaran, rieran, es decir, que manifestaran sus emociones físicamente en el desarrollo de la obra en una lógica de catarsis que es propia del teatro, como lo manifiesta Aristóteles en *La poética*. (Acosta, 2012, p. 65)

En definitiva, la pedagogía de la memoria pretende formar sujetos críticos, capaces de actuar moralmente ante las injusticias,

un sujeto que se inscribe en la colectividad para la toma de decisiones democráticas, un sujeto que se conoce a través del otro. En América Latina, se han generado una serie de desigualdades estructurales propias de la globalización de la política neoliberal y del sistema económico capitalista, factores que evidentemente han afectado la construcción de los sujetos. En este contexto, la pedagogía de la memoria se erige como derrotero para fomentar una educación basada en los principios democráticos. En efecto, este enfoque pedagógico se encuentra enmarcado en el respeto por los DDHH y por la alteridad; el sujeto, al tener esta postura defiende la dignidad humana, comprende que sus decisiones y acciones deben estar sustentadas en un bien común.

Alteridad

La pedagogía de la memoria moviliza diferentes narrativas testimoniales —heterogéneas— enmarcadas en el campo individual y colectivo, narraciones mediante las cuales es posible dilucidar la manera en la que cada sujeto habita en los grupos sociales. Por ello, referenciar la alteridad, como lo plantea Mèlich (2001), significa salir de sí para ocuparse del otro, con lo cual supone que la pedagogía de la memoria se fundamenta en el trabajo con y desde el otro; por ende, es el otro quien dota de sentido mi humanidad.

Rincón (2016) entiende que la alteridad es “la posibilidad de reconocer que los derechos del otro están profundamente relacionados con los míos, y somos ambos sujetos de cambio para que estos se garanticen” (p. 23). El postulado de Rincón concuerda con Mèlich (2001), ya que el sufrimiento, el dolor y la muerte del otro tienen efecto en la construcción de identidad. La alteridad, entonces, se comprende, en este escenario, no solo como la responsabilidad ética y humana de reconocer lo que la violencia ha dejado en el otro, sino también como la construcción de acciones políticas que eviten la prolongación de nuevos actos violentos.

Derechos humanos

Los derechos humanos son principios inherentes a cualquier sujeto, son principios universales sin distinción y discriminación alguna de color, religión, posición económica, género, nacionalidad, lengua o pensamiento político. Por ello, Luz Helena Rincón (2016) considera que los derechos humanos “se convierten en un fundamento imprescindible de toda persona, ya que se encuentran vinculados al sujeto a partir de su propia existencia, y deben constituirse en respuestas a las necesidades y condiciones concretas de las personas” (p. 64). De acuerdo con lo anterior, para Jorge Osorio y Rubio:

[...] los derechos humanos se manifiestan como una oportunidad civilizatoria para establecer un acuerdo ético, con proyecciones públicas, que puede llegar a darle un sustento ético-cultural a la democracia, en la medida que todos los ciudadanos(as) reconocen el repertorio de valores contenidos en los instrumentos internacionales de los derechos humanos y se comprometen a hacerlos valer bajo cualquier condición. (2006, p. 164)

Una educación basada en la pedagogía de la memoria debe tener por objetivo la dignificación de los DDHH, pues estos permiten edificar sociedades democráticas que rompan los marcos de invisibilidad e impunidad movilizados por los discursos hegemónicos de los centros de poder. Para ello, una educación en derechos humanos implica formar “personas comprometidas con la transformación de la realidad, toda vez que se pretenda tener una sociedad en donde impere la justicia, la dignidad” (Rincón, 2016, p. 75).

La pedagogía de la memoria se incluye como estrategia de las Políticas del recuerdo, que ampliamente en América Latina han manifestado la necesidad de cuestionar los principios éticos y políticos de lo que se ha construido como la condición humana. Esto conlleva a pensar en los argumentos, acciones e implicaciones que justifican las barbaries. El régimen presentista emerge para

cuestionar un pasado inconcluso, en él retornan unas experiencias pretéritas enmarcadas en las memorias vinculadas al dolor. Si bien es cierto que los vencidos encierran en sus recuerdos unas prácticas violentas, es imprescindible instalar en el tiempo presente esas memorias en el espacio público, para que los sujetos históricos realicen demandas en clave de justicia, verdad y no repetición. Ante esto, emergen las artes, entre éstas la dramaturgia, como un lugar desde el cual se realizan reflexiones críticas frente a los acontecimientos pasados que muestra la responsabilidad que se tiene por comprender ese pasado arraigado en la sistematización de la muerte; y se erige como estrategia de creación y transformación, frente a un viejo legado histórico influenciado por los contextos en los que se desarrolla.¹⁶

Bibliografía

- Acosta, P. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Allier, E. (2007). *Las voces del pasado*. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/F44Allier.htm>
- Allier, E. y Crenzel, E. (coords.). (2015). *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Bédarida, F. (1998). Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (8),

16 William Shakespeare es un referente canónico para evidenciar cómo por medio de las dramaturgias es posible retomar acontecimientos pasados. Por ejemplo, *Macbeth* es una obra basada en la vida del rey Mac Bethad de Escocia, quien fue el soberano de ese país entre 1040 y 1057, la obra da cuenta de cómo se obtenía el poder en las monarquías europeas; o *Ricardo III* que es una tragedia inspirada en Ricardo III, rey de Inglaterra, último monarca de la Casa de York, quien es presentado en la dramaturgia como un hombre cruel y ambicioso. El argumento de la obra se sitúa en la Guerra de las Dos Rosas, en la cual Ricardo III muere en la Batalla de Bosworth, dando inicio al reinado de Enrique VII de la Casa de Tudor.

- pp. 19-27. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/download/CHCO9898110019A/7004>
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (ed. y trad. de Bolívar Echeverría). Recuperado de <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Betancourt, D. (2004). *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo*. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- Bresciano, J. (2010). *El tiempo presente como campo historiográfico. Ensayos teóricos y estudios de casos*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.
- Carrillo, G., Rubiano, J. y Torres, D. (2016). *Enseñanza de la historia reciente a través de la pedagogía de la memoria: construcción de una ruta metodológica para docentes* (Tesis de pregrado). Recuperado de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/3103>
- Dosse, F. (2012). História do tempo presente e historiografia. *Revista de História do tempo presente Tempo & Argumento*, (1), pp. 5-22. Recuperado de <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012005/2014>
- Gnecco, C. (2000). Historias hegemónicas, historias disidentes: La domesticación política de la memoria social. En *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México D. F. Universidad Iberoamericana, A.C.
- Herrera, M. y Pertuz, C. (2016). *Educación y políticas de la memoria en América Latina. Por una pedagogía más allá del paradigma del sujeto víctima*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- Joutard, Philippe. (2007). Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto? En *Historia y antropología y fuentes orales*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Mèlich, J. (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.
- Minow, M. (1998). *Between Vengeance and Forgiveness: Facing History After Genocide and Mass Violence*. Boston: Beacon Press.
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire, le problematique des lieux. Dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire, I*. Paris: Gallimard.
- Ortega, F. (Ed.) (2004). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana.
- Ortega, P. y Castro, C. (2010). Rostros y rastros de una pedagogía de la memoria. *Rollos Nacionales*, 3(28), 81-91. Recuperado de: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/NYN/article/view/973/988>
- Ortega, P., Merchán, J. y Vélez, G. (2013). Enseñanza de la historia reciente y pedagogía de la memoria: emergencias de un debate necesario. *Pedagogía y Saberes*, (40), 59-70. Recuperado de

- <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/2770/2492>
- Osorio, J. y Rubio, G. (2006). *El deseo de la memoria. Escritura e historia*. Santiago de Chile: Escuela de Humanidades y Política.
- Reátegui, F. (2009). Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria. En M. Briceño et al. (Eds.), *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Colombia: Centro Internacional para la Justicia Transicional.
- Reyes, M. (2003). *A contraluz de las ideas políticamente correctas*. Barcelona: Anthropos.
- Ricoeur, P. (2007). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. En *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, (55-4), 731-747. Recuperado de <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf>
- Rincón, L. (2016). *La memoria: puerta y espejo de un pasado y un presente silenciado* (Tesis de maestría). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Rubio, G. (2012). El pasado reciente en la experiencia chilena. Bases para una pedagogía de la memoria. *Estudios Pedagógicos*, XXXVIII (2), 375-396. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173524998022>
- Salazar, J. (2005). La Crónica: Una Estética de la Transgresión. *Razón y palabra*, (47). Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/jsalazar.html>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Grafiques 92.
- Yerushalmi, Y. (1998) "Reflexiones sobre el olvido". En Y. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J. C. Milner y G. Vattimo. *Usos del olvido*. Buenos Aires. Nueva Visión. (pp. 13-26). Recuperado de <https://es.scribd.com/document/136530038/Yerus-halmi>

Capítulo III. Política pública del recuerdo

Después de lo acontecido en la Segunda Guerra Mundial, de manera particular el fenómeno de la Shoah, en Alemania se volvió imperativa la pedagogía de la memoria y las políticas del recuerdo, puesto que después de las acciones desplegadas por el régimen de Adolf Hitler toda Europa quedó consumida en cenizas y muchas heridas quedaron abiertas. Francisco Miguel del Toro (2016) plantea que el “pasado de Alemania incluye la responsabilidad principal por dos guerras mundiales, crímenes sin precedentes contra la humanidad, la casi completa destrucción de su propio territorio y emigraciones forzosas a gran escala” (p. 284). Luego de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, la “primera reacción en la posguerra fue olvidar, pero no duró mucho. La construcción de una memoria y una conciencia crítica del pasado se abrió paso paulatinamente a partir del juicio de Núremberg realizado entre 1945 y 1948” (Sandoval, 2014).

El Tribunal de Núremberg permitió que se juzgaran los crímenes cometidos por un Estado en contra de su propio pueblo. Siendo estos crímenes comprobables, se considera que además de afectar a su propio pueblo son vejámenes que van en contra de toda la humanidad.

El trato que un gobierno da a su propio pueblo normalmente no se considera como asunto que concierne a otros gobiernos o la comunidad internacional de los Estados. El maltrato, sin embargo, de alemanes por alemanes durante el nazismo traspasó, como se sabe ahora, en cuanto al número y a las modalidades de crueldad, todo lo que la civilización moderna puede tolerar. Los demás pueblos, si callaran, participarían de estos crímenes, porque el silencio sería consentimiento. (Huhle, 2005, p. 25)

Lo anterior da lugar a la consolidación de una justicia para “períodos de cambio político” (Teitel, 2000, p. 1). En estos períodos la violencia masiva o violencia de Estado se ha superado para encontrar un estado diferente de las cosas, “un estado de derecho mínimo identificado principalmente con la conservación de la paz” (Teitel, 2000, p. 1), o también “una democracia reconquistada con un reciente pasado no democrático” (Margalit, 2002, p. 13). Para Elster esta justicia se trata del resultado de la caída de un sistema autocrático en el que se plantea cómo “construir un nuevo y mejor régimen y cómo tratar con las víctimas del régimen” (Elster, 2006, p. IX).

Ahora bien, Bruno Groppo define una política de la memoria como “una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes” (2002, p. 192). Las políticas del recuerdo o de la memoria son empleadas en regímenes de transición: de guerra a posguerra, de dictadura a un período democrático o, en el caso colombiano, de un conflicto armado a la paz. Estas políticas del recuerdo son formuladas y ejecutadas por medio de políticas públicas en las que surgen comisiones de la verdad, conmemoraciones o la creación de instituciones delegadas para conservar y transmitir la memoria como museos o centros de documentación, por mencionar algunas. Sin embargo, paralelo a este fenómeno vinculado a la política, se materializan también lugares de la memoria que

devienen de las comunidades o de las relaciones que se establecen entre la comunidad y determinado suceso.

Sin embargo, las políticas del recuerdo en contextos totalitarios y autoritarios generalmente instauran una mirada hegemónica sobre el sentido del pasado, pues como señala Groppo (2002), inevitablemente estas políticas enmarcan qué se debe olvidar públicamente y qué no. Por tanto, la promulgación de políticas del recuerdo en el ámbito público pretende situar una memoria global hegemónica de la historia reciente de cada país. Ahora bien, “toda política de la memoria es también, al mismo tiempo e inevitablemente, una política del olvido, ya que, al decidir prestar atención a ciertos aspectos del pasado, ella deja otros en la sombra -deliberadamente o no” (Groppo, 2002, p. 193). De acuerdo con lo anterior, es necesario cuestionarse por el contenido de las políticas del recuerdo, es decir, es indispensable preguntarse por “qué aspectos del pasado se quieren privilegiar” (Groppo, 2002, p. 195). Esta interpretación inevitablemente conduce a identificar cuál es el criterio de la memoria que los gobiernos estatales quieren cristalizar, preservar y transmitir a las generaciones futuras.

Lo sucedido con los judíos durante el régimen nazi implicó que se situara en el ámbito público la memoria de aquellos sobrevivientes de los campos de concentración, lo cual implicó que los acontecimientos pasados no se podían dejar enterrados en los terrenos del olvido: era necesaria la construcción de una memoria que develara las crudas dimensiones de las atrocidades cometidas por los nazis. A partir de los juicios en Núremberg se pudo referir el uso político de la memoria, puesto que en estos tribunales se imputó y condenó las responsabilidades de los miembros del régimen nazi por los crímenes perpetrados, pretendiendo poner en primer plano lo acontecido en la Shoah. Además de estos juicios, posterior a la década de los sesenta, las escuelas alemanas por ley incorporaron en sus planes curriculares la historia reciente aunada a la Shoah; por tanto, la pedagogía de la memoria opera en Alemania como un dispositivo que moviliza las políticas del recuerdo.

Miradas sobre las políticas del recuerdo en América Latina

Argentina

El día o la noche en que el olvido estalle
salte en pedazos o crepite
los recuerdos atroces y los de maravilla
quebrarán los barrotes de fuego
arrastrarán por fin la verdad por el mundo
y esa verdad será que no hay olvido.

MARIO BENEDETTI

En Argentina, tras la muerte de Juan Domingo Perón en 1974, su esposa María Estela Martínez de Perón asume el gobierno del país. Sin embargo, el 24 de marzo de 1976, Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti, tres comandantes de la armada, encabezaron un golpe de Estado con el fin de derrocar a la entonces presidenta e instaurar un régimen basado en el terror y en la sistemática violación de los derechos humanos. En 1983, la democracia retorna a Argentina gracias a las distintas protestas sociales, las cuales rechazaban el régimen dictatorial, aunado a que las elecciones presidenciales de ese año dejan a Raúl Alfonsín como presidente.

En 1981, se conformó la Multipartidaria Nacional, una coalición constituida por diferentes partidos políticos, entre ellos: la Unión Cívica Radical, el Partido Justicialista, el Demócrata Cristiano, el Intransigente y el Movimiento Integración y Desarrollo. La alianza se realizó con el fin de “presionar a la Junta Militar a abandonar el poder y proceder a instaurar un régimen democrático” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 93). Una vez Raúl Alfonsín —miembro de la Unión Cívica Radical— asumió la presidencia de Argentina, la Multipartidaria fue disuelta.

Alfonsín ordenó crear, el 10 de diciembre de 1983, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), con

el objeto de investigar lo sucedido con los desaparecidos entre los años que tuvo lugar la dictadura militar. El resultado de dicha investigación se publicó el 20 de septiembre de 1984, el informe denominado *Nunca Más*, fue “una compilación de aproximadamente diez mil denuncias y la confirmación de nueve mil desapariciones al año de su primera edición. Esta cifra ascendió a unos treinta mil con el paso de los años y con la llegada de nuevas denuncias” (Patierno y Martino, 2016, p. 281). La creación de la CONADEP ha sido comprendida como la primera política pública del recuerdo en Argentina, pues “representó un hito importante al ser la primera de este tenor constituida en América Latina y la primera en lograr resultados concretos en materia de justicia” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 94).

Por otra parte, Ernesto Sábato fue el encargado de la escritura del prólogo del informe, así como el delegado para presidir la Comisión. Aunque el prefacio del *Nunca Más* suscitó controversia entre los académicos que estudian el tema de la memoria y los derechos humanos en contextos de represión, puesto que se consideran inequívocos la lucha armada y los mecanismos de secuestro, tortura y desaparición implementados por las Fuerzas Militares de Argentina. Al hacer la equivalencia, ese discurso justificaría la violencia estatal y terminaría por mitigar la culpabilidad y responsabilidad de los militares represores. Sábato escribió lo siguiente en el prólogo de la primera edición del *Nunca Más*:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. Así aconteció en Italia, que durante largos años debió sufrir la despiadada acción de las formaciones fascistas, de las Brigadas Rojas y de grupos similares. Pero esa nación no abandonó en ningún momento los principios del derecho para combatirlo, y lo hizo con absoluta eficacia, mediante los tribunales ordinarios, ofreciendo a los acusados todas las garantías de la defensa en juicio; y en ocasión del secuestro

de Aldo Moro, cuando un miembro de los servicios de seguridad le propuso al General Della Chiesa torturar a un detenido que parecía saber mucho, le respondió con palabras memorables: «Italia puede permitirse perder a Aldo Moro. No, en cambio, implantar la tortura». No fue de esta manera en nuestro país: a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos. (Allerbon, s. f., p. 37)

A partir del anterior fragmento del primer prólogo del informe, se situaría la teoría de los dos demonios, al entenderla como violencias contrapuestas. Lo escrito por Sábato fue adoptado por los discursos legitimadores de la represión militar, pues el prólogo de *Nunca Más* ingresó en medio de un contexto político particular. Según Emilio Crenzel, el entonces presidente Raúl Alfonsín mediante los decretos 157 y 158 ordenó enjuiciar a “las cúpulas guerrilleras [...] por su actuación desde 1973 hasta 1983 mientras las Juntas militares por los actos cometidos en la represión del terrorismo tras el golpe de Estado de marzo de 1974” (2013, p. 6). De modo que la violencia política o estatal entraría a ser justificada como respuesta a la violencia subversiva; en ese sentido, la guerrilla se entiende como único actor antecedente y causante de la represión estatal.

La teoría de los dos demonios encuentra su génesis en el discurso de Alfonsín (candidato a la presidencia en 1983), pues este afirmaba que “en el país se combatió al fuego con el fuego, a un demonio con otro demonio y, por ello, Argentina fue ‘un infierno’” (Alfonsín citado en Crenzel, 2013). La visión de Alfonsín sobre las dos violencias se constituyó en una memoria hegemónica sobre las causas que entrarían a explicar el origen a la dictadura. “Puede decirse que circuló como un enunciado cuasi natural y obvio, es decir,

no discutido, en el espacio público y en los debates de la transición sobre qué políticas para qué pasado” (Franco, 2014, p. 7).

Sin embargo, Elizabeth Jelin refiere el prefacio escrito por Sábato desde otra perspectiva sobre las dos violencias, no “en términos de equivalencias (interpretación habitual —a mi modo de ver equivocada— que dio lugar a la teoría de los dos demonios) sino en términos de `escalada de violencias : hubo una violencia guerrillera que despertó una represión mucho más brutal” (Jelin, 2013, p. 95). Por tanto, la teoría de los dos demonios procura exponer una causalidad violenta que como efecto daría lugar a una dictadura militar, es decir, pretende justificar el régimen implantado en Argentina entre 1976 y 1983.

Teniendo en cuenta lo anterior, Juan Gelman responde lo siguiente en una entrevista cuando le preguntan “¿Qué opina de la teoría de los dos demonios?”:

Lo que demuestra que la teoría de los dos demonios no funciona es el hecho de que haya habido 30 mil desaparecidos. Según un estudio del coronel Florencio García y del ejército había a lo sumo mil quinientos guerrilleros, sumando todos los grupos guerrilleros en el país. De manera que suponiendo que todos esos guerrilleros hubieran sido aniquilados por las fuerzas armadas, todavía cabe preguntar qué pasó con los 28 mil quinientos que no eran guerrilleros y que incluso no estaban a favor, sino en contra de la lucha armada como salida del problema del país. Claro que murieron “inocentes” entre comillas, como dicen determinados voceros que dan diploma de inocencia a las víctimas para perdonar a los victimarios -como si las víctimas les hubieran encargado esa tarea-. (Pigna, 2014)

Razón por la cual, Néstor Kirchner, siendo presidente de Argentina en el año 2006, ordena la incorporación de un nuevo prólogo al *Nunca Más*, modificando así la postura expresada por Ernesto Sábato. A mediados de los años 80, las Abuelas de la Plaza de la Mayo promovieron la implementación de técnicas

que facilitaran la identificación de los nietos substraídos de sus familias, los descendientes de sus hijos desaparecidos. Con este marco de fondo, el gobierno de Alfonsín decretó la Ley 23511, la cual proclama la creación del Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG), un archivo público en el que se deposita y almacena la información genética de personas que fueron desaparecidas y secuestradas durante la dictadura militar, para esclarecer delitos de lesa humanidad. Además, en el BNDG se conservan las muestras de sangre de los familiares de los desaparecidos, pues son empleadas con el fin de compararlas con cualquier persona con la que se presuma hay lazos consanguíneos.

En diciembre de 1985, se efectuó el Juicio a las Juntas mediante el Decreto 158/83 promulgado por Alfonsín. Este Juicio a las Juntas fue un proceso judicial llevado a cabo por la justicia de Argentina contra las tres primeras juntas militares del régimen dictatorial. La sentencia del 9 de diciembre de 1985 condenó a los militares Rafael Videla y Eduardo Massera a pena de reclusión perpetua, a Eduardo Viola lo condenó a 17 años de prisión, para Armando Lambruschini la sentencia fue de 8 años y para Orlando Ramón Agosti de 4. Sin embargo, el 24 de diciembre de 1986, el presidente Raúl Alfonsín decreta la Ley 23492, o Ley de Punto Final, la cual terminaría por derogar las sentencias penales a los militares que cometieron delitos de lesa humanidad. La Ley 25457, en el año 2001, crea la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI), dicha Comisión propende la búsqueda de los hijos de desaparecidos, niños nacidos en medio del cautiverio de sus madres durante la dictadura militar, procurando determinar su paradero y su identidad. Como consecuencia del Decreto 1259/03, se creó el Archivo Nacional, el cual se encarga de conservar toda la documentación aunada a la transgresión de las libertades y de los derechos humanos que esté relacionada con la violencia perpetrada por parte del Estado.

En cuanto a políticas del recuerdo vinculadas a escenarios de formación, cabe señalar que el Senado y la Cámara de diputados de

la Provincia de Buenos Aires sancionaron la Ley 11782, que dispone la profundización del conocimiento en los estudiantes sobre el golpe de Estado ocurrido en 1976 y las características del régimen.

La dictadura militar en Argentina es entendida como la cristalización de la violencia política en este país, en un contexto autoritario donde el discurso de la guerra justificó las acciones inhumanas y represivas de las fuerzas militares. En la contemporaneidad persisten las secuelas de uno de los acontecimientos más trágicos, frente a esto, “Teatro x la Identidad” se ha constituido en un movimiento teatral conformado por actores, directores, dramaturgos y técnicos que, en el marco del teatro político, han creado obras como *A propósito de la duda*¹⁷ y *Playback*¹⁸, las cuales tienen por objeto recuperar la identidad de los niños tomados como botín de guerra en medio de la dictadura. En fotografía posdictatorial se encuentra el trabajo de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*¹⁹, en el que decide capturar un tiempo que no podrá ser, pues sobre una pared proyecta la fotografía de un detenido-desaparecido y junto a esa proyección se encuentra el hijo/a o el padre/madre del ausente, esa composición termina por reunir en una sola imagen un espacio-tiempo imposible.

17 Obra basada en testimonios de las Abuelas de la Plaza de la Mayo. Estrenada el 5 de junio del 2000 en el Centro Cultural Rojas.

18 Obra dirigida por Pablo Zukerfeld. Estrenada en el año 2000 en la sala Antonin Artaud.

19 Obra compuesta por 35 fotografías de 36 x 30 cm. La exposición fotográfica se ha exhibido en lugares como: Buenos Aires, Turín, Boloña, Milán, Roma y Madrid.

Chile

De Arica, en la frontera con Perú, a Tierra del Fuego, en el estrecho de Magallanes, el capítulo [del informe de Valech] sobre los sitios de tortura lleva al lector a recorrer el país de un extremo a otro. Quien haga ese recorrido ya no podrá viajar de la misma manera a través de Chile.

ANNE PÉROTIN-DUMON

El 11 de septiembre de 1973 ocurrió “uno de los procesos históricos más violentos y paradigmáticos de la historia reciente de Chile: un golpe de Estado interrumpió abruptamente el gobierno de la Unidad Popular (UP), presidido por Salvador Allende” (Barrientos, 2015, p. 95). Las Fuerzas Militares dirigidas por Augusto Pinochet le dieron fin al régimen socialista elegido democráticamente; a partir de este momento, Chile queda sumida en una dictadura que se postergó durante 17 años, en los cuales se realizaron reformas económicas y sociales orientadas a la consolidación de un modelo económico neoliberal.

La violencia desplegada en la dictadura consistió en una práctica “sistemática de persecución y aniquilamiento, no solo por medio de los apremios físicos y los asesinatos de los disidentes de izquierda, sino por la instalación del miedo como un mecanismo de control y represión social a nivel público y privado” (Barrientos, 2015, p. 96). Teniendo en cuenta lo anterior, las políticas del recuerdo en Chile se encuentran relacionadas con la búsqueda de la verdad, la dignificación a los derechos humanos y la consolidación de la memoria.

De acuerdo con Herrera y Pertuz (2016), en los años 80 en Chile se gesta el proceso de transición hacia un régimen democrático, puesto que la Constitución de 1980, redactada por el mismo Pinochet, establecía que el presidente de la República no podía estar en el poder por un período mayor a ocho años. De ahí que el único mecanismo para que fuera reelegido fuera el

plebiscito; sin embargo, el 5 octubre de 1988 se ha entendido como un día histórico, en tanto, la consulta popular y la oposición ratificó un “No” que llamó a elecciones presidenciales en 1989. El 11 de marzo de 1990, Patricio Aylwin asume la presidencia de Chile, instaurando así un régimen democrático.

De 1990 en adelante funcionan las comisiones de la verdad, cuyos informes permitieron sistematizar la magnitud de la violencia política ejercida durante la dictadura (Barrientos, 2015). En ese año, el presidente Patricio Aylwin Azócar, mediante el Decreto Supremo 355, ordena crear la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR), para aportar al esclarecimiento de las violaciones de Derechos Humanos cometidas durante el régimen dictatorial. Como resultado de la CNVR, se entregó al presidente Patricio Aylwin el Informe Rettig el 8 de febrero de 1991.

El informe de la Comisión Rettig documenta casi 3.000 casos de desapariciones con resultado de muerte, y presenta una pequeña historia personal de cada caso, dando datos concretos de la vida y de las circunstancias de desaparición de las personas entre 1973 y 1989, en cambio, no aporta los nombres de los responsables de las desapariciones, ni tampoco tuvo las facultades legales para sancionar a perpetradores y colaboradores de las violaciones a los derechos humanos. (Barrientos, 2015, p. 113)

Después de la entrega del Informe Rettig, el presidente Aylwin promulgó la Ley 19123, en la cual se decreta la creación de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). A la CNRR se le asignó, por un lado, clasificar aquellos casos que la CNVR no alcanzó a determinar en el Informe Rettig, y por el otro, promover la reparación y la asistencia social a las personas víctimas de violaciones a los Derechos Humanos. Los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por la CNRR fueron compilados en un informe publicado en 1996.

En el año 2003, por medio del Decreto Supremo 1040, se crea la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura —también llamado Comisión Valech—, presidida por Monseñor Sergio Valech. Esta comisión tuvo por objeto determinar la identidad de aquellas personas que sufrieron privaciones de libertad y torturas por móviles políticos en el período comprendido como el régimen dictatorial. Para Barrientos (2015), el informe de la Comisión Valech:

Reconoce explícitamente que la prisión forzada, las desapariciones temporales y la tortura son violaciones a los derechos humanos y fundamentales de las personas. Por otro lado, este informe asumió por primera vez la variable de género como categoría de análisis para estudiar y calificar las torturas sexuales sobre hombres y mujeres durante la dictadura. Con esto, la comisión Valech actualizaba sus estrategias de análisis, incorporando la experiencia de las comisiones de Kosovo, Ruanda, Guatemala y Perú, entre otras, que consideraban las violaciones y abusos sexuales como una forma de violencia política, étnica y de género. (p. 119)

Sin duda alguna, la dictadura militar en Chile afectó los procesos de creación artística. En este escenario represivo, el artista visual Eugenio Dittborn construye, a mediados de los años 80 —en plena dictadura—, pinturas aeropostales a partir de imágenes, fotografías, cartas y archivos policiales que funcionan como “huella de quien estuvo pero puede no estar [...] Son el mudo testimonio de los cientos de personas que con la dictadura pierden su identidad, desaparecen y se convierten en NN” (Pini, 2009, p. 79). En música tenemos el grupo Illapu²⁰ que fusiona ritmos del folclore andino con el jazz y el rock. Las letras de canciones como *Las obreras*²¹, *De libertad y amor*²², *No pronuncies mi*

20 En lengua mapuche significa relámpago.

21 Véase: <https://illapu.cl/repertorio/>

22 Véase: <https://illapu.cl/repertorio/>

*nombre*²³ y *Paloma ausente*²⁴ son una cartografía social del oscuro régimen de Augusto Pinochet; por estas creaciones los integrantes del grupo fueron perseguidos, detenidos y exiliados.

En cine, se encuentra Miguel Littín, quien decide exiliarse de su país luego del golpe de Estado perpetrado en 1973. En medio de su exilio en México, Littín estrena los largometrajes *La tierra prometida*²⁵ y *Actas de Marusia*. En el ámbito teatral, el dramaturgo Jaime Miranda, luego de diez años de exilio, estrena su obra *Regreso sin causa*²⁶. También se encuentra Marco Antonio Parra, quien desde 1975 es uno de los dramaturgos más importantes en la historia del teatro chileno. Durante el régimen dictatorial, Parra estrena: *Matatangos*²⁷; *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*²⁸; y la *Secreta obscenidad de cada día*²⁹. En el período de transición a la democracia, el dramaturgo estrena: *King Kong Palace*³⁰ y *Dostoievski va a la playa*³¹, entre otras.

Uruguay

En Uruguay la dictadura cívico-militar tuvo origen con el Golpe de Estado del 27 de junio de 1973 dado por el presidente a cargo Juan María Bordaberry, quien disolvió el Parlamento Nacional para convertirse en dictador. “A partir de ese momento, y hasta 1985, se instaló una dictadura de naturaleza cívico-militar en el país, en el contexto de una sucesión de golpes y dictaduras militares impuestas en los demás países del Cono Sur de América Latina” (Rico y

23 Véase: <https://illapu.cl/repertorio/>

24 Véase: <https://illapu.cl/repertorio/>

25 Película realizada en 1972, estrenada en 1991 debido a que la dictadura de 1973 impidió el estreno en Chile.

26 Obra que obtuvo el premio del Círculo de Críticos de Arte en 1984. *Regreso sin causa* es una obra que retrata los efectos de la dictadura.

27 Obra estrenada en 1978 en la Sala Conventillo.

28 Estrenada en 1978 en la Sala Bulnes.

29 Estrenada en mayo de 1985 en la Sala Camilo Henríquez.

30 Estrenada en el séptimo Festival Internacional de Teatro Mercosur en el año 2009.

31 Obra estrenada el 16 de octubre de 1993 en la Sala Zavala Muniz.

Larrobla, 2015, p. 63). Durante este periodo se perpetraron múltiples violaciones a los derechos humanos: torturas, asesinatos, desapariciones forzadas, entre otras. Julio María Sanguinetti asumió la presidencia de Uruguay el primero de marzo de 1985, inaugurando el periodo de recuperación de la democracia.

Con el cambio de régimen, Álvaro Rico y Carla Larrobla (2015) señalan que en Uruguay se institucionalizó un discurso y una memoria dominante desde el proceso de transición hasta el 2005. Lo anterior porque al finalizar la dictadura los relatos institucionales, especialmente el relato estatal, impulsaron el “olvido activo” de ese pasado autoritario para preservar en el imaginario colectivo la condición de “excepcionalidad” (Rico y Larrobla, 2015, p. 67). Es en este contexto que el entonces presidente Julio María Sanguinetti impulsa la teoría de los demonios en Uruguay, la cual —al igual que en Argentina— pretendía justificar el origen de la dictadura y los actos violentos cometidos por las Fuerzas Militares, planteando que la sociedad fue víctima del combate entre dos fuerzas antagónicas: el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros y las Fuerzas Militares.

Por tanto, “se institucionalizó una memoria del poder estatal con pretensiones de monopolizar los sentidos e interpretaciones sobre el pasado reciente, los orígenes de la crisis sesentista, su desenlace rupturista y los responsables” (Rico y Larrobla, 2015, p. 68). En ese sentido, una de las primeras leyes promulgadas por el gobierno de Sanguinetti es la Ley 15848, conocida también como ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, la cual impide investigar y juzgar los delitos cometidos por las fuerzas armadas en el tiempo que tuvo lugar la dictadura en Uruguay. Al respecto, Rico señala que la impunidad en este país:

[...] se fue extendiendo desde el Estado hacia la sociedad, primeramente, suspendiendo la intervención de la justicia penal ordinaria en las investigaciones y el juzgamiento a los responsables por los delitos de lesa humanidad cometidos bajo la dictadura; luego,

transformando la impunidad en una forma de relacionamiento social generalizado entre los uruguayos, caracterizado por la actitud de “no asumir responsabilidades ni autocríticas” en los asuntos de la vida cotidiana y pública. (Rico y Larrobla, 2015, p. 70)

Al parecer, olvidar las violaciones ocurridas en la dictadura como acontecimientos importantes de la historia reciente de Uruguay era el camino para dejar de lado esos episodios traumáticos, puesto que “una vez aprobada Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, una gran cantidad de denuncias y juicios penales en curso (alrededor de 700), fueron suspendidos” (Rico y Larrobla, 2015, p. 74).

El presidente Jorge Batlle, mediante la Resolución 858/000 del 9 de agosto de 2000 -aprobado por el Decreto 146/000 de 16 de abril de 2003-, ordena la creación de la Comisión para la Paz (Copaz), “cuyo cometido será recibir, analizar, clasificar y recopilar información sobre las desapariciones forzadas ocurridas durante el régimen de facto” (Resolución Presidencial 858/000, 2000). Además, entre las labores asignadas a la Comisión para la Paz se encontraba la elaboración de un informe en el que presentara los casos de desaparición y medidas legislativas para la sentencia de estos delitos. La comisión presentó el Informe Final el 10 de abril de 2003.

Según Rico y Larrobla (2015), la aprobación del anterior Decreto da paso a la reconstrucción de la versión oficial del pasado reciente, en la que el Estado reconoce los abusos de la dictadura y además realiza una crítica de los mismos. En este giro memorial, el entonces presidente Tabaré Vázquez convocó, en mayo del 2005, un equipo universitario de arqueólogos de la Facultad de Humanidades y Ciencias para que investigara en los predios militares restos de personas detenidas y desaparecidas. El Grupo de Investigación en Arqueología Forense de la Universidad de la República, asesorado por el Equipo Argentino de Antropología Forense, halló en el 2006 dos sitios de enterramiento ubicados en

terrenos militares: los restos encontrados correspondían a ciudadanos desaparecidos.

El 18 de septiembre de 2009, el Senado y la Cámara de Representantes de Uruguay promulgan la Ley 18596, o Ley de Reconocimiento y Reparación a las Víctimas. En esta legislación, el Estado uruguayo reconoce en el Artículo 1° el quebrantamiento del Estado de Derecho que impidiera el ejercicio de derechos fundamentales en el tiempo comprendido de la dictadura. Además, en el Artículo 2° el Estado reconoce su responsabilidad en los homicidios, las desapariciones forzadas y la ejecución sistemática de prácticas de tortura que, entre otras cosas, derivó en una ola de exilios entre el 13 de junio de 1968 y el 26 de junio de 1973.

Los procesos artísticos en Uruguay se configuraron en expresiones o formas culturales de resistencia ante un régimen que pretendía reprimir todo el pensamiento disidente. En ese sentido, el teatro durante el tiempo que tuvo lugar la dictadura fue entendido como un teatro militante y subversivo. Los grupos de teatro que optaron por situar en escena la denuncia de la realidad social de Uruguay en tiempos de represión fueron: El Galpón, El Teatro Circular de Montevideo y Teatro Uno. Estos grupos incorporaron a su quehacer artístico los métodos teatrales de Bertolt Brecht, quien es un referente fundamental en el teatro político y de militancia.

Brasil

Cuando llegue ese momento
Todo el sufrimiento
Cobraré seguro, juro
Todo ese amor reprimido
Ese grito mordido
Esta samba en lo oscuro
Usted que inventó la tristeza
Tenga hoy la fineza
De desinventar
Usted va a pagar
Y bien pagada
Cada lágrima brotada
Desde mi penar.

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

La historia reciente de Brasil se encuentra permeada por una dictadura militar que afectó el orden democrático establecido en el país. A partir del primero de abril de 1964, se instauró un régimen autoritario que finalizó el 15 de mayo de 1983, cuando asumió la presidencia José Sarney. Brasil tuvo que soportar la segunda dictadura más larga de América del Sur —después de Paraguay—, que duraría 21 años. “La dictadura en Brasil comenzó el 31 de marzo de 1964, con el golpe cívico-militar que destituyó de la presidencia de la República a João Goulart” (Quadrat, 2015, p. 124), dicho golpe tuvo como fin obstruir las transformaciones sociales y los proyectos de reforma agraria implementadas por el gobierno de Goulart.

Respecto a los demás países de América del Sur, fue en Brasil donde se posesionaron la mayor cantidad de gobernantes en un periodo de dictadura; Humberto de Alencar Castelo Branco, Artur da Costa e Silva, Emilio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel y João Baptista de Oliveira Figueiredo (Jaramillo, 2016, p. 311) fueron los militares de alto rango que asumieron el control del régimen represivo. La dictadura brasilera comparte con Argentina, Chile y

Uruguay unas características comunes en cuanto a la implementación de los regímenes autoritarios direccionados por militares: estos cuatro países derrocaron a través de un golpe de Estado a los gobiernos elegidos democráticamente por medio del voto popular. Otra de las características de las dictaduras instauradas en América Latina son las acciones represivas ejecutadas por las Fuerzas Militares en el marco de la Doctrina de Seguridad Nacional y de la Operación Cóndor. En Brasil, al ser tan extensa la ola dictatorial, se pueden diferenciar varios períodos:

A diferencia de los demás países del Cono Sur de América Latina, podemos establecer una periodización de la violencia política en Brasil. El primer periodo transcurre entre 1964 y 1968 cuando, a pesar de las promesas de retorno a la legalidad, fue promovida una operación de “limpieza” de la oposición —mediante torturas y asesinatos—, y también fueron decretados los primeros “actos institucionales” que se constituirían en una característica brasileña. [...] El segundo periodo puede fecharse entre 1968 y 1974, cuando se intensificó la violencia política a partir del decreto del Acto Institucional número 5 (AI-5), del 13 de diciembre de 1968, cuando la represión militar se volvió preponderante. El tercer periodo, entre 1974 y 1985, se caracterizó por el anuncio de la apertura política durante el gobierno de Ernesto Geisel y por las disputas internas sobre la actuación de los órganos militares de represión e inteligencia. (Quadrat, 2015, p. 125)

Teniendo en cuenta las distintas fases de represión establecidas en Brasil en el período dictatorial, para Ana Maria Sosa (2014), las políticas de la memoria en este país son el resultado de los diferentes movimientos sociales impulsados en el período de transición democrática de los años setenta. De acuerdo con lo anterior, en 1972 fue creada la Comissão de Justiça e Paz, fundada por el Arzobispo Paulo Evaristo Arns y un grupo de abogados en la Arquidiócesis de San Pablo, cuyo objetivo “era auxiliar a los refugiados políticos del Cono Sur y crear lazos de solidaridad con

otras organizaciones de defensa de los derechos humanos más allá de las fronteras brasileñas” (Quadrat, 2015, p. 129).

Por otra parte, se ha considerado que la Ley 6683, o Ley de Amnistía, es el primer antecedente de la implementación de la justicia transicional en Brasil. Esta ley fue aprobada por João Baptista de Oliveira Figueiredo en 1979. Sin embargo, Quadrat afirma que, “a diferencia de países como Argentina y Chile donde los militares decretaron una autoamnistía, en el caso de Brasil la ley abarcaría claramente las acciones practicadas por opositores de la dictadura y menos claramente a los comprometidos con la represión” (2015, p. 132).

El 4 de diciembre de 1995, mediante la Ley 9140/95, se crea la Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP). La CEMDP tiene como finalidad proceder al reconocimiento de las personas muertas o desaparecidas durante la dictadura militar; igualmente determina si estos crímenes fueron perpetrados por el Estado. Además, la comisión “contó desde su inicio con representantes de la Comisión Nacional de Familiares; de las Fuerzas Armadas; del Ministerio Público; de Itamaraty -Ministerio de Relaciones Exteriores; de la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara Federal y un representante de la sociedad” (Quadrat, 2015, p. 134).

El 28 de agosto de 2001, se creó la Comissão de Anistia por medio de la Ley 10559, promulgada por el presidente Fernando Henrique Cardoso. Esta comisión tuvo el objetivo de reparar moral y económicamente a las víctimas de las violaciones de derechos humanos durante el período comprendido entre los años 1946 a 1988. Posteriormente se instauró la Comisión de la Verdad mediante el proyecto de ley sancionado el 16 de mayo de 2012 por la presidenta Dilma Rousseff, el cual establece:

La Comisión deberá esclarecer y divulgar las violaciones a los derechos humanos ocurridas entre 1946 y 1988 [...]. De la misma manera, deberá identificar dónde ocurrieron esas acciones y derivar a los órganos

competentes la documentación para la posible localización de los cuerpos de los desaparecidos. Deberá, además, recomendar medidas para prevenir posibles futuras violaciones y promover la reconciliación nacional y la reconstrucción histórica. (Quadrat, 2015, p. 144)

Como consecuencia del fin del régimen, Brasil se enfrentó a la globalización del neoliberalismo aunado a la implementación de los dispositivos represivos. Esta crisis se hizo notoria en el teatro moderno de Brasil, de forma que los dramaturgos decidieron exponer la dificultad de los lenguajes teatrales actuales para representar la fragilidad de la vida en tiempos violentos. Por ello, finalizada la dictadura, se comienza a desarrollar en este país el teatro posmoderno, el cual, al plantear rupturas poéticas y miméticas, establece dramaturgias que están en concordancia con el contexto contemporáneo. Entre los directores que experimentaron nuevas estructuras escénicas se encuentran Bia Lessa, Renato Karman, Enrique Dias y Renato Cohen.

México

Pese a que México en su historia reciente no tiene antecedentes de algún régimen dictatorial, este país da cuenta de la precariedad de la democracia, ya que distintos movimientos sociales y políticos han sufrido represión por cuenta del Estado. Un ejemplo de esto es la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, teniendo en cuenta que, para la década de los 60, la posible cristalización de la revolución socialista se encontraba en auge en América Latina. Lorenzo Meyer (citado en Allier, 2015) encuentra que durante la Guerra Fría uno de los mecanismos anticomunistas del gobierno mexicano fue ejercer control oculto de los medios de comunicación.

El acontecimiento más importante después de la Revolución Mexicana fue el movimiento social de 1968³², en el cual partici-

32 Antes del movimiento mexicano, en Francia se gestó el Movimiento Mayo del 68, que consistió en una serie de protestas encabezadas por estudiantes de militancia

paron estudiantes universitarios del Instituto Politécnico Nacional y de la Universidad Autónoma de México, así como profesores e intelectuales. Otros ciudadanos que se sumaron al movimiento fueron amas de casa, obreros y partidos políticos disidentes del autoritarismo del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (Allier, 2015). A partir del primero de agosto de ese año, se inició un movimiento sin precedentes y de gran relevancia que tuvo por respuesta la asidua represión del gobierno de Díaz. En medio de los Juegos Olímpicos de México en 1968, la cual se gestó la Operación Galeana, perpetrada el 2 de octubre de 1968, tiñó de sangre la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México. Tal acontecimiento es conocido como la masacre de Tlatelolco.

En el año de 1983, el dirigente comunista Encarnación Pérez Gaytán “solicitó, sin éxito, que se formara una comisión de investigación en la Cámara para analizar el 68 y la guerra sucia” (Allier, 2015, p. 203). Hasta 1993, en México se adelantaron dos iniciativas para esclarecer lo sucedido el 2 de octubre de 1968, entre ellas se encuentra la Comisión de la Verdad, la cual tuvo:

[...] dos objetivos principales: 1) llegar a conclusiones muy generales con base en la revisión de documentos y testimonios, y 2) reunir en un único acervo libros, material hemerográfico y gráfico, documentos y testimonios. Conviene resaltar que la Comisión no tuvo acceso a los archivos gubernamentales, pues el gobierno alegó que debían pasar 30 años para que alcanzaran estado público”. (Allier, 2015, p. 203)

Con la llegada a la presidencia de Vicente Fox, el gobierno mexicano reconoció que lo sucedido en octubre de 1968 resultó decisivo para que la lucha democrática se fundara. Según Allier (2015), Vicente Fox consideró que:

[...] para consolidar la democracia política que iniciaba con su gobierno, el pasado debía ser elucidado. El nuevo presidente leía pasado, presente y futuro a través del eje de la democracia, por ello asumió que en el pasado reciente se encontraban los orígenes de la “lucha por la democracia”, pero el movimiento que lo inició fue reprimido. Para poder consolidar la democracia en el presente y asegurar así un futuro democrático, era necesario “esclarecer el pasado”. (pp. 207-208)

En este contexto, por decreto oficial el presidente Fox creó la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) con el fin de: conocer la verdad sobre las violaciones a los derechos humanos producto de la instauración de políticas represivas por parte de servidores públicos durante la década de los sesenta, setenta y ochenta; e imputar responsabilidades jurídicas a los responsables de estos actos autoritarios.

Sin embargo, al finalizar el gobierno de Fox, la FEMOSPP finalizó sus labores al presentar el *Informe Histórico a la Sociedad Mexicana*, en el cual “se confirmó que el Estado mexicano había incurrido en graves violaciones a los derechos humanos: masacres, ejecuciones, desapariciones forzadas y actos de tortura. Pero las cifras no fueron aclaradas” (Allier, 2015, p. 208). Por otra parte, en el 2008 se inauguró en el Centro Cultural Tlatelolco el Memorial del 68, un museo dedicado a la conmemoración de lo ocurrido el 2 de octubre de 1968.

El recrudecimiento de la violencia contemporánea enraizada en este país se encuentra relacionada con *la guerra contra el narcotráfico*, pues en el territorio están desplegados simultáneamente distintos cárteles de drogas que controlan los diferentes estados mexicanos. En este marco, la artista conceptual y videógrafa Teresa Margolles crea *Sonidos de la muerte*³³, una instalación sonora conformada por audios grabados en los espacios en los que se hallaban los cuerpos de las mujeres asesinadas.

33 Obra expuesta en el año 2008.

Por otro lado, se encuentra la obra fotográfica *Tus pasos se perdieron con el paisaje* de Fernando Brito, en la serie fotográfica que se muestra cómo la muerte y la violencia —representadas en cuerpos masacrados— se han integrado a los distintos paisajes de Sinaloa, pues la presencia de cadáveres en medio de los bosques y ríos se ha entendido de modo natural. El teatro mexicano ha representado los acontecimientos más traumáticos de su historia reciente, razón por la cual la masacre de Tlatelolco ha sido el punto de partida para la creación teatral. De esta manera, surgieron obras inspiradas en este hecho, entre las que se encuentran: *México 68, nosotros los de los sueños rotos*, escrita y dirigida por Gerardo de Santiago; también se encuentra la obra *Para la libertad. México 68*, escrita y dirigida por Omar Olvera; y *El cielo de los presos* del dramaturgo Mauricio Bañuelos.

Bibliografía

- Allier, E. (2015). De conjura a lucha por la democracia: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano. En Allier, E. y Crenzel, E. (coord.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. (pp. 185-219). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Allerbon, D. (coord). (s.f.). *El Nunca Más y los Crímenes de la Dictadura*. Argentina: Ministerio de Cultura y Presidencia de la Nación.
- Barrientos, C. (2015). Políticas de memoria en Chile, 1973-2010. En Allier, E y Crenzel, E.(coord.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. (pp. 95-122). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Crenzel, E. (2013). El prólogo del *Nunca Más* y la Teoría de los Dos Demonios. Reflexiones sobre una representación de la violencia política en la Argentina. *Revista Contenciosa*, (1), 1-20. Recuperado de <http://contenciosa.org/Sitio/VerArticulo.aspx?i=9>

- Del Toro, F. (2016). Denkmal für die ermordeten Juden Europas y el paisaje de la memoria en la Alemania reunificada. *Revista Historia Contemporánea*, (15), 281-305. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5712158.pdf>
- Elster, J. (2006). *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Buenos Aires: Katz.
- Franco, M. (2014). La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *Revista A Contra Corriente*, (2), 22-52. Recuperado de <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/806/1341>
- Grosso, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Revista Sociohistórica*, (11-12), 187-192. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf
- Herrera, M. y Pertuz, C. (2016). *Educación y políticas de la memoria en América Latina. Por una pedagogía más allá del paradigma del sujeto víctima*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Huhle, R. (2005). De Nuremberg a La Haya: Los crímenes de derechos humanos ante la justicia. Problemas, avances y perspectivas a los 60 años del Tribunal Militar Internacional de Nuremberg. *Análisis Político*, (55), 20-38.
- Jaramillo, A. (coord.). (2016). *Atlas histórico de América Latina y el Caribe: aportes para pa descolonización pedagógica y cultural*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús.
- Jelin, E. (2013). Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (1), 77-97. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6066780.pdf>
- Margalit, A. (2002). *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder.
- Patierno, N. y Martino S. (2016). Historia y memoria en Argentina: análisis de la dictadura militar (1976-1983) a través del cine como estrategia de intervención alternativa en el escenario escolar. *Revista Colombiana de Educación*, (71), 279-297. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n71/n71a11.pdf>

- Pigna, F. (24 de marzo del 2014). "Entrevista a Juan Gelman". *Baradero Te Informa*. Recuperado de <http://www.baraderoteinforma.com.ar/entrevista-a-juan-gelman/>
- Pini, I. (2009). Memoria y violencia: reformulando relatos. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, (16), 43-63. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45863/47416>
- Quadrat, S. (2015). Historia y memoria de la violencia política del Brasil dictatorial. En E. Allier y E. Crenzel (coord.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. (pp. 123-148). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Resolución Presidencial 858/000 para crear la Comisión para la Paz. Diario Oficial, núm 25.583, Montevideo, Uruguay, 17 de agosto de 2000.
- Rico, Á. y Larrobla, C. (2015). Los ciclos de la memoria en el Uruguay postdictadura: 1985-2011. En E. Allier y E. Crenzel (coord.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. (pp. 63-93). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sandoval, L. (13 de octubre de 2014). Alemania: memoria y reconciliación. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/alemania-memoria-y-reconciliacion-columna-522006>
- Sosa, A. (2014). Entre la memoria y la historia: políticas públicas en torno al pasado reciente en Uruguay y Brasil. *Projeto História*, (50), 15-49. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/24038/17651>
- Teitel, R. (2000). *Transitional Justice*. New York: Oxford University Press.

Capítulo IV. Otras miradas, el mismo lugar

La veneración por el pasado me pareció siempre reaccionaria. La derecha elige el pasado porque prefiere a los muertos: mundo quieto, tiempo quieto. Los poderosos, que legitiman sus privilegios por la herencia, cultivan la nostalgia. Se estudia historia como se visita un museo; y esa colección de momias es una estafa. Nos mienten el pasado como nos mienten el presente: enmascaran la realidad. Se obliga al oprimido a que haga suya una memoria fabricada por el opresor, ajena, disecada, estéril. Así se resignará a vivir una vida que no es la suya como si fuera la única posible.

EDUARDO GALEANO

La historia de Colombia, de su drama y su tragedia, tiene ecos posiblemente a lo largo de todo el continente, países con los que comparte la continua, y muchas veces frustrante y conflictiva hazaña de constituir repúblicas (naciones), si no prósperas, al menos pacíficas y justas. La pregunta sobre el presente y el pasado convoca a los diferentes investigadores de nuestra región a indagar sobre la memoria y la justicia, en una búsqueda por reconocer, entender y dar significado a lo que somos, con el posible anhelo de dejar de cometer una y otra vez los mismos errores. Aquí se incluyen los aportes de cuatro investigadores de diferentes países: Brasil, Venezuela, Chile y México, que permiten ver otras miradas acerca de este “surco de dolores donde el mal parece siempre germinar”.

Brasil

Las idas y venidas del Estado brasileño. Un breve análisis de las dictaduras, las políticas de la memoria y el Brasil contemporáneo¹

HELOISA CRISTINA RIBEIRO
BACHELOR EN RELACIONES INTERNACIONALES,
UNIVERSIDAD FEDERAL DEL ABC (UFABC)

La historia de Brasil, en el siglo xx, traspasa dos dictaduras que, aunque de bases muy distintas, tienen algunos puntos en común: la justificación del golpe y la falta de memoria. En ambos casos, el enemigo interno o el “enemigo rojo”, fueron la justificación para aplicar un Estado de Sitio que buscaba combatir a los subversivos y a los “terroristas comunistas”. Me gustaría dividir mi análisis, sin embargo, en tres partes distintas: (1) analizar las similitudes y diferencias de esos dos períodos dictatoriales; (2) analizar de qué forma la memoria fue construida en cada uno de ellos; e (3) intentar trazar un paralelo entre las memorias —o la falta de ella— y las violaciones de los Derechos Humanos en el Brasil actual.

El Estado Novo² (1937-1945) y la Dictadura Militar (1964-1985)

El primer período dictatorial conocido como Estado Novo inició oficialmente en 1937, pero sus trazos ya podían ser sentidos en la sociedad brasileña dos años antes. En abril de 1935 es promulgada en Brasil la Ley de Seguridad Nacional, que buscaba el control popular sistematizando mediante un soporte jurídico-criminal las actividades represivas del Estado a grupos considerados subversivos (en su mayoría de izquierda). Ese mismo modelo es el que

1 Traducción de Ana Maria Nunes y Diego Corrales.

2 En español *Estado Nuevo*, es el término con el que se denomina el régimen autoritario implantado en Brasil tras el golpe de Estado ocurrido el 10 de noviembre de 1937 que llevó al poder a Getúlio Dornelles Vargas.

dará soporte a las transgresiones de la Dictadura Militar de 1964, que comentaré con más detalles adelante.

El Estado Novo, por lo tanto, fue creado en la mitad de la década del 30 como una forma de represión al “enemigo rojo”; es interesante indicar que en ese período existía en Brasil un movimiento conocido como Intentona Comunista, que tuvo como influencia la formación de la URSS y la Internacional Comunista. De esta manera se produjo la criminalización de todo movimiento que estuviera en contra del gobierno establecido o que fuese de oposición, y eso significó en la práctica la persecución de comunistas, extranjeros e incluso integristas; así como la represión estuvo volcada hacia un grupo indeterminado de “subversivos”, la dictadura terminó deteniendo a un grupo muy heterogéneo de perseguidos.

Al final de este período, que se extiende hasta 1945, Vargas —dictador del Estado Novo— sale del poder y se inicia un nuevo período democrático que es roto nuevamente por el Golpe Militar de 1964. Finalizado este primer período no hubo siquiera una tentativa de reparación histórica a los perseguidos y presos, incluso Vargas retornó a la presidencia, por medio de elecciones populares en 1951, derivando en su suicidio al final del mandato.

Vargas, sin embargo, es una figura ambigua en la historia brasileña. Si de un lado fue un dictador que aplicó un auto-golpe e institucionalizó la persecución, de otro, fue responsable de la creación de los Derechos Laborales, el impulsor de la ley del Sufragio Femenino en Brasil, un nacional-desarrollista, conocido como “Padre de los Pobres y Madre de los Ricos”.

