



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL**  
*Educadora de educadores*

**DRAMATURGIAS DEL CONFLICTO: APORTES DE LAS ARTES ESCÉNICAS A LA  
PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA**

**DANIELA FAJARDO BOTACHE**

**CÓDIGO: 2013177032**

**TUTORA**

**PAOLA HELENA ACOSTA SIERRA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS**

**BOGOTÁ D.C.**

**2018**

## **DEDICATORIA**

*Ala memoria de los testigos integrales y supervivientes de nuestra historia reciente, a sus experiencias, a sus vidas cercenadas y desvanecidas antes de tiempo, a sus actos heroicos resistentes al olvido, a su admirable capacidad de levantarse y seguir de pie, a su continua batalla por mantener viva la memoria de sus muertos o desaparecidos, a su horizonte de expectativas basadas en un futuro humano y democrático para todos.*

*Por último, a la memoria de mi abuelo, Noé Botache.*

## **AGRADECIMIENTOS**

*En primer lugar quiero expresar un infinito agradecimiento a mi madre, Jenny Andrea Botache y a mi mamita, Emiliana Yaguara, las dos mujeres que con su tenacidad, ejemplo de valentía, espíritu guerrero y amor profundo han dado lo mejor de sí al brindarme apoyo y enseñanzas para ese arduo camino que llamamos vida. Para ellas todo mi amor.*

*A la Universidad, por mostrarme ese carácter libre, crítico y combativo de la academia, por formarme no sólo en el ámbito profesional sino también en el ámbito humano, por dejar en mí ese sueño cargado de lucha y resistencia enfocado a construir un lugar posible desde la pluralidad del pensamiento y el arte.*

*También agradezco a mis maestros, por medio de sus conocimientos y visiones de la realidad que revelaron un extenso mundo del cual sólo conocía una pequeña parte. A todos ellos gracias por ser guías en mi proceso de formación. Quisiera dar un agradecimiento especial a Paola Acosta por su orientación, paciencia y palabras de aliento cuando veía todo perdido, por su certeza al saber que podía dar más de mí, por compartir sus conocimientos conmigo.*

*A mis compañeros de licenciatura, sin sus experiencias de vida y diálogo constante sobre el que hacer pedagógico y artístico la universidad no hubiese sido esa etapa llena de metamorfosis, cuestionamientos y frustraciones. A los fictys y a los integrantes del Nido Teatral porque más que compañeros, son amigos de vida, mi cariño y mi amor para ustedes.*

*Agradecerle a mi país, lugar en el que nací y me ha visto crecer, al que quiero dar mi vocación de docente y artista, al que quiero contribuir desde un sentido humano en medio de una sociedad trasgredida, confusa y desesperanzadora, en donde la barbarie se nos presenta de modo natural.*

*Yo, como tú, he intentado con todas mis fuerzas combatir el olvido. Como tú, he olvidado. Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender del todo el porqué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?*

*Hiroshima mon amour*

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	DRAMATURGIAS DEL CONFLICTO: APORTES DE LAS ARTES ESCÉNICAS A LA PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA
<b>Autor(es)</b>	FAJARDO BOTACHE, DANIELA
<b>Director</b>	PAOLA HELENA DE LAS MERCEDES ACOSTA SIERRA
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 112 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Memoria, Narrativa testimonial, Dramaturgia del conflicto, Pedagogía de la memoria.

2. Descripción
<p>El reciente acuerdo de paz obliga a pensarnos como país la construcción de un horizonte de posconflicto orientado a la consolidación de la paz, en ese sentido los discursos pedagógicos basados en la defensa de la democracia y en la protección de los derechos humanos tienen lugar en los escenarios de formación de sujetos políticos y éticos. Por ello, la presente investigación busca entender cómo las artes escénicas pueden establecer contribuciones a la pedagogía de la memoria, lo anterior se determina por medio del análisis de la dramaturgia <i>Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando</i> de Jesús Domínguez.</p>

3. Fuentes
Agamben, G. (2005). <i>Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo Homo Sacer III</i> . Valencia, España: Pre-Textos
Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Recuperado de <a href="http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf">http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf</a>
Betancourt, D. (2004). <i>Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo</i> . Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de <a href="http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf">http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf</a>
Bloch, M. (1996). <i>Apología para la historia o el historiador</i> . Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
Domínguez, J. (2014). <i>Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando</i> . (Dramaturgia inédita)
Gadamer, H. (1977). <i>Verdad y método</i> . Madrid, España: Editorial Salamanca
Ginzburg, M. (2003). <i>Tentativas</i> . Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
Halbwachs, M. (2004). <i>La memoria colectiva</i> . Recuperado de <a href="http://cesycme.co/wp-">http://cesycme.co/wp-</a>



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 3

content/uploads/2015/07/Memoria-Colectiva-Halbwachs-.pdf

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México D.F, México: Universidad Iberoamericana, A.C.

Herrera, M & Pertuz, C. (2016). *Educación y políticas de la memoria en América Latina. Por una pedagogía más allá del paradigma del sujeto víctima*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Recuperado de [http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia\\_de\\_la\\_Historia/dominick-lacpra-historia-y-memoria-despues-de-auschwitz.pdf](http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia_de_la_Historia/dominick-lacpra-historia-y-memoria-despues-de-auschwitz.pdf)

Mèlich, J. (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.

Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Luchando%20contra%20el%20olvido.pdf>

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Recuperado de: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayerhoy/DiplomadoJT2015/Mod3/Los%20abusos%20de%20la%20memoria%20Tzvetan%20Todorov.pdf>

4. Contenidos

*Dramaturgias del conflicto: aportes de las artes escénicas a la pedagogía de la memoria* es una investigación centrada en la relación pedagogía-artes escénicas, una relación que evidentemente no está distanciada de los discursos académicos del programa y de la Universidad Pedagógica Nacional. Por ello, considerando la postura de la Universidad sobre los Acuerdos paz, así como el proyecto de Facultad Arte y formación para la paz el cual busca establecer contribuciones a la consolidación de la paz por medio de las artes y la educación. De ahí que, esta investigación decida indagar de qué manera las artes escénicas a través de una dramaturgia basada en el conflicto armado, aportan a la construcción de la pedagogía de la memoria.

De acuerdo con lo anterior, el ejercicio de investigación busca identificar por medio del análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Domínguez los elementos desde los cuales las artes escénicas contribuyen al enfoque pedagógico encargado de enseñar la historia reciente. En ese sentido se propone entender los conceptos de memoria, regímenes de historicidad, usos de la memoria, narrativa testimonial, testimonio y testigo, en tanto devienen en la construcción de la pedagogía de la memoria, pues son conocimientos inherentes a ella.

En consecuencia, el documento está estructurado en cinco partes. La primera parte está compuesta por la justificación, la pregunta problema y los objetivos que orientaron el desarrollo del trabajo. Después, en el Capítulo 1 se elabora la construcción teórica de las tres categorías; Memoria, Palabras del dolor y Pedagogía de la memoria, dichas categorías se proponen para entender los conceptos sobre los cuales se basa la enseñanza de la historia reciente. En el Capítulo 2 se expone la metodología de la investigación, en él se define el enfoque cualitativo, además se argumenta por qué se acoge el método histórico hermenéutico en tanto se efectúan unas interpretaciones a luz las categorías teóricas del Capítulo 1. Posteriormente, se hace alusión a la teoría del análisis estructural del relato, puesto que el análisis de la dramaturgia se realiza bajo este instrumento.

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

Por otra parte, el Capítulo 3 del cuerpo del documento contiene el análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* del dramaturgo Jesús Domínguez. Dicho análisis está presentado en la parte estructural y la parte hermenéutica. Este análisis evidencia de qué manera los conceptos definidos en el marco teórico se ubican en el universo ficcional presentado por el dramaturgo. Finalmente, la parte final del documento refiere las conclusiones, en ellas se hace alusión al campo de creación de las artes escénicas que emerge alrededor de lo que acontece en la realidad, de ahí que las dramaturgias del conflicto ingresen al ámbito escolar y público como instrumentos desde las cuales se puede analizar lo que sucede en el país.

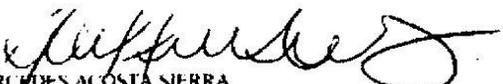
#### 5. Metodología

Considerando la naturaleza del proyecto, además la pregunta problema que la orienta, es pertinente plantear que se decide inscribir la investigación en el enfoque cualitativo, en la medida que este busca comprender y analizar los fenómenos enmarcados en nuestro entorno. Por ello, en concordancia con lo anterior el método abordado en la investigación es el histórico hermenéutico, ya que busca interpretar textos en su contexto real, por esta razón se toma la hermenéutica desde el planteamiento que hace Hans-Georg Gadamer en relación con la representación artística y la realidad histórica en la que están inmersos los sujetos.

#### 6. Conclusiones

Las dramaturgias del conflicto o la puesta en escena de las mismas pueden ingresar al aula o a los escenarios de formación como herramientas pedagógicas, en la medida que el estudio de ellas remite a unos acontecimientos concretos fracturando la memoria hegemónica movilizadora por el Estado. Además, las artes escénicas al tener la facultad de crear procesos de identificación facilitan que la pedagogía de la memoria forme unos sujetos mediados por la alteridad, ya que la dramaturgia aproxima al estudiante frente al dolor de las víctimas. Por lo tanto, para la enseñanza de la historia reciente es imprescindible el arte, puesto que al ser representaciones que parten de hechos determinados del conflicto armado facilitan el entendimiento de la historia reciente, así como problematizan y cuestionan los discursos legitimadores de la guerra.

No obstante, las dramaturgias aluden a hechos históricos del conflicto armado con el fin de evidenciar que han quedado en la impunidad, en tanto no hay esclarecimiento de los acontecimientos al existir demandas de justicia y verdad por parte de las víctimas. Por ejemplo *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* refiere la Masacre del Trujillo, la Masacre de Urao, las Ejecuciones Extrajudiciales y los daños sociales y culturales que ha sufrido el municipio de Tumaco, de ahí que sea la recuperación de la memoria el centro de la dramaturgia para recordar no sólo los hechos sino también a los testigos integrales. De modo que, las artes escénicas pueden cumplir una función importante en la pedagogía de la memoria al facilitar por medio de las dramaturgias del conflicto la apropiación de conceptos tales como: derechos humanos, justicia, verdad, memoria, reparación, trauma y testimonio.

<b>Elaborado por:</b>	DANIELA FAJARDO BOTACHE
<b>Revisado por:</b>	 PAOLA HELENA DE LAS MERCEDDES ACOSTA SIERRA

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>				
--	--	--	--	--

## RESUMEN

El reciente acuerdo de paz obliga a pensarnos como país la construcción de un horizonte de posconflicto orientado a la consolidación de la paz, en ese sentido los discursos pedagógicos basados en la defensa de la democracia y en la protección de los derechos humanos tienen lugar en los escenarios de formación de sujetos políticos y éticos. Por ello, la presente investigación busca entender cómo las artes escénicas pueden establecer contribuciones a la pedagogía de la memoria, lo anterior se determina por medio del análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Domínguez.

En consecuencia, el documento está estructurado en cinco partes. La primera parte está compuesta por la justificación, la pregunta problema y los objetivos que orientaron el desarrollo del trabajo. Después, en el Capítulo 1 se elabora la construcción teórica de las tres categorías; Memoria, Palabras del dolor y Pedagogía de la memoria, dichas categorías se proponen para entender los conceptos sobre los cuales se basa la enseñanza de la historia reciente. En el Capítulo 2 se expone la metodología de la investigación, en él se define el enfoque cualitativo, además se argumenta por qué se acoge el método histórico hermenéutico en tanto se efectúan unas interpretaciones a luz las categorías teóricas del Capítulo 1. Posteriormente, se hace alusión a la teoría del análisis estructural del relato, puesto que el análisis de la dramaturgia se realiza bajo este instrumento.

Por otra parte, el Capítulo 3 del cuerpo del documento contiene el análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* del dramaturgo Jesús Domínguez. Dicho análisis está presentado en la parte estructural y la parte hermenéutica. Este análisis evidencia de qué manera los conceptos definidos en el marco teórico se ubican en el universo ficcional presentado por el dramaturgo. Finalmente, la parte final del documento refiere las conclusiones, en ellas se hace alusión al campo de creación de las artes escénicas que emerge alrededor de lo que acontece en la realidad, de ahí que las dramaturgias del conflicto ingresen al ámbito escolar y público como instrumentos desde las cuales se puede analizar lo que acontece en el país, de modo que *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* presenta una posible forma de entenderlos acontecimientos pasados, en ese sentido es factible que el espectador o estudiante

pueda indagar la realidad del país con el fin de comprender por qué suceden esos hechos, para así construir acciones políticas y éticas que posibiliten un cambio.

**Palabras clave:** Memoria, Narrativa testimonial, Dramaturgia del conflicto, Pedagogía de la memoria.

## ABSTRACT

The recent peace agreement forces us to consider the construction of a post-conflict horizon aimed at the consolidation of peace as a country. In this sense, pedagogical discourses based on the defense of democracy and the protection of human rights take place in the formation scenarios of political and ethical subjects. Therefore, the present investigation seeks to understand how the performing arts can establish contributions to the memory pedagogic; the foregoing is determined through the analysis of dramaturgy “*Río Arriba, Río abajo: Antígona en el Puente Cantando*” by Jesus Dominguez.

Consequently, the document is structured in five parts. The first part is composed of the justification, the problem question and the objectives that guided the development of the work. Then, in Chapter 1, the theoretical construction of the three categories is elaborated; Memory, Pain words and Pedagogy of memory, these categories are proposed to understand the concepts on which the teaching of recent history is based. In Chapter 2 the methodology of the investigation is exposed, in it the qualitative approach is defined, in addition it is argued why the hermeneutic historical method is accepted while some interpretations are carried out in light of the theoretical categories of Chapter 1. Afterwards, it is done reference to the theory of the structural analysis of the story, since the analysis of dramaturgy is carried out under this instrument.

Subsequently, Chapter 3 of the body of the document contains the analysis of dramaturgy “*Río Arriba, Río abajo: Antígona en el Puente Cantando*” by Jesus Dominguez. This analysis is presented in the structural part and the hermeneutical part. This analysis shows how the concepts defined in the theoretical framework are located in the fictional universe presented by the dramatist. Finally, the final part of the document presents the conclusions, they allude to the field of creation of performing arts that emerges around what happens in reality, hence the

f conflict enter the school and public sphere as instruments from which you can analyze what happens in the country, so that “*Río Arriba, Río abajo: Antígona en el Puente Cantando*”.presents a possible way of understanding past events, in that sense it is feasible that the viewer or student can inquire the reality of the country in order to understand why these events happen, in order to build political and ethical actions that make possible a change.

**Key words:** Memory, Testimonial Narrative, Conflict Dramaturgy, Pedagogy of Memory.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	3
<b>PREGUNTA ORIENTADORA</b> .....	6
<b>OBJETIVO GENERAL</b> .....	6
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b> .....	6
<b>CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO</b> .....	7
1.1. MEMORIA.....	7
1.1.1. Regímenes de historicidad .....	7
1.1.1.1. Historia del tiempo presente o régimen presentista.....	8
1.1.2. Diferenciaciones de la memoria.....	10
1.1.2.1. Memoria individual .....	13
1.1.2.2. Memoria colectiva .....	13
1.1.2.3. Memoria histórica.....	15
1.1.3. Usos de la memoria.....	17
1.2. PALABRAS DEL DOLOR .....	18
1.2.1. Narrativa testimonial.....	19
1.2.1.1. Testimonio.....	21
1.2.1.2. Testigo .....	24
1.2.2. Dramaturgia del conflicto .....	25
1.3. PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA.....	28
1.3.1. Pedagogía crítica.....	28
1.3.2. La escuela en el conflicto armado.....	29
1.3.3. Pedagogía de la memoria: enseñanza del pasado reciente y las narrativas testimoniales .....	32
1.3.3.1. Alteridad .....	35
1.3.3.2. Derechos humanos.....	36
<b>CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA</b> .....	38
2.1. Método histórico hermenéutico.....	38
2.2. Análisis estructural.....	40
2.2.1. Narración y relato .....	41

2.2.2.	Narrador .....	42
2.2.2.1.	Focalización cero .....	44
2.2.2.2.	Focalización externa .....	44
2.2.2.3.	Focalización interna.....	44
2.3.	Análisis semiótico: indicios e informaciones.....	45
<b>CAPÍTULO 3: ANÁLISIS .....</b>		<b>47</b>
3.1.	Análisis estructural del relato.....	48
3.1.1.	Estructura de la dramaturgia .....	49
3.1.2.	Análisis del título .....	51
3.1.3.	Análisis estructural de la dramaturgia.....	58
3.1.3.1.	<i>Puente tejido por fotos</i> .....	58
3.1.3.2.	<i>El que ya no está y ahora es el río</i> .....	59
3.1.3.3.	<i>La grabación</i> .....	63
3.1.3.4.	<i>Del desarme al rearme</i> .....	68
3.1.3.5.	<i>La plañidera sin llanto</i> .....	69
3.1.3.6.	<i>Primer segundo entierro</i> .....	71
3.1.3.7.	<i>El agua, el balde y la tierrita</i> .....	71
3.1.3.8.	<i>Travesía de café y anhelos</i> .....	75
3.2.	Análisis hermenéutico .....	77
3.2.1.	Ritual fúnebre y memoria .....	77
3.2.2.	Música, manifestación folclórica de los procesos de duelo .....	81
3.2.3.	Representación de la presencia/ausencia del cuerpo desaparecido.....	85
3.2.4.	Narrativa testimonial.....	87
3.2.5.	Pedagogía de la memoria y <i>Río arriba, río abajo</i> .....	90
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>		<b>92</b>
4.1.	<b>CONCLUSIONES</b> .....	92
4.2.	<b>RECOMENDACIONES</b> .....	94
<b>FUENTES CONSULTADAS.....</b>		<b>95</b>

## INTRODUCCIÓN

El presente documento es el informe resultado de investigación que he desarrollado a lo largo de dos años, el cual se ejecuta en el marco de la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas. Esta investigación da cuenta del compromiso en tanto a mi rol docente para con el país, puesto que a raíz de un posible horizonte de posconflicto, en donde hay cabida a los procesos democráticos y sociales, el país da cuenta de unas necesidades específicas y que desde mi saber disciplinar busco generar unos aportes que contribuyan a la construcción de paz desde un sentido crítico. Cabe resaltar que es necesario emprender procesos de enseñanza-aprendizaje que tengan el objetivo de identificar, analizar, concienciar, reflexionar y proponer alternativas para la resolución no violenta de los conflictos.

Es por ello que, *Dramaturgias del conflicto: aportes de las artes escénicas a la pedagogía de la memoria* es una investigación centrada en la relación pedagogía-artes escénicas, una relación que evidentemente no está distanciada de los discursos académicos del programa y de la Universidad Pedagógica Nacional. Por ello, teniendo en cuenta la postura de la Universidad sobre los Acuerdos paz, así como el proyecto de Facultad Arte y formación para la paz el cual busca establecer contribuciones a la consolidación de la paz por medio de las artes y la educación. De ahí que, esta investigación decida indagar **qué manera las artes escénicas a través de una dramaturgia basada en el conflicto armado, aportan a la construcción de la pedagogía de la memoria.**

De acuerdo con lo anterior, el ejercicio de investigación busca identificar por medio del análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Domínguez los elementos desde los cuales las artes escénicas contribuyen al enfoque pedagógico encargado de enseñar la historia reciente. En ese sentido se propone entender los conceptos de memoria, regímenes de historicidad, usos de la memoria, narrativa testimonial, testimonio y testigo, en tanto devienen en la construcción de la pedagogía de la memoria, pues son conocimientos inherentes a ella.

Para terminar, el lector encontrará un primer capítulo de orden conceptual que desarrolla las tres categorías de investigación (Memoria, Palabras del dolor y Pedagogía de la memoria). Luego, un

segundo capítulo que presenta el método histórico hermenéutico en el que se sustenta metodológicamente la investigación, asimismo encontrará una aproximación teórica al análisis estructural del relato, en tanto es el instrumento bajo el cual se analiza la dramaturgia. El tercer capítulo presenta el análisis estructural de la dramaturgia y el análisis hermenéutico que relaciona los conceptos de la dramaturgia con las categorías de investigación. Finalmente, se presentan las conclusiones surgidas en la investigación.

## TEMA

Aportes de las artes escénicas a la pedagogía de la memoria, a partir del análisis de la obra *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Domínguez.

## JUSTIFICACIÓN

*Soy profesor en favor de la lucha constante contra cualquier forma de discriminación, contra la dominación económica de los individuos o de las clases sociales. Soy profesor contra el orden capitalista vigente que inventó esta aberración; la miseria en la abundancia. Soy profesor en favor de la esperanza que me anima a pesar de todo. Soy profesor contra el desengaño que me consume y me inmoviliza. Soy profesor en favor de la belleza de mi propia práctica, belleza que se pierde si no cuido del saber que debo enseñar, si no peleo por este saber, si no lucho por las condiciones materiales necesarias sin las cuales mi cuerpo, descuidado, corre el riesgo de debilitarse y de ya no ser el testimonio que debe ser de luchador pertinaz, que se cansa pero no desiste.*

*Paulo Freire*

La indagación de este trabajo surge del proyecto Arte y Formación para la Paz, adscrito a la Facultad de Bellas Artes, que tiene como objetivo “la contribución a la construcción y consolidación de la paz a través de las artes desde la educación, la investigación y la proyección social en el estado colombiano” (Acosta, 2016, p. 2)<sup>1</sup>. El objeto de estudio de dicho proyecto es el entrecruzamiento del arte y el espacio social, entendiendo que las prácticas artísticas traspasan los diferentes ámbitos culturales y grupos sociales, además contribuyen a la configuración de nuevas relaciones interpersonales, por ende, se puede referir la labor transformadora del arte en los diferentes estamentos sociales y su discurso político mediado por la realidad nacional (Acosta, 2016).

En este contexto, se deben considerar los esfuerzos del Gobierno Nacional, de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo -FARC-EP-, activistas, políticos, víctimas, y organizaciones sociales por construir una paz estable y duradera. En el año 2012 se instaló la Mesa de Conversaciones de la Habana con el fin de establecer un diálogo entre los delegados del Gobierno y delegados de las FARC-EP, un proceso de negociación histórica para concluir con el conflicto armado, es por ello por lo que se considera decisiva la participación de todos los colombianos para darle fin a un ciclo de violencia que lleva más de medio siglo.

---

<sup>1</sup> Documento inédito.

Por otra parte, tanto el Plan de Desarrollo Institucional –PDI– 2014-2019: Una universidad comprometida con la formación de maestros para una Colombia en Paz, como el proyecto rectoral “La Universidad que Queremos” de la Universidad Pedagógica Nacional, responden a las condiciones coyunturales del país, dado que el PDI considera que, es necesario construir un proyecto educativo encargado de formar maestros y maestras comprometidos con la construcción de paz para Colombia en los diferentes contextos educativos. En consecuencia, la Licenciatura en Artes Escénicas considera el rol del educador como un transformador social e investigador de las necesidades y contextos emergentes, con un alto compromiso en la construcción de paz en este momento circunstancial e histórico en el que evidentemente puede aportar al desarrollo del cuerpo social y cultural del país (Informe de autoevaluación Acreditación de alta calidad Licenciatura en Artes Escénicas, 2016).