Después de un período democrático que empieza en 1945 y termina en 1964, Brasil sufre otra vez un golpe de carácter militar sobre el entonces presidente João Goulart (Jango). Los militares asumen el poder en abril de 1964 con la justificación de contener al enemigo interno, debido a la amenaza roja. Se observa, por lo tanto, que ambos gobiernos fueron creados con la justificación de reprimir el comunismo en el territorio nacional, aunque ese segundo período fue amparado por regimientos cada vez más

arbitrarios, lo cual resultó en un aumento del número de presos políticos. En 1966 es proclamado el acto institucional AI-2 según el cual los procesos que se encajaban en la Ley de Seguridad Nacional de 1953 serían juzgados en foro militar. En 1968, con el AI-5, se pierde el derecho de Habeas Corpus. Por tanto, en este régimen había una “indistinción entre *lo legal* y la *situación de hecho*, entre lo que estaba ‘dentro y fuera’ del ordenamiento jurídico de la dictadura” (Janaína, 2013; CALVEIRO, 2013, p. 13).

Esa similitud y proximidad de los periodos dictatoriales (tres décadas) posibilitó que personas que fueron perseguidas en 1945 fuesen perseguidas, también, por los militares en 1964, entre ellas: Luiz Carlos Prestes, Gregório Bezerra, Apolônio de Carvalho, Mário Alves, Maurício Grabois, etc.

El período militar (1964-1985) contó con cinco presidentes militares que intercalaban gobiernos entre ellos, las elecciones eran indirectas y solo había dos partidos en legalidad —que en la práctica representaban el mismo interés—. Queda claro que el segundo período tuvo un fundamento jurídico, burocrático e institucional más amplio que el del Estado Novo (1937-1945). Esto resultó en una violencia más “blanda”, pero en la que los casos de desaparecidos, presos políticos, torturados y asesinados crecieron vertiginosamente. Estos casos ocurrían, en su mayoría, en los centros de detenciones y de tortura conocidos como DOI-CODI (Destacamento de Operaciones de Información - Centro de Operaciones de Defesa Interna), un local institucionalizado para que las prácticas tuviesen lugar. Muchos de quienes fueron asesinados o quienes sufrieron desaparición forzada fueron enterrados en fosas comunes, en cementerios municipales y sin notificación a la familia, lo que resulta en que muchos familiares que perdieron seres queridos nunca pudieron y nunca podrán sepultarlos.

La memoria

Muy poco se sabe sobre el período dictatorial del Estado Novo (1937-1945), porque los registros fueron ocultados o destruidos. La historia del Estado Novo es contada, en su mayor parte, por

descendientes de personas que fueron perseguidas o presas en el período. Además, como he mencionado anteriormente, la imagen de Getúlio Vargas —dictador del período— es bastante controversial. Una mezcla de avances y retrocesos, el carisma del dictador y su política nacionalista que buscaba el desarrollo y la industrialización del país marcan este período.

Por otro lado, una gran cantidad de presos y torturados en la dictadura militar (1964-1985) están vivos y logran contribuir a la creación de la memoria de forma más activa; así pues, no dependemos únicamente de la memoria que fue creada por los dictadores —con informes, documentos, etc.— pues contamos también con la memoria individual (y colectiva) de los presos y de sus respectivas familias. La práctica de la tortura fue largamente utilizada en el segundo período militar: relatos del uso de choques (inclusive en regiones genitales), “pau-de-arara” (en que los detenidos quedaban sostenidos por las rodillas), violaciones sexuales, submarinos (que dejaba la cabeza del torturado dentro de un cubo de agua) y la tortura a niños y adolescentes son frecuentes en los testimonios. Esto nos permite concluir que, aunque haya una narrativa oficial de la tortura como excepción practicada solo en “criminales”, la tortura, el desaparecimiento y la muerte de personas eran aplicadas a gran escala y de forma sistémica.

Al final del proceso militar, la Ley de Amnistía de 1979 perdonó los crímenes cometidos por ambas partes del proceso, tanto los presos como los torturadores; eso significa en la práctica que hasta el día de hoy ningún torturador, asesino, militar o partidario alguno de dicho gobierno haya sido juzgado. Los crímenes cometidos de forma sistémica por el Estado brasileño continúan impunes incluso después de 38 años del fin de la dictadura. Por tal razón, varios movimientos populares luchan por la memoria de aquellos que sufrieron y buscan explicaciones y justicia.

La Comisión de la Verdad³ produjo un informe en 2014 que cuenta con tres volúmenes; el documento fue producido en conjunto con el gobierno, la sociedad civil y la comunidad internacional. Además, hay colectivos como TORTURA NUNCA MÁS, COMISIÓN DE FAMILIARES DE MUERTOS Y DESAPARECIDOS DE LA DICTADURA, DICTADURA NUNCA MÁS, y otras formas de resistencia civil que buscan crear la memoria que es negada a la población brasileña.

Sin embargo, por más que exista esta forma de resistencia, numerosas calles, viaductos y plazas aún llevan los nombres de torturadores y presidentes militares como una forma de homenaje. En 2016, el entonces diputado Federal Jair Bolsonaro (PSL) homenajeó a un torturador durante la sesión del congreso que votaba el Impeachment de la entonces presidenta Dilma Rousseff (PT) —presa y torturada en la dictadura de 1964—. El caso en cuestión fue cuestionado por la Orden de Abogados de Brasil (OAB), por la población civil brasileña y por movimientos populares, lo que no impidió, sin embargo, que el mismo diputado fuese elegido presidente de la República en las Elecciones de 2018. Hay, por lo tanto, una lucha por la creación de la memoria, hay una lucha de narrativas, y nos parece que, al mismo tiempo en que hay una exaltación del período opresor, hay movimientos que luchan por la memoria y la dignidad de aquellos que fueron presos, torturados y/o asesinados.

La producción de memoria y el Brasil contemporáneo

Por más que existan movimientos y conquistas importantes, muchas de ellas se pautan en la sociedad civil —como argumenté anteriormente— y pocas conquistas parten del Estado brasileño. Las medidas de memoria, reparación y lucha por la democracia parecen quedar más en la esfera de los movimientos que en la acción jurídica, burocrática e institucional del país. Debido a esa falta de acción del Estado, Brasil fue sentenciado en 2014 por la Corte

3 Disponible en <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Consultado el 3 de diciembre de 2018.

Interamericana de Derechos Humanos por el caso de la Guerrilla de Araguaia (1972-1974) y en 2018, también por la CIDH, sentenciado a las reaperturas de las investigaciones de la muerte de Vladimir Herzog —quien fue encontrado muerto en su celda en las dependencias del DOI-CODI en 1975—; la causa de su muerte fue dada como suicidio, pero las imágenes de la celda muestra que él mismo apoyaba el pie en el suelo, demostrando que se trató de una muerte forjada por el aparato opresor de la Dictadura Militar.

La memoria brasileña es defectuosa y está mal construida, carece de aportes institucionales para su creación y la consecuente reforma de las instituciones establecidas. Así mismo, la Justicia nos parece limitada por la Ley de Amnistía de 1979 por no poder condenar a los transgresores de los Derechos Humanos en la Dictadura Militar de 1964. Se justifican, por consiguiente, los movimientos de resistencia y los movimientos populares que honran la memoria de los desaparecidos, torturados y asesinados del período militar.

Sin embargo, el pasado militar resuena hasta el momento e impacta la forma en que el país lidia con las transgresiones de Derechos Humanos en la actualidad. El 14 de marzo de 2018, Marielle Franco, concejal de Río de Janeiro por el Partido Socialismo y Libertad (PSOL) y militante por los derechos humanos, fue asesinada a tiros en la región central de Río de Janeiro. Hasta el momento, no hay señalados ni sospechosos por su asesinato, aunque la conjetura principal es que se trató de una ejecución. La concejal en cuestión luchaba por la promoción de los derechos humanos, principalmente en lo relacionados con la población negra y periférica cuyos derechos fundamentales no están siendo respetados por el Estado. La población civil y la sociedad internacional presionan el gobierno para que haya una explicación a la muerte de Marielle, los cuestionamientos “¿Quién mató a Marielle? ¿Quién mandó a matar a Marielle?” son hechos por colectivos y personas que tienen esperanza de justicia y verdad para este caso.

Conclusión

A pesar de que las dictaduras brasileñas se han quedado en el pasado, sus consecuencias e impactos son sentidos hasta el día de hoy. La justicia brasileña se muestra defectuosa para juzgar crímenes cometidos en la Dictadura Militar y para juzgar las transgresiones de derechos humanos que ocurren actualmente en el país, quedando más claro en dos casos específicos: el de Vladimir Herzog (1975) y el de Marielle Franco (2018). Así mismo, el Estado brasileño contemporáneo continúa perpetuando violencias y opresiones de forma institucionalizada.

Las transgresiones de derechos humanos en el Brasil actual se dan de forma diferente a la que se empleaba en la Dictadura Militar. Es importante entender que por más que la dictadura haya terminado en 1985 su estructura represiva y genocida; se mantuvo, sin embargo, a diferencia de los períodos anteriores, esta estructura se limita ahora al ataque de la población negra, así como de la comunidad LGBT, mujeres y pobres. Por tanto, en el Brasil actual, la lucha por los derechos humanos se viste con la cara de las minorías, intentando desmitificar y reestructurar los aparatos del Estado para que ese ataque y ese genocidio, principalmente de la población negra, pobre y periférica, llegue a su fin.

La lucha se da a través de movimientos civiles que demandan mejores condiciones de vida, el fin del genocidio por parte del Estado, y la liberación de represiones institucionalizadas. Se busca también la reforma del sistema penitenciario, que es extremadamente racista y arbitrario. Los movimientos intentan favorecerse a partir de los casos que ganan visibilidad en los medios —como el de Marielle Franco o el de Rafael Braga— y de esa manera presionar los cambios necesarios en un Estado democrático, pero altamente genocida.

Dentro de las instituciones democráticas el tablero está montado como si se iniciara un combate: por un lado tenemos un poder ejecutivo —representado por los gobernadores, alcaldes y presidente, en su mayoría hombres blancos, heterosexuales y

ricos— mayoritariamente autoritario y que cree que la policía y el ejército debe tener autorización para matar a la población civil; por otro lado, las elecciones de 2018 optaron por un poder legislativo mucho más heterogéneo en comparación con el ejecutivo: negros, quilombolas, población indígena, mujeres y comunidad LGBT están ocupando sillas en el Congreso. Es difícil saber quién ganará las próximas batallas, pero la población civil, los movimientos colectivos y parte del Congreso no parecen querer soltar la bandera de los derechos humanos tan fácilmente.

Bibliografía

- Barba, M. y Wentzel, M. (20 de abril de 2016). Discurso de Bolsonaro deixa ativistas 'estarcidos' e leva a OAB a pedir suacassação. BBC, recuperado de https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb>
- Comissão Nacional da Verdade (2014). Mortos e desaparecidos políticos. Recuperado de <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) (15 de março de 2018). Caso Herzog e outros vs Brasil. Recuperado de http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_353_por.pdf
- Gonçalves, J. R., Leitão, L., Araujo, M. e Teixeira, P. (14 de março de 2018). Vereadora do PSOL, Marielle Franco é morta a tiros na Região Central do Rio. Recuperado de <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-mariellefranco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio>.
- Ribeiro, F. e Maria, F. (2010). Memórias dos Cárceres: Breve análise comparativa entre presos políticos no Estado Novo e na Ditadura Militar. Recuperado de <http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a20.pdf>
- Teles, E. (2018). O Doi-Codi do Século XXI. [Blog da Boitempo]. Recuperado de https://blogdaboitempo.com.br/2018/12/13/o-doi-codi-do-seculo-xxi/?fbclid=IwAR2p7H8RHpj8tSYJZPa_w9XM-pXQOOGJ3H_s8NcPbpNlhT73y3WgQqa1nfl

Indicaciones de lectura

- Bernardi, B. B. (2017). O Sistema Interamericano de Direitos Humanos e o caso da guerrilha do Araguaia: impactos no Brasil. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, 22, 49-92. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-3522017000100049&lng=en&nrm=iso
- Memórias da ditadura (s. f.). Vladimir Herzog. Recuperado de <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/vladimir-herzog/index.html>
- Calveiro, P. (2013). Poder e Desaparecimento: os campos de concentração na Argentina (1ed.). São Paulo: Boitempo,.
- Vice Brasil. (2017). Rafael Braga: mais um rapaz comum. Recuperado de https://www.vice.com/pt_br/article/j5gm97/rafael-braga-documentario.

Venezuela

La revolución es solo un gobierno. Notas filosófico-políticas

DR. ANTONIO J. HERNÁNDEZ⁴

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Fotografía

En sus reflexiones póstumas sobre la historia, Sigfried Kracauer detectó afinidades estrechas entre la operación historiográfica y la operación fotográfica, al menos si se reconoce que ambas poseen no solo la capacidad de crear sucesos, sino también y ante todo de registrarlos. Sin que el acto de fotografiar tenga que ser subsumido bajo los presupuestos realistas que aparecieron desde los comienzos de la historia de la fotografía, este conserva, no obstante, una potencia para *revelar* el mundo externo, potencia que predomina (o puede predominar) sobre su poder para *expresar* el mundo interior del fotógrafo.

Algo semejante ocurre en la historiografía. Como muestran numerosos relatos de testigos del horror, los eventos históricos que evocan el sufrimiento humano parecen más proclives a demandar informes distanciados que documenten lo sucedido que a requerir elegías sentimentales e intimistas.

Tiempo congelado

Cuando la revolución no es más que un gobierno, sus acciones no interrumpen el tiempo, lo prosiguen como mera acumulación.

4 Es Doctor en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Maestro en Ciencia Política por El Colegio de México (COLMEX) y Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Perteneció al Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde actualmente es profesor de tiempo completo adscrito a la Maestría en Conservación de Acervos Documentales. Desde 2016, colabora en el proyecto "Conservación y memoria" del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) e investiga sobre historiografía, conservación documental y archivos políticos en México.

El 29 de octubre de 1988, 14 pescadores, habitantes de El Amparo, localidad ubicada a orillas del Río Arauca en la frontera entre Colombia y Venezuela, fueron acusados por el gobierno venezolano de “guerrilleros” y ejecutados extrajudicialmente por funcionarios policiales y militares, integrados en el llamado Comando Específico “José Antonio Páez” (CEJAP). El CEJAP fue un grupo de élite que, encargado de labores de seguridad, operó de forma discrecional, al margen de la ley y con la dirección y protección gubernamental para atacar a grupos calificados como “enemigos internos”. Como han señalado organizaciones de derechos humanos en Venezuela, la militarización de la política de seguridad, acentuada durante el gobierno de N. Maduro desde 2013, reitera y prosigue una política característica del viejo Estado venezolano, cuyas expresiones más patentes han sido la conformación de grupos de élite y su participación en distintas masacres. El tiempo se congela: de 1988 a 2018 se contabilizan trece masacres que reproducen condiciones, circunstancias y actores próximos al caso emblemático de El Amparo.

También, por supuesto, el futuro se congela. En Venezuela quizá el futuro conserve, en la jerga de la alta burocracia y los órganos de intermediación política (partidos, sindicatos, comunas, movimientos, medios de comunicación, intelectuales), algo de la coloración de la emancipación. Pero esta aparece rígidamente incrustada en el esquema de una “fase”, siempre postergada, cuyo advenimiento, de ocurrir, depende ante todo de la permanencia de los altos funcionarios como dirigentes y de la obediencia del pueblo a sus orientaciones. Dicho de otra manera, mientras el viejo lema de la prehistoria del chavismo, a saber, “todo el poder para el pueblo”, era una ensoñación plebeya en la que el futuro permanecía como grieta y el aparato como instrumento de autoemancipación, la revolución ahora anticipa un futuro al mismo tiempo *vaciado y sujeto al aparato*.

Se trata de rasgos de las revoluciones que devienen meros gobiernos: los gobernantes dejan de ser instancias de mediación

que encauzan las demandas y decisiones de los gobernados y sedimentan sus relaciones recíprocas, pero manteniéndose, no obstante, sujetos a estos últimos mediante procedimientos plurales y explícitos. En las revoluciones-gobierno, los gobernantes son *tutores*, *no comisarios*, del pueblo —tutores que, ciertamente, están dispuestos a reprender *violentamente* a sus pupilos desobedientes.

Democracia

El 2017 fue el año de la atrocidad extrema. Después de impedir y postergar las vías electorales durante meses, dos sentencias del Tribunal Supremo de Justicia, quien en principio debía cuidar la *Constitución* y resolver institucionalmente la crisis del “gobierno dividido” que resultó de la voluntad popular desde 2016, suspendieron la inmunidad parlamentaria de los diputados y disolvieron *de facto* la Asamblea Nacional. Introdujeron la figura ominosa de un Poder Ejecutivo con facultades legislativas y judiciales que gobierna bajo un Estado de excepción decretado por él mismo y sin acotamientos jurídicos y temporales. Como había ocurrido en Honduras, Paraguay y Brasil en años previos, el Estado de derecho y la democracia eran cancelados *formalmente* mediante un *coup* institucional, en este caso judicial; de la tarea *material* se encargarían inmediatamente policías y militares.

Cuando, tras la muerte de H. Chávez en 2013 y la consiguiente aceleración de la merma electoral del chavismo, la revolución que se concibió situada ante el dilema “revolución o democracia”, ya estaba perdida. Cediendo a lo peor de sí misma, aceptó un dilema que lo mejor de sí misma había luchado por evitar. Una vez colocada en la encrucijada, su porvenir no podía ser otro que ser derrotada por las masas o vencerlas como aparato. Desde entonces y acentuando las peores tendencias presentes en su propia trayectoria, la construcción de mayorías fue remplazada por el dominio de la minoría (*la revolución como mero gobierno*) y la socialización

del poder por su concentración (*un gobierno que ejecuta, legisla y juzga simultáneamente*).

Derecho político

Cuando la revolución se hace mero gobierno, a) el derecho no aparece conectado con la política, es absorbido por ella y b) la política, siempre beligerante y eventualmente bélica, se transforma en belicista. Es una política *policia-militar*. Hostiliza con una tendencia a desligarse de circunstancias (cómo, quién, para qué) y sin consideración de métodos apropiados (fuerza o no, cuánta fuerza). Si y cuando no lo es, su hostilidad tiende a ser *absoluta*, intensiva y extensivamente: el que está fuera del aparato es otro y es declarado *hostis*, una amenaza para el orden y la paz.

En un período muy breve de tiempo, de 2013 a 2017, el derecho político en Venezuela se convirtió en una política sin derecho y de fuerza. Un Estado de derecho es también, por supuesto, un Estado, no solo derecho, pero es un Estado que, en mayor o menor medida, embrida sus pulsiones, calcula los efectos de sus decisiones, somete a revisión pública y ciudadana el despliegue de sus operaciones y deja en mayor o menor medida un espacio fuera de sí (el “derecho natural”). En el Estado de fuerza, el derecho es solo un arma dispuesta contra el enemigo y solo son amigos los que se someten al gobierno. Toda crítica deviene sospechosa y amenazante, provenga de la izquierda o la derecha. Según la doctrina de los “enemigos internos”, los extraterritoriales, activos o pasivos, son enemigos en acto o potenciales, por tanto, son perseguidos o considerados susceptibles de persecución.

No hace falta esperar los campos de internamiento, tortura y ejecución ni, en general, a una política sistemática de desapariciones forzadas, para reconocer la actuación de una política policia-militar. Según los informes disponibles, en 2017 la Policía Nacional Bolivariana, la Guardia Nacional Bolivariana y las policías locales, en colusión con grupos parapoliciales y paramilitares apoyados por el gobierno nacional, fueron responsables de la

mayor parte de las lesiones y los fallecimientos ocurridos durante las revueltas populares entre marzo y mayo (los números oscilan entre 98 y 133 víctimas mortales). Bombas lacrimógenas, armas de fuego y caseras, morteros, objetos contundentes como perdigones, metras y cartuchos de bombas lacrimógenas, fueron los objetos más empleados por las fuerzas de seguridad en la represión. Las muertes y lesiones fueron acompañadas por detenciones arbitrarias y el sometimiento de los civiles detenidos a la justicia militar.

Así opera la política belicista para defender la revolución.

Conspiraciones

En los años noventa del siglo xx, un pasado que desde el presente resulta prehistórico, el militar comprometido con la democracia fue una figura existencial para la revolución naciente; en tal figura se lidiaba buena parte de la razón de ser y el sentido histórico del nuevo tiempo político.

Las tornas han cambiado. Según su propia apocalíptica, la revolución-gobierno padece un “golpe continuado” que proviene, simultáneamente, de las oficinas de Washington y de la cotidianidad ciudadana. Un mismo plan maestro conecta las declaraciones del Departamento de Estado con los reclamos de democracia en un barrio de vecinos, las bases militares de EEUU con las bombas de fabricación casera de pequeños grupos de manifestantes, las campañas antigubernamentales elaboradas por usuarios fantasmas de Twitter con la queja de un ciudadano ante las cámaras de televisión. A este proceso se le llama también, en la jerga gubernamental, “guerra económica”, que es económica y política, mediática y militar, nacional e internacional, y así sucesivamente.

Ahora bien, la visión apocalíptica funciona también como neurosis paranoica, y esta solo puede preceder y acompañar la letalidad en el tratamiento de los enemigos. La revolución, de esta manera, deja de ser la alegría de fundar un *status quo* para convertirse en la tristeza de custodiar lo existente. En lo fundamental, no consiste ya en otra cosa que en la percepción de una

conspiración, abierta o encubierta, en cualquier caso ubicua, junto al esfuerzo por combatirla a cualquier precio: el gobierno anticipa la conspiración leyendo sus indicios en el aleteo de las moscas, acopia compulsivamente las pruebas de su nacimiento y desarrollo, identifica su libreto secreto y sus actores camuflados, para luego, finalmente, pasar a erradicarla. Este procedimiento explica que la fuerza de la revolución se conserve sobre todo en la oficina de los Servicios de Inteligencia, especialmente desde que en 2017 la capacidad para elegir gobernantes fuera arrebatada a los gobernados. La conspiración, a diferencia de la revolución —la cual, al parecer, solo puede ser conducida por una cabeza y es susceptible de morir en un solo acto— es una Medusa de múltiples cabezas y renace tras cada erradicación, en una sucesión potencialmente infinita de conspiraciones. Complementariamente, para la revolución que es mero gobierno, si el combate a la conspiración así lo exige, la libertad popular puede ser sacrificada bajo un “por ahora” que se hace permanente y en el que ya no resuena la convicción del revolucionario sino la amenaza del policía —los funcionarios integrados en el aparato, qué duda cabe, sabrán si el sacrificio es necesario o no, y actuarán en consecuencia.

La revolución-gobierno diseñó órganos ejecutores contra los conspiradores que han extremado sus operaciones al menos desde 2014. Los casos son abrumadores numérica y éticamente: los militares acusados de conspiración (también, por cierto, sus familiares y amigos) son detenidos arbitrariamente, maltratados y torturados física y psicológicamente, sea para extraer información sobre (reales o presuntas) conspiraciones, sea para enviar mensajes ejemplarizantes al gremio militar. Golpizas, asfixia con bolsas de plástico, heridas provocadas con hojillas en las plantas de los pies, descargas eléctricas, privación de alimentos, imposibilidad de acceso a baños, retiro o negación de tratamiento médico, amenazas de muerte, son prácticas recurrentes, deliberadas y sistemáticas que muestran el tratamiento cruel, inhumano y degradante que reciben aquellos que el gobierno considera que conspiran y, en general, aquellos que considera enemigos.

Desde que en 2017 el Poder Judicial fue integrado del todo y definitivamente al aparato, estas acciones se ejecutan, además, impunemente.

Memoria

Cuando la revolución se hace aparato, cuando se convierte en mero gobierno, puede vencer, pero ha dejado de ser o aspirar a lo que evoca su nombre; es simplemente una contrarrevolución.

Chile

Detenidos desaparecidos y ejecutados políticos en Chile⁵

CAROLINA MAILLARD MANCILLA;

GLORIA OCHOA SOTOMAYOR⁶

Germina, conocimiento para la acción

Producto del golpe cívico-militar que derrocó al gobierno de la Unidad Popular encabezado por el presidente Salvador Allende, quien fue democráticamente electo en 1970, en Chile se ha determinado que existen 1.198 personas detenidas desaparecidas, hombres y mujeres que al 11 de septiembre de 1973 eran

5 Este artículo está basado en el capítulo del mismo nombre incluido en el libro *Yo soy... Mujeres familiares de detenidos y ejecutados de Paine* de Carolina Maillard y Gloria Ochoa, publicado por Germina, conocimiento para la acción, en Santiago de Chile en el año 2014; y en el capítulo *Memoria y Derechos Humanos* de la publicación Germina, conocimiento para la acción. 10 años de las mismas autoras.

6 Antropólogas de la Universidad de Chile, y miembros de "Germina, conocimiento para la acción", Centro de Investigación y Desarrollo Social (www.germina.cl). Han apoyado diferentes iniciativas por la memoria y los derechos humanos en Chile, y son co-autoras de los libros *La persistencia de la memoria. Londres 38, un espacio de memorias en construcción* (2011); *Yo soy... Mujeres Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine* (2014); *Relatos con historia, testimonios de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine* (2014); *Corporación Memorial Paine: 10 años por la verdad, la justicia y la memoria* (2015), y *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine ¡¡¡Para que nunca más vuelva a ocurrir!!!* (2018).

estudiantes, obreros, campesinos, militantes de diversos partidos políticos de izquierda y, en general, personas que estaban comprometidas con un profundo proceso de transformación social. La Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) señala que “la calidad de detenido desaparecido se configura cuando se produce la privación de libertad de una persona por parte de agentes del Estado o personas o grupos de personas que actúan con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguida de la falta de información sobre su suerte, destino o paradero” (CNRR, citado en García, 2011, p. 29). Elías Padilla agrega que “se considera que la intencionalidad de ocultación de un cuerpo, determina un caso de detenido desaparecido, si el cuerpo no aparece antes de un mes. Si los restos de la víctima son encontrados antes de ese período, estamos en presencia de un caso de ejecutado político”⁷ (Padilla, 1995, p. 52). Por otra parte, la desaparición forzada, además de constituir una práctica represiva de homicidio, se presenta como una estrategia para la generación de terror hacia la comunidad circundante de quien fue detenido y hecho desaparecer, es decir, de su familia, vecindario y amistades.

El 9 de junio de 1994, la Asamblea General de la OEA aprobó la Convención Interamericana sobre desaparición forzada de personas. El 20 de diciembre de 2006, la Asamblea General de las Naciones Unidas adoptó la Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra la Desaparición Forzada. En el año 2009, Chile firmó esta convención, la que entró en vigor en diciembre de 2010, y que se establece como una de las obligaciones de los países el tomar medidas para que esta sea tipificada como delito en su legislación penal.

Se ha establecido que en Chile existieron dos situaciones que pueden ser consideradas como desapariciones y que corresponden a momentos diferentes de la represión ejercida durante la dictadura. La primera prevaleció los meses inmediatamente

7 Sin embargo, dicha definición no existía al momento del golpe militar.

después del golpe de Estado y se caracterizó porque las detenciones fueron practicadas en distintos puntos del país por diversas unidades de uniformados, a veces en compañía de civiles. Según señala la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR), la desaparición en estos casos correspondería a un modo de ocultar o encubrir crímenes, más que a acciones sujetas a una coordinación central que tuviera por fin eliminar a categorías específicas de personas. La segunda situación o forma de desaparición fue practicada principalmente entre los años 1974 y 1977, siendo la principal responsable (pero no la única) de ellas la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Sin embargo, y también de acuerdo a lo establecido por la CNVR, en el conjunto de casos había detrás “una voluntad de exterminio, dirigida sistemáticamente y por motivaciones políticas, en contra de ciertas categorías de personas” (CNVR, citada en García, 2011, p. 31).

Tabla 4.1. “Características de las desapariciones forzadas entre 1973-1977 en Chile.”

93,79% de los detenidos desaparecidos son hombres.
74,41% tiene menos de 35 años.
34,45% corresponde a obreros y campesinos, 19,02% a estudiantes.
22,79% son militantes del MIR.
97,38% desaparecieron entre 1973 y 1977. De esas 1162 personas, 631 fueron detenidas entre los meses de septiembre y diciembre de 1973.
Un tercio de los detenidos no tenía actividad militante conocida.

Fuente: Maillard y Ochoa (2014).

Los principales autores de los 631 casos registrados entre septiembre y diciembre de 1973, son el Ejército y Carabineros, que también podían actuar conjuntamente. En el período que va de 1974 a 1989 los principales autores de las detenciones son la DINA, Carabineros y el Ejército, pero la DINA está implicada en la mayoría

de los casos registrados entre 1974 y 1977 (Padilla, citado en García, 2011).

Los detenidos desaparecidos fueron, por un tiempo, solo detenidos, es decir, personas que habían sido sacadas de sus casas, de su lugar de trabajo o detenidas en la calle por efectivos uniformados, en muchos casos en presencia de familiares, amistades o compañeros o compañeras de labores, que iniciaron una búsqueda en distintos lugares de detención. En esta búsqueda, en los primeros años tras el golpe de Estado, los familiares aún esperaban encontrarlos en alguno de los centros de detención distribuidos en el país, pero en el año 1975, a partir de la denominada Operación Colombo⁸, las familias y quienes las acompañan —abogados entre ellos— se dan cuenta que la situación es distinta y que se está frente a una nueva estrategia represiva: la detención y posterior desaparición.

En el caso de los ejecutados políticos, se ha determinado que en Chile alcanzan a cerca de 2.200 personas. El informe sobre calificación de víctimas de violaciones a los derechos humanos y de la violencia política las define como “muertes intencionales cometidas en forma directa por agentes del Estado, sin previo aviso o proceso legal” (CNRR, citado en Castro, 2011, p. 99) y destaca, así, la ilegalidad de las ejecuciones, ya que no implican necesariamente juicio y deviene siempre en asesinato.

En la mayoría de los casos correspondientes a ejecuciones, los cuerpos aparecen y pueden ser enterrados, ya que son devueltos a sus familiares, aunque hubo situaciones en que las familias fueron

8 En julio de 1975 diversos medios nacionales de comunicación reproducen una información que daba cuenta de la supuesta muerte de 119 mujeres y hombres chilenos a manos de sus propios compañeros producto de pugnas internas o enfrentamientos con las fuerzas de seguridad de diferentes países. Los nombres de estas 119 personas fueron tomados de la solicitud del ministro en visita presentada en mayo de 1975 por un total de 163 detenidos desaparecidos del MIR. La publicación de esta lista de 119 nombres ha sido conocida como Operación Colombo (Ochoa y Maillard, 2012).

informadas de la muerte, pero los cuerpos no les fueron entregados, sufriendo así una doble pérdida.

Se puede pensar que una desaparición es también una ejecución en la cual la muerte no ha podido ser debidamente establecida por la falta de un cuerpo. Si es así, ¿por qué hacer desaparecer si se podía ejecutar? Al parecer, la muerte no bastó, y lo que se perseguía, era que, dada la ausencia de pruebas, se establecieran garantías de impunidad para el conjunto de actores involucrados, es decir, la desaparición de los restos da la posibilidad a los autores de los crímenes de aparentar que nada ocurre, todo ello sumado a “la organización de una puesta en escena fundada en la discreción de los agentes de la DINA de manera que se pueda controlar por el miedo a gran cantidad de individuos sin que sea necesario detenerlos a todos” (CNRR, citado en Castro, 2011, p. 48).

Es así como, “en comparación con esta novísima invención para hacer desaparecer a la gente, el anticuado medio del asesinato, político o común, resultaba desde luego ineficaz. El asesino deja tras de él un cuerpo, y aunque trate de borrar los rastros de su propia identidad, no tiene poder para borrar la identidad de su víctima del recuerdo del mundo superviviente. La operación de la policía secreta, por el contrario, se encarga milagrosamente de que la víctima nunca haya existido” (Arendt, citado en García, 2011, p. 55). Borrar una identidad no es solo ocultar cuerpos que se han vuelto impresentables, sino que es también alterar la capacidad que tienen los demás para representar a los ausentes como individuos en sociedad. La desaparición apuesta a la capacidad de golpear permanente y persistentemente a los espíritus, transformando a los desaparecidos en fantasmas, borrando su huella del mundo superviviente (Arendt, citado en García, 2011, p. 56), convirtiéndose los familiares en alucinados, locos, que se obstinan en repetir nombres y hechos que son negados.

En Chile, al no existir el delito de la desaparición forzada hasta avanzado el año 2001, la expresión “detenidos desaparecidos” designaba una situación criminal ambigua, ya que mientras

no apareciera el cuerpo, el delito no podía ser certificado. De esta forma, la familia se constituyó en el lugar desde el cual la existencia de la persona desaparecida, a través de la memoria de esta, puede señalarse.

Cuando un familiar desaparece, el rol de los otros se ve amenazado. Como consecuencia, “la búsqueda puede ser considerada también como un intento de reconstruir el entorno diseminado, el círculo social en el que uno jugaba un rol junto a los seres queridos, esperando así encontrar, al mismo tiempo que individuos, la posibilidad de un futuro compartido” (García, 2011, p. 73). De esta forma, la desaparición forzada no constituye una acción represiva solo en contra del individuo, sino que también atenta contra el cuerpo social del que ese individuo es parte, atenta contra su red de relaciones, al mismo tiempo que pone en entredicho definiciones esenciales que vienen dadas por los vínculos primarios de las personas a quienes se ha hecho desaparecer, así como las identidades que devienen de esos vínculos primarios. Por ello, la necesidad recurrente de los familiares de dotar de imágenes y sentidos a las y los desaparecidos, ya que ello les permite dotarse de identidad y sentidos a sí mismos (Maillard y Ochoa, 2014).

En términos de aplicación de justicia por causas de violación a los derechos humanos, según el sitio web de Londres 38, espacio de memorias, al año 2016, de un total de 1.132 personas detenidas desaparecidas en Chile, solo 148 han sido encontradas e identificadas; de 1.373 agentes del Estado procesados, solo 117 están cumpliendo condenas bajas, en cárceles especiales y con beneficios. Ninguno de estos ha entregado información sobre las personas detenidas desaparecidas.

Cabe destacar que, en el año 2017, y tras una incesante lucha por la verdad y la justicia de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine, en un fallo dividido e histórico, la Corte Suprema chilena condenó al civil Juan Francisco Luzoro Montenegro a 20 años de presidio como responsable del homicidio calificado de cuatro campesinos ejecutados en esta

región, y de homicidio calificado en grado frustrado en la persona de Alejandro Bustos, siendo el primer fallo que condena a un civil no agente por una causa de derechos humanos en Chile. Hasta la fecha es el único condenado que cumple presidio de los imputados en otros casos de violaciones a los derechos humanos en Paine, así como es en la única causa en la que ha sido condenado de las varias en que está judicialmente involucrado en la localidad mencionada.

Al respecto, han sido las familias, organizaciones de derechos humanos —constituidas principalmente por mujeres familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados y sobrevivientes—, y diversos grupos de denuncias, quienes han desarrollado un persistente y fundamental trabajo entorno a la lucha por la verdad, la justicia y la memoria, y no han desistido en ese empeño. A pesar de la tarea emprendida por estos, la sociedad chilena no siempre fue receptiva a reconocer esta denuncia y tampoco lo fue a la exigencia de verdad y justicia asociada a ella. Eso fue claro en los años de dictadura, y ha tomado diferentes formas hasta la actualidad. En este devenir, principalmente en la década de 1990, hubo una tendencia a cerrar la discusión social respecto a los hechos ocurridos en el pasado y dejarlos contenidos en los informes oficiales emanados al respecto. Así también esta lucha por la verdad, la justicia y memoria significó ser muchas veces la “piedra en el zapato” del llamado retorno a la democracia, en un país donde el discurso oficial lo que buscó fue dar vuelta la hoja y avanzar en el marco de las nuevas condiciones de una democracia pactada. Sin embargo, en la actualidad, el reconocimiento y visibilización de la violación a los derechos humanos ocurrida en la dictadura, el ejercicio del terrorismo de Estado y las secuelas del modelo económico instaurado en el período, son parte de la discusión pública de la sociedad chilena de una manera más extendida y con menor veto, aunque no del todo aceptada (Ochoa y Maillard, 2017; Ochoa, 2017).

De esta forma, la lucha por la verdad y la justicia emprendida por familiares de detenidos desaparecidos, así como por

sobrevivientes, ha devenido también en un ejercicio de memoria de significación política y social, al que se han sumado diferentes actores y nuevas generaciones. A través del reconocimiento del valor de los derechos humanos se ha logrado establecer un vínculo entre la violación de estos en el pasado y su vulneración en el presente. Al mismo tiempo, se ha establecido una relación entre el proyecto de transformación social destruido por la dictadura y el impacto que la instauración del modelo neoliberal ha producido en diferentes ámbitos, lo que ha significado un mayor malestar y movilización social. A estos movimientos de reconocimiento y valoración de los derechos humanos, además del malestar y la necesidad de transformación social, se suma el lento proceso de conocimiento por parte de la opinión pública y la población general de lo ocurrido durante la dictadura militar tanto en relación a la violación de derechos humanos y en otros ámbitos, como el denominado caso Riggs, proceso judicial en contra de Augusto Pinochet y colaboradores, bajo la acusación de malversación de fondos públicos, debido al descubrimiento de cuentas bancarias secretas que el primero mantenía en el Riggs Bank de Estados Unidos (Ochoa y Maillard, 2017).

Actualmente en el país, encontramos diferentes acciones de visibilización del terrorismo de Estado y la violación a los derechos humanos, identificados como acciones de memoria por traer al presente hechos ocurridos en el pasado. Aunque consideramos, y así lo hemos planteado, corresponde a un continuo de acciones de denuncia y lucha emprendidas desde aquel presente que hoy es pasado y que se han mantenido de forma contingente en distintos períodos, siendo hoy visualizadas, comprendidas e incluso aceptadas, desde el marco de comprensión de la memoria en específico, es decir, pareciera que la memoria de la violación a los derechos humanos y el terrorismo de Estado hubiese alcanzado cierta aceptación social. Como también lo hemos podido observar a través de la investigación sobre series de televisión e historia reciente, en las que apreciamos como un hecho profundamente llamativo el que, en televisión abierta, en horario de alta audiencia

y en producciones destinadas a un público masivo, se mostrara la represión, persecución, tortura y asesinatos ocurridos durante la dictadura. Hecho que ha sido valorado por la audiencia por generar una oportunidad de discusión social y de intercambio generacional respecto a ese periodo de la historia reciente del país (Ochoa y Maillard, 2017; Ochoa, 2019).

El reconocimiento de los crímenes ocurridos en dictadura, así como la tensión social que generan, también quedó en evidencia cuando el recién designado ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, renunció luego de ostentar solo tres días el cargo⁹. Esto debido al alto repudio que generaron declaraciones previas a su designación respecto a que consideraba que lo que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos exponía correspondía a un “montaje” que buscaba “impactar al espectador e impedirle razonar”.

Además, recientemente se generó en el país un debate parlamentario, específicamente en la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Diputados, respecto a una ley que tipifica el delito de incitación a la violencia e incorpora modificaciones para sancionar penalmente la negación a las violaciones a los derechos humanos. Esa iniciativa, ingresada en septiembre de 2017 por el gobierno de Michelle Bachelet, busca sancionar con penas de cárcel la justificación o aprobación de las violaciones a los DD.HH. ocurridas durante la dictadura de Augusto Pinochet. A esta iniciativa se la ha denominado ley contra el negacionismo y despertó una controvertida discusión social, ya que los partidos conservadores de derecha argumentaron que ella significaba un veto a la libertad de expresión, y organizaciones de derechos

9 Cuando en agosto del 2018 Mauricio Rojas fue designado por el presidente Sebastián Piñera como ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, se dieron a conocer palabras del recién designado ministro respecto al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que recibieron una alta reprobación impactando negativamente al gobierno conservador de Piñera, lo que llevó a la renuncia del Ministro. Dichas palabras, corresponden a lo mencionado en un libro de Rojas respecto al Museo que indican que el Museo corresponde a un “montaje” y a una visión parcial de lo ocurrido.

humanos se presentaron ante el Congreso para indicar las consecuencias de aceptar socialmente el negacionismo. Finalmente, el gobierno, quitó la urgencia simple al proyecto y presentó otro que busca conmutar las penas de reos mayores de 75 años que hayan cumplido la mitad de la condena impuesta, que padezcan enfermedades terminales o algún impedimento físico que provoque dependencia severa.

Como se aprecia, la detención y desaparición de personas, la ejecución y la prisión política, no son hechos y crímenes que terminen cuando fueron cometidos. Su huella queda impresa en quienes son directamente afectados y en la sociedad en su conjunto por mucho tiempo luego de que ocurrieron. Esto por el daño que generan, por la justicia tardía con que se sanciona a los responsables y por lo que produce el reconocimiento de los mismos en la sociedad chilena actual, donde los grupos políticos conservadores luego de un tiempo de repliegue y de distanciamiento de la represión ocurrida durante la dictadura, han vuelto a reconocerla como un hecho necesario. Por ello, la necesidad de intensificar las instancias de generación de memoria, de reflexión y de alerta respecto a este tipo de manifestaciones es cada vez más necesaria y nos lleva generar todo tipo de acciones que se opongan a estas expresiones.

Bibliografía

- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2005). *Informe de la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura*. Santiago de Chile.
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. (1996). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago de Chile.
- García C., A. (2011) *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio..
- Maillard M., C. y Ochoa S., G. (2014). *Yo soy... Mujeres familiares de detenidos y ejecutados de Paine*. Santiago de Chile: Germina, conocimiento para la acción.

- Ochoa S., G. y Maillard M., C. (2012) *La persistencia de la memoria: Londres 38, espacio de memorias en construcción*. Londres 38, espacio de memorias. Santiago de Chile.
- Ochoa S., G. y Maillard M., C. (2017). *Germina, conocimiento para la acción. 10 años*. Recuperado en <https://germina.cl/memoria>
- Ochoa, G. (2017). Identidades y memorias en Londres 38, Paine y Chacabuco (Chile). *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), Supl.
- Ochoa, G. (2019). La mirada de la audiencia juvenil. En J. Mateos-Pérez y G. Ochoa (ed.), *Chile en las series de televisión: Los 80, Los archivos del cardenal y El reemplazante*. Chile: RIL editores.
- Organización de las Naciones Unidas. (2010). *Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas*. Recuperado de <http://www2.ohchr.org/spanish/law/disappearance-convention.htm>
- Padilla B., E. (1995). *La memoria y el olvido. Detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Orígenes

México

Huellas y erosión. El arte y los derechos humanos en México hoy

OMAR ESPINOSA CISNEROS¹⁰

Yo sabía bien que había mucha desdicha en el mundo —estaba obsesionada por ella—, pero nunca la había constatado de cerca y de forma prolongada. Al estar en una fábrica, confundida a los ojos de todos y a los míos propios con la masa anónima, la desdicha de los otros penetró en mi carne y en mi alma. No podía separarme de ella y difícilmente podía imaginar la posibilidad de sobrevivir a tantas fatigas. Lo que allí sufrí me marcó para siempre.

SIMONE WEIL

Los sueños que tenemos son en su mayoría efímeros. Así como llegan, se van. Así como aparecen, desaparecen de un escenario que ni siquiera es un lugar, sino un no-espacio en el que virtualidades acontecen. No obstante, de algunos sueños se desprenden huellas. Algunas de ellas marcan hondamente nuestra subjetividad. Otras, marcan la historia. Aquel deseo, miedo, imagen que alimenta nuestro sueño se transfigura en una escena, en ciertos personajes, en ciertas formas mutantes que van hundiéndose más y más en la repetición. El sueño solicita de un relato, de otra imagen: de una re-creación. Con el paso de los sueños, las

10 Licenciado en Filosofía de la Universidad del Claustro de Sor Juana con mención honorífica; maestro en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas; estudiante del Doctorado en Teoría Crítica por 17, Instituto de Estudios Críticos. Docente-investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Autor de los libros: *La ilusión moderna: ensayo sobre la razón y el juego y El cómplice, el perseguidor. Arte y poética en Julio Cortázar.*

huellas —a veces— devienen otra cosa: una marca en el mundo, un corte, un archivo, una obra de arte, un reconocimiento. La vida misma ocurre como un sueño: efímeramente, fugazmente, inconscientemente. Pero a pesar del carácter temporal de todo lo que nos concierne, de ella también quedan vestigios, huellas, registros. Aunque no siempre sea esa nuestra intención, de la vida se desprenden misteriosos y fascinantes ecos, productos que nos permiten leer, asociar, interpretar activamente aquello —¡lo que sea!— que alguien produjo en el trance de vivir.

Pienso en *La cueva de los sueños olvidados* de Werner Herzog, un documental que nos permite imaginar, proyectar aquello que alguien soñó y vivió hace más de treinta mil años. Algo que alguien vivió le hizo imaginar y trazar una grafía. Algo que alguien soñaba ha dejado su marca. Ante ese vestigio, alguien más —en otro tiempo y en otro lugar— traza sus propias conjeturas. Ir tras esas huellas es justamente la tarea de las ciencias humanas. Aunque, además, es también la forma en que la vida humana comprende las formas singulares de vivir de sus congéneres. Sea o no su meta conocer algo.

* * * * *

Considero que el momento decisivo del origen de la humanidad propiamente hablando no es aquel que podemos imaginar como el que instauro el acto de razonar o conocer, sino aquel que consiste en trazar una grafía, una huella que nos permite entrar en un diálogo con nosotros mismos, en otro tiempo y bajo otras condiciones de erosión. El acto de volver a aquellas huellas es otra forma de volver a ese inicio, de re-cordarlo. Acaso: de hacer memoria.

* * * * *

Si hay interés por comprender las expresiones de la vida humana, entonces habrá la posibilidad de hacer de los productos culturales, dispositivos para pensar(nos), para re-memorar(nos). En caso de que algo semejante fuera nuestra intención. Por otra parte, lo que nos enseña el arte es justo que no es posible

ni deseable comprenderlo todo. Aunque para la creación artística, cualquier ilusión puede ser útil. Y eso, ante todo, hay que respetarlo.

El artista siente un llamado, una vocación por la vida. Y si bien su vocación no necesariamente pretende comprender o conocer algo, sino recrearlo, ese deseo suyo que tiende hacia la producción de imágenes es una pasión sagrada. El artista no es un mero productor de mercancías. Que este se convierta, entre otras cosas, en un beneficiario individual del sistema de creación artística impulsado por el Estado o en un creador de productos artísticos es consecuencia no meramente de su hacer sino, ante todo, de la forma de producción (artística) que impera en nuestro contexto.

En México, el neoliberalismo ha inoculado el individualismo (que tan propio le es) en las instituciones que promueven la investigación científica. Y también en aquellas que promueven la creación artística. Estas instituciones otorgan Transferencias Monetarias Condicionadas (TRC) que permiten a los beneficiarios de diferentes programas de estímulos enfrentar la precariedad económica a partir de su producción científica o artística. Eso ha hecho posible incrementar la cantidad y la calidad de los productos científicos y artísticos en las últimas décadas. Aunque más recientemente ha sido puesto en duda si las políticas de los programas son las adecuadas para continuar incrementando la calidad de estos. El individualismo ha sido inoculado en estas instituciones porque los individuos que trabajan en una misma disciplina o área compiten entre sí constantemente para obtener los beneficios económicos que las becas, los estímulos o su pertenencia a los sistemas nacionales de investigación o de creación de arte les garantizan. En otros contextos, las circunstancias no les permiten a los científicos o artistas obtener un beneficio económico por realizar sus investigaciones o creaciones. Ahí no ven a sus colegas que trabajan la misma disciplina como *competencia*. Los consideran —contrastantemente a lo que aquí ocurre— como eso: colegas, compañeros de oficio, como otros radicalmente diferentes con quienes es posible coexistir, de quienes es posible

aprender y con quienes es posible colaborar. En espacios así, los artistas no han tenido más opción que encontrar formas de cooperación que hagan posible el financiamiento para la creación y la circulación de sus obras de forma independiente. Han tenido que formar comunidades de artistas para salir a flote en conjunto. Aquí reina otro espíritu. La hostilidad con que crece nuestro rechazo por todo lo que nos parezca, nos a-parezca como diferente a nosotros (egoístamente, ideológicamente, estéticamente, partidistamente) es claro ejemplo de la dificultad que encontramos en la tarea de asumir nuestro ser-con-otros. Parece que es más común afirmar el derecho de emitir un juicio sobre el ser del otro que entrar en un diálogo respetuoso y constructivo en el que las diferencias —e incluso los conflictos, las polémicas, las discordias— generen sus propios frutos.

* * * * *

Decía Friedrich Hölderlin que el poeta opera como una especie de pararrayos. Las tormentas que para sus contemporáneos pasarían muchas veces inadvertidas, a él le afectarían profundamente. No parece desdeñable recordar que —además del indispensable dominio técnico— las creaciones artísticas se nutren también del hecho de que los creadores o artistas hayan conservado la sensibilidad necesaria que les permita ser afectados por las singularidades que acontecen a su alrededor. Por la oscuridad que escapa a sus coetáneos, diría Giorgio Agamben partiendo de Nietzsche.

* * * * *

Hay aspectos de la vida política que son disimulados, que no se muestran en los discursos oficiales ni en las instituciones que dan cuenta de la vida pública. Hay discursos que son invisibilizados, que no son tomados *en cuenta* en el debate público. Aunque circulen fuera del *mainstream* como mercancías *críticas*.

Para asegurar mantener la vida que se valora como merecedora de esa garantía, otras vidas permanecen eclipsadas: las

voces, los cuerpos, las singularidades minoritarias que —en términos cuantitativos— son más bien mayoría. Todo deviene parte de un espectáculo. ¡Un bello espectáculo! Y ante la circulación acelerada de imágenes e información perdemos la disposición a ser afectados por lo que les acontece a los otros. ¿Quién tiene algo que contar? ¿En qué formatos se registran los relatos, las narraciones cotidianas en torno a nuestra vida? ¿Qué potencias hay en los registros de diferentes expresiones humanas? ¿Quiénes vuelven a ellos? ¿Quiénes re-construyen la memoria?

* * * * *

¿Qué lugar tienen los derechos humanos aquí y ahora en un momento en el que la mayoría de la población mundial vive en una situación de desnudez, exposición, de vulnerabilidad altísima?

Hannah Arendt señaló que la condición humana no era ya un producto de ciudadanía, de protección jurídica por parte del Estado. La mayoría de los seres humanos hoy no son ciudadanos, sino personas que renuncian a la ciudadanía que les ha sido otorgada para buscar refugio en otro Estado. Pero, desafortunadamente, es muy complicado encontrar refugio. Sea en el arte o en el derecho.

* * * * *

Más allá del entretenimiento, el arte produce perceptos y afectos. La vida deja huellas imperceptibles pero que potencian nuestra creación y nuestro pensamiento. En el acto de crear o pensar la vida, ella se re-crea y deviene otra.

El arte es un pretexto: para pensar, para escribir, para re-crear-nos.

Que el arte nos recuerde nuestra condición de hablantes y deseantes en situación de vulnerabilidad, de mortalidad, de desnudez; que nos afecte y sensibilice, a veces hace posible que participemos de algunas acciones políticas en nuestro contexto. Pero ni el arte ni el derecho garantizan que esas tareas sean asumidas como tales tan solo con devenir visibles.

* * * * *

En un país como México, el arte —desafortunadamente— no llega fácilmente, no afecta efectivamente al grueso de la población. Es una minoría quien accede a sus productos. Como los derechos humanos, sirven principalmente a las instituciones que los promueven y que se lucran económicamente con ellos. Decirlo no denuesta a los artistas ni a los promotores de los derechos humanos cuya vocación es real y apasionada. Su trabajo es no solo importante, sino indispensable para que un diagnóstico tan pesimista como este cambie radicalmente. La verdadera tarea no es para ellos, sino para aquellos que deberíamos procurar facilitar las conexiones entre vida y obras de arte, entre derechos humanos y vida que nos permiten re-crearnos a partir de lo que nos afecta y nos implica desde la infancia y desde la juventud. Son los educadores —padres de familia incluidos— a quienes corresponde esa tarea. No es que el arte tenga el deber de servir a alguien, pero su potencia está también estrechamente vinculada a la posibilidad de hacernos pensar, sentir, actuar de modos diferentes a los que suponemos posibles.

* * * * *

En México, la investigación de historias de vida, de narrativas cotidianas tiene un espacio muy limitado en comparación con lo que ocurre en otros países en los campos de las ciencias humanas. Quizá en una época en la que los investigadores y académicos generalmente se distancian de las condiciones que viven los más vulnerables, en la que ya no mantienen una relación estrecha con las comunidades y con las singularidades de lo social, sea más común encontrar en el arte obras que nos permitan comprender(nos) en la vida. Para eso es indispensable que la población tenga contacto con el arte. Y que, al mismo tiempo, las obras de arte potencien la vida de la población. En suma: que el arte y la educación del pueblo converjan.

Parte II

Funeral

Preámbulo

Hay una gran distancia entre el acto en la vida cotidiana y el acto en escena. Mientras las acciones en la vida cotidiana se desenvuelven en una rutina que se ancla en la precariedad y simpleza de estar vivos, de permanecer, de satisfacer necesidades; las acciones en la escena se conjugan unas con otras en la construcción de un sentido unitario.

Las tres obras que se analizaron en el texto, y todas las demás que se mencionan en él, tienen un elemento referencial común: un país marcado por la violencia y la guerra, determinado por un marco económico capitalista y una economía neoliberal. Este gran cronotopo que, de acuerdo con Bajtin (1989), se define por establecer la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la obra, será el elemento literario que permitirá hacer referencia a lo real, en tanto que es el cronotopo lo que determina la unidad artística en sus relaciones con la realidad.

El análisis de las dramaturgias se realizó de acuerdo con los conceptos desarrollados en los tres primeros capítulos que devienen de la historia reciente de América Latina, a saber: los fenómenos violentos instaurados y la pugna entre memoria oficial y memorias subalternas, que se vinculan con el mundo simbólico e imaginario de las obras, los personajes en cuanto al modelo

operacional dramático, las estructuras de significado con sus temas, tópicos, motivos y leitmotiv y las marcas de estilo del autor. La función de los índices (indicios e informaciones) fue la de autenticación de la realidad del referente, situándolo en un tiempo y en un espacio, que es el escenario en el cual se desarrolla la acción. Esta descomposición de la unidad deja ver el funcionamiento de las partes de los textos dramáticos en relación con un todo y permite definir cómo se conforman las acciones, índices e informaciones en las dramaturgias según un propósito, que corresponde normalmente al sentido.

En las tres dramaturgias, el cronotopo tiene una significación importante como determinante de la situación que lleva al desenlace trágico. Colombia, país caótico y violento, es el gran oponente, que resulta invencible por su propia naturaleza abstracta, como entidad colectiva e inasible: nada puede afectar al Leviatán omnipresente, al caos que es el mundo, en el cual siempre se pierde. Los héroes de las tres dramaturgias no pueden cambiar su destino, porque no pueden combatir las causas que los condenan. Aunque todos pueden responder a la agresión que los vulnera, ninguno puede cambiar los hechos que los transgreden. En esa medida, la muerte de cada uno de ellos es un sinsentido que no reestablece ninguna *hybris*, convirtiéndose todos en antihéroes. Sin embargo, la fuerza de las dramaturgias se construye desde interior de las obras hacia el afuera, hacia su potencia como aparato estético, es decir, desde la potencia de las acciones en escena a las acciones en la esfera pública.

El arte sobre la violencia, es decir, donde el tema se relaciona con episodios de violencia que una comunidad o sociedad han padecido, implica una reconstrucción de sentido que trasciende desde los límites de la obra de arte hacia las situaciones que efectivamente ocurrieron en la cotidianidad. Una cotidianidad que ha sido desgarrada, por lo que el modo de habitar rutinario se convierte en realidad inquietante, lo siniestro (*das Unheimliche*) de Sigmund Freud (1919), una realidad que se hace extraña en

la medida en que ha sido invadida por la presencia del horror que ocupa los lugares habituales. Anota Freud: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2). Por este motivo, en las obras de arte sobre la violencia, lo cotidiano y lo simbólico establecen un pacto de replanteamiento de mundo, de reflexión sobre lo ocurrido, de testimonio simbólico, en una dinámica en la que lo cotidiano recobra sentido desde lo simbólico, despejando al mundo, en la ritualización que provee la obra.

Como lo han trabajado extensamente autoras como Cathy Caruth (1996) y Veena Das (1996) desde contextos diferentes, una situación traumática conlleva un cambio psicológico motivado por la ausencia y el dolor. La violencia deja a su paso un impacto psicológico en las víctimas que usualmente supera sus capacidades emocionales y mentales de asimilación de los hechos, ya que no se cuenta con herramientas para superar la experiencia —espacios lúdicos de catarsis, apoyo psicosocial, espacios de verbalización de la experiencia, etc.—, lo que se traduce en la prolongación de estados de trauma que instauran en las víctimas un estado de extrañamiento y ensueño en el que la realidad pierde sus contornos.

Las acciones y, en general, todos los elementos que aparecen en una obra son especialmente significativos en comparación con las acciones cotidianas. Es en esta medida, como campo de realización simbólica y de construcción de significados, que cobran estas acciones valor y sentido como acciones de justicia poética.

La reparación a las víctimas contiene en sí tres campos: el campo de la política, en la medida en que esta se ocupa de establecer parámetros de convivencia y medidas de acción y reclamación cuando estos parámetros se infringen; el campo de la psicología, ya que investiga y trata los efectos en los individuos que se derivan de situaciones traumáticas; y el campo de la sociología, que se interesa por explicar y describir fenómenos sociales. El interés de la investigación que se realizó, no se refleja solo en los campos anteriormente mencionados sino que se fundamenta

en el arte escénico como una acción de justicia poética ante aquella realidad que se ha vuelto siniestra, y su potencia para articularse en la construcción de las políticas públicas del recuerdo, en donde la memoria de aquello inquietante sea un derecho y no un deber, lo cual evidencia un campo de acción e intervención para las artes escénicas en función de un interés social y político general en torno a la consolidación de la paz.

Capítulo V. Preparación del cuerpo

La dramaturgia como acontecimiento
de la memoria.

JESÚS EDUARDO DOMÍNGUEZ VARGAS

La memoria es un lugar frágil, un pequeño cuarto de cristal que puede guardar, paradójicamente, toda una vida o una historia a partir de fragmentos; un cuarto cubista, mirado poliédricamente desde el presente, pero con la imposibilidad que teje el olvido para recordarlo todo. La dramaturgia es una de las miradas a ese cuarto: puede ver la memoria desde varios sitios, como una niña que quiere ver lo que hay allí, secreto para todos; mira desde la ventana o por el quicio de la puerta, por un hoyo en la pared o por un hueco en el tejado. Y desde esa mirada divergente, diversa y extraña, la dramaturgia construye narrativas, dramáticas, poéticas, perspectivas y acontecimientos, que tratan de desentrañar el misterio que allí sucede.

La dramaturgia contemporánea ha diversificado su significado desde las prácticas teatrales que se vienen dando en los últimos años. Mauricio Kartún (2006) afirma que el teatro: “ya no cambia sólo como resultado de un devenir estético, como lo había hecho durante miles de años: ahora cambia porque si no, muere. Un auténtico pico de crisis. Un punto de inflexión que lo llevará a zonas insólitas” (p. 51). Por lo tanto, la dramaturgia también se transformó, ahora no solo es vista como el arte de escribir textos dramáticos, sino como una estructura con significado que posee elementos teatrales. Desde este punto de vista, el abanico de

posibilidades se abre: dramaturgia del actor, de la escena, de las luces, creación colectiva, etc. Al variar esto, las imágenes generadoras de la dramaturgia pueden ser captadas a través de los sentidos desde varias perspectivas, por ejemplo: Rafael Spregelburd tiene como punto de generación de su dramaturgia la teoría de la complementariedad, uno de los principios de la teoría cuántica; José Sanchis Sinisterra postula una teoría híbrida entre lo narrativo y la dramaturgia: narraturgia; Sergio Blanco acude a la autoficción como terreno de la creación; Mariana Percovich toma mitos antiguos y los traslada a mundos contemporáneos, jugando con la diacronía y la actualización de esas narrativas; Angélica Liddell toma como eje de su dramaturgia el cuerpo, su alteración y el performance; Jorge Iván Grisales crea la teoría del acontecimiento social para estructurar temáticamente sus dramaturgias; entre otros. Las múltiples miradas que el mundo postmoderno ofrece a través de la hibridación de géneros, de su deslimitación, de sus trueques y préstamos, hace que lo plural tome un sentido más amplio en el arte.

En este sentido, las nuevas relaciones epistemológicas, convencionales, pragmáticas, entre la memoria y el arte, nos han abierto caminos insospechados, pero acogedores y, sobre todo, conmovedores. Desde la literatura, en casos como de Ricardo Piglia, Patrick Modiano o Fernando Vallejo, entre otros, hemos podido ver estas relaciones tan diversas y sutiles. En la dramaturgia, esas relaciones, en la contemporaneidad, se han bifurcado en mil búsquedas. Y esa diversidad de mirar la memoria personal y colectiva (social, política, etc.), es uno de los más grandes frutos de la dramaturgia como un lugar de la memoria: nos ha representado de diferentes maneras, bajo diversos personajes y situaciones, los hechos que se nos mostraban de manera hegemónica por una u otra estructura de poder; aquellos sucesos que se creían estáticos, pero que ahora se dinamizan través de ella. Desde este enfoque, podemos hacernos las mismas preguntas que Paul Ricœur realizó en el libro *La memoria, la historia, el olvido*

(2013): *¿de qué* hay un recuerdo?, *¿de quién* es la memoria? Basta observar que la memoria puede ser usada como objeto para homogenizar o para crear alteridad, como parte del yo y de la otredad. Y desde allí advienen otras preguntas: ¿qué es recordado?, ¿quién manipula el recuerdo?, ¿qué pasa cuando el poder de evocación es usurpado?, ¿cómo se clasifican los recuerdos?, ¿qué conservamos y rememoramos?, ¿bajo qué preceptos de verdad y veracidad recordamos o nos hacen memorar un suceso? Múltiples preguntas saltan a la palestra de la historia y la memoria.

Las relaciones de memoria e historia han sido un elemento de instrumentalización para el mundo positivista, pero los nuevos movimientos han hecho tambalear esta dupla: ¿acaso la ficción puede ser tomada como elemento histórico?, ¿memoria e historia son lo mismo?, ¿por qué el arte “juega” con la memoria y la historia, qué necesidad tiene de hacerlo y qué rememora? Esto lo venimos viendo desde hace centurias. Por ejemplo: muchas de las dramaturgias de la guerra en la época de La Violencia colombiana, conflicto bipartidista, trataban de hacer memoria del conflicto, pero desde una visión panfletaria, sesgada, donde la valoración política valía más que lo estético. Colombia, en su dramaturgia contemporánea, encontró un punto de equilibrio en este caso. Las múltiples miradas, por ejemplo, del conflicto armado colombiano han luchado en contra de visiones hegemónicas de esas realidades, contadas, narradas e incluso, poetizadas, por las mismas estructuras de poder, pero sin caer en el panfleto, haciendo prevalecer una armonía entre lo estético y lo político.

Es por esto que la dramaturgia se vuelve, más que un lugar, un acontecimiento de la memoria: el dramaturgo lleva al límite aquello a lo que se creía se había agotado en sí, explota de manera poética ese mundo visto y travisto, lo dota de imagen y acontecer, para que “reviva” en palabra, carne, voz y escena (Kartún, 2006), resignificándolo con la mirada de cada lector o espectador cuando se lleva a las tablas. La dramaturgia como acontecimiento de la memoria no genera fidelidad, sino veracidad en su propio mundo. Cuando la dramaturgia acude a la memoria como imagen

generadora, ocurre un choque de trenes: la imaginación contra la memoria, la ficción contra el registro. En ese punto hay un cambio en las nuevas prácticas dramáticas: no hay choques, hay encuentros, donde lo principal no es solo recordar, sino conmover; la memoria adquiere un tono de rememoración, donde los hechos pasan por un arte que tiene el ritual como antecedente. Ya que como dice Mauricio Kartún (2003): “el arte no es serio. El arte es trascendente” (p. 35). No busca la seriedad o rigurosidad de la historia, es blando como la memoria, trascendente como esta.

En este nuevo punto de encuentro, la dramaturgia se nutre de la memoria personal y colectiva para su florecer (resaltando que memoria no solo es la del conflicto armado). Se han dado varias búsquedas: desde la memoria personal, dramaturgas como Lola Árias han creado obras que contemplan una visión de una memoria colectiva, como el caso de la obra *Mi vida después*, donde los actores y actrices investigan el pasado de sus familias y el de su memoria, escudriñando en la suma de todas las historias, una memoria colectiva, la de una Argentina en épocas de la dictadura (la memoria personal es marcada por la colectiva). Desde la memoria colectiva, dramaturgos como Augusto Boal, han buscado métodos creativos para entablar entre la comunidad y los actores, la evocación de un suceso colectivo y la resignificación de este, improvisando en escena otro fin para el suceso histórico, creando un duelo y una resiliencia por parte de la comunidad y de los artistas: Teatro del Oprimido. También desde la memoria colectiva y personal, Mapa Teatro hace una búsqueda a través del Teatro Documento, para explorar las múltiples miradas de un testimonio o un documento, jugando con medios audiovisuales y el performance. O bien sabido, el proceso de creación colectiva del Teatro Experimental de Cali y de La Candelaria, donde los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García indagaron a través de este método parte de la historia y la memoria de Colombia. Ahora bien, es más profundo, en lo que respecta a esta relación memoria-dramaturgia, cuando las mismas víctimas del conflicto han tomado las riendas creativas de su memoria. Un ejemplo de

esto son las mujeres de Las Madres de la Candelaria, donde ellas mismas escriben y crean diferentes obras teatrales a partir de sus memorias personales o de hechos colectivos (casi siempre desapariciones o masacres) del conflicto armado colombiano. Otras obras, como el caso de *Río arriba, Río Abajo: Antígona en el puente cantando*, de mi autoría, y de la cual se hace un análisis en este libro, ha recogido testimonios de víctimas, rituales de la muerte en Colombia, documentos, entre otros, la memoria personal y colectiva de los desaparecidos en los ríos, todo contextualizado con el personaje de Antígona, dotando de *mythos* su carácter ritual y musical, para llevarla a un plano más general: la memoria personal explota en la memoria universal, el mito.

El largo recorrido de la dramaturgia desde lo ritual, con nuestras sociedades ancestrales, igual que las miradas epopéicas y míticas del teatro griego, representaron la memoria colectiva y, sobre todo, sus imaginarios: la memoria cultural (*Halbwachs*). Movimiento a movimiento, época a época, como dice Shakespeare, el teatro ha sido espejo de la humanidad, por lo tanto, ha sido y será parte de la memoria de la condición humana. Por ejemplo, como afirma Hans-Thies Lehmann: el teatro también tiene que ver con el pasado, “y con las historias en él inscritas sobre *la culpa* y la culpabilidad” (2013, p. 337). Todo un abanico entre la memoria, el arte, el olvido y el pasado. Sobre todo, uno más abierto, ahora que las fusiones de los géneros han permitido explorar otras perspectivas de la dramaturgia, en especial, entre esta y la memoria.

Espero que el análisis presente en este libro ayude a vislumbrar estas relaciones, que las desentrañe y nos vaya marcando un camino en el análisis dramático-histórico, en la dualidad teatro-memoria, de nuestra escena nacional en lo que respecta a la memoria del conflicto armado, brindándonos herramientas, tanto a dramaturgos, académicos, críticos, entre otros, para construir una epistemología que nos ayude a entender no solo el hecho simbólico de la dramaturgia, sino lo que hay detrás: un conflicto

que hemos sufrido como sociedad durante tantos años y que no parece tener un fin.

La casa, la memoria, la reina de las musas, ha sido desvestida, mirada, desde todos los rincones. La niña inquieta, la dramaturgia, no solo la ha observado, la ha invitado a salir, a mirar el mundo desde el acontecimiento teatral, y ella, ni corta ni perezosa, aceptó la propuesta. Se han creado nuevas reglas para este juego... es cuestión de aprender a jugar.

Bibliografía

- Kartun, M. (2006). *Escritos: 1975-2005*. Buenos Aires Colihue Teatro.
- Lhemann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac y Paso de Gato.
- Ricœur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sobre la obra

¡Oídme ciudadanos! Ciudadanos ricos y pobres
de esta Tebas que no es mi Tebas, abandonada voy
en vida a las cavernas de los muertos.
Allí, como un robamieles las ausencias
robarán mi pensamiento para vivir en
la nostalgia de mi camino.

JESÚS DOMÍNGUEZ

Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando es una dramaturgia colombiana contemporánea escrita por Jesús Eduardo Domínguez Vargas¹, estrenada en el año 2014 en el Pequeño Teatro

1 Dramaturgo, director y actor colombiano perteneciente al grupo Pequeño Teatro de Medellín. Actor de la Escuela de Formación de Antioquia. Filólogo hispanista de la Universidad de Antioquia. Estudios no terminados de Música: clarinete en la Fundación Universitaria de Bellas Artes, Medellín. Magister en Escrituras Creativas de la Universidad de EAFIT. Director del grupo Tercer Timbre Teatro. Actor en varios

de Medellín. El texto dramático fue pensado a partir de diferentes testimonios de los familiares de las víctimas de desaparición forzada² en el país, algunos rituales vinculados con la muerte en Colombia, y la contextualización contemporánea de *Antígona* de Sófocles³. La dramaturgia cuenta con una estructura fragmentaria que está integrada por cinco monólogos enunciados por mujeres, tres ritos fúnebres (chigualo, segundo entierro wayuu y la figura de la plañidera), ocho canciones folclóricas colombianas que

- montajes de Pequeño Teatro: *En la diestra de Dios Padre* de Tomás Carrasquilla, versión de Enrique Buenaventura; *Recordando con ira* de Jhon Osborne, *Edipo rey* y *Prometeo encadenado* de Sófocles, *Escuela de Mujeres* y *Tartufo* de Molière, *El inspector* de N. Gógol. Director de los montajes *Lírica* de Gustavo Ott y *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantado*, obra de su autoría. Invitado como dramaturgo joven, representante de Colombia, al Taller intensivo de dramaturgia, Panorama Sur, Argentina, 2013. Mención de honor de investigación teatral del Ministerio de Cultura, 2013. Docente universitario en la Universidad de Medellín y Universidad Ecci. Co-rector de textos y estilo en la Universidad de Antioquia.
- 2 La desaparición forzada tiene su origen en la Segunda Guerra Mundial, el primer antecedente de esta práctica se encuentra en el Decreto Noche y Niebla, promulgado durante el Tercer Reich. En América Latina, este fenómeno se instaura a partir de la Doctrina de Seguridad Nacional desplegada por los Estados Unidos, la cual se cristalizó con la Operación Cóndor. Para 1970, la desaparición forzada ingresa en Colombia para hacer parte de "los repertorios de violencia de los actores del conflicto armado [...] Para las organizaciones de derechos humanos colombianas, su hito fundacional es la desaparición de la militante de izquierda Omaira Montoya, ocurrida el 9 de septiembre de 1977 en Barranquilla" (Guglielmucci y Marín, 2015, p. 31). Los informes *Hasta Encontrarlos: el drama de la desaparición forzada en Colombia* (2016) del Centro Nacional de Memoria Histórica y *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013) del Grupo de Memoria Histórica, señalan al Estado colombiano y a las Fuerzas Armadas como los principales responsables del delito de la desaparición forzada, en tanto, en alianza con grupos paramilitares y narcotraficantes, se perpetraron múltiples desapariciones que tenían por objetivo eliminar a los disidentes del modelo neoliberal instaurado en Colombia.
 - 3 De acuerdo con la investigación del Ministerio de Cultura (2012), para los años noventa fue una constante en el teatro colombiano los personajes femeninos que representan a mujeres que sufren abandono o protestan, como secuelas que deja la guerra. Por tanto, el discurso de la obra de Sófocles ha sido adaptado a la realidad colombiana para referir el conflicto armado, entre las versiones de este texto se encuentran: *Antígona* de Patricia Ariza, obra montada por el Teatro La Candelaria en el 2006; *Antígona in Exilium* de Teatro Cenit y *Antígona tribunal de mujeres* de Tramaluna Teatro.

hacen alusión a la necesidad de dar el último adiós y 17 fotografías de desaparecidos del conflicto armado.



Figura 5.1. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Esteban Domínguez (2014)⁴

La dramaturgia de Jesús Domínguez centra su mirada en los acontecimientos que forman parte de las generaciones vivas que han padecido la violencia de manera que visibiliza el impacto de la guerra, una realidad que no todos conocen. El dramaturgo señala acontecimientos específicos del fenómeno de la violencia en Colombia: las ejecuciones extrajudiciales⁵, la masacre de Trujillo⁶, la

4 Las fotografías de la puesta en escena que acompañan este capítulo son un aporte del dramaturgo Jesús Domínguez para apoyar el análisis del texto dramático.

5 De acuerdo con el Derecho Internacional Humanitario, una ejecución extrajudicial es una violación a los derechos humanos que se efectúa en el asesinato premeditado de una persona. Además, este crimen es cometido por un servidor público que se apoya en el Estado para justificar el hecho. La Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos (2012) en el documento *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002-2010*, advierte que una de las estrategias de Álvaro Uribe para combatir el “terrorismo” fue la polarización de la población en torno a tomar el rol de “amigos” o “enemigos” del Estado y la patria. De ahí que los defensores de los derechos humanos sufrieron la estigmatización y el tratamiento de “enemigos”, por tanto, estos fueron amenazados e incluso asesinados.

6 Se denomina masacre de Trujillo a la violencia sistemática perpetrada por miembros de las Fuerzas Armadas, paramilitares del Norte del Valle y narcotraficantes entre

masacre de la vereda La Encarnación (municipio de Urao) y los daños sociales que ha sufrido el municipio de Tumaco⁷.

En *La plañidera sin llanto* —monólogo que integra la obra—, el dramaturgo plantea la situación de las ejecuciones extrajudiciales. La plañidera es una madre y una esposa que no ha podido llorar a sus muertos, a pesar de que su oficio sea rezar y llorarle a muertos ajenos. El monólogo inicia con la mujer realizando una oración por los difuntos y llorando encima de un féretro. Ella le pregunta a un joven cómo se llama el fallecido, además le cuenta que ahora la llaman menos para llorar y rezarle a los muertos, añade que simplemente cobra para vivir. Decide dejarle al joven en treinta barras (treinta mil pesos) la rezada y la llorada de su fallecido. A medida que avanza la historia esta mujer refiere lo siguiente:

Chico, yo te veo achicopala' o. ¿Es por lo del compa? Eso es duro que tener que llora' a sus padres. Pero eso es el ciclo, ajá. El ciclo de la vida que dicen los curas en la misa. Decime a mí que me la paso achaca' a, la mala suerte me persigue. Que es normal tener que enterra' a los padres, pero no a un esposo o a un hijo. Ajá, que yo tuve que enterrar a un hijo y un esposo... ¿Y sabes, chico? A ninguno los he podido llora' . A ninguno de los dos. ¿Qué tú me dices? No, olvidate, chico, que no es que no los quisiera. Es que no me salen las lágrimas pa' ellos. Es que no me salen las lágrimas... es como si tuviera arena allá adentro, chico. Como si el mar se me fuera de los ojos, bajara la marea con la

1986 y 1994 en los municipios de Trujillo, Riofrío y Bolívar (Valle del Cauca). En este período murieron cerca de 245 personas debido a diferentes modalidades de violencia, entre las que se encuentran: torturas, desapariciones forzadas, detenciones arbitrarias, asesinatos selectivos y masacres (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

7 Tumaco es un municipio ubicado al suroeste de Colombia en el departamento de Nariño. Es conocido como "La perla del Pacífico", debido a su capacidad portuaria, puesto que limita al occidente con el océano Pacífico, al oriente con el municipio de Barbaças, al sur con la República de Ecuador y al norte con los municipios de Roberto Payán y Francisco Pizarro. Tumaco, al ubicarse en un sitio estratégico del país, ha sido una de las zonas más afectadas por el conflicto armado, puesto que los diferentes actores armados y organizaciones narcotraficantes se han disputado este territorio, ya que allí se encuentran cultivos ilícitos de coca.

luna de sus ausencias, y solo quedaran granos de arena para llorarlos.
(Domínguez, s. f., p. 21)

Más adelante la mujer revela que a su hijo le ofrecieron un “trabajito” y nunca más regresó. Este fragmento, que hace parte de la diégesis, tiene como punto de partida las ejecuciones extrajudiciales cometidas en el gobierno de Álvaro Uribe, específicamente de los hijos de las madres de Soacha⁸, quienes fueron engañados con un supuesto trabajo, asesinados, vestidos de guerrilleros y presentados a la opinión pública como hombres caídos en combate.

La masacre de Trujillo está referenciada en *La grabación* —monólogo que hace parte de la dramaturgia—. Una joven acude al río, le habla a su padre ausente y le menciona que ella sabe que él participó en una marcha. Con esta marcha el dramaturgo refiere la masacre cometida en el municipio de Trujillo.

Mira, pá, la gente anda diciendo cosas, ve, la gente es muy mala, es como si tuvieran alacranes en la boca, la miran a una como si tuviera que pagarle con algo más que gallinas. Yo sé pá que a vos estuviste en la marcha porque estábamos muy mal en la vereda. Yo no entiendo la gente. Mirá ve, que por eso quiero estudiar psicología, a ver si entiendo a todo el mundo. (Domínguez, s. f., p. 14)

El sábado 29 de abril de 1989, los campesinos del municipio de Trujillo organizaron una marcha de protesta por las condiciones de las vías rurales, la falta de servicios básicos y la creciente amenaza del conflicto armado. De acuerdo con el informe del Grupo de Memoria Histórica (2013), la mayoría de los participantes de la protesta fueron perseguidos, amenazados, desaparecidos y asesinados; el Ejército los acusó ser guerrilleros.

8 Los jóvenes de Soacha recibieron ofertas de trabajo por parte de miembros de las fuerzas armadas y fueron llevados a la jurisdicción de la Brigada Móvil N° 15 del Norte de Santander, en donde posteriormente fueron asesinados (Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos, 2012).

En el mismo monólogo, el dramaturgo refiere el impacto del conflicto armado en Tumaco: “Yo me hago es como fuego cuando recuerdo. Quisiera quemarlo todo, pá, ¿oís? Quemarlos, echarles candela como a Tumaco. Ponerlos a arder en el infierno” (Domínguez, s. f., p. 15). El texto que integra el monólogo *La grabación* funciona como una manera de hacer alusión a la memoria literal⁹ tal como la define Todorov (2000): la devastación que ha sufrido Tumaco es un símbolo que emplea el dramaturgo para señalar la desestructuración que sufrió esta joven a causa de la pérdida violenta de su padre. Así se evidencia en el siguiente texto:

Mejor bailo, porque bailando se me apaga el fuego cuando suena la marimba de chonta. Eso es como agua... como agua. ¡Porque el recuerdo es como fuego, como fuego! El perdón está en la marimba de chonta, ¿oís?, que es agua, que es agua... Mirá, vé, como agua. (Domínguez, s. f., p. 15)

De esta forma, el dramaturgo incorpora desde un sentido mimético y simbólico algunas de las memorias heterogéneas que no han ingresado en los marcos de visibilidad y reconocimiento. En su dramaturgia ingresan las memorias y los testimonios de las generaciones vivas que han sido afectadas por la guerra. Ahora bien, si el dramaturgo sitúa los anteriores acontecimientos es porque eventualmente no han ingresado en el marco de la justicia y es necesario grabar en la memoria colectiva de los colombianos estos hechos, ya que como señala el Ministerio de Cultura (2012):

[...] el teatro del conflicto ha de dejar escritas en sus páginas testimonios indelebles de la barbarie. Y cuando las venideras generaciones

9 Para Todorov (2000) hay dos formas de recuperar la memoria, los conceptos que propone el autor para denominarlas es memoria literal y memoria ejemplar. Los sujetos que emplean la recuperación de los recuerdos pasados para sumergirse en el resentimiento y el dolor se enmarcan en la memoria literal, en tanto, el acontecimiento pasado se convierte insuperable y la vida no conduce más allá del recuerdo traumático, el presente siempre estará supeditado por el pasado.

lo estudien lo verán como lo que también es un recurso de los deberes de la memoria que ha acopiado obras de un grupo de artistas que se han expresado con su alto grado de sensibilidad hacia el dolor; como acaso sólo lo hacen los poetas trágicos. Y en ello se verá que ésta, para el teatro, fue una época de búsqueda, de inquietud, de arrojo, incluso de catarsis. El teatro que es razón pero también emoción, es el lugar en donde pueden convivir argumentos sociales e históricos, políticos y éticos con la narración de historias humanas dignas de ser grabadas en la memoria colectiva de todo un pueblo. (Ministerio de Cultura, 2012, p. 36)



Figura 5.2. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.
Fuente: Claudio López (2014)

Proceso de creación

El proceso de creación de la dramaturgia se encuentra vinculado a dos antecedentes. Por un lado, Jesús Domínguez creció en el municipio de Urrao, localizado en el suroeste del departamento de Antioquia. El suroeste antioqueño ha sido una región cafetera en

donde la violencia política y los conflictos sociales han sido frecuentes. Según el portal web Verdad Abierta (2008)¹⁰, durante la década del 50, esta región se vio fuertemente golpeada por la polarización bipartidista; en la década del 80, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército Popular de Liberación (EPL) tuvieron presencia en esta zona del país manteniendo enfrentamientos. Sin embargo, a finales de 1994, el grupo paramilitar conocido como las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) absorbió a los diferentes grupos armados localizados en el lugar e inició el control territorial del suroeste de Antioquia por medio de asesinatos selectivos, amenazas, extorsiones, cultivos ilícitos, masacres y desapariciones.

El dramaturgo, en la entrevista realizada el 31 de octubre de 2018 para esta investigación, señaló que entre 1992 y el 2000 los paramilitares del Bloque Suroeste Antioqueño perpetraron sistemáticamente masacres en el municipio de Urrao¹¹; entre estas, hizo hincapié en la masacre de La Encarnación¹², efectuada el 28 de abril de 1998 y que fuera uno de los hechos que dio origen al monólogo *Travesía de café y anhelos*, el cual hace parte de la dramaturgia de *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*. En la masacre de La Encarnación¹³, cerca de 250 paramilitares vestidos con uniformes del Ejército asesinaron aproximadamente a 23 hombres, saquearon tiendas y robaron caballos y mulas. Ante este hecho, muchas familias —aproximadamente 300 campesinos— huyeron al municipio de Urrao. A partir de este acontecimiento, el dramaturgo decidió situar a una mujer que vive en la

10 Véase: <https://verdadabierta.com/bloque-suroeste-antioqueño/>

11 Lugar de su casa en la que él vivía junto a sus padres.

12 Vereda del municipio de Urrao, Antioquia.

13 Miembros de las AUC vestidos con prendas de las Fuerzas Militares y portando armas largas, arribaron a la vereda La Encarnación, en este lugar incendiaron el puesto de policía, asesinaron a diez personas que se transportaban en un bus escolar, saquearon tiendas y hurtaron caballos y mulas. Después, llegaron a la vereda El Maravillo donde asesinaron a once personas (Verdad Abierta, 2008). Véase <https://verdadabierta.com/masacres-1997-2001/>

vereda La Encarnación sirviéndole el desayuno a su hijo, en medio del texto que enuncia esta mujer, ella dice:

¡Ey, ustedes! ¿Para dónde me lo llevan? ¡Mijo, no se despidan que usted vuelva! ¡Él no está cojo, puede caminar, bájenlo de esa camioneta! ¡Ay, mijo! ¡Apaguen esa motosierra que no me dejan oír a mi muchacho! ¡Mijo! ¿Dónde me lo dejaron que está tan callado? (Domínguez, s. f., p. 30)

Como planteé en una investigación anterior¹⁴, Veena Das, siguiendo a Furet, precisa que los acontecimientos son situaciones que “instituyen una nueva modalidad de acción histórica que no estaba inscrita en el inventario de esa situación” (Ortega, 2008, p. 28). Por lo cual un acontecimiento es un evento que no está registrado en la situación social en la que ocurre. Esto implica que el acontecimiento no pertenece a la esfera de lo conocido, sino que instaaura una experiencia nueva que transforma la cotidianidad, de hecho, la realidad. Lo que era conocido y familiar es destruido por el acontecimiento. Una masacre es un acontecimiento, “estos acontecimientos presentan dinámicas que rebasan los criterios de previsión de la comunidad e incluso [...] interrogan ya no sólo la viabilidad de la comunidad, sino la vida misma: los eventos surgen indudablemente del día a día, *pero el mundo tal y como era conocido en el día a día es arrasado*” (Ortega, 2008, p. 17).

El testimonio en el caso de los acontecimientos producidos por traumas sociales es transfigurado por una impresión mediada, por una subjetividad impregnada de una carga emotiva elevada, es decir, una voz configurada por el dolor, la rabia y la presión:

14 El desarrollo conceptual sobre el tema del trauma social como acontecimiento que instaaura una nueva realidad, hace parte de una investigación que desarrollé en un trabajo anterior. Véase: Acosta, P. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

La verdad sobre lo que ocurrió no es sólo la consignación de una serie de hechos cuantificables y describibles —en este caso, no es algo del todo referencial o referenciable—, pues comprende también la verdad de la experiencia traumática de los testigos y sobrevivientes que se extiende mucho más allá, en tiempo y en espacio, de los límites del acontecimiento original. (Acosta, 2012, p. XIII)

Razón por la cual Veena Das ha propuesto que “algunas cosas deben ser ficcionalizadas antes de que se puedan aprehender” (Das, 2007, p. 39). Es por esta razón que las representaciones simbólicas, como en este caso específico, las dramaturgias del conflicto, resultan de gran utilidad para que la población comprenda las problemáticas derivadas de los acontecimientos sociales altamente traumáticos en contextos en donde es imperante visibilizar las memorias subalternas.

El segundo antecedente del proceso de creación del texto dramático se encuentra relacionado con el proceso de paz entre el Gobierno Nacional y las FARC. El 28 de agosto del 2012, el entonces presidente Juan Manuel Santos anuncia a los colombianos el inicio de los diálogos con las FARC con el fin de lograr un acuerdo para la terminación del conflicto armado y la consolidación de una paz estable y duradera.

Este acuerdo de paz se firma el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena, y aunque la comunidad internacional representada en la ONU, el Alto Comisionado para los Derechos Humanos, el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados, la Unión Europea, al igual que los delegados de países como Noruega, Estados Unidos, Cuba, China, Chile, Ecuador y Venezuela, la iglesia católica representada por el Papa Francisco y otras organizaciones internacionales respaldaban los acuerdos del proceso de paz, el 2 de octubre de 2016 en la refrendación del pueblo frente a los acuerdos, gana el No con el 50,21%: “Con el triunfo del No en el plebiscito quedó en evidencia que en la elección pesaron más las emociones que los argumentos” (*Revista Semana*, 2016), pues, bajo una campaña basada en la desinformación —de lo consignado

en el acuerdo—, el engaño y el miedo, 6.424.385 colombianos indignados acudieron a las urnas con el fin de evitar que el país se sumiera en: el castrochavismo¹⁵, la ideología de género, el aborto, el ateísmo y otras falacias generalizadas y tergiversadas.

El 24 de noviembre, el Acuerdo es refrendado por el Congreso después de incorporar algunas de las peticiones de los opositores¹⁶ quienes, de acuerdo con Mejía (2008), desde la época en que Uribe fue presidente han sostenido una visión negacionista del conflicto, tratándolo como terrorismo, versión que se extiende en los medios de comunicación. Actualmente, los acuerdos se encuentran en “Fase de implementación”.

Ante este suceso histórico, Domínguez se plantea la pregunta sobre cómo los colombianos elaboramos el duelo desde una perspectiva ancestral, étnica y propia, planteando que el país necesita una catarsis colectiva. Inicia entonces una revisión documental de los textos del Centro Nacional de Memoria Histórica, tras la cual el dramaturgo establece una relación entre los ríos que atraviesan todo el país y los cuerpos de los desaparecidos, generalmente de hombres, arrojados al agua —práctica común que ha convertido a los ríos en grandes cementerios acuáticos—. Esta conexión lo lleva a plantear a la mujer que se encuentra en constante relación con el río como aquella figura en donde se materializa la supervivencia y el dolor: “El impacto de la guerra sobre las mujeres está especialmente marcado por su rol tradicional asignado al cuidado y sostén afectivo del hogar” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 305).

15 Esta palabra fue acuñada por Álvaro Uribe Vélez y su partido político Centro Democrático en medio de la campaña del Plebiscito. En términos académicos y teóricos, el castrochavismo no cuenta con una fundamentación epistemológica y política, sin embargo, el expresidente Uribe decide vincular el apellido de Fidel Castro con el apellido de Hugo Chávez para referirse a la ideología política de izquierda radicada en Cuba y Venezuela. Según Uribe, con la incorporación de la guerrilla de las FARC al sistema político de Colombia, el país se vería inmerso en el comunismo —utilizado como sinónimo de pobreza— y en una posterior dictadura.

16 En especial la extrema derecha liderada por Álvaro Uribe Vélez y Alejandro Ordóñez, exprocurador general de la Nación (2009-2016).



Figura 5.3. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.*

Fuente: Claudio López (2014).

Algunas de las mujeres de *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* se presentan con conductas cotidianas enmarcadas en la afectación que sufrieron a causa del hecho violento, afectaciones psíquicas y emocionales que devienen en la objetivación de ritos simbólicos. Por ejemplo, la mujer del texto *El que ya no está y ahora es el río* —monólogo que integra la dramaturgia— acostumbra ir al cuerpo de agua y hablarle al río como si fuera su esposo, incluso prepara alimentos y los sumerge en las corrientes. La joven del monólogo *La grabación*, al igual que la anterior mujer, acude al río para hablar con su padre ausente, sin embargo, en esta visita la joven le cuenta que se va para la ciudad a estudiar, por eso graba audios para que su madre los coloque en el río cuando ella no esté. La mujer del texto *El agua, el balde y la tierrita* —monólogo que hace parte de la dramaturgia— es un claro ejemplo de cómo las mujeres asumen la seguridad y la protección del territorio, en tanto esta mujer le reclama a unas personas desconocidas por estar en el río y les exige que se vayan, pues no permitirá que se tomen el lugar, sin embargo, después se darse cuenta que

ese grupo de personas son turistas, les pide disculpas y les indica cuál es el camino para ver la planicie. Por tanto, el rol femenino signado al cuidado se altera, ampliándose, puesto que además de asumir el direccionamiento de la familia, su provisión económica y emprender la búsqueda por sus desaparecidos, sostienen una relación de cuidado en sus comunidades con aquello que les permite sentirse parte del territorio, como por ejemplo el río.

Los testimonios que integran la obra se enmarcan en diálogos cotidianos de mujeres que no refieren el acontecimiento violento, sino cómo se ha visto trastocada su vida por esa ausencia y esa búsqueda eterna, pues como señala el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), el delito de la desaparición forzada desconfigura la vida de los familiares de las víctimas al resquebrajar sus proyectos de vida, , el acontecimiento es un parteaguas en la vida y se asume otra manera de ver el mundo. En consecuencia, Domínguez instala la necesidad por llorar y enterrar nuestros desaparecidos con la figura dramática de la *Antígona* de Sófocles, como manera de darle fin al sufrimiento asociado a la búsqueda interminable.

Otra de las preguntas que se plantea Jesús Domínguez en el proceso de creación es: ¿cuáles son los procesos de duelo de los familiares de las víctimas de la desaparición forzada? Teniendo en cuenta que los deudos de los desaparecidos no cuentan con el cuerpo de su ser querido sobre el cual puedan elaborar el duelo; y por el contrario, la ausencia del cuerpo genera que los familiares no puedan confirmar su muerte. Ante este cuestionamiento, emergen dos elementos importantes para la dramaturgia: los rituales fúnebres —rito del chigualo, el segundo entierro wayuu y la plañidera— y las canciones colombianas —*Chigualo*, *Alabao*, *A Tumaco lo quemaron*, *Fuego de cumbia*, *Aguacero de mayo*, *La Guaneña*, *Grito vagabundo* y *Las Acacias*—, que son el puente que conecta los monólogos, en tanto que la estructura narrativa de la obra no es causal, ni lineal, sino que al igual que el tiempo del acontecimiento, es fragmentada. Tanto las canciones como los rituales fúnebres de la obra unen los cuadros enlazándolos por el aspecto del ritual mágico-religioso, que es precisamente

aquello de lo que adolecen los familiares de víctimas de desaparición forzada: un ritual de cierre.

Ante la imposibilidad del entierro de los desaparecidos, Domínguez instaura tres ritos fúnebres en la dramaturgia para realizar las ceremonias fúnebres —simbólicas— de los 17 desaparecidos desde una perspectiva digna y humana; además, se recuerda a los ausentes con sus nombres y rostros. Las canciones folclóricas funcionan en la obra como el medio que contribuye desde un sentido catártico a exteriorizar el sufrimiento, de esta forma los cantos se constituyen en prácticas de duelo.

Fragmentación/cuerpo roto/identidad descuartizada

La estructura que propone Jesús Domínguez es discontinua y fragmentaria. La función integradora de las partes de la obra está a cargo del ritual del chigualo, que funciona como hilo conductor de la siguiente estructura:

- Título de la obra: *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*. Obra basada en rituales de la muerte colombiana, testimonios y *Antígona* de Sófocles.
- Puente tejido por 17 fotos de desaparecidos del conflicto armado entre 1998 y el 2003, ritual del chigualo.
- I *El que ya no está y ahora es el río*: testimonio de una esposa, Antígonas cantan un alabao, se muestra la cabeza del angelito.
- II *La grabación*: testimonio de una hija, Antígonas escuchan la canción “A Tumaco lo quemaron”, se muestra el brazo izquierdo del angelito.
- III *Del desarme al rearme*: baile de Antígonas con la canción “Fuego de cumbia” de los gaiteros de San Jacinto, se muestra el brazo derecho del angelito.
- IV *La plañidera sin llanto*: testimonio de una madre, danza de la canción “Aguacero de mayo”, se muestra la pierna izquierda del angelito.

- V *Primer segundo entierro*: danza de la Yona o la Chichamaya, ritual del segundo entierro wayuu, poema “Confesión de Vito Apüshana”, se muestra la pierna derecha angelito.
- VI *El agua, el balde y la tierrita*: testimonio de una esposa, baile de la canción “La Guaneña”, se muestra el torso del angelito.
- VII *Travesía de café y anhelos*: testimonio de una madre, el cuerpo del angelito está completo, Antígonas nombran a los 17 desaparecidos y mecen al angelito mientras entonan un chigualo.

La naturaleza del delito de la desaparición forzada tiene por objeto reducir a la nulidad el cuerpo del desaparecido mediante prácticas aberrantes, “a las personas desaparecidas se les sitúa en un estado de indefensión absoluto, se les niegan todos sus derechos y cualquier posibilidad de asistencia y de protección” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 25). Los cuerpos de los desaparecidos son zanjados, cortados, despedazados, tajados, descuartizados, el asesinato por sí solo no es suficiente, se busca eliminar todo rastro de su existencia, de su paso por la tierra, en ese sentido, los cuerpos que habitan los ríos de Colombia son cuerpos resquebrajados, fragmentados, destinados a la anonimia.

El dramaturgo, después de situar el puente tejido por fotos y el ritual del chigualo o el angelito, instala la siguiente acotación: “(Asta con cintas moradas que recogen cada parte del angelito que espera ser unido. Antígonas danzan y danzan)” (Domínguez, s. f., p. 10). Como se puede ver, en la estructura de la dramaturgia el cuerpo de un angelito o un bebé de juguete se encuentra desmembrado desde el inicio del texto dramático, es en la parte VII que el cuerpo del niño está reunido, Antígonas nombran a los 17 desaparecidos y entonan un chigualo cerrando así con la obra.

(Retumban la chirimía como un río. Las Antígonas mecen al Angelito ahora completo en su ataúd. Danzan y cantan. Sólo pueden seguir cantando).

Buen viaje, buen viaje,
al que se embarca y se va,
buen viaje, buen viaje,
buen viaje, buen viaje,
al que se embarca y se va,
buen viaje...

(Domínguez, s. f., p. 44)



Figura 5.4. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Claudio López (2014).

Pero ¿por qué el dramaturgo propone el rito del chigualo y el cuerpo de un bebé para tejer las partes de la obra? El chigualo o velorio del angelito es un rito mortuario practicado en el Litoral del Pacífico colombiano, una ceremonia dedicada a los cadáveres de los infantes menores de siete años. En el rito se cantan rondas infantiles y cantos alegres: se despide con alegría al fallecido pues se considera que el niño entrará al reino de los cielos, debido a que, por su temprana edad, el alma del difunto no fue contaminada

por el pecado. Tras el puente tejido de fotos, las Antígonas cantan y bailan un arrullo chigualo mientras llevan un ataúd de un niño.

ANTÍGONAS:

(Ritual del Chigualo. Ritmo de Gualí. El baile del angelito del Chocó)

Buen viaje, buen viaje,
al que se embarca y se va,
buen viaje, buen viaje,
al que se embarca y se va,
buen viaje, buen viaje.
Gloria al que se va,
ay, que tu madrina,
un canaletico
mi niño, te han de dá.
Buen viaje, buen viaje,
al que se embarca y se va,
buen viaje, buen viaje.
Mi niño murió,
recién paridito,
mi vida falleció.
Un gualí yo canto,
un gualí yo canto,
me bebo un aguardiente,
me tomo un bichecito,
y digo: buen viaje,
al que se embarca y se va
buen viaje, buen viaje.

(Domínguez, s. f., pp. 6-7)



Figura 5.5. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.*

Fuente: Claudio López (2014).

El dramaturgo decidió hilar la obra por medio del ritual del angelito porque los muertos cobrados por la violencia han sido inocentes. El conflicto armado no ha discriminado edad, religión, género y raza; tanto niños, jóvenes y viejos han sido víctimas. Así ha funcionado con frecuencia el mecanismo de la desaparición. Desde el decreto nazi “Noche y niebla”, se evidencia que la práctica de la desaparición forzada emerge para eliminar al “enemigo”, percibido como amenaza. En los países de América Latina, la desaparición funcionó como estrategia para contener el socialismo, puesto que “bajo la premisa de salvaguardar la seguridad de la nación atentaron contra los derechos y las libertades fundamentales de los ciudadanos” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 36).

“Mijo, me dieron un número para reclamar una platica. No es con tu nombre. Te cambiaron por números [...] Ahora te llamas DSP 24150” (Domínguez, s. f., p. 12). El anterior texto hace parte del monólogo *El que ya no está y ahora es el río*. Efectivamente, el cuerpo del familiar de esta mujer —que ya no tiene un nombre

sino le fue asignado un código— se encuentra en alguna parte del río. A él le arrebataron la vida y el nombre —y con esto la identidad— y la posibilidad de tener un entierro digno; a ella la destinaron a conmemorar a su ser querido en un espacio geográfico fluctuante como único lugar posible de la estancia del cuerpo.

En el país, la desaparición forzada se ha configurado en un proceso de desubjetivación¹⁷ que tiene por objeto ejercer poder de dominio o sumisión sobre los otros al anular o trastocar la identidad. Uno de los mecanismos empleados por los actores armados para desaparecer a un sujeto es señalarlo de tener vínculos con otros actores armados —guerrillas o paramilitares— o ser militantes de alguno de estos grupos. Por tanto, el hecho violento ingresa como un acto de justificación que conduce a la estigmatización y a mancillar la identidad de la víctima, de acuerdo con esto el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) indica:

17 Foucault, en *Sujeto y poder* (1988), desarrolla el concepto "assujettissement" —traducido como "subjetivación"—. Foucault plantea la "objetivación" y la "subjetivación", no como sinónimos, sino como conceptos que conforman una misma práctica que podría reducirse a la transformación —por parte de la ciencia o de las instituciones que legitima la ciencia— del "ser" —quizás en el sentido de Heidegger— en un sujeto-objeto que puede ser comprendido y analizado desde afuera. Este sujeto-objeto analizado desde fuera es el "ser" como objeto del "saber" o de la "ciencia". Es un ser desprovisto de todo lo que lo hace humano y, de alguna manera, reducido a fórmulas científicas o paracientíficas (Foucault dixit) que terminan por "objetivarlo". Por ejemplo, el "hombre" que construye hoy la psicología, la sociología o la antropología, entre otras disciplinas, es un sujeto ya definido y objetivado a partir de un saber "legítimo" que detenta el estatuto de "ciencia". En este sentido, la subjetividad del individuo desaparece y es reducida a un "objeto de estudio" en el cual el "ser" es inexistente. La objetivación implica también la construcción de un "objeto de estudio" y la subjetivación a la categorización del ser, que lo re-presenta. El lenguaje es a través del cual se realiza la categorización, y no solo esta sino la reflexión y la racionalización; es a través del lenguaje que se nombra el mundo y por el cual se objetiva y subjetiva. Pero no solo el discurso lingüístico es un posible mecanismo a través del cual se suceden las racionalidades, sino un posible mecanismo a través del cual pasan las relaciones de producción y de poder. Hay que recordar que, como dice Foucault, la aplicación de las capacidades objetivas está en relación con las relaciones de poder y con las relaciones de comunicación. Es decir, de acuerdo con Foucault, a partir de sus estudios, sobre el surgimiento del Estado durante el siglo xvi, los mecanismos de sujeción no son independientes de los mecanismos de explotación y dominación en cuanto a la sujeción del individuo y su consecuente conceptualización en sujeto.

Los señalamientos que los actores armados hacen de las víctimas como responsables de la conducta que en su contra se ejecuta, las imputaciones y falsas acusaciones que se erigen como explicaciones frente a la violencia perpetrada, son actos que producen daño moral, en tanto afectan el buen nombre, la honra y la dignidad de las víctimas, de sus familias y de sus allegados, pudiendo alterar significativamente los lazos sociales, las oportunidades laborales y en general afectando el transcurso normal de la vida. (p. 279)

A su vez, el fenómeno de la desaparición se ha instaurado como un mecanismo de control mediante el cual los actores armados ejercen opresión y subordinación en las poblaciones, finalmente esta acción violenta regula “las relaciones y los comportamientos de la población civil al definir qué está permitido y qué se proscribe” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 162). De acuerdo con Martha Cecilia Herrera (2014), la violencia política trae consigo procesos de desobjetivación que conducen a procesos de reconfiguración subjetiva, por ello, los familiares de los desaparecidos, después de enfrentar la ausencia de su ser querido, establecen otro tipo de relaciones sociales con los otros y su contexto, puesto que deben reconstruir su identidad en un sentido individual y colectivo. Esa implicación de la desaparición forzada en la configuración de la subjetividad, en la que surge una mirada de sospecha frente al otro que puede representar una amenaza y se pierde la confianza social, la plantea Jesús Domínguez en la siguiente parte de la dramaturgia:

¿Y ustedes qué hacen aquí, pues? ¿Qué quieren ya? No les bastó con... Esta agua es de todos, es de nacimiento. Esta montaña es de todos, porque no tiene linderos. ¿De quién es la tierra, pues, cuando no tiene linderos? De todos. Ya nos cachicaron el cuerpo y el alma, ¿qué quieren más? ¿Por qué no hablan? Están como achucados, medidos pa'adentro, como tragándose las palabras, como si un cuy les hubiera mordido la lengua. No se me hagan los sorecos, que están

escuchando. Yo me quedo aquí parada hasta que ustedes se vayan [...] Tienen cara como de turistas. Ahí perdonan, pues, toda la grosería, pero una nunca sabe quién anda por ahí. [...] Pero es que una se pone chucha, le entra el miedo, cuando ve gente que no conoce. Sigán pues por ese camino, que hay cosas bonitas por ahí pa' ver. (Domínguez, s. f., pp. 26-27)

Quienes han sido violentados por los actores armados han sufrido un rompimiento de los lazos sociales, puesto que, los desconocidos son proyectados como enemigos debido a que las prácticas violentas enmarcadas en el conflicto armado han desestimado la alteridad y han generado otro tipo de relaciones con los otros. Esto se debe a que “El miedo a ser violentado por las personas armadas estimula la ruptura del tejido social dado que, como mecanismo de autoprotección, se genera distancia y fractura en las relaciones sociales y comunitarias con quienes han sido victimizados” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 163).



Figura 5.6. *Río arriba, río abajo: Antigona en el puente cantando.*

Fuente: Claudio López (2014).

La desaparición forzada, además de la ruptura de los lazos sociales por el cambio de subjetividades y la construcción del concepto de enemigo entre la población, trae consigo una ausencia y una búsqueda permanente —que como se vio anteriormente está ligada al restablecimiento de la identidad—, en tanto que el desaparecido sufrió una partida que no fue natural ni voluntaria. No fue una decisión, tampoco fue una muerte, por ello, los familiares se enfrentan al proceso de duelo sin un cuerpo al cual velar y conmemorar.

Ante la privación del cuerpo, los familiares no pueden llegar a un estado de alivio, ya que “la dimensión doblemente traumática producida por la desaparición o pérdida de un ser querido bajo las condiciones de la muerte violenta, no permiten ni la aceptación de la muerte ni la realización del trabajo de duelo” (Diéguez, 2009, p. 2). Sin embargo, por medio del ritual del chigualo, el dramaturgo posibilita el entierro simbólico de los desaparecidos. La representación escénica puede tramitar el dolor, pues como señala Ileana Diéguez (2009) “cuando no hay lugar para el cuerpo, cuando no existe siquiera el ‘aquí yace’, los familiares en duelo recurren a prácticas performativas que de manera simbólica o alusiva intentan tramitar el dolor” (p. 1).

En efecto, este dolor no tramitado ni superado, y por lo tanto inagotable, sugiere la necesidad, por un lado, de establecer un lenguaje que permita su expresión, y por otro, la catarsis que vehiculice la superación del estado traumático. Es claro que, tanto en procesos individuales como colectivos, la construcción de un lenguaje simbolizado que contiene un proceso de codificación y decodificación, -símbolo- facilita la creación de sentido actuante, lo cual tiene un carácter fundamental al propiciar la integración entre sujetos -en un marco cultural- constituyendo una función cultural y psíquica, que los conduzca de la memoria literal a la ejemplar.

Dos elementos resaltan como fundamentales para la representación del trauma: la simbolización y la dialogización. El primer elemento sugiere la construcción de una narrativa que le dé sentido a los

hechos desde la elaboración y recreación de símbolos que los configuran y permiten su asimilación y comprensión; el segundo elemento sugiere una mediación en la que se requiere de la interlocución y mediación de una alteridad, como propone Jelin acerca del testimonio: «Por lo general se trata de textos elaborados a partir de una colaboración entre alguien que va a testimoniar —y que tiende a ser representante de alguna categoría social desposeída (o del «Tercer Mundo»)— y un/a mediador/a privilegiado/a, de otro mundo cultural» (2002, p. 89). (Acosta, 2012, p. 33)

El arte, al crear símbolos que emergen para representar la realidad permite la elaboración del duelo, en la medida que los diferentes lenguajes artísticos funcionan como dispositivo para entender y elaborar el sentido de los recuerdos que se encuentran en el inconsciente.

En efecto, la representación actúa como un medio catalítico por medio del cual se expresa el trauma y se elabora el duelo. Trauma y duelo determinan una relación de contigüidad en la que la representación —es decir, las representaciones por diferentes medios: artísticos, discursivos, testimoniales, interpretaciones al interior de la conciencia, etc.— cumple un papel fundamental para el restablecimiento del equilibrio social e individual. (Acosta, 2012, p. 29)



Figura 5.7. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*.

Fuente: Claudio López (2014).

En esta medida, la obra de Domínguez actúa como un mecanismo para el restablecimiento del equilibrio y la elaboración del duelo, ante un contexto en el que la vida misma y el tejido social ha sido cercenado por los actores armados, donde el cuerpo como unidad corporal ha dejado de ser uno solo, donde la subjetividad de las víctimas fue descompuesta y la identidad ha sido desdibujada y destinada a ser olvidada. En el aspecto formal, Domínguez realiza una propuesta teatral que está en relación con el orden trágico político y social de la historia reciente de Colombia. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* no hace parte de las estructuras clásicas, es una dramaturgia que visibiliza acontecimientos dolorosos, pero a su vez posibilita la reparación y tramitación del duelo desde el aspecto simbólico, una obra que le permite al espectador o al lector dimensionar los impactos que deja la violencia.

Así como hace décadas el teatro del país no se resumía en Enrique Buenaventura, ni después en Santiago García —con todo lo

importantes que han sido— tampoco hoy su sombra alcanza a cobijar a las generaciones que buscan un sentido a esta práctica artística, en un entorno convulso. ¿Qué significa un entorno convulso? En términos de qué decir, puede indicar que las temáticas no derivan de la violencia de extrema derecha, de extrema izquierda, o de Estado, ni del crimen organizado, que han prosperado en el último tiempo en Colombia. Este fue un trauma que condicionó el teatro de finales del siglo xx [...] Vimos el desgarró, el sinsentido de la muerte, la masacre, el sicariato, [...]. (José Domingo Garzón, citado en Ministerio de Cultura, 2012, p. 35)

Ese sinsentido frente a la crueldad de la violencia es posiblemente uno de los motivos por los cuales Jesús Domínguez decide que su obra sea un gran escenario en el que confluyan micropoéticas¹⁸ de la violencia que no son registradas por una narrativa basada en el principio causa-efecto. La construcción fragmentaria de la dramaturgia da cuenta de cómo los cuerpos de los desaparecidos han servido de palimpsesto: “el cuerpo de la víctima es un texto sufriente sobre el cual el perpetrador escribe un manual, una lección; la víctima misma es elegida con una alta dosis de azar” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014, p. 22). La violencia ejercida en estos cuerpos los hace constituirse en cuerpos gramaticales, escribir implica dejar un trazo o un grabado en alguna superficie, por ende, los cuerpos de las víctimas de desaparición forzada se convierten en medios para la visibilización del acto violento. El cuerpo vulnerado es resignificado en un documento sobre el cual se ha escrito la historia del país, los cuerpos sufren la descomposición y la recomposición, en tanto, al ser estructuras gramaticales han adquirido múltiples significaciones y comprensiones.

18 Para Jorge Dubatti, las micropoéticas son poéticas de un sujeto en particular, por ejemplo, las narrativas testimoniales de las víctimas del conflicto armado son micropoéticas que atañen a la singularidad de cómo cada persona recuerda.

Se trata de una transformación brutal del cuerpo humano, una redistribución de las partes y una recomposición contra—natura. Inversión, sustitución, trastocamiento, ruptura, desplazamiento, torcedura, dislocación: lo de arriba, abajo y lo de adentro, afuera. Esta recomposición absurda —que en algo se parece a las posiciones “contrahechas” del cuerpo en las asanas del yoga— produce un violento efecto del volcamiento en aquel que sostiene la mirada. (Restrepo, 2006, p. 19)

La violencia efectuada sobre el cuerpo es uno de los mecanismos predilectos de los actores armados: decapitar, eviscerar y despedazar tienen como fin denigrar la condición humana de la víctima, significa reducirla a un pedazo de carne carente de identidad. Los sujetos dejan de ser llamados por su nombre y pasan a ser un incógnito, una cifra, un cuerpo más en el río, un cuerpo que habita con otros cuerpos en una gran fosa común.

Lo anterior, se puede evidenciar en la dramaturgia en el siguiente texto referido por las Antígonas:

ANTISTROFA:

¿Cuántas mansiones bajo tierra hay que no encuentre la mía?

ESTROFA:

¿Dónde está?

ANTISTROFA:

Son tantas... Son tantas... Son tantas...