Al conocer los discursos artísticos de Bertolt Brecht<sup>2</sup> y Augusto Boal<sup>3</sup>, es indiscutible que las prácticas teatrales y performativas corresponden a unas características sociales y políticas propias de una realidad, una reflexión que la Licenciatura ha encaminado al componente disciplinar y al componente pedagógico. De ahí que, dentro de la formación del licenciado en artes escénicas, se destinen espacios académicos para estudiar y profundizar en los diversos textos dramáticos, entendiéndolos como núcleos desde los cuales se pueden comprender los distintos conceptos del acontecimiento teatral o escénico. Asimismo, a partir de un análisis dramático y sus estructuras, es posible para el futuro licenciado establecer conexiones con las expresiones artísticas contemporáneas, en tanto, entiende que la dramaturgia es un referente artístico que dialoga con los temas políticos, sociales y culturales de la historia de la humanidad.

En ese sentido, en los antecedentes monográficos del programa se encuentra el análisis de las obras literarias orientado a: la escritura teatral en procesos pedagógicos, el análisis del proceso dramático, el teatro como proceso de reparación de víctimas del conflicto armado en

---

<sup>2</sup> Dramaturgo, director de teatro y poeta alemán. Creador del teatro épico. De ideales comunistas, por ello, en sus obras se presentaba un contenido altamente político, dado que buscaba la reflexión del espectador alrededor de la necesidad por transformar la sociedad, su teatro estaba dirigido al proletariado. Por otra parte, su producción artística se encuentra enmarcada en el contexto histórico del período entre guerras y la Segunda Guerra Mundial.

<sup>3</sup> Dramaturgo, director y pedagogo teatral brasileño. Creador del teatro del oprimido, una corriente teatral en la que se pretende una transformación al interior de la sociedad. Boal propone tres estrategias metodológicas (teatro foro, teatro imagen y teatro invisible) desde las cuales busca que el espectador tenga una postura política, es decir, debe ser un agente de cambio que construye diferentes estrategias para evitar la opresión. Aquí, se hace uso del teatro como herramienta pedagógica para la emancipación de sujetos.

Colombia, el estudio de la memoria histórica a partir de un ejercicio teatral del Grupo Varasanta, el teatro como archivo o documento, el cuerpo en la violencia en Colombia desde el análisis de *Kilele: una epopeya artesanal*, el análisis del personaje dramático a partir del modelo actancial y el análisis activo del papel y la obra, y los aportes que se realizan a la puesta en escena teniendo como punto de inicio el texto dramático. Lo anterior, evidencia que algunos de los trabajos investigativos tienen el fundamento de indagar en el teatro o las artes escénicas, pues se comprende que es un campo de conocimiento propio, el cual puede ser ampliado y profundizado. Por otro lado, es visible la articulación entre los procesos pedagógicos y las artes escénicas, de ahí que la dramaturgia sea un contenido enseñable en el aula.

Ahora bien, dentro de la tradición investigativa del programa no hay contribuciones desde las artes escénicas a un enfoque pedagógico, a partir de la indagación de un texto dramático. Es por ello, que el objeto de estudio de este proyecto es determinar los aportes que desde las artes escénicas se realizan a la pedagogía de la memoria, a partir del análisis de una dramaturgia del conflicto armado.

## **PREGUNTA ORIENTADORA**

¿De qué manera las artes escénicas a través de la dramaturgia basada en el conflicto armado, aportan a la construcción de la pedagogía de la memoria?

## **OBJETIVO GENERAL**

Establecer los aportes que desde las artes escénicas se realizan a la pedagogía de la memoria, a partir del análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* de Jesús Domínguez.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Determinar en *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* los indicios o huellas que permiten revelar fenómenos generales del conflicto armado en Colombia.
- Indagar a partir de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* las implicaciones que sufre el testigo superviviente en su construcción de subjetividad al ser afectado por un acontecimiento violento.
- Reconocer al artista como un sujeto ético-político que impide la amnesia y provoca dislocaciones en la interpretación hegemónica del pasado.
- Plantear la dramaturgia del conflicto como un teatro de la memoria, capaz de convertir en segundo testigo al espectador.

## **CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO**

El siguiente capítulo pretende definir los conceptos teóricos desde los cuales se abordará las tres categorías de investigación. En el primer apartado titulado Memoria, se instalará la relación entre la sistematización de las experiencias humanas alrededor del tiempo histórico, esto a su vez conduce al régimen presentista y su correlación con los discursos basados en memoria, finalmente se indaga en los usos que tiene ésta última. Por otra parte, la categoría Palabras del dolor implicará referenciar la acción de evocar o recordar, por ello se sitúa la narrativa testimonial y con ella la figura del testigo, de manera que se puntualiza en dichos conceptos desde diferentes autores. Para finalizar, la última categoría hace alusión a la pedagogía de la memoria, entendiendo que Colombia ha sido un país constantemente afectado por la violencia, y que sus dinámicas han generado implicaciones catastróficas en los sujetos, se hace necesario señalar este enfoque pedagógico si se desea formar sujetos libres, sociales y críticos en un horizonte de posconflicto, para ello, son indispensables la alteridad y los Derechos Humanos.

### **1.1. MEMORIA**

#### **1.1.1. Regímenes de historicidad**

Tanto la historia como los discursos emergen y varían dependiendo de la época de cada sociedad, en consecuencia, François Hartog (2007) en su libro *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* define este proceso como un régimen de historicidad, en tanto, es el modo de traducir y ordenar las experiencias en torno al tiempo, es decir, son las maneras de articular las categorías temporales (pasado-presente-futuro). Por ello, para Hartog cada cultura tiene su propio régimen de historicidad, entonces, es preciso entender que las distintas historicidades difieren entre sí, a causa de las formas de enlazar el pasado, el presente y el futuro. Por otra parte, Hartog (2007) considera el régimen de historicidad como un instrumento o herramienta desde la cual se puede aprehender de la crisis de la experiencia temporal.

Ahora bien, antes del siglo XVIII la categoría dominante era el pasado, es decir, los sujetos volvían la mirada hacía los acontecimientos antiguos para tomar una postura ante el mundo, con el fin de encontrar referentes aplicables a su presente y su futuro. Hartog (2007) denomina lo anterior como *historia magistra*, dado que, el ejemplo relacionaba el pasado con el futuro por medio del modelo de imitar. Este régimen histórico concibe el futuro como la repetición exacta

del pasado, por ello, la historia escrita bajo esta categoría fue desarrollada por la Iglesia, Hartog (2007) considera que este régimen puede vincularse con el régimen cristiano, en el sentido que ambos miran hacia un pasado.

Por otra parte, con motivo de la Revolución Francesa surge el conflicto entre dos regímenes de historicidad, la *historia magistra* y la *historia moderna*, como referencia Hartog “[...] no se puede pasar de un régimen a otro sin periodos de conflicto”(Hartog, 2007, p.133), en consecuencia, La Revolución fue uno de ellos, se interpeló al pasado para enunciar que no era necesario imitar nada, la ejemplaridad desaparece, porque las experiencias pasadas son consideradas anticuadas, por ello, se da lugar para la no repetición. Entonces, se instala “un futuro que llegará cual ruptura con el pasado” (Hartog, 2007, p. 131), es decir, las lecciones emergentes de la historia deben ser sustituidas por la exigencia de una previsión, emana una preocupación por el porvenir. Por otro lado, Hartog sitúa el régimen moderno entre 1789 y 1989, finalizando éste con la caída del Muro de Berlín, con ello, se desdibuja la idea de un progreso fundado en una historia lineal.

Pero, ¿por qué se da la crisis del régimen moderno? El siglo XX develó la manipulación y sistematización de la memoria por parte de los centros de poder, factor desde el cual se promovió un futuro previsible, en pocas palabras se apostaba a un progreso humano. Sin embargo, Walter Benjamin (2008) señala que aquellos quienes se hicieron con la victoria hasta el día de hoy son triunfadores y dominadores, la historia se ha constituido a base de la desdicha de los pueblos, las víctimas son la base del progreso, un progreso fundado en sacrificar la virtud y la dignidad. Por ello, surge el régimen presentista como la posibilidad de abordar un pasado histórico, puesto que, para Hartog (2007) aquí se evidencian los primeros esbozos de los lugares de la memoria, en donde una sociedad consigna voluntariamente sus recuerdos, entonces, el análisis de las memorias colectivas e individuales se convierten en la punta de lanza de una historia que se desea sea contemporánea.

#### **1.1.1.1. Historia del tiempo presente o régimen presentista**

Según François Hartog (2007), la ascensión del presentismo se da con el futurismo, este debe ser entendido como la dominación del punto de vista del futuro, entonces, la historia se piensa en nombre de un porvenir, es el Manifiesto Futurista que impulsa esta postura, en tanto, desea

conocer un acto resonante capaz de romper con el orden antiguo. Sin embargo, señala Hartog que el régimen inició siendo futurista, pero terminó transformándose presentista, por causa de las dos Guerras Mundiales y de la Guerra Fría el futurismo comenzó a retroceder y el porvenir poco a poco empezó a ceder terreno al presente, el cual tomaría cada vez su lugar hasta ocuparlo por completo (Hartog, 2007). Por lo tanto, emana una preocupación en torno a cómo se concibe la articulación de las categorías temporales en relación a la historia, en consecuencia, el presente es el encargado de enlazar el pasado y el futuro.

Sin duda alguna, al hacer mención al régimen presentista se alude al conocimiento histórico del pasado, en tanto, “El presente se yergue contra el pasado en nombre de la vida y del arte” (Hartog, 2007, p. 136). Teniendo en cuenta lo mencionado con anterioridad, la historia ha sido escrita por los vencedores, han sido ellos quiénes han constituido unas memorias oficiales que legitiman su proceder, por lo tanto, el presentismo permite instalar la necesidad de reconstruir y sustentar teóricamente esa historia desde una perspectiva crítica, es decir, se cuestiona la historia oficial. De acuerdo con Benjamin (2008), el sujeto de conocimiento histórico es el oprimido, en consecuencia, son las voces y las memorias de los vencidos las que regresan del pasado e ingresan al presente.

Entonces, la historia del tiempo presente implica conocer los acontecimientos pasados desde el presente, para pensar en un futuro mejor, en otras palabras, el presente es la transición entre las otras dos categorías temporales. Por ello, la memoria se ha convertido en el vehículo 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 & Rubio, 2006, p. 18). De ahí que, la historia tome un enfoque crítico para dirigir la mirada a los que han sido invisibilizados por la historia oficial, en tanto, las memorias de los testigos supervivientes ofrecen en los testimonios una representación de los acontecimientos pasados.

En este sentido, el historiador al investigar un tiempo en el que no estuvo inmerso debe recurrir a las huellas del pasado, pues se encuentra ante una imposibilidad absoluta de comprobar por sí mismo los hechos. Por consiguiente, Hartog (2007) instala al historiador como un experto en memoria y preso del círculo de testimonio, porque su trabajo tiene como base la investigación con testigos supervivientes, en la medida que, la historia al buscar la verdad debe apelar a los

múltiples indicios o archivos desde los cuales pueda acceder a un conocimiento más profundo. Por ello, Carlo Ginzburg (2003) en su libro *Tentativas* establece el paradigma indiciario como un modelo epistemológico en donde a partir de huellas minúsculas el observador puede determinar y establecer quién pasó por allí desde una secuencia narrativa.

De modo que, el historiador desentraña las particularidades de un pasado perteneciente a unas comunidades o grupos mediante las narraciones encargadas de reconstruir los hechos. Al respecto Marc Bloch (1996) en su libro *Apología para la historia o el historiador* señala que “[...] todo conocimiento de la humanidad en el tiempo, independientemente de su punto de aplicación, sacará siempre de los testimonios de otros gran parte de su sustancia” (Bloch, 1996, p. 76). De ahí que, el testimonio sea en sí mismo una huella o material de estudio para la historia, pero, ¿si el tiempo estudiado no tiene sobrevivientes cómo se descifran los vestigios del pasado? Ginzburg (2003) alude a unos indicios mínimos que han revelado fenómenos generales respecto a la visión del mundo de una clase social o de una sociedad entera.

Por lo 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). Para concluir, el régimen presentista tiene el interés de referenciar el pasado en el presente, puesto que considera a este último susceptible de una transformación, es decir, los acontecimientos pretéritos no han concluido, están vigentes en los procesos sociales. En efecto, las experiencias vividas coexisten en la contemporaneidad para impedir el acrecentamiento del olvido, la historia reciente suscita una consciencia histórica fundada en las memorias de los testigos que apelan al conocimiento sobre un pasado inconcluso.

### **1.1.2. Diferenciaciones de la memoria**

El ser humano siempre ha tenido la necesidad latente de archivar y atesorar sus recuerdos, “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). Ahora bien, hacer memoria es un componente inherente al sujeto, en tanto, atañe a olvidos, recuerdos y narrativas particulares de cada persona, la capacidad de recordar es singular, “Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados

en contextos grupales y sociales específicos”(Jelin, 2002, p. 19-20). Por su parte, Jorge Osorio y Graciela 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 & Rubio, 2006, p. 18).

En consecuencia, el profesor de literatura Alemana y Comparada Andreas Huyssen (2002), en su texto *En busca del tiempo futuro* hace alusión a la década de los 80 como el escenario en el que se intensificaron las reflexiones en torno a la memoria, debido a que el Holocausto Nazi como un trauma histórico provocó una proliferación de los discursos acerca del tema. Por su parte, Reyes Mate (2003) en su libro *A contraluz de las ideas políticamente correctas* referencia Auschwitz como un proyecto basado en la deshumanización y el olvido, puesto que permitió deslumbrar el vínculo entre progreso y barbarie; las víctimas son la base del progreso y los nazis se presentaban como la vanguardia de su generación. Por ello, es a partir de la preocupación de las sociedades occidentales por instalar el pasado de nuevo y reconfigurarlo, que la memoria tiene una propagación en Europa y América, estableciéndose así una ruptura con el régimen moderno mencionado en el apartado anterior.

Por otra parte, para el profesor Darío Betancourt Echeverry (2004), la memoria está relacionada con el tiempo, sin embargo, el tiempo no es homogéneo ni lineal, debido a la inclusión de las experiencias humanas. Por ende, las categorías temporales se establecen de otra manera “Las experiencias están también moldeadas por el «horizonte de expectativas», que hace referencia a una temporalidad futura” (Jelin, 2002, p. 12). En efecto, hacer memoria es la capacidad de evocar desde un devenir temporal, es decir, al recordar se recrea y resignifica la experiencias pretéritas en el presente, a causa de ello son las enseñanzas asimiladas las que permiten modificar el futuro.

Ahora bien, la memoria emerge en medio de contextos políticos y culturales particulares, así lo refiere Tzvetan Todorov (2000), para él los regímenes totalitarios del siglo XX revelaron el peligro de la exclusión de la memoria, por ello, se apropiaron de ésta para sistematizarla, pues aspiraban a controlarla hasta los rincones más inhóspitos. Al respecto, Martha Cecilia Herrera y Carol Pertuz (2016) establecen una relación directa entre memoria y el derecho a conocer la

verdad histórica en términos de justicia, reparación y garantías de no repetición, aunque también presentan dicho vínculo como un acto de resistencia en contra de las memorias oficiales. Teniendo en cuenta lo anterior, en América Latina la memoria se ha comprendido en un lugar político, debido a que el acto de recordar se ha constituido en el medio desde el cual se construyen escenarios democráticos basados en la lucha por la protección de los Derechos Humanos.

Si bien es cierto, las diferentes sistematizaciones de la violencia en América Latina se encuentran permeadas por una serie de dictaduras militares y en el caso colombiano a un conflicto armado interno, países como Argentina y Chile a partir de regímenes de transición han esclarecido las dimensiones de su tragedia. Pero, Colombia hasta ahora está desentrañando las particularidades de su guerra, lo anterior no significa que la memoria en Colombia no sea un lugar de denuncia, de interpelación, de sufrimiento y de resistencia, así lo refiere el Grupo de Memoria Histórica –GMH– (2013) en el *¡Basta 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).

Se puede concluir que, la memoria es un acto reflexivo en el que cada sujeto piensa en un pasado que cuestiona su presente, un presente que inquieta en términos de configuración del 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 & Rubio, 2006, p. 20-21). Ahora bien, la memoria emerge en contextos afectados por la violencia, a partir del Holocausto Nazi como hito histórico y traumático existe una relación entre memoria e historia. Así lo referencia Walter Benjamin (2008), sólo a la humanidad redimida le atañe su pasado, es decir, únicamente a ellos su pasado se les convierte en citable, por ello, las víctimas del conflicto armado en Colombia recuerdan y narran lo vivido, ya que le hacen frente a las memorias oficiales con el fin de entender la experiencia humana.

### **1.1.2.1. Memoria individual**

Es 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. Por lo tanto, la memoria individual son aquellos recuerdos que se tienen como sujeto, los cuales no se han discutido en la colectividad, en ese orden de ideas la memoria individual y la memoria colectiva se interrelacionan, dado que sólo se recuerda cuando nuestro entorno nos incita y nos ayuda a evocar, es por eso que se necesita de la colectividad ya que sin ella no se puede hacer memoria por sí mismo.

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).

En efecto, las memorias individuales se cruzan con las relaciones sociales a las que está conectado el sujeto, es decir, cada ser humano se encuentra adherido a un contexto social, político y cultural. De ahí que “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). En consecuencia, de acuerdo con Darío Betancourt Echeverry (2004), el recuerdo se sitúa como un límite en la intersección de pensamiento colectivo, esto se debe al entramado cultural y las diferentes mediaciones sociales en las que cada sujeto se inscribe.

Por otra parte, cabe destacar que 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, “[...] son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores” (Jelin, 2002, p. 20). En definitiva, los olvidos, los recuerdos y los relatos de cada sujeto están determinados por el contexto al que hace parte, es decir, las formas de hacer memoria se encuentran explícitas a unas dinámicas estructurales, además en la memoria se necesita del otro para evocar y posteriormente hacer verídico el relato.

### **1.1.2.2. Memoria colectiva**

Con anterioridad se hizo alusión a la memoria como un contenido social, en la medida que se necesita del otro para evocar, sin una colectividad no se puede transmitir el recuerdo por sí mismo. En ese sentido, cada comunidad elabora unos constructos políticos, culturales y sociales a

partir de unos recuerdos y de unas experiencias compartidas, dichas vivencias confluyen para establecer la identidad y las tradiciones de un grupo determinado. De acuerdo con Elizabeth Jelin (2002), la memoria colectiva será entendida como una serie de recuerdos compartidos y superpuestos, producto de múltiples interacciones relacionadas con los marcos sociales y las relaciones de poder. Por lo tanto, es necesario instalar la memoria como un eje fundamental en el reconocimiento de cualquier comunidad, en tanto, es el conjunto de unas representaciones del pasado las cuales han sido reelaboradas y transmitidas, “podemos 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” (Halbwachs, 2004, p. 36).

Citando a Paul Ricoeur en Jelin (2002), la memoria colectiva consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia en los grupos implicados que tienen la capacidad de situar en escena recuerdos compartidos. En este sentido, las memorias de las víctimas construyen una memoria colectiva del conflicto, en tanto comparten recuerdos como comunidad y nación (GMH, 2013). Entonces, cada grupo establece una forma de relacionarse con el pasado, por ello, las colectividades en Colombia afectadas por las distintas modalidades de violencia, de manera particular las masacres como mecanismos de control territorial, situaron una memoria colectiva al ser el lugar de enunciación y resistencia frente al terror sembrado en la población.

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).

Por otra parte, Halbwachs (2004) menciona que la memoria histórica es una memoria prestada, pragmática, escrita, aprendida y unificada. Ésta categoría de memoria es presentada como la concatenación de sucesos recordados por la historia nacional, para él la memoria histórica inicia donde termina la memoria social. Para el autor hay dos aspectos que diferencian a la memoria colectiva de la histórica; por una parte es una corriente de pensamiento continua, y por el otro es perteneciente a un mismo grupo, no sale de él.

[...] una distinción importante entre la «memoria histórica», por una parte, que supone la reconstrucción de los datos facilitados por el presente de la vida social y proyectada en el pasado reinventado y la «memoria colectiva», por otra parte, que recompone mágicamente el pasado (Halbwachs, 2004, p. 13).

Se puede concluir que la memoria colectiva encierra una serie de memorias individuales, las cuales son resguardadas y transmitidas por un grupo o comunidad, además, esta memoria es compartida y construida con los demás, está determinada por unos constructos sociales. Por ello, los testigos supervivientes a las masacres durante el conflicto armado en Colombia harán demandas de justicia en clave de memoria colectiva, pues estos eventos traumáticos cohesionan y refuerzan el entramado social de su comunidad. Al respecto, una viuda superviviente 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).

Cabe aclarar que la memoria histórica está vinculada al proceso consciente de los grupos humanos por encontrar su pasado no historizado, este debe estar anclado a las memorias y a las historias invisibilizadas de los vencidos. Sin embargo, hacer alusión a la memoria histórica es una contradicción entre los términos historia y memoria, de acuerdo con Halbwachs (2004) la primera ha sido transmitida por medio de libros o escritos aprendidos en los lugares de formación, pero esos acontecimientos enseñados han sido previamente seleccionados con el fin de mantener las necesidades de las minorías, de modo que la historia se ubica fuera de los grupos obedeciendo a la exigencia por homogenizar y esquematizar el pasado. Según lo anterior, es posible afirmar que en Colombia existe la preocupación por edificar una memoria universal sobre lo que ha significado el conflicto armado, pero no hay una única narrativa que dé cuenta de las consecuencias trágicas de la violencia, hay una pluralidad de memorias, por lo que plantear una historia oficial sobre la violencia en el país significa excluir las diversas voces a las que el pasado les ha hecho mella.

### **1.1.2.3. Memoria histórica**

La preocupación por la memoria se debe a su influencia en la construcción de historia, dado que esta última tiene efecto sobre el presente y el futuro, en consecuencia, la memoria histórica se

encuentra relacionada con el derecho a la verdad, es decir, obliga a repensar la barbarie con los propósitos de hacer justicia y evitar su repetición. Para Walter Benjamin (2008) la construcción histórica debe estar consagrada a la memoria de los sin nombre, los vencedores han sido los que han escrito la historia desde un tiempo lineal y homogéneo, excluyendo así las voces de los vencidos. Por ello, Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002) expone la labor de la historia como aquella que permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, esto requiere desentrañar la participación de los diversos actores en cuanto a la conformación del escenario político al que hacen parte.

De manera que, en palabras de Dominick LaCapra “La memoria –junto a sus *lapses* 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). Se comprende que las memorias no son fijas e inmutables, debido a su constante actualización cada vez que se recuerda, por ello, las memorias del pasado se convierten en objetos de estudio de la historia. De acuerdo con lo anterior, para Elsa Blair (2002) el discurso histórico se ha constituido en un recurso desde el cual se mantiene viva la memoria de un pasado significativo para el presente.