Son tantas donde maridos duermen con otros que no son hijos, que son padres también, que son hijos de otros, que son esposas de otros, nietos de otros, hijas de otros, nietas de otras. (Domínguez, s. f., pp. 32-33)

En *Estado de Excepción*, la primera parte del segundo tomo de *Homo Sacer*, Agamben (2003) parte del supuesto de que, a pesar de que el estado de excepción ha pasado a ser una práctica común de los Estados en el siglo *xxi* —en especial, a partir del 11 de septiembre del 2001—, se carece de una teoría general del estado de excepción. Recupera la noción, acuñada por Benjamin, presente al

mismo tiempo (2003) en los escritos de Hannah Arendt y de Carl Schmitt, de una “guerra civil global”.



Figura 5.8. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Claudio López (2014).

Agamben (2003) concibe el estado de excepción como una “biopolítica práctica”, es decir, allí donde “lo vivo” abarca o incluye su propia suspensión, momento en que se instala la “anomia”. En el estado de excepción la norma puede ser suspendida o anulada —de acuerdo a si es una dictadura comisarial, en el primer caso, o soberana en el segundo—, pero esto no es lo relevante. Lo relevante es que esta suspensión/anulación debe crear una situación que haga posible la situación de la norma, introduciendo de esta forma una zona de anomia como posibilitador de la normación. En este campo se incluye el concepto de fuerza de ley como aquello no jurídico pero sí legislado. Es decir, no lo relativo a la normatividad sino lo decretado por el ejecutivo. En este sentido, Agamben define el estado de excepción como un espacio anómico en el que se pone en juego una fuerza-de-ley sin ley, en donde la norma está en su más bajo nivel y en cambio la decisión en el más alto.

Se parte entonces de que el estado de excepción introduce en el derecho una zona de anomia para hacer posible la normación

afectiva de lo real; es decir, por medio de la suspensión de la norma se permite la creación de esta, mostrando cómo el estado de excepción en Schmitt es aporético: tiene la estructura estar-fuera y, sin embargo, pertenecer —al orden jurídico—. La anomia involucraría un vacío entredicho o incluso predispuesto en el estado de excepción; no importa eliminar la anomia sino permitirla, para conservar el poder soberano (Agamben, 2003). El control o desarrollo de la anomia, como cierta “anarquía legal”, consiste a su vez en el desarrollo de la biopolítica. “El estado de excepción no es una dictadura, sino un espacio vacío, una zona de anomia en la cual todas las determinaciones jurídicas —y, sobre todo, la distinción misma entre lo público y lo privado— son desactivadas” (p. 99). Esto da para pensar que actualmente el estado de excepción se ha convertido en una “forma de gobierno” que ha alcanzado su pleno desarrollo, así se constata por ejemplo en Latinoamérica, donde en diferentes países se ha empleado a lo largo de la historia el estado de excepción —México, Argentina, Chile o Brasil, entre otros—.

En efecto, hay una especie de fluctuación, una doble fluctuación, de la norma a la anomia y de la anomia a la norma. Aquellos espacios en que la violencia no ha sido cubierta por la legitimidad del soberano se perciben como violencia injustificada. En este sentido, el derecho funge como legitimación de la violencia: el monopolio de la violencia física —en términos weberianos— adquiere su legitimidad en la norma, norma paradójica pues descansa en el derecho a la anomia: el derecho al no-derecho. Sin embargo, su función es esencial para legitimar la violencia ejercida por el soberano.

La pregunta de Agamben (2003) es ¿cómo defender la vida ante esta anomia y frente a las formas que ha tomado la política de hoy en día? A partir de esta reflexión, Agamben presenta una genealogía de la pregunta por la excepción: las políticas que la hacen efectiva, la justificación de su localización/globalización, los discursos que la rodean y apoyan su implementación, etc. El acto político de la excepción implica el reconocimiento de un campo de acción política que escapa a la ley. La imposición de la

excepción es, por definición, extra-legal. Entonces, ¿cuál puede ser su significado legal?

En Colombia se ha instaurado un Estado de excepción tal como lo planteó Giorgio Agamben (2003), en tanto se han instaurado políticas y ordenamientos constitucionales que tienen la finalidad de instalar medidas extralegales que a su vez son constitucionales y jurídicas. Un claro ejemplo es la Política de Seguridad Democrática¹⁹ del gobierno del expresidente Álvaro Uribe Vélez. Foucault (1988) expone en el último capítulo de *La voluntad de saber* (primer tomo de su *Historia de la Sexualidad*) cómo surge, en la Europa de finales del siglo XVIII, una nueva forma de poder político que ha llamado “biopoder”, caracterizado por un control activo sobre los cuerpos de los individuos. Con el nacimiento en el clasicismo de una sociedad disciplinaria comienza a desarrollarse el biopoder y la biopolítica entre dos polos: uno de procedimientos disciplinarios, centrados “en el cuerpo como máquina”; el otro, cronológicamente posterior, centrado “en el cuerpo-especie” a través de controles reguladores. Una biopolítica de la población que tendrá en su base dos raíces: las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población para ejercer “la organización del poder sobre la vida”. Este biopoder fue necesario para el desarrollo del capitalismo insertando con control de los cuerpos en el aparato productivo, pero también ajustando los fenómenos de población a los procesos económicos.

La biopolítica consiste en la administración de la vida, a través de diversas disciplinas sobre el cuerpo. El estado de excepción es para Foucault el poder que se ejerce sobre el ser humano, de tal forma que se despoja de toda humanidad y se convierte en un sujeto hipervigilado, hipercontrolado, hipercastigado, el cual no es dueño de su vida. Además, para ejercer el poder sobre él, se cuentan con

19 Deviene de la Doctrina de Seguridad Nacional de Estados Unidos y de la denominada Guerra Mundial contra el Terrorismo que impulsaba el expresidente estadounidense George W. Bush. La Política de Seguridad Democrática incita a la población civil a participar en los órganos estatales para combatir la amenaza de grupos insurgentes y grupos armados ilegales, con el fin de que las estrategias militares tengan éxito.

dispositivos que lo permiten: para vigilarlo, castigarlo o controlarlo. Al poder le interesa influir en los sujetos, normalizarlos; le interesan las acciones en donde se somete al cuerpo, como un circular, un transcurrir entre el derecho público de la soberanía y la mercancía multifórmica de las disciplinas (Foucault, 1976, p. 114).

La desaparición forzada se configura en un dispositivo de control donde el poder se ejerce en el cuerpo del otro a través de la violencia. La trasgresión de la unidad corporal de los detenidos-desaparecidos tiene como fin despojarlos de su condición humana, en la medida que “siendo la unidad corporal constitutiva del sujeto, la desaparición forzada es una afrenta a la humanidad, [...] puesto que transgrede lo que hace que el ser humano sea tal” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 274). Ahora bien, el control ejercido sobre el cuerpo del detenido-desaparecido termina por extenderse hacia sus familiares, ya que sus vidas se afectan por la espera, la angustia y la incertidumbre. Asesinar y romper el cuerpo es un mecanismo que evita visibilizar el crimen.

Mijo, ¿por qué está tan callao? No lo he sentido mover si quiera los cubiertos... Mijo... Mijo... ¡Mijo!... Conteste... Conteste... ¿Se le comió la lengua el gato?... Mijo... ¡Mijo!... Dígame que usted está ahí tomándose el cafecito... ¿Para dónde te fuiste culicagado? [...]

¡Ey, ustedes! ¿Para dónde me lo llevan? ¡Mijo, no se despida que usted vuelve! ¡Él no está cojo, puede caminar, bájenlo de esa camioneta! ¡Ay, mijo! ¡Apaguen esa motosierra que no me dejan oír a mi muchacho! ¡Mijo! ¿Dónde me lo dejaron que está tan callado? ¡Mijo!.. (*Mira el pocillo*) El cafecito se le enfrió... (Domínguez, s. f., p. 30)

El poder en la etapa moderna no está en dar la muerte sino en invadir la vida enteramente. El poder se ejerce en lo privado, en las construcciones de saber que se aceptan y se transmiten como verdad; a través de las diversas disciplinas y regulaciones sobre el cuerpo. La vida se vuelve accesible a todo hombre y constituye de esa forma parte sustancial de la política. Frente al poder soberano,

en el poder disciplinario ya no se trata simplemente de matar sino de “invadir la vida enteramente” (Foucault, 1976, p.139).

Lo que caracteriza a esta forma de poder en términos de sus resistencias es que no puede tener como centro las formas tradicionales de resistencia al poder: la revolución, la manifestación, etc., son ineficaces para hacer frente a este tipo de poder. Su realidad es multifacética e inalcanzable, casi invisible. La “resistencia” en Foucault aquí consiste más bien en exaltar y apoyar las diversas formas de resistencia espontánea: de las minorías étnicas, sociales, culturales, invisibilizadas a lo largo de la historia.



Figura 5.9. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Claudio López (2014).

La desaparición forzada trae consigo repercusiones en la vida de los familiares del detenido-desaparecido, en tanto que sus vidas quedan expuestas a la búsqueda del cuerpo de su ser querido — una búsqueda que puede ser eterna—. A esto se suma la necesidad por averiguar quienes perpetraron el crimen. Las dramaturgias del conflicto por medio de distintos lenguajes y construcciones simbólicas visibilizan cómo los acontecimientos violentos han trastocado la vida de los colombianos y han destruido el tejido social. En ese

sentido, los dramaturgos “se encuentran unidos en una sola voz que se alza contra el miedo y el terror de un estado de cosas que solo las palabras brutalidad e ignominia pueden evocar” (Ministerio de Cultura, 2012, p. 38). Por tanto, las dramaturgias de la violencia se configuran en formas de resistencia que toman como punto de partida la cruda realidad de la violencia en Colombia, puesto que sitúan en la esfera pública composiciones dramáticas que son susceptibles de causar en la sociedad “un poder de conmoción tal que constituya la más inequívoca de las condenas a la situación tratada” (Ministerio de Cultura, 2012, p. 40).



Figura 5.10. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Claudio López (2014).

El Estado colombiano se ha encargado de hacer de la vida un objeto de control, en tanto la política se encuentra en contraposición de la vida y la muerte es una técnica de dominación: la vida deja de ser un derecho para convertirse en el medio para instaurar miedo. El estado de excepción instaurado por Álvaro Uribe desarrolló políticas de la muerte que no solo aniquilaron físicamente a los “terroristas” y opositores de su gobierno, también por medio de ellas ejerció poder de adiestramiento en todo el país.

Dentro de estas tecnologías del poder excepcionales ejercidas a través de la aniquilación de la vida, se encuentran las

ejecuciones extrajudiciales, acontecimiento que retoma Jesús Domínguez en la dramaturgia. En el monólogo de *La plañidera sin llanto*, el dramaturgo instala el siguiente texto:

En veinte barras te dejo la rezada, pue ´, que tu finao era amigo de mi muchacho. Que estaba el día en la esquina cuando les ofrecieron el trabajito. Que el tuyo no se fue, pero mirá, mieda, igual está acá ahora. Veinte barra, veinte, y te encimo otra oración. (Domínguez, s. f., p. 23)

Jesús Domínguez, entrevistado en el programa radial “Cuarta Pared” (2014), menciona que con el anterior texto hace alusión al caso de las ejecuciones extrajudiciales cometidas en el gobierno de Álvaro Uribe, en tanto que el Estado colombiano no cumple con su papel de garante de la vida de los ciudadanos en el territorio nacional; al contrario, las Fuerzas Militares asesinaron y vulneraron las libertades individuales bajo la Política de Seguridad Democrática.

El desplazamiento forzado es otra estrategia que emerge en el estado de excepción. Este fenómeno masivo se encuentra vinculado al control del territorio: “más allá de la confrontación entre actores armados, existen intereses económicos y políticos que presionan el desalojo de la población civil de sus tierras y territorios” (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 74). Domínguez, vincula el tema del desplazamiento forzado en el personaje de la mujer del monólogo *El agua, el balde y la tierrita*, quien huye de su territorio a causa de la desaparición de su esposo Josefe.

Sigan pues por ese camino, que hay cosas boniticas por ahí pa ´ ver. No tantas como en mi tierrita. Allá no tocaba cargar balde porque el río estaba cerca a la casa y Josefe traía siempre el agua en la Chola. ¿Cómo estará la Cholita? Allá la tuvimos que dejar tirada. Con lo buena que era pa ´ cargar leña. Ahora sólo queda sembrar palabras a la orilla del nacimiento para que los escuche Josefe allá en el río. (Domínguez, s. f., p. 26)

El desplazamiento forzado implica un desarraigo de las relaciones sociales y del contexto al que hace parte el sujeto. A estas personas los expropian de los bienes y les cortan los vínculos afectivos, los arrojan a un destino errante vinculado a la desigualdad. El desplazamiento forzado pone en evidencia la no resolución efectiva de los problemas estructurales que dieron origen al conflicto armado, y aunque el deber del Estado es garantizar la vida digna de la ciudadanía, las víctimas de desplazamiento forzado se ubican en un estado de excepción debido a las desigualdades normativas que el mismo gobierno ha implementado.

Las grandes luchas que cuestionan el sistema no pretenden un retorno al *statu quo* anterior —la época de los ciclos naturales o una milenaria edad de oro—. Muy por el contrario, lo que se exige y demanda es la “vida” misma, entendida como una serie de necesidades básicas, la posibilidad de que el hombre cumpla su “potencial” o “plenitud”. La vida como objeto político tomada de manera literal y en contra del mismo sistema que se encargó de construir dicha conceptualización. Más que “el derecho” en sí, el énfasis se encuentra en “la vida”, lo cual se convertirá en la causa de luchas políticas y adoptará inevitablemente exigencias legales: El “derecho” a la vida, el cuerpo, la salud, la felicidad, la satisfacción de “necesidades básicas”, etc. En este sentido, las luchas por los “derechos del hombre” o del “ciudadano” adoptan, por así decirlo, la contraparte de la soberanía de la vida que ejerce, o pretende ejercer, el Estado. Esto es, la resistencia al “biopoder” se presenta como una reafirmación, más que una liberación, de la soberanía que ejerce el Estado sobre la vida misma.

Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando se configura en forma de resistencia, en tanto demanda por el derecho a la vida misma, exponiendo las violaciones a los Derechos Humanos y la soberanía que ejerce el Estado sobre la vida a través de los diferentes dispositivos de poder. Jesús Domínguez, al referenciar en la dramaturgia las experiencias humanas invisibilizadas y excluidas de los discursos oficiales del conflicto armado,

genera nuevas interpretaciones y cuestionamientos críticos sobre un pasado social y político.

De acuerdo con Butler (2004), cuando la población se encuentra ante un régimen violento normalizado, o ante un estado de excepción permanente, como lo reflexiona Agamben (2003), oponerse a este sería, lógicamente, oponerse a la violencia. Una forma de oposición sería la visibilización de las memorias emergentes acalladas, de las memorias que no han sido escuchadas, que han sido excluidas por su frágil condición de precariedad como lo propone Butler (2004), es decir, sujetos cuyas necesidades —económicas, políticas y sociales— no han sido cubiertas para subsistir, y que por lo tanto, deviene en vidas en permanente estado de inseguridad económica, laboral y vital: sujetos que no poseen las mínimas condiciones de protección a su vida. En este contexto no puede haber olvido, pues no se puede poner fin a la demanda de la justicia social que aclaman quienes vivieron el conflicto y piden que sus testimonios sean escuchados.

Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando expone las memorias de las generaciones vivas que han sufrido el conflicto armado, memorias de sujetos que no han ingresado en los marcos de visibilidad, que han sido acalladas, memorias que develan la responsabilidad del Estado en las violaciones de derechos humanos bien sea por acción u omisión. Butler (2004) plantea que existen unas formas de distribución de la vulnerabilidad, cuya consecuencia es que, en algunos casos, unas poblaciones estén más expuestas a la violencia arbitraria que otras. En reflexiones posteriores, Butler (2010) critica los encuadres de los medios de comunicación en relación con la violencia, planteando que construyen una selectividad diferencial de duelo, es decir, presentan la vulnerabilidad del concepto de la vida: unas vidas que no son dignas de duelo, unas valen y otras no. Frente a la atrocidad, el olvido no es posible. Hace parte de la memoria, tanto como el recuerdo. Evidentemente para recordar hay que olvidar, sin embargo, no es que se olvide. El deber de olvido está en relación con no permitir que el pasado ocupe el lugar del presente en donde

impide hacer la proyección del futuro, creando problemas como desubjetivación, desterritorialización o destemporalización.

Esas vidas precarias son retornadas en la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*, en todo el texto, pues sus personajes se ubican en esta situación. Un ejemplo de lo referido es el siguiente texto:

Imagínate, pá, y quiero pedirte perdón por eso, rompí la alcancía que me habías regalado, la que me pintaste tan bonito. ¿Se puso bravo? ¡Yo sé que no! ¿Cómo andan todos allá? ¿Hay mucha gente allá donde vos estás, pá? Sobre todo, muchos papás. Algún día deberías decirme algo un ratico, dejarte oír más allá de la voz del río con sus ranas y el agua chocando contra las rocas, el crepitar de la espuma en el viento cuando el río sigue su cauce. (Domínguez, s. f., p. 15)

El dolor por un ausente/presente... ni vivo ni muerto

En una ocasión le pregunté a un compañero al que le desaparecieron a su hijo, si cada noche pensaba qué había pasado con él, cada noche, así como yo pensaba qué había pasado con Miguel Ángel. De alguna manera me arrepentí de haberle hecho esa pregunta, porque la respuesta que me dio fue dolorosa. Me dijo: Gloria, llevo 1107 noches pensando en 1107 muertes diferentes de mi hijo.

EL BAILE ROJO, MEMORIA DE LOS SILENCIADOS

Los ritos mortuorios propios de cada grupo social tradicionalmente se han practicado en espacios concretos, siendo estos considerados sagrados y contenedores de los recuerdos de los fallecidos. Estos actos simbólicos son relevantes culturalmente en la medida en que son un acto de transición entre la vida y la muerte, y que tiene una función reconstituyente en la población. Sin embargo,

los familiares de los desaparecidos sufren una afectación en su sistema de ritos y costumbres, ya que no pueden inscribir la memoria de su ser querido en el entramado social del que hace parte ni hacer el ritual de transición, al no tener la certeza de su muerte. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* sitúa una relación intrínseca entre víctima-arte-duelo, en la medida en que el texto dramático ritualiza el lugar de la muerte desde un sentido metafórico, ya que en la obra se realiza el entierro simbólico de los 17 desaparecidos por medio del ritual del angelito y el primer segundo entierro wayuu o segundo entierro²⁰; además, al finalizar, Antígonas nombran a los 17 desaparecidos de las fotografías y cantan un arrullo chigualo que es el que le da fin al rito fúnebre.

Tras el acto inaugural en que se instaura el puente tejido por fotos, en el texto de la obra se señalan una serie de elementos donde se instala el acontecimiento ficcional en un ritual mortuario: “(Caminos de café tibios, medio tomados; jalmas de mula sin poner, una mujer mese un ataúd de niño al ritmo del gualí. La marimba de chonta es lluvia y danza. Los tambores acompañan la lluvia. Antígonas danzan)” (Domínguez, s. f., p. 6).

En la tercera parte del texto dramático denominado *Del desarme al rearme*, Antígonas realizan la preparación de las partes hasta ahora recogidas del angelito para efectuar el ritual del chigualo:

(Antígonas danzan con fuego en la cadera. “Fuego de cumbia” de los gaiteros de San Jacinto. Se oye una tambora rompiendo el aire. Ellas bailan. Limpian las partes recogidas. Sacan también una vasija con agua y cuatro velitas pequeñas, una imagen pequeña de San Antonio, un rosario, un baldecito, una muda de ropa blanca para el angelito, un vaso con agua, un cordón pequeño con siete nudos. Antígonas danzan y desde el Pacífico se oye un rumor de lluvia suave,

20 El primer segundo entierro es un ritual fúnebre originario de la cultura wayuu, en este rito el cuerpo del fallecido es exhumado para limpiar la carne restante de sus huesos, de esta forma el difunto trasciende finalmente al mundo de los ancestros.

una vela se enciende, la noche es menos oscura.). (Domínguez, s. f., p. 17)



Figura 5.11. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Claudio López (2014).

Para realizar la ceremonia fúnebre de los niños en el pacífico, es necesario vestir al niño con una muda blanca; sus pies los dejan descalzos, pues se considera que ingresará a un lugar sagrado. Las cuatro velas son puestas alrededor de la tumba para iluminarle el camino al cielo al fallecido; en la cabecera de la tumba se coloca el rosario y la imagen de San Antonio, para que Dios vea que incluso muerto el difunto está orando. El lazo o el cordón de los siete nudos simboliza las siete escaleras para llegar a Dios, el cordón lo amarran a la cintura del niño.

El ritual del primer segundo entierro wayuu es simbolizado en la siguiente acotación:

(Antígonas recuerdan danzas antiguas. Danza de la Yona o la Chichamaya. Abren sus almas y sus vestidos. Mantas guajiras se abren como firmamentos roncacos de estrellas. Ritual del segundo entierro wayuu.

Fotos que se limpian, recuerdos que se aclaran. “Confesión” del poeta Vito Apūshana). (Domínguez, s. f., p. 24)

El dramaturgo simboliza, a través de la puesta en escena de diferentes rituales mortuorios, el entierro digno de los 17 desaparecidos, reivindicando también sus identidades gravemente mancilladas; además, se recuerdan sus nombres y sus historias y se recuerda el año en el que fue detenido-desaparecido.

ESTROFA:

¡Oídme ciudadanos! Ciudadanos ricos y pobres de esta Tebas que no es mi Tebas, abandonada voy en vida a las cavernas de los muertos. Allí como un robamieles las ausencias robarán mi pensamiento para vivir en la nostalgia de mi camino.

ANTISTROFA:

Voy caminando mi amor por rudas sendas.

ESTROFA:

Oíd, ciudadanos, pregunto, ¿por qué si por practicar la piedad se me castiga con impiedad?

ANTISTROFA:

Rachas de viento agitan mi alma, y sin embargo, es mejor callar.

ESTROFA:

Siempre es mejor hacerlo.

ANTISTROFA:

Pero antes, díganme dónde está la tumba de Antígona,

ESTROFA:

la de Polinice,

ANTISTROFA:

la de Andrés José Montoya López desaparecido el 18 de Enero 1998,

ESTROFA:

la de Christian Camilo Quiroz Gaviria desaparecido el 5 Enero 1998

(Domínguez, s.f, pp. 33-35)

[...].

En el fenómeno de la desaparición forzada, ante la imposibilidad de recuperar el cuerpo, así como de realizar los respectivos ritos funerarios, los familiares conviven con un duelo suspendido, o irresuelto. Sin embargo, el núcleo familiar de las víctimas de desaparición forzada que se encuentran en un duelo interminable, ya que todo el tiempo se encuentran buscando a su familiar, mantienen vivo el ánimo por recuperar el sentido de la vida que ha sido arrebatada (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016).

Freud (1917) entiende el duelo como la reacción universal de cada sujeto ante la pérdida del objeto de deseo. Finalmente, el duelo es aquello que posibilita separarse del objeto de amor perdido —desasimiento de la libido— y recobrar el funcionamiento psíquico. La melancolía también constituye una reacción ante la pérdida del objeto de deseo; sin embargo, a diferencia del duelo, en la melancolía el sujeto sabe que tuvo una pérdida, pero es una pérdida desconocida, no sabe qué perdió. Ese proceso de melancolía conduce a que el sujeto se considere “indigno de toda estimación, incapaz de rendimiento valioso alguno y moralmente condenable” (Freud, 1917), esto ocurre porque los reproches contra el sujeto mismo son contra el objeto de deseo, reproches que se han reflejado en el yo. Los familiares de los desaparecidos al no contar con el cuerpo de su ser querido —objeto de deseo— no pueden realizar el desasimiento de la libido, quedando así en un proceso de melancolía, pues la libido no fue desplazada sobre otro objeto sino fue retraída sobre el yo. De esta manera, en *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* se expone cómo los familiares de los desaparecidos sufren un proceso de dolor interminable al no contar con el cuerpo sobre el cual pueden afirmar el deceso de su ser querido y realizar el duelo. El personaje de una mujer en esta dramaturgia acude al río para hablar con su esposo, como una forma de recuperarlo en el presente:

¿Cómo amaneciste, mi amorcito? No estés bravo, sólo me demoré unos minutos más. Las aguas están sucias y turbulentas... ¿estás

bravito conmigo? Sólo fueron unos minutos. Me demoré porque tenía algunas cosas que hacer. Además, te traje algo que sé que te encanta... las hice hoy mismo, están tibias, sé que no te gustan calientes... tibias como las nueve de la mañana tras un amanecer frío. Te traje tres tortitas de chocolate. (Saca del cesto las tortas envueltas en papel aluminio. Saca también una carta. La lee). Esta te la escribieron los muchachos. Les haces mucha falta. No hay quién organice los picaitos, ni las fiestas. Te mandan sus saludos. (Hace un barco de papel y en él mete las tortitas. Coge un poco de agua y la besa. Vuelve y la pone en el río). (Domínguez, s. f., p. 11)

Como se puede ver en el texto, el desaparecido habita como un vivo-muerto en el discurso de su esposa. En efecto, los dolientes se encuentran en la constante dualidad vida/muerte, entre “la expectativa de vida que promueve la ilusión del regreso de quien se encuentra desaparecido, y el temor de la pérdida definitiva que hace suponer su eterna ausencia y que le ubica entre los muertos” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 269). La falta de un cuerpo alimenta la esperanza y el deseo de que el desaparecido se encuentre vivo, por lo cual los familiares evitan abandonar los sitios que frecuentan y habitan, todo esto por si el desaparecido regresa; la tortura por la espera y la incertidumbre por lo sucedido son algunos de los rastros en las vidas de los familiares de la desaparición forzada.

Otro elemento que hace parte de los procesos de duelo de los familiares de los desaparecidos son los ríos que se configuran en partícipes, puesto que, conmemorar a sus muertos en los ríos es una manera de afrontamiento y búsqueda de sentido frente al acontecimiento traumático.

Cuando se piensa en la muerte de los desaparecidos tenemos que pensar también en los cuerpos que día tras día “bajaron” arrastrados por las corrientes de los ríos de Colombia (el Cauca, el Magdalena, el Sinú, el Atrato, el Caquetá, el Guamuez, el Táchira, el Catatumbo),

frente a la mirada de los pescadores y habitantes de los puertos y los márgenes de los ríos, a quienes se les prohibía recuperarlos para entregárselos a sus familiares o darles sepultura. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 21).

Freud (1917) señala que el amor por el objeto de deseo no se puede desenlazar hasta que por medio del proceso de duelo se separe de él. Por tanto, si el fenómeno de la desaparición forzada es un crimen perpetuo en el tiempo, ya que no hay cuerpo, responsable, ni circunstancia, se entiende que el duelo es un proceso que no se puede llevar a cabo, quedando condenados a un estado melancólico perpetuo. Ante este acto violento que deja a los desaparecidos en un estado de vivos-muertos, los familiares encuentran en las prácticas cotidianas una relación intrínseca con la memoria de sus seres queridos, como se puede ver en el siguiente fragmento de la dramaturgia:

Mirá ve, mi mamá está en la cocina, está asando las arepas en el fogón de leña, y el olor del humo me trae un recuerdo de quesito fresco, ve. ¿Oís? De esos que traías justico cuando mamá terminaba de asar las arepas. Abrías las hojas en que venía envuelto el quesito y por la casa se abría un olor salado, fresquito como una mañana de abril. Mirá, entonces corría a tus piernas rapidito, y allí el quesito sabía más rico. Me hacen falta tus piernas para que el quesito me sepa igual. ¿Cuándo vendrás caminando entre el agua? [...] Mamá sigue con sus arepas y yo sigo acá grabando. No sé por dónde empezar y ya empecé con algo, así siempre son los comienzos, mirá. Vos comenzaste tu vida sin saber que abría otro principio de ella en mí. Y ellos se llevaron parte de ese principio cuando te... ¿Qué dices tú, mamá?... Corta mamá ahora los pedazos de mantequilla y hace la avena. Un rumor de leña, avena y arepa asada inunda la casa. Faltas vos con el quesito para sentarme en tus piernas y contarte tantas cosas. También faltan los cholados y los pandeyucas que traías. [...] Lo espero entonces, como todos los días lo he esperado. ¡Ah, y no se le olvide el quesito, las arepas ya están

listas, la mesa está servida, y la avena está especita como las nubes!
(Domínguez, s. f. p. 16)



Figura 5.12. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.
Fuente: Claudio López (2014).

El anterior texto hace parte del monólogo *La grabación*, en el cual se puede vislumbrar cómo los familiares de los desaparecidos construyen prácticas cotidianas conmemorativas que remiten a la presencia tangible del ausente/presente, de ahí que la mujer le hable a su padre como si estuviera vivo, pues “recordar a quien está ausente es además una de las pocas formas de mantenerle presente, de mantenerle vivo, de ahí el lema: ‘si los olvidamos, se mueren’” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 330).

Todos los personajes de la dramaturgia viven en un presente plagado de fantasmas²¹, en donde su diálogo continuo con ellos es

21 Los fantasmas son entendidos en psicoanálisis como apariciones en el consciente, inconsciente y preconscious de imágenes relacionadas con acontecimientos que tienen una carga afectiva singular. [...] El fantasma del padre en Hamlet puede servir de ejemplo de un fantasma psíquico que actúa en Hamlet como aparición de una realidad no dicha que se hace presente gracias al fantasma, a una imagen con una carga de afección o de afecto. Siguiendo esta lógica se plantea una naturaleza

una manera de confrontar el pasado para poder vivir en el presente —por ejemplo, la mujer del monólogo *El que ya no está y ahora es el río* acude diariamente al encuentro de su esposo—. Un país poblado por vivos que conviven con fantasmas es una tierra poblada de pasado, que busca reivindicar en el presente la memoria como un acto de dignidad y justicia.

Los actos que se instalan en la dramaturgia señalan la ejecución de rituales mortuorios —una mujer que mece el ataúd de un niño al ritmo de gualí, Antígonas cantando un chigualo, la reunión de todas las partes del cuerpo del angelito, son algunos ejemplos—, lo que se convierte en encontrar simbólicamente el objeto de deseo —el cuerpo de su ser querido— para que se pueda realizar la tramitación del desasimiento de la libido, permitiendo un proceso de duelo y finalmente desatando la libido del yo. Asimismo:

[...] la celebración de estas ceremonias funerarias está relacionada con la realización de la justicia, en cuanto se trata de devolver el equilibrio a una situación de desequilibrio: los cuerpos insepultos sin ritual funerario y la enunciación del crimen sin visibilización ni castigo. (Acosta, 2012, p. 69)

Mujer doliente, sobreviviente

Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando pone de manifiesto los testimonios y acciones de las mujeres, quienes son las sobrevivientes de esta guerra. En ellas se han materializado las secuelas del conflicto armado, ellas son las portadoras de duelo y del deber de la justicia. Desde la antigua Grecia hasta la contemporaneidad, se ha mantenido vigente la tragedia *Antígona* de Sófocles, una obra de teatro basada en el mito que lleva por título

simbólica de los fantasmas ya que no son realidades tangibles sino emanaciones del inconsciente. En el caso de Hamlet, la aparición que reclama justicia es el develamiento de un sentimiento de deber filial que impele a Hamlet a actuar (Acosta, 2012b, p. 61).

el mismo nombre del texto dramático. En la obra de Sófocles, Antígona decide enterrar a su hermano Polinices después de que Creonte por decreto pide que el cuerpo del joven quede expuesto a la voracidad de las aves y los perros.

Creonte ha acordado otorgar los honores de la sepultura a uno de nuestros hermanos y en cambio se la rehúsa al otro. A Etéocles, según parece, lo ha mandado enterrar de modo que sea honrado entre los muertos bajo tierra; pero en lo tocante al cuerpo del infortunado Polinice, también se dice que ha hecho pública una orden para todos los tebanos en la que prohíbe darle sepultura y que se le llore: hay que dejarlo sin lágrimas e insepulto para que sea fácil presa de las aves, siempre en busca de alimento. (Sófocles, 2001, p. 5)

Antígona desobedece el decreto estatal y le da entierro a su hermano, ya que para los antiguos griegos los cuerpos insepultos estaban destinados a vagar por la tierra como espectros, a permanecer en el limbo entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. En Colombia, este limbo son los ríos, lugares donde son arrojados los cuerpos cercenados: los cuerpos de agua son convertidos en los testigos secundarios del borramiento de la vida y la identidad.

Las víctimas, especialmente las mujeres, hablaron de los largos años que llevaban en la búsqueda de noticias. Este esfuerzo les causó agotamiento, les significó el descuido de sus hogares, e implicó la destinación de una parte importante de su escaso dinero para realizar la búsqueda. Por todo lo anterior, la máxima aspiración de los familiares era la de tener noticias que acarrearán alguna certeza, y en caso de confirmar la muerte, poder realizar la sepultura del cadáver (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 293).

Jesús Domínguez decide establecer la conexión entre la *Antígona* de Sófocles y las mujeres familiares de los desaparecidos, en tanto ellas en medio de la injusticia y la violencia han asumido

una postura de resistencia y búsqueda de la verdad. Asimismo, se han organizado para generar estrategias que dignifiquen la vida; se han constituido en sujetos políticos que defienden la lucha por la integridad y el respeto por los derechos humanos; y han sido quienes le dan voz a los desaparecidos de esta historia desgarradora y dolorosa que trasciende los límites regionales, los límites de geográficos. El fenómeno de la desaparición es una estrategia ampliamente difundida por toda Latinoamérica, por lo que la obra abarca el drama de diferentes mujeres de la región.

De Tebas al mundo sigo buscando a mis no enterrados, ¿cuántos Polinices quedan? No lo sé. De Colombia a Tebas buscan las madres, padres, y esposas de Trujillo, y de la Candelaria, del país entero; de Argentina a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de La Plaza de Mayo; de Chile a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas del Desierto, los desaparecidos de Pinochet; de Argelia a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de Les Disparitions; de Brasil a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de la Operación Cóndor; de Tebas a Indonesia buscan las madres, los padres, y esposas de los desaparecidos del régimen de Suharto; de México a Tebas buscan las madres, los padres, esposas y esposos de los desaparecidos y desaparecidas de Chiapas, Morelos, Puebla, Sinaloa, y otras tantas más; de Bolivia a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de la dictadura boliviana de 1964-1982; de España a Tebas buscan las madres, los padres, esposas y esposos de los desaparecidos de Franco; de Uruguay a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de los desaparecidos de la dictadura de 1973 y 1985; de Sri Lanka a Tebas buscan las madres, los padres, y esposas de los desaparecidos de la guerra de sucesión tamil; de... (Domínguez, s. f., p. 10)

El conflicto sobre el cuerpo insepulto encuentra un lugar de relación frente al dolor de las diversas comunidades afectadas por experiencias traumáticas e inhumanas. De ahí que el discurso de Antígona no solo apela al contexto colombiano sino a

Latinoamérica en general, el Grupo de Memoria Histórica (2013) ha encontrado que el papel de las mujeres ha sido determinante para los procesos de construcción de paz y búsqueda de verdad y justicia.

Tanto la Antígona de Sófocles como las Antígonas colombianas fundamentan su accionar en la alteridad, en tanto estas mujeres se hacen responsables de la memoria y el entierro de los ausentes/presentes. Emmanuel Levinas (citado en Mèlich, 2001) sostiene que lo constitutivo de la humanidad misma del hombre es la muerte ajena, es decir, la muerte del otro es la forma más elemental de responsabilidad. Judith Butler (2004) cita a Levinas con respecto al concepto de “rostro” y señala que para Levinas el rostro del otro hace una demanda ética. El “rostro” del otro no puede ser leído buscando un sentido secreto; además, el imperativo que transmite no puede ser traducible a una fórmula lingüística.

El rostro no es más que el otro pidiéndome que no lo deje morir solo, como si al hacerlo significara volverme cómplice de su muerte. Por ende, esta alteridad de las mujeres supervivientes del conflicto armado se basa en la proximidad que tienen con sus seres queridos, en la medida en que los desaparecidos exigen hacerse cargo de ellos, de sus memorias. En *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* esta responsabilidad se manifiesta en el siguiente texto: “porque llevo en mi voz todas las voces del norte al sur, del occidente al oriente, guardadas como un grito rasgado que fue silenciado por el retumbar de un motor de diesel o un escupitajo de pólvora mordiendo la carne!” (Domínguez, s. f., p. 31)



Figura 5.13. Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando.

Fuente: Claudio López (2014).

Por otra parte, el amor por su hermano es uno de los móviles que hace actuar a la Antígona en la obra de Sófocles, otro factor en común con el papel de las mujeres en el conflicto armado colombiano. Victoria Díaz señala que “el dolor puede aparecer como forma del amor, como prueba de que [el ausente] no se desvanece y como opción para perpetuar el vínculo con el ser perdido” (citada en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 273). Si bien es cierto que Antígona plantea el deber de enterrar a su hermano debido al lazo de sangre, la hermandad o la fraternidad trascienden, en el sentido que sitúa una ética contemporánea alrededor del afecto, la solidaridad, el compromiso, la identificación y la acogida en aproximación o relación con el otro; en contraposición, Creonte enaltece el ejercicio autoritario de la gobernabilidad. Antígona defiende la responsabilidad que se tiene con el otro.

ANTISTROFA:

¡Muertos todos se han llevado mi vida!

ESTROFA

Voces que crean y anulan toda voz posible. Me han herido en lo más enconado del corazón. Antígona camina desventurada al himeneo de las ausencias. Aquí voy arrastrada por mi pena en silencio,

ANTISTROFA:

sin queja, sino caminando el amor, porque no nací para odiar, nací para amar, y sin embargo, cuánto he odiado, pero cuánto he perdonado.

ANTÍGONAS:

“¡Oh tumba, o cárcel perpetua de mi mansión subterránea, a ti voy ya en busca de los míos, que son incontables los que, difuntos ya, tiene recibidos Perséfone entre los muertos!”. (Domínguez, s.f. pp. 31-32)

La política del recuerdo es formulada y ejecutada por medio de instrumentos de políticas públicas que generalmente instauran una mirada oficial (hegemónica) sobre los acontecimientos. Como se analizó en el capítulo, la obra de Domínguez se erige, de forma contrahegemónica frente a la política pública del recuerdo, como un lugar de memoria sobre los hechos ocurridos en el pasado, estableciendo en la comunidad determinados sucesos para ser recordados. El texto está basado en las narrativas que no ha entrado en los marcos del poder y la institucionalidad de las diferentes generaciones de gentes afectadas de forma radical por la violencia política, económica y social, mostrando la forma en la que se han quebrantado los derechos humanos y anulado la vida, cuestionando y visibilizando algunas de las estrategias que se han utilizado en medio del conflicto para aniquilar al otro. De esta manera, la obra funciona como un dispositivo para concientizar a la población sobre el dolor de las víctimas.

En tanto que para la transmisión de la historia reciente es necesario descentrar la cuestión pedagógica de los escenarios educativos, la dramaturgia podría pensarse como insumo de la pedagogía de la memoria —en medio de este régimen de transición

que aún no acaba con el conflicto interno—, en la medida que: registra de qué forma este tiempo presente se encuentra relacionado con un pasado violento y trágico en medio de lo que podríamos llamar una “democracia asediada”, lo que posibilita configurar otra forma de lectura del presente; visibiliza las desigualdades estructurales propias de la globalización política neoliberal y del sistema económico capitalista; actúa como forma de contrapesar el olvido institucional; promueve el conocimiento del otro desde la alteridad en la medida en que visibiliza el sufrimiento, la condición y la afectación de las víctimas del conflicto armado; evidencia un contexto social deshumanizado, que no abarca el país entero sino Latinoamérica y el mundo, lo cual moviliza la creación de sujetos críticos en las generaciones venideras, capaces de actuar ante las injusticias para la toma de decisiones más democráticas en el futuro.

Bibliografía

- Acosta, P. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. 2012b El cuerpo del dolor. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 6, 52-66.
- Agamben, G. (2003). *Estado de excepción: Homo sacer II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. México D. F.: Editorial Itaca.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2004). *Vida precaria el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Desaparición forzada. Tomo I: Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- _____. (2016). *Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos. (2012). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002-2010: Crímenes de lesa humanidad bajo el mandato de la política de defensa y seguridad democrática*. Bogotá: Editorial Códice.
- Das, V. (2007). *Life and Words: Violence and the Descent Into the Ordinary*. University of California Press.
- Diéguez, I. (2009). *Cuerpos residuales, prácticas de duelo*. Recuperado de: <https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbc0/t/54937b58e4b0b8156da021ce/1418951512584/cuerposResidualesID.pdf>
- Domínguez, J. (s.f.). *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*.
- Foucault, M. (1976). *Curso del 14 de enero de 1976*. Recuperado de: <https://antropologiapoliticaenah.files.wordpress.com/2014/11/ap-13-2-foucault.pdf>
- _____. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50 (3), 3-20.
- Freud, S. (1917) *Duelo y Melancolía*. Recuperado de: <http://albalearning.com/audioli-bros/freud/duelo.html>
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *iBasta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Guglielmucci, A. y Marín, A. (2016). La desaparición forzada en la escena pública colombiana: movilización social y estrategias de visibilización. *Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre la Memoria*, 6, pp. 28-55. Recuperado de: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/viewFile/Mar%C3%ADn%20Su%C3%A1rez%20-%20Guglielmucci/pdf>
- Herrera, M. (2014). Cuando escucho la palabra cultura saco mi revólver: subjetividad y tramas de lo político en América Latina. *Pedagogía y Saberes*, 40, 71-86. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/viewFile/2771/2493>

- Mejía, O (dir.). (2008). *Paramilitarismo, desmovilización y reinsertión: la ley de justicia y paz y sus implicaciones en la cultura política, la ciudadanía y la democracia en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Mèlich, J. (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.
- Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Edición.
- Ortega, F. (ed) y Das, V. (2004). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*, Bogotá: Uniandes.
- Revista Semana. (3 de octubre de 2016). Por qué ganó el No. Recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/por-que-gano-el-no-en-el-plebiscito-por-la-paz-2016/496636>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Grafiques 92.
- Verdad Abierta. (15 de octubre de 2008). *Bloque suroeste antioqueño*. Recuperado de: <https://verdadabierta.com/bloque-suroeste-antioqueno/>
- _____. (3 de diciembre de 2008). *Masacres 1997-2001*. Recuperado de: <https://verdadabierta.com/masacres-1997-2001/>

Capítulo VI. Traslado al cementerio

Poéticas del dolor

CAROLINA VIVAS FERREIRA

¿Cómo abordar la dramaturgia en la escena, entendiéndola como lugar de la memoria? Esa fue la pregunta sobre la que me propuso reflexionar la maestra Paola Acosta para prologar su escrito sobre mi obra *Donde se descomponen las colas de los burros*. Decidí responderla, en principio intentando reconocer, en el proceso de escritura del texto en cuestión, qué lugar había ocupado la memoria, no solo como punto de partida de la creación, sino de qué otra forma ella habitaba el texto; reflexionar sobre qué ruta habían seguido hechos y testimonios, la materia de lo real, en busca de reescribirse con formas artísticas.

En su escrito la maestra presenta la obra, su trama, la división por escenas, sus nombres, temáticas y se detiene en el planteamiento Brechtiano que se refiere a la distancia entre lo ocurrido y lo conocido. Este aspecto, entre otros muchos, me resulto de gran interés, dado que tiene que ver con mis motivaciones más profundas al escribir la obra: la necesidad de ahondar en lo muy particular, considerando que lo que se conoce, regularmente da cuenta de lo general y allí, sabemos, no cabe lo estrictamente humano. Es esa memoria que evoca olor, sabor, textura, sonidos e imágenes, la que me ha interesado transmitir, es esa memoria la que reclama un lugar en la escritura y en la escena, en un país donde la vida en todas sus formas ha perdido el valor y el respeto por lo humano y desde luego por la madre tierra, se ha extraviado también.

Se detiene la maestra Paola en aspectos del proceso de creación, en la génesis del texto, señalando que nace del testimonio como fuente dramática. Con la magia posible al recordar, me traslado a la Costa Atlántica y sus inmediateces, zona riquísima en recursos, tierras fértiles y pueblos cuya identidad ha sido vulnerada; corregimientos donde el nosotros es considerado delito y la guerra ha determinado el destino de sus pobladores. Allí, nuestro grupo Umbral Teatro ha trabajado en la construcción de una narrativa de lo que somos, conociendo de viva voz de los afectados por la guerra lo que les ha pasado; un aproximarnos a la verdad, a la restauración del cuerpo social mediante una acción de memoria en medio del convivir, el nosotros, la experiencia personal compartida con el colectivo. Es allí donde recojo el testimonio de una madre cuyo hijo ha sido víctima del ejército y que como señala Paola en su estudio, dio origen al texto de *Donde se descomponen las colas de los burros*; un ejercicio de memoria tan necesario en las zonas de conflicto, donde resulta imperativo rescatar el yo personal y colectivo, ese que se conjuga en el rito, en la fiesta y en el juego, situaciones que en Colombia han sido históricamente escogidas para dar escarnio a la población. “A su vez, la obra problematiza y genera cuestionamientos sobre las memorias de un pasado que no han ingresado en la esfera pública” dice en su escrito la maestra y referencia que “El Grupo de Memoria Histórica (2013) menciona que la violencia contra los grupos sociales es un recurso empleado de manera premeditada, en tanto, que el discurso de los actores armados plantea que la violencia perpetuada en las comunidades es justificada”.

Plantea la autora que “*Donde se descomponen las colas de los burros* es una obra que no solo atañe al contexto colombiano, por el contrario, apela a toda Latinoamérica, pues la dramaturgia aborda cómo la desaparición de inocentes, a manos del Estado”. Sí, la corrupción y las alianzas non sanctas, la violencia de estado, no son propias solo de Colombia; hay un eje transversal en la obra y en el país, que es la alianza delincuencia-Estado. Me interesaba que se conociese más allá de lo estadístico, lo que pasa por el

corazón de una madre o un padre, víctimas de un gobierno autoritario y delincuente, que detenta los poderes del Estado para ponerlos al servicio de los intereses del capital y los violentos. En ese contexto, se hace necesaria una dramaturgia nutrida de memoria y experiencia que, de la mano del teatro, arte hecho de sangre, carne y hueso, se brinden como territorios donde pueda habitar y contarse la versión personal, la no oficial de los hechos. Darle un lugar a las voces silenciadas por el establecimiento, pasarlas por el filtro de lo poético, hace de la creación una acción de vida y resistencia, que quizás logre zanzar a través de la memoria y la poesía, la distancia entre lo ocurrido y lo conocido.

Son muchos los aspectos del texto estudiados por la maestra, con finura de relojera, cada detalle ha sido objeto de estudio, como señalé, desde la perspectiva dramática y de país. El río como no lugar, el cuerpo como territorio del dolor y el sacrificio, el camión como símbolo de la muerte en las poéticas del horror construidas por los violentos en ciudades y en los espacios rurales, en fin, un estudio detalladísimo que desentraña las claves poéticas del texto, estableciendo a cada paso la luz que la obra arroja, sobre realidades obscenas, innombrables.

Se detiene en el nivel diegético y metadiegético del texto, que funciona particularmente en la figura de Salvador Cangrejo Corrales, el joven desaparecido, del que estudia su nombre y la relación de este con el catolicismo y de su apellido con la mitología, y por supuesto, su condición de víctima de desaparición forzada. Poco a poco he entrado a hacer parte de los personajes de mis obras, en calidad de lo que soy: autora de las mismas y como tal me trata el Personaje, quien me increpa y lo hace con el espectador; no puedo responderle pero su voz en la escena es la memoria de mi voz. El Personaje instalado en distintos planos de realidad, nos interpela desde la muerte, preguntándose por su destino y por la inutilidad de la escritura frente a la crudeza de la realidad: él pregunta qué comparto con él.

El estudio hace referencia al asunto del dolor y al sufrimiento, como nodo temático de la obra, cuyos personajes están

atravesados por los valores de la religión católica, cimentada en el martirio y el sufrimiento; habitantes del país que se llama a sí mismo del Sagrado Corazón. Tratando de responder la pregunta detonadora que me había entregado la maestra, encontré cómo, mi memoria personal, disfrazada, también habitaba el texto, en este caso, respecto a la memoria del dolor.

Mi madre ha muerto. En su ausencia he desarrollado por mi padre un amor enorme y por su parte, él ha hecho todo para merecerlo; desde inventar un bailecito, el perenchenchen, para bailarlo conmigo alzada hasta muy entrada en años, hasta preparar las loncheras del colegio. Cómo extraño estar en sus brazos y no quedarle grande para bailar con él, yo mi danza de huérfana, y él, su danza de viudo, de padre-madre al que las manos no le alcanzan para llevar tantos hijos, tan pequeños, a la iglesia los domingos. Mi padre ha muerto y le compongo un poema en el que visualizo mi vida sin él.

En la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, la protagonista es una madre que ha perdido a su hijo, a manos de patrullas combinadas de ejército y paramilitares que ajustician jóvenes pobres para vestirlos de guerrilleros, dotar el cadáver de un fusil y reportarlo como una baja del enemigo, como un positivo militar. Estoy escribiendo la escena final, busco en mí lo más cercano al dolor de una madre que ha perdido a su hijo; viene a la mente la muerte de mi padre, el sufrimiento más profundo que he tenido en la vida y quizás el más cercano a la circunstancia del personaje. Imagino que perder un hijo es un cierto tipo de orfandad, un dolor que puede compararse con el de perder al padre. En la obra, el dolor de la autora/hija que pierde a su padre, alimenta el dolor de Dolores.

DOLORES: (Al cajón) Si supiera que le arranco a la mañana su frescura para regalarme como usted lo hacía. Que fertilizo mis plantas con su ausencia para verlo renacer y acariciar su esencia.

En la caja, SALVADOR, intenta comprender qué pasa; oye complacido la voz de su madre.

DOLORES: Que en las noches de frío me cubro de recuerdos para ir hacia usted por los caminos de los sueños. Si supiera que he construido mil senderos transparentes que me conducen liviana y sin dolor hacia su muerte, nuestra muerte.

La mujer echa a rodar el cajón por la pendiente polvorienta, al fondo el río furioso ruge arrastrando troncos, piedras, fardos¹.

Este escrito, desde “si supiera” hasta “nuestra muerte”, desde luego sin las acotaciones, lo lancé a la tumba de mi padre, después de la primera palada de tierra; fue mi forma de acompañarlo, de irme con él. Pero es también mi forma de ejemplificar como la escena es lugar de la memoria y esta a su vez fuente de la escena, un espacio propio para el ritual, para mirar el presente, recordar el pasado y, paradójicamente, el futuro.

Debo decir que me ha dado gusto presentar este estudio, que más allá de que trate sobre una obra de mi autoría, se constituye en una reflexión sobre arte y presente. A mi juicio resulta de gran valor el que el escrito de la maestra Acosta trascienda el análisis de lo meramente dramático y ponga a dialogar la obra y la academia, con el país. El seguirle la pista al periplo de la memoria de la madre, al texto literario, de este a la escena y de allí al análisis y la reflexión de cómo, el arte (la dramaturgia) y las ciencias sociales le hablan a nuestros contemporáneos, da cuenta de un trabajo académico comprometido con la pregunta sobre nuestra historia, nuestro presente y sus realidades. Gracias maestra Paola Acosta por su aporte y a los lectores, prepárense para degustar, un estudio pertinente.

1 Vivas, C. (2013). Donde se descomponen las colas de los burros. En M. Lamus (comp.), *Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología I*. Bogotá: Paso de Gato.

Sobre la obra

¿Usted se ha preguntado alguna vez en dónde se descomponen las colas de los burros? ¿Ya ve? Hay cosas por las que nadie se pregunta.

CAROLINA VIVAS²

Donde se descomponen las colas de los burros es una dramaturgia contemporánea escrita por Carolina Vivas Ferreira³ en el año 2008. La obra se estrenó el 28 de agosto del 2014 en el Galponcito de Umbral Teatro⁴ en el marco del Encuentro Iberoamericano de Dramaturgia Punto Cadeneta Punto, después de obtener la Beca de directores de Larga Trayectoria de IDARTES en el mismo año. Esta puesta en escena fue dirigida y musicalizada por Ignacio

2 Entrevista con Carolina Vivas Ferreira, 30 de octubre de 2018.

3 Actriz, directora, dramaturga y pedagoga colombiana. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Junto a Ignacio Rodríguez conforman Umbral de Teatro. Perteneció al grupo Teatro La Candelaria como actriz en los montajes *Maravilla estar* y *El diálogo del rebusque* escritas y dirigidas por Santiago García, también hizo parte de las obras *El paso*, *Guadalupe años sin cuenta*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, creaciones colectivas de La Candelaria y dirigidas por Santiago García. En televisión, actuó en *Cuando quiero llorar no lloro*, *Dios se lo pague*, *El último beso*, *Asunción*, entre otras producciones televisivas. Como directora ha dirigido las obras: *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht, *Electra o la caída de las máscaras* de Marguerite Yourcenar, *La mujer sola* de Dario Fo, *La suite de los espejos* de su autoría a partir del texto homónimo de Federico García Lorca, *Gallina y el otro* obra de su autoría, entre otras. Fue docente de la ASAB –Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas– durante diez años. Ganadora del estímulo a la creación dramática Iberescena en el 2008 con la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*.

4 Es un espacio de investigación y creación, conformado en 1991 por un grupo de actores y músicos profesionales. Se ha considerado que Umbral Teatro es un lugar en el que confluyen todo tipo de cuestionamientos sobre el quehacer teatral en un país convulsivo. De acuerdo con esto, Sandro Romero Rey (2016) considera que Umbral es el resultado de “una generación que no ha negociado sus principios y que sigue allí, avanzando contra la corriente, sin regalar ni su ética ni su estética; pero, al mismo tiempo, conviviendo felices con los nuevos tiempos” (p. 8). El grupo tiene 27 años de trayectoria artística, por lo cual cuenta con un prestigio no solo en la escena colombiana, sino también en la escena internacional debido a obras como: *Segundos*, *De peinetas que hablan y otras rarezas*, *La ópera de los tres centavos*, *Cuando el zapateo remendón remienda sus zapatos*, *Gallina y el otro*, *Días felices*, *Antes*, entre otras.

Rodríguez, con el elenco de Umbral Teatro. Desde la fecha de estreno, *Donde se descomponen las colas de los burros* ha tenido diferentes temporadas y funciones en escenarios importantes de la escena teatral, entre ellos, festivales internacionales.



Figura 6.1. *Donde se descomponen las colas de los burros*⁵, 2014.
Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

La obra transcurre en un pueblo llamado El Olvido. Salvador Cangrejo Corrales, un hombre campesino que trabaja como peón, es desaparecido. Dolores, su madre, está a la espera del cuerpo para darle sepultura, sin embargo, ante la imposibilidad de su encuentro, Pedro, su esposo y padre de Salvador, compra un cadáver a Concepción para entregárselo, y de esta forma ella entierra a un N.N. pensando que es su hijo. El nombre de Salvador es divulgado en televisión como uno de los criminales insurgentes dados de baja en combate, con lo cual Dolores se entera que le dio sepultura a

5 Las fotografías de la puesta en escena dirigida por Ignacio Rodríguez, que acompañan este capítulo, son un aporte de la dramaturga Carolina Vivas que apoyan, desde la puesta en escena, el análisis del texto dramático.

un cuerpo sin identificar, razón por la cual emprende la búsqueda del permiso para enterrar, por segunda vez, a su hijo. Sin embargo, don Casto, quien impone las normas en *El Olvido*, las cuales el alcalde Poncidoro hace cumplir, ha decretado la prohibición de enterrar criminales en el cementerio del pueblo. Los padres de Salvador son expulsados del lugar y Dolores en medio de caminos polvorientos jura vengarse mientras lanza el cuerpo de su hijo al río con la esperanza de que alguien más lo entierre, así como hizo ella con el desconocido que obtuvo su marido.

La obra está escrita en xv escenas presentadas de forma cronológica, tituladas: *Gente de bien*, *Estaba en el aire*, *Rebelión*, *Con las manos vacías*, *Viejos no*, *Sus huesos me pertenecen*, *A salvo de ustedes*, *Pescadora*, *En busca de tus ojos*, *Dueño de mis sueños*, *Quieren quitarle a Dios*, *La autorización*, *Él tiene derecho*, *Me declaro en silencio* y *Trasegar*. Mientras se desarrollan cada una de las escenas de la dramaturgia se presentan temas tales como la desaparición forzada, enterrar un muerto ajeno, el territorio como escenario configurado en una gran fosa común, la lucha de la madre doliente por darle los respectivos ritos funerarios al cuerpo de su hijo y la participación de los agentes estatales en crímenes violentos.