Por otro lado, LaCapra (2009) referencia el trauma como un factor que determina el acontecimiento histórico, en tanto, genera en la víctima una ruptura en la memoria, provocando la no continuidad del pasado y por ende la afectación a su identidad. Ahora bien, cabe destacar que la memoria no se opone al olvido, pues es en sí misma selectiva al archivar lo que es más significativo para cada sujeto, por ende, el trauma genera una selección y repetición de los acontecimientos en el presente, al respecto Tzvetan Todorov (2000) afirma que nada puede impedir la recuperación de los recuerdos, aun cuando los acontecimientos vividos por el sujeto o un grupo determinado se encuentran relacionados a una naturaleza excepcional o trágica, puesto que el recuerdo permanece en el abismo del inconsciente.

El acontecimiento traumático resulta reprimido o negado y queda registrado sólo 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 sólo respecto de su anterior identidad sino también de la manera en que fue destruida o devastada (LaCapra, 2009, p.22).

En el contexto colombiano, la preocupación por la memoria histórica conlleva a entender la memoria en el territorio simbólico donde los sobrevivientes por medio de la narrativa testimonial se enuncian en la esfera pública para dar cuenta desde su experiencia los horrores de la tragedia.

Pero, estas memorias de los testigos están llenas de significado, son heterogéneas y diversas, poseen un valor de patrimonio público para el esclarecimiento histórico sobre los hechos de la guerra (GMH, 2013). Al referir la memoria es imposible no connotar al sobreviviente como agente social y político, protagonista que se rescata a sí mismo, que reclama y reivindica, que transforma y construye una nueva sociedad.

Existe un estrecho vínculo entre la realización de iniciativas de memoria y los procesos organizativos sociales tanto de las víctimas, familiares, grupos y comunidades afectadas por el conflicto armado, como de organizaciones sociales e instituciones. Aquí cabe resaltar especialmente la labor de los grupos eclesiales y religiosos que han acompañado dichos procesos. Todos estos emprendedores han sido fundamentales en la reconstrucción organizativa comunitaria a través de ejercicios de memoria (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 390).

En efecto, las diferentes iniciativas o lugares de memoria en Colombia se encuentran fundamentadas en la defensa de los Derechos Humanos. Por ende, colectivos como Movice, Asfaddes, Reiniciar, H.I.J.O.S y Asfamipaz han realizado trabajos alrededor de: la sistematización de archivos, encuentros para trabajar el duelo, galerías fotográficas itinerantes, senderos de la memoria y puntualmente en la formación en Derechos Humanos, con el objetivo de empoderar a los sobrevivientes del conflicto armado, para que reclamen sus derechos (Herrera & Pertuz, 2016). Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que surge una exigencia de las víctimas sobrevivientes por reconstruir los acontecimientos, por denunciar la violación sistemática de los Derechos Humanos y encuentran en la memoria el lugar donde se pueden manifestar como sujetos.

### **1.1.3. Usos de la memoria**

Tzvetan Todorov (2000) hace alusión a dos usos de la memoria, esto está condicionado en cómo cada sujeto decide enfrentar determinados sucesos de su vida. La memoria literal en Todorov (2000) convierte en insuperable el viejo acontecimiento, el presente siempre está supeditado al pasado, lo cual significa que el recuerdo incide de manera negativa en la vida del sujeto. Este tipo de memorias alimentan la postergación del conflicto armado en Colombia, porque movilizan emociones como el odio y la venganza, no se va más allá del hecho doloroso, el sujeto es incapaz de cerrar el duelo.

Por otra parte, Todorov (2000) concibe la memoria ejemplar como aquella que permite emplear el pasado hacia el presente, significa aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para

luchar contra las que se producen en la actualidad, es separarse del yo para ir hacia el otro. En definitiva, la memoria ejemplar es una memoria transformadora, en tanto, posibilita develar otras versiones diferentes a la historia oficial, además 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).

Ahora bien, 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 son la base de un horizonte de justicia.

## **1.2. PALABRAS DEL DOLOR**

*En la medida en que realmente pueda llegarse a “superar” el pasado, esa superación consistiría en narrar lo que sucedió.*

*Hannah Arendt*

Con anterioridad se hizo alusión al régimen presentista que cuestiona un pasado inacabado, en él retornan unas experiencias pretéritas enmarcadas en unas memorias vinculadas al dolor, el desasosiego y la muerte. Si bien es cierto, los vencidos encierran en sus recuerdos unas prácticas violentas, es imprescindible instalar en el presente esas memorias para que los sujetos históricos realicen demandas en clave de justicia, verdad y no repetición, por ello, las palabras o el discurso han sido uno de los escenarios que constantemente registra y recrea realidad, “Porque sólo es posible la existencia de la memoria en tanto esté mediada por el lenguaje, por su narración” (Blair, 2002, p. 24). En ese sentido, el relato es un medio que permite recordar, por ende, existe un estrecho vínculo entre memoria y lenguaje, puesto que esto permite no sólo la transmisión de la reminiscencia, sino también las exigencias de justicia, verdad y no repetición.

De acuerdo con lo anterior, las palabras de dolor es la acción de hablar desde la herida y el sufrimiento en la esfera pública, es hacer visible lo sistemáticamente oculto. Lo anterior, deviene en la definición teórica de Narrativa testimonial y Dramaturgia del conflicto, las cuales son las subcategorías de este apartado.

### 1.2.1. Narrativa testimonial

*Los científicos dicen que estamos hechos de átomos, pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias.*

*Eduardo Galeano*

El sujeto en la actualidad se concibe como un “individuo que está en proceso de configuración permanente a través de sus múltiples experiencias y de los vectores que inciden en los procesos de subjetivación que lo instituyen y modulan su subjetividad” (Herrera & Pertuz, 2016, p. 192-193). Por ello, la narración ha cumplido un papel fundamental en la configuración de sujetos, en tanto posibilita la sistematización de las experiencias, por medio de ella el ser humano comparte sus vivencias con los otros. Lara citado en Martha Cecilia Herrera (2014), piensa el lenguaje como el medio desde el cual el sujeto se transforma y modifica su interpretación de vida, debido a que al interactuar con los otros define las interpretaciones morales. Las anteriores afirmaciones dan pie para hacer referencia a la identidad narrativa, en tanto cada sujeto la construye por medio de la interacción social, esto se debe al lenguaje, puesto que es un escenario en el que se entrecruzan y confluyen ideas en relación con el contexto o el mundo.

Según Graciela Rubio (2012), en el siglo XX surge la necesidad de conceptualizar las experiencias del dolor y el exterminio, causadas por las guerras mundiales y las dictaduras militares en América Latina. Razón por la cual se constituye como vehículo de la memoria las voces destinadas al silencio y se pone en tela de juicio la historia nacional tradicionalmente concebida desde los archivos. Por lo tanto, se puede afirmar que las elaboraciones discursivas de los testigos están basadas en experiencias relacionadas con la deshumanización, éstas tienen el fin de evidenciar cómo el acontecimiento violento afectó su construcción de subjetividad y la manera de relacionarse con el mundo, asimismo, interpelan a los sujetos por medio del testimonio para “reconstruir su identidad tanto en el plano individual como en el colectivo” (Herrera, 2014, p. 78).

Por ello, la producción del testimonio se convirtió en el arma para acceder a la esfera pública, para transmitir lo impronunciable de la experiencia traumática, para denunciar el hecho desde una postura política y ética, “esta matriz discursiva, ahora considerada género literario, se consolidó como posibilidad de la práctica democrática en los lugares en que había sido frustrada la realización del cambio social deseado” (Herrera y Pertuz, 2016, p. 196). Para Herrera y Pertuz

(2016) la narrativa testimonial tomó fuerza en América Latina debido a la influencia de los movimientos sociales, quienes no simpatizaban con los partidos políticos tradicionales. En medio de ese panorama las narrativas testimoniales asociadas a los períodos de violencia comenzaron a tener múltiples lugares de enunciación, pues se encuentran supeditadas a un contexto y un escenario determinados, cada lugar determina la manera de narrar lo vivido. Al respecto Martha Cecilia Herrera señala:

Las narrativas testimoniales son de carácter diferencial dependiendo del escenario en el cual deban ser explicitadas, no es lo mismo declarar ante un juez, una comisión de derechos humanos, una organización de familiares de presos y desaparecidos políticos, un escenario nacional o internacional, o narrar para circular en un medio artístico o literario, bien sea a través de la propia voz o la de un intermediario (2014, p. 73).

Las narrativas testimoniales además de ser el lugar en donde los testigos registran el dolor y el sinsentido de la crueldad humana, también permiten vislumbrar los dispositivos de represión y sus modalidades, dejando entrever cómo los sujetos se enfrentaron a ellos (Herrera & Pertuz, 2015). De acuerdo con lo anterior, la producción testimonial permite sustraer información relacionada con el desarrollo de la violencia estatal, es decir, puntualmente en Colombia a partir de las narraciones se pueden esclarecer las numerosas aristas que encierran el conflicto armado, las voces de los testigos-sobrevivientes develan cuáles son las dinámicas de la guerra. El GMH señala en el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*:

Documentar la violencia desde la memoria, privilegiando las voces de las víctimas, nos permitió no solo esclarecer hechos, identificar los motivos, intereses e intenciones de quienes ordenaron y perpetraron el horror, sino también acercarnos a la comprensión de las experiencias de las víctimas y reconocer los daños y los impactos que estas han experimentado individual y colectivamente [...] (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 25).

En definitiva, las narrativas testimoniales referencian desde un sentido discursivo las vivencias de los sujetos relacionadas con acontecimientos violentos, situación que les obligó a reconfigurarse en el plano individual y en el plano colectivo. Además, en el testimonio el tiempo es un devenir, el pasado ingresa en el presente para interrogar la historia inamovible, para develar las múltiples voces que narran la crueldad de la violencia, atrocidad que obliga a los sujetos lacerados a recordar y testificar desde una postura crítica (política-ética). Por otro lado, el testimonio al emerger en un escenario público permite fortalecer la memoria colectiva, en tanto amplía la mirada sobre la historia oficial.

### 1.2.1.1. Testimonio

La identidad y el lenguaje adquieren fundamento a partir de la relación que establece el ser humano con los otros, es decir, el sujeto está supeditado a un diálogo social, al encuentro con el otro. Lo anterior permite instalar la capacidad del ser por situarse en “los zapatos de”, “[...] un sujeto que sabe que sólo una identidad genuinamente humana es una identidad *desde* la alteridad, *en* la alteridad y *para* la alteridad. La subjetividad, entonces, se descubre como responsabilidad ante el Otro” (Mèlich, 2001, p. 52).

Para Mèlich (2001) por medio de la narración el ser humano vive el pasado desde el presente, pues, comprende que el pasado no ha cerrado, se evidencia la falta de una voz, de una presencia que no está. En consecuencia, el testimonio expone una experiencia que da cuenta de esa relación o ese encuentro con el otro. Pero, ¿cómo manifestar en palabras aquello que supera a la ficción? ¿Cómo nombrar lo invivible en un ruido que rompe con el silencio? ¿Cómo dar voz a esas ausencias? En efecto, Paola Acosta (2012) señala que los acontecimientos traumáticos desbordan los límites de la semiótica y la lingüística, por ello es necesario un lenguaje que permita expresar ese dolor y a su vez posibilite la restauración.

Los discursos basados en memoria y testimonio tienen su auge a partir de Auschwitz; Jelin, Wieviorka & Cohen, citados en Blair (2008) consideran que, el campo de concentración Nazi determina la posibilidad de narrar lo acontecido. Por ende, Auschwitz instala el carácter político y ético de dar testimonio a partir de un suceso violento, “La presencia del testimonio en la esfera pública se ha vuelto un espacio compartido, donde se intenta construir o buscar una identidad nueva” (Blair, 2008, p. 88). La afirmación de Blair permite establecer la figura del receptor (oyente o lector) como aquel quien vive la experiencia violenta a través del testimonio, se hace responsable del otro, de su memoria o su relato, a esta afirmación Mèlich (2001) agrega “Se trata, en la lectura de los relatos, de *acoger* el silencio de la víctima y mantener viva su memoria, y *transmitir* esta injusticia, esta *herencia*, a los otros, a los que todavía no han nacido, a las generaciones futuras” (p. 27).

Para John Beverley (2012) el testimonio es la narración hecha generalmente en primera persona, en donde se involucra un suceso de desventaja, explotación, supervivencia o marginación. Pero, Elizabeth Jelin (2002, p. 80) referencia dos clases de testimonio: el primero es narrado por el

protagonista en primera persona, dado que el testigo fue quien vivió la experiencia; el segundo son los testigos observadores, quienes presencian los acontecimientos, por ende su testimonio ayuda a verificar o asegurar la existencia del hecho en cuestión.

Sin embargo, hay acontecimientos y vivencias que son imposibles testimoniar debido a que no hay sobrevivientes, un factor limitante para el testimonio. Elizabeth Jelin (2002, p. 81) lo sitúa desde dos ejemplos: “nadie ha regresado de la cámara de gas” y “nadie ha vuelto de un vuelo de la muerte”; entonces, aquello imposible de testimoniar es denominado por Jelin como el agujero histórico, éste hueco histórico determina un límite absoluto en la capacidad de narrar.

Giorgio Agamben (2005) hace alusión a lo intestimoniabile con el musulmán. La categoría del musulmán tuvo su origen en los campos de concentración Nazi, especialmente en Auschwitz. El término está vinculado al prisionero que se sumerge en la desesperanza, a “los muertos vivientes” (Agamben, 2005, p. 44), aquellos que fueron reducidos al hambre y vencidos antes de empezar, a quienes les negaron desde el inicio su condición de humanidad, ellos serán los que darán testimonio desde el silencio y su ausencia.

Ahora bien, en esta investigación el testimonio va ser concebido en palabras de Joan- Carles Mèlich (2001) como:

[...]«relatos de ausencias». Sus protagonistas, sus *verdaderos* protagonistas no son sus autores sino las *víctimas* que surgen en el relato, y que no han sobrevivido para contarlo. Estas víctimas no tienen lenguaje para dar testimonio, no están presentes para decirnos qué pasó, qué les pasó. Ellas, las víctimas, *solamente pueden dar testimonio silenciosamente* a través de la lengua del autor del relato, sólo pueden dar testimonio a través de las palabras del superviviente (p. 23-24).

De acuerdo con lo anterior, el superviviente<sup>4</sup> es aquél que conserva la vida después de un acontecimiento en el que otros han perecido, y mediante su testimonio es el responsable de evidenciar la ausencia del musulmán, para Giorgio Agamben (2005) el testimoniar es el encuentro “entre la lengua que debe ceder su puesto a una no lengua” (p. 169). La afirmación de Agamben implica pensar al superviviente como aquel que narra un proceso de desubjetivación, ya que señala la negación y la destrucción a la que es sometida la víctima. Por otro lado, sobrevivir está relacionado con seguir viviendo después de la muerte de alguien o mantenerse

---

<sup>4</sup>En cuanto a este concepto, Giorgio Agamben hace alusión a él para señalar a aquellos que han resistido un acontecimiento aniquilador, aunque también emplea el término sobreviviente. Sin embargo, Primo Levi utiliza el concepto anterior para referirse a los judíos que salieron con vida del Holocausto Nazi.

con vida en situaciones adversas, de ahí que el sobreviviente no ha sufrido un proceso en que su vida se vea reducida a la nada, sin embargo, el superviviente puede ser considerado un sobreviviente. Por otra parte, con el musulmán ocurre una imposibilidad para testimoniar, para Agamben (2005) hay una laguna, ya que el testigo integral no regresa jamás, en efecto hay una restricción, pues los sobrevivientes dan cuenta de algo que no puede ser testimoniado.

Continuando con la limitación existente para que el sobreviviente testifique, en esta investigación se debe tener en cuenta la mirada subjetiva que éste le otorga al relato testimonial. Beverley (2012,) encuentra que, en el testimonio no se encuentra lo real como tal, sino un “efecto de realidad” creado generalmente por los mecanismos culturales y el sistema dominante, éste efecto se encuentra relacionado con la experiencia vivida en cierto acontecimiento, la memoria registra la relación que tiene el sujeto con el suceso real.

[...] en las narraciones testimoniales encontramos no lo Real como tal, sino más bien un «efecto de realidad» creado por los mecanismos y las convenciones peculiares del texto. Sin embargo, lo que está en juego en el testimonio es lo que realmente ocurrió, la verdad contra la mentira o el silencio y el olvido. Dar testimonio significa atestiguar, dar fe de algo (Beverley, 2012, p. 106).

Por otro lado, Ortega (2004, p. 40) referencia a Veena Das, quién concibe el testimonio en un lugar de enunciación en donde el sujeto habla desde su experiencia, halla su voz e intenta apropiarse del mundo a partir de experiencias derrotadas. Según Ortega, Das alude a los modos o maneras de hablar acerca de la experiencia de testificar, para que el pasado no ingrese al presente como un recuerdo traumático, sino como conocimiento envenenado, se accede a este a través de “conocer mediante el sufrimiento”.

Hay un tipo de conocimiento que opera a través del sufrimiento porque, en estos casos, el sufrimiento es el reconocimiento apropiado de la manera en que es la vida humana. Y, en general: conocer un amor o una tragedia mediante el intelecto no basta para tener un verdadero conocimiento humano de ellos (Ortega, 2008, p. 244).

Sin duda alguna, en la memoria se presenta unas dislocaciones a raíz de lo agobiante e invivible de los acontecimientos violentos, no es posible asimilar la tragedia desde la sensatez y la cordura, por ello, el testimonio es presentado como una verdad, es el territorio en el que el testigo sana su dolor. “[...] hacen uso de las palabras rotas y del cuerpo mudo; grafican gestos sutiles y construyen ritos propios; componen sitios de memoria y olvidos deliberados; estrategias todas que permiten al sufriente apropiarse y subjetivar la experiencia de dolor” (Ortega, 2004, p. 45). Por su parte, Paola Acosta (2012) encuentra que, la representación del trauma permite la

precisión del testimonio en cuanto a la organización de los hechos y los símbolos, de ahí que al receptor le sea difícil invalidar el testimonio.

Se puede concluir que, el testimoniar se convierte en la llave para acceder al tiempo pasado y a los recuerdos traumáticos (LaCapra, 2009), es el lugar en donde el sobreviviente narra la práctica o la sistematización de la muerte, por ende, por medio de su voz dará cuenta de una experiencia basada en la deshumanización. El sobreviviente tiene como deber mantener viva la memoria de lo sucedido con el testigo integral, debe evidenciar su ausencia por medio de la narración. Asimismo, el testimonio convierte en testigos secundarios a los agentes sociales, en la medida que el relato al tener la capacidad de ser transmitido se encuentra con una ausencia que señala una injusticia, generando en el otro un cuestionamiento sobre ese pasado que no ha cerrado, un pasado vigente que interpela, obliga a no olvidar y cuestiona el presente para cambiarlo, para trazar un futuro más justo.

#### **1.2.1.2. Testigo**

Después de la Segunda Guerra Mundial se realizó en 1960 un juicio en Jerusalén contra Adolf Eichmann, el teniente coronel de las Escuadrillas de Defensa Nazi; aquél testimonio de los sobrevivientes cumplió un papel fundamental, no sólo como prueba jurídica, sino en situar en la esfera pública la memoria del genocidio judío. Por ello, se instala lo que denomina Annette Wieviorka como la era del testigo. Según François Hartog (2001), Auschwitz es el lugar en donde se abordó claramente el fenómeno testimonial, debido a que el testigo al ser víctima sobreviviente del Holocausto es responsable de narrar lo visto. Al respecto Primo Levi citado en Agamben dice:

[...] Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos los “musulmanes”, los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción... Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los “hundidos”; pero se ha tratado de una narración “por cuenta de terceros”, el relato de cosas vistas de cerca pero no experimentadas por uno mismo (Agamben, 2005, p. 33).

Por lo tanto, se debe tener en cuenta las dos clases de testigo: el integral o absoluto encontrado en el musulmán; y el testigo superviviente, quien resistió un hecho violento. Lo que conlleva

referenciar a los autores Giorgio Agamben (2005) y Elizabeth Jelin (2002) quienes han situado a la víctima en esa categoría. Agamben al preguntarse por la etimología de la palabra testigo dice:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término "testigo", significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (2005, p. 9).

De acuerdo con las palabras de Levi y Agamben, para efectos de esta investigación será entendido el testigo como un *superstes*, en el sentido que el sobreviviente no es un tercero, se ha mantenido con vida hasta el final, de ahí que su testimonio esté relacionado con recordar y transmitir narrativamente la experiencia en la que estuvo inmerso. Por otra parte, para François Hartog (2001) el testigo es un "portador de memoria", su deber es recordar al que no está, evidenciar su muerte. Por ello, el superviviente convocará a la memoria, luchará contra el olvido por medio del testimonio, de ahí que Agamben (2005) considere al testigo como un sujeto ético, en tanto testifica un proceso de desubjetivación, de manera que, el superviviente se hace responsable de la víctima, de su experiencia.

### **1.2.2. Dramaturgia del conflicto**

*La obra de arte tiene como calidad estética la capacidad de explorar las relaciones humanas en tanto que ellas dependen de la visión que una sociedad tiene de su propia realidad.*

*Santiago García*

Para Ivonne Pini (2009) el arte es uno de los espacios en donde hay lugar para la memoria, algunos artistas en medio de la búsqueda por impedir la amnesia provocan fracturas en las interpretaciones y narraciones tradicionales del pasado, son sobras las encargadas de quebrantar la mirada homogénea de la historia. Entonces, las prácticas artísticas aluden a unas memorias que interrogan un pasado hegemónico, de esta forma, algunos creadores convierten el arte en un lenguaje capaz de desentrañar las particularidades de su historia, su entorno y su cultura; así como también algunos buscan develar ciertas narraciones excluidas de las interpretaciones totalizadoras de la sociedad, en pocas palabras ofrecen una perspectiva diferente a la historia y al pasado.

En concordancia con Camnitzer citado en Pini (2009), el artista es un ser ético y consciente de las problemáticas que lo rodean, en consecuencia, la obra de arte es en sí misma un elemento cuestionador y crítico de los sistemas tradicionales. Por lo tanto, se puede referir las obras de arte creadas en clave de memoria como medios para interpelar a los espectadores desde un sentido reflexivo, en la medida que les presentan un acontecimiento doloroso que impide la existencia y el surgimiento del olvido. Es así, como la experiencia del pasado se reconfigura, se construyen nuevas narraciones que dan cuenta del peligro de la exclusión en la consolidación de historias oficiales.

Ahora bien, en Colombia las acciones destinadas a sensibilizar la sociedad sobre lo que pasó han sido un componente constituyente del vivir una guerra prolongada (GMH, 2013). Es en este escenario en el que algunos artistas han realizado propuestas estéticas basadas en las consecuencias trágicas que ha dejado el conflicto armado, por ello, la representación artística colombiana ha desarrollado de manera continua una reflexión sobre la violencia y sus modalidades. Este ejercicio determina en los creadores una postura política y ética frente a la persistencia de la crueldad que caracteriza la violencia, por ende, es indiscutible la relación dialógica entre representación y realidad nacional.