A su vez, la obra problematiza y genera cuestionamientos sobre las memorias de un pasado que no han ingresado en la esfera pública, un pasado que da cuenta de la sistemática violación a los derechos fundamentales de las poblaciones más vulnerables del país, y de unos hechos que han pretendido ser borrados de la memoria colectiva⁶. *Donde se descomponen los burros* es un escenario que de manera poética trae el pasado al presente para mostrar cómo el conflicto armado se ha inscrito en la población civil que se encuentra en medio de los diferentes actores armados

6 Según el informe *¡Basta ya!* del Grupo de Memoria Histórica (2013), los impactos del conflicto armado en la población evidencian las brechas que existen entre lo que ha ocurrido y lo que se conoce, en tanto, las cifras que muestran el peso de la violencia en el país en contraste con la violencia efectuada en la población civil dilucidan la invisibilización de los crímenes por parte de los actores armados.

y de qué forma los cuerpos, que son moradores de esta tierra, son cuerpos que han quedado en medio de la confrontación.

La población civil ha sido la más afectada por el conflicto en Colombia, puesto que está expuesta a los actos violentos en medio de la confrontación entre los paramilitares, los guerrilleros, las Fuerzas Armadas y otros Grupos Armados al Margen de la Ley -GAMIL-. El Grupo de Memoria Histórica (2013) menciona que la violencia contra los grupos sociales es un recurso empleado de manera premeditada, en tanto, que el discurso de los actores armados plantea que la violencia perpetuada en las comunidades es justificada, porque son considerados como una prolongación del enemigo. Por tanto, el estado de vulnerabilidad genera en la población civil miedo, ya que el acontecer de la vida y del día a día están atravesados por la violencia que irrumpe en cualquier momento.

PONCIDORO: La gente de bien se siente en peligro.

DON CASTO: Hay que poner un escudo entre esa plaga y nosotros.

PONCIDORO: Es necesario tener armas, perros, guardas, cámaras.

DON CASTO: ¿Vino?

PONCIDORO: Gracias.

DON CASTO: Nada es suficiente ante la invasión de esa manada. Tal vez sea necesario aplicar correctivos.

PONCIDORO: ¿Usted cree?

DON CASTO: ¿Tiene miedo?

PONCIDORO: No, es que...

DON CASTO: ¡No sea cretino!

PONCIDORO: Pero señor, yo...

DON CASTO: No me haga caso, era una broma.

Silencio.

PONCIDORO: La verdad, hay cosas que se me salen de las manos.

DON CASTO: A pesar de la limpieza, en todas partes se reproduce la hiedra. (Vivas, 2016, p. 112)

Esa “gente de bien” referida en la dramaturgia es la población civil que vive en el pueblo El Olvido y se encuentra en medio del conflicto. El Grupo de Memoria Histórica (2013) encuentra que el ataque a la población por parte de los actores armados se constituye como estrategia para aminorar al oponente, incluso cuando ciertos grupos sociales son a la vez su sostén económico, político y logístico para avanzar en el conflicto armado, es decir, para los grupos armados el apoyo de la población civil es determinante, no importa si es consentido o forzado.

En el conflicto colombiano se enfrentan grupos que pertenecen al mismo Estado, esto lo cataloga como un Conflicto Armado No Internacional (CANI) donde ocurren “luchas entre propias fuerzas armadas, por rebelión en su seno, o de éstas contra grupos armados o de población que se enfrenta entre sí” (Salmón, 2004, p. 113). En el Artículo III común a los Convenios de 1949 y también en el Protocolo adicional II de 1977, se encuentran los mecanismos de regulación de los CANI, para la protección humanitaria a las víctimas del conflicto. Según la intensidad del enfrentamiento y la organización de las partes se determina la regulación particular aplicable al conflicto. Para el caso colombiano aplicó desde 1997 el Protocolo adicional II: “el Gobierno de Colombia considera que las normas del PII de 1977 son aplicables en el territorio nacional” (Salmón, 2004, p. 123).

Sin embargo, aunque el objeto de los Protocolos tiene finalidad exclusivamente de ayuda humanitaria a víctimas, enfocándose en la protección para las personas que no participan del conflicto y a los heridos, la realidad del país es distinta. La mayoría de las víctimas del conflicto ha sido la población civil, el Grupo de Memoria Histórica (2013) en el informe *iBasta ya!*, afirma que el 81,5% de las muertes enmarcadas en el conflicto armado corresponden a civiles, mientras el 18,5% corresponden a combatientes.

Donde se descomponen las colas de los burros es una obra ficcional creada por la dramaturga para enunciar que las vidas de jóvenes inocentes son arrebatadas en un “territorio regido por un

gobierno delincuente y policivo, que incita a hacer ‘justicia por propia mano’, declarando objetivo a aquel que lo descubre en su accionar corrupto” (Vivas, 2016, p. 191). En el año en que Carolina Vivas se encontraba escribiendo la dramaturgia, Colombia tenía por jefe de Estado al actual senador Álvaro Uribe Vélez, quien instala en sus dos períodos de gobierno (2002-2010) la Política de Seguridad Democrática como mecanismo para la lucha contra el terrorismo; sin embargo, esto terminó por situar el binario ciudadano/terrorista. Al respecto, Giacomo Criscione (2016) plantea:

Hay un interior y un exterior de la sociedad: por un lado, una población civil normalizada (“gente de bien”), por otro, una minoría que mina el orden social implementando prácticas políticas y sociales peligrosas. En la base de esta lógica, está el mecanismo del racismo de Estado que ya no distingue la población entre razas superiores e inferiores, sino entre amigos y enemigos de la patria. (pp. 63-64)

El calificativo de terrorista, que toma fuerza especialmente después de los atentados del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York, ha sido empleado para estigmatizar y eliminar a aquellos que no están de acuerdo con la Política de Seguridad Democrática. Uno de los medios empleados bajo el paradigma de la seguridad nacional fueron las ejecuciones extrajudiciales. La Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos [citada por Criscione (2016)] advierte que aumentaron las ejecuciones extrajudiciales y los abusos después de que Uribe inicia el mandato.

Donde se descomponen las colas de los burros es una obra que no solo atañe al contexto colombiano, por el contrario, apela a toda Latinoamérica, pues la dramaturgia aborda cómo la desaparición de inocentes, a manos del Estado en alianza con las autoridades, se ha configurado en un crimen que pretende justificar

la lucha en contra de la insurgencia⁷, lo cual deviene en el ocultamiento de los cadáveres y la imposibilidad de los familiares de darles el último adiós, en la denigración del buen nombre de los desaparecidos y en los impactos que deja el acontecimiento violento en los familiares de las víctimas.

Proceso de creación

Donde yo nací —un pueblo remoto en el fondo de un valle—, los ancianos seguían pensando que los muertos necesitan atención... Si no se los atendía, los muertos podían cobrar venganza sobre los vivos.

W. G. SEBALD.

El proceso de creación de *Donde se descomponen las colas de los burros* nace del testimonio de una madre, cuyo hijo fue asesinado por el Ejército. El trabajo de campo que realiza Umbral Teatro con el proyecto *Cuerpo, fiesta, memoria y ¿sanación?*⁸, en zonas donde el conflicto armado ha sido agudo, le permitió a los integrantes conocer diferentes casos de madres a las que la guerra les quitó a sus hijos (Vivas, 2016). El siguiente testimonio fue el que desencadenó el proceso de escritura del texto dramático:

7 El fenómeno de la desaparición forzada ingresa a Latinoamérica en el marco de la Operación Cóndor, en la cual Estados Unidos desplegó una estrategia contrainsurgente para evitar la propagación del socialismo en los países latinoamericanos. Por medio de una red de dictaduras militares y gobiernos autoritarios encabezados por militares, se instauraron regímenes violentos y represivos que terminaron por detener, eliminar y desaparecer a líderes, políticos, estudiantes, trabajadores y simpatizantes de movimientos de izquierda.

8 Es un proyecto implementado en comunidades de la región Montes de María, específicamente en San Jacinto (Bolívar), El Carmen (Bolívar), Ovejas (Sucre) y San Onofre (Sucre). A través del teatro se propone recomponer los lazos sociales de estos lugares gravemente afectados por la guerra.

Bueno, la historia más triste de mi vida fue perder el hijo mío, porque perdí algo de mis brazos, nunca he podido llenar más ese espacio de mi corazón; se me fue una parte de mi corazón, de mi vida que nunca ha podido llenarse. Cuando a mi hijo me lo entregaron muerto, como cualquiera cosa los tenientes se lo llevaron, me lo entregaron muerto y me dijeron ahí está su hijo y más *na*. Y ya. Se puede ir. La gente me rechazaba por donde quiera que entraba, la gente, hasta mi familia me rechazaba, no me quería *nadies* porque tenían miedo, porque... porque los iban a matar a ellos, me iban a matar a mí, los iban a matar a ellos porque cuando eso era la violencia. (Vivas, 2016, p. 189)

Carolina Vivas buscó nombrar al personaje de la madre con un nombre diferente al de la mujer testimoniante, que la encarnara a ella y a la vez a todas las demás que había conocido durante el trabajo con la comunidad. El personaje de Dolores es “una madre sufriente como la real, católica como la real, guerrera como la real” (Vivas, 2016, p. 190).

De acuerdo con la entrevista realizada a la dramaturga el 30 de octubre de 2018, la mayoría de los nombres de los personajes de *Donde se descomponen las colas de los burros* hacen alusión a personajes bíblicos de la religión católica. El nombre de Dolores está en relación con la advocación de la Virgen de los Dolores o la Dolorosa. La madre de Jesús es llamada así porque fue testigo de la pasión y muerte de su hijo. En esta tradición se narran siete episodios en los cuales se percibe el sufrimiento de María como madre, estos son: la profecía de Simeón⁹, la huida de Egipto¹⁰, el

9 Después del nacimiento de Jesús, María y José debían llevar al niño al templo de Jerusalén, ya que conforme a lo establecido en la ley el recién nacido debía ser bendecido por el Señor. Un anciano llamado Simeón acude al templo, cuando María y José entraban con Jesús para cumplir con lo ordenado por la ley, Simeón toma al niño en brazos y bendice a Dios, porque sus ojos vieron al Salvador. Sin embargo, a María le dice: “He aquí, este niño ha sido puesto para caída y para levantamiento de muchos en Israel, y para señal que será contradicha; y una espada traspasará tu alma misma, para que sean revelados los pensamientos de muchos corazones”. (Lucas 2:34-35)

10 Un ángel se le manifiesta en sueños a José, le dice que tome al niño y a María, y huyan a Egipto, ya que Herodes indagará en dónde está el niño para matarlo, por eso deben quedarse en ese país hasta que Herodes muera (Mateo 2:13-15).

niño Jesús perdido en el Templo¹¹, el encuentro de Jesús y María camino al Calvario¹², la Crucifixión¹³, el cuerpo de Jesús bajado de la cruz¹⁴ y el entierro de Jesús¹⁵. Por tanto, la Virgen de los Dolores representa a todas las mujeres que han padecido la pérdida de sus hijos, en palabras de la dramaturga, no hay nombre que más se ajuste a estas madres que esperan y sufren la pérdida violenta de un hijo que “dolor”.

En efecto, hoy son miles madres, padres, familiares y allegados que claman por saber qué pasó y dónde están las personas que fueron secuestradas, los jóvenes que fueron sustraídos de sus familias para engrosar las filas de los grupos armados o aquellos que fueron enterados sin identificar y presentados como supuestas bajas en combate. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 27)

Las mujeres en las familias representan la protección de los hijos y el cuidado del hogar. Bajo esta lógica, Dolores simboliza el amor, la familia y el hogar, es ella quien emprende la búsqueda del cuerpo de su hijo, quien lucha para que sea conmemorado bajo los ritos fúnebres. Aunque las madres que sufren la pérdida

-
- 11 Los padres de Jesús acostumbraban a ir siempre a Jerusalén para la fiesta de la pascua, cuando el niño tenía 12 años fueron a la fiesta en Jerusalén, pero, al regresar, Jesús se quedó sin que sus padres se enteraran. María y José buscaron al niño entre familiares y allegados, pero al no encontrarlo regresaron a Jerusalén, después de tres días fue hallado en el templo sentado en medio de los doctores de la ley. María angustiada le pregunta a su hijo por qué había hecho eso, Jesús le responde que por qué lo buscaban, si en los asuntos de su padre él debía estar (Lucas 2:41-49).
 - 12 En la cuarta estación del Viacrucis —camino al Calvario— Jesús se encuentra con su madre, María.
 - 13 Una vez fue Jesús crucificado, junto a la cruz se encontraban María, el apóstol Juan y María Magdalena. “Jesús le dijo a su madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Después le dice al discípulo: He ahí a tu madre” (Juan 19:25-27).
 - 14 En la decimotercera estación del Viacrucis Jesús es bajado de la cruz y entregado a su madre.
 - 15 En el Nuevo Testamento, se menciona que José de Arimatea le solicitó a Poncio Pilatos el permiso para recoger y bajar el cuerpo de Jesús. El cuerpo es descendido de la cruz y envuelto en un sudario.

violenta de su hijo tienen un dolor inconmensurable, el amor “se afianza como única forma de resguardar el vínculo con un ser que ya no está más en la realidad material pero que se sostiene todavía en la vida psíquica” (Díaz, 2008, p. 6).



Figura 6.2. Donde se descomponen las colas de los burros.
Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014)

El amor es el motor que le permite a estas mujeres sobrellevar el dolor, un amor que impide el desistimiento del lazo madre-hijo: es este sentimiento el que les hace accionar en el presente, pues emprenden la lucha por la búsqueda y la restauración del buen nombre de sus hijos. El personaje de Dolores se encuentra en este accionar que es la prueba irrefutable del amor, a lo largo de la dramaturgia su lucha está fundamenta en el restablecimiento de la dignidad humana de Salvador.

La incertidumbre que padecen los familiares por no saber en el estado en el que se encuentra su ser querido es permanente, la angustia por no saber si está vivo o muerto conduce al dolor y al sufrimiento. El Centro de Memoria Histórica (2014) señala en *Entre la incertidumbre y el dolor*, cómo la desaparición forzada trae consigo

impactos psicosociales descritos como una doble tortura; por un lado, la violencia física que se imagina impuesta en la víctima; y por el otro, una espera infinita que no tiene alivio.

Donde se descomponen los burros es una obra que nos lleva por el camino inconcluso de la desaparición de un hijo y la imposibilidad por parte de la madre de darle un entierro digno. A él se le niega su vida, se le niega su nombre, se le niega su identidad; a ella le arrancan un pedazo del corazón, un pedazo del alma y le imponen una muerte en vida, cargada de un sentimiento más allá de las palabras, pero al que le denominaremos “dolor”.

Otro elemento que la dramaturga incorpora en su obra en el momento de la creación es el señalamiento que sufrió la mujer del testimonio:

DOLORES: Hoy me crucé con Celina, la de la parroquia, y no me saludó.

PEDRO: Ella siempre ha sido ácida.

DOLORES: No es cierto, antes bromeaba conmigo.

PEDRO: Antes de qué.

DOLORES: ¿Va a comer?

PEDRO: Usted deje de estar pensando si la miran o no la miran en la calle.

DOLORES: Deberíamos irnos de aquí.

PEDRO: El que nada debe, nada teme.

DOLORES: Sí, pero igual me ven y siguen derecho.

PEDRO: No necesitamos que nadie nos haga sonrisitas. Es mejor así. Cada uno en su casa.

DOLORES: Me siento como apestada, algunos se cruzan de acera al verme venir. (Vivas, 2016, pp. 136-137)

Uno de los impactos que ha generado la persistencia de la violencia en el país es el rompimiento los lazos sociales y las relaciones con la comunidad: “Los actores armados han instaurado una lógica de distanciamiento e individualismo en que las relaciones sociales se han fracturado a raíz del miedo y la desconfianza”

(Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 300). La estigmatización que sufre la víctima termina por expandirse hacia sus familiares, como se puede ver, Dolores sufre señalamientos que causan una afectación en las relaciones que ella establece con los otros, el daño causado en la esfera social es tal que le plantea a su esposo la posibilidad de abandonar el pueblo. De acuerdo con el Grupo de Memoria Histórica (2013), los estigmas y señalamientos devienen en unas implicaciones negativas en los ámbitos laborales, sociales y territoriales, por lo que las víctimas que padecen esta violencia en ocasiones prefieren desplazarse hacia otro lugar.

Pedro, el esposo de Dolores y padre de Salvador, debe su nombre al discípulo que negó tres veces a Jesús y al que le fue encomendado edificar la Iglesia¹⁶. En la obra, Pedro niega tres veces a su hijo. Cuando le llega una notificación de la alcaldía a Dolores comunicándole que puede reclamar el cuerpo de Salvador, Pedro acude a Poncidor para que permita el entierro del cuerpo en el cementerio, sin embargo, el alcalde le responde que su hijo es un delincuente y no tiene los mismos derechos que un hombre de bien, ordenándole que se vaya del pueblo y entierre a su hijo en otra parte.

16 En la Última Cena, Jesús les dijo a sus discípulos que todos ellos lo abandonarían esa noche, Pedro le contestó que, aunque los demás lo dejaran, él nunca lo haría. Jesús le respondió: "antes que el gallo cante, me negarás tres veces" (Mateo 26: 33-34). Cuando Jesús fue apresado y conducido ante Caifás, el Sumo Sacerdote, Pedro seguía a Jesús de lejos, él entró a la casa del Sumo Sacerdote y se acercó al fuego. Mientras los sacerdotes buscaban falso testimonio en contra de Jesús, Pedro negó conocer a su maestro tres veces, después cantó el gallo.



Figura 6.3. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

Finalmente, Pedro y Dolores llevan en un ataúd el cuerpo de Salvador, mientras son vigilados por Uno y Otro, estos últimos le preguntan a Pedro si conoce al muerto que va en el ataúd, ante las preguntas, Pedro niega tener alguna relación con Dolores y Salvador.

Miles de pájaros cantan en medio de un atardecer naranja. SALVADOR viaja dentro de un burdo ataúd de madera rústica, cargado por su padre y su madre. Tras ellos vienen UNO y OTRO.

UNO: ¿Entonces no lo conoce? Al muñeco.

PEDRO: No señor, no lo conozco.

UNO: ¿Está seguro?

PEDRO: No, señor. No sé quién es el del cajón.

UNO: ¿Sí?

PEDRO: Encontré a la señora en el Alto del Indio y la acompañé.

UNO y OTRO se detienen casi al instante, PEDRO se detiene intimidado.

PEDRO: Por compasión. La pobre no ha dicho ni una sola palabra en el camino.

OTRO: ¿Es su mujer?

PEDRO: Ya le dije, no sé quién es, ni a quién arrastra en esta pesada caja.

SALVADOR dentro del ataúd, se mueve de un lado a otro, la caja le queda grande.

SALVADOR (*Dentro del ataúd*): Mi padre me niega tres veces. Mi madre entiende que debe quedarse callada y así avanzan en silencio...

(Vivas, 2016, pp. 145-146)

De acuerdo con los pasajes bíblicos, uno de los discípulos más allegados a Jesús fue Pedro, es uno de los apóstoles más citados en el Nuevo Testamento y ha sido considerado el primer Papa de la Iglesia. Sin embargo, el miedo a la muerte es la razón que conduce a Pedro a negar tres veces a Jesús en la Biblia, esa sensación de angustia provocada por la presencia del peligro la incorpora Carolina Vivas en el personaje de Pedro, en tanto él, al igual que el discípulo, niega tres veces a su hijo por temor a morir ante la amenaza de Uno y Otro que los siguen.

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) el miedo de las comunidades o grupos sociales a los actores armados, les otorgan poder en tanto se muestran indefensos frente a ellos, por ende, optan por guardar silencio y subordinarse para sobrevivir. En ese sentido, Pedro Cangrejo, en contraposición al personaje de Dolores, inhibe todo tipo de señales que den cuenta de su relación de consanguineidad con Salvador, prefiere protegerse, por eso pretende silenciarlo todo, ocultarlo, evadirlo y hasta negarlo.

Don Casto debe su nombre por “oposición a su conducta” (Vivas, 2016, p. 191), él es un ganadero cruel, frío y con la capacidad de tratar a las personas como animales y decidir sobre su vida.

DOLORES: Usted no manda en todas partes.

DON CASTO: Haga lo que quiera y lo que crea que debe hacer.

DOLORES: ¡Dios castiga!

DON CASTO: ¡Mis manos están limpias, nada tengo que ver con los enredos de su hijo.

DOLORES: ¡Tarde o temprano, Dios castiga!

DON CASTO: El delito no es mi asunto; yo de lo que sé es de vacas, pastos y caballos. (Vivas, 2016, pp. 144-145)

En la dramaturgia existe una relación explícita entre el Estado —representado en el alcalde, Poncidor— con el accionar de grupos paramilitares —representado en don Casto, quien además es la autoridad en el pueblo—, en el combate contra la insurgencia. Para Daniel García-Peña (2005), se configuró como una tradición que el paramilitarismo en Colombia se vinculara a las elites nacionales con el objetivo de silenciar a la oposición, por esto, el fenómeno del paramilitarismo ha sido considerado como una política de terrorismo de Estado. Por tanto, los grupos paramilitares entran a ejercer violencia sobre los movimientos sociales opositores, cuando las políticas legales del Estado no pueden imponer el orden frente a la insurgencia.

DON CASTO: Creo que su actuación es bastante débil.

PONCIDORO: No puedo atentar contra...

DON CASTO: Atentar, bonita palabra. Atentar, atentado, atender.

PONCIDORO: Atender qué, don Casto, créame, yo...

DON CASTO: Resultados, eso es todo.

PONCIDORO: ¿Bajas?

DON CASTO: ¡Sshhit!

Silencio.

PONCIDORO: Hay cosas que no dependen de mí.

DON CASTO: Ya hablé con el comandante.

PONCIDORO: ¿Y qué dice?

DON CASTO: Que el cura es un peligro, pregunta, dice cosas en el púlpito...

PONCIDORO: El pobre tiene que aplicar los diez mandamientos.

DON CASTO: Pues al parecer no conoce el onceavo mandamiento.

PONCIDORO: ¿Cuál?

DON CASTO: No te meterás en lo que no te importa. (Vivas, 2016, pp. 113-114)

En la dramaturgia, se evidencia la incapacidad del alcalde Poncodoro por garantizar la seguridad de la gente de bien, de ahí que don Casto decida hacerse cargo de la “protección” de los habitantes del pueblo, estableciendo un poder de control y dominio sobre el territorio.

El alcalde Poncodoro tiene su nombre gracias a Poncio Pilatos, este último fue quien sentenció a Jesús a suplicio y crucifixión, luego se lavó las manos, como gesto de negación sobre su responsabilidad en el acto¹⁷. Según José Antonio Pérez-Rioja (1971) en su *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Poncio Pilatos “se ha convertido en un símbolo tradicional de la vileza y de la sumisión a los bajos intereses de la política” (p. 353). Carolina Vivas simboliza en Poncodoro a las autoridades estatales que ante la arbitrariedad y la injusticia de aquellos que tienen el poder, prefieren lavarse las manos.

PONCIDORO: ¿Y si el señor cura se da cuenta y abre la boca?

DON CASTO: Tocaría mandarle un mensajito al cura.

PONCIDORO: Lo importante es que todo quede dentro de lo legal.

DON CASTO: Decrete el toque de queda, no sea terco.

PONCIDORO: ¿Y el comandante está de acuerdo?

DON CASTO: ¿Usted es pendejo, o se hace?

PONCIDORO: ¿Él pone los hombres?

DON CASTO: Todo. Al coronel le conviene. A todos nos conviene, convéznase. ¿Más vino?

PONCIDORO: Por supuesto.

DON CASTO: Ya nos estamos entendiendo.

PONCIDORO: Estoy para servirle.

17 A la mañana siguiente de ser apresado, los Sumos Sacerdotes llevaron a Jesús ante el gobernador Poncio Pilatos para que lo condenara a muerte. Pilatos le pregunta a Jesús: “¿Eres tú el Rey de los Judíos? Y Jesús le dijo: Tú lo dices” (Mateo 27:11). Sin embargo, Jesús al volver ser acusado por los sacerdotes no responde. Pilatos maravillado reúne al ladrón Barrabás y a Jesús ante el pueblo, él le pregunta a quién querían que soltara, a Jesús rey de los judíos o al ladrón. Los Sumos Sacerdotes persuaden al pueblo para que elijan a Barrabás y pidan la crucifixión de Jesús, ante esto, Pilatos “tomó agua y se lavó las manos ante el pueblo, diciendo: Inocente soy de la sangre de este justo. ¡Allá vosotros!” (Mateo 27:24).

DON CASTO: Eso lo tengo claro. El decreto es para hoy.

PONCIDORO: Sí, señor. (Vivas, 2016, pp. 114-115)



Figura 6.4. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

Poncidoro a lo largo de la obra considera que no hay justicia que impartir, por el contrario, su deber es servirle a don Casto, a pesar de que su cargo como alcalde le obligue a proteger la vida de los habitantes del pueblo por el cargo que ocupa. El alcalde finalmente decreta toque de queda, con esa orden Uno y Otro —soldados del Ejército— se encargan de asesinar a un grupo de 13 personas entre las que se encuentra Salvador y un viejo “que ha corrido con muy mala suerte”, después de esto, los visten de guerrilleros.

OTRO: Se les iba yendo la mano.

UNO: ¿En qué?

OTRO: Es mejor no quemar tanta pólvora en gallinazos.

UNO: Combate es combate.

OTRO: No me haga reír.

UNO: Nos pidieron varios.

OTRO: Sí, pero no ancianos.

UNO: El viejo se atravesó.

OTRO: ¿Cuántos fueron?

UNO: Como catorce.

OTRO: ¿Con el viejo?

UNO: Sí.

OTRO: ¡Pobre pendejo!

Mira hacia abajo, ve un fragmento del cuerpo de un anciano sobre la hierba. Lleva ruana, la cara de lado con un gesto casi sonriente, plácido, pareciera el rostro de un hombre que duerme.

UNO: Me recuerda a mi abuelo.

OTRO: ¿Qué hacemos con él?

UNO: Yo me lo llevo.

OTRO: Ojalá don Casto no se entere.

UNO: Si usted no abre la boca, no se va a enterar.

OTRO: ¿Me está diciendo sapo?

UNO: Usted puso el tema.

OTRO: Al patrón le gustan las cosas bien hechas y lo mismo al comandante.

UNO: Después de todo no estuvo tan mal, el viejo debe estar agradecido, todos los viejos quieren morirse.

OTRO: Y quién va a creer que un viejo como ése...

UNO: Ya le dije que de ese muñeco me encargo yo y nadie tiene que enterarse nada.

OTRO: Yo me curo en salud, vótelo donde quiera, pero no voy a decir mentiras.

UNO: ¿Cuáles mentiras, huevón? Es callarse la jeta y ya.

OTRO: Y cuando el comando se atiborre de nietos y viudas y vecinos preguntando. ¿Qué? ¿Me callo la jeta y ya? (Vivas, 2016, pp. 123-124)

De esta forma, Carolina Vivas refleja en la diégesis la situación que se vive en Colombia frente a la responsabilidad de las Fuerzas Militares en crímenes de lesa humanidad. Al respecto el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) plantea:

La desaparición forzada asumió también la forma de ejecuciones extrajudiciales conocidas con el nombre de “falsos positivos”, que afectó a jóvenes de zonas vulnerables del país, detenidos ilegalmente, asesinados y hechos pasar como miembros de la insurgencia por la acción de agentes corruptos del Estado que pretendieron sumarlos ignominiosamente a las estadísticas de guerrilleros dados de baja, con el fin de obtener privilegios dentro de la institución militar. Se trata de la única práctica conocida de este delito en la que el encubrimiento implica la exhibición del cuerpo de la víctima, pero trastocado en su identidad; con lo cual se advierte que mientras algunas personas han sido desaparecidas para que no sean contadas entre las cifras de homicidios, ejecuciones y otros crímenes cometidos por los actores armados, otras lo han sido con el objetivo diametralmente opuesto: para contarlas fraudulentamente entre sus listas de logros. (pp. 17-18)

Entre los años 2002 y 2010 bajo la Política de Seguridad Democrática ocurrieron múltiples crímenes de lesa humanidad en Colombia, entre ellos, las ejecuciones extrajudiciales¹⁸, que se convirtieron en una práctica “vinculada con las orientaciones estatales de la lucha contra el terrorismo, que contaron con mecanismos institucionales, normativos y administrativos [...] para el pago de recompensas y estímulos para las unidades militares [...]

18 Los crímenes de las ejecuciones extrajudiciales tuvieron un incremento ante la necesidad de las Fuerzas Militares por evidenciar que la lucha contra las guerrillas tenía resultados positivos, si bien es cierto este delito no apareció a partir del gobierno de Uribe, las cifras de este crimen escabroso aumentaron. “En el período 2002 a 2010 el Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario de la Coordinación Colombia -Europa-Estados Unidos (CCEEU) pudo documentar la ocurrencia de 3.512 víctimas de la práctica de las ejecuciones extrajudiciales” (Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos, 2012, p. 10). El 21 de diciembre del 2018 la Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado colombiano por las ejecuciones extrajudiciales de seis jóvenes presentados como muertos en combate entre los años 1992 y 1997, ya que se demostró que fueron acciones cometidas por las Fuerzas Militares. El anterior fallo de la Corte Interamericana ha sido considerado como la primera sentencia de un tribunal internacional que reconoce un patrón de comisión de “falsos positivos”.

implicadas en producir este tipo de resultados” (Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos, 2012, p. 9).



Figura 6.5. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

Uno de los mecanismos predilectos de los actores armados en Colombia para causar intimidación es la violencia ejercida sobre el cuerpo, este es el medio predilecto para dar mensajes de terror y miedo a la población. El desmembramiento, arrojar los cuerpos a los ríos, las masacres y la disposición espacial de los cadáveres más allá de “rematar o desaparecer al enemigo: buscan exponer su degradación a la vista de otros y darle a ello un sentido, utilizando la disposición de esos fragmentos para hacerlos hablar y producir un mensaje corporal que expanda el terror” (Diéguez, 2013, p. 8).

En medio del proceso de escritura, la dramaturga encontró un artículo de prensa que refería cómo en un lado del río Magdalena los cadáveres quedaban obstruidos y de qué forma algunas mujeres los rescataban para darles sepultura. La relación entre río-cadáver-mujer la llevó a plantear un personaje que pescaba

cuerpos en el río para aquellas madres que necesitaban de uno para realizar el proceso de duelo.

PEDRO: ¿Para qué canta?

CONCEPCIÓN: Así me cogen confianza y llegan derechito a la red.

PEDRO: Los engaña.

CONCEPCIÓN: Les hago un favor.

PEDRO: Es pecado.

CONCEPCIÓN: ¿Entregárselos a quien los llore?

PEDRO: Cobrar.

CONCEPCIÓN: No me diga que no tiene plata.

PEDRO: No es eso.

CONCEPCIÓN: Mire, allí, hágase a un lado, espere...

PEDRO: ¿Qué?

CONCEPCIÓN: Se me fue por su culpa.

Silencio.

PEDRO: ¿No es peligroso?

CONCEPCIÓN: ¿Qué?

PEDRO: Aparecer lo que otros desaparecen.

CONCEPCIÓN: Esto ya no tiene nombre, ya no tiene dueño.

PEDRO: Para eso lo hacen, si no, los dejarían en tierra. ¿No cree?

(Vivas, 2016, pp. 130-131)

La práctica inhumana de eviscerar y lanzar los cuerpos a los ríos es una estrategia de dominación sobre la población, el crimen se configura en un medio para controlar el territorio de una comunidad determinada. Pensar en los cuerpos arrojados en los ríos más grandes del país remite a la imagen de ver cómo bajan los cadáveres arrastrados por las corrientes de agua. El Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) señala que a los habitantes de los costados de los ríos y a los pescadores se les impedía recobrar los

cadáveres que bajaban de las aguas, esto para impedir que fueran entregados a los familiares o fueran sepultados¹⁹.

Paradójicamente, los ríos que son convertidos por los actores armados en aliados del crimen terminan por sacar a flote aquellos cuerpos que fueron arrojados a sus corrientes, con esta acción los pescadores y los familiares de las víctimas tienen la posibilidad de recuperar lo que ha pretendido ser borrado.

Colombia es uno de los países con mayor número de recursos hídricos del mundo, cuenta con una extensa red de agua que cubre toda la nación; cada departamento del país se encuentra bañado por diferentes cuerpos de agua, desde La Guajira hasta el Amazonas, desde Nariño hasta el Arauca. Los recursos hídricos además de considerarse un símbolo de vida y fertilidad, —en la medida en que de estos se valen los seres vivos para mantenerse con vida— en Colombia han abastecido la economía debido a su dinámica fluvial:

Las presiones sobre la oferta hídrica en Colombia se derivan del uso, aprovechamiento, administración y demandas por parte de las distintas organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, sectores productivos y de servicios públicos, sociedad civil, organismos de cooperación internacional y demás agentes involucrados, quienes interactúan asimétricamente según sus intereses y convicciones, con lo cual

19 La relación arte–cuerpos en el río–memoria ha sido un punto de partida para la creación de múltiples obras artísticas. Por ejemplo, la artista visual Erika Diettes con su obra *Río abajo* construye la instalación de un escenario que remite a los ríos como sepulcros acuáticos, a la vez que posibilita en los familiares de las víctimas de desaparición forzada el proceso de duelo, en tanto, las prendas sumergidas en agua remiten al cuerpo del desaparecido, a su identidad que ha pretendido ser borrada. Por otra parte, se encuentra *Treno*, de Clemencia Echeverri, obra en formato de vídeo instalación que tiene una duración de 14 minutos, en donde se establece un diálogo entre los sonidos del crecimiento del río Cauca y los gritos a través de llamados que no obtienen respuesta. Otro ejemplo de la relación entre arte, memoria y río es la obra *Magdalenas por el Cauca*, esta es una intervención de los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz que rinde homenaje a las víctimas desaparecidas en el río Cauca y a las madres de estos. Por otro lado, *Ofelia al revés* de Claudia Salamanca es una obra en formato vídeo instalación que presenta a una mujer flotando en el río, se puede ver cómo su cuerpo se resiste a morir.

determinan las formas de gobierno alrededor del recurso hídrico en las diferentes cuencas hidrográficas del país. (Zamudio, 2012, p. 109)

Las tierras que están alrededor de los ríos se han convertido en un lugar estratégico tanto a nivel económico como político siendo apetecidas por los diferentes actores armados del conflicto. Y aunque desde tiempos inmemoriales culturalmente ha sido uno de esos espacios encargados de dibujar la línea que separa el mundo de los vivos con el mundo de los muertos²⁰, en el país esa división no existe, puesto que, como señala Ricardo Arcos-Palma (2010), “los ríos de Colombia, quizá más que otros ríos del mundo, están llenos de violencia, de muerte, de desapariciones. Son verdaderos testigos mudos de esta tragedia que desangra al país desde hace más de medio siglo” (p. 5).



Figura 6.6. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

20 Algunas culturas, civilizaciones y religiones comprenden los ríos como lugares de tránsito, en la medida que para ingresar a los espacios sagrados o etéreos los seres arriban separados de sus cuerpos. Los muertos deben emprender la travesía por algún cuerpo de agua, por ejemplo, para los antiguos egipcios el faraón debía cruzar el Nilo para ingresar al reino de los muertos. En la mitología griega, el difunto debe cruzar el río Aqueronte, ubicado en el Hades.

En medio de este contexto, nace el personaje de la pescadora Concepción. La dramaturga pensó que “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, 2016, p. 192). El nombre se debe a la advocación de la Virgen de la Inmaculada Concepción, llamada así por no cometer pecado original antes ni después de concebir, tal como la pescadora, quien concibe por medio de su caña los cadáveres del río para dárselos a quienes los puedan llorar. Pedro acude a un costado del río para que Concepción le dé un cadáver para mitigar el sufrimiento de Dolores, pues ella tendría un cuerpo para conmemorar.

PEDRO: Es raro, casi nunca vienen calzados. ¿Cuánto cuesta?

CONCEPCIÓN: Depende.

PEDRO: ¿De qué?

CONCEPCIÓN: ¿Qué es lo que quiere? Deje la preguntadera, lo mejor es que se vaya.

PEDRO: Le ruego, mire... mi mujer necesita... lleva tiempo sin comer.

CONCEPCIÓN: Cuando no aparecen, a las madres nos entra como un asco; dígamelo a mí.

PEDRO: Dice que si puede velarlo, él va a descansar.

CONCEPCIÓN: Eso es cierto. Este río y yo le traemos lo que necesite.

PEDRO: ¿Para cuándo?

CONCEPCIÓN: Estamos en subienda, de pronto en la tarde. (Vivas, 2016, p. 131)

Los actores armados transformaron las aguas de los ríos en grandes bóvedas acuáticas bañadas por sangre. Esto trajo el cambio de las prácticas de los pescadores y la preocupación de los pobladores que viven a las márgenes de los ríos por recuperar los cadáveres que bajan de las corrientes de agua, práctica que es relatada por un habitante del Putumayo en el informe del Grupo de Memoria Histórica (2013):

Sobre el puente del río [Guamuez], nosotros logramos recuperar siete cuerpos. Esos cuerpos estaban abiertos por el tórax. Otros estaban degollados. Lo que nos contaba un muchacho que logró salvarse, era que los paramilitares empezaban a bajar a cada persona de las camionetas y con hachas y cuchillos abrían el estómago. Les enterraban el cuchillo en el estómago, al filo del ombligo, y recorrían con él hasta el cuello, luego los lanzaban al río. Así estaban todos los cadáveres que encontramos en el río. No sabemos cuántas personas más echaron al río, por eso decimos “los que viven en el río”. Es incontable saber cuántas personas viven en este río. (p. 62)



Figura 6.7. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

Teniendo en cuenta que los ríos han sido convertidos en testigos secundarios de los actos atroces cometidos por los diferentes actores armados, las corrientes de agua se configuran en los escenarios en donde los familiares de los desaparecidos elaboran un duelo inconcluso, el lugar en el que realizan conmemoraciones y actos funerarios, el espacio en el que ya no pescan animales, sino cadáveres.

PEDRO: Que sea varón. Se lo ruego.

CONCEPCIÓN: Vamos a ver qué cae.

PEDRO: ¿Cuánto?

CONCEPCIÓN: Ya le dije: depende.

El viento sopla fuerte, sobre la piedra, con el gancho en la mano, la pescadora luce inmensa y poderosa.

PEDRO: ¿A qué hora vuelvo?

CONCEPCIÓN: Los pájaros avisan, es una nube negra, esté pendiente.

PEDRO: Es muy importante, mi esposa vive como ida, dice que el difunto sin rezos se vuelve vagabundo.

CONCEPCIÓN: Y llorón. Esas son las ánimas en pena. No descansan, de aquí para allá van y vienen sus lamentos; las oigo, llegan siempre precedidas de aves de presa.

PEDRO se marcha, la mujer lo ve irse. Un chillido llama su atención, mira al cielo, sonrío. Oye a lo lejos la algarabía de una bandada de aves de rapiña, aguza el oído, el canto de las aves es cada vez más estridente. (Vivas, 2016, pp. 131-132)

Después de mucha espera, llanto, angustia y desesperación, Dolores reconoce a Salvador en la televisión, en donde dicen que es un guerrillero muerto en combate. El cura del pueblo, al ser amenazado constantemente, niega la sepultura de Salvador, mientras que Dolores y Pedro reclaman la inocencia de su hijo y el derecho que él tiene a un entierro digno; sin embargo, todos se niegan a brindarles ayuda, todos les dan la espalda, todos los ignoran. Finalmente, la obra cierra con Dolores tomando la difícil decisión de darle el cuerpo de Salvador al río, la escena *Trasegar* concluye con lo siguiente:

La mujer echa a rodar el cajón por la pendiente polvorienta, al fondo el río furioso ruge arrastrando troncos, piedras, fardos.

PEDRO: ¿Qué hace?

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 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, 2016, p. 149)

El cuerpo de Salvador está en el río y su nombre ha sido cambiado a Moisés²¹ sumergido en las aguas del río Nilo. Teniendo en cuenta la relación de Moisés con el río Nilo, la cual deviene en una adopción, la madre de Salvador arroja a su hijo a las aguas esperando que otra madre adopte a su hijo y le dé un entierro digno, que lo salve de las aguas. La dramaturgia refiere un tiempo-espacio desacralizado en donde los muertos no tienen un lugar para ser llevados a cabo sus ritos fúnebres, develando un tiempo-espacio absolutamente profano. El gesto del bautizo con el nombre de Moisés es un gesto liberador. El símil está construido entre el yugo de los israelitas en territorio egipcio con el de los pobladores del Olvido en el territorio de don Casto. Arrojar el cuerpo de su hijo al río es darle la posibilidad de liberarse de esas normas impuestas para él, de otorgarle libertad a través del único espacio por donde puede transitar libre: el río.

Desde los años ochenta, los habitantes del pueblo Puerto Berrío adoptan a los muertos sin nombre que bajan del río Magdalena (conocidos como N.N), los rescatan, se los asignan, les dan un entierro digno, les hacen ritos y les dan un nombre. Esta práctica social y catártica que ha permitido exteriorizar el dolor por las víctimas del conflicto se ha constituido en un ritual que posibilita la tramitación de los duelos no realizados, puesto que

21 Según los escritos del Éxodo de la Biblia, Moisés siendo bebé fue puesto por su madre en una cesta en el río Nilo, pues los israelitas se encontraban esclavizados en territorio egipcio y la mujer temía por la vida del niño. La hija del Faraón fue a bañarse al río y descubrió al bebé en la cesta, la princesa egipcia crió a Moisés como si fuera su hijo en las tradiciones que regía su cultura.

los deudos del cementerio de este pueblo son madres, esposas o hijas que no han podido enterrar a sus propios muertos.

De acuerdo con Ileana Diéguez (2013) en *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, la práctica de adopción de cadáveres en Puerto Berrío evidencia cómo la violencia en Colombia ha intervenido los cuerpos y ha generado una nueva construcción de lo cadavérico, en tanto los N.N dejan de ser espectros destinados a la ignominia para ser ánimas que conceden favores o deseos. Los cuerpos que bajan del río Magdalena y son rescatados por los habitantes de Puerto Berrío sufren un nuevo nacimiento que conlleva a un segundo bautizo; esta práctica la denomina Ileana Diéguez como “nacimientos al revés” (Diéguez, 2013, p. 166), pues el difunto sufre un renombramiento. Ese segundo nacimiento se encuentra en *Donde se descomponen las colas de los burros* cuando Dolores decide entregar el cuerpo de Salvador al río y llamarlo Moisés, pues seguramente el cuerpo de su hijo será recuperado por otra madre que bautizará el cadáver con el nombre de su desaparecido.



Figura 6.8. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

El no lugar

Las escenas *Rebelión*, *A salvo de ustedes*, *Dueño de mis sueños* y *Me declaro en silencio* proponen un distanciamiento²² en el que el personaje de Salvador Cangrejo Corrales se instala en un no lugar. En estas escenas Personaje —que habla desde la muerte— se presenta, dialoga con el público y enfrenta a la dramaturga, aquella que le dio una vida injusta, o más bien, una muerte injusta, dentro de una tragedia²³, la enfrenta por haberlo convertido en uno más de los sin nombre.

PERSONAJE: (*Al público*). Hola. Soy un personaje. Salvador Cangrejo Corrales; así me bautizó la dramaturga. ¿Qué les parece? Ahora le ha dado por ponerme de protagonista de una tragedia. (Pausa). Contemporánea. ¿Ah? ¡A quién se le ocurre! ¡A ella! No podría haberme asignado un criado picarón, un mujeriego, no sé. ¡Pero esto! Quiere condenarme a vivir siempre la misma vida infame. [...] Soy un hombre del común, uno más de los sin nombre; esto, claro, hasta que mi madre me encuentre, en esta tierra de caimanes cebados de indefensión, en esta tierra de caimanes cebados de hombre. (Vivas, 2016, pp. 118-119)

22 Bertolt Brecht (1948) en el *Pequeño Órganon* señala que el efecto del distanciamiento impide que el espectador se identifique con el personaje representado, al evitar la aproximación emocional del público con la situación escenificada. Al no haber lugar para la identificación, no ocurre la inmersión del espectador en el mundo ficcional, por ende, este puede reflexionar desde un sentido crítico y objetivo de lo representado.

23 Aristóteles en *La poética* define la tragedia griega como la imitación de una acción elevada completa en sí misma, es decir que es la representación de las acciones de los hombres mejores (héroes), de su felicidad o desdicha que incitan en el espectador piedad o temor. Para Aristóteles la tragedia griega presenta un orden inicial que se ve alterado por la *hybris* (acción que trasgrede el equilibrio), la cual modifica la historia, el héroe debe instaurar un nuevo orden y asumir su destino, por lo tanto, el héroe trágico griego enfrenta un destino del que no puede escapar.

Dentro del universo ficcional (diégesis²⁴) que nos devela el recorrido de Dolores para enterrar a su hijo, existe otra historia diferente, insertada en el relato principal que se presenta a través del diálogo del Personaje de Salvador consciente de ser personaje de una dramaturgia, que interpela a la dramaturga misma, por su destino trágico.

Carolina Vivas como dramaturga de la diégesis desde el inicio de la creación condena a Salvador a un destino²⁵ trágico, lo sitúa en el limbo vida/muerte, puesto que el personaje a lo largo de la historia no recibe los respectivos ritos fúnebres y, por ello, no puede ingresar al plano de los muertos.

PERSONAJE: Sin nada que decir por fuera de lo que mi ama programa para mí, me encuentro desde hace ya rato en absoluto silencio. No voy a darle gusto. Quiere que eche una perorata sobre mi desaparición. ¡Que se invente otra cosa! Además de no existir realmente, ahora me borra, me desaparece. ¡Qué bonito! Vaya suerte la mía. ¿Ya les conté que me dio una muerte indigna? ¿Y qué mientras mi madre no me vea, no me toque vacío de mí, no va a descansar? Serán noches y noches sintiéndose culpable de haberme perdido, de no haberlo hecho bien, de vergüenza con Dios por dudar de sus designios. (Vivas, 2016, pp. 135-136)

24 El espacio diegético o universo diegético, es la construcción del espacio ficcional que opera como realidad, independientemente de los grados de referencialidad extratextual que pueda tener, en donde los personajes establecen relaciones que solo son posibles en ese mundo con ellos mismos, entre personajes, lugares y objetos. El universo debe ser verosímil, coherente y estar cohesionado internamente (Gérard Genette. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972).

25 De acuerdo con la mitología griega, el profeta Calcante le vaticinó a Aquiles que podría escoger entre una vida corta y gloriosa o una vida larga y sin gloria. Cuando ocurre la Guerra de Troya, Tetis (madre de Aquiles) le oculta a su hijo la guerra, pues sabe que morirá en ella, sin embargo, el guerrero decide acudir al campo de batalla, prefiriendo así tener una vida corta, con lo cual obtuvo un destino glorioso.

El microrelato o metadiégesis²⁶ que se encuentra únicamente en los diálogos de Salvador consciente de su inexistencia real, plantea dos presentes. El primero situado en la historia principal (diégesis) en donde Dolores busca su cuerpo, y el segundo en la metadiégesis, situado en el presente de la recepción de la obra, que pretende, a través de la función apelativa del lenguaje, plantear una pregunta en el mundo real durante el tiempo inmediato de la enunciación. El primero corresponde al tiempo interno del relato y el segundo al tiempo de la enunciación o del hecho escénico.

PERSONAJE: (*Al público*). Es maravilloso no tener sentimientos propios. Todos me los insufla ella, la dramaturga. ¿Recuerdan? Siempre terribles, siempre dolorosos. Pero no importa, no son míos, no siento nada. [...] Ojalá no tengan que ver a su madre vociferando de dolor, como me han condenado a mí. Vaya demiurga. No sé si así es su mundo, no hay novelas, ni imágenes sobre ustedes en el mío. Pero si es así, lo siento mucho. ¡Ah!, es mi primer sentimiento propio, no lo puedo creer, he sentido por ustedes una honda conmiseración. No puede ser, me estoy humanizando. ¿Qué será lo “típicamente humano”? Habría que preguntarle a Beckett²⁷. Mientras nadie me encarne, me recuerde o me imagine, simplemente estaré a salvo de ustedes. Conmuévase con su mundo, no con el mío. Cuenten sus rabias, a mí déjenme en paz. La paz de los libros quemados, de lo que ya no es. (Vivas, 2016, p. 128-129)

26 Dentro del relato, en la diégesis, se pueden identificar varias historias. Si una de estas es narrada por un personaje, pero pertenece a otro espacio-tiempo y es diferente de la historia principal, será un relato metadiégetico o metadiégesis. El término se refiere, a una historia dentro de otra (Gérard Genette. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972).

27 Samuel Beckett fue un dramaturgo irlandés precursor al teatro del absurdo. Su vida se vio marcada por las dos Guerras Mundiales. Después de estos acontecimientos, la humanidad quedó sumergida en la desesperanza y la incredulidad. De ahí que, en sus dramaturgias, sitúa la crisis del lenguaje frente a la condición humana. Por eso su teatro devela un lenguaje fragmentario, no lógico-casual, ni lineal, lo que hace alusión a esta condición.



Figura 6.9. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

En contraposición a los personajes de las tragedias griegas que son elevados en la condición heroica debido a sus grandes hazañas —ya que encarnan y representan la *hybris*²⁸—, el personaje de Salvador es presentado como un joven común que muere a temprana edad sin restaurar ningún orden, muere sin nombre y sin causa alguna. En la metadiégesis, el conflicto se centra en que Personaje no está de acuerdo con el destino trágico que le ha impuesto la dramaturga, convirtiéndola, además, al referirla, en un personaje ficcional dentro de la diégesis. El problema radica en su existencia posterior a su muerte (en la metadiégesis), pues después del paso por la vida, que reafirma su permanencia en el mundo (en la diégesis), no ha logrado un cambio de condición

28 La *hybris* es un concepto de la Grecia Antigua que en las tragedias de los autores clásicos griegos se relacionaba con la transgresión, frente a los límites impuestos (por los dioses y los gobernantes), que efectuaban lo héroes. Por ejemplo, en la obra *Antígona* (Sófocles), Polinices es enterrado por su hermana contraviniendo las órdenes del nuevo rey, Creonte, de dejarlo insepulto y, por tanto, condenado a deambular eternamente en el limbo. Ella transgrede (*hybris*) la ley impuesta por los hombres por cumplir una ley superior: el deber fraternal.

que le permita no sufrir más. El tránsito hacia lo desconocido se da en medio de la indignación y el reproche por la suerte que le ha tocado vivir en los dos presentes.

PERSONAJE: [...] Siempre termino diciendo lo que escribieron para mí. Había jurado no decir una palabra sobre mi desaparición. Silencio, me declaro en silencio frente a esta encrucijada, a esta condición de personaje trágico que no puede huir de su destino. (Vivas, 2016, p. 146)

Personaje está expuesto (en la metagiégesis) al tormento por ser súbdito de la dramaturga, desprovisto de su cuerpo, de su movilidad, de su voluntad, de su identidad, de su vida. Menospreciado por los que se encuentran vivos (en la diégesis), interroga con toda su ira el porqué de su destino, un destino que él no eligió. Un destino impuesto desde ese presente (de la metadiégesis) en donde se encuentra la dramaturga: en el mundo real.

PERSONAJE: Sin nada que decir por fuera de lo que mi ama programa para mí, me encuentro desde hace ya rato en absoluto silencio. No voy a darle gusto. (Vivas, 2016, p. 135)

La existencia de los dioses está supeditada a la creencia que tienen los seres humanos en ellos, es gracias a la humanidad que las divinidades adquieren poder; por tanto, se establece un lazo entre los dioses y los hombres basado en el principio dios creador-obra hombre. La literatura de la antigua Grecia da cuenta de cómo todo “el destino humano estaba fuertemente vinculado a los caprichos de los dioses. Todo lo concerniente a nuestra existencia, e incluso a nuestra propia muerte, dependía de la voluntad divina” (Luengo, 2013, p. 208). Por ende, la libertad de los seres humanos está limitada o condicionada por el poder de dominio de las divinidades, pues finalmente son ellos los que subordinan la suerte y la vida de los hombres.



Figura 6.10. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

El destino que cumple Salvador en la dramaturgia es un destino que pertenece al realismo trágico²⁹, donde claramente no hay héroes sino personajes antihéroes que nunca alcanzan su objeto de deseo: Salvador no cambia su destino, Dolores no enterra su cuerpo, Pedro no reconoce a su hijo, la muerte de Salvador es un sinsentido. En la forma interna, el camino que recorre Personaje va desde la realidad existente en la diégesis hasta la realidad de la metadiégesis, refiriendo su autoconocimiento, situación conflictiva del antihéroe que parte de la heterogeneidad de la realidad, que le es extraña, y se manifiesta finalmente en la forma final cuando diégesis y metadiégesis dan pleno sentido a la obra. Personaje se encuentra realmente des-animado ante la situación, le es imposible cambiar su destino, la predestinación es trágica, al igual que para los miles de jóvenes que han sido

29 Por contraposición al realismo mágico.

asesinados mediante las ejecuciones extrajudiciales por la orden de un “gobierno” que ha impuesto este destino.

Personaje no puede cambiar su destino porque no puede combatir las causas que lo condenan. Realmente la dramaturga no condena a Salvador, lo toma como referente para recordar una realidad que inunda al país, en cuyo caso el creador del destino, es el Estado. Según el GMH (2013), “Los actores armados enfrentados han usado y conjugado todas las modalidades de violencia. Todos han desplegado diversas modalidades y cometido crímenes de guerra y de lesa humanidad, haciendo a la población civil la principal víctima del conflicto” (p. 20). Trastocando su deber de garante de la seguridad y de protección de cada uno de los ciudadanos del territorio nacional. La dramaturga por medio de Personaje interpela al Estado quien ha llevado a miles de colombianos a un destino trágico, engrosando las cifras que puedan, en el papel, evidenciar la “lucha contra el terrorismo”.

En la escena de la *Rebelión*, Salvador se dirige por primera vez al público, desde un espacio sin identidad precisa, no identificable, él dice lo siguiente:

PERSONAJE: (*A público*). [...] Mi destino transcurre en una tierra sembrada de fosas comunes, cementerios clandestinos y territorios sagrados [...] Así lo decidió la creadora, me obliga a nombrarla así. Vaya despedida la que escribí para mí. Era la época de los camiones carnívoros, de uno de ellos me arrojaron y me dejaron aquí: donde reposa, desde hace más de 600 años, el cráneo niño de un sacrificado, cuya sangre honró a los dioses y evitó la sequía. Pero mi muerte no honra a nadie, desencarno en vano. A mi derecha, un indio sin cabeza, decapitado hace 400 años por el sable español. Vaya contertulios y lugar para una cita. Quién sabe con qué más pueda encontrarme, quizá éste sea el lugar donde se descomponen las colas de los burros. No seré más ese que ella quiere que sea, ahora seré yo. (Vivas, 2016, pp. 118-119)

El anterior fragmento de la dramaturgia devela cómo los camiones son los medios de transporte que conducen a las víctimas a su destino: la desaparición; una vez las personas son obligadas a subir jamás regresan. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), el 14 de enero de 1990 entre las 20:30 y las 22:50 en el Pueblo Bello (Antioquía), los paramilitares ingresaron al corregimiento Turbo, sacaron 43 campesinos de sus casas y los obligaron a subirse a un camión, los 43 agricultores no volvieron. Por tanto, si durante la dictadura en Argentina los vehículos Ford Falcon eran “tramperas móviles que se usaban para el secuestro de personas” (Agencia Paco Urondo Periodismo Militante, 2016), en Colombia los camiones y las camionetas son vehículos en cuatro ruedas que devoran todo lo que entra en ellos.