En el primer tomo del 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. La dramaturgia del conflicto está condicionada por ser un teatro de la memoria que lucha contra el olvido, un teatro que busca recuperar la memoria. “[...] el teatro del conflicto ha de dejar escritas en sus páginas testimonios indelebles de la barbarie” (Ministerio de Cultura, 2012, p. 36).

Teniendo en cuenta lo mencionado con anterioridad, de acuerdo con Enrique Pulecio (2012) la dramaturgia del conflicto es el lugar en donde conviven argumentos sociales e históricos, políticos y éticos; el escenario en el que los dramaturgos se alzan contra el miedo, el terror, el sinsentido de la muerte, la sangre y el dolor; la expresión de la realidad por medio de composiciones, narraciones que dan cuenta de la violencia y la barbarie.

[...] el conflicto armado que presentan los dramaturgos colombianos corresponde al horror que han vivido comunidades enteras, como víctimas de asesinatos atroces, masacres, venganzas, desapariciones, torturas,

ajusticiamientos, violencia generalizada ejercida sobre las mujeres, hechos criminales que difícilmente pueden explicarse profundamente, sin el auxilio de un argumento que los relacione con valores y con construcciones sociales que peligran ante la barbarie (Ministerio de Cultura, 2012, p. 28).

Así, la dramaturgia del conflicto permite construir otras narrativas que pueden ingresar en la sociedad como ejercicio de conciencia sobre las consecuencias políticas y sociales de la prolongación de la violencia. "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). Por ello, en medio de un escenario en el que se plantea un horizonte de post-acuerdo, en donde es importante dirigir la mirada al pasado con el objetivo de construir un futuro distanciado de los acontecimientos violentos, la dramaturgia se convierte en una herramienta desde la cual son movilizados desde un sentido reflexivo los testimonios de los supervivientes.

Las víctimas anónimas del conflicto, que suelen pasar a ser un simple registro estadístico, adquieren en la obra de teatro una significación que las trasciende. Quienes formaron parte de un conglomerado social duramente castigado por la violencia, al ser recuperados por la obra que los personifica, los convierte en los representantes del drama de todo un pueblo (Ministerio de Cultura, 2012, p. 49).

En ese orden de ideas, los dramaturgos elaboran una serie de lenguajes, estructuras, metáforas y símbolos desde los cuales enuncian las consecuencias trágicas e irracionales del conflicto armado, si bien es cierto son estrategias para la creación estética del texto dramático, también tienen como fin acercar al espectador desde un lugar alejado de la experiencia traumática (Ministerio de Cultura, 2012). De ahí que, la representación de esas memorias heterogéneas interpele al espectador, y lo convierta en un segundo testigo, lo anterior, se debe "al hacernos partícipes de este proceso de conocimiento y revelación, lo que pudo ser reconocido como la catarsis del público se convierte en un acto de conciencia individual" (Ministerio de Cultura, 2012, p. 48).

La dramaturgia del conflicto se ha configurado en un lugar en el que habitan un sinnúmero de narrativas y memorias colectivas e individuales no pertenecientes a la historia oficial, en consecuencia existe una relación entre el testimonio como archivo y las artes performativas. De acuerdo con Sandra Camacho en Marina Lamus (2012) en la dramaturgia se recurre al héroe trágico por medio de la figura del testigo, para ellos son personajes que cumplen con su papel de supervivientes enunciar lo acontecido en la ficción teatral, de modo que al narrar convierten en testigos secundarios a los espectadores. De ahí que, el testigo sea una figura recurrente en la

producción dramática, pues es él quien tiene el deber de recordar y transmitir el proceso deshumano a la que fue sometida el testigo integral, de modo que al recrear los testimonios en un lugar concreto como es la dramaturgia, se enuncia la representación del superviviente como un sujeto ético y político que por medio de lenguajes artísticos posibilita un nuevo sentido de la experiencia atravesada por el dolor.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible que el acto de presenciar una obra teatral del conflicto se convierta en un proceso de transformación, un lugar en donde el sujeto observa durante una hora o más la realidad reflejada desde un espejo, un llamado que convoca al pasado, a la historia, a tomar consciencia del hecho trágico, a impedir el acrecentamiento del olvido. Por ello, algunas de las dramaturgias del conflicto 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.

### **1.3. PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA**

*A través de su permanente quehacer transformador de la realidad objetiva, los hombres simultáneamente crean la historia y se hacen seres histórico-sociales.*

*Paulo Freire*

#### **1.3.1. Pedagogía crítica**

La pedagogía crítica tiene una propuesta basada en la construcción de ciudadanía, es decir, se fundamenta en el cuestionamiento de los sistemas de dominación y las políticas que los rigen. Piedad Ortega (2009) señala que la pedagogía crítica recoge los planteamientos de Paulo Freire, en tanto, la educación es el móvil desde el cual se da una práctica emancipadora y humana. Por lo tanto, las propuestas pedagógicas fundamentadas en la transformación social en beneficio de los oprimidos tienen por objetivo la construcción de un pensamiento propio que esté en diálogo con el contexto. Al respecto Roberto Ramírez señala:

[...] la pedagogía crítica [...] desarrolla la construcción del conocimiento en función de la construcción de los significados que subyacen a las teorías y discursos tradicionales. Lleva al sujeto hacia la lectura de la realidad, especialmente en función de detectar los problemas culturales e inconsistencias sociales (educación repetitiva, corrupción política, delincuencia, etc.); en la perspectiva de revelar los nuevos niveles de cinismo y de tranquilidad con la que se los acepta y se los integra a la cotidianidad (Ramírez, 2008, p. 109).

Por lo tanto, las propuestas de las pedagogías críticas desafían el orden establecido, los sujetos son transformadores de realidades al generar cuestionamientos políticos y éticos en torno al contexto que habitan. Ahora bien, “La pedagogía no debe limitar su campo de acción a las aulas; está comprometida en aquellas tentativas que pretenden influir en la producción y en la construcción de significado” (Ortega, 2009, p. 28). Es decir, esta pedagogía no está únicamente involucrada a la labor educativa, sino que también se encuentra mediada por las diversas lógicas políticas, sociales, culturales y económicas que emergen en las distintas esferas de la sociedad.

Si bien es cierto, tanto las relaciones humanas como el pensamiento de los sujetos se encuentran influenciados y determinados por los centros de poder, esta pedagogía le apuesta a la construcción de un “pensamiento crítico para la construcción de comunidades solidarias y la apuesta por una ciudadanía crítica fundada en principios como democracia, dignidad, justicia, solidaridad y responsabilidad” (Ortega, 2009, p. 28). De acuerdo con Ortega, esta propuesta de enseñanza se enmarca en los procesos de participación colectiva, en tanto, existe un reconocimiento y diálogo entre pares, además, aquí los sujetos tienen conocimientos en sus deberes y derechos. Lo anterior significa que, la formación en pedagogía crítica le otorga a los seres humanos la capacidad de estructurar y organizar tanto la toma de decisiones individual como colectiva, para la transformación social conforme a las necesidades del contexto.

### **1.3.2. La escuela en el conflicto armado**

Durante más de cinco décadas diferentes generaciones han sido afectadas directa o indirectamente por una violencia y un conflicto armado interno; el país naturalizó la barbarie, la deshumanización, el miedo y la indiferencia; las voces resistentes al olvido fueron silenciadas y el Estado se preocupó por construir una historia oficial y homogénea sobre acontecimientos recientes que invisibilizaban sus aportes en la persistencia de la guerra. Pecaute en Herrera & Pertuz (2016) refiere las secuelas de la violencia en la configuración de sujetos marcados por la desubjetivación, en consecuencia, el individuo es fragmentado, mutilado. Por ello, sus experiencias, elaboraciones y relaciones sociales no logran inscribirse en la colectividad, la identidad de los sujetos se desdibuja en medio de las circunstancias determinadas por la realidad.

A partir de lo mencionado con anterioridad, se puede decir que los diferentes procesos gestados en el país se encuentran afectados y en definitiva el quehacer pedagógico y didáctico de la

educación en Colombia no es la excepción. La escuela se ha convertido en un paso inevitable para quienes viven en sociedad, más allá del aprendizaje de unos conocimientos disciplinares se aprende a relacionarse con el otro y se construye una lectura de la realidad (Carrillo, Rubiano & Torres, 2016).

Por lo tanto, la escuela es uno de los escenarios primarios de socialización del sujeto desde un sentido político, social, y cultural; por esta razón el escenario educativo está influenciado por el entrecruzamiento de ideologías y políticas tanto locales como globales. De acuerdo con Carrillo, Rubiano & Torres, los escenarios educativos han hecho parte en la formación de sujetos sociales, ya que por medio de la enseñanza de contenidos aproximados al contexto y la realidad se tejen relaciones entre pares y maestros, es a partir de la construcción social del conocimiento en donde se elaboran interpretaciones de la realidad y se establece una postura crítica ante la sociedad. Ortega, Merchán & Vélez puntualizan “la escuela recibe parte significativa de la co-responsabilidad en la formación social y política de determinados modos de subjetividad y en la configuración del ordenamiento social, lo que pone de manifiesto su potencial de incidencia política en la cultura” (Ortega, Merchán & Vélez, 2013, p. 63).

Sin duda alguna, en los escenarios educativos de Colombia hay población escolar afectada por el conflicto armado, en medio de las aulas se tejen a la par procesos de paz y de violencia, los conflictos bélicos traspasan las aulas e irrumpen la vida de maestros y estudiantes. Es evidente que las escuelas ubicadas en las zonas rurales han sido las más perjudicadas durante las disputas territoriales de los actores armados “El espacio físico de la escuela se ve intervenido con frecuencia por tránsito de los actores armados incluso en momentos en que se están desarrollando clases y actividades” (Lizarralde, 2015, p. 171). En consecuencia, se puede afirmar que estas acciones tienen una incidencia negativa en la construcción de subjetividad de los estudiantes, en palabras de Lizarralde (2015) se legitima la violencia con la naturalización de la imagen del guerrero.

Los escenarios educativos se han convertido en trincheras debido al fuego cruzado entre los diferentes actores armados, “En zonas donde la intensidad del conflicto armado lleva a que haya frecuentes acciones militares por parte de los distintos actores armados, con demasiada frecuencia las instalaciones de las escuelas quedan en medio del fuego cruzado” (Lizarralde, 2015, p. 178). Por lo tanto, más allá de los espacios físicos la escuela naturaliza las diferentes

manifestaciones de violencia, esto se debe a que desarrollan toda la actividad académica en medio de una cotidianidad marcada por la crueldad de la guerra; los estudiantes y maestros son testigos de las masacres, asesinatos selectivos y combates. Lizarralde encuentra esta naturalización debido a que:

[...]se asume una “normalidad” en la que las acciones que ejecutan “los violentos”, bien sea que se trate de combates o asesinatos selectivos, forman parte de una cotidianidad donde la violencia de alguna manera es aceptada en tanto se dan argumentos justificatorios que delegan en las víctimas la responsabilidad de lo sucedido; este distanciamiento permite una sensación de seguridad a pesar del miedo y son solamente eventos como el combate que afecta directamente, o las masacres que tocan a la comunidad donde está la escuela, los que rompen la normalidad y desde el horror aproximan el miedo a la posibilidad de convertirse en víctima (Lizarralde, 2015, p. 205-206).

En los espacios de formación se reproduce una cultura de la violencia, así lo refiere Lizarralde, para él “La escuela como dispositivo tiene una enorme capacidad de adaptación para neutralizar todas aquellas acciones que buscan cambiarla y desviar su propósito de reproducir la cultura y la sociedad” (Lizarralde, 2005, p. 196). Entonces, se puede decir que los escenarios educativos son lugares en donde se da una reproducción de las ideologías sociales, políticas y culturales de un macrocontexto, en el caso colombiano las dinámicas culturales están fuertemente atravesadas por acontecimientos violentos que afectan la interacción y la identidad de los sujetos. Herrera & Pertuz (2016) citan al sociólogo Rodrigo Parra, quien estudió en 1992 el cumplimiento de la escuela colombiana con su papel de ser un templo del saber y de la formación de ciudadanos para la democracia y la paz, Parra encontró la violencia presente en la escuela, a causa de la transmisión autoritaria y homogenizada de los conocimientos, así como la violencia física y verbal.

En medio de una sociedad que enaltece la barbarie se hace necesario cuestionarse por aquellas acciones éticamente humanas capaces de concluir con el círculo repetitivo y sistemático de la violencia, entendiendo que los sujetos inmersos en las dinámicas represivas determinan el desarrollo de los contextos a los que hacen parte. En efecto, ante la inminente necesidad por detener la reproducción de los cánones violentos, en los escenarios educativos surge la importancia de formar sujetos históricos y críticos, con valores democráticos como: el respeto a los Derechos Humanos, la solidaridad y la tolerancia. Se hace necesario formar sujetos capaces de hacer una lectura que cuestione la realidad, porque es indispensable construir una conciencia histórica basada en la práctica ética y política orientada a la transformación del entorno.

Por ello, se acoge la pedagogía de la memoria, ya que ésta se configura a partir de “los procesos de subjetivación, el papel de la enseñanza de la historia, cuyo propósito debe ser el pasado reciente y la narrativa. [...] es posible hacer de la educación un proceso más humano, que realmente ayude a formar ciudadanos éticos-políticos” (Rincón, 2016, p. 22). De manera que, esta pedagogía al formar sujetos históricos logra detonar preguntas alrededor de por qué y para qué es importante recordar, asimismo genera una praxis enfocada a promover el estudio, la apropiación y la transmisión de la historia reciente.

### **1.3.3. Pedagogía de la memoria: enseñanza del pasado reciente y las narrativas testimoniales**

Teniendo en cuenta las diferentes iniciativas que tienen como objetivo recomponer el país desde los ámbitos democráticos, sociales y culturales, los discursos pedagógicos toman como punto de partida el contexto nacional 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 a los procesos educativos, es decir, no pueden ser excluidos de la comprensión y la formación de sujetos.

Para Ortega y Castro (2010) en su artículo *Rostros y rastros de una pedagogía de la memoria*, éste enfoque pedagógico está pensado para una generación de sujetos afectados por la violencia política. Es una apuesta educativa que interroga las actitudes y decisiones que permean las acciones respecto al otro, es decir, existe un reconocimiento desde la alteridad, pues los sujetos son formados para fortalecer los procesos sociales y cuestionar esa historia dotada de un carácter hermético. La pedagogía de la memoria al tener un proceso más humano permite que los estudiantes y maestros se concienticen ante el dolor de las víctimas, dado que se educa en medio de un contexto social e histórico. Rincón (2016) la define como:

La pedagogía de la memoria se configura a partir de los procesos de subjetivación, el papel de la enseñanza de la historia, cuyo propósito debe ser el pasado reciente y la narrativa. Partiendo de lo anterior es posible hacer de la educación un proceso más humano, que realmente ayude a formar ciudadanos éticos-políticos, en donde se tramiten procesos formativos fundados en imperativos de democracia, solidaridad y justicia, cuya consigna sea la verdad y la reparación de los derechos a las víctimas (Rincón, 2016, p. 22).

Este enfoque educativo parte de las pedagogías críticas, en donde se replantea la construcción de sujeto desde el aspecto político, cultural y ético. Por ende, la memoria es acogida como el

componente acompañante de la pedagogía, porque permite otorgarle un sentido diferente al tiempo presente por medio de un pasado social y político, en el caso colombiano arraigado a la sistematización de la violencia. Pensar en la pedagogía de la memoria significa cuestionar qué, por qué y para qué recordar; ahondar en las anteriores preguntas conlleva a revisar con conciencia las formaciones identitarias (políticas, sociales y culturales) de un grupo. Bajo esa lógica, el referente para la formación de la conciencia histórica es la enseñanza del pasado reciente o la historia no oficial desde sus cambios y cuestionamientos, en otras palabras, se enseña por medio de las narrativas testimoniales silenciadas e invisibilizadas.

Es imprescindible referir los espacios de aprendizaje en territorios que deberían dejar de lado la reproductibilidad de las políticas e ideologías del Estado, para fundamentar el aspecto social y la conciencia histórica. Por lo tanto, esto equivale a entender la pedagogía de la memoria desde el proceso de significación y apropiación de la historia reciente, para Graciela Rubio la pedagogía debe asumirse en “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). Dicha estrategia de enseñanza aspira a que los estudiantes adquieran un conocimiento por medio de la relación que establece con la realidad, el pasado y los otros; lo cual significa pensar en las acciones de los sujetos históricos, políticos y críticos proyectadas a un futuro que evite la repetición y justificación de acciones violentas.

Lo anterior permite dilucidar la relación dialógica entre enseñanza de la historia reciente y la pedagogía de la memoria; al respecto Ortega, Merchán & Vélez (2013) dicen que dicha relación “en sentido crítico, otorga un lugar a los sujetos de enseñanza como agentes de su propia historia, en tanto reconoce individual y colectivamente sus capacidades para interpretar y resignificar el pasado y sus relaciones con su propio presente” (p. 60). Como consecuencia, es una pedagogía que acerca a los estudiantes a un pasado que no ha concluido, son aproximados más allá del aprendizaje de las dinámicas y manifestaciones que dieron lugar a esos acontecimientos, su fin es generar procesos de reflexión que conlleven a asumir una postura ética y política frente a esos hechos atroces.

De acuerdo con Carrillo, Rubiano & Torres (2016) la enseñanza de la historia reciente es un fundamento imprescindible en la pedagogía de la memoria, porque conlleva a pensar en la

importancia que debe tomar la escuela en divulgaciones de reflexiones en torno a las consecuencias trágicas que ha dejado el conflicto armado en el país. Asimismo, Herrera & Pertuz (2016) definen la enseñanza y aprendizaje de la historia reciente como un proyecto en el que se sitúan acciones en el presente proyectadas hacia un futuro, esto requiere no desprenderse de acontecimientos pasados, dado que serán el motivo para posibilitar un cambio, una transición. Por lo tanto, el enseñar la historia reciente por medio de este enfoque pedagógico permite desconfigurar el imaginario sobre la historia como algo homogéneo y lineal, además empodera a los sobrevivientes en tanto son sujetos políticos que dejan 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.

Las narrativas testimoniales además de ofrecer otras miradas a un pasado reciente, también posibilitan en la pedagogía de la memoria “develar no solo los discursos institucionales respecto a las formas de configuración de los sujetos, sino también la pluralidad de formas como estos sujetos se constituyen” (Herrera & Pertuz, 2016, p. 243), es decir, esta pedagogía ayuda a comprender cómo se configura el sujeto desde el tiempo narrado.

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 la docente en Ciencias de la Educación Christine Delory-Momberger en Herrera & Pertuz (2016), 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. Teniendo en cuenta lo anterior, las artes y puntualmente, 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 al generar el proceso de identificación. Al respecto, Paola Acosta (2012) señala:

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. Por otra parte, considerando la Ley 1732, en donde se establece la Cátedra de la Paz con el fin de garantizar la creación y fortalecimiento de una cultura de paz en Colombia, y teniendo en cuenta el horizonte marcado en el acuerdo final entre las FARC-EP y el Gobierno Nacional; se es imprescindible “fundar un futuro más esperanzador y justo” (Carrillo, Rubiano & Torres, 2016, p. 56), en donde la educación sea la apropiada para los cambios que atraviesa el país.

Por otro lado, en Colombia se han generado una serie de desigualdades estructurales propias de la globalización neoliberal, factor que evidentemente ha afectado la construcción de los sujetos, por ello, la pedagogía de la memoria pretende fomentar una educación basada en principios democráticos, en ese sentido son imprescindibles los Derechos Humanos y la alteridad. En la pedagogía de la memoria se da una orientación a procesos de formación éticos y políticos, razón por la cual “nos obliga a interrogarnos por las actitudes y decisiones que permean nuestras acciones respecto a un “otro” que reclama nuestra posición de acogida y responsabilidad” (Ortega, 2010, p. 82). En efecto, este enfoque pedagógico se encuentra enmarcado en el respeto a los Derechos Humanos, estos no pueden ser trasgredidos, el sujeto al tener esta postura defiende la dignidad humana, pues comprende que sus decisiones y acciones deben estar sustentadas en un bien común.

#### **1.3.3.1. Alteridad**

La pedagogía de la memoria moviliza diferentes narrativas testimoniales enmarcadas en el campo individual y colectivo, narrativas que permiten dilucidar la manera en la que cada sujeto habita en sociedad. Por ello, referenciar la alteridad, significa en palabras de Mèlich (2001) “*Salir de sí es ocuparse del otro*”, el autor cita a Levinas, quien afirma que lo constitutivo de la humanidad misma del hombre es la muerte ajena. Lo cual supone pensar 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.

Para Rincón (2016) 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” (Rincón, 2016, p. 23). El planteamiento de Rincón concuerda con Mèlich (2001), puesto que el sufrimiento, el dolor y la muerte del otro afectan mi identidad, en tanto soy responsable, pues soy tú cuando soy yo. La alteridad en la pedagogía de la memoria no sólo se asume desde la responsabilidad ética y humana, sino también en el deber de acoger a la víctima ausente dentro de cada testimonio, en recordar a los muertos de este conflicto, se hace memoria para dignificar a la víctima y no permitir que las atrocidades se repitan.

### **1.3.3.2. Derechos humanos**

Si bien es cierto, la guerra en Colombia ha presentado múltiples violaciones a los derechos humanos, en donde han existido masacres, asesinatos selectivos, desplazamientos forzados, entre otros. Es inminente establecer que el contexto de Colombia no solamente se sitúa en el conflicto armado, sino en una serie de factores que inciden en la construcción de país, por esta razón la pobreza, la injusticia social, la discriminación y la impunidad hacen que sea necesario hablar de derechos humanos, ya que son consignas inherentes a cualquier sujeto, sin distinción alguna de religión, nacionalidad, color o medios económicos. Según Luz Helena Rincón en su tesis de maestría 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” (Rincón, 2016, p. 64). Jorge Osorio agrega:

[...] 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 (Osorio & Rubio, 2006, p. 164).

De acuerdo con lo anterior, una educación basada en la pedagogía de la memoria tiene en su horizonte la dignificación de los derechos humanos, en tanto permite forjar sociedades libres, justas y democráticas, en donde cada sujeto ocupe una postura política y ética. En palabras de Rincón, la educación en derechos humanos se “debe asumir desde una postura ético-política, en donde a través de un pensamiento crítico, se formen 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). Por lo tanto, la enseñanza de los derechos humanos permite referenciar el “¡nunca más!”, en tanto, es una consigna de lucha y es un grito que promueve la importancia de la memoria. Así lo refiere Susana Sacavino (2014), para ella el nunca más rompe con la cultura de silencio, de impunidad y de invisibilidad, la memoria se debe mantener viva para releer la historia desde otra perspectiva.

Se puede concluir que la pedagogía de la memoria es en sí misma una educación para la defensa de los derechos humanos, por ello, se promueve una formación en la que los sujetos se empoderen desde una perspectiva humana, política y ética. De igual manera, es inminente enseñar la historia reciente para que el sujeto edifique un futuro más justo basado en unos derechos aplicables para toda la sociedad.

## CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA

Considerando la naturaleza del presente proyecto, además la pregunta problema que la orienta, es pertinente plantear que se decide inscribir la investigación en el enfoque cualitativo, en la medida que este busca comprender y analizar los fenómenos enmarcados en nuestro entorno. Por ello, en concordancia con lo anterior este capítulo expone la metodología abordada en la investigación, en ese sentido se resuelve por medio del método histórico hermenéutico interpretar textos que advierten los procesos humanos en su contexto real, por esta razón se toma la hermenéutica desde el planteamiento que hace Hans-Georg Gadamer (1977) en relación con la representación artística y la realidad social en la que están inmersos los sujetos. Entonces, es evidente que la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* hace alusión a un contexto determinado, por eso se emplea el análisis estructural del relato como el instrumento a partir del cual se realizará el desciframiento de los distintos elementos que componen la obra, así pues desde los resultados obtenidos de ese análisis se formalizarán los hallazgos de la dramaturgia en relación con los conceptos teóricos desarrollados en el Capítulo 1.

### 2.1. Método histórico hermenéutico

Teniendo en cuenta el interés de esta investigación se decide abordar el enfoque cualitativo a partir del método histórico hermenéutico, dado que, emplea el estudio de la historia, entendiéndola como un fenómeno causal conectado por una serie de hechos discontinuos, y por el otro el factor hermenéutico permite comprender, interpretar y analizar textos desde el contexto y el lenguaje. Se puede decir que esta metodología establece la relación entre interpretación y explicación del mundo desde el vínculo entre tradición, lenguaje e historia.

La hermenéutica hace referencia al dios Hermes, que entre los dioses del Olimpo era el mensajero, él es el encargado de llevar mensajes sagrados y sólo podía descifrarlos a sus destinatarios, de modo que Hermes era el intérprete de las palabras no comprendidas por los mortales. En la Edad Media el oficio del dios griego fue ocupado por los exégetas, hombres que interpretaban textos originalmente sagrados (Corán o La Biblia). Actualmente, la hermenéutica es entendida como la interpretación de los símbolos denotados que permiten encontrar el sentido connotado. La hermenéutica será tomada en esta investigación desde el enfoque de Gadamer, en la medida que se considerará la interpretación holística en una herramienta que permite

comprender e interpretar la información de la experiencia humana en relación con el mundo y la historia, en palabras de Gadamer es:

[...] dejaremos enteramente de lado el interés dogmático por el problema hermenéutico que el antiguo testamento despertó tempranamente en la iglesia, y nos contentaremos con perseguir el desarrollo del método hermenéutico en la edad moderna, que desemboca en la aparición de la conciencia histórica (Gadamer, 1977, p. 225).

El ser humano adquiere una experiencia o conocimiento por medio de la relación que establece con la realidad, el mundo y los otros, lo cual significa pensar en el ser como un sujeto histórico y crítico que hace parte de una sociedad. Según Wilhelm Dilthey citado en Gadamer (1977), se trata de comprender al ser humano en su contexto y no por fuera de él, lo anterior equivale tener una conciencia histórica. Dicha conciencia es entender que todas las manifestaciones de la historia hacen parte de la vida, por lo tanto, va más allá de reconocer la existencia del pasado y el condicionamiento que éste le da al presente, se trata entonces de señalar la diversidad y la naturaleza humana.

Asimismo, Hans-Georg Gadamer (1977) considera que la tradición (lenguaje) y la investigación histórica conforman “la conciencia de la historia”, esto equivale a pensar el pasado y la tradición como aquello que interpela, que es transmitido. De manera que la conciencia histórica reconoce el carácter único del pasado desde la alteridad, el hombre identifica cómo el peso del pasado constituye su presente.

Ahora bien, del filósofo Gadamer en su obra *Verdad y Método* tenía por interés acercarse a la filosofía hermenéutica a partir de un punto de vista histórico, por lo que encuentra en el arte uno de los puntos para comprender y acercarse a la realidad, dado que es una de las manifestaciones que materializa el ser. La representación artística no es mera copia o imitación de la realidad, lo que se representa no es la subjetividad de los jugadores sino las tareas impuestas por el juego, se representa el juego en sí mismo (Gadamer, 1997), en consecuencia, en la representación artística se encuentra lo plenamente verdadero y esencial, porque para re-presentar es necesario dirigir la mirada hacía lo real, no se puede aislar del mundo. La obra al ser ejecutada por unos sujetos requiere de ellos una historicidad, pues saben que hacen parte de un contexto, por ello, la representación en el campo artístico implica una interpretación de la realidad y el pasado.

Para el desarrollo del análisis de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*, es necesario establecer el relato como un instrumento desde el cual se pueden realizar

las interpretaciones hermenéuticas de la investigación, dado que el primero permite hacer una decodificación del texto desde lo superficial a lo profundo. En ese sentido, Paul Ricoeur citado en Ríos (2005) estableció un vínculo directo entre el estructuralismo y la hermenéutica, ya que plantea la necesidad de explicar para después comprender, de modo que en el análisis estructural se le otorga un significado a los distintos códigos encontrados en el relato. “De este modo, lo que para el semiólogo constituye el cierre del relato, es justamente lo que en la hermenéutica abre la posibilidad de apertura del relato al mundo” (Ríos, 2005, p. 6), en ese sentido, para llegar a la comprensión de la dramaturgia es necesario realizar el análisis sobre la estructura del texto dramático.

## **2.2. Análisis estructural**

De acuerdo con lo que plantea Gadamer (1997), la comprensión de la obra de arte permite dilucidar cuál es la inmersión de los sujetos en una cultura y en una historia enmarcada en un tiempo específico, en consecuencia la obra artística es mediadora entre la realidad y el campo subjetivo. Por ello, a partir de la interpretación de las dramaturgias del conflicto es posible identificar la situación histórica en la que se ha desarrollado la violencia en Colombia, entonces, el texto dramático cumple el papel de representar el contexto nacional alrededor de lo que ha significado la perpetuidad de la guerra. Por lo tanto, el teatro y las artes escénicas se han nutrido de materiales narrativos para contar o referir por medio de acciones un argumento o una historia, de ahí que el lenguaje teatral presenta universos ficcionales en donde se le otorga un sentido a la narración, sin embargo cabe recordar que esa representación parte de cómo los dramaturgos entienden el mundo.

En concordancia con lo anterior, Barthes (1970) piensa que la humanidad es inimaginable fuera del relato, en tanto éste último está inmerso en el mito, la epopeya, el cuento, la fábula, el drama y el cine. Por ende, es conocido que los distintos textos dramáticos poseen una estructura que dota de sentido lo que se pretende contar, en tanto permite la continuidad de la obra en términos de una progresión dramática, de ahí que existe un relato o unas acciones concatenadas encargadas de construir una historia, pero esta historia enunciada sufre alteraciones en la secuencia narrativa, dado que los dramaturgos establecen cierto orden para presentar los acontecimientos. Es así como es necesario para el análisis estructural de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* identificar la distinción entre narración y

relato, con el fin de determinar cuál es la estructura planteada por Jesús Domínguez para presentar las acciones desarrolladas en la obra.

### **2.2.1. Narración y relato**

Primero, es necesario establecer las diferencias entre narración y relato, dado que usualmente se entienden como sinónimos, pero, su funcionalidad y significación hace que difieran, aunque es cierto que dependen entre sí. Los relatos han sido desarrollados a la par con la historia de la humanidad, “no hay ni ha habido un pueblo jamás en parte alguna sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos [...] estos relatos son saboreados en común por hombres de culturas diversas e incluso opuestas” (Barthes, 1970, p. 9). Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que el relato tiene una relación con la identidad y el lenguaje, pues es el lugar encargado de salvaguardar las historias, leyendas y mitos de una comunidad determinada.

La narración se ha configurado en las relaciones humanas en el medio por el cual se refiere un discurso o enunciado generalmente basado en hechos reales, por lo tanto, la narración es el dispositivo encargado de movilizar el relato, el cual busca ser creíble para el auditorio. De manera que, al ser la narración un medio, es imprescindible la participación de un emisor y un receptor, sin estos dos componentes no se moviliza el relato (historia). Aristóteles define la narración en su *Poética* como la mimesis o imitación de una acción completa en sí misma, lo que quiere decir que cuenta con un orden integrado por un inicio, nudo y desenlace. Todorov (1971) en su libro *Literatura y significado* la entiende desde el entramado o encadenamiento de micronarraciones y acciones que obedecen a una lógica.

Por otra parte, el relato es emitido por una persona, Barthes (1970) dice que es “la expresión de un *yo* exterior a ella” (p. 33), lo anterior supone pensar que el relato da cuenta de una determinada vivencia. Asimismo, plantea que la persona emite la historia desde lo que denomina como “un punto de vista superior, el de Dios” entendiéndolo que éste conoce lo que ocurre en los personajes a nivel interior y exterior. Sin embargo, Barthes (1970) también referencia a Sartre, quien concibe que, el narrador debe limitar su relato desde lo que puede observar o lo que saben los personajes.

Teniendo en cuenta lo mencionado con anterioridad, la diferencia entre el relato y la narración radica en que los hechos o acontecimientos son el cimiento o la columna vertebral de los relatos

“Lo distintivo de un relato es la narración de una historia. Considérese como simple sucesión en el marco de una secuencia temporal o como organización regida por la causalidad [...] los hechos constituyen el soporte fundamental de un relato” (Garrido, 1996, p. 27). Por ello, la diferencia entre relato y narración; en tanto el primero es la mimesis de la acción, la cual es transmitida narrativamente, mientras que la narración o el discurso narrativo es la mimesis del relato.

En consecuencia, el relato es la concatenación de hechos que construyen una historia, por su parte la narración se encuentra relacionada con la acción de enunciar el relato. Las anteriores precisiones permiten dirigir la mirada hacia la estructura narrativa, es decir, en la narración se movilizan una serie de elementos, según Garrido (1996, p. 18) éstos proceden de Aristóteles; el narrador, la historia (trama), los actantes, el tiempo y el espacio son los componentes de la estructura.

Por lo tanto, en el análisis de la dramaturgia será la narración de la obra la que posibilitará conocer la estructura dramática de la misma, en tanto, ésta devela cuál es el modo en que el dramaturgo presenta las acciones dramáticas, además permitirá establecer el punto de focalización construido por el dramaturgo para que los personajes refieran los acontecimientos. Por otra parte, el relato ayudará a determinar la distinción entre historia y discurso, para posteriormente identificar los núcleos y las catálisis, luego, al tener claro los dos elementos anteriores es posible analizar los símbolos contenidos en los indicios e informantes.

### **2.2.2. Narrador**

El narrador está relacionado con la sabiduría en la tradición antigua, debido a que éste debe conocer todos los acontecimientos de la historia que relata. Por ende, se puede hablar del narrador como un elemento central del relato. Desde el pensamiento de Garrido los demás componentes de la estructura narrativa sufren una manipulación del narrador desde su ángulo de vista (Garrido, 1996). Los narratólogos franceses Todorov y Pouillon citados en Garrido (1996) plantean que, el narrador se define por el grado de conocimiento de la realidad representada, por lo tanto, el anterior planteamiento permite decir que el narrador es un observador, aquel omnipresente que presencia los hechos.

Ahora bien, el relato necesita de un sujeto que lo enuncie, por lo tanto, el narrador es un emisor que establece una relación con el discurso, “En virtud de la enunciación el locutor se convierte en centro organizador del mensaje en sus diferentes dimensiones: personal, temporal y espacial” (Garrido, 1996, p. 108). Citando al lingüista francés Émile Benveniste en Garrido (1996), lo que caracteriza el discurso es su naturaleza dialógica, significa volcar la realidad al destinatario. Asimismo, Benveniste introduce las nociones de historia y discurso en la narración; en la medida en que se evocan acontecimientos basados en la realidad hay historia, sin embargo, existe un narrador que tiene un modo de relatar la historia a un receptor (Todorov, 1971).

Tzvetan Todorov citado en Garrido (1996), concibe al narrador como el encargado de establecer los juicios de valor, es él quién devela u oculta los pensamientos de los personajes, además él escoge el discurso y lo ordena. Por ende, el relato no existe si no hay narrador, es desde la subjetividad de su realidad que enuncia y representa por medio de su voz diversos acontecimientos, los cuales son presentados con el objetivo de ser verosímiles y creíbles para el receptor.

Se mencionó con anterioridad al narrador desde una figura omnipresente, sin embargo, el narrador tiene diversos ángulos o puntos de vista desde el cual representa los hechos. Por ello, dependiendo de la focalización que ocupe se puede determinar el grado de conocimiento y su participación en los acontecimientos. Para Garrido (1996), el estudio sobre el punto de vista inicia con:

La teorización sobre el punto de vista ocupa un lugar de excepción entre los narratólogos franceses. La reflexión -que se inicia en los años 40 con un trabajo de J. Pouillon- experimentó un notable desarrollo gracias a las aportaciones de T. Todorov y, sobre todo, de G. Genette (p. 131).

Según Jean Pouillon citado en Antonio Garrido (1996), la visión es el punto que asume el autor (narrador) para presentar a los personajes. De acuerdo con lo anterior, “La doctrina sobre la visión o punto de vista alcanza su madurez en la obra de Gérard Genette -punto de referencia [...]. Terminológicamente, el autor opta decisión nada ociosa- por el vocablo *focalización*” (Garrido, 1996, p. 134). A partir de la anterior afirmación, la focalización es interpretada en Genette como la capacidad o el nivel informativo al servicio del narrador, es así como se distinguen los relatos: focalización cero, focalización externa y focalización interna.

Por ello, entender el punto de focalización que el dramaturgo construye para los personajes es importante al momento de analizar la dramaturgia, debido a que permite determinar cuál es la perspectiva que toma cada personaje para contar los hechos simbolizados. En efecto, el dramaturgo en el relato ficcional habilita una información previamente organizada y establecida por él, de ahí que el punto desde el cual sitúa a los personajes para que presenten los hechos implica una relación directa con el grado de conocimiento que ellos tienen sobre los acontecimientos. Por lo tanto, no es lo mismo narrar una experiencia subjetiva en la que existe una lectura parcial de la historia, a referir o enunciar los múltiples datos que encierran el relato.

#### **2.2.2.1.Focalización cero**

En este tipo de modalidad narrativa el narrador cumple un papel de omnisciente, “La omnisciencia tradicional tiende a fundamentarse en el dominio absoluto del tiempo en todas sus dimensiones y de la conciencia del personaje” (Garrido, 1996, 143). Dado que la narración no presenta ningún tipo de restricción, el narrador tiene un conocimiento ilimitado, por ende, tiene un control total sobre el espacio, psicología del personaje y tiempo. De acuerdo con lo anterior, aquí el narrador equivale a una divinidad, por esa razón no focaliza, tiene una mirada holística de los hechos.

#### **2.2.2.2.Focalización externa**

Según Garrido (1996), es la modalidad narrativa que tiene mayor restricción para el receptor, porque el narrador desempeña un papel objetivo, es decir, relata desde el afuera, se limita exclusivamente a “informar sobre lo que él puede captar a través de los sentidos: actos y palabras” (Garrido, 1996, p. 146). Referenciando a Lubbock, Füger y Doležel en Garrido (1996), ellos consideran que, en este tipo de focalización el relato se puede contar a sí mismo, por consiguiente, la función del narrador es prescindible, el narrador es invisible y los hechos son presentados con frialdad y objetividad, eso permite pensar la neutralidad del narrador.

#### **2.2.2.3.Focalización interna**

Para Garrido “En este tipo de focalización el punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como es éste sino más bien para percibir el universo representado a través de sus ojos.” (Garrido, 1996, p. 147). Por lo tanto, el discurso narrativo se

moviliza entre el relato autobiográfico (yo) y el mundo interior del personaje, en tanto el personaje se convierte en el guía del relato, es decir, los hechos son narrados desde una experiencia propia. El narrador tiene un conocimiento limitado, narra solo lo que puede percibir.

### **2.3. Análisis semiótico: indicios e informaciones**

Para Paola Acosta (2006), Barthes retoma el nivel funcional propuesto por Propp al construir una estructura que explique de modo universal el funcionamiento interno del relato, es así como hace una diferenciación entre historia (funciones distribucionales) y discurso (funciones integradoras). Por su parte, las funciones distribucionales contiene una secuencia lógica de los acontecimientos del relato (causa-efecto), dichos acontecimientos o acciones del relato se dividen en núcleos y catálisis, siendo los primeros los nudos o las bases del relato, mientras las segundas son acciones secundarias. Las funciones integradoras están conformadas por los indicios e informaciones, estas a diferencia de las funciones distribucionales remiten a un significado, Barthes en Acosta (2006) señala que las informaciones son datos puros relacionados con el tiempo o el espacio, en cambio los indicios contienen elementos implícitos que son necesarios de interpretar.

Ahora bien, Acosta (2006) advierte las diferentes clases de indicios. Por un lado están los verbales, los cuales indican que un personaje en su discurso puede premeditar lo que pasará después en la historia. Los ambientales hacen alusión al estado del tiempo o a la descripción de objetos que están alrededor del personaje. Los indicios icónicos son los que tienen una intencionalidad simbólica proporcionada por el escritor. Por último, los objetuales son indicios que hacen énfasis en un objeto que lleve o sea posesión del personaje.

En efecto, para efectuar el análisis estructural de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* es necesario comprender los hechos narrados en la dramaturgia, así como la estructura propuesta por el dramaturgo y las estrategias narrativas empleadas por él para referir la obra, de ahí que sea preciso distinguir que el relato tiene dos niveles. Por una parte, el nivel de la historia (funciones distribucionales) facilitará identificar cuáles acciones impulsan la continuidad del relato, en términos de señalar aquellos acontecimientos imprescindibles sin los cuales la dramaturgia sería modificada, asimismo, este nivel presenta las acciones catalíticas entendidas como los sucesos secundarios, los cuales amplían el argumento narrativo de la obra, en tanto aportan o complementan la información.

Por otro lado, en el nivel del discurso (funciones integradoras) se encuentran los indicios y los informantes, por medio de los primeros es posible interpretar y determinar las cualidades de la acción o los agentes de la misma, en consecuencia, retomando lo que advierte Ginzburg (2003) sobre el desciframiento de los indicios en tanto aluden a situaciones particulares, al desentrañar este tipo de función integradora en el texto dramático es posible develar acontecimientos concretos sobre el fenómeno de la violencia en Colombia. Ahora bien, el análisis de los informantes ayudará a establecer datos concretos sobre el tiempo y el espacio en el que se desarrolla el relato de la dramaturgia.

### CAPÍTULO 3: ANÁLISIS

A partir de la metodología enunciada en el apartado anterior, en este capítulo se revisará la estructura de la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* desde: la narración y el relato, la diferenciación entre funciones distributivas e integradoras para precisar en las acciones nudales y catalíticas, y posteriormente realizare el análisis semiótico de los indicios e informaciones. A partir de los resultados del análisis anterior, se precisará en unas argumentaciones hermenéuticas que dan cuenta de la interpretación de las acciones humanas en relación a los procesos sociales e históricos del contexto de la violencia de Colombia.

Por otra parte, el conflicto armado colombiano ha sido uno de los más sangrientos y prolongados en la historia contemporánea de América Latina. Sin embargo, es importante reconocer que la violencia que ha persistido durante décadas no sólo se encuentra relacionada con las víctimas o los actores armados, también influyen las dinámicas, hechos, manifestaciones y estructuras que producen consecuencias irreparables e irremediables para aquellos que han vivido el conflicto (GMH, 2013). En ese sentido, la magnitud de los daños causados por el conflicto abre el espectro entre lo conocido y lo ocurrido, por ello, la memoria es un modo de conocer el pasado desde el presente, entonces, los acontecimientos pasados son resignificados cuando los testigos sobrevivientes llevan su testimonio a la esfera pública.

Teniendo en cuenta lo anterior, se han constituido las dramaturgias en escenarios que realizan una apropiación, reelaboración y transmisión de esas memorias no incluidas en la historia oficial, llamadas como lo he mencionado anteriormente, dramaturgias del conflicto. En ese sentido, dichas dramaturgias, resguardan y contienen las narraciones de los testigos supervivientes, y son instaladas en un sitio público, constituyéndose en espacios de lo político y de formación de los sujetos, puesto que inciden en un ámbito social, en términos de una afectación de la experiencia y del saber, pues el espectador encuentra un conocimiento nuevo, -representado simbólicamente en lenguaje artístico- una arista de la violencia en Colombia. Sin embargo, no todas las obras que hablan sobre el conflicto tienen las características que se han enunciado en el presente estudio, por lo que, al momento de seleccionar la obra para el análisis de esta investigación se tuvo en cuenta:

- Dramaturgias del conflicto basadas en testimonios de los testigos sobrevivientes.

- Dramaturgias que sean un instrumento a partir de las cuales el espectador construya reflexiones y cuestionamientos críticos e históricos sobre los acontecimientos representados, inspirados en una realidad que alude a quienes han sido supervivientes del conflicto armado.
- Textos dramáticos que le hacen frente a la memoria hegemónica a través de la incorporación mimética de las voces de los testigos supervivientes, dicho vínculo entre representación y narrativa testimonial implica preservar el testimonio como archivo.
- Dramaturgias que por medio de su universo ficcional permitan comprender cómo los acontecimientos pasados relacionados con violaciones a los Derechos Humanos están directamente relacionados con el presente.

Teniendo en cuenta los criterios anteriores, para la selección de la dramaturgia fue necesario leer las siguientes obras: *Homo Sacer* de Teatro de Occidente, *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado, *Sí el río hablara* del Teatro La Candelaria, *Mujeres en la guerra* de Carlota Llano y Fernando Montes, *Antígonas Tribunal de Mujeres* de Tramaluna Teatro, *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas, *Gente sin rostro* de Mario Yepes Londoño y *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*<sup>5</sup> de Jesús Domínguez. Finalmente, la última dramaturgia mencionada fue determinada como el objeto de estudio para esta investigación.

### 3.1. Análisis estructural del relato

El 28 de agosto del 2012, el presidente Juan Manuel Santos anunció los Acuerdos de paz entre las FARC-EP y el Gobierno Nacional, por ello Jesús Eduardo Domínguez Vargas<sup>6</sup> escribe *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*, la obra fue estrenada en el Pequeño Teatro de

---

<sup>5</sup> La dramaturgia es inédita, se tuvo acceso a ella debido a que hace más de un año la directora de la presente monografía la solicitó al dramaturgo por correo electrónico, con el fin de realizar una puesta en escena a partir del texto dramático.

<sup>6</sup> Colombiano, quién se ha desempeñado en el campo teatral como dramaturgo, director y actor en el Pequeño Teatro de Medellín, egresado de la Escuela de Formación de Actores del mismo grupo. Director general del grupo Tercer Timbre Teatro. Profesor del Tecnológico de Antioquia. Filólogo Hispanista de la Universidad de Antioquia. Dramaturgo joven seleccionado para representar a Colombia en el taller intensivo de dramaturgia, en Buenos Aires, Argentina. Ha participado como actor en más de 12 obras teatrales, en las que se encuentran *Edipo Rey* de Sófocles, *Escuela de Mujeres* de Molière y *Recordando con ira* de Jhon Osborne. Ha sido director de montajes teatrales entre ellos *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* y *Lírica* de Gustavo Ott.

Medellín durante el año 2014. Como consecuencia de los diálogos de paz con una de las guerrillas más antiguas de América Latina, Jesús Domínguez se interesa por los procesos de duelo en Colombia y la catarsis colectiva que necesita el país. Surge entonces, un elemento significativo para la obra, los ritos fúnebres colombianos, lo anterior lo llevó a investigar cuáles son los procesos de duelo de los supervivientes (familiares de los desaparecidos). En medio de las pesquisas surgieron los ríos como necrópolis, y la mediación de estos con los desaparecidos, la muerte, el agua, los rituales mortuorios y la mujer doliente/sobreviviente. Por otra parte, los testimonios recolectados y reelaborados se enmarcan en la cotidianidad, las sobrevivientes hablan sobre su diario vivir, teniendo en cuenta lo anterior, surge enlazar esas narraciones con el personaje de Antígona (Domínguez en Programa Cuarta Pared, 2017).

Por medio del río, Domínguez plantea un recorrido por las regiones de Colombia y sus ritos mortuorios, es así como el gualí, los alabaos, el segundo entierro wayuu, y la música tradicional colombiana son los encargados de establecer un recorrido entre los cinco testimonios. Por otra parte, las narrativas testimoniales de las mujeres se encuentran fundamentadas en la dicotomía de la presencia/ausencia de sus hijos o esposos, en tanto el río es el que permite reunir las con la memoria de su familiar.

### **3.1.1. Estructura de la dramaturgia**

*Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* es una obra contemporánea integrada en siete partes, dichas partes contienen cinco monólogos enunciados por mujeres, canciones folclóricas colombianas, rituales mortuorios y la contextualización moderna de Antígona. Antes de realizar el análisis estructural y el análisis hermenéutico, es necesario situar la estructura de la dramaturgia.

- 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: ritual del chigalo o gualí.
- 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 canción *La Guaneña*, se muestra el torso del angelito.
- VII Traviesa 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.

Según lo anterior, se puede afirmar que Jesús Domínguez propone una estructura fragmentaria, que es posible que tenga relación con dos puntos. Por una parte, puede ser una similitud intencionada por parte del autor para evidenciar esas secuelas y efectos que ha generado el conflicto en nuestro país, tanto en la configuración subjetiva de los individuos, como en la mutilación y desintegración de los cuerpos. De acuerdo con lo que indica Pecaut en Herrera & Pertuz (2016) una de las secuelas de la guerra es la fragmentación que sufren los sujetos en su identidad, ya que sus decisiones y experiencias no se logran articular en los marcos sociales, de modo que en el aspecto formal del texto dramático Domínguez plantea un teatro discontinuo, roto o resquebrajado alejado de las estructuras clásicas, un teatro que está en concordancia con la realidad que deja la violencia, un teatro que evidencia esa identidad desdibujada de las colectividades.

Por el otro, esa fragmentación propuesta por el dramaturgo evidencia esos vacíos o agujeros presentes en la historia oficial, si bien es cierto, esta última es presentada de manera hermética, la dramaturgia acoge las diversas memorias de los sujetos invisibilizados históricamente para crear una nueva interpretación de las consecuencias de la guerra. En ese sentido, al contener en su dramaturgia múltiples voces, Domínguez demuestra que es necesario establecer diferentes

cuadros que no se relacionan entre sí en términos de una secuencia narrativa, por ello se devela una poética descuartizada que hace alusión a la imposibilidad por interpretar desde la razón el fenómeno de la violencia.

### 3.1.2. Análisis del título

#### *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*

*El día en que la tierra colombiana comience a parir sus muertos,  
quizá ese día, se sensibilice  
a la sociedad del mundo*

*José Saramago*

La siguiente parte contiene el análisis del título de la dramaturgia a la luz de las interpretaciones que este puede tener en el contexto colombiano, además se sitúa el diálogo que propone el autor frente a la manera en que denomina el texto dramático y los referentes universales que están en concordancia con los símbolos a los cuales alude. Es decir, las palabras contenidas en el título están fuertemente vinculadas a la explicación que el ser humano les ha otorgado a lo largo de los siglos, asimismo es necesario analizarlas en el contexto en el cual se creó la obra.

En el título, la primera palabra a la que hace alusión Jesús Domínguez, es *Río*. Colombia es uno de los países con mayor número de recursos hídricos del mundo, debido a que cuenta con una extensa red de agua que cubre toda la nación. De acuerdo con el Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales –IDEAM– en Carmen Zamudio (2012), el país cuenta con 4 de las 214 grandes cuencas del mundo de más de 100.000 Km<sup>2</sup>, las cuales corresponden a los ríos Magdalena, Guaviare, Casanare y Meta. Asimismo, Colombia posee tres cuencas entre 50.000 y 100.000 Km<sup>2</sup> de los ríos Cauca, Inírida y Putumayo, y más de 700.000 micro cuencas con áreas menores de 10 Km<sup>2</sup>. En efecto, cada región colombiana se encuentra bañada por cuerpos de agua, desde Punta de Gallinas (La Guajira) hasta la Quebrada San Antonio (Amazonas), desde Cabo Manglares (Nariño) hasta la Piedra del Cocuy.

Ahora bien, los recursos hídricos en Colombia han desarrollado una suerte de economía, debido a su dinámica fluvial, en ese sentido, los ríos han permitido explotar riquezas tales como el oro o el platino, además permiten el desarrollo de unas condiciones aptas para la fertilidad, en términos de la agricultura y la ganadería. Por otra parte, estos cuerpos de agua posibilitan el

aprovechamiento de la fauna, la pesca es una actividad cotidiana en el ámbito rural de Colombia, de ella dependen los hombres y mujeres que desempeñan en este oficio. Otro factor económico de algunos ríos colombianos es el turismo, esto se debe a la navegabilidad de estos, de ahí que se utilicen embarcaciones para transportar pasajeros o cargas.

Por otra parte, algunas culturas, civilizaciones y religiones han utilizado los ríos como lugares de tránsito para acceder a los espacios sagrados intangibles, allí arriban los seres separados de sus cuerpos, ahora bien, para entrar a alguno de estos sitios los difuntos deben emprender una travesía por algún río, por ejemplo, para los antiguos egipcios el faraón debía cruzar el Nilo para ingresar al reino de los muertos, era el tránsito del difunto al otro mundo. De acuerdo con lo anterior, el ser humano ha conocido la ausencia y el dolor que deja la muerte, de ahí que se pregunte a lo largo de la historia qué pasa en el más allá, es decir, el hombre se cuestiona por la trascendencia del ser al esfumarse el último aliento de vida, por ello, la humanidad ha construido creencias alrededor de los lugares posibles a los que llega el sujeto después de su muerte.

Teniendo en cuenta lo anterior, en la mitología griega el inicio del recorrido de la muerte empieza con las Parcas, estas anuncian el último momento de vida de los mortales, después llegan las Erinias las cuales debilitan el cuerpo y el espíritu, finalmente el alma desciende al reino de Hades. Al llegar, ésta le ofrece un óbolo al barquero Caronte, una moneda colocada bajo la lengua durante la ceremonia fúnebre, esta era puesta para que el difunto pagara el viaje por el río Aqueronte. Sin embargo, para acceder a los diferentes espacios del inframundo es necesario cruzar los distintos cuerpos de agua encontrados en el camino, como el Aqueronte, el Leteo, el Cocito y la laguna Estigia.

Entonces, según lo anterior se ha planteado una relación intrínseca entre río y muerte desde tiempos milenarios, en tanto, el agua ha sido la encargada de dibujar esa línea divisoria entre vivos y fallecidos, pero, ¿qué pasa cuando los cuerpos no transitan el río, cuando siguen navegando por las aguas? El GMH (2013) hace alusión a los mecanismos empleados por los actores armados para ocultar la prueba fehaciente de la muerte, es decir, el lanzar los cuerpos al río o incinerarlos está relacionado con impedir que por medio del cuerpo se develen indicios o huellas, a partir de las cuales se puede esclarecer las razones de sus muertes. En ese sentido, los cadáveres que habitan los ríos de Colombia fueron destinados al olvido, a ser espectros carentes de nombre, a no ser recordados por nadie, por ello, el perder la identidad representada en el

nombre significa evitar ser reconocido por los otros no sólo como sujeto sino también como testigo integral, el ser des-conocido implica cercenar la relación que establece el sujeto con su contexto, ya que la identidad está en constante resignificación de acuerdo con los procesos sociales.

De ahí que, la muerte se encuentre ampliamente ligada a la construcción de memoria, en tanto, los ausentes viven en el recuerdo de familiares, amigos o una comunidad determinada. Al respecto, Higinio Marín (2006) en su texto *Muerte, Memoria y Olvido* afirma que a los difuntos son aquellos que han perdido la memoria, por lo cual no tienen oportunidad para regresar, es decir, el muerto emprende un viaje en el que es apresado por el olvido, por lo tanto, su destino es ser desvanecido.

Por ello, el dramaturgo recurre al símbolo del río, dado que en Colombia la naturaleza ha sido convertida en escenario de fosas comunes, en consecuencia, los ríos no han sido la excepción, puesto que han ocupado un papel definitivo en el ocultamiento de las huellas y las evidencias de los múltiples crímenes, producto de las modalidades de represión y violencia de los diferentes actores armados. El agua como paralelo de vida, de fertilidad y de purificación<sup>7</sup> se ha convertido en el país, en un extenso cementerio que salvaguarda un sin número de cadáveres, los cuales no han recibido los debidos ritos funerarios. Son cuerpos que suben y bajan, cuerpos carentes de nombre, cuerpos desmembrados, mutilados, cuerpos sin ser llorados, cuerpos condenados a vagar por el mundo de los vivos, son las manos vacías de muchas familias que esperan encontrar la materialidad de la muerte.

Por lo tanto, las prácticas inhumanas han reconfigurado los ríos en espacios para desaparecer los cadáveres y ocultar los vejámenes de los crímenes, sin embargo, los pobladores ubicados en las orillas de los ríos “[...] eran testigos del fenómeno de cuerpos o partes de éstos “viajando” [...], generando una reconceptualización territorial: los ríos que cotidianamente eran asociados a la economía, al transporte, al turismo, etc., se configuraban bajo otros parámetros” (Chaves, 2010, p. 240). De manera que, el lanzar cuerpos a los ríos ha transgredido los ritos funerarios, en tanto, existe una ruptura al no realizar el duelo, los familiares se enfrentan a la incertidumbre de la muerte sin su principal evidencia.

---

<sup>7</sup> El agua es uno de los símbolos importantes en el bautismo, pues la inmersión en ella es considerada la fuente de la vida y la creación. Por ello, para los cristianos el agua representa la limpieza del espíritu.

¿Entonces, por qué medio se puede volver a la existencia? Los que sufrieron la despedida son los encargados de dar vida a aquél que se fue mediante la memoria, para ello, es necesario transmitir narrativamente la identidad del ausente por medio de los recuerdos, es un deber ineludible. Ahora bien, los cementerios en la sociedad se han configurado en lugares donde confluyen las memorias de una unidad rota, es decir, Marín (2006) dice que la muerte rompe con la mutua pertenencia entre el cuerpo y los recuerdos, en tanto, los dolientes no pueden volver a reunir la materia tangible y la identidad de aquél ser querido.

Tal es el caso del río Cauca, el cual es una fuente importante de sustento económico para las comunidades ribereñas que se ubican en sus márgenes, pero que, debido a que es un elemento geográfico que recorre varios territorios en donde el conflicto es latente y cuyos actores lo han utilizado para arrojar cuerpos producto de sus actos violentos, se ha convertido en sitio de peregrinaje de las familias que van en busca de sus muertos y que, de alguna manera, saben que fueron arrojados allí. Algunos corren con suerte y logran encontrarlos en alguno de los remansos que tiene el río, otros al no encontrar el cuerpo, asumen este sitio como el lugar en donde pueden llevar a cabo las prácticas conmemorativas que, en otra situación, tendrían lugar en el cementerio (Chaves, 2010, p. 241).

Por otro lado, el dramaturgo recurre en el título de la obra a la frase *Río arriba, río abajo*, se ha mencionado con anterioridad que Colombia cuenta con una extensa red de ríos que como venas conducen agua a cada departamento del país. El caudal de un río depende de las fuentes que la alimentan, de las precipitaciones, arroyos, y demás cuerpos de agua, en consecuencia, las corrientes de agua tienen la capacidad de remover y transportar materiales sueltos procedentes del terreno superficial, de ahí que los principales ríos del país sean navegables y se vea cómo los cuerpos masacrados suben y bajan por las corrientes hídricas del país.

Ahora bien, Jesús Domínguez alude a *Antígona* de Sófocles en el título de su obra, porque es una de las primeras expresiones dramáticas que dan cuenta de la importancia de velar y enterrar a nuestros muertos, un conflicto contemporáneo enraizado en la postura humana y política frente a los centros de poder. La obra de Sófocles inicia con el decreto ordenado por Creonte, rey de Tebas, dicha ley está relacionada con la prohibición del entierro de Polinices, como castigo por su traición a la patria. Antígona, hermana de este último desobedece ese mandato, pues cree que el edicto del Estado va en contra de los principios de los dioses, en consecuencia, el personaje toma la decisión ética de darle los respectivos ritos fúnebres a su hermano. Sin embargo, Antígona es descubierta por Creonte y es condenada a muerte, Hemón hijo de Creonte y prometido de Antígona le suplica a su padre por la vida de ella, pero el rey de Tebas amenaza con asesinar a su prometida frente a él. Hemón escapa jurándole a su padre que sólo lo verá

muerto, por su parte el adivino Tiresias le advierte a Creonte que los dioses no están satisfechos con la decisión que él tomó y por ello alguien de su sangre pagará el error con su muerte. Finalmente, Hemón va en busca de Antígona y encuentra que esta se suicida, él hace lo mismo, mientras que en el palacio un mensajero entera a Eurídice sobre la muerte de su hijo Hemón, causando que la siguiente acción sea el suicidio de ella, la tragedia finaliza con los lamentos de Creonte, ya que se siente culpable por la muerte de su esposa y su hijo.

Según lo anterior, para Marín (2006) los antiguos griegos creían que aquellos cadáveres insepultos estaban condenados al olvido, a vagar por la tierra como espectros, a morir sin nombre y sin causa alguna, por ende, el enterrar a los muertos significa darles un lugar concreto en el plano terrenal y en la memoria de los sujetos. Lo anterior, permite dilucidar la importancia del sepulcro, en el sentido que localiza al cuerpo, le da un lugar para habitar, por lo que, las visitas al cementerio y el cuidado de la tumba dan lugar a la conmemoración del difunto. Entonces, el cuerpo como materialidad de la muerte se encuentra determinado por la utilidad que los vivos le dan, en ese sentido, “a partir de los cuerpos muertos, se ejerce el poder como dominio, en tanto la intencionalidad de arrojar los cuerpos a los ríos está dirigida a la “muerte total” del individuo” (Chaves, 2010, p. 238). Por ello, al aniquilar la idea de entregar el cuerpo a los dolientes y no darle un lugar específico para ser enterrado implica que no sólo “deje de existir [...] como vivo sino también como muerto” (Chaves, 2010, p. 238).

En concordancia con la tragedia de Sófocles, se puede decir que es la motivación por el respeto del cuerpo de su hermano basada en los principios sagrados la que hace accionar a Antígona, por lo tanto, el personaje griego se hace responsable de un otro, al apropiarse del cuerpo y la memoria ausente de Polinices. Entonces, la hermana se fundamenta en la alteridad, en tanto su identidad se encuentra mediada por la dignificación de la memoria de su hermano, representada en la sepultura de su cuerpo, es una reivindicación que realiza de modo universal. De acuerdo con ello, en el capítulo 1 se citó a Levinas en Mèlich (2001), en la medida que para él la muerte del otro es la forma más básica de responsabilidad, por ende esta alteridad de Antígona se basa en la proximidad que tiene con Polinices, pues le exige hacerse cargo de él, de acogerlo y hacerse cargo de sus necesidades, por ello, Antígona se abandona a sí misma cuando decide darle el derecho a una sepultura digna a su hermano.

En consecuencia, la figura femenina de Antígona dialoga con las madres, esposas y hermanas que históricamente han tenido como consigna la búsqueda y el entierro de sus familiares desaparecidos. Por ejemplo, las Madres de la Plaza de Mayo se han constituido en movimiento social bajo unas iniciativas similares a la del personaje griego (la lucha por los desaparecidos políticos durante la dictadura en Argentina). Sin embargo, Antígona también alude al contexto colombiano, al igual que en la tragedia griega el país tiene un sin número de Polinices, algunos familiares sólo han encontrado partes de sus cuerpos, otros no tienen la más mínima idea en qué parte de la extensión territorial de Colombia pueden hallar la materialidad de la muerte y la mayoría no sabe si su hijo, esposo o padre está vivo o muerto, como se explica a continuación.

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).

Por otra parte, un valor agregado al accionar de Antígona es el amor por su hermano, otro factor en común con el papel de las mujeres en el conflicto armado colombiano, en tanto, son ellas quienes han sido las portadoras del duelo, es decir, en ellas se materializan las secuelas de la guerra, pues son las supervivientes de ésta. De ahí que, las diferentes organizaciones sociales gestadas en Colombia nacen a partir de iniciativas de las madres, esposas e hijas de las diferentes víctimas, entonces, las mujeres han sido una figura de resistencia y resiliencia, además de ser sujetos partícipes en la reconstrucción social de la memoria colectiva e histórica del conflicto armado. Si bien es cierto, 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, ya que mientras Creonte exalta el ejercicio autoritario de la gobernabilidad, Antígona defiende la responsabilidad que se tiene con el otro, lo anterior se puede distinguir en el siguiente fragmento de la obra de Sófocles.

[...] Yo, por mi parte, enterraré a Polinices. Será hermoso para mí morir cumpliendo ese deber. Así reposaré junto a él, amante hermana con el amado hermano; rebelde y santa por cumplir con todos mis deberes piadosos; que más cuenta me tiene dar gusto a los que están abajo, que a los que están aquí arriba, pues para siempre tengo que descansar bajo tierra. Tú, si te parece, desprecia lo que para los dioses es lo más sagrado (Sófocles, 2001, p. 5).

Por otro lado, Domínguez señala en el título de su obra *Antígona en el puente*, las Antígonas colombianas al no tener localizado el cuerpo de su ser querido en el lugar legítimo como es el

cementerio, acuden al río, en tanto, es el espacio que conecta al doliente con la ausencia del cuerpo,“ Al estar la muerte o los cuerpos inertes asignados a un espacio físico, éste se convierte en un territorio dotado de significados y simbologías que se relacionan con las prácticas funerarias que incorporan en dichos cuerpos los grupos sociales” (Chaves, 2010, p. 239). En efecto, los actores armados del conflicto han creado otro tipo de relaciones con los ríos, si las prácticas antes estaban destinadas a la pesca, al transporte fluvial y la siembra, ahora se encuentran vinculadas a actos conmemorativos y a la búsqueda de los familiares por los cuerpos.

Ahora bien, los puentes son estructuras estáticas que permiten superar un obstáculo físico, históricamente éstos fueron construidos para cruzar ríos o arroyos. Según Miranda Bruce-Mitford (1997), el puente es la unión simbólica entre el cielo y la tierra, el paso de la vida a la muerte y esta última a la inmortalidad. Se puede decir que, los cuerpos desmembrados al viajar por los ríos y no recibir los respectivos ritos, no han logrado ingresar a los lugares intangibles de la perpetuidad, por ello, las mujeres sobrevivientes se instalan en el espacio físico que conecta la existencia con el deceso, de ahí que Domínguez realice una resignificación del puente a partir de las 17 fotografías de los desaparecidos, en tanto, desde el inicio de la obra instala lo siguiente: “(El público navega, camina por el puente tejido de fotos. Los ojos que miran los ojos, los ojos que miran el recuerdo, lo que no es y es al verlo)” (Domínguez, 2014, p. 3). Teniendo en cuenta lo anterior, la memoria también es el puente que establece un diálogo entre pasado, presente, y futuro, ya que, las Antígonas evitan el surgimiento del olvido, es el lugar en el que elaboran el duelo, impiden un progreso basado en la desdicha de sus hijos o esposos, develan la ausencia de los que fueron arrebatados por la guerra.

Para finalizar, Jesús Domínguez concluye en el título de su obra con la frase *Antígona en el puente cantando*, en medio de los rituales de la muerte de Colombia, existen unas prácticas musicales en torno a los funerales, es decir, los alabaos, la juga<sup>8</sup>, el porro, el bambuco, el paseo y la cumbia son manifestaciones culturales que evidencian la variedad de tradiciones y costumbres alrededor de los ritos mortuorios. Por ello, el dramaturgo refiere los cantos, porque son expresiones que hacen parte de los procesos de duelo de las diferentes poblaciones colombianas, en ese sentido, los diversos ritmos musicales complementan los cinco testimonios contenidos en la dramaturgia, al ser representaciones de la resistencia de las mujeres al conflicto armado. Lo

---

<sup>8</sup> Es un ritmo colombiano, variante del currulao.

anterior, es evidente en el último texto mencionado por las Antígonas en la obra, “solas, cantando en este puente, buscamos a nuestros muertos” (Domínguez, 2014, p. 44).

Pero ¿qué está haciendo Antígona en un puente cantando? Se ha considerado que los primeros cantos de la humanidad estaban dedicados a los dioses en medio de los rituales de la muerte y de la vida. Por ello, teniendo en cuenta lo que representa el río, además del puente en el que se encuentra Antígona, es posible que por medio de su canto ella esté ayudando a transitar a los cuerpos que se encuentran sumergidos en las corrientes de agua, es decir, su voz sirve de escalón para que los difuntos finalmente arriben al plano de los muertos.

### **3.1.3. Análisis estructural de la dramaturgia**

El análisis de las funciones distribucionales del relato correspondientes a los monólogos: El que ya no está y ahora es el río, La grabación, La plañidera sin llanto, El agua, el balde y la tierrita, y Travesía de café y anhelos se encuentran diferenciadas en acciones nucleares y acciones catalíticas en los anexos<sup>9</sup> que llevan por título el nombre de cada monólogo. Después de esta diferenciación se realizó el análisis de las funciones integradoras del relato y se dividió en indicios e informantes, es importante aclarar que por aspectos formales sólo se analizaron las funciones integradoras que corresponden a los conceptos planteados en esta investigación.

#### **3.1.3.1. Puente tejido por fotos**

La dramaturgia inicia con la siguiente acotación: “(*El público navega, camina por el puente tejido de fotos. Los ojos que miran los ojos, los ojos que miran el recuerdo, lo que no es y es al verlo*)” (Domínguez, 2014, p. 3). Para analizar por qué el dramaturgo sitúa en un sentido metafórico un puente tejido con las fotos de 17 desaparecidos, es necesario dilucidar que para Bruce-Mitford (1997) un puente representa la conexión simbólica entre el cielo y la tierra, de ahí que sea el paso entre la vida y la muerte. Por otra parte, la fotografía es el proceso que permite captar un objeto por medio de la luz, deviniendo el resultado en la reproducción de una imagen, en ese sentido los familiares de los desaparecidos recurren a las fotografías de los ausentes para realizar demandas en clave de justicia, verdad, reparación y no repetición.