En términos estadísticos, en Colombia no existen datos exactos sobre este fenómeno, puesto que, en primer lugar, “la mayoría de las desapariciones forzadas son causadas por el Estado, ocasionando que se subregistren los casos” (Medicina Legal y Ciencias Forenses, 2014, p. 464) y, en segundo lugar, porque, aunque existen diferentes fuentes que ofrecen datos, en algunos casos coinciden y en otros no. El informe *Hasta encontrarlos* del Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), indica que el total de desapariciones forzadas, desde 1970 hasta el 2015, es de 60.630 en total, de las cuales se sabe del paradero de 8.122, es decir, el 13.4 % del total; 3.480 de estas personas aparecieron muertas y 984 aparecieron vivas, es decir, el 42.8% y el 12.1% respectivamente; además 3.658 siguen desaparecidas.

A través de la alusión que le hace Dolores a Salvador se hace referencia en la dramaturgia de un universo invadido por cementerios clandestinos que salvaguardan cuerpos sin nombre, ríos/cementerios que arrastran la prueba fehaciente de la muerte, pero que a su vez contienen la memoria del conflicto armado. La práctica de la desaparición forzada, en efecto, deviene en la imposibilidad de tener un cuerpo al cual llorar y enterrar. La necesidad por enterrar al ser querido es un elemento que aparece

en el personaje de Dolores, quien siente la obligación de sepultar el cuerpo de su hijo:

DOLORES: Salvador, usted va a aparecer porque la carne busca su origen y no estoy dispuesta a quedarme con las manos vacías. Necesito que repose en un lugar donde pueda visitarlo, donde me cuente sus cosas y yo lo acompañe los domingos y feriados en la tarde. 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 forje y su taita me los sembró en el vientre con un amor furioso de macho enamorado. (Vivas, 2016, p. 127)

En la tradición cristiana se considera que Jesús de Nazaret es el salvador y redentor, quien con su muerte redimió el pecado de los hombres. En contraposición al sacrificio del Hijo de Dios, Carolina Vivas decide llamar Salvador al joven condenado a la muerte y a la falta de entierro, ya que, su asesinato no libera ni redime los errores de otros; todo lo contrario, su muerte no honra a nadie.

Cangrejo Corrales son los apellidos de la familia que protagoniza en esta obra la agonía de la desaparición y ejecución extrajudicial de un hijo. En la mitología griega, la constelación de Cáncer, el Cangrejo, se crea después de que Hera, en agradecimiento a Carcinus (Cangrejo gigante) por ayudarle como obstáculo dentro de una de las doce pruebas de Hércules³⁰, lo envía al firmamento. Para los caldeos y posteriormente para los neoplatónicos, la constelación de Cáncer era denominada la “Puerta de los Hombres”, puesto que a través de ella descendía el alma desde

30 Según la mitología griega, Hércules fue concebido por el dios Zeus y la mortal Alcmena, razón por la cual es odiado por la diosa Hera, esposa de Zeus. Alcmena provoca un ataque de locura en Hércules, bajo esa influencia él asesina a su esposa, hijos y a dos de sus sobrinos. Cuando recobró la sensatez, Hércules no soportó lo que había hecho y se exilió en tierras inhóspitas; su hermano Íficles lo encuentra y le recomienda consultar el Oráculo de Delfos, el Oráculo resuelve que como penitencia por su espantosa acción deberá llevar a cabo doce trabajos que serían dispuestos por Euristeo.

los cielos para encarnarse: la constelación se convirtió en el medio a través del cual el espíritu se conduce al cuerpo físico, para darse la primera manifestación de la vida.

Los mitos asociados a Carcinos develan la trascendencia y lo infinito simbolizado en la permanencia del Cangrejo en el firmamento y el vehículo celestial para la encarnación, pues el alma desciende desde los reinos celestiales, un espacio sagrado y eterno para dar la vida.

La decisión de Hera de fijar a Carcinos en el firmamento como una recompensa se fundamenta en la inmortalidad, el reconocimiento por todos los hombres (la gloria) y el descanso en un espacio sagrado que es dador de vida. Sin embargo, no siempre se retorna a la bóveda celeste desde donde sale el espíritu. En *Donde se descomponen las colas de los burros*, Salvador Cangrejo es asesinado, pero su muerte no es redimida, el personaje nunca arriba de nuevo desde donde desciende, al lugar trascendental e infinito que promete la salvación. Por eso al final de la dramaturgia, su nombre ya no será más Salvador Cangrejo, sino Moisés.



Figura 6.11. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

Carolina Vivas quiso que los nombres de sus personajes provinieran de la religión católica, a través del recorrido de Salvador en los dos presentes. La religión en el espíritu mesiánico afirma que el sufrimiento tiene sentido: el mal del mundo se establece como una estrategia del plan divino en el cual finalmente se abrirán las puertas del Paraíso y se llegará a la redención a través del sacrificio. El utopismo occidental, por su parte, concibe que el mundo imperfecto del sufrimiento actual coexiste con una versión diferente como posibilidad, sosteniendo su lucha contra la realidad que le es dada para vivir. La realidad deseada quisiera ser real, pero no lo es porque el plano de lo real está ocupado de forma incorrecta. Se requiere una metamorfosis: “un cambio de apariencia por parte de las sustancias” (Echeverría, 2005, p. 15). La base de la propuesta de los nombres religiosos se desprende entonces del utopismo occidental, en relación con la resistencia de los personajes a conformarse y a aceptar el sufrimiento como la base de su salvación: Personaje siempre rechaza su destino; Dolores tampoco acepta el destino de Salvador, liberándolo y cambiándole el nombre. No es a través del sufrimiento de Salvador que se llegará a la redención o al cambio, es a través de la postura crítica frente al presente que deviene de un pasado que ha sido impuesto. ¿Podría vincularse en el corazón del utopismo occidental el materialismo histórico? Carolina Vivas denuncia, a la par que rechaza, a través de Personaje en la metadiégesis, el destino de Colombia al estar regida por un gobierno criminal.

Poder instaurado que conduce al miedo y al silencio

Si no se habla, si no se escribe y no se cuenta, se olvida y poco a poco se va tapando bajo el miedo. La gente que vio el muerto se va olvidando y tiene miedo de hablar, así que llevamos un oscurantismo de años en el que nadie habla de eso [...] Como nadie habla de lo que pasó, nada ha pasado.

Entonces bien, si nada ha pasado, pues sigamos viviendo como si nada.

¡BASTA YA!, TESTIMONIO DE HABITANTE
DEL TRUJILLO, VALLE DEL CAUCA

Alrededor de la historia de *Donde se descomponen las colas de los burros*, se teje la angustia de Dolores porque su hijo no tendrá entierro y por ende no irá al cielo; y su eterno sufrimiento mediante apartes poéticos que ella recita. La dramaturga utiliza la poesía como una forma de enunciación del dolor frente a las acciones o los diálogos. Se teje también la desesperación de Pedro por brindarle soporte al estado ambiguo de Dolores y las acciones de negación derivadas del instinto de protección para mantenerse con vida; y finalmente, se construye, con los apartes de Personaje, el destino trágico de Salvador mientras que reniega del cambio en su identidad, de su desaparición, de la muerte indigna que le tocó, del dolor de su madre.

La desaparición de los seres queridos es para las familias el inicio de un nuevo ciclo imposible de cerrar, una espera y búsqueda constante, la inmersión en un tiempo inconcluso que parece que no avanza. El mayor deseo de las víctimas después de recuperar a sus seres queridos es recuperar su identidad, después de haber sido tildados, señalados, y menospreciados.

PONCIDORO: (*Descubriéndolo*). ¿Está llorando?

PEDRO: Es que ya no sé dónde pedir ayuda.

PONCIDORO: No será aquí. Esto es la alcaldía, no la iglesia. Yo no soy quién para darle órdenes al cura. Él ya está bastante crecido. ¿O estaba? ¿Qué tal que se nos muera?

PEDRO: Usted puede hablar con don Casto. Dígale que mi mujer está desconsolada. Dice que Salvador tiene derecho a la misa y a estar en el cementerio.

PONCIDORO: Perdóneme, pero en el caso de su hijo yo no hablaría de derechos. No es lo mismo un hombre de bien que un delincuente.

PEDRO: ¡Cuál delincuente, viejo hijueputa! ¡Cuál delincuente!

PONCIDORO: ¡Suélteme, cabrón de mierda! ¡Agente...!

PEDRO: Perdóneme, señor alcalde, no sé qué me pasa.

PONCIDORO: ¡Ya! Ya pasó. No se preocupe. Yo también soy padre.

PEDRO: Discúlpeme por favor. No quise hacer eso.

PONCIDORO: Vaya a su casa, consuele a su mujer y pídanle a Dios resignación.

PONCIDORO: ¿Otra vez llorando?

PEDRO: No puedo volver sin el permiso.

PONCIDORO: ¿Qué idioma hablo, señor Cangrejo?

PEDRO: Por favor. (Vivas, 2016, pp. 140-141)

El nombre de Salvador en la dramaturgia ha sido mancillado y divulgado a nivel nacional, presentándolo como un insurgente caído en combate, esta violencia termina por afectar el buen nombre y la dignidad de Salvador y sus padres.

DOLORES: ¿A quién le hemos llevado flores los domingos?

PEDRO: ¿Qué quiere decir?

DOLORES: ¿Frente a la tumba de quién hemos llorado todo este tiempo?

PEDRO: No entiendo.

DOLORES: Salvador no está en el cementerio.

PEDRO: ¿Qué?

DOLORES: Lo volví a ver hoy en la televisión.

PEDRO: El dolor la está enloqueciendo.

DOLORES: Le pusieron un fusil, lo vistieron con ropas ajenas y lo presentaron como delincuente.

PEDRO: Ésas son ideas tuyas.

DOLORES: Supe que era él, porque en el pecho se le veía la virgen-cita del Carmen que era de mi mamá.

PEDRO: Uno ve lo que quiere ver.

DOLORES: En el brazo, le alcancé a ver las cicatrices de los mosquitos.

PEDRO: ¿De dónde saca esas cosas? Deje que el muchacho descanse en paz.

DOLORES: Es que dieron el nombre: “Salvador Cangrejo Corrales, muerto en combate”, así dijeron.

PEDRO: Cuál combate si él había salido por leña.

DOLORES: Entonces es cierto. (Vivas, 2015, pp. 132-133)

La identidad ha sido entendida como el cúmulo de rasgos o características que permiten diferenciar a un sujeto o grupo social. La configuración de la identidad está subordinada a los diferentes fenómenos sociales, de modo que cada sujeto edifica la narrativa del yo dentro de los discursos y las relaciones sociales. Zaira Navarrete-Cazales (2015) plantea que la identidad es “un concepto diferencial que designa movilidad, transformación, cambio, suturas temporales, un proceso. Es decir, el sujeto no nace determinado con una identidad última, sino que la identidad es un proceso de constitución nunca acabado” (p. 447).



Figura 6.12. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

Los actores armados han alterado las identidades de las víctimas en tanto que el discurso basado en la justificación del acontecimiento violento se ha empleado con el fin de denigrar el buen nombre de la víctima, de forma tal que su identidad ha sido trastocada. El Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) señala que “las autoridades o personas del entorno pueden formular hipótesis que justifican el crimen y que se hacen extensivas a las familias o a los grupos de pertenencia” (p. 281). Ante la estigmatización, los familiares de las víctimas emprenden una lucha por recuperar el buen nombre de su ser querido, por restaurar en el tejido social y en la comunidad la identidad que ha sido mancillada.



Figura 6.13. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014).

En la dramaturgia, la madre de Salvador después de reconocer a su hijo en la televisión, reclama la inocencia de Salvador y el derecho que él tiene a un entierro digno. En la escena titulada *Él tiene derecho*, Dolores acude a don Casto para que dé la orden del entierro de su hijo, en medio de la conversación ella le deja claro que Salvador es inocente y los delincuentes son otros.

DOLORES: Vine a aclararle que mi hijo no tenía nada que ver con nadie.

DON CASTO: Esa historieta la oigo a diario.

DON CASTO se aplica fijador en el pelo, frente a un hermoso y antiguo espejo.

DOLORES: Él era casi un niño, un simple peón.

DON CASTO: ¿Para eso pidió verme?

DOLORES: Es que no me han entregado su cuerpo, dicen que de pronto el martes.

DON CASTO: (*Mirándola a través del espejo*). Mi hacienda no es la morgue, señora.

DOLORES: Temo que no me lo dejen enterrar en el cementerio.

DON CASTO: ¿Y yo qué tengo que ver con eso?

DOLORES: Nada, por supuesto.

DON CASTO: ¿Qué quiere?

DOLORES: Pensé que como sus hombres son los que...

DON CASTO: Mis hombres nada, señora. ¿Cuáles hombres? Yo tengo reses, no hombres.

DOLORES: Dicen que ellos le prohibieron a los vecinos hablarnos.

DON CASTO: (*Se suena sin discreción*). Las normas son las normas.

DOLORES: Lo que sucede es que Salvador es inocente. (Vivas, 2016, pp. 141-142)

Dentro de la dramaturgia, don Casto representa un poder omnipotente, superior al del Dios creador, con la potestad de decidir incluso sobre la vida o muerte de los otros seres humanos que para él no son más que ganado. Cuando la madre de Salvador va a la hacienda de Don Casto para que le permita la sepultura del cuerpo de su hijo en el cementerio, éste se niega argumentando que “los criminales no pueden descansar en paz junto a la gente de bien” (Vivas, 2016, p. 143). Ante la respuesta, Dolores le hace saber que los criminales son otros y ellos mataron a su hijo; Don Casto le hace saber que puede ultrajarla, golpearla y reventarla para que se quede dócil y silenciosa.

DOLORES: Creía que eran habladorías, pero no, usted es un hombre malvado.

DON CASTO: No me suba la voz, no me obligue a educarla; porque a mi mujer la quería, pero a usted ni la conozco.

DOLORES: Dios le va a dar su merecido.

DON CASTO: Yo puedo darle a usted lo que se merece, todavía aguanta.

DOLORES: ¡Hágalo! Ya nada me importa.

DON CASTO: Créame, hoy no tengo ánimo, no me gustaría verla reventada y lamentándose, porque si algo detesto de una mujer, son los lloriqueos. Ahora lárguese, señora, tenga la bondad.

DOLORES: Conmigo no van a poder, don Casto.

DON CASTO: ¡Fuera!

DOLORES: Le voy a dar a mi hijo cristiana sepultura, aunque tenga que llevarlo a otro pueblo. (Vivas, 2016, p. 144)

Lo anterior evidencia, además de la clara violencia de género, una violencia transversal que se ejerce sobre los individuos en todo aspecto de su vida, que lo atraviesa todo, aunado a la forma de la producción de un sustento, y una construcción de verdad que justifica y hace posible que se reproduzca el sistema de dominación bajo el cual se establece la lógica interna argumentativa de la dramaturgia. Precisamente esto es lo que señala Foucault (1976) frente al problema entre la dominación y el sometimiento, referenciado en la pérdida de la soberanía sobre la propia vida, y no en el sentido del derecho consuetudinario desde la Edad Media de la soberanía del rey, del feudo, y sus dos modos de ejercer poder:

[...] las nuevas mecánicas del poder se apoyan más sobre los cuerpos y sobre lo que estos hacen que sobre la tierra y sus productos. Es una mecánica que permite extraer de los cuerpos tiempo y trabajo más que bienes y riqueza. Es un tipo de poder que se ejerce incesantemente a través de la vigilancia y no de una forma discontinua de por medio de un sistema de impuestos y de obligaciones distribuidas en el tiempo; supone más una cuadrícula compacta de coacciones materiales, que la existencia física de un soberano; y en fin, se apoya en el principio según el cual una nueva y específica economía del poder tiene que lograr hacer crecer constantemente las fuerzas sometidas y la fuerza y la eficacia de quien la somete. (Foucault, 1976, p. 148)

Lo anterior pareciera entonces que deviene de un cambio en el sistema económico feudal al sistema económico capitalista, en donde la sociedad burguesa, según Foucault, construye nuevos mecanismos de sometimiento a través del poder disciplinario. Lo que se ve reflejado en la dramaturgia es una sociedad actual que vincula la teoría de la soberanía actuando junto con la teoría del

poder disciplinario, aunque sean opuestos. El poder entonces se ejerce entre dos opuestos: “un derecho público de soberanía y una mecánica polimorfa de la disciplina”, este proceso de sometimiento se ejerce mediante el cuerpo e incide directamente sobre el comportamiento. El análisis del poder se debe centrar “hacia la dominación [...] los operadores materiales, las formas de sometimiento, las conexiones y utilizaciones de los poderes locales [...] hacia los dispositivos de las estrategias” (Foucault, 1976, p. 150).

La muerte de Salvador, al ser exhibida en los medios de comunicación, tiene como objetivo, por un lado, evidenciar la efectividad del Ejército para engrosar las cifras de los muertos dados de baja en combate y, por el otro, hacer del trágico fallecimiento del personaje un mecanismo para controlar a los habitantes del Olvido, estableciendo normas que le permiten a don Casto tener el poder de decidir quién es la gente de bien y difundiendo a nivel nacional una verdad que es construida por él. Al respecto, el Centro Nacional de Memoria Histórica dice que:

La desaparición forzada [...] ha sido desarrollada por los actores armados como práctica de castigo aleccionador para la comunidad, por tanto transmite un mensaje en relación con el poder y los alcances del actor armado, así como con las acciones que bajo su dominio es plausible llevar a cabo. En este sentido, el terror que provoca esta forma de violencia es usado para controlar a las comunidades e imponer normas y formas de vida favorables a los intereses de los victimarios. (2016, p. 303)

Judith Butler (2004), en *Vida precaria*, señala que desde los acontecimientos del 11 de septiembre (caída de las Torres Gemelas) hemos sido testigos del antiintelectualismo y de la aceptación creciente de la censura de los medios de comunicación. Para Butler, esto último está supeditado a que los medios reproducen la voz del poder, debido a su alianza o identificación con ella, en ese sentido siempre ha existido una relación comprometida de los

medios con la reproducción del discurso legitimador de la guerra, el cual avala la lucha contra el terrorismo.

En Colombia, los medios de comunicación han fungido como reproductores de las voces oficiales, es decir, del Estado; los periódicos y los noticieros han influido en las percepciones tanto individuales como colectivas con su manera de narrar el conflicto armado. Ahora bien, la construcción y propagación del imaginario de enemigo no es únicamente empleada por los actores armados, “los medios de comunicación, [...] nutren la construcción social de enemigo, no solo porque caracterizan el conflicto armado y sus actores, sino también porque difunden en su discurso editorial y noticioso patrones de segregación que distinguen entre héroes y villanos” (Mesa, 2016, p. 5).

Las acciones perpetradas sobre la población civil se constituyen en estrategias de dominación de los actores armados que imparten a través de diferentes modalidades de ejercer violencia, puesto que tienen la intención de subordinar, intimidar y generar miedo en la población. Al respecto, Arleison Arcos señala:

En un contexto de miedos absorbentes, la vida de los ciudadanos es cada una y todas juntas una novela completa de violencias, ataques y defensas, en la medida en que las violencias o las amenazas de violencia construyen también la visión del mundo, del entorno cercano y el lejano; ritualizan la sangre, desacralizan la vida, hacen cotidiana y obsesiva la matanza, el matar y el morir y perpetúan con toda su fuerza al miedo como medida de la acción pública. (2005, pp. 126-127).

La violencia, tanto la ejercida sobre los cuerpos, como la ejercida sobre las madres, padres, hermanos, etc., es un acto transformador de las relaciones. Kalyvas (2006) define la violencia como “la deliberada generación de dolor a la gente” (p. 19). En la dramaturgia el dolor se representa por medio de diferentes mecanismos estéticos, la enunciación de acontecimientos traumáticos de narrativas o memorias vinculadas al sufrimiento desde un dispositivo que refiere una experiencia de dolorosa, como por

ejemplo la muerte violenta de un hijo. Por tanto, la representación simbólica de los eventos traumáticos se ve mediada por el dolor y el resentimiento provocado por la coacción. Este dolor es radicalmente trágico, terrorífico, siniestro, mortífero y cruel, es una experiencia humana trágica representada en la dramaturgia, en donde la poesía es el vehículo del dolor y del sufrimiento, los poemas se constituyen en certezas de las repercusiones de las acciones violentas cometidas.

Mediante los apartes poéticos de Dolores, se transmite un carácter emocional en la enunciación, mientras se potencia la designación de lo nombrado en la manifestación —gestual y corporal de Dolores— de la acción a lo largo de la obra. Dolores no solo manifiesta lo que sucede, sino que también devela su sufrimiento.

“Agazapados
Tras muros invisibles
Los artistas del mal
Tengo *miedo* de alienígenas
Alienados
Alineados
Y alimentados
Devoradores lujuriosos
Artífices de la miseria” (Vivas, s. f., p. 5)

“Arenas movedizas
terrenos insondables
caminos sombríos
se atragantan los pavores
y la verdad no basta
pasos inseguros
tortuosa incertidumbre
y entonces el *miedo*
posesivo
inaprensible” (Vivas, s. f., p. 8).

Y la noche
Se hizo propicia para las hordas
Solo queda
La sutil sabiduría que deja el miedo
El olfato que se aguza
Previendo la desgracia
La ansiedad que se crispa en el pecho
El prudente silencio que se guarda
Prudencia que se vuelve infamia. (Vivas, s. f., p. 18)



Figura 6.14. Donde se descomponen las colas de los burros.

Fuente: Gabriela Córdoba Vivas (2014)

De acuerdo con Natalia Castellanos (2015), cuando el miedo es empleado por los actores armados como elemento para silenciar a las comunidades, se afectan las formas de vida de los pobladores y su dimensión simbólica. El contexto de violencia en Colombia ha generado en las poblaciones un constante miedo debido a las persistentes formas de amenaza, la sensación de tranquilidad se ve fracturada y los actos violentos se encuentran

al orden del día. La cotidianidad es un escenario habituado por “la irrupción del terror, a través de escenas que desvirtúan todo significado de la muerte y en las que el silencio y la omisión de cualquier denuncia son el único seguro para continuar con vida” (Castellanos, 2015, p. 18).

El miedo trae consigo el silencio, sin embargo, es pertinente aclarar que el silencio tiene diferentes matices y se encuentra condicionado por múltiples estados, por ello, se hablará de silencios, en tanto, la abstención del habla puede entenderse desde: la imposibilidad de comunicar desde el lenguaje las situaciones traumáticas o los silencios que se convierten en instrumentos para mantenerse con vida, en donde hablar implica morir. La madre de Salvador se ubica en ese silencio impuesto por aquellos que tienen el poder y el control, un silencio que se convierte en infamia, una autocensura frente a un hecho punible e inhumano, un silencio que a la vez es un mecanismo para conservar la vida.

DON CASTO: No puedo.

DOLORES: No pido tanto.

DON CASTO: Los criminales no pueden descansar en paz junto a la gente de bien, como si no hubiera pasado nada.

DOLORES: ¿Y qué pasó?

CASTO la mira fijamente sin responder.

DOLORES: ¿Qué pasó?

DON CASTO: Pasó señora, créame, sí pasó.

DOLORES: Pasó que ustedes mataron a mi muchacho.

DON CASTO: Ustedes, ¿quiénes?

DOLORES: No se burle de mí. Los criminales son otros, no mi hijo, son ustedes que se tapan unos a otros la inmundicia, como tapa la caca el gato.

CASTO se aparta, se detiene bajo el umbral de la antigua puerta del salón.

DON CASTO: No hay nada peor que una mujer altanera. Mi mujer era así, como de su temple. Un día le senté un bofetón que la dejé atontada.

DOLORES: ¡Se lo suplico!

DON CASTO: Le estallé las piernas a patadas.

DOLORES: Usted es un cobarde.

DON CASTO: La obligué a pedirme perdón de rodillas, desnuda frente a todos los peones y hasta allí le llegó el orgullo.

DOLORES: ¿Por qué me dice todo eso?

DON CASTO: Desde ese día, dócil como una perrita, complaciente como una puta y silenciosa como una tonta. (Vivas, 2016, pp. 143-144)

El dominio que establecen los actores armados en el silencio a través del miedo tiene por objeto extinguir la memoria, ocultar lo que pasó y enterrar lo sucedido en las arenas del olvido. Para Yerushalmi (1998) el olvido social puede ocurrir de dos formas, por un lado, cuando las generaciones vivas no transmiten sus recuerdos a las generaciones venideras, y por el otro, cuando las futuras generaciones dejan de transmitir la memoria. En la dramaturgia, don Casto es el que decide todo, qué se debe recordar y qué no, de qué se debe hablar y qué se debe callar, quién vive y quién muere, maneja la vida de las personas en sus aspectos más infinitesimales. Don Casto, al impedir la transmisión de los acontecimientos pasados a otras generaciones y a otras personas, impide que lo no dicho ingrese al ámbito público, generando así un gran abismo entre lo ocurrido y lo conocido.

En Colombia, el olvido social nos acompaña diariamente, la teoría sobre el *Estado fallido* lamentablemente es evidente en diferentes poblaciones. Se han olvidado no solo las tradiciones, ritos y mitos que no se han compartido por problemáticas naturales, sociales o de violencia, sino que se han callado los horrores de la guerra por imposición de los diferentes grupos que intervienen en el conflicto: paramilitares, guerrilla y ejército; como consecuencia, un amplio número de crímenes han quedado impunes. La evidencia del régimen memorial se materializa así a partir del adiestramiento de los recuerdos, por lo cual es urgente visibilizar las diferentes formas de trasmisión que permitan vehiculizar las memorias del pasado, de tal manera que conformen un lugar de

memoria para compartir y transmitir el recuerdo para que se establezca una memoria colectiva.

Así como Personaje que vive en olvido, se resiste a su destino trágico, así el arte que se produce en contextos de violencia y opresión se configura como resistencia al Olvido. Así como Personaje refuta a su dramaturga por otorgarle ese destino, así la obra refuta al Estado el destino trágico de miles de colombianos. Así como Personaje se siente ficción dentro de la ficción, así la dramaturgia reconoce que el arte no es útil³¹, aunque sí necesario: el arte es lo único que resiste a la muerte, y este acto de resistencia, se da “ya sea bajo la forma de una obra de arte o bajo la forma de una lucha humana” (Deleuze, 2012, p. 16) y eso es lo que hace, precisamente, que el arte sea el mejor vehículo para la pedagogía de la memoria.

Bibliografía

Agencia Paco Urondo Periodismo Militante. (19 de julio de 2016).

El Ford Falcon verde o el terror sobre cuatro ruedas. Recuperado de <http://www.agenciapacourondo.com.ar/opinion/el-ford-falcon-verde-o-el-terror-sobre-cuatro-ruedas>

Arcos, A. (2005). *Ciudadanía armada. Aportes a la interpretación de procesos de defensa y aseguramiento comunitario en Medellín: el caso de las milicias populares* (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/iep/tesis/arcos_rivas/arcos_rivas.pdf

31 Personaje: [...] Si los personajes sintiéramos realmente, el mundo sería doblemente triste. A diferencia de ustedes, no existimos a diario, solamente cuando sus ojos nos dan cuerpo. Soy de papel, incluso me han quemado varias veces, pero siempre hay un ejemplar, un último libro y un último lector para renovar mis penas. Ojalá esta obra no se monte, ni se publique nunca. Podré permanecer en el anonimato y nadie se conmovirá con mis lágrimas de tinta (Vivas, 2016, p. 128).

- Arcos, R. (2010). *Río Abajo: de Erika Diettes*. Recuperado de <https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/54937b34e4b011bd56209fc8/1418951476212/rioabajoRAP.pdf>
- Brecht, B. (1948). *El pequeño órgano para teatro escrito en 1948*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948>
- Butler, J. (2004). *Vida precaria, el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Castellanos, N. (2015). Antropología de los silencios en la inminencia del conflicto armado. *Revista de Sociología y Antropología*, 18 (1), 13-25. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5476387.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- _____. (2016). *Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Coordinación Colombia-Europa-Estados Unidos. (2012). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002-2010: Crímenes de lesa humanidad bajo el mandato de la política de defensa y seguridad democrática*. Bogotá: Editorial Códice.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*, 6, 1-16. Recuperado de <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110/70>
- Díaz, V. (2008). Del dolor al duelo: límites al anhelo frente a la desaparición forzada. *Revista Affectio Societatis*, 9, 1-20. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5030012.pdf>
- Diéguez, I. (2013). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Investigación Teatral*, 3 (5), 9-28. Recuperado de <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951/1751>
- _____. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Editorial Córdoba.

- Foucault, M. (1976). *Curso del 14 de enero de 1976*. Recuperado de <https://antropologiapoliticaenah.files.wordpress.com/2014/11/ap-13-2-foucault.pdf>
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Kalyvas, S. (2006). *The logic of violence in civil war*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Luengo, J. (2013). De la cruel voluntad del destino y la libertad humana. Algunas visiones de la tragedia clásica en el teatro francés de la primera mitad del siglo xx. *Revista Anales de Filología Francesa*, (21), 201-223. Recuperado de <https://docplayer.es/44827929-De-la-cruel-voluntad-del-destino-y-la-libertad-humana-algunas-visiones-de-la-tragedia-clasica-en-el-teatro-frances-de-la-primera-mitad-del-siglo-xx.html>
- Medicina Legal y Ciencias Forenses (2014). *Forensis datos para la vida 2014*. Bogotá: Imprenta nacional.
- Mesa, A. (2016). *Imágenes del enemigo en la prensa nacional colombiana 1998-2012* (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Recuperado de http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/3840/1/MesaBedoyaJ_2016_imagenesEnemigoprensaNacional.pdf
- Navarrete, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(65), 461-579. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/140/14035408007.pdf>
- Peña, D. (2005). La relación del Estado colombiano con el fenómeno paramilitar: por el esclarecimiento histórico. *Revista Análisis Político*, 18 (53), 58-76. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/46778/48167>
- Pérez-Rioja, J. (1971). *Diccionario de Símbolos y Mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Editorial Tecnos.

- Rey, S. (2016). Umbral Teatro. En Umbral Teatro (Ed.), *Dramaturgia y presente*, Carolina Vivas Ferreira, *Umbral teatro, 25 años*. Bogotá: Editorial Kimpres.
- Salmón, E. (2004) *Introducción al Derecho Internacional Humanitario*. Lima: CICR Fondo editorial PUCP.
- Vivas, C. (2016). Donde se descomponen las colas de los burros. En Umbral Teatro (Ed.), *Dramaturgia y presente* Carolina Vivas Ferreira *Umbral teatro 25 años*. Bogotá: Editorial Kimpres.
- _____. (2016). Por la ruta de Donde se descomponen las colas de los burros. En Umbral Teatro (Ed.), *Dramaturgia y presente* Carolina Vivas Ferreira *Umbral teatro 25 años*. Bogotá: Editorial Kimpres.
- _____. (s.f.) *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>
- Yerushalmi, Y. (1998). Reflexiones sobre el olvido. En Y. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J. C. Milner y G. Vattimo *Usos del olvido* (pp. 13-26). Recuperado de <https://es.scribd.com/document/136530038/Yerus-halmi>
- Zamudio, C. (2012). *Gobernabilidad sobre el recurso hídrico en Colombia: entre avances y retos*. *Revista Gestión y Ambiente*, 3, 99-112. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gestion/article/view/36284/42930>

Capítulo VII. Entierro

Cerremos los ojos con fuerza

FELIPE VERGARA LOMBANA

Arimbato es una especie de obra de teatro documental simbólico o poético. Un encuentro con los muertos, con esa serie de jóvenes Embera que comenzaron a suicidarse sistemáticamente desde que el conflicto armado colombiano llegó a sus tierras y comenzó a desplazarlos de ellas. Es un viaje imposible que se realiza gracias a la fuerza de la verdad poética. El proceso de creación de la obra fue como tender una trampa para atrapar el sentido escurridizo de estas muertes, sus causas, sus impulsos y sus reverberaciones. Para hacerlo, decidimos que cada uno de los actores-creadores que participó en la obra buscaría construir una relación, desde el arte, con uno de estos jóvenes. La búsqueda consistía en contar, reconstruir o incluso imaginar la historia de una persona desconocida a través de la empatía. Es decir, todos los participantes, a través de sus propias vidas e historias, debían establecer una conexión profunda con uno de los suicidados para encontrar una forma de poner en escena su visión de una historia probable.

La función de la dramaturgia era construir un relato de cómo este grupo de artistas se las arreglaba para darle una vida escénica a los vestigios dejados por unos jóvenes que, acorralados por el

sinsentido en el que la guerra convirtió su mundo, decidieron terminar con sus vidas. Esta premisa implicaba que los intérpretes deambularan por una experiencia artística de la que yo, como dramaturgo, sería testigo para poder escribirla, junto con ellos, en forma una obra de teatro. De manera que la dramaturgia de *Arimbato* no tenía otra posibilidad de ser realizada sino sobre la escena misma, es decir, en un proceso de creación que implicaba un salto al vacío y la contradicción, hacia la construcción de una experiencia real de la creación de una ficción sincera acerca de personas reales. Y no solo a manera de un relato, sino que, como experiencia: la creación debía ser escrita, en el tiempo, el espacio y el cuerpo. Así que la dramaturgia no era posible sino en una profunda complicidad con los intérpretes de la obra y con Fernando Montes, con quien co-dirigí el trabajo que se convertiría en una estructura dramática y en una puesta en escena que nacieron y crecieron como unos gemelos siameses.

Alguna vez un amigo me contó que, estando en la playa con su hija, la vio muy concentrada y cerrando los ojos con fuerza. Al preguntarle qué estaba haciendo, la niña le contestó que estaba creando un recuerdo. Esta pequeña historia explica de alguna manera el ejercicio de memoria que quisimos realizar con *Arimbato*: crear unos recuerdos que no teníamos, pero que necesitábamos y que creíamos fundamentales para poner la historia de los Embera en diálogo con esta sociedad urbana que, quizás sin saberlo, estaba implicada en el asunto. Es decir, nos pusimos en la tarea de generar unos recuerdos que pudiéramos compartir. Y, como la hija de mi amigo en el mar, nos obligamos a ponernos en una situación extracotidiana para fabricarnos una experiencia impactante y una serie de acciones físicas que hicieran pasar por nuestro cuerpo aquello que queríamos recordar.

Los suicidios de los jóvenes Embera han sido escasamente documentados, en notas aisladas por la prensa. Sin embargo, estas informaciones noticiosas son efímeras y coyunturales: no analizan los hechos a profundidad y por lo tanto carecen del impacto o la

perseverancia que necesitarían para ser recordadas. Y las investigaciones serias realizadas por organizaciones como la Diócesis de Quibdó no tienen una difusión suficiente, ni un lenguaje compartido que garantice que acontecimientos sociales como el que generó la creación de Arimbato, puedan entrar a hacer parte de la memoria colectiva. De modo que nos dimos a la tarea de contar estas historias desde una experiencia más cercana a la vida misma.

La primera noticia que tuve de estos suicidios sistemáticos fue en 2004 durante un viaje que realicé junto con Catalina Medina al Chocó con el propósito de escribir *Kilele*: una obra por medio de la cual buscaba comprender cómo la masacre de Bojayá —uno de los más trágicos episodios de nuestro conflicto armado, social y político— había transformado el pensamiento de los chocoanos. Allí, en las charlas con la gente del Atrato, empezaron a aparecer una tras otra, imágenes muy vivas de estos suicidios que fueron sobreponiéndose hasta hacerme consciente de que estaba ante una de las consecuencias más aberrantes de la guerra que se instaló en el Chocó desde la década de los noventas. Conocí estas informaciones de primera mano y por medio de personas que habían comido, navegado, charlado, reído o jugado con estos jóvenes. Fui testigo de cómo le cambiaba la cara a las personas cuando me contaban que, de un momento a otro, a varios indígenas, que anteriormente habían sido descritos como gente afectiva y vital, se les empezaba a agriar la vida. Pude ver cómo se espantaban al contarme cómo muchos de los Embera jóvenes, terminaron por convertirse en contradicciones de sí mismos y ahorcándose en los árboles. Así que las imágenes de sus amigos y parientes trastornados por el recuerdo y mi propia presencia en los espacios, en los ríos, en los caseríos donde los suicidios sucedían, generaron una serie de emociones que empezaron a dejar la marca de un recuerdo indisoluble en mi memoria.

Durante los siguientes tres años tuve la oportunidad de seguir recorriendo esos territorios mientras trabajaba con grupos de jóvenes, a quienes les interesaba analizar sus historias y sus

conflictos y contárselos a sus paisanos por medio del teatro. Durante estos viajes conocí a Elkin Jumí Bailarín, un joven Embera que parecía la imagen de la vida misma. Lo recuerdo nadando a toda velocidad entre las piedras del río Murindó y encaramado en la parte más alta de los árboles del bajo Atrato. Elkin, como era de esperarse de alguien que tiene esa relación con su cuerpo, no necesitaba hablar español para convertirse en uno de los mejores actores de ese grupo teatral interétnico con el que creamos varias obras y nos fuimos en una gira desde Nariño hasta el norte del Chocó y luego hasta Europa poniendo en escena las luchas por la soberanía alimentaria de la región.

Mucho tiempo después, recibí la noticia de que Elkin se había quitado la vida de la misma manera y tras haber experimentado los mismos síntomas mostrados antes por muchos otros jóvenes de su etnia. La noticia, literalmente, me pasó por encima: recorrió mi cuerpo. Y, a partir de ese momento surgió la necesidad inapetable de contar esta historia, de emprender un trabajo artístico que me ayudara a comprender lo que estaba sucediendo con estos jóvenes. Necesitaba elaborar los acontecimientos y lidiar con ellos hasta que, de alguna manera, hicieran sentido. Y también para que otras personas tuvieran noticia de lo que sucedía (y sigue sucediendo) con los Embera, para que *incorporaran* esta historia a su comprensión de lo que ha sido la guerra en este país, para que, de alguna manera, estos suicidios inducidos no quedaran en el olvido, para que no fueran vistos como una curiosidad, como un hecho aislado o una anécdota exótica, sino para que quedaran grabados en la memoria colectiva, como el crimen que son.

Como se pueden imaginar, la historia que se cuenta en *Arimbato* es compleja: la obra plantea la tesis de que los suicidios sistemáticos de los Embera son una consecuencia del conflicto armado, social y político que se les metió a su suelo convirtiéndolo en un territorio en disputa. En este sentido la obra sostiene que los suicidados Embera y sus familias, son víctimas fatales de estos conflictos. Esta es una hipótesis que no es evidente, que no se deja

ver a simple vista, ni es fácil de comprender cuando se enuncia; pero que muestra que estos conflictos tienen una serie de consecuencias subterráneas y perversas que no son usualmente tenidas en cuenta cuando se analizan teóricamente. Es una conjetura que implica que nuestro conflicto colombiano ha removido profundamente las cosmovisiones, ha agrietado los sistemas de vida y generado fuerzas ocultas que tienen la capacidad de destruir pueblos y culturas completas. Los Embera sostienen que la ocupación militar de su territorio, las muertes violentas de sus gentes y la exploración y explotación minera de sus lugares sagrados, ha despertado espíritus poderosos que llevan a sus jóvenes a cometer suicidios. Esta es una verdad que merece ser contada, una idea con una fuerza simbólica muy poderosa que tiene la potencia de hacernos comprender o al menos cuestionarnos el significado profundo de lo que ha hecho la guerra que se vive en nuestro país y las necesidades de lo que debe ser una reparación verdadera. Si comprendemos que la guerra tiene implicaciones espirituales y cosmológicas en el caso de los Embera, tal vez podemos empezar a ver hasta donde se extiende lo criminal que es seguir permitiendo la violencia.

Pero, como se dijo antes, esta *historia* no es fácil de ver. En mi caso personal, tuve que trasladarme al territorio Embera, construir una relación con este pueblo y ser testigo de cómo se modificaba la vida de Elkin hasta que decidió acabar con ella. Es decir, tuve que vivir una experiencia para poder ver la historia y poder contarla. La construcción la dramaturgia implicó así mismo la creación de una experiencia en la que los intérpretes pudieran tener un contacto con la historia, la pasaran por su cuerpo, es decir, que la *incorporaran*, que la *en-carnaran*, para poder contarla, para poder comprenderla. Porque solo se comprende realmente lo que pasa por nosotros, lo que nos *con-mueve*, lo que nos revuelca. Y al hacerlo, estábamos también creando una experiencia para los espectadores, ayudando a que pudieran verla a través de la materialización artística de lo invisible, oírla a través de testimonios y canciones, entenderla por medio de las acciones de unos actores que tienen una necesidad profunda de

comprensión y empatía. Creamos un universo de sonidos, colores, palabras e imágenes que pudieran generar memoria en los espectadores, una memoria compleja que ayudara a los espectadores a sentir que la guerra es más que estadísticas y pequeñas noticias en las páginas interiores de un periódico.

Pero sobre todo creamos tiempo, generamos un espacio temporal y un dispositivo para que, primero los intérpretes y luego los espectadores, puedan habitar la historia de los Embera y hacerla significativa en sus vidas y por lo tanto incluirla en sus redes de memorias. En un mundo en donde la velocidad de la información es fulgurante, una de las funciones del teatro, y sobre todo del teatro que habla de acontecimientos sociales reales, es ralentizar el flujo de los momentos y, de esta manera abrir posibilidades para que la gente pueda volver a tener experiencias significativas que nos involucre con acontecimientos que pudieran parecer muy lejanos.

Arimbato comienza con un ritual, una especie de entierro simbólico de personas que no conocimos. Es un acto de mnemotecnica similar al de la niña que cerraba sus ojos en la playa. Allí se mezclan objetos Embera con objetos occidentales en una especie de simbiosis entre los artistas y aquellos de quienes queremos hablar. Es una confesión, un manifiesto que habla de que las memorias puestas en escena en la obra, son memorias creadas, memorias trabajadas, memorias poetizadas, memorias conseguidas con esfuerzo, memorias que se resisten a la dificultad de su propia existencia. Es una declaración de lo subjetivo de la obra, de la puesta en escena que hacemos de nosotros mismos como buscadores y generadores de memoria: una declaración que aspira a que el espectador también se asome a la historia como un intérprete que está buscando crear sus propias memorias. Una creación que no es invención, que se ancla en unos vestigios, en unas imágenes, en unos testimonios pero que conscientemente arma un relato que se sabe parcial y narrativo, pero —y quizás por su misma parcialidad— significativo. Todo esto con la esperanza de que el espectador se sitúe también a sí mismo dentro de la historia, se ponga también en la escena de alguna manera y

empiece tomar una posición ante ella. Esperando, en fin, que nos demos cuenta de que el acto de la memoria, de la conciencia y del relato social, implica voluntad y esfuerzo, que la memoria no se construye espontáneamente. Al menos no la memoria colectiva que encierra la potencialidad de un cambio.

Antes de *Arimbato*, en algún lugar del mundo

Vinieron. Ellos tenían la Biblia y nosotros teníamos la tierra. Y nos dijeron: ‘Cierren los ojos y recen’. Y cuando abrimos los ojos, ellos tenían la tierra y nosotros teníamos la Biblia.

EDUARDO GALEANO

“Con Toro, su fiel compañero indio, el misterioso jinete enmascarado hace triunfar la justicia y el orden ayudando a necesitados. Aquí llega nuevamente para hacernos vivir otra emocionante aventura del Oeste... El Llanero Solitario”. Con estas palabras comenzaba un popular *western* que debutó inicialmente como un programa de radio en 1933 y fue transmitido en Estados Unidos durante varias décadas. Posteriormente, se publicaría una serie de comics y se emitiría un programa de televisión que se transmitió en diferentes países de Latinoamérica entre los años sesenta y los años ochenta. El Llanero Solitario era un justiciero enmascarado que actuaba en favor de la Ley, siempre del lado de los inocentes, y era acompañado por un indio Pattawatomi, un pueblo nativo que habitaba en la parte alta del Mississippi en la región de los Grandes Lagos. El nombre original en la serie del “fiel compañero indio” era “Tonto”, sin embargo, en varios países de habla hispana se le cambió el nombre por el de “Toro” debido al sentido peyorativo que tiene en castellano el nombre original del personaje. Muchos niños de esas generaciones tuvieron un primer conocimiento de la existencia de los pueblos indígenas a partir de esta serie. En esos años, era común jugar a los vaqueros,

en los que aparecía de cuando en vez el personaje del indio, con su doble naturaleza: buen salvaje (Toro) y mal salvaje (los indios que mutilaban o escalpaban en las películas) —en algunos capítulos y en muchas películas del Oeste, aparecen grupos de indios amenazantes con plumas en la cabeza que atacaban a los colonos, vaqueros y soldados blancos entre una baráunda de alaridos y gritos de guerra, de flechas y disparos—.

En ese momento no era fácil ver que detrás del vaquero con sus balas de plata, su caballo blanco, sus buenos sentimientos, del indio civilizado, de las carretas de los colonos, del póker, los alguaciles, el sheriff, el canacán, los forajidos, los ataques de indios salvajes, las escopetas y las hachas, incluso de los vaqueros rudos que no temen a la muerte en un mundo hostil —infaltables en las películas del género— se ocultaba una nefasta colonización que había llevado casi al exterminio a las culturas originarias de América en todo el continente. Una de las muchas historias de despojos y matanzas la padeció el pueblo Sioux (Dakota), al que pertenecía uno de los líderes nativos más famosos durante las Guerras Indias¹, “Toro Sentado”; otra de estas épicas la padecerían los grupos indígenas de Colombia, en la que se encuentran, entre muchos otros, los Emberá.

Este hombre legendario, “Toro Sentado” (*Tatanka-lyotanka*), fue un líder prominente y respetado, cuya historia ilustra el destino y transformación de las culturas indígenas de América que enfrentaron y perdieron la guerra frente a otro pueblo colonizador que fue invadiendo, e invade, de manera sostenida e incontenible sus territorios.

Ante la continuidad de este colonialismo, por otro lado, evidente en el desplazamiento constante que han sufrido las comunidades indígenas, este fragmento de Silvia Rivera (2015) es bastante revelador, donde además muestra la confrontación cultural que se refleja en la visualidad y en el lenguaje.

1 Grupo de enfrentamientos que ocurrieron durante la segunda parte del siglo XIX en Norteamérica entre los pueblos nativos y las fuerzas estadounidenses.

Desde hace tiempo he venido trabajando sobre la idea de que en el presente de nuestros países continúa en vigencia una situación de colonialismo interno. Y es en este marco que voy a hablar ahora sobre lo que llamo la sociología de la imagen, la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. (p. 175)

En Norteamérica, los colonos se iban desplazando cada vez más al Oeste, a medida que las vías del ferrocarril avanzaban y se descubrían nuevas regiones prometedoras para hacer asentamientos y poblados; proceso que condujo al choque con las culturas nativas. Como solución a los conflictos permanentes entre colonos y nativos, el gobierno estadounidense había establecido una política de *reservas indias* donde se delimitaron territorios que se concedían por medio de títulos legales gubernamentales a los diferentes pueblos —usualmente establecidos en documentos tras una serie de batallas en las que eran vencidas estas comunidades—. Uno de estos acuerdos fue el Tratado de Ford Laramie de 1868, que creó la denominada “Gran Reservación Siuox”, que incluía la región de Black Hills, un territorio sagrado para los pueblos nativos. Sin embargo, al descubrir que en esta región se encontraban grandes depósitos de oro, se generaron fuertes tensiones

y enfrentamientos entre bandadas de aventureros y los nativos², lo que llevó a nuevos levantamientos por parte de los Sioux, uno de estos, la famosa batalla de Little Big Horn en junio de 1876, en la que se aliaron varias tribus para repeler a las tropas estadounidenses. Toro Sentado, al ser el líder del grupo más numeroso de guerreros, pasó a ser el jefe de facto durante esta batalla.

A pesar de ganar y aplastar al ejército norteamericano dirigido por George Custer, las consecuencias de este triunfo trajeron funestas consecuencias. En septiembre del mismo año, arribaron las tropas comandadas por el general George Crook y arrasaron un asentamiento Sioux ubicado en Slim Buttes, asesinando también a mujeres y niños del poblado y aprovechando que gran parte de los guerreros se encontraban dispersos en la temporada de cacería de búfalos³. Después de este asalto, varias de las tribus se rindieron y decidieron volver a los territorios designados por el gobierno y dejar que la región de Black Hills se perdiera.

Black Hills también era un territorio tradicional de caza de los Sioux, por lo que su pérdida representaba el menoscabo de un recurso fundamental para su sustento. Toro Sentado se negó a rendirse y se dirigió con un grupo de mil personas hacia el norte, a los territorios canadienses. Allí lograron subsistir con las manadas de bisontes que viajaban para esa época del año hacia ese territorio; también recibieron la ayuda del mayor Walsh, encargado

2 El gobierno intentó comprar o alquilar esos territorios, pero los Sioux rechazaron la propuesta ya que para ellos estas tierras representaban una parte sustancial de su cultura y no un bien que se pudiera comerciar.

3 Los bisontes (búfalos americanos) eran el principal sustento de gran parte de las culturas nativas de Norteamérica, por lo que varias tribus tenían una vida semi-nómada, viajando con las manadas cíclicamente, a medida que estas buscaban nuevas fuentes de alimento con el transcurso de las estaciones. Sin embargo, la relación de los europeos colonizadores con los búfalos fue muy diferente, siendo objeto de una caza intensiva e indiscriminada. En el siglo XVI, en Norteamérica vivían entre 25 y 30 millones de bisontes, para el final del siglo XIX quedaban aproximadamente 100 bisontes. Era común en el siglo XIX que los tripulantes de los trenes dispararan por deporte a las manadas, llegando a matar cientos de ellos en un trayecto, cuyos cuerpos quedaban tendidos en las llanuras que con el tiempo se convirtieron en inmensos cementerios de animales.

del fuerte militar que estaba ubicado en esa región, quien trabó amistad con Toro Sentado. Sin embargo, con la llegada de nuevos refugiados, el traslado del mayor Walsh, la escasez de comida y los conflictos con otras poblaciones nativas de Canadá, Toro Sentado se vería obligado a regresar al territorio norteamericano. El 19 de julio de 1881, con otros 186 Sioux, se dirigió hacia Ford Buford, donde entregaron sus armas y presentaron su rendición ante las autoridades norteamericanas. Cuando entregó su rifle, Toro Sentado dijo:

Depongo mi rifle ante ustedes a través de mi joven hijo, a quién ahora deseo enseñar de esta manera que él será amigo de los americanos. Deseo que aprenda las costumbres de los blancos y que se eduque de igual forma a como los hijos de ellos son educados. Deseo que se recuerde que fui el último de los hombres de mi pueblo que depuso su arma. Este niño se las entrega a ustedes, y ahora quiere saber cómo va a ganarse la vida. (Citado por Sklenáová, 2009, p. 32)

Después de su rendición, Toro Sentado estaría recluido en Fort Randal por dos años; posteriormente viviría en la reserva de Standing Rock, ubicada entre los territorios que se les habían designado a los Sioux en el Tratado de 1868⁴. En 1885 participó en el espectáculo de Buffalo Bill, otro de los personajes legendarios del Viejo Oeste, quien después de ser uno de los más conspicuos cazadores de bisontes en su juventud —se sabe que llegó a matar cuatro mil en tres meses disparando desde los trenes— se convertiría en un defensor de estos animales cuando casi llegan a la extinción total; también defendería los derechos de los pueblos nativos. Toro Sentado viajó con este show circense por diferentes ciudades de Estados Unidos, Canadá y Europa, representando precisamente el

4 En ese tratado también se les había impuesto una forma de vida ajena a su tradición, ya que se les compelió a dejar la cacería y volverse granjeros; además, se establecía el deber de asistir a las escuelas donde los niños recibirían una educación en la cultura blanca centrada en el idioma de los colonos (inglés) y la religión cristiana.

papel de indio y jinete, batallas que ganaban, como en la realidad, los vaqueros y soldados blancos. Sin embargo, se hastió pronto de esta vida y del estupor de las ciudades del “mundo civilizado”, y regresó a la reserva. En este lugar, en 1890, a causa de su apoyo al *Ghost Dance* (danza de los espíritus), rito de un nuevo culto entre los nativos que promulgaba la llegada de un dios que haría que les devolvieran sus tierras, y cuando la policía india —policía armada compuesta de nativos designada por el gobierno estadounidense para controlar la seguridad— venía a arrestarlo, fue asesinado tras la resistencia que presentaron algunos de los fieles al *Ghost Dance*. Esto conllevaría a una nueva matanza en la que terminarían asesinados al menos 300 habitantes de la reserva, entre ellos niños y mujeres y “Pie de Cuervo”, hijo de Toro Sentado.

El Llanero Solitario, el programa de televisión y todos los demás formatos que lo acompañaron, resulta un tanto excéntrico como aproximación a la cuestión indígena si no se tuviera en cuenta que el personaje de Toro, que aparece allí, representa un proceso que aún se da en muchos lugares del mundo (entre ellos, Colombia), cuando hay un contacto entre una cultura dominante y una subordinada. El indígena domesticado, el fiel compañero indio —lenguaje usual para hablar de una mascota perruna—, adopta las costumbres, el idioma y la religión del pueblo vencedor, y se convierte en el personaje de una serie cuyo propósito fundamental es el entretenimiento. Un entretenimiento que usualmente está compuesto de historias más bien simples donde hay una dinámica de: aparición del villano criminal, realización o intento de cometer el acto criminal, aparición del héroe, enfrentamiento entre el héroe y el villano, derrota del villano, restitución del orden. Esto se podía contar, como en efecto se contaba, de diversas formas, cambiando el orden de los acontecimientos, cambiando el tipo de crimen y de víctima, una falsa derrota del héroe, etc.; pero el final siempre debía ser el mismo, el triunfo del bien contra el mal, la restitución de la justicia. Específicamente en *El Llanero Solitario*, se terminaba con alguien preguntando quién

era ese enmascarado que con tanto desinterés había recompuesto los entuertos y hecho justicia, para terminar con alguien diciendo: “El Llanero Solitario” (música, créditos, siguiente programa). Una de las funciones de las máscaras y los trajes de los superhéroes es que, al ser seres anónimos, permiten que cualquiera pueda ser esa persona al ponerse la máscara. No me puedo poner el rostro de alguien, pero sí me puedo poner su máscara. Detrás de la máscara de estos héroes, naturalmente se encontraba un ideal, y en esa medida, el modelo de hombre (mujer, ciudadano) de una sociedad. Esta sociedad que se ocultaba detrás de la máscara del Llanero Solitario era precisamente la cultura blanca que había sacado a los nativos de sus territorios y les había delimitado territorios en los que debieron confrontar un complejo proceso de aculturación.

En Colombia, la política de tierras para pueblos indígenas inicia con los *resguardos*, una institución colonial española que asignaba tierras a los diferentes pueblos que habitaban el territorio antes de la llegada de los españoles, y que se originan por la necesidad de limitar la explotación de los indígenas para que no se afectara la provisión de alimentos, teniendo en cuenta que muchos de estos pueblos se dedicaban a labores agrícolas. En efecto, gran parte de la lucha de los pueblos para la titulación y el reconocimiento de los territorios ancestrales se ha sustentado sobre los resguardos definidos anteriormente durante la colonia y que fueron heredados como política de tierras tras la conformación de Colombia como una república.

La lucha de los pueblos originarios en Colombia se soportó en gran medida en las presiones internacionales que velaban, por un lado, por el reconocimiento de los derechos de las culturas indígenas y, por otro, por la conservación y establecimiento de zonas de protección de ecosistemas naturales. De esta forma, durante la década de los ochenta, casi el 70% de las tierras de resguardos actuales se habían titulado entre los gobiernos de Turbay Ayala (19,43%), Betancur (6,52%) y Barco (44,91%), antes de

la Constitución del 91⁵ donde se dio el reconocimiento constitucional de los territorios indígenas (CECOIN *et al.*, 2008, p. 86) ⁶.

En Colombia se habían titulado para el año 2007 aproximadamente 31,25 millones de hectáreas pertenecientes a resguardos, que corresponde aproximadamente al 27% del territorio colombiano; en Estados Unidos el territorio titulado en resguardos es aproximadamente de 23 millones de hectáreas, lo que corresponde al 2,3% de su territorio. Sin embargo, a pesar del reconocimiento jurídico de estos territorios en el papel, estos pueblos reciben constantemente la presión de grupos de colonos y de grupos militares asociados al conflicto armado que constantemente los desplazan de sus territorios. En particular los Emberá, asentados en diferentes zonas de la región pacífica (Chocó, Cauca y Nariño) en los territorios reconocidos por el Estado, han visto cómo con la explotación de oro los grupos armados de diferentes sectores usurparon sus territorios y asesinaron a muchas personas de sus comunidades para ejercer el control sobre las tierras y la explotación mineral.

Al igual que en el caso de los Sioux en Black Hills, la presencia de oro en su territorio ha conllevado para los Emberá el despojo de sus tierras y el asesinato de sus pobladores. El conflicto armado en Colombia combina una gran cantidad de procesos en los que se entrecruzan los intereses políticos, económicos y sociales de diversidad de actores, lo que deriva finalmente en

5 Antes de 1991 la idea de un Estado nación diverso era poco viable, producto de exclusiones sociales muy fuertes, incluso en los procesos independentistas se puede señalar que los criollos hicieron un llamado a indígenas y afrocolombianos a sumarse en la lucha de liberación como parte del ejército, pero una vez lograda la victoria su inclusión en los beneficios fue meramente abstracta, lo cual es uno de los factores que explicaría el conflicto actual.

6 Centro de Cooperación al Indígena, Organización Indígena de Antioquia y Observatorio Indígena de Políticas Públicas de Desarrollo y Derechos Étnicos. El Centro de Cooperación al Indígena es una institución no gubernamental, desde 1986 ha desarrollado acciones destinadas a la consolidación de los derechos territoriales de los pueblos indígenas, además, realiza seguimiento a las políticas públicas relacionadas con estas comunidades.

desplazamiento, pérdida de sus formas tradicionales de vida, desarraigo y pobreza.

El desplazamiento forzado es un delito de lesa humanidad, un fenómeno masivo de larga duración vinculado al control territorial que ejercen los actores armados. Según el Grupo de Memoria Histórica (2013) cuantificar las dimensiones del desplazamiento es una labor complicada, debido al tardío reconocimiento del fenómeno, sin embargo, se advierte que entre el 2003 y el 2012 un total de 2.729.153 personas fueron desplazadas. Lo anterior, se debe al reagrupamiento de algunos grupos armados, a la incursión militar en el país en el marco de la Política de Seguridad Democrática y a la siembra de minas antipersona. Según Ana Manuela Ochoa (2010) en el boletín *Desplazamiento forzado en Colombia crimen y tragedia humanitaria*, los registros de la Organización Nacional Indígena de Colombia⁷ -ONIC- han encontrado que entre el 2002 al 2010 aproximadamente 74.000 personas indígenas fueron desplazadas de sus territorios ancestrales, siendo los Wayuu de La Guajira, los Emberá de Chocó y los Awá en Nariño los más afectados.

La historia de Toro Sentado, que pareciera ajena, o al menos extraña a lo que atañe al análisis de la obra que se va a tratar en este capítulo, *Arimbato, el camino del árbol*, del dramaturgo colombiano Felipe Vergara⁸, sirve para ilustrar una serie de elementos

7 Es considerada como el principal organismo que representa y agrupa a los pueblos indígenas de Colombia. Nace en la década de 1960 cuando las diferentes comunidades indígenas deciden reorganizarse para denunciar la violación de sus derechos por parte del Estado. En el 2007 en el marco del Primer Congreso Indígena Nacional realizado en Ibagué, la ONIC se constituyó como Autoridad Nacional de Gobierno Indígena.

8 Director, dramaturgo y actor con estudios de Maestría en Dirección Teatral en la Universidad de Temple (Filadelfia, EEUU) y cursos de Especialización en Creación Multimedia en la Universidad de los Andes. Ganador de la beca Fulbright así como de varias becas de creación del Ministerio de Cultura e Idartes. Director residente del Teatro Arena Stage de Washington D. C. Maestro de actuación en universidades y escuelas de formación actoral tales como: Universidad del Bosque, Casa del Teatro Nacional, Escuela de Formación Casa E y Politécnico Gran colombiano. Dentro de sus trabajos más recordados se cuentan *Kilele*, *Retrato Involuntario* de Luigi Pirandello y *Corruptour*. Entre otras, ha escrito las obras *El Encierro* y *De dónde vino este*

que, por un lado, se enlazan con el contexto temático de la obra, puntualmente con “la epidemia de suicidios de jóvenes de la comunidad Emberá” vinculándolo con procesos históricos relacionados con un conflicto territorial traumático y trágico; por otro lado, con estrategias narrativas que aparecen en la obra y que plantean algo que podríamos denominar “el punto de vista social frente a la historia narrada”, y en esta medida el contraste entre un discurso vinculado a una serie de dispositivos estéticos que establecen un campo de interpretación sobre *el lugar del otro*⁹. En este caso se busca resaltar el contraste entre: una aproximación aparentemente inocente y anodina cuyo fin principal es el entretenimiento y que es representada por el *western* de “El Llanero Solitario” y de alguna forma por el espectáculo de Buffalo Bill; y una aproximación donde la cuestión indígena plantea un problema ético en la representación misma del sufrimiento ajeno¹⁰.

animal (producidas por el Teatro R101); *Kilele y Arimbato, el camino del árbol* (producidas por el teatro Varasanta); la trilogía *Cómo regresa el humo al tabaco* (Publicada por la Red Nacional de Dramaturgia y producida por de Barracuda Carmela gracias a la beca de Creación multidisciplinar de Idartes en mediano formato) y *Coragyps Sapiens* (Obra traducida al francés y publicada por Zannia Editions en Lyon y también publicada en la antología de teatro colombiano contemporáneo editada por el Ministerio de Cultura y la editorial Paso de Gato). Como actor ha participado en las obras *Baal* (Bertholdt Brecht) y *Antígona* (Jean Anouilh) del Teatro R101; *El amor del gato y el perro* (Enrique Jardiel Poncela) de la Barracuda Carmela y el Teatro R101; *Esta noche se improvisa “Esta noche se improvisa”* (Versión de Felipe Vergara a partir de la obra de Luigi Pirandello) del Teatro Varasanta; *Diocesillos de poca monta* (Felipe Vergara) de La Barracuda Carmela, *El Matrimonio de Medea* (Eugenio Barba) y *Ur-Hamlet* (Eugenio Barba) del Odin Teatret; *Come To My Awesome Fiesta*, creación colectiva del grupo estadounidense Pig Iron, *Terruño o aruño*, creación colectiva del grupo Resistencia Itinerante y *Noche oscura lugar tranquilo*, de Enrique Lozano producida por el Grupo Móvil.

- 9 En contraposición a la alteridad definida en el capítulo I, se encuentra el concepto de otredad. En la otredad se reconoce al otro, pero no como un sujeto igual, sino como algo diferente no perteneciente a un nosotros. Lo cual se constituye en un lugar de separación, en donde no se busca mediar, sino que, por el contrario, se da lugar a la diferencia.
- 10 Adorno (2007-2008) afirma que la cultura, además de su función adaptativa es una protesta frente a las relaciones cosificadas que son cotidianas entre los seres humanos. Para Adorno y Horkheimer (1998), la cultura es una dimensión coexistiva a la vida humana que se hace visible cuando, en la reproducción de su identidad se

Hay un elemento fundamental de análisis que se plantea en las palabras de Toro Sentado citadas con anterioridad cuando depone las armas. La posición en la que quedan las siguientes generaciones que deben ahora vivir en un mundo escindido, entre una cultura tradicional menoscabada y una nueva cultura que pone en juego sus costumbres¹¹ —a veces de forma impositiva y violenta y en otras como una alternativa diferente a la que se entiende como propia—. Esta situación la viven actualmente muchos de los pueblos/naciones indígenas en Colombia¹², al igual que la

desencadena una relación conflictiva, de sujeción y resistencia, que mantiene precisamente con la subcodificación que la identifica. Sin embargo, con el surgimiento de la industria cultural valiéndose de la triada arte-mercado-cultura se extendió la producción de mercancías al ámbito de la vida cotidiana, y las relaciones cosificadas se integraron a la actividad cultural. Los efectos que esto produjo, de acuerdo con Adorno y Horkheimer, han sido alienantes en la medida en que a través de la industria cultural no se originan sujetos autónomos sino públicos que se mantienen en un estado de permanente dependencia y minoría de edad, mermando con esto la posibilidad de ser independientes y capaces de juzgar y decidir por sí mismos. Esta crítica a la industria cultural, lejos de instalarse como alguna nostalgia del pasado del arte, o a que este fuese pervertido por el capitalismo, trata de develar que las posiciones que se difunden detrás de esta industria están vinculadas con centros de poder y de producciones de verdad que se difunden a través de los medios creando un efecto anestésico.

- 11 Esto se puede evidenciar en al menos dos procesos que han sido frecuentes como estrategia de integración de las comunidades indígenas: la evangelización y la escolarización. En efecto, los dos procesos han ido con frecuencia de la mano.
- 12 Uno de los pueblos étnicos y nómadas que persisten en el territorio colombiano son los Nukak Makú, este pueblo indígena habita entre los ríos Inirida y Guaviare, tradicionalmente los Nukak eran cazadores y recolectores, sin embargo, la selva poblada por este grupo indígena fue invadida por los actores armados, en el suelo de sus tierras ancestrales se encuentran minas antipersona, los coccaleros irrumpieron en sus territorios para la siembra y procesamiento de la coca. Los anteriores factores, causaron el desplazamiento forzado de este pueblo, de acuerdo con Carmen Rosa Guerra (2018), entrevistada en *El Espectador*, la imposibilidad de los Nukak de moverse en su territorio está aunada a la desnutrición que están padeciendo, puesto que, ya no pueden pescar, no pueden cultivar por la falta de agua, en pocas palabras, para garantizar la supervivencia de este pueblo depende que se les den las condiciones aptas para su retorno a la selva. Por otra parte, el pueblo indígena Wayuu habita en la Península de La Guajira. Actualmente la etnia se encuentra en riesgo de exterminio, esto se debe a la problemática nutricional que padece la población, Carolina Sáchica (2018) entrevistada en Telesur señala que los Wayuu están a punto de desaparecer a causa del incumplimiento del Estado con

han vivido y padecido posiblemente desde la época colonial todas las culturas ancestrales de América.

Proceso de creación

Esta obra se estrenó en octubre de 2012 en Bogotá en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, siendo una coproducción entre el Teatro Varasanta¹³, La Barracuda Carmela¹⁴ (de Colombia) y la Compañía Balagan (Brasil). Fue dirigida por Fernando Montes¹⁵ y Felipe Vergara, su autor. Trata sobre una serie de suicidios de jóvenes de la comunidad Emberá que se registró durante la primera década del 2000¹⁶, años que coincidieron con un oleaje de violencia en

las diferentes sentencias que han ordenado su protección, el Estado no se ha dedicado a garantizar los derechos humanos de esta comunidad, por el contrario, en las políticas y los órganos estatales los Wayuu han sido olvidados.

- 13 Fundado en abril de 1994 bajo la dirección del actor, pedagogo y dramaturgo Fernando Montes. Varasanta se constituye en un espacio que investiga la relación entre la creación contemporánea y la tradición. El grupo cuenta con más de 18 años de trayectoria artística.
- 14 Grupo teatral creado en el 2004 por Felipe Vergara y Catalina Medina, el interés del colectivo es el trabajo interdisciplinar al generar condiciones y espacios que faciliten el encuentro directo entre los seres humanos, por ello, conciben que el teatro permite comprender fenómenos sociales. En el 2004 La Barracuda Carmela viaja al Chocó (Pacífico) en donde realizan una investigación que conduce al proceso de escritura de *Kilele, una epopeya artesanal*. El grupo cuenta con 14 años de trayectoria artística.
- 15 Cofundador del grupo de Teatro Varasanta. Se formó durante cuatro años en París-Francia con Ryzard Cieslak, Jacques Lecoq y Mónica Pagneux, y en Pontedera-Italia durante cinco años bajo la dirección de Jerzy Grotowski. Como director de Varasanta ha dirigido diferentes montajes, entre los que se encuentran: *La conferencia de Los Pájaros*, adaptación de Jean Claude Carrière del poema de Farid Uddin Attar; *Kilele: una epopeya artesanal* de Felipe Vergara (Beca Nacional de Creación 2005); *Esta noche se improvisa* y *Fragmentos de libertad* (Beca Nacional de Creación 2009). Pedagogo de varias universidades de Colombia y del extranjero, especialista en el entrenamiento actoral.
- 16 En el año 2000 Colombia era gobernada por el expresidente Andrés Pastrana, cuyo período presidencial finalizó el 7 de agosto de 2002. Durante el gobierno de Pastrana se constituyó el Plan Colombia, un acuerdo bilateral entre Colombia y Estados Unidos para la lucha contra el narcotráfico y la culminación del conflicto armado, así la nación "se convirtió en el principal país receptor de ayuda militar y de asistencia policial de Estados Unidos" (Chomsky, 2000, p. 9). Cuando el actual senador

los diferentes territorios en los que habitaba este pueblo, lo que conllevó diversidad de atropellos y el desplazamiento forzado de muchas de sus comunidades.



Figura 7.1. Arimbato, el camino del árbol.¹⁷

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Felipe Vergara ya había escrito y presentado con el grupo Varasanta¹⁸ una obra anterior, *Kilele* (2005), que fue muy relevante

Álvaro Uribe asume la presidencia del país el 7 de agosto de 2002 al 7 de agosto de 2010, uno de los pilares fundamentales de su política de Seguridad Democrática es el Plan Colombia, de manera que, el acuerdo con los Estados Unidos sirve de base para profundizar la lucha contrainsurgente.

- 17 Las fotografías de la puesta en escena dirigida por Fernando Montes y Felipe Vergara, que acompañan este capítulo, son un aporte del dramaturgo que apoyan el análisis del texto dramático.
- 18 El proceso de la obra implicó un componente de creación colectiva que incluía a los actores, dentro del cual indagaron en la problemática de los suicidios de los jóvenes Emberá, crearon acciones físicas y participaron de la escritura de la dramaturgia en el proceso de montaje escénico, a partir del tema propuesto por Felipe Vergara, quien desde el inicio decide abordar una realidad poco conocida por quienes viven en el país. La dramaturgia se constituye de esta forma desde la escritura escénica.

en el contexto nacional como teatro de la violencia en Colombia¹⁹. En esa obra se trataba el tema de la masacre de Bojayá, un pueblo a orillas del río Atrato (Chocó) de la comunidad afrocolombiana, en la que murieron una gran cantidad de personas al caer un cilindro bomba mientras se resguardaban en la iglesia del pueblo por los enfrentamientos entre dos Grupos Armados al Margen de la Ley (GAMIL): guerrilla y paramilitares²⁰. En *Arimbato, el camino del árbol*, Vergara retoma algunos de los elementos y preocupaciones que se manifiestan en *Kilele*, entre otros: la aproximación a las etnias que habitan en Colombia; la representación de sucesos relacionados con el impacto del conflicto en las comunidades; el tema de los muertos. Tanto en *Kilele* como en *Arimbato* —el mismo título de las obras lo refleja—, hay una investigación sobre las costumbres y tradiciones de los pueblos y comunidades, de tal forma que los símbolos, costumbres, mitologías y ritos tradicionales terminan siendo un aspecto importante en la concepción y puesta en escena de la obra.

Sobre el proceso de creación del texto dramático de *Arimbato*, Felipe Vergara señala:

La investigación inicial surge del proceso de investigación para escribir *Kilele*. Ahí me enteré de la problemática que, de alguna manera está representada en esa obra en el personaje de Rocío. Durante este trabajo de campo recogí algunos testimonios e hice algunas entrevistas que tocaron la temática de *Arimbato*. Los Emberá que conocí, los conocí durante este período y durante los dos años siguientes en los que seguí trabajando en el Chocó, muchas veces en

19 Igual se podría decir “teatro de la nueva violencia en Colombia”, ya que se entiende como La Violencia en Colombia, al período enmarcado entre 1946 y 1966, durante el que se dio una oleada de violencia generalizada entre liberales y conservadores que llevó a gran cantidad de asesinatos, despojos y desplazamientos en todo el país.

20 Para profundizar sobre el análisis de *Kilele, una epopeya artesanal*, véase los libros de Paola Acosta Sierra *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral* (2012) y *Acerca de los procesos de reparación en obras performativas* (2017).

comunidades Emberá. Para escribir esta obra no había presupuesto para viajar y por lo tanto la investigación fue más bibliográfica y de archivos de prensa. Aunque durante el período de escritura y montaje invitamos a Javier Domicó, un joven Emberá que nos aportó muchos testimonios sobre su visión del problema y la experiencia de su comunidad al respecto. (Vergara, 2019)

Arimbato, o *Aribada*, en la mitología Emberá, es el nombre de un espíritu maligno que trae muerte, enfermedad y sufrimiento. Usualmente aparece como castigo ante una transgresión o por ser enviado por algún *jaibaná*. Los *jaibanás* son personas de la comunidad que se encargan de la relación con el mundo de los *jai* (espíritus o esencias) que están en la naturaleza y que habitan el mundo subterráneo desde donde son convocados —los *jai* pueden ser benignos o perjudiciales—. Los *jaibanás* son hombres o mujeres y se empiezan a formar desde niños, son los encargados también de la curación de los enfermos y de las plagas.

Sobre la incorporación del espíritu de *Arimbato* o *Aribada*, Vergara comenta:

[...] la idea de ese espíritu maligno, llamado *Aribada*, o *Arimbato* o de otras muchas formas, pero que es un espíritu liberado por la guerra y por la explotación irracional de los recursos naturales y que lleva a los jóvenes Emberá al suicidio. Esto es también una mitología Emberá, es la manera en la que ellos se explican la epidemia de suicidios. (Vergara, 2019)

En el texto dramático también se menciona este espíritu en un fragmento, incluso se lo nombra como parte del título de la obra, en ese desdoblamiento frecuente de los personajes que son conscientes de su realidad de actores.

CATA: En todo caso quién sabe si pueda hablarse de suicidio. Parece que ellos no se matan a sí mismos. Hay unas fuerzas que los llevan a eso.

CHAVA: ¿Habría que preguntarse cuáles son esas fuerzas?

[...]

BETO: En todo caso es hablar de la muerte.

PACHO: Yo siempre he tenido una fascinación por la muerte.

GINA: Todo se puede comprender desde el color. Tenemos que plasmar, por medio de símbolos, todo un saber de otro tiempo.

CATA: Hay un misterio, un vacío y una falta de explicación que llaman la atención.

LILL: ¡Tres tiras de mondá! ¡Tres tiras de mondá! ¡Tres tiras de mondá!

GINA: En la National Gallery aprendí el sentido de la calavera, la flor marchita y el reloj de arena y comencé a ver a los Embera como naturalezas muertas.

LILL: Arimbato. Además Arimbato. ¿No podemos ponerle otro nombre?

BETO: No puedo dejar de pensar en Jairo. Uno de los actores del grupo que se suicidó hace x años.

LILL: Arimbato...

MARCIA: Yo creo que pusimos mal el título.

PACHO: Podríamos estar hablando de aliens y me daría igual.

CATA: Debe ser Aribada, entonces. El espíritu de los jaibaná muertos.

(Vergara, s. f., pp. 2-3)

La tradición Emberá habla de tres mundos que están conectados: uno superior donde habita *Karagabi* —el dios que creo a los hombres²¹, creado a su vez del pensamiento del primer ser: *Dachizeze (Acoré)*—, algunos seres primordiales y el alma de los muertos; el mundo de abajo habitado por *Tutruika*, que formó a los *jai*; y el mundo de los hombres que queda en el medio de estos dos mundos que están en continuo conflicto. En la mitología Emberá, se menciona también la existencia en los tiempos primordiales de una escalera que conectaba el mundo de los hombres y el mundo de *Karagabi*, sin embargo, por una falta de los hombres esta escalera se había roto.

21 La palabra Emberá significa "gente".



Figura 7.2. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Adicionalmente hay otros elementos Emberá que pueblan la obra y que contribuyen a dar este sentido: La idea de que todo tiene un espíritu, un Jai, la idea de que las adolescentes seducen a los espíritus de los muertos para que suban y se conviertan en sus hijos, la cosmogonía Emberá en la que *Akoré* engendra a *Caragabí* y todos los hombres somos pensamientos de este dios, y, por supuesto la idea de los tres mundos en los que pueden habitar los espíritus de los hombres. En la obra se buscan los espíritus de los suicidados en estos tres mundos. (Vergara, 2019)

Los espíritus de los jóvenes *suicidados*²² y la idea del ascenso y la voz que los llama es un elemento importante en la obra, ya que estos espíritus serán los encargados de recomponer el vínculo roto por la infracción (transgresión) cometida por los hombres y que está asociada con la guerra y la destrucción de la naturaleza.

22 En la obra se utiliza la palabra suicidado en vez de suicida, connotando la conexión entre los suicidios y las fuerzas y factores externos que los causan.

CHAVA: Acoré, el Creador, creó a todos los Embera; no hay otros nuevos. Los Embera no morirán jamás; siempre subirán.

CATA: Caragabí, el creador, puso dos gotas de agua en la tierra, luego puso una calabaza encima de ellas y esperó. A los tres días nacieron los Embera (*Al suelo*) Yo sé que estás ahí. ¿Dónde estás? No te escondas. ¿Elkin? ¿Te sigues llamando Elkin?

MARCIA: Acoré pensó a Caragabí y Caragabí fue. Caragabí es un pensamiento y los hombres, frutos de ese pensamiento (*Al suelo*) No te me escondas, niña, ven.

CATA: (*Al suelo*) ¿De verdad? Gracias. Tú también.

MARCIA: (*Al suelo*) Ven aquí. Mírame. Mírame. (Se acerca más al suelo) ¿Cómo te llamas? (Vergara, s. f., p. 6)

El árbol representa en muchas mitologías la conexión entre los tres mundos: por su parte, en la mitología Emberá se representa en el árbol *Jenené*, que da origen al agua y que es tumbado por *Karagabi* con ayuda de los Emberá; o en el mito *Jerúpotó oarra* (hijo de la pierna), donde es a través de la caída del árbol en el que está subido *Jerupotó* que este llega al mundo de *Tutruika*; o en otra tradición de los Emberá recogida por Reichel Dolmatoff, en la que en la copa de una gran ceiba se encuentra la semilla del maíz —una versión del árbol de la vida que aparece en muchas culturas de América— (Pardo, 1984, p. 28). Además de estas referencias mitológicas, en la obra se incluyen algunos elementos que hacen referencia a las costumbres Emberá: las *parumas* —unas faldas típicas de las mujeres Emberá Wounaan que son hechas con coloridas telas fabricadas en China²³—; la pintura corporal con jagua; y los cantos tradicionales.

23 Los trajes tradicionales de los Emberá varían de acuerdo con el grupo y la región, y aunque muchos de los grupos conservan trajes tradicionales, algunos, como en el caso de las parumas, han adaptado nuevos estilos y materiales que se convierten en tradicionales, otros han adaptado costumbres "occidentales". En este caso, se puede referir los procesos de aculturación que sufren las comunidades al configurar nuevos colonialismos.

Arimbato, el camino del árbol está dividida en ocho actos. Sin embargo, la estructura general está vinculada a un movimiento en dos momentos: descenso y ascenso. Como comenta Felipe Vergara, la estructura dramática corresponde al concepto Emberá de movimiento:

[...] todo se mueve constantemente de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba. La obra tiene ese movimiento. Cae hasta la desesperanza absoluta y el impulso suicida para luego levantarse y tratar de alcanzar la esperanza a través de una comprensión muy personal del sentido cósmico de los suicidios Emberá. (Vergara, 2019)

A continuación, se expone una descripción, incluyendo algunos fragmentos de la obra, de los ocho actos que componen *Arimbato*.

- Parumas: Inicia la obra con un canto Emberá²⁴, después un personaje que toma un micrófono y, a modo de presentadora de modas (vestida incluso como tal), narra datos sobre los suicidios de los jóvenes y niños Emberá. También aparecen otros personajes que en textos cortos hablan de las *parumas* y sobre la muerte de Emberás que se han ahorcado con ellas; también hablan del espíritu maligno (un *jai* de nombre *Arimbato*) que los induce a quitarse la vida. Aquí aparecen dos tonos (registros) contrapuestos: uno sobrio que se utiliza cuando se narra la muerte de los jóvenes; otro jocoso (ligero, paródico, entusiasta) para referirse a las parumas como prendas de vestir.

VOZ DE MICRÓFONO: Los indígenas viven 20 años menos que los demás. Y también se suicidan más. Y en los más jóvenes, principalmente.

24 La música de la obra fue compuesta por Teto Ocampo, quien en muchos de sus trabajos musicales ha integrado la música folklórica colombiana, en especial de las culturas indígenas. Para la creación de la música de *Arimbato* partió de la estructura de la música indígena e incluyó algunos instrumentos tradicionales.

Niños Embera de 5 y 6 años, intentan quitarse la vida. Por juego o por inocencia. Según el secretario de salud, en todo caso. O por hambre y desnutrición, según fuentes más autorizadas.

CATA: No se las agarran ni con alfiler ni con broche.

LILI: También se usan para cargar a los niños.

BETO: Una paruma.

PACHO: ¿Qué es eso?

MARCIA: Una falda.

CHAVA: Una falda de colores.

LILI: Para mujeres.

MARCIA: En colores muy vivos.

CHAVA: A la cadera, se usa a la cadera y no a la cintura.

LA DEL MICRÓFONO: 17 Embera. 17 suicidios. Entre 12 y 24 años, en el 2004, por lo menos. Entre Embera y Wounaan, en realidad. Wouna-aaaaaaaaan. 17 little indians. Un hombre por cada 4 mujeres suicidadas. Entre los Embera, en todo caso. Al revés que en Colombia, en la Colombia Civilizada quiero decir.

CATA: Muchos se ahorcaron con las parumas, colgándose de una de las vigas del techo de sus tambos. (Vergara, s. f., p. 2)



Figura 7.3. *Arimbato, el camino del árbol.*

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

- **Primeras aproximaciones:** En esta parte de la obra, los siete actores/personajes²⁵ comentan y plantean el problema de tener que tratar el tema de los suicidios de los jóvenes Emberá: qué significan para mí como actor/personaje, qué son los Emberá, cómo hablar de su muerte, qué posición se toma. Además, se explica que cada actor/personaje va a adoptar a uno de los Emberá para contar (mostrar) su historia²⁶.

25 En *Arimbato* los actores se convierten en parte de la obra. Son de alguna forma ellos mismos. Esto tiene muchas implicaciones que se analizarán más adelante. Aquí se ha decidido llamarlos actores/personajes tratando de remitir a esa naturaleza mixta que tienen en la obra.

26 Los actores eligieron la historia de un Emberá que se hubiese suicidado, e iniciaron un proceso de investigación (aproximación, interiorización, reflexión, conmoción) para adoptar su historia. Sin embargo, uno de los actores (Beto Villada) decidió elegir a un compañero de la compañía de teatro que se había suicidado hacía unos años: esto se narra explícitamente en la obra.

LILI: (Todavía de negro) La verdad es que me siento un poco ajena al tema.

Silencio.

BETO: A mí me atrae. Hay algo morboso que me atrae sobre el suicidio y el estar en presencia de una cultura que se está acabando.

LILI: A mí eso me tiene sin cuidado.

Silencio.

GINA: Para mí es muy raro. Yo llegué tarde. Estaba en Londres. Acceder a los Embera, a su mundo, era para mí como observar los cuadros de la National Gallery.

MARCIA: Yo tengo toda una historia con el suicidio. Una historia como de amor.

[...] CHAVA: El dolor de ellos habla de nosotros. Me siento como en frente de la pureza violada y siendo parte del grupo de los violadores. ¿Cómo acercarnos al asunto sin ser irrespetuosos?

CATA: Yo podría acercarme por medio de Elkin. Tal vez eso lo haga un poco más fácil. Elkin era alguien muy especial y quiero contar su historia.

CHAVA: ¿Elkin? ¿Quién es Elkin?

CATA: Luego les cuento. Como les digo, todavía no sé cómo comenzar.

CATA: La idea es coger uno de esos jóvenes que se suicidó y seguirle la pista... (Vergara, s. f., pp. 3-4)

- Adolescencia Emberá. En esta parte, algunas de las actrices representan jóvenes Emberá y utilizan vestuarios que hacen referencia a los vestidos indígenas tradicionales. Se tratan cuatro temas principalmente en este acto que por metonimia van a estar interconectados: la adolescencia de las jóvenes Emberá (transición hacia una etapa adulta y la maternidad); el nacimiento del árbol que al enterrarse en la tierra como semilla y crecer hacia arriba conecta los mundos; el llamamiento y seducción de los *jaures* (espíritus que nacen en forma de niños muertos), que hacen alusión a los Emberás

suicidados; y la adopción de estos jóvenes Emberá por parte de los actores, especialmente de la actriz/personaje Liliana Montaña.

LILI: Todas las mujeres quieren ser madres, las niñas Embera buscan a sus hijos entre los espíritus del mundo de abajo. Se abren para ellos, se realizan cuando seducen un espíritu, son habitadas por él y lo paren nueve meses después. Eso es ser plenamente mujer. Yo he decidido, hoy también, convertirme en madre. No es la primera vez, pero voy a hacer como si lo fuera. Voy a convertirme en madre de una niña muerta, una Embera, muerta a los catorce años por mano propia. (*Hace sonar una cajita musical, la pone junto al suelo, busca el espíritu de su niña*) Es mejor ser mamá de una muerta. No caga, no llora, no toca llevarla al médico, gasta menos ropa por ser india, no me desvela durante la noche. Eso pensaba antes, cuando tomé la decisión por primera vez. No tenía nombre, pero yo la bauticé. Le puse Indira, primero, luego Bonche, después llegó a llamarse Borrachero. Yo la escogí y todavía no sé si me aceptó. Aunque supongo que sí, porque ha venido dejándome regalos en la calle. Primero me dejó un árbol de rosas secas el 15 de agosto y una flor de Bonche después de su ceremonia de bautizo, cuando tenía que ponerle un nuevo nombre. A los 14 años, ella lavaba ropa y hacía artesanías, yo a los 14 años iba al colegio y estudiaba sin problemas. Como el 17 de septiembre, dejó esta culebra jepá, cuando yo leía sobre la importancia de este animal para los de su raza. No sé cuántos hermanos tenía. Supongo que 4. A Indira la abandonó su papá, mi papá también se fue. No sé muy bien quién era ella, pero sé que se suicidó a los 14 años y que tiene el coraje para ser mi hija. Por eso también la acepté y decidí caminar con ella un rato para ver a dónde llegamos. (Vergara, s.f, p. 7)



Figura 7.4. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

- Quiero que me duelan los Emberá: De forma polifónica (voces simultáneas, algunas veces intercaladas entre el coro y los personajes), se muestra aquí principalmente la dificultad para sentir el dolor del otro, en este caso, del actor/personaje Francisco Rebollo para sentir el dolor de los jóvenes Emberá, y en general de esta comunidad indígena. La voz del coro (un rap con elementos folclóricos) que instala la temática del encuentro y confrontación que tienen los Emberá al contactarse con la cultura de la ciudad (la civilización). También aparece, haciendo parte del coro, el personaje de la Loba²⁷.

27 Que el personaje de la loba esté en el coro, cumple una función orientadora en relación con el sentido de la obra. Refiere una colectividad que en ese encuentro cultural actúa como depredador del otro, refiriéndose a la frase de Plauto (250-184 a. de C.) en *Asinaria*, *homo homini lupus*, que posteriormente retomará Thomas Hobbes en el siglo XVIII en *El Leviatán* (1651) como “el hombre es lobo para el hombre”, para referirse a las atrocidades de las cuales es capaz el ser humano contra su propia especie, convirtiéndolo así en su mayor depredador.

PACHO: No siento nada. ¿Ustedes sienten algo? Cualquier cosa. Revisen. Porfa. ¿rabia? ¿indignación? ¿tristeza? ¿dolor? ¿angustia? ¿compasión? ¿Sienten algo? Yo no siento nada. Esta gente se está matando y yo no siento nada. ¿Estoy solo?

Pacho se golpea.

[...]

PACHO: Nada. No siento nada. Quiero que me duela. De verdad. Quiero que me duela la tragedia de los Embera. Pero nada. No me duele. Ni un poquito. Nada. Quiero que me duela. Pero no me duele. Nada. Nada. Quiero que me duela. Pero nada me duele. Nada. Nada. Nada. Beto, pégueme.

[...]

LILI LA LOBA: ¿Piensas todo el día o nunca piensas nada? ¿En el recreo hacías deporte o comías chicle? ¿Prefieres soportar o interrogar? ¿Tienes nostalgia del pasado? ¿Prefieres el día o la noche? ¿Qué opinas del suicidio masivo de los jóvenes Embera? (*Rapeando*) ¿Qué opinas del suicidio de los jóvenes Embera? No tenía idea de que se estaban suicidando. La culpa es mía, la culpa es tuya, la culpa es de nosotros por dejarlos entrar a la ciudad. La culpa es de nosotros por dejarlos entrar a la ciudad.

PACHO: ¡Ya! ¡Ya! ¡Me dolió! ¡Me dolió! Espere, me dolió, me dolió, me dolió. Tenemos imágenes de Embera. (Vergara, s. f., p. 8)

- Claudia: En este acto se presenta una confrontación entre dos visiones. Una representada por una de las actrices (Isabel Gaona) que asume un papel que semeja el de “embajadora de buena voluntad” que busca sensibilizar al público sobre los Emberá. Se presenta como una mujer extremadamente entusiasta que en su confianza y deseo de hacer el bien parece un poco ingenua. Por otra parte, aparece el personaje/actriz Catalina Medina que niega lo que dice Isabel señalando las falacias y prejuicios que esconde su discurso. Aquí también aparece un coro que funciona como jingle publicitario de las palabras de Isabel. Además, se continúa el

tema de la imposibilidad de sentir el dolor de los Emberá que está representado por el personaje/actor Francisco Rebollo, que ahora aparece usando un cepo en los pies. Al final hay momento de develamiento donde Isabel anuncia: “Soy Isabel Gaona, soy actriz y alguna vez creí que podía cambiar el mundo”, rompiendo con la ficción y apelando al espectador que se ubica en el plano real.

CHAVA: *(Al público)* Hola a todos. Qué rico que estén aquí. Muchas gracias. De verdad que es muy rico ver que hay tanta gente a la que le duele el país. Porque a todos los que estamos aquí nos duele, ¿o no? Y es muy importante que nos duela. *(Mira a PACHO)* No es posible, pues, que a estas alturas de la vida y con todo lo que ha pasado, todavía haya gente insensible. ¡Qué ira me da! Pero bueno, nosotros somos distintos. Nosotros estamos aquí para salvar a los Embera. Porque hay que salvarlos, ¿o no? [...]

CHAVA: Hagámonos un experimento mental. Porque si Einstein los hizo para crear la teoría de la relatividad, por qué nosotros no podemos hacerlos para arreglar el país. Cierren los ojos. De verdad. No vayan a hacer trampa, pues, miren que este país ya está lleno de tramposos y eso es lo que nos tiene así como estamos. Eso. Respiren profundo. Inhalen, exhalen. Inhalen y exhalen. Imagínense, por ejemplo, que están en medio de la selva, que oyen los pajaritos, los micos, los tigres, el ruido del agua y todas esas cosas. No hay mosquitos, ni mucho calor porque sopla una brisa muy agradable. Imagínense, pues, que están en medio del paraíso y que todo se llena del color maravilloso que tienen las faldas de esta gente. Ahora abran los ojos. (Vergara, s.f, pp. 9-10)



Figura 7.5. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

- Elkin Jumí y Ariel Bailarín: En este acto se cuenta (manifiesta) la historia de dos de los jóvenes emberás que se suicidan: Elkin (ahijado de Catalina Medina) y Ariel (ahijado de Francisco Rebollo). La parte de Elkin se narra a partir de los recuerdos que tiene de él Catalina, y parece más un homenaje, una despedida. La historia de Ariel es narrada por Francisco y se centra en la situación de los Emberá atrapados entre los intereses y violencia de dos grupos (los paramilitares y la guerrilla).

CATA: A Elkin lo conocí en el 2005. Venía de una comunidad que se llama Isla, que queda en la cabecera del río Murindó. En el codo del mundo. Casi no sabía hablar español...

PACHO: Sus ocho hijos, están a dos días en canoa. Tiene que quedarse aquí, es decir ahí, en el cepo, durante una hora al día. Fue desterrado y condenado al cepo por cargar un mercado.

CATA: Nunca había hecho teatro, pero se movía como un bailarín. Hacía ejercicios con troncos que daba placer mirarlos y podía hacer armónicos con su voz. (Intenta hacer un armónico)

PACHO: ¿Ariel? ¿Ariel?... Ricardo Bailarín tiene memoria. Los guerrilleros nos llamaron a una reunión y no pudimos negarnos. Auxiliadores de paracos, nos dijeron. Lo negamos. Para creernos, nos obligaron a comprarles un mercado de 200 mil pesos —recuerda Bailarín. A Bailarín le tocó cargar el mercado hasta el campamento donde estaban los guerrilleros. Era una obligación. Ocho días después, llegaron los paramilitares y lo señalaron de ayudar a la guerrilla. Ellos dicen que yo soy auxiliador de la guerrilla y, antes, la guerrilla decía que yo soy colaborador de los paramilitares. ¿Ariel?... ¿Ariel?

CATA: ¿Elkin? (*Se pone una paruma en la cara y comienza a girar como llamando a Elkin*) Su mundo giraba en esta dirección. Tratando de recordarlo, se me esconden sus imágenes, se me pierden sus fotografías. No lo alcanzo a ver bien.

PACHO: Tras las amenazas, las autoridades indígenas se llevaron a Bailarín para Riosucio y lo condenaron por un año al cepo y al destierro. Dicen que castigando a los indígenas por prestarse para estas cosas logran mantener su independencia y evitar que los maten. Ricardo acepta su destierro. A los compañeros les da pesar con uno, les parece injusto pero toca. Mejor la justicia de la injusticia que la justicia de las balas. (Vergara, s. f., p. 13)

- Rosa Helena Ojiramá y Leida Salazar: Esta parte representa y narra la historia de la muerte de Rosa Helena Ojiramá (ahijada de Isabel Gaona), niña de 17 años que sufre de una profunda tristeza relacionada con una relación fallida con un brujo, el desarraigo y la guerra. También la historia de Leida Salazar, niña de 15 años que fue encontrada colgada en su cuarto antes de una ceremonia (presentación), en la cual iba a cantar. En las dos historias, como en ocasiones anteriores, se narra desde el encuentro y vínculo que se construye entre

las actrices y sus ahijadas, es decir, se relatan los acontecimientos para entender por qué sucedieron, en particular se ahonda en las razones que las llevaron a colgarse con sus faldas. En esta parte aparece el personaje de *Arimbato*, quien seduce a las dos niñas y las induce a morir. De forma paralela se propone un movimiento de caída y acenso que se relaciona con el movimiento ascendente del árbol y la reconstrucción de la escalera de cristal que conecta los mundos.

CHAVA: Los pájaros se asustaban con el ruido de las cadenas. Ella estaba asustada por la guerra. Cuando sintió la explosión el pajarito salió volando voló y voló y no volvió. Hay ciertos lugares donde no hay lugar Para los que son como pájaros. Por eso a veces los pájaros se dejan caer desde lo alto.

MARCIA: (*Al público*) Yo les quiero pedir una cosa. Por favor. Olviden todas las palabras de su cabeza. Olviden todas las palabras de su corazón. Sus locuras. Sus enfermedades. Yo quiero hablarles de las palabras del presente. Este minuto. Este instante presente. Yo pregunto a las voces del pasado con palabras del presente. ¿Quién es Leida Salazar? ¿Quién es Leida Salazar? Yo soñé con Leida y me enfermé y atacué con agresividad mi agresividad. Yo tengo mis propios muertos, y no los escucho más. No oigo la voz de Leida cantando. No oigo la voz de mi mamá cantando. Esta tierra está maldita. La tierra cerró el futuro para Leida en el presente. Esta tierra, este mundo cierra el futuro cierra este mundo para mi ahora. Voces ¿Quién es Leida Salazar? Voces. No escucho nada. No escucho nada. El corazón de los hombres está muerto. No hay opción.

Empieza a quitarse la coraza, que es el cuerpo de Leida.

CHAVA: No más ruido, no más estupideces, no más mentiras. No más mentiras. Detesto esto. Más artificio, más pretensión. Ansiedad de triunfos. Sólo hay ansiedad de carne. Histeria y pataletas de carne, éticas de carne, éticas de ladrillo, éticas de carne y ladrillo. Soy actriz y entonces tengo que hacer algo. ¿Para qué? Para dejar una huella. Pero si la que dejo no se parece a la que quise dejar. Tal vez no quiero

dejar ninguna huella. ¿Cómo evitar que el primer impulso ingenuo y limpio no se deforme monstruosamente? (Vergara, s. f., p. 16)

- El camino del árbol: Epílogo. Los espíritus de los jóvenes Emberá ascienden y recomponen la escalera de cristal, completando el camino del árbol que cae como semilla para poder subir después cuando se hace árbol. Se plantean también algunas tesis sobre la situación de los Emberá: están constreñidos a cuidar su cultura tradicional como si se tratara de algo estático, sin posibilidad de cambio; son condenados a caminar sobre muertos (metáfora de un territorio en el que han sucedido y suceden muchas muertes violentas).

CHAVA: ¿Por qué se están yendo?

Lili: ¿Por qué nos dejan solos?

Marcia: ¡Nosotros también queremos subir!

Gina: Ustedes lo dijeron, para subir hay que caer primero.

Lili: El camino del árbol.

Pacho: Aquí pueden caer.

MARCIA: ¿Leida?

Lili: Tres mundos atravesados por un árbol.

Pacho: Se alcanzan a oír sus voces.

CATA: ¿Elkin?

Gina: Aquí los recibimos.

Pacho: Tratamos de contar.

Marcia: Vamos a seguir contando.

BETO: ¿Julio?

Todos comienzan a cantar con las voces de sus ahijados.

VOZ en EMBERA: Recuérdalo siempre como te lo cuenta hoy tu madre. Aunque los blancos nos vean como una cultura exótica, agonizante, destinada a desaparecer, nunca olvides que nuestro corazón siempre ha sido fuerte, de lo contrario no estaríamos aún aquí.

El árbol de parumas se eleva por los cielos. (Vergara, s.f, pp. 19-21).

A partir de lo anterior, la obra, en términos generales, se trata de la muerte de unos jóvenes Emberá narrada a partir de la experiencia humana -en gran medida también como artistas- de una serie de actores/personajes en su encuentro muy particular con la historia de la muerte de esos jóvenes. De esta forma, el mismo proceso de representación hace parte constante de la obra, lo que implica una serie de estrategias narrativas y dramáticas que hacen compleja su estructura, ya que se integra el nivel diegético y metadiegético²⁸ en un juego de voces claramente polifónico. Esta naturaleza de la obra está relacionada con un importante postulado frente a la posición del dramaturgo, el actor, el público y los hechos narrados, y que se convierte en un recurso técnico del drama vinculado al *distanciamiento* que da lugar al establecimiento de un campo de interpretación que apela a la reflexión y la crítica —en el sentido de análisis, reflexión y búsqueda de los fundamentos—.

Lo anterior conlleva a situar los dispositivos estéticos de distanciamiento como estrategias de representación de los ausentes, de los que ya no están. Teniendo en cuenta que, las dramaturgias que toman por punto de partida testimonios aunados a la muerte o al no lugar —como *Donde se descomponen las colas de los burros*—, ponen de manifiesto lo complejo de interpretar o encarnar un personaje de acuerdo con los lineamientos del teatro clásico.

28 Estos conceptos fueron desarrollados en el capítulo V en el análisis de la dramaturgia *Donde se descomponen las colas de los burros*.



Figura 7.6. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Para Miguel Rubio (2010) en *Persistencia de la memoria*, contra la muerte impune el teatro adquiere una respuesta consciente, de modo que las expresiones performativas que incorporan por medio de testimonios las voces de los actores sociales invisibilizados, conducen a una polifonía en donde se mezclan “las personas y los personajes, los actores sociales y los del teatro, los escenarios de la realidad y de la ficción” (Rubio, 2010, p. 283).

Arimbato en un sentido performativo desdibuja los límites entre lo real —testimonios de los sujetos pertenecientes al pueblo Emberá— y lo ficcional. Por tanto, la dramaturgia que propone Felipe Vergara devela la ruptura de la noción de personaje y la *mimesis*, constituyéndose en un espacio híbrido en el que se cruzan lo social y lo artístico, la creación estética y la condición ética, lo público y lo privado, el componente tradicional de los indígenas Emberá y las artes contemporáneas; en pocas palabras la irrupción de lo real se convierte en objeto de la configuración teatral (Lehmann, 2013).

La incorporación en la dramaturgia teatral de los testimonios de sujetos gravemente afectados por la violencia no es una cuestión novedosa. Anteriormente Peter Weiss²⁹ había instalado la insuficiencia del lenguaje para enunciar o transmitir experiencias traumáticas asociadas a los campos de concentración nazi, proponiendo un teatro alejado de la construcción ficcional. En este sentido, la construcción de la dramaturgia parte desde la reconstrucción de los acontecimientos, la recopilación de expedientes, fotografías, actas y testimonios. Este quehacer teatral ha sido denominado como teatro documental, en donde la creación dramática y la escénica tienen por fundamento la indagación en el plano real desde el ámbito teatral.

El teatro documental encuentra en el testimonio, en las huellas, en los indicios y en los documentos -que no han sido contruidos ni convertidos en monumentos- el material que permite acceder al plano real de aquello que no ha ingresado en los marcos visibilidad, que hace parte de huecos históricos y, por tanto, puede irrumpir en el acontecimiento teatral para evidenciarle al espectador-agente los vestigios de esas historias ocultadas. La configuración del dispositivo escénico en *Arimbato* cambia la forma de encuentro y relación dicotómica personaje-espectador por la de actor-personaje-agente, implicando con esto, un alejamiento de la obra de teatro convencional en donde el espectador está sentado frente al escenario para ver el desarrollo de una ficción. En este espacio-tiempo real-ficcional no existen espectadores, toda vez que quienes asisten, se convierten

29 Escritor y dramaturgo alemán, que ha sido considerado un referente para el Teatro documental a partir de su obra *La indagación* escrita en 1965, en donde narra lo sucedido en Auschwitz durante la Shoah. Weiss propone en su dramaturgia la reconstrucción de los juicios realizados en Nuremberg en contra de los funcionarios y de los políticos nazis, a partir de la indagación documental y de los testimonios de sobrevivientes a los campos de concentración. La obra enfrenta al lector a una narración verdadera en donde lo narrado adquiere dimensiones que revientan la ficcionalidad.

en participantes activos o agentes que deben reaccionar en un escenario liminal.

La performance se sustenta en que las acciones que se realizan en el espacio escénico son exactamente lo que significan (Erika Fischer-Lichte, 2014). En *Arimbato* se construye a partir de lo que está ocurriendo, una nueva realidad, una realidad propia en donde los agentes, los personajes y los actores se enfrentan a la experiencia in situ, que irrevocablemente los lleva a experimentar lo que ocurre. Durante el acontecimiento escénico, los presentes comparten un espacio/tiempo en forma de co-sujetos, en donde la materialidad de la acción prevalece sobre la signicidad. *Arimbato* entonces se plantea desde la performatividad al situarse en la liminalidad del arte y la vida real, frontera que termina por desdibujarse, dando como resultado una obra de teatro expandida.

Estas estrategias estéticas incorporadas por Felipe Vergara tienen por objeto aproximar al receptor-agente a nuevas formas de re-presentación, a través de dispositivos estéticos que construyen nuevas formas de enunciación y que apelan a la reflexión crítica.

Uno de los aspectos que más llaman la atención en *Arimbato*, *el camino del árbol* es la estructura narrativa. Desde el primer acto, en que aparecen dos tonos (sobrio y entusiasta), varios personajes con diálogos cortos en un constante contrapunteo y una tercera voz (presentadora de modas), se asiste a un juego de voces que va a seguir apareciendo a lo largo de la obra y que tiene diferentes efectos: primero, establecer una polifonía; segundo, contrastar el tema trágico de la muerte de los Emberá con una voz (postura) que narra y comenta de forma publicitaria (noticiosa, ligera, entusiasta); tercero, generar distanciamiento. Cada uno de estos elementos tiene una función especial para la configuración de los postulados que son parte de la comprensión de esta obra como un dispositivo estético para la confrontación colectiva del conflicto.



Figura 7.7. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

La contraposición de tonos actúa como ironía, y en este sentido, es una de las estrategias que se da en la obra para apelar a la reflexión del espectador frente a los hechos y el tema, y en especial sobre la posición que se toma para aproximarse al sufrimiento de los otros: claramente incita la pregunta sobre la posición del espectador frente a los Emberá. Otro recurso prevalente en la obra es el desdoblamiento de los actores/personajes que, en diferentes momentos, ponen en escena el hecho de ser actores y actrices que están actuando. Un caso particularmente impactante es cuando Isabel Gaona, después de asumir el papel de “gestora de buena voluntad”, se desenmascara, por decirlo de alguna forma, y anuncia que es actriz.

CHAVA: Saquen pues sus billeteras y comiencen a donar lo que tengan para salvar a esta gente. Porque la verdad, no nos vamos a decir mentiras. Sin plata no se puede hacer nada. Pero con todas las donaciones vamos a hacer carreteras y parques y un proyecto para poner las chaquiras de moda y vamos a hacer que sus cantos sean

producidos por disqueras de talla internacional y que sus medicinas sean compradas por todos los enfermitos del mundo (Va perdiendo el ánimo) ¡No, no, no, no! ¡Soy Isabel Gaona, soy actriz y alguna vez creí que podía cambiar el mundo! (Vergara, s. f., p. 12)

Ese aparecer del lugar del actor cobra sentido en la obra frente a la pregunta sobre el sufrimiento de los otros, teniendo en cuenta que se trata de hechos (muertes) reales, y en esa medida, de las que se está dando testimonio. Esta es una pregunta especialmente válida en relación con las acciones colectivas, estatales y sociales que implican procesos de recuperación de memoria. ¿Cómo dar cuenta de los hechos y qué sentido tiene hacerlo? ¿Cómo representar el sufrimiento sin convertirlo en entretenimiento? Dos preguntas que sirven de ejemplo pero que no agotan la serie de cuestionamientos éticos y estéticos, incluso políticos, que subyacen a las iniciativas (obras) de memoria.

Por otra parte, las estrategias narrativas (polifonía, distanciamiento) desplegadas en la obra, constituyen un dispositivo estético que genera un punto de vista social frente a la historia (testimonio) permitiendo la aparición de un lugar del otro —auténtico, crítico— muy distante al presentado por los dispositivos de entretenimiento desplegados muchas veces por la industria audiovisual³⁰, que se centran en la apelación a las emociones y en la creación de una trama que mantenga el interés del espectador.

En la ya extensa historia del cine y la televisión, abundan los ejemplos de la aparición de los indígenas como buenos o malos salvajes dentro de tramas entretenidas, desde la película *The Call of The Wild* (dirigida por D.W. Griffith, 1908), o *The Searchers* (dirigida por John Ford y protagonizada por John Wayne, 1956) —un

30 A partir de *Kilele, una epopeya artesanal* se puede vislumbrar que en la poética del binomio Vergara-Varasanta, la estrategia del distanciamiento devela la crítica a la ligereza con la que los medios de comunicación presentan las ayudas institucionales y humanitarias, generando en la obra una oposición constante que invita a la reflexión y la duda del espectador, quien descubre, finalmente, la atrocidad de las ligerezas presentadas.

hito dentro del género de westerns—, *The Last of the Mohicans* (dirigida por Michael Mann y protagonizada por Daniel Day-Lewis, 1992) o la más reciente *The Revenant* (dirigida por Alejandro González Iñárritu y protagonizada por Leonardo DiCaprio, 2015)³¹. Incluso la interesante película *Apocalypto* (dirigida por Mel Gibson, 2006), con un enfoque novedoso de reconstrucción histórica, se puede enmarcar dentro de un producto de la industria del entretenimiento, que se aleja del propósito de generar cuestionamientos en el espectador acerca de una realidad envenenada³².

Arimbato, el camino del árbol, además de plantear de forma explícita el problema del posicionamiento frente al dolor del otro, asume la tarea de construir un sentido frente a esos hechos traumáticos. De esta forma, se incluyen dos elementos simbólicos fundamentales: *la escalera de cristal* —un mito Emberá—, que representa el vínculo entre el mundo espiritual (tradicción, antepasados, cultura Emberá) y el mundo de los hombres (presente de los Emberá); y *el camino del árbol*, representando el movimiento descendente —la caída de la semilla, y en la obra la caída de los cuerpos de los jóvenes que se cuelgan— y el movimiento ascendente —la semilla que se convierte en árbol y crece hacia arriba—, que en la obra está representada por el ascenso del espíritu de los jóvenes y niños Emberá al mundo superior (mundo de *Karagabi*). De tal manera que en el acto final la escalera de cristal se recompone, los mundos se reconectan, el presente y el

31 En el contexto colombiano se puede mencionar, no sin polémica, *El abrazo de la serpiente* (dirigida por Ciro Guerra) que, a pesar de llegar al público general, impulsada por el reconocimiento internacional, provee una visión menos distante de la cuestión indígena al mostrar también el conflicto de las culturas originarias con una gran cantidad de procesos (evangelización, deterioro de sus territorios, despojo) con la llegada de los colonizadores. Todo esto sin dejar de lado la narración de una historia de aventuras que implicó una gran producción cinematográfica. Para ahondar sobre el rol del indígena en el cine en Colombia, ver Angélica Mateus (2013).

32 Haciendo eco de la noción de “conocimiento envenenado” desarrollada por Veena Das, refiriéndose a la naturaleza particular de los testimonios de acontecimientos altamente traumáticos (Ortega, 2008, p. 217).

pasado se reconcilian, todo gracias a la muerte de los jóvenes que recomponen el vínculo.

Esto tiene varias lecturas, y es uno de los elementos más sugerentes en *Arimbato, el camino del árbol*. En primer lugar, la comprensión de estas muertes como un sacrificio que tiene un sentido espiritual, y en esta medida es trascendente. En esta lectura hay una gran afinidad con el mito de Jesucristo, un dios que encarna en un hombre (descenso) y asciende de nuevo para reintegrar el vínculo entre el mundo de los hombres y el mundo espiritual (ascensión), en una narrativa que implica el sacrificio. Por otra parte, está la lectura (interpretación), más cercana posiblemente al carácter testimonial de la obra, en la que este movimiento de descenso y ascenso se vincula con el reconocimiento (social, cultural, humano) de estas muertes —suicidios inducidos— producidas por *Arimbato*, es decir, por todo lo que puede representar, y la necesidad de reconciliar, integrar, armonizar el pasado (la cultura tradicional) con el presente (todas las posibilidades y realidades del presente).



Figura 7.8. *Arimbato, el camino del árbol*.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Claro que habría muchas más posibles interpretaciones frente a lo que significa la narrativa del vínculo que se rompió y ahora se repara. En el caso de la memoria del conflicto en Colombia y de las políticas del recuerdo que le son concomitantes, ese vínculo recompuesto supone el reconocimiento de los Emberá, y en especial el respeto de sus territorios y su cultura, por parte de una sociedad que tradicionalmente los ha usurpado y marginado. Al mismo tiempo, la recomposición de un tejido social que requiere, por un lado, de la reflexión crítica frente a estos hechos y, por el otro, la restitución empática frente al dolor del otro que a final de cuentas se constituye como mi dolor gracias a los dispositivos estéticos que señalan, muestran y representan los acontecimientos³³.

En este último sentido, *Arimbato, el camino del árbol* se configura como un aparato estético que apela al espectador- agente —quien funge como el actante social, la sociedad, el mundo— a través de una experiencia sinestésica por la cual vivencia los acontecimientos puestos en escena. Acontecimientos que hacen referencia a un entorno actual (y actuante) —Colombia, comunidades Emberá, 2000-2010, epidemia de suicidios, conflicto armado, etc.— en el que habitan los mismos espectadores. En este contexto, estas apelaciones constantes que se hacen durante la obra y que tienen la función particular de hacer partícipe al público, se constituye como un acto de memoria: una acción puesta en la dimensión social como un mecanismo que despierta a una sociedad anestesiada frente al sufrimiento del otro.