---

<sup>9</sup> Se considera importante el anexo, ya que para establecer cómo presenta el dramaturgo la historia y el discurso de cada monólogo fue necesario identificar la relación causa-efecto de las acciones nucleares, las cuales posteriormente esclarecerían las acciones catalíticas.

En efecto, el retrato de cualquier sujeto remite a una identidad, pero esta identidad está mediada por los procesos sociales, en la medida que la subjetividad está reelaborándose permanentemente. Por lo tanto, es posible que el puente construido con las 17 fotos esté determinado para ubicar al espectador en el presente, pero ese presente está guiado en conocer un pasado arraigado a la violencia que alude a las memorias e identidades de los ausentes y supervivientes, al reconocer que las experiencias dolorosas de los otros pueden generar cuestionamientos y acciones orientadas a evitar que el pasado se repita.

### ***3.1.3.2.El que ya no está y ahora es el río***

#### **Historia**

Una mujer llega tarde al encuentro con su amorcito, se demoró porque tenía cosas que hacer, le dice a él que le llevó algo, pues sabe que le encanta, saca del cesto tres tortas chócolo preparadas ese día, también saca una carta y la lee, ésta carta se la escribieron a él unos muchachos. Con la carta hace un barco de papel, en él mete las tortas, después coloca el barco en el río. Posteriormente, le cuenta a su amorcito que se encontró con doña Nubia cuando iba a verse con él. También, le dice que le dieron una plata para reclamar, pero no es con el nombre de él, saca un carnet, ahora su amorcito se llama DSP 24150. Por último, le pregunta a su esposo si le sirvió la máquina de afeitar que le había llevado hace unos días, pues se lo imaginaba bigotudo.

#### **Discurso**

En el monólogo, la mujer para referir la narración realiza cuatro regresiones o analepsis. La primera, es para develar que preparó tortas de chócolo. La segunda, consiste en contarle a su amorcito que unos muchachos le escribieron una carta a él, pues les hace falta. La tercera, es el encuentro entre la mujer y doña Nubia. Finalmente, la última regresión se da en el momento que ella le cuenta a su esposo que le han pagado un dinero, no es con el nombre de él, sino con un número, la mujer sabe que no es desplazada, pero es necesario que le paguen por la ausencia de su amor. Por otro lado, la narradora emplea una focalización interna, ya que, de acuerdo con Garrido (1996) quién emite el relato se ubica en la historia, la cuenta desde su perspectiva, entonces la mujer se sitúa en la postura de un personaje. Este tipo de focalización también permite instalar a la narradora como testigo, pues sólo relata los acontecimientos en los que fue partícipe.

## Informantes

- “¿Cómo amaneciste, mi amorcito? No estés bravo, sólo me demoré unos minutos más” (Domínguez, 2014, p. 11). Esta información se presenta como si el hombre la estuviese esperando, es decir la manera en cómo ella le habla evidencia que le conversa a un ser activo que tiene una actitud de vivo. Por otra parte, lo referido por la mujer da cuenta de la rutina diaria del encuentro entre ellos, al parecer es en una hora determinada y en el transcurso de la mañana, en ese sentido, ese ritual simbólico, constante y cotidiano devela que el presente en el que ella está inmerso no tiene modificaciones, cambios, no existe una proyección al futuro, la vida misma se sigue construyendo en ese acontecimiento. De acuerdo con ello, aquí se ha usado de una memoria literal, ya que el recuerdo de su amorcito incide de manera negativa en la vida de la mujer, su presente se ve adherido al pasado.
- “Además, te traje algo que sé que te encanta... las hice hoy mismo, están tibias, sé que no te gustan calientes...” (Domínguez, 2014, p. 11). Al igual que la anterior información, la mujer emplea un lenguaje conjugado en el tiempo presente, ella acostumbra llevar al río los alimentos que le gustan a su esposo. Además, la mujer nos presenta la imposibilidad de tramitar el duelo debido a la condición de la desaparición forzada, en ella los familiares no pueden asimilar la pérdida, puesto que existe la incertidumbre por saber si está vivo o muerto, sólo el confirmar el deceso por medio del cuerpo permite tramitar el proceso duelo y realizar acciones alrededor del esclarecimiento de su muerte y los actores implicados en el hecho.
- “Esta te la escribieron los muchachos. Les haces mucha falta. No hay quién organice los picaitos, ni las fiestas. Te mandan sus saludos” (Domínguez, 2014, p. 11). De acuerdo con lo que menciona la mujer, se puede afirmar que este hombre era una persona querida en su comunidad, además permite dilucidar el papel de líder que desempeñaba en el grupo social, en el sentido que se encargaba de congregar a la población en unos intereses concretos. Por otra parte, en esta información el espectador se da cuenta que la mujer está hablando es con el río, en efecto, ella al hacer mención a “Les haces mucha falta”, devela que es consciente de la ausencia de su esposo, estableciéndose así el vínculo con la memoria que impide el olvido de él dentro de la estructura social a la que hace parte.

- “¡Ve!... te manda a decir tu mamá que no seas así. Que no la molestes tanto cuando sueña” (Domínguez, 2014, p. 11). Esta información permite pensar que este hombre ha fallecido, puesto que en la tradición popular se les ha asignado a los difuntos la característica de hacerse visible a los vivos con el fin de sobresaltarlos. De igual manera, lo comentado por la mujer señala cómo el conflicto armado ha resquebrajado el orden natural de la muerte o “la ley de la vida”, en tanto son los hijos los que deberían enterrar a sus padres y no al revés, en ese sentido, la madre de este hombre sufre una afectación en torno a la ruptura en la continuidad generacional o el núcleo familiar.
- Cansones los muchachos de Efraín, se pusieron a jugar en la “escuela” que hicieron para reparar lo de... bueno... se pusieron a jugar encima del techo, y eso todo endeble se vino abajo con muchachos y todo. Tuvieron que ir hasta el pueblo, porque el puesto de salud todavía no lo ponen (Domínguez, 2014, p. 12).

A partir de la anterior información y la no enunciación que realiza para referirse a la reparación de cierta edificación destruida, es posible decir que quizás el territorio sufrió un ataque armado en donde la primera escuela de la vereda fue afectada, de ahí que al hacer alusión a la escuela lo haga entre comillas, pues tal vez el espacio de formación actual no cuenta con las condiciones necesarias y formales para ser un lugar de la enseñanza. Además, en medio de lo relatado emerge la falta de un puesto de salud en la vereda, pues tienen que ir hasta al pueblo para recibir atención médica.

- “Mijo, me dieron un número para reclamar una plática. [...] Con esa platica estoy levantando el techo otra vez”(Domínguez, 2014, p. 12). En concordancia con lo que se expone aquí y con lo referido en información número 5, es eventualmente posible que algún actor armado realizara un control territorial del lugar o un ataque armado, en la medida que la escuela no fue la única perjudicada durante la toma bélica, de ahí que la mujer diga que está construyendo de nuevo su casa.

## **Indicios**

### ***Verbales***

- “Hay mucha gente en la vereda ahora. No tantos como antes. Hacen falta muchos” (Domínguez, 2014, p. 12). Según lo que expone este indicio, la disminución de las personas originarias del lugar puede estar relacionado con dos cosas, por una parte el desplazamiento forzado como la necesidad por huir de las acciones violentas, o por el

otro hace referencia a la desaparición forzada, entendiendo que es la anulación sistemática de aquellos sujetos que tienen unos discursos orientados a la protección por el otro. Ahora bien, la mujer señala que hay mucha gente en la vereda ahora, con esto ella sitúa los desconocidos o extraños, es de conocimiento que el conflicto armado ha conducido a una serie de migraciones internas, por ello genera en los habitantes originarios una sensación de inseguridad e incertidumbre.

### ***Objetuales***

- Vos, mi amor, me diste muchos soles cada mañana, aún siento el tinto hirviendo en tu olla especial... Aún está en la casa... Está todavía toda quemada y apachurrada. Nunca quisiste salir de ella. “Ni porque me paguen con tres gallinas la cambio(Domínguez, 2014, p. 11).

De acuerdo con lo que establece la mujer en relación con la olla preferida de su esposo, se puede decir que los testigos supervivientes familiares de los testigos integrales movilizan en los objetos la esencia de los desaparecidos, generando en ellos la carga simbólica de aquél que no está, pues después de su ausencia son sus pertenencias lo que demuestra su paso por la existencia, en la medida que es lo único que queda. Por tanto, para la mujer surge la necesidad de guardar los objetos que apreciaba su esposo, después de 12 años conserva la olla en la que se preparaba el tinto de él, por medio de esos objetos atesora el recuerdo de su amor.

### ***Ambientales***

- “Las aguas están sucias y turbulentas... ¿estás bravito conmigo? Sólo fueron unos minutos” (Domínguez, 2014, p. 11). Teniendo en cuenta que la mujer le asigna al río la materialidad corpórea de su esposo, debido a que ella consigna en el agua los recuerdos y la identidad de él, en ese sentido, ella determina en el estado de las corrientes de agua una emoción humana propia de su esposo, porque considera que éste reaccionó de manera negativa al llegar tarde al encuentro con él, de modo que las aguas sucias y turbulentas es la personificación que la mujer hace del temperamento de su esposo.

### ***Icónicos***

- “Se me olvidaba, ya van doce veces que florece el guayacán que sembraste el día que... Bueno, volvió a florecer. Está lo más de bonito. Es como si cada mañana hubiera más

soles calentándome. Muchas gracias” (Domínguez, 2014, p. 11). El florecimiento del guayacán se da una vez al año, entre noviembre y enero. La mujer, menciona que este árbol fue sembrado por su esposo, éste ha florecido 12 veces desde que no él está, por ello, de acuerdo con el tiempo del florecimiento del árbol, han pasado 12 años de su ausencia. El que la mujer tenga presente cuántas veces ha florecido el guayacán está relacionado con la manera en que los familiares de desaparición forzada enfrentan el duelo, en un sentido corto los duelos son aplazados y suspendidos en el tiempo, debido a que al no tener la certeza de qué pasó con ellos y al no tener los cuerpos no se puede iniciar la tramitación de la pérdida, de modo que la carga dolorosa puede prolongarse en el tiempo

- “Mijo, me dieron un número para reclamar una plática. No es con tu nombre. Te cambiaron por números [...] Ahora te llamas DSP 24150” (Domínguez, 2014, p. 12). En este monólogo la testigo sobreviviente recibe una indemnización monetaria entregada eventualmente por el Estado, una reparación que tiene el objetivo de compensar con los daños causados por el acontecimiento sufrido, sin embargo, al testigo integral le asignan una cifra o estadística, le niegan la condición de ser humano y digno al no llamarlo por su nombre. Ya sea de manera premeditada o no el Estado también contribuye a la falta de visibilización de los testigos integrales y supervivientes, dado que al no identificar a cada una de las víctimas con su nombre sino con un número agudiza la impunidad al evitar el reconocimiento de las afectaciones o consecuencias del conflicto armado en el ámbito individual y colectivo.

### ***3.1.3.3. La grabación***

#### **Historia**

Una joven tiene una grabadora en la mano y le habla a su padre ausente. Ella, sabe que su papá participó en una marcha años atrás, la joven le dice que fue al río para contarle que se va para la ciudad, por eso Juancho le prestó la grabadora, pues piensa grabar algunos audios para que su mamá se los coloque al papá cuando ella no esté. Además, ella le cuenta a su papá que la profesora la invitó a dar clases en la escuelita, después, pone a sonar la grabadora, se reproduce un audio grabado días atrás, mientras la mamá prepara arepas y una avena, ella registra unos recuerdos. Por último, la joven apaga la grabadora.

## **Discurso**

En el monólogo la joven enuncia el relato desde la focalización interna al ubicarse como personaje, de ahí que realice cinco analepsis y una prolepsis. La primera analepsis devela la participación del padre de la mujer en una marcha ocurrida en la vereda años atrás. La segunda, se encuentra relacionada con la manera en cómo la joven consiguió la grabadora. La tercera, muestra a la joven como una buena estudiante, pues ella sabía que su papá estaría orgulloso. Posiblemente lo anterior tuvo consecuencia en la cuarta analepsis, debido a que una profesora invitó a la joven a dar clases en la escuela. La última retrospectiva se da cuando la joven reproduce el audio contenido en la grabadora, esto evidencia que ella grabó días atrás, mientras estaba en esa tarea su madre se encontraba cocinando arepas y avena. Por último, la prolepsis está relacionada en la anticipación sobre el acontecimiento del viaje de ella a la ciudad.

## **Informantes**

- ¡Ay, pá! ¡Oíste! ¡Cuánto diera por estar con vos, que hubieras estado en la graduación del colegio! Te hubieras sentido orgulloso. Mi mamá me decía que vos me conversabas “mirá, ve, vos vas a ser la mejor estudianta de todo este municipio.” Por eso fui la mejor, por vos, ve (Domínguez, 2014, p. 15).

Esta información remite a cómo la ausencia del testigo integral determina en la familia el direccionamiento de su futuro, y la manera de asumir el presente y el pasado, en la medida que la influencia de ciertos acontecimientos importantes en la vida de los que están en la existencia hacen más presente el vacío de aquél que no está. A causa de ello, la graduación de la joven como un hecho importante detona con una mayor relevancia la ausencia de su padre.

- Imagínate que en estos días la profesora me invitó a dar clases a la escuelita, es que el otro profesor no quiso venir a dar clases por acá, todavía andan buscando reemplazo, pero todos dicen lo mismo, “que eso es muy lejos, que pagan muy poquito, que eso por allá es muy...” Lo mismo de siempre, pá (Domínguez, 2014, p. 15).

Según lo que dice la joven, los profesores trabajan un corto tiempo en la escuela, es probable que la violencia sea un factor que determina esto, pues temen por su vida. De acuerdo con lo que plantea la joven y lo referido en el primer capítulo, los recintos académicos en el ámbito rural han sido sistemáticamente afectados, puesto que las escuelas han sido utilizadas como trincheras por los actores armados, los docentes han

sido amenazados y otros asesinados. Entonces, en medio de un escenario que propende la formación de sujetos la violencia se encuentra al orden del día.

- “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, 2014, p. 16). El anterior, es un texto de la grabación que la joven hace, deja ver que ella acude todos los días al encuentro con su papá, además acostumbra junto a su madre a dejarle comida servida en la mesa. Al igual que la mujer del monólogo anterior, la joven tiene un duelo inconcluso al generar rituales simbólicos o conmemorativos que remiten a la presencia tangible del ausente, por lo que habla de su padre como si estuviera vivo, pues no sabe qué pasó con él.

## **Indicios**

### *Verbales*

- “Yo sé pá que vos estuviste en la marcha porque estábamos muy mal en la vereda” (Domínguez, 2014, p. 14). El sábado 29 de abril de 1989 los campesinos del municipio de Trujillo<sup>10</sup> organizaron una marcha de protesta por las precarias condiciones de vías rurales, por la carencia de servicios básicos y por la creciente amenaza del conflicto armado (Álvarez, 2010). Según el informe del GMH (2013), gran parte de los participantes de la protesta fueron perseguidos, hostigados, desaparecidos y asesinados, pues el Ejército los acusó de ser guerrilleros. De modo que, en este monólogo se puede dilucidar cuáles fueron los motivos por los cuales el padre de la joven fue desaparecido, entonces surge una estigmatización alrededor de los líderes sociales y comunitarios, con el fin de legitimar el crimen, un mecanismo de represión que pretende justificar la violencia.
- “¿Cómo andan todos allá? ¿Hay mucha gente allá donde vos estás, pá? Sobre todo, muchos papás” (Domínguez, 2014, p. 15). El GMH (2013) encontró que las víctimas en masacres en su mayoría son hombres, como consecuencia, la Masacre del Trujillo no fue la excepción, el 91,4% de los testigos integrales fueron del género masculino, de ahí que

---

<sup>10</sup>Se le conoce como la masacre de Trujillo (Valle del Cauca) a la violencia sistemática perpetrada por narcotraficantes, paramilitares y miembros de la Fuerza Pública entre 1986 y 1994 (GMH, 2013).

en el monólogo la joven pregunte a su padre cómo están todos en el río y si hay muchos padres allá.

### ***Ambientales***

- “Allá no debés tener teléfono, porque si se moja, se daña. (*Se ríe*)” (Domínguez, 2014, p. 15). A partir de lo anterior, se puede decir que los ríos se han convertido en contenedores de la memoria y la identidad de los cuerpos arrojados, el agua ha ejercido ese canal de comunicación y mediación entre vivos y muertos, representa el inicio y el fin. Por ello, se alude al teléfono como un medio que facilita el acercamiento de personas ubicadas en largas distancias, sin embargo pensar éste elemento sumergido en el agua le parece gracioso a la joven, ya que para ella el agua cumple la función de reunir a su padre con ella.
- “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, 2014, p. 15). Si bien es cierto, la intención de los diferentes grupos armados al convertir los ríos en grandes fosas comunes es generar la invisibilidad, la impunidad y el olvido, a esto se le opone unas prácticas rituales que han emergido a raíz de lo anterior. Por ello, las corrientes de agua como símbolo de fertilidad contienen en sus profundidades la materialidad no sólo de la muerte, sino también de la barbarie. De ahí que, la joven entiende que el río se ha configurado en un gran archivo, capaz de guardar unas memorias, entre ellas la de su papá.
- Mirá ve, es que ya se me está yendo como el agua del río al mar el recuerdo. [...] Mis recuerdos son como agua, pá... y no quiero que se vayan al mar. Pá, no nos hagamos agua que se lleva la memoria (Domínguez, 2014, p. 15).

Lo que quiere decir la joven es que los recuerdos sobre su padre se le están desvaneciendo, no los puede retener, por eso hace uso de la metáfora del agua del río que desemboca en el mar. Teniendo en cuenta que para mantener la memoria del fallecido es necesario tener unos sitios conmemorativos y elaborar los ritos fúnebres, para las familias de los desaparecidos es más difícil resguardar y dignificar memoria del testigo integral porque no han logrado reunir sus recuerdos con la materialidad de la muerte, sin embargo eso no significa que no los recuerden, por eso recurren a los objetos que usaban, sus fotografías y sus lugares favoritos para mantener su memoria viva.

## *Icónicos*

- “Me voy, pá. ¿Oíste, ve? Por eso me conseguí este grabadora con Juancho, él está trabajando en la emisora, es una en honor al padre Tiberio” (Domínguez, 2014, p. 14). El sacerdote Tiberio Fernández Mafla fue desaparecido y asesinado el 17 de abril de 1990 durante la Masacre del Trujillo, como consecuencia de su muerte ha sido considerado un mártir por la población, debido a su liderazgo y trabajo comunitario. Por ende, los habitantes del Trujillo gestaron unas prácticas conmemorativas alrededor de transmitir y mantener viva la memoria del padre y de los 342 asesinados, con el objetivo de evidenciar la impunidad y la poca eficiencia del andamiaje jurídico para esclarecer los hechos e impartir justicia (GMH, 2013). Por lo que, en la dramaturgia la emisora en la que trabaja Juancho es una de las iniciativas de la población para organizarse socialmente, con el fin de recordar desde la colectividad y hacer pública esa memoria.
- Yo desearía que mis recuerdos fueran como una hoja de yarumo que tumba el canto del copetón en la mañana, una hoja de yarumo que cae al río y se queda en la orilla, quedadita, y poquito a poco, se va volviendo parte de la tierra, del cauce, y no se va nunca, se queda allí haciéndose fondo, tierra, moho. ¿Oíste, ve? (Domínguez, 2014, p. 15)

El árbol de yarumo es representativo en América del Sur, puede alcanzar una altura de 30 metros y se ubica a orillas de las corrientes de agua o donde han ocurrido deslizamientos. En Colombia, las hojas grandes y gruesas del yarumo son distintivas por su color verde o blanco plateado. De modo que, la especie en sí se encarga de proteger los cauces hídricos, por ende la joven en el monólogo quisiera que sus recuerdos sean como una hoja de yarumo cuando cae al río, ella quiere unos recuerdos profundos, pesados, difíciles de remover.

- 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. Pero no. 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, 2014, p. 15).

Desde el aspecto simbólico, el fuego ha sido considerado como un elemento de transformación y regeneración, ya que es el puente entre la destrucción y las nuevas formas para la creación (Bruce-Mitford, 1996). Ahora bien, el departamento de Nariño limita con Ecuador, el Océano Pacífico y con los departamentos de Cauca y Putumayo; el municipio de Tumaco es el epicentro de la población nariñense, debido a su desarrollo

político y económico, por ello, es un lugar estratégico al que llegaron los actores armados, de ahí que la población ha sido la más afectada por el control territorial. Como consecuencia, la joven en el monólogo quiere hacer uso de la memoria literal, por ello hace alusión a que el recuerdo es como fuego, sin embargo, recurre a la marimba de chonta para denotar la región pacífica, y con ella la música tradicional como el lugar para sanar el dolor.

#### ***3.1.3.4. Del desarme al rearme***

En la tercera parte de la dramaturgia, Jesús Domínguez sitúa un ritual del Pacífico (chigualo o guialí), para ello anota la siguiente acotación:

(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, una vela se enciende, la noche es menos oscura.) (Domínguez, 2014, p. 17).

Para la ceremonia mortuoria se baña y se viste al niño con la muda de ropa blanca, además lo dejan descalzo, pues entrará a un lugar sagrado. Las velas son utilizadas en el ritual con la intención de alumbrarle el camino a la entrada del cielo al difunto, por ello las espermas son puestas alrededor de la tumba o el cuerpo del niño. En la cabecera de la tumba se guarda el rosario y la imagen de San Antonio, para que Dios vea que hasta muerto el difunto está orando. El cordón con los siete nudos simboliza las siete escaleras para llegar a Dios, este se lo colocan al angelito amarrado a la cintura. El vaso de agua es puesto debajo del ataúd para indicar que si el difunto murió con sed puede regresar a tomar agua de allí.

El dramaturgo con la representación de este ritual posibilita el entierro mimético de los desaparecidos, y a su vez permite de alguna manera la tramitación y restauración simbólica del proceso de dolor de los familiares del testigo integral, generando así un proceso de transformación que incluye a una sociedad en general capaz de reconocer el dolor y el sufrimiento del otro.

### 3.1.3.5. *La plañidera sin llanto*

#### **Historia**

Una mujer está rezando la oración por los difuntos, llora encima de un ataúd, vuelve a orar. Ella, le pregunta a un joven cómo se llama el fallecido, después le cuenta que ahora la llaman menos para rezar y llorarle a los cadáveres, por otra parte la mujer decide cobrarle al joven 30 barras por la rezada y la llorada, sólo porque él es amigo de Eustaquio, un fallecido de ella. La plañidera también le cuenta al joven que ha enterrado a su esposo y un hijo, pero a ellos no los ha podido llorar, luego decide dejarle en 20 barras la rezada al joven, pues el finado era amigo del hijo de ella. La mujer recuerda que a su hijo le ofrecieron un trabajito, él aceptó, pero su amigo no se fue, seguidamente canta *Aguacero de mayo* y le pide al joven que llore por ella. Finaliza el monólogo con la mujer rezando la oración por los difuntos.

#### **Discurso**

Al momento de referir la historia, la mujer realiza dos analepsis. La primera es para recordar que enterró a su esposo y un hijo, los cuales no ha podido llorar, se muestra una contradicción, ya que el oficio de ella es ser plañidera. La segunda analepsis que realiza es para evidenciar que su hijo después de aceptar un trabajo, no regresó. Por otra parte, aquí se emplea la focalización interna del relato, en tanto revela acontecimientos que solo conoce ella.

#### **Informantes**

- Es que ahora llaman menos para llorarle a los muerto´ y pegarle sus rezaditas. Ahora los seguros ponen hasta plañideras propias... ¡Ajá! Dizque más profesionales, que les dan clases hasta de teatro y de lloradera uno, lloradera dos, y queja dramática y expresión yo no sé qué, chico (Domínguez, 2014, p. 21).

El sobrevivir económicamente con el dolor ajeno se ha convertido en una de las profesiones más antiguas, el oficio de las plañideras surgió para facilitarle al difunto transitar al mundo de los muertos, para evitar que su alma vagara, por ello, emergieron especialistas que desarrollaron ciertas expresiones enmarcadas en la intensidad del llanto y gritos desconsolados.

- “Que la muerte ahora es negocio y hay que aprovecharla, chico. Te lo digo porque te tengo confianza, no má” (Domínguez, 2014, p. 21). En efecto, la prolongación del conflicto armado ha causado un precio no sólo económico, sino también social. Lo

referido por la mujer revela que más allá del millonario comercio de armamento, drogas y demás, la muerte se configuró en el suceso que permitiría tener ingresos monetarios, una industria que ha crecido gracias a la aniquilación de la vida, por ello, es probable que las plañideras no sean las únicas que negocien por rezarle a un fallecido, las funerarias a su vez han ampliado su empresa de velar y enterrar muertos. Otro oficio de la muerte es el que emerge del río, hay comerciantes que viven de los cuerpos flotando en las corrientes de agua, los venden a las familias que buscan los cuerpos desaparecidos.

- 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 encima otra oración (Domínguez, 2014, p. 23).

La información que proporciona la mujer puede señalar que a raíz de dicho trabajo el hijo de ella murió, sin embargo Jesús Domínguez entrevistado en el programa radial Cuarta Pared (2014) hace alusión con ese "trabajito" al caso de las Ejecuciones Extrajudiciales cometidas en el gobierno de Álvaro Uribe. De ahí que, el Estado de la mano de las Fuerzas Militares ha tenido su parte de responsabilidad en el ocultamiento de los acontecimientos y en la muerte de personas inocentes, en la medida que han tenido unos intereses concretos para mantener la prolongación del conflicto.

## **Indicios**

### *Icónicos*

- Ajá, que yo tuve que enterrar a un hijo y un esposo... ¿Y sabes, chico? A ninguno los he podido lloar'. A ninguno de los dos. ¿Qué tú me dices? No, olvídete, 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 luna de sus ausencias, y solo quedaran granos de arena para lloarlos (Domínguez, 2014, p. 21).

La mujer vive de llorar muertos que le son ajenos, sin embargo no puede llorar a sus propios muertos, no puede hacer brotar lágrimas para su hijo y su esposo, la mujer para explicarlo hace uso de una metáfora, en ella están los símbolos de la luna y el mar. Para Bruce-Mitford (1996) la luna controla las mareas, además es el símbolo de la gestación, el alumbramiento y el agua, por ende representa la parte femenina; por otra parte, el mar representa lo desconocido y lo infinito, fuente de vida a la que hay que retornar para disolverse. Para la plañidera la luna de la ausencia de su esposo y su hijo disminuye el

flujo del mar, dejando sólo unos granos de arena, por lo que el vacío de sus seres amados le impide llorar, provocando la sequía del líquido que emerge de los ojos.

- Llorar, miedo, es como cuando llueve. A uno se le sube el vapor de los recuerdos a la cabeza, se llena de nubes la nostalgia, y comienza a llover por los ojos. Pero a mí se me secaron pa' mis muertos, ¡mieda!. Y cuando tengo ganas de llorar, y no puedo, comienza a caer zipote de aguacero... (Domínguez, 2014, p. 21).

La lluvia es una de las manifestaciones corpóreas del agua, representa la fertilidad y la purificación, por ello tiene una estrecha relación con la vida, es decir la lluvia no sólo limpia la materia, sino también el espíritu. Por ende, cuando la plañidera tiene ganas de llorar, lo que cae es un gran aguacero, porque le permite limpiar los recuerdos.

### ***3.1.3.6. Primer segundo entierro***

Con anterioridad se analizó el primer entierro simbólico instalado por el dramaturgo en la tercera parte, de ahí que este apartado tenga por título El primer segundo entierro, para hacer alusión a la representación del segundo entierro wayuu Jesús Domínguez expone 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 roncós de estrellas. Ritual del segundo entierro wayuu. Fotos que se limpian, recuerdos que se aclaran. "Confesión" del poeta Vito Apüshana) (Domínguez, 2014, p. 24).

El segundo entierro es un ritual fúnebre originario de la cultura wayuu, en él el cuerpo del difunto es exhumado con el fin de limpiar la carne restante de sus huesos y que de esta manera pueda trascender el fallecido al mundo de los ancestros. Al igual que el rito del gualí y los otros ritos mortuorios (de cualquier cultura), el cuerpo inerte necesita de la ayuda del otro para poder arribar al mundo de los muertos, pues queda la materialidad del deceso en completa indefensión. Mientras Antígonas limpian, aparece el poema Confesión de Vito Apüshana, el cual remite a los dioses wayuu, pues para esta cultura los muertos regresan al origen de la vida.

### ***3.1.3.7. El agua, el balde y la tierrita***

#### **Historia**

Una mujer está en un río, tiene un balde en la mano, unas personas llegan y la mujer les pregunta qué es lo que hacen ahí, al ver que nadie contesta ella decide quedarse ahí hasta que se vayan. La mujer al ver que son transeúntes les pide disculpas y les indica el camino en el que pueden ver la planicie. Ella, les cuenta a las personas que en la tierrita de ella no había que cargar balde porque el río estaba cerca de la casa y Josefe llevaba el agua en la Chola, además les dice que ella

siembra palabras en el nacimiento del río para que Josefe las escuche. La mujer ve un picaflor, este pájaro es el preferido de su esposo, ella pide a las personas que si van camino al nacimiento le dejen un mensaje a Josefe, diciéndole que vio su pájaro preferido. La mujer se va detrás del picaflor.

### **Discurso**

En el monólogo la mujer refiere el relato desde una focalización interna, ya que expone los acontecimientos de los que forma parte, no refiere hechos que no presencia. Por otra parte, realiza tres analepsis, las cuales son contadas al grupo de personas con el que ella está. La primera regresión es para develar que su hijo nació el día en que a Josefe se lo llevaron al río. La segunda analepsis es para evidenciar que el lugar del que ella es proveniente el río se encontraba muy cerca de la casa en la que vivía. Finalmente el tercer salto temporal al pasado es cuando la mujer cuenta que el pájaro preferido por Josefe es el picaflor,

### **Informantes**

- ¿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 (Domínguez, 2014, p. 26).

El GMH (2013) señala que la ausencia del Estado en el departamento de Nariño, causó la disputa por el control territorial por parte de las FARC, el Ejército de Liberación Nacional –ELN– y las Autodefensas Unidas de Colombia –AUC–, este último hizo presencia con el Bloque de Carlos Castaño y el Bloque Águilas del Sur. Debido a lo anterior, los dueños sobre la tierra y que han vivido de ella han sido expropiados de la misma, en consecuencia la mujer le reclama a un grupo de personas, pues cree que van a tomar el terreno en el que se encuentra.

- “Ya nos cachicaron el cuerpo y el alma, ¿qué quieren más? ¿Por qué no hablan? Están como achucados, metidos pa’ adentro, como tragándose las palabras, como si un cuy les hubiera mordido la lengua” (Domínguez, 2014, p. 26). A partir de lo anterior, se puede vislumbrar las implicaciones que sufren en la construcción de lazos sociales aquellos que han sido violentados por los diferentes actores armados, en ese sentido, los desconocidos o extraños que llegan al territorio se les asigna el calificativo de enemigos, en la medida que las dinámicas estructurales del conflicto hacen ver al otro como aquel quién no tiene

límites para llevar a cabo cualquier tipo de aniquilación. Por ello, para la mujer ese grupo de personas son unos intrusos que pueden generar nuevas acciones denigrantes en contra de la población civil.

- No se me hagan los sorecos, que están escuchando. Yo me quedo aquí parada hasta que ustedes se vayan. O es que quieren que les volee bala con mi trabuco... Acá lo tengo metido entre la ruana, esperando. Los andaba esperando. Que no me joden, ¡atatay! Con los calzones abajo no me vuelven a coger (Domínguez, 2014, p. 26-27).

Lo referido por la mujer devela una de las grandes problemáticas que dio origen al conflicto armado, el derecho sobre la tierra, de ahí que esta mujer decida armarse para evitar de nuevo ser despojada. De acuerdo con lo anterior, ante la falta de visibilidad del Estado los habitantes de las zonas rurales tuvieron que encontrar mecanismos para defenderse de los actos sistemáticamente violentos de los actores armados, por ende, la mujer recurre al uso de un arma de fuego como elemento de seguridad.

- Así es mi guagüita, nació el día en que a Josefe se lo llevaron dizque para que firmara las escrituras de la tierrita. ¡Atatay! Que se lo llevaron fue para el río, pues. Y allí, yo no sé si es que tenían hasta notario, firmó el papel... (Domínguez, 2014, p. 27).

A partir de lo anterior, se puede afirmar que la mujer ha sido afectada por dos tipificaciones de víctima, por un lado sufrió la desaparición forzada de su compañero, y por el otro fue despojada de su tierra causando el desplazamiento forzado. En ese sentido, se puede vislumbrar cómo se recurre a la violencia y a los constructos legales para formalizar el despojo, ahora bien, para el GMH (2013) el desarraigo trae consigo la pérdida la base social a la que hace parte, de ahí que para los migrantes internos sea necesario reconstruir su identidad.

- “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” (Domínguez, 2014, p. 27). Entre las pérdidas que deja el despojo de tierras se encuentran los animales, en la zona rural éstos son necesarios para el trabajo en el campo, el no tenerlos causa daños en la calidad de vida, pues los campesinos necesitan de ellos para desarrollar su labor agropecuaria. Pero, más allá de la afectación económica, el dejar atrás un animal implica abandonar un “objeto” cargado de sentido, ya que como señala el GMH (2013) son “el legado de los ancestros; están cargados de significado, recuerdos y afectos. Para las víctimas, estas pérdidas no representan un

menoscabo financiero sino una pérdida afectiva [...] incluso, la ruptura del equilibrio con el mundo y la naturaleza” (p. 277).

## **Indicios**

### ***Objetuales***

- ¿Y por qué no hablan, pues? Qué desengualangados. ¿O es que quieren otra cosa, pues? Me ven acá toda chuchinga, cansada, con este balde en la mano, pero otra fuera la cosa donde fuera una guaneña, la mujer de antes. Pa’ eso tengo este trabuco metido bajo la ruana (Domínguez, 2014, p. 27).

*La Guaneña* es un bambuco nariñense compuesto antes de la Independencia, sus autores son Nicandro Díaz y Lisandro Pabón, el primero se enamoró de Rosario, una mujer mulata conocida por su trato rígido, de ahí que la llamaran la guaneña. Por otro lado, también llamaron guaneñas a las mujeres leales que acompañaron a las tropas realistas en las batallas contra la Corona Española. En ese sentido, es probable que la mujer de este monólogo hubiese participado en enfrentamientos bélicos, de ahí que tenga un arma de fuego que sabe emplear, el trabuco es una máquina de guerra que se usaba antes de la invención de la pólvora.

### ***Ambientales***

- “Mi guagüita es mi flor de la muerte. Orquídea nacida de mi tronco seco, por eso aquí le llevo su agüita, pa’ que no se me seque entre tantas soledades” (Domínguez, 2014, p. 27). Para Bruce-Mitford (1996) el brote de una nueva flor representa el inicio de una vida en potencia, sin embargo las flores también acompañan los sepulcros, por ende, la mujer en el monólogo sitúa a su hijo como la vida reciente que emergió y acompañó un deceso, particularmente el de Josefe, pues anteriormente se mencionó que el hijo nació el día en que su padre no volvió. Además, la acción de la madre por llevarle agua para que no se seque, implica pensar en la creación de nuevas formas de vida.

### ***Icónicos***

- ¡Un robamiles en aquel árbol florecido, pues! ¡Ahí no más! ¡Miren todos! Se está tomando el néctar de las flores, la miel de la vida. Detrás del robamiles me voy, una miel mejor quiero encontrar. Y si van camino al nacimiento, déjenle un mensaje al Josefe en el agua, que vi su pájaro preferido el día de hoy. Que lo vi, que lo vi, que lo vi hoy, pues (Domínguez, 2014, p. 27-28).

A los colibríes también se les puede denominar roba mieles, debido a que se alimentan del néctar de las flores gracias a su pico que está diseñado para contribuir al proceso de polinización. En ese orden de ideas, Bruce-Mitford (1996) afirma que después de la muerte el alma se separa del cuerpo en forma de pájaro, de ahí que ese ser alado sea símbolo del espíritu, por otra parte, también sostiene que la miel es el alimento de los dioses, por ello representa la inmortalidad y la sabiduría. Teniendo en cuenta lo anterior, es posible que la mujer en el monólogo vea en el colibrí la prolongación de la existencia de Josefe, es la manera en la que ella concibe la vida eterna, en la metamorfosis que puede tener la misma, por eso al hacer alusión al ave y la miel.

### **3.1.3.8. *Travesía de café y anhelos***

#### **Historia**

Una mujer está sirviéndole el desayuno a su hijo. Después ella le dice al joven que va a preparar buñuelos porque es diciembre, en ese momento le pregunta al hijo si se acuerda cuando el papá se fue. Posteriormente, la madre le dice a su hijo que sin él no sabría qué hacer para regar el cafetal en época de sequía, luego la mujer le vuelve a preguntar al joven si se acuerda de la única palmada que le dio. Después, ella le dice a él que las madres están para que los hijos las vean morir, la mujer nota que los cubiertos no han sido movidos, finaliza el monólogo con la madre preguntando en dónde está su hijo que está en silencio.

#### **Discurso**

Esta mujer al referir el relato emplea una focalización interna, porque relata los acontecimientos desde su perspectiva, develando que no tiene un conocimiento total de los hechos que encierran el relato. Por otra parte, realiza dos analepsis, ambas se dan cuando le hace alguna pregunta a su hijo, El primer salto temporal al pasado es cuando la mujer recuerda ese diciembre en el que sufrió la pérdida de su esposo y padre de su hijo. Finalmente, la segunda analepsis ocurre en el momento en que ella recuerda por qué le pegó por única vez a su hijo.

#### **Informantes**

- “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...” (Domínguez, 2014, p. 30). A diferencia de los monólogos anteriores, aquí el acontecimiento violento es presentado al espectador, por eso el dramaturgo crea la atmósfera de angustia que siente la madre en el momento en el que le arrebatan un hijo, en consecuencia, el silencio representa la ausencia total del sonido, es la prueba de la falta de comunicación verbal de esta madre con su hijo.

- ¡Hey, 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, 2014, p. 30).

La información que proporciona este monólogo refiere al hijo de la mujer como víctima de asesinato selectivo, cuyos perpetradores son los paramilitares, la anterior afirmación se da porque en este grupo armado la motosierra es uno de los elementos utilizados para la tortura.

## **Indicios**

### *Verbales*

- “Usted tiene que pensar en no quedarse como su apá y yo, acá metidos. Salga, que el mundo es muy grande. Nosotros no conocimos más allá de La Encarnación y una que otra vereda. A duras penas vamos al pueblo” (Domínguez, 2014, p. 29). Este indicio remite a la vereda de La Encarnación, la cual hace parte del municipio de Urrao-Antioquia. Posiblemente la madre le dice a su hijo que él debe pensar salir de ese territorio, porque dicha vereda sufrió modalidades de represión debido a la disputa por el control territorial entre los paramilitares y las FARC-EP.
- Una está para que los hijos la vean morir. Me siembra hartos pensamientos en la tumba, para que la gente diga “hasta en la tumba sigue pensando cosas bonitas, misiá Ana Rosa”. Que vean que una no es bruta ni es mala persona, que uno sueña cosas bonitas cuando le suceden cosas bonitas... (Domínguez, 2014, p. 29).

La mujer señala uno de los aspectos lógicos del ciclo de la vida, puesto que los hijos son los encargados de resguardar la identidad y los recuerdos de sus padres en el momento en que ellos fallecen, sin embargo, el conflicto armado ha alterado el orden natural que los seres humanos han establecido con la muerte.

## 3.2. Análisis hermenéutico

*¿Y por qué es que se desaparecen?  
Porque todos no somos iguales.  
¿Y cuando vuelve el desaparecido?  
Cada vez que lo trae el pensamiento.  
¿Y cómo se le habla al desaparecido?  
Con la emoción apretada por dentro.*

*Rubén Blades, retomado por ASFADDES.*

### 3.2.1. Ritual fúnebre y memoria

*Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* remite a varios rituales de la muerte, de manera puntual los elaborados por comunidades o culturas colombianas. Por ello, considerando que la ausencia de un desaparecido les impide a los familiares la posibilidad de realizar el duelo, ya que no cuentan con la materialidad de la muerte para honrar de manera adecuada a su familiar, en consecuencia ellos crean ritos simbólicos con los cuales buscan dignificar y conservar la memoria del testigo integral. Teniendo en cuenta lo anterior, las artes escénicas al plantear experiencias estéticas por medio de lenguajes poéticos que entran al espacio social eventualmente como restauradores simbólicos del dolor, en ese sentido Jesús Domínguez propone en su dramaturgia la representación de algunos rituales, pues por medio de ellos está dignificando a los 17 desaparecidos al sepultarlos en medio del acontecimiento teatral, por lo que esto a su vez le facilita a los familiares la asimilación de la pérdida.

A lo largo de los siglos los seres humanos han elaborado una serie de prácticas en torno al último ciclo de vida, en tanto, alrededor del deceso se han tejido experiencias para enfrentar el proceso de dolor y vacío que deja la pérdida de un ser querido. Edgar Morin en Nancy Acosta (2014) plantea que la conciencia sobre la existencia de la muerte sólo se da en la humanidad, por ende, cada sujeto establece una relación con las maneras que socialmente se asume frente a ella. En consecuencia, la pérdida de un sujeto afecta las dinámicas y relaciones del grupo social, porque “No es lo mismo que muera un niño, un joven, un adulto o un anciano, así como también son variables la forma y circunstancias del morir” (Acosta N, 2014, p. 46).

De acuerdo con lo anterior, se construyen formas particulares de enfrentar y manifestar las emociones que dejan el fallecimiento de algún sujeto del grupo, por ello, surgen los ritos fúnebres, los cuales permiten reunir a “los miembros de la comunidad alrededor de un mismo

acontecimiento, el deceso de uno de sus miembros. El rito, al igual que el mito, representa una verdad colectiva y alrededor de su creencia se identifica una sociedad” (Acosta N, 2014, p. 50). Freud citado en Sandra Zorio (2011) señala el génesis de los ritos mortuorios de la siguiente manera:

Quando el hombre primitivo vio morir a sus objetos de amor, su dolor lo confrontó con su propia posibilidad de perecer. El hombre primitivo resolvió este dilema de la siguiente manera contradictoria: aceptó su propia muerte, pero nunca la aniquilación de la vida. Fue así que inventó espíritus y les asignó a los muertos una vida no humana. De esta manera pudo conservar el recuerdo perdurable de sus muertos y consolarse con la suposición de otras existencias después de la muerte (p. 254).

En efecto, en medio del acontecimiento social del ritual funerario se tejen memorias individuales sobre el difunto, en el sentido que la experiencia obliga a recordar al que no está, a causa de ello se elaboran narraciones en torno a reconstruir la identidad del fallecido, ahora bien, esa reconfiguración del recuerdo de cada uno de los asistentes al rito fúnebre, permite establecer la memoria colectiva de quien pereció, al generarse una evocación compartida por la comunidad. Por lo tanto, en *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* se hace alusión a los diferentes rituales fúnebres de Colombia, el dramaturgo referencia los ritos chigualo o gualí, el segundo entierro wayuu y la figura de las plañideras. El chigualo es una ceremonia mortuoria dedicada al cadáver de un niño menor de siete años, este rito es practicado en la costa pacífica, al ritual también se le denomina velorio de angelito, porque “El alma aún sin contaminarse de pecado permite que el angelito regrese al espacio divino y sea enviado nuevamente al universo de los humanos” (Quiceno, 2013, p. 90). De modo que, Jesús Domínguez instala el rito del pacífico desde el inicio de la obra, después de establecer al espectador en un puente tejido de fotos, 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,  
uncanaletico

mi niño, te han de dá. (Domínguez, 2014, p. 6)

Es la danza del angelito la que le permite al dramaturgo realizar una transición entre un testimonio y otro, un puente que conecta una memoria a otra, por ello, el angelito es el elemento

encargado de tejer la obra, solo cuando se recuerda por medio de las narrativas testimoniales en el lugar específico del río se reconstruye el cuerpo del niño. Es decir, los testimonios de las mujeres sobrevivientes del conflicto armado que evocan desde su cotidianidad a su familiar desaparecido en los ríos dan la posibilidad de reunir todas las piezas del angelito y darle los respectivos ritos fúnebres mediante el último arrullo chigualo, el cual es el que le da el cierre a la obra. Por otro lado, es probable que el dramaturgo determinara hilar la obra por medio del ritual del angelito, porque inocentes han sido los muertos cobrados por esta guerra, el conflicto armado no ha discriminado edad; niños, jóvenes y viejos han sido lacerados por el horror y el dolor.

Chico, yo te veo achicopala'ó. [...] 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 (Domínguez, 2014, p. 21).

Por otro lado, para los wayuu el ciclo vital enlaza vida y muerte, y ésta última tiene influencia sobre la primera, de manera que las creencias de los muertos ejercen una regulación sobre esta cultura lo que los muertos digan a través de los sueños se toma como algo irrefutable, lo que pidan no se cuestiona y lo que indiquen hacer es lo correcto. De modo que, el segundo entierro wayuu es instalado en la obra en medio de la danza Chichamaya, este ritual consiste en la exhumación del cadáver con el fin de limpiar sus huesos, en tanto, para trascender al mundo de los muertos es necesario deshacerse de la carne en descomposición, en pocas palabras se separa definitivamente el alma y el cuerpo del difunto, por ello los familiares se sienten liberados de la responsabilidad con el fallecido una vez realizan el proceso, porque es el último adiós. Entonces, el dramaturgo con este ritual sitúa el deber ético y colectivo por ayudar al fallecido a transitar al mundo de los muertos, en el caso de la cultura wayuu se regresa al lugar de los ancestros.

Por otra parte, desde la antigüedad, ha persistido la figura de la plañidera, una mujer a quien se le pagaba por llorar en un rito fúnebre, lo anterior, se ha convertido en un oficio funerario, un oficio que existe como consecuencia del significado que la humanidad le ha otorgado a la muerte. Las plañideras