Por eso el subtítulo de la obra es “*El camino del árbol*” que por una parte hace referencia al movimiento de la semilla que cae del árbol para luego levantarse en forma de un nuevo árbol. Pero también hace referencia al camino escogido por quienes decidieron

33 La conceptualización del tema del señalamiento del dolor en el cuerpo del otro a través de los dispositivos estéticos y su repercusión, específicamente en obras de teatro hace parte de una investigación que desarrollé anteriormente. Para ampliar sobre el tema, véase: Paola Acosta Sierra. (2017). *Acerca de los procesos de reparación en obras performativas*.

suicidarse: Subir a los árboles para dejarse caer y eventualmente convertirse en semilla y en un nuevo árbol. Esta es la interpretación que le doy yo a los suicidios a partir de la cosmología Emberá. No tengo testimonios que hablen de esto, es la manera en que la dramaturgia trata de comprender el fenómeno social. (Vergara, 2019)

***Arimbato* en los confines. Cultura, desarrollo y marginalización**

¿Y yo?... ¿Y yo qué soy?

Fragmento de *Arimbato*,
el Camino del árbol.

Arimbato desarrolla el tema de la identidad, inicialmente este se desprende de las subjetividades pero en el trascurso de la dramaturgia se devela la noción de identidad nacional. Concepto complejo —que se presenta generalmente en los conflictos interculturales— en tanto la construcción de la “colombianidad” ha sido especialmente problemática ya que aún hoy es difícil identificar los principios comunes que nos agrupan como unidad política y nacional, aunado a que la relación entre la población, el poder que la dirige y el territorio ocupado no necesariamente coincide en términos de tiempo, espacio físico y nivel simbólico. Para una población indígena un referente de autoridad no se constituye necesariamente por la soberanía que se ejerce desde Bogotá o por parte de un grupo de personas miembro del gobierno. El ejemplo es la coexistencia de la justicia indígena y de la justicia ordinaria del Estado colombiano, así como la infinidad de veces en las que sus dictámenes difieren.

CATA: Te oigo decir que no sabías que existían esas tribus, con esos bailes y esas cosas tan tradicionales. Te oigo decir que no sabes en qué medida pueda llegar hasta allá la globalización y que más bien ellos están es atrasados. Y dices, sin vergüenza alguna, que el

término civilización no podría aplicarse a su caso. Así que el término a aplicar sería ocultista. ¡Nooooo!

Mientras golpea un cojín improvisa lo que necesite decir sobre este fragmento. PACHO se sale del cepo y se lanza violentamente contra el sofá. Los demás lo agarran y lo vuelven a poner en el cepo. Después traen a MARCIA completamente envuelta en una paruma y la ponen sobre un pedestal.

PACHO: 2004. Ricardo Bailarín Jumí. Sentado bajo un almendro, con los pies atrapados y levantados por un cepo, construido con un viejo tronco de Quiribe. Es un cepo que le agarra los tobillos al indígena con la fuerza de un tigre. Sólo tiene que estar ahí durante unos pocos minutos para que lo invada un tremendo dolor y para que una serie de corrientazos se le suban desde las plantas de los pies. (Vergara, s. f., pp. 9-13)

La dramaturgia pone en tensión la coexistencia de distintas tradiciones, creencias, mitos y ritos, espacios sacralizados y profanos de los pobladores de un mismo país. Si la nación se ha definido como un conjunto de habitantes que por sus tradiciones, aspiraciones e intereses se subordinan a un gobierno centralizado supremo en una provincia o territorio dado, en Colombia se aprecian distintas temporalidades y asincronías entre estos elementos, lo cual es una de las principales causas de la conflictividad social y bélica que vivimos.

LILI LA LOBA: ¿Te gusta rápido o lento? ¿Eres lúdico o juguetón? ¿Prefieres el cine o el pescado? ¿Llegas temprano o tomas taxi? ¿Defiendes el progreso o eres apóstol del regreso?

[...]

PACHO: Pégueme y diga Embera.

BETO: Embera

Beto le pega.

[...]

PACHO: Más duro. Por favor, más duro. (Vergara, s.f, p. 8)



Figura 7.9. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Hacia 1884, en el concepto de nación adquirió gran importancia el tema de la tierra como punto de anclaje de la población y el gobierno que esta se prodigaba; además, entendida como un espacio físico de diferenciación frente al poder de otros pueblos y naciones. Esta disputa en Colombia se puede leer a través de las diversas concepciones existentes del territorio, ya que la relación es muy diferente entre las poblaciones indígenas, de campesinos o de afrodescendientes³⁴. *Arimbato* plantea la relación que los Emberá tienen con el territorio aunada a su cosmogonía, su visión de mundo se centra en el concepto de movimiento cósmico “*Je*”, el cual plantea que todo se mueve constantemente de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, lógica que no dialoga con otras poblaciones como las de ciudad.

34 Históricamente forzados a huir hacia zonas selváticas inhabitables para protegerse de la esclavización. La zona de protección y seguridad estaba conformada por el interior de la selva mientras que para los españoles que buscaban la zona de protección eran los ríos ya que por ahí podían escapar de los peligros del interior de la selva (ataques, enfermedades, animales, etc.).

LILLI: La sangre menstrual abre el cuerpo de la pequeña niña para que pueda recibir el pene y, por su intermedio hacer subir o bajar los jaure. Los jaure son los espíritus de personas que van a subir al mundo en forma de niños nuevos. Cuando la gente se muere, su jaure se hace pesado y baja al mundo de abajo. Y allá se quedan esperando hasta que una joven madre los seduce para que vuelvan.

[...]

CATA: El grano que cae sobre el suelo, se convierte en una planta que se enraíza en las profundidades de la tierra y endereza su punta hacia lo alto. (*Al suelo*) ¿Cómo me veo? (*Al cielo*) ¿Cómo me veo? (*Al público*) ¿Cómo me veo?

MARCIA: La lluvia cae vertiginosamente, se vuelve río y levanta a los árboles, a los animales y a la gente, que a pesar de sí misma, crece desde la tierra hacia arriba. (*Al Público*) ¿Cómo me veo? ¿Cómo me veo ¿ah? (*Al suelo*) ¿Cómo me veo? ¿Cómo me veo? ¿cómo me veo? *Junto con CATA abren huecos en el suelo, echan agua. Le hablan a algo que vive en lo profundo.*

CATA: Para los Embera, todas las cosas, los animales y las plantas tienen alma. Una fuerza esencial, una potencia, un principios inmaterial, vital y curativo que se puede ver porque es sonido. (Vergara, s. f., pp. 5-14)

Este tipo de territorialidades se expresan hoy en formas de marginalización de las comunidades indígenas, quienes no solo habitan en los confines del territorio físico nacional sino también en los límites de las lógicas de acumulación de capital y de la inclusión social que se viven en las grandes ciudades, en donde la mayoría de sus habitantes no contemplan su existencia. *Arimbato*, manifiesta esta situación, pone de plano la lógica de la lejanía de ese otro que coexiste en el mismo territorio.

GINA: (*A la grabación se le une la voz de la actriz*) Sí, Sí. Pues iba en el metro y empecé a escribir (*La actriz deja de hablar*) o estaba aquí y escribía un algo. Son cosas muy pequeñas, es muy corta, pero, eh, leo y... Entonces: Canciones de tierra, de fuego, de aire, de agua. Como

haber nacido mudo, uno mira, la diferencia entre ellos y uno es distante. Otra realidad. Otro mundo. Otro nivel expresivo. La comunicación permanece en un estado inaccesible para quien no comparte su realidad. Emberas: otro código, otra comprensión del mundo (*Se le une nuevamente la actriz*) El... metro de Londres, Julio de 2012. (*Solo la grabación*) Entonces se subieron tres muchachos mudos y empezaron a hablar. Y era increíble porque yo de una vez me quedé... y para mí fue impactante ver que la comunicación era un código inaccesible para mí, pero que... y que no podía entender lo que estaban diciendo y que era totalmente expresivo, entonces... simplemente conecté...

GINA LA ACTRIZ; Emberas. Otro código. Otra comprensión del mundo. Otro código. Otra comprensión del mundo. Emberas. *London Tube*. Julio 24 de 2012. Emberas. Otro... (Vergara, s.f, p. 7)

Esta construcción problemática de la nación colombiana revela que “el principio de nacionalidad” no es universal y que muchas veces comporta, al interior de los territorios delimitados como una nación, la existencia de grupos que difícilmente logran acomodarse a esa nacionalidad que ha sido impuesta. Con frecuencia se tiende a concebir a los indígenas como parte de culturas subalternas, en tanto son grupos sociales que históricamente han sido sometidos o marginados por las culturas dominantes o hegemónicas. Ahora bien, las culturas dominantes han reproducido “el punto de vista aristocrático y despreciativo que ni siquiera reconoce la existencia misma de la cultura popular, calificando en cambio a los fenómenos culturales y a las concepciones y cosmovisiones de las clases subalternas, solamente como ‘folklor’” (Aguirre, 2003, p. 78).



Figura 7.10. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Por tanto, el concepto de cultura es perteneciente a los grupos sociales que son dominadores, la percepción peyorativa de las prácticas culturales de los indígenas Emberá —cultura subalterna— se evidencia en el siguiente fragmento de la dramaturgia:

CATA: Y también dices que es fácil criticarlos, decir que icómo diablos se van a matar estos jóvenes por problemas que tienen solución o por problemas que son pasajeros como el desplazamiento!
¡Nooooo!

CORO: Y dices:

Ellos son indiecitos,
ellos cantan chistoso,
ellos hablan chistoso...

Ellos viven por allá en la selva,
ellos hacen unas molas divinas...

Molas, Molas, Molas, divinas

Ellos hacen unas molas divinas...

CATA: ¡Noooo! Ellos no son los que hacen las molas esos son los cunas, los cunas, sus enemigos ancestrales, no sean idiotas!!! Soy Catalina Medina, soy actriz, soy colombiana, soy mujer y tengo rabia. Rabia por la ceguera. Rabia por la indolencia. Rabia por lo cerrado de tu mente.

CORO: Ellos no hacen molas

Pero son divinas...

Ellos son unos borrachos

y no saben hablar. (Vergara, s. f., p. 10)

Este proceso que evidencia *Arimbato* de “inclusiones abstractas y exclusiones concretas” de diversas identidades³⁵, para decirlo en palabras de Martín-Barbero (1987), se convierte en un factor determinante de la violencia. Los planteamientos de Crawford (1998) resultan especialmente esclarecedores para entender cómo, además de la tradición histórica, los nuevos fenómenos como la globalización han contribuido muy poco a cambiar la tendencia. Así, sostiene este autor que “el ciclo actual de violencia étnica y sectaria está irónicamente ligado al triunfo de la globalización económica y de la transformación institucional —la apertura a nuevos mercados de bienes, servicios, capital y personas, la construcción de nuevas democracias, la implementación de débiles ideologías de estado— que han abarcado el globo” (Crawford, 1998, p. 4).

LILI LA LOBA: ¿Hablas dormido o te levantas de la cama? ¿Amas el desarrollo o te inclinas por el folklore? ¿Fuiste al colegio en ruta de bus o te llevaban tus papis? ¿Prefieres entender o preguntar? (Vergara, s. f., p. 8)

35 Las identidades culturales movilizadas en torno a la construcción nacional fueron la nota dominante durante la modernidad y desde allí se condujeron todos los procesos del cambio social, reavivando o luchando contra las tradiciones culturales que se consideraban obsoletas en el proceso de modernización. Bajo esta lucha simbólica el país ha materializado de formas múltiples la relación de pertenencia a la nación haciendo eco de exclusiones e inclusiones arbitrarias de ciertos sectores poblacionales, lo cual permite explicar en alguna medida nuestro conflicto contemporáneo.

La incorporación de Colombia en estos procesos, basados en el concepto de desarrollo³⁶, ha contribuido a la radicalización de los conflictos interculturales, no solo por el uso político de las identidades sino por las mayores restricciones en la distribución de los recursos. De acuerdo con la Constitución Política de Colombia de 1991 en su artículo séptimo, dicta al Estado reconocer y proteger la diversidad étnica y cultural de la Nación. Sin embargo, lo prescrito en la Constitución no es cumplido a cabalidad por el Estado, puesto que los pueblos indígenas y afrodescendientes son los que más sufren el problema del hambre. Lo anterior no se debe a la falta de alimentos, sino por la injusta y pésima distribución, por la inequidad y la falta de políticas que terminan por agudizar la situación (Franco, 2015).

Por tanto, son muchos los indígenas en las regiones más ricas del país que nacen y mueren en medio del abandono institucional. En efecto, Luis Evelis Andrade (2012)³⁷ señala que

36 América Latina comparte con otras regiones de los continentes africano y asiático el hecho de haber sido definida como *necesitada de desarrollo* o "subdesarrollada". Según Escobar (2005), esta declaración inaugura el término "Tercer Mundo" y corresponde a la idealización asentada por los discursos y las prácticas del desarrollo: principales corolarios del proyecto de la modernidad, hegemónicamente europea y estructuralmente capitalista. El término "desarrollo" surge como lo conocemos ahora al finalizar de la Segunda Guerra Mundial, pero tiene antecedentes profundos en los procesos históricos modernos. Se consolida con las misiones de "expertos" del desarrollo que a mitad del siglo xx fundaron los conceptos de pobreza y de "Tercer Mundo" en las regiones que fueron objeto de dicha iniciativa. Este proyecto desarrollista se apoyó en la conformación de vastos aparatos institucionales que moldearon la realidad económica, política, social y cultural de dichas sociedades. La idea del desarrollo se ha establecido como certeza ineludible y se ha escalado profundamente en el imaginario social global, convirtiéndose en el discurso dominante y modelando la forma de interactuar e imaginar la realidad. De esta forma, el desarrollo es el "discurso" que configura el proyecto de la modernidad, elaborado en un contexto teórico específico y mediante una práctica sistemática de idealización y homogeneización de grupos sociales muy diversos.

37 Presidente de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), en entrevista con *Semana* (marzo de 2012), "El peor arma de exterminio de los pueblos indígenas en Colombia es el hambre: ONIC", recuperada de <https://www.semana.com/nacion/articulo/la-peor-arma-de-exterminio-de-los-pueblos-indigenas-en-colombia-es-el-hambre-onic/256240-3>

las peores armas de destrucción y exterminio contra los pueblos indígenas en Colombia son el hambre y la desnutrición.

CATA: No toleras que se muevan. Los sentencias a que cuiden aquello que es tuyo. Aquello, ese pasado. Y ahí los encierras. Olvidas que cohabitas con ellos. Que avanzan. Que tu mundo también avanza. Que los mundos hacen contacto. Y que tu coalicionas con ellos. No hay pasado que no esté en el presente. No hay presente que no cambie el pasado. (Vergara, s. f., p. 20)

Inutilidad del arte. Performatividad política como devenir de la estética ante la guerra

Harto de la artritis artística de los artistas Artaud se hartó. Artaud el artrópodo, el artillero del arte, el artífice del hartazgo de la armonía se hartó.

Del artificiose hartó Artaud, del arts and crafts se hartó. Artaud, harto de artesanos y artistas arteros con artefactos artificiales, se atormentó. ¿Arteriosclerosis? ¿Aturdimiento? ¿Artimaña? No, hartazgo. El antropófago Artaud se hartó, atropelló su arteria como un artillero atroz y atrás se ahorcó.

EMILIO GARCÍA WEHBI, Poética del disenso.

Michael Taussig (2003), antropólogo australiano, ha nombrado “la violencia del silencio” a la violencia que se vive en Colombia, a partir de una larga investigación a través de la observación etnográfica del conflicto armado colombiano.

Pero, ¿si se habita un espacio en donde no se sabe que hay silencio, en donde no se puede percibir el silencio, en donde se ignora que el silencio es, lo que está presente, lo que no deja escuchar ni a los muertos ni a los vivos?, Wittgenstein plantea que de lo que no se puede hablar, se debe callar, y entonces, ¿cómo escuchar de lo que no se puede hablar? De lo que no se puede

hablar, se puede señalar. El arte puede ser señalamiento, un tipo de señalamiento del dolor.

De acuerdo con Benjamin (2003), ante la estetización de la política como mecanismo de opresión, se debe responder con la politización del arte, entendida como la construcción de una teoría crítica en donde se analicen las posibilidades emancipatorias de la reproductibilidad técnica, descentrando la función social del arte desde su fundamentación en el ritual hacia su fundamentación política. Benjamin busca en la crítica una nueva posibilidad de percepción que está en relación con el uso práctico enriquecido, con el uso del valor frutivo. En relación al arte señala “su capacidad de expresar demandas que todavía no están resueltas en la realidad” (Benjamin, 2004, p. 48), es decir, la capacidad del arte de anticiparse a lo que hay, de ir más allá en el tiempo, que está muy unido con ese principio vital que habita en lo social, y claro, en lo político “como una práctica activa y consciente” (p. 50).

Arimbato de Vergara, expresa aquello irresuelto en el tiempo, aquel reclamo aclamado pero silenciado, en donde gracias a los diálogos entre personajes/actores/público, se evidencia lo que no se puede ver, y de lo que no se puede hablar, precisamente en aquellas regiones en donde habita la ley del silencio, se hace visible. La obra se plantea como una intersección entre lo ritual y lo político. Como aquello mágico-religioso-político ancestral valiéndose de las técnicas de producción de la obra para hacerle frente a la comunicación de sobre el tema de los suicidios Emberá, su desplazamiento y su relación con los habitantes de las grandes ciudades que habitan el territorio colombiano.



Figura 7.11. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Buck-Morss (2005) plantea el sistema estético de la conciencia sensorial o sinestésico, el que “las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación” (p. 65) como elemento crucial para la cognición estética. Este circuito sinestésico que empieza y acaba en el mundo en el que nuestros sentidos son el puente, contiene tres elementos: la sensación física, la reacción motriz y el significado psicológico. La agudeza perceptiva es entendida como “una conciencia material que escapa al control de la voluntad consciente y de la intelección” (p. 69) a través de la cual se puede acceder al punto de vista de otro desde lo fisiológico, como una mimesis corporal. Es por eso posible el señalamiento del dolor en el cuerpo del otro (Acosta, 2012, pp. 52-66).

Ante esta propuesta se hace necesario recordar tres aspectos importantes. El primero, la hipótesis de Freud, en la cual, ante situaciones de estrés, el ego, a través de la conciencia funciona como amortiguador que bloquea la apertura del sistema sinestésico

aislando la conciencia presente de la memoria pasada, lo cual trae como resultado la no impresión en la memoria de los eventos. El segundo, recordar que Benjamin plantea que en la vida moderna predomina el shock, y gracias a este las experiencias sensibles se encuentran bloqueadas, las capacidades miméticas responden con adaptación en las que el cerebro para proteger al ser del shock, lo deja desprovisto de su capacidad imaginativa y por lo tanto de su capacidad de acción, en las que la “memoria es reemplazada por una experiencia condicionada” (Buck-Morss, 2005, p. 71), en vez de responder con inervación. El tercero, recordar lo planteado por Adorno y Horkheimer ante la modernización y mercantilización del mundo y su sobreestimulación a través de las industrias culturales, en donde el sistema sinestésico invierte su función y se convierte en un sistema anestésico. Buck-Morss plantea que en este escenario amnésico, al no haber memoria sensorial del pasado, no hay experiencia y no hay recordación, por lo tanto el resultado es la inversión dialéctica en la que la estética de ser un modo cognitivo en contacto con la realidad, pasa a bloquear la realidad, con lo cual se destruye el poder del hombre de responder políticamente.

Los avances del positivismo, el cientificismo y la ilustración en diferentes campos, impactan lo social de tal forma que la sociedad es vista como un organismo o cuerpo político en el que “la especialización del trabajo, la racionalización e integración de las funciones sociales, crearon un tecno-cuerpo social [...] tan insensible al dolor como el cuerpo individual como la anestesia general” (Buck-Morss, 2005, p. 84). La población entonces es vista como la *hyle* (materia bruta indiferenciada) a la que se puede intervenir sin que lo perciba porque la percepción está tripartita: el agente, el objeto y el observador, cuyo resultado es la autoalienación.

Pareciera que nos encontramos en medio de una fantasmagoría producida por múltiples factores: la globalización, el neoliberalismo y el capitalismo —solo por mencionar algunos— expandidos a través de la industria cultural, que construyen y controlan una población como *hyle*, en donde se expresan diferentes formas de gobiernos fascistas, como el actual.

Este sistema sinestésico propuesto por Buck-Morss, aparece, despertando la memoria, como un mecanismo que demandaría experiencias reales en el mundo, como forma de resistencia política, ante la apelación del signo en el espectador-agente, a tomar posición en un Estado de Excepción que ha utilizado toda una maquinaria sistemática para desplazar y asesinar los cuerpos de los indígenas, de los cuales solo quedan las huellas de lo que fueron, en testigos involuntarios del pasado y en los recuerdos de sus familiares.

La implicación del pasado en el presente transforma la percepción —elemento indispensable del proceso artístico— en memoria. La obra sucede en el presente, las imágenes-memoria son metáforas a partir de las cuales se hacen presentes diferentes significados del cuerpo-no-cuerpo que se desplaza entre las instituciones, la obra de arte, la historia, la memoria y los espectadores.

La obra exhorta al espectador a dar forma al relato que seguramente no había pensado antes, como una forma de actuar ante la amnesia cultural y de esta forma desilenciar el pasado y frente a lo que se ha establecido como verdad a través de la configuración de lo que se ha denominado Historia oficial, de lo que se ha difundido a través de los medios de comunicación, de lo que se ha establecido a través de los discursos políticos, lo que se ha señalado a través de los libros, de lo que ha institucionalizado a través del ejercicio del poder con una mirada hacia el progreso.

De acuerdo a Deleuze (2008), Malraux postula que el arte es lo único que resiste a la muerte, y este acto de resistencia se da “ya sea bajo la forma de una obra de arte o bajo la forma de una lucha humana” (p. 289). Este pensamiento se cruza con lo que plantea Suely Rolnik en *Geopolítica del rufián* (o del chuleo, o del cafishio) cuando pregunta ¿qué puede el arte?:

En el mundo actual en donde disponemos todos de una subjetividad flexible y procesual [...] el destino más común de esta flexibilidad subjetiva y de la libertad de creación que la acompaña, no es la

invención de formas de expresividad movida por una escucha de las sensaciones que apuntan los efectos de la existencia del otro en nuestro cuerpo vibrátil. Lo que nos guía en esta creación de territorios en nuestra flexibilidad posfordista, es la identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo difundidas por la publicidad y por la cultura de masas. (2006, pp. 12-13)



Figura 7.12. Arimbató, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

Ahora sabemos que se constituye como una maniobra micropolítica que la imaginación llegue al poder, pues se necesita para “hacer de su potencia el principal combustible de una insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital, a punto tal de poder hablar de una nueva clase trabajadora a la que algunos autores denominan cognitariado” (Rolnik, 2006 p. 14).

En este contexto, entonces, la pregunta es: ¿qué puede el arte “en el afán de delinear una cartografía del presente, con el objetivo de identificar los puntos de asfixia del proceso vital y hacer irrumpir allí la fuerza de creación de otros mundos” (Rolnik, 2006 p. 19). Como lo menciona Rolnik, es impreciso tener la certeza de qué

sucedará tras las grietas en la “masa compacta de la brutalidad que domina el planeta en la actualidad”, pero, para mí, son necesarias.

Suely Rolnik (2006) propone que la neurociencia ha comprobado que los órganos de los sentidos que tenemos tienen doble capacidad: por un lado, la capacidad cortical relacionada con la aprehensión y proyección de las formas, en donde surge la imagen de sujeto y objeto manteniendo una relación de exterioridad, con lo cual construimos un mapa del mundo en el cual nos movemos y reconocemos; a esta capacidad se le conoce como percepción. Por el otro, la capacidad subcortical, relacionada con la aprehensión de las fuerzas que nos afectan, desvinculadas del lenguaje y de la historia del sujeto, en donde “el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose así parte de nosotros mismos. Se disuelven aquí las figuras de sujeto y objeto, y con ellas aquello que separa el cuerpo del mundo” (p. 4); a esta capacidad se le conoce como sensación.

Este encuentro sensorial con la obra, que podría ser ordinario, se puede convertir en una experiencia compleja que, según Orlandi (s.f.), “nos lanza a dimensiones no contenidas en ese algo, aunque insisten en él”, en donde la capacidad subcortical que analiza Rolnik aprehende las fuerzas que nos afectan y que pulsan en nuestra textura sensible, no estando ya en el campo de la percepción sino en el de la sensación, experiencia ordinaria que se pliega a la extraordinaria. Extrañeza en el encuentro extensivo sensible que deviene al pensamiento, que abre a otros estados, que, de acuerdo a Orlandi, “abre a virtualidades que insisten en aquello que me fue *dado* en el encuentro, pero que no aparecen en el propio *dado*” (s.f.). La intensidad fisura entonces la línea del sentir y escapa de su ejercicio empírico, fisura la línea del pensamiento y escapa de lo reconocible, somos advocates en un encuentro con aquello que nos obliga a pensar, convirtiéndose en un “elemento diferencial de la fuerza”, en un instante simultáneamente arrojados al pasado y al futuro: el signo, como lo planeta Deleuze (2008), por fuera de los cuatro guardianes de

la representación: “lo idéntico, semejante, análogo y opuesto” (p. 270) que obliga al espectador-agente a sentir, pensar e imaginar de otro modo, lejos de los dispositivos de fijación de identidades, de oposiciones y de analogías. Encuentro intensivo de flujos de intensidades, al respecto, Orlandi afirma:

Experimentados como vibraciones de “cuerpos sin órganos”, tales flujos abren afectos y perceptos, es decir, otros modos de sentir y percibir. Disparan en el propio pensar un “pensamiento demasiado intenso”, lanzado en un “trabajo rizomático” en medio de “percepciones de cosas, de deseos”, en medio de “percepciones moleculares”, “micro-fenómenos”, “micro-operaciones” [...] un “mundo de velocidades y lentitudes sin forma, sin sujeto, sin rostro”, movilizado por el “zigzag de una línea” o por la “correa de un látigo de un carruaje en furia”. (s. f.)

Planteo el lugar del cuerpo como soporte constitutivo del des-centramiento, en la medida en que en el cuerpo se dan las afectaciones sensoriales y sensibles que nos atraviesan y nos exceden, aquellas que se pueden definir, no es posible contenerlas o controlarlas. Estas afectaciones son rasgos de intensidad. Las formas de hacer el pensamiento materialidad implican la confrontación sin ser reactivas, es decir, se sustentan en la acción afirmativa de pensar con el cuerpo, pensar con el cuerpo como lo propone Deleuze.

En la entrevista de Martín Jay a Adorno, este último plantea que “la industria de la cultura contiene dentro de sí el antídoto a su propia mentira” y señala Jay que Adorno planteaba estas cualidades de las obras: “la autonomía artística, las cualidades formales, el posicionamiento de la vanguardia o la continuación de la tradición dialéctica” (2008, p. 101) como potencialmente emancipadoras. Hay ciertas cualidades en el proceso de creación artística que pueden hacerle frente al proceso comunicacional estructural de la industria cultural.

Sin embargo, hay que recordar que Jay es enfático en determinar que el arte nunca ha cambiado nada salvo que ha sido

capaz de desarrollar una conciencia ética y social que se activa, digamos, en la vía interior de las obras:

Lo cierto es que, en la mayoría de los casos, el arte nunca ha cambiado nada. Debemos ser cautelosos a la hora de medir la capacidad del arte para hacer que algo cambie. La famosa frase de Auden de que “la poesía hace que nada ocurra” hace referencia precisamente a esa incapacidad del arte a la hora de convertirse en un instrumento de cambio real. (2008, p. 105)

Si se tiene en cuenta que Kant plantea la Ilustración como posibilidad de la mayoría de edad al “atreverse a pensar sin la guía del otro de manera crítica y pública” y que Adorno señala a la industria cultural como la responsable de no salir de la minoría de edad, en una sociedad anestesiada, cuyo cuerpo social es maleable como *hyle*, también es cierto que *Arimbato* nos abre la posibilidad de una reflexión en libertad, relacionada con la vivencia de la experiencia sensible a través de la conciencia sinestésica, desde el teatro documental, a la posible emancipación del pensamiento des-subjetivando este cuerpo social, en la medida que el arte y la cultura pueden contribuir a despertar una conciencia ética y social y, por tanto, una conciencia crítica, que puede fungir como ese antídoto contra el poder anestesiante de la industria cultural.

MARCIA: Había una vez un pueblo.

LILI: El pueblo de los Embera.

PACHO: ¿Qué dicen?

TODOS: Embera. Embera. Embera.

MARCIA: Embera significa hombre.

BETO: El pueblo de los hombres, entonces. LILI: ¿Indira? ¿Bonche?

CATA: Antiguamente ellos podían subir.

LILI: Tenían una escalera de cristal.

CHAVA: Gente del río y de las montañas.

LILI: Pero la escalera se rompió.

MARCIA: Y la conexión se rompió.

CATA: ¿Quién ha manchado mis manos de sangre? ¿Quién me obliga a caminar sobre muertos? Ahora yo agudizo mis sentidos y pregunto. Pregunto y reclamo, ino tengo por qué vivir al filo de la muerte! ¿Cómo se puede estar tan cómodo en frente de la muerte?³⁸. (Vergara, s. f., p. 20)



Figura 7.13. Arimbato, el camino del árbol.

Fuente: Carlos Mario Lema (2012).

38 Este remordimiento manifestado en este texto remite al personaje de Lady Macbeth en el Acto v de la tragedia de Shakespeare *Macbeth*. Al finalizar la obra, Lady Macbeth se siente culpable al incitar a su esposo para que cometiera los asesinatos que le impedían conquistar el trono, dicho desasosiego deviene en un trastorno que le hace ver sus manos manchadas de sangre.

Bibliografía

- Acosta, P. (2012). El cuerpo del dolor. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 6 (ene-dic), 52-66.
- _____. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2017). Acerca de los procesos de reparación en obras performativas. (*pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, (17), 78-93. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/ppo/n17/n17a07.pdf>
- Aguirre, C. (2003). El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas. *Revista Brasileira de História. São Paulo*, 23(45), 71-101. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16521.pdf>
- Andrade, L. (2012, diciembre. 04). “El peor arma de exterminio de los pueblos indígenas en Colombia es el hambre”: ONIC. *Revista Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/la-peor-arma-de-exterminio-de-los-pueblos-indigenas-en-colombia-es-el-hambre-onic/256240-3>
- Adorno, T. y Horkheimer, W. (1998). La industrial cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial
- Adorno, T. (2007-2008). Volviendo a considerar el tema de la Industria cultural. *Revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, (9), pp. 7-14.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Editorial Itaca.
- _____. (2003). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Buck Morss, Susan. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Argentina: Interzona Editores.
- Centro de Cooperación al Indígena (CECOIN), Organización Indígena de Antioquia (OIA) y Observatorio Indígena de Políticas Públicas

- de Desarrollo y Derechos Étnicos. (2008). *La Tierra contra la muerte*. Colombia: Ediciones Anthropos. Recuperado de http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/Tierra_contra_la_muerte.pdf
- Chomsky, N. (2000). Plan Colombia. *Innovar, Revista de ciencias administrativas y sociales*, (16), 9-26. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/26721/1/24370-85361-1-PB.pdf>
- Crawford, B. (1998). Seeking A State of One's Own: An Analytical Framework for Assessing Ethnic and Sectarian Conflicts. In Crawford and Lipschutz, *The Myth of 'Ethnic Conflict': Politics, Economics and 'Cultural Violence'*. Recuperado de <http://repositories.cdlib.org/uciaspubs/research/98>
- Deleuze, G. (2008). ¿Qué es el acto de creación? En *Dos regímenes de locos*. España: Pre-textos.
- Escobar, A. (2005). El 'postdesarrollo' como concepto y práctica social. En Mato, D. (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *La estética de lo performativo*. Frankfurt: Abada Editores
- Franco, S. (2015, sep. 22). El hambre que todavía mata y nos desnuda. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/opinion/el-hambre-que-todavia-mata-y-nos-desnuda-columna-587935>
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Guerra, C. (2018, mayo 09). "Exterminio de los indígenas Nukak Makú llega a la CIDH. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/paz/exterminio-de-los-indigenas-nukak-maku-llega-la-cidh-articulo-754845>
- Jay, M. (2008). *Industria cultural y arte autónomo*. Archipiélago, Cuadernos de crítica a la cultura.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México: Editorial Innova.

- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Ciudad de México: Gustavo Gili.
- Mateus, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Editores E.U.
- Ochoa, M. (2010). Con los megaproyectos llega la militarización y nos obliga a desplazarnos de nuestros territorios. En *Desplazamiento forzado en Colombia crimen y tragedia humanitaria*. Recuperado de https://www.peacebrigades.org/fileadmin/user_files/projects/colombia/files/colomPBIa/100107_boletin_PBI_desplazamiento_2010_WEB.pdf
- Orlandi, L. (s.f.). *La Filosofía de Deleuze*. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-filosofia-de-deleuze/>
- Ortega, F. (Ed.) (2004). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana.
- Pardo, M. (1986). La escalera de cristal. Términos y conceptos cosmológicos de los indígenas Emberá. *Revista Maguaré*, (4), 21-46. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/13734>
- Sáchica, C. (2018, abril. 08). Advierten que el pueblo Wayúu podría desaparecer en Colombia. *Telesur*. Recuperado de <https://www.telesurtv.net/news/advierten-pueblo-wayuu-podria-desaparecer-colombia-20180408-0016.html>
- Sklenáová, E. (2009). *Sitting Bull: Resistance and Submission in His Life*. (Master's Diploma Thesis). Masaryk University, Brno, República Checa. Recuperado de https://is.muni.cz/th/swvpx/Sklenarova_MA_Diploma_Thesis.pdf
- Rivera, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio). *Revista ramona*, (67), 8-20. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/files/r67.pdf>

- Rubio, M. (2010). Persistencia de la memoria. *Revistes Catalanes amb Accés Obert*, (7), 273-285. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229347/327886>
- Taussig, M. (2003). *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vergara, F. (s.f.). *Arimbato, el camino del árbol*. Versión temporada Varasanta 2013.
- _____. (2019). *Entrevista*

Epílogo

Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos, sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir.

JOSÉ SARAMAGO

El arte, la política, la pedagogía y la poesía se superponen, integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción.

LUIS CAMNITZER

A lo largo de este libro se ha ahondado en la historia reciente de algunos países de América Latina, en los fenómenos violentos que acontecieron en la instauración de dictaduras militares —como es el caso de los países del Cono Sur— o democracias restringidas que dieron paso a conflictos armados internos —por ejemplo, Colombia o México—. El contexto político y social de los últimos años en América Latina da cuenta de la pugna entre memoria oficial y memorias subalternas, la primera se ubica en el poder dominante, mientras que las segundas devienen de los grupos sociales vulnerados, sometidos y disgregados por aquellos que tienen el control. La violencia enmarcada en la historia reciente de Latinoamérica, aunada al modelo Estado de Bienestar y a las políticas económicas neoliberales, ha distanciado cada vez más las brechas estructurales que terminan por agudizar los conflictos sociales y políticos de cada país.

Walter Benjamin (2008), en *Tesis de la historia y otros fragmentos*, señala que la tradición de los vencidos o los oprimidos devela que el Estado de excepción es la regla, lo cual significa que se debe promover una verdadera excepción en contra de la bandera del progreso como norma histórica. El progreso de las culturas dominantes tiene como base la violencia, esta última es el instrumento empleado para subordinar a las demás culturas, al respecto, José Alejandro Restrepo (2006) menciona que es difícil encontrarse con una cultura que no tenga por bases oscuros antecedentes de violencia. Por tanto, la historia se ha escrito con la sangre de los grupos conquistados, los cuerpos de los alienados han sido las columnas del progreso.

En el capítulo II se hizo alusión a la distinción entre historia y memoria, refiriendo que la primera es elaborada, escrita y transmitida por aquellos que han vencido y se han hecho para sí el poder. De acuerdo con Tzvetan Todorov (2000) “los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (p. 11), pues los grupos derroteros aspiran controlar esta última hasta sus rincones más inhóspitos.

Por tanto, el discurso dominante ha establecido, por un lado, una memoria hegemónica en relación con los acontecimientos de la historia reciente de los países latinoamericanos, y por el otro, ha situado el binario amigos/enemigos. En cuanto a la narrativa oficial de las dictaduras en los países de Chile, Argentina, Paraguay y Brasil se evidencia la figura de los militares como héroes que salvaron a sus países de la amenaza del socialismo; en el caso colombiano, los crímenes cometidos por la Fuerza Pública están fundamentados en la lucha contra el terrorismo.

Como toda narrativa, estos relatos nacionales son selectivos. Construir un conjunto de héroes implica opacar la acción de otros. Resaltar ciertos rasgos como señales de heroísmo implica silenciar otros rasgos, especialmente los errores y malos pasos de los que son

definidos como héroes y deben aparecer «inmaculados» en esa historia. Una vez establecidas estas narrativas canónicas oficiales, ligadas históricamente al proceso de centralización política de la etapa de conformación de Estados nacionales, se expresan y cristalizan en los textos de historia que se transmiten en la educación formal. Al mismo tiempo, se constituyen en los blancos para intentos de reformas, revisionismos y relatos alternativos. (Jelin, 2002, pp. 40-41)

Tradicionalmente la historia se ha situado por fuera de las comunidades o los grupos sociales que se han visto afectados por un pasado atravesado por la sistemática violación a los derechos humanos. Sin embargo, ante una historia que sirve de crisol para resguardar la narrativa de los vencedores, la memoria en un sentido contra hegemónico ha encontrado su lugar, ya que las iniciativas memoriales de los vencidos han movilizado narrativas que cuestionan el discurso dominante. En este escenario se encuentran las memorias sociales o disidentes en los países estudiados en esta investigación, puesto que las expresiones mnemónicas de los sujetos afectados por la violencia son lecturas críticas y políticas de un pasado que ha sido invisibilizado sistemáticamente.

Con los procesos de transición (régimen dictatorial-régimen democrático o conflicto armado interno-paz) se ha abierto el espectro para la incursión en la esfera pública de las memorias fundamentadas en experiencias de resistencia política que dan cuenta de un sentido distinto del pasado. La memoria en América Latina ha sido fundamental tanto para enunciar que hay diferentes versiones del pasado, como para denunciar los crímenes cometidos —impidiendo que sean arrojados a la impunidad— y para desarrollar diferentes iniciativas que impidan la amnesia colectiva de lo sucedido.

En medio de los regímenes de transición en América Latina, las políticas públicas del recuerdo operan como móviles que permiten instaurar los acontecimientos que se deben preservar y transmitir en la memoria colectiva de los ciudadanos. Para finales del siglo xx y principios del siglo xxi, los gobiernos de los países latinoamericanos

implementaron políticas del recuerdo orientadas a la defensa de los derechos humanos y a la demanda de justicia. Esta última conduce a la necesidad de desentrañar lo sucedido y determinar quiénes son los perpetradores de los hechos.

Las políticas de memoria han delineado algunos de los ejes desde los cuales se ha pretendido incidir sobre las culturas políticas y la formación ciudadana [...], con el propósito de tomar distancia de las tradiciones autoritarias y de la imposición de pedagogías del miedo en la procura de consolidar órdenes sociales democráticos incluyentes. En general, las políticas con sus distintos clivajes en cada país han privilegiado el consenso y la reconciliación, lo cual ha llevado a invisibilizar aspectos sobre el pasado reciente y las responsabilidades de la sociedad en los hechos de violencia, al tiempo que han eludido la reflexión en torno a la productividad social de la misma en la constitución de las sociedades actuales. (Herrera y Pertuz, 2016, p. 102)

Por tanto, las políticas públicas del recuerdo promulgadas por el Estado están enmarcadas en unos intereses en concreto, frente a esto, Groppo (2002) señala que son acciones decretadas por los gobiernos, actores políticos o sociales con el objetivo de resguardar y transmitir algunos aspectos del pasado. Además, las políticas del recuerdo inciden en la formación política de los sujetos, en tanto apuntan “a la educación ciudadana y a la trasmisión del pasado reciente” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 284). De modo que estas políticas funcionan como transmisores y reguladores de la construcción de memoria oficial, pues finalmente estos decretos estatales dan cuenta de las relaciones de poder que median el uso de la memoria.

Para Jelin (2002), hay diferentes interpretaciones del pasado, y por tanto existen diferentes manifestaciones de este, sin embargo, no todas las narrativas ingresan en el discurso público. Ante este fenómeno, se configuran iniciativas de memoria que parten de los grupos sociales invisibilizados. Estas iniciativas han

sido denominadas por Nora (1984) lugares de la memoria, fechas, documentos, homenajes y escenarios físicos o simbólicos en el que los grupos sociales —particularmente los oprimidos— consignan voluntariamente sus recuerdos.

Según Pini (2009) el arte es un lugar en el que confluye la memoria: el artista se presenta como un sujeto ético y político que realiza una lectura crítica del plano real, interpretando el pasado y el presente. Algunas manifestaciones artísticas en Latinoamérica están cimentadas en la relación arte-memoria, puesto que en sus lenguajes poéticos y simbólicos plantean el uso político del pasado en relación con la memoria ejemplar —como la denomina Todorov (2000)—. De esta forma, algunas de estas expresiones artísticas se han constituido en contenedoras y transmisoras de las narrativas de los vencidos, ya que emplean el pasado para la construcción de un futuro fundamentado en el ¡Nunca más!, pues el uso político de la memoria “permite convertir el pasado en un principio de acción para el presente, en vez de una excusa para desentendernos del hoy e ignorar las amenazas actuales” (Todorov, 2000, p. 52).

Los artistas que toman por punto de partida las memorias heterogéneas e invisibilizadas de los vencidos para la construcción de obras de arte, han hecho de sus piezas artísticas lugares de la memoria, en la medida que, por medio de la incorporación mimética de las voces de los silenciados, a través del lenguaje simbólico, fracturan la voz hegemónica del Estado al situar en el campo de la representación las narraciones excluidas del relato dominante.

La memoria se vuelve un campo propicio para la indagación y ello alcanza dimensiones peculiares en el caso del arte latinoamericano, donde la necesidad sentida por diversos artistas de enfrentarse a las historias oficiales, a la amnesia con la que suele rodearse el pasado, los lleva a concebir visualmente nuevas elaboraciones de relatos y recurrir a disciplinas diversas para reflexionar tanto sobre el individuo como sobre su inserción en la sociedad. La memoria puede jugar a ser fantasía pura o intentar convertirse en fragmentos de

la realidad que se filtra, proponiendo el rescate de un pasado que no sólo busca conocer y dar a conocer, sino que intenta reconstruir nuevos imaginarios. (Pini, 2001, p. 13)

Frente a una sociedad anestesiada ante el dolor del otro, las manifestaciones artísticas y conmemorativas en Colombia se yerguen para instalar en la arena pública distintos lenguajes que remiten a las consecuencias de la violencia, a la identidad de las víctimas —cruelmente desdibujada— y a los discursos legitimadores de la guerra. En medio de este escenario, el arte dramático en el país se ha constituido en un cristalizador de las memorias y de los testimonios heterogéneos de las víctimas. En efecto, los tres textos dramáticos analizados en este libro construyen nuevas formas de narrar los impactos de la violencia social y política, en tanto que los dramaturgos emplean lenguajes poéticos y simbólicos capaces de nombrar y hacer visible lo sistemáticamente oculto, develando que la historia oficial presenta desfases y huecos.

Las dramaturgias analizadas en esta investigación son contenedoras de memorias y narrativas no vinculadas a la historia oficial, ya que refieren acontecimientos puntuales del fenómeno de la violencia en Colombia. Estas dramaturgias abordan crímenes de lesa humanidad perpetrados por los diferentes actores armados, crímenes que han sido invisibilizados y han quedado en la impunidad. En ese sentido, las obras teatrales se constituyen en iniciativas y lugares de la memoria, al preservar, recuperar y transmitir a través de un dispositivo estético, los testimonios de los sujetos invisibilizados por los marcos de poder.

Donde se descomponen las colas de los burros de Carolina Vivas, *Arimbato, el camino del árbol* de Felipe Vergara y *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Domínguez, ingresan al espacio público para cuestionar al lector-espectador-agente sobre las consecuencias trágicas de la prolongación de la violencia, sobre las secuelas que deja el impacto del poder de sometimiento en el otro. Al respecto, el Ministerio de Cultura en

la investigación *Luchando contra el olvido* menciona que, “si bien los dramaturgos han comprendido que sus obras se dirigen contra la misma sociedad que los mueve es porque su crítica al dirigirse hacia ella señala su exacerbante incapacidad de reacción o su indiferencia” (Ministerio de Cultura, 2012, p. 41).

Esa indiferencia y normalización ante los hechos violentos está aunada al proceso anestésico que plantea Buck-Morss (2005), en la medida que la industria junto con las instituciones de poder, han efectuado sobre los sujetos una sobreestimulación que actúa directamente sobre el sistema sinestésico, a partir de la cual el ser es incapaz de reaccionar a las impresiones, creando así un efecto anestesiante. Por ello, ante una sociedad colombiana y latinoamericana anestesiada frente a las distintas magnitudes e impactos de la violencia, el arte actúa en la arena pública para hacerle frente a ese adormecimiento a través de la sensación en el cuerpo propio de ese otro, actúa también en un sentido político y de resistencia frente a la masificación de los discursos oficiales en los medios de comunicación.

El discurso de las tres dramaturgias indagadas refiere fenómenos macro de América Latina, pues Colombia no es el único lugar en el que emergen diferentes manifestaciones de la violencia como la desaparición forzada, el exterminio de las comunidades indígenas aunado al abandono del Estado, la naturaleza convertida en una gran necrópolis o la participación de agentes estatales en crímenes de lesa humanidad.

En esa medida, los textos dramáticos aluden a la realidad y al contexto colombiano, pero también interrogan a los demás países latinoamericanos, interrogan el carácter de memoria transmitida a los sujetos por medio de las políticas del recuerdo, interrogan a la América Latina anestesiada. Las obras de arte creadas en clave de memoria que son vehículos que develan las memorias subalternas, acercan al espectador a otras temporalidades, a otros pasados afectados por la violencia, lo cual da cuenta de la incidencia del arte dramático en el quiebre del anestesiamiento dando paso

a la experiencia de la conciencia sinestésica, la cual se extiende a las esferas política y social, deviniendo en una conciencia crítica que cuestiona los discursos hegemónicos.

Al respecto, Vladimir Olaya y Mariana Iasnaia (2012) señalan:

Podemos entender las obras como conocimiento si comprendemos que ellas son artefactos que permiten pensar la vida y develar una perspectiva sobre ella, es decir, hacen inteligibles diversas formas de comprensión, las ponen en movimiento, en escena, las sitúan, las hacen presentes en un continuo, en una acción que se da en la presencia de la obra de arte, visibilizando las formas de ser de la experiencia, las cuales afectan la subjetividad e inciden en las maneras en que vivimos la experiencia del presente. En este orden, las obras de arte se instalan como acontecimientos que fracturan la percepción en un instante particular, en el momento del observador. Ellas, entonces, movilizan conceptos, formas de pensar que se materializan en la construcción estética. (p. 122)

La pedagogía de la memoria tiene por objeto la enseñanza de la historia reciente por medio de las narrativas testimoniales de los vencidos, en tanto que su fin es evidenciar cómo las atrocidades de la guerra causaron afectaciones en los sujetos. Este enfoque pedagógico es una manera radical de contrarrestar el olvido de aquellas acciones que han quebrantado la vida. Teniendo en cuenta lo anterior, el arte dramático, por medio de las dramaturgias del conflicto, puede aportar a la enseñanza de la historia reciente al servir como herramienta pedagógica, a partir de la cual se cuestione a los sujetos en formación sobre las desigualdades estructurales propias del sistema neoliberal; los impactos de la violencia en los vencidos desde un sentido subjetivo, identitario y corporal; y la identificación del presente ampliamente aunado a un pasado cotidianamente violento, por mencionar algunas.

Los escenarios convencionales —colegios, escuelas y universidades— no son los únicos lugares destinados a la formación de

sujetos, por medio de las dramaturgias del conflicto es posible movilizar contenidos pedagógicos orientados a la enseñanza de la historia reciente. El arte dramático, al ser crisol de las memorias heterogéneas, da lugar a la transmisión de las distintas aristas del pasado, dando así visibilidad en el lenguaje simbólico a los sujetos históricos (vencidos) silenciados. Lo anterior conduce a la necesidad imperativa de transmitir a las generaciones vivas las secuelas que deja la guerra y el discurso hegemónico. Por ello, es posible que las generaciones venideras al estudiar las dramaturgias del conflicto a la luz de los conceptos desarrollados en este libro reconozcan el peso del pasado en el presente, para así tomar acciones políticas, éticas y críticas distanciadas de fenómenos violentos y aportando de este modo a la construcción de comunidades en paz.

Teniendo en cuenta que el proceso de creación de las tres dramaturgias analizadas emerge a partir de huellas —testimonios de los vencidos—, se constituyen en lugares de memoria —en un sentido performativo— en la medida que los textos dramáticos señalan en la representación estética el estado catastrófico y de vulnerabilidad en el que se encuentra la humanidad. De acuerdo con esto, “El hecho mismo de recordar ha posibilitado la elaboración de duelos y ha contribuido a denunciar la represión [...] y la ausencia de políticas por parte del Estado democrático” (Piper, Fernández e Íñiguez, 2013, p. 22), aunque como se evidenció en el capítulo III, algunas de las políticas del recuerdo han tenido por objetivo esclarecer el sufrimiento legitimador al privilegiar la transmisión de las memorias de los vencidos.

Las manifestaciones o iniciativas de memoria se han constituido en escenarios públicos de disputa frente a la narrativa hegemónica, y en lugares en donde los sujetos elaboran desde las distintas perspectivas los acontecimientos violentos. Según Isabel Piper, Roberto Fernández y Lupicinio Íñiguez (2013), “la proliferación de lugares de memoria y su gestión activa por parte de las agrupaciones de derechos humanos no solo manifiesta la

ausencia de una política pública del recuerdo, sino la importancia y urgencia de su realización” (p. 29). Roth (2002) señala que “es posible decir que una política pública existe siempre y cuando instituciones estatales asuman total o parcialmente la tarea de alcanzar objetivos estimados como deseables o necesarios, por medio de un proceso destinado a cambiar un estado de las cosas percibido como problemático” (p. 27).

Frente a lo anterior, se hace necesario que para que se garanticen los derechos de todas las víctimas que han sufrido daños por la violencia y no se generen exclusiones negativas, se realice la formulación, instrumentalización e implementación real de políticas públicas del recuerdo —en tanto que no es solo un tema técnico sino sobre todo político— orientadas a la transmisión del pasado reciente.

La tarea es “complejizar las posibilidades de articulación para acciones políticas de transformación social que devengan en políticas del recuerdo que garanticen el derecho —no el deber— de las memorias ciudadanas” (Piper, Fernández e Íñiguez 2013, p. 24). En este escenario, algunas de las dramaturgias del conflicto, al constituirse como lugares de memoria que parten de la ciudadanía —uno de los actores sociales que intervienen en la formulación de las políticas—, tienen la capacidad de articulación con otros actores sociales y la posibilidad de generar acciones —performativas políticamente— y transformaciones que contribuyan en la construcción de políticas públicas del recuerdo en donde se asegure la transmisión de la memoria —en particular de los sujetos invisibilizados en los marcos de poder—.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Ed. y Trad. de Bolívar Echevarría). Recuperado de <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Buck-Morss, S. (2005) *Estética y anestésica: una revisión del ensayo de Walter Benjamin Sobre la obra de arte*. Recuperado de http://www.academia.edu/10504242/Est%C3%A9tica_y_anest%C3%A9tica._Una_revisi%C3%B3n_del_ensayo_de_W.Benjamin_sobre_la_obra_de_arte
- Groppo, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Revista Sociohistórica*, (11-12), 187-192. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf
- Herrera, M. y Pertuz, C. (2016). Educación y políticas de la memoria sobre la historia reciente de América Latina. *Revista Colombiana de Educación*, (71), 79-108. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n71/n71a04.pdf>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Editores.
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire, le problematique des lieux. En P. Nora (dir.). *Les Lieux de mémoire*, I. Paris: Gallimard
- Olaya, V. e Iasnaia, M. (2012) Estetización de la memoria: formación y espacio de lo político. *Revista Colombiana de Educación*, 62, 117-138. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rcde/n62/n62a07.pdf>
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Universidad de los Andes y Universidad Nacional de Colombia.
- _____. (2009) Memoria y violencia: reformulando relatos. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, (16), 43-63. Recuperado

de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45863/47416>

- Piper-Sherif, I., Fernández Droguett, R., e Íñiguez-Rueda, L. (2013). Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo. *Psykhe*, 22 (2), 19-31. Recuperado de http://www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/view/574/pdf_2
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Roth, A. N. (2010). *Enfoques para el análisis de las políticas públicas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Grafiques 92.

La autora

Paola Helena Acosta Sierra

Profesional en Estudios Literarios y magíster en Política Social de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. PhD en Teoría Crítica del 17, Instituto de Estudios Críticos, México, con línea de profundización en estética y filosofía política. Docente universitaria e investigadora. Hace ocho años dirige el programa académico de Artes de la Escena del Politécnico Grancolombiano. Hace tres años dirige el proyecto de Arte y Formación para la paz de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, en donde hace parte del Eje de paz y del Observatorio de Derechos Humanos. Ha enfocado su trabajo investigativo en la relación que existe entre el arte, la construcción de paz y las políticas públicas en contextos de trauma social. Recientemente, ha centrado su investigación en la política pública del recuerdo en Latinoamérica y su relación con los lugares de la memoria. Ha estado vinculada a diferentes proyectos de investigación e implementación relacionados con intervención social artística en población vulnerable y con víctimas del conflicto armado. Es miembro, desde 2014, y *convener*, desde 2016, de The International Peace Research Association (IPRA) en los temas relacionados con artes, trauma, resiliencia y justicia transicional. Actualmente, integra la Mesa de Expertos de la estrategia cultural y artística de la Comisión de la Verdad en Colombia.

RESCATES

Como quien rescata un tesoro sumergido en aguas o quien rastrea arqueológicamente antiguos códices, ofrendas, pinturas rupestres o sonidos del pasado, esta colección de libros pretende recuperar diversos textos que desde hace años seducen a lectores y renuevan perspectivas de estudio y conocimiento. Retomar autores y sus discursos, algunos de ellos convertidos en tradiciones del saber u otros inusitados, pero todos valiosos de fondos editoriales como el de la Universidad Pedagógica Nacional, que se ha mantenido activo desde 1985. Esta es la apuesta de relectura que se ofrece a quien contempla esta serie de obras en sus anaqueles o en pantallas como una segunda oportunidad. Como educadora de educadores y productora de conocimiento pedagógico, didáctico y disciplinar, la UPN presenta estas novedades del ayer para favorecer la apropiación social del conocimiento y la divulgación de la ciencia y la cultura del porvenir.

“Este libro se convierte en un importante aporte para desentrañar los acontecimientos del conflicto a través del análisis de tres obras de teatro recientes, abordadas desde la perspectiva de la política del recuerdo. Por consiguiente, el campo de investigación específico de los estudios teatrales se complejiza gracias a la mirada particular de las ciencias sociales, la antropología cultural, la sociología y la historiografía, que entrecruzadas componen las categorías de análisis de este riguroso estudio. (...) En este se revisan minuciosamente las categorías de memoria y política pública del recuerdo, exponiendo en profundidad los planteamientos teóricos de diferentes autores que se contrastan con aspectos historiográficos de Europa y en particular de América Latina, en donde los fenómenos de guerra, dictadura, conflicto armado y violencia han instaurado la necesidad de cuestionar las políticas del recuerdo en función de la memoria reciente”.

Rescatado del prólogo de la primera edición

ISBN: 978-958-5503-89-2



9 789585 1503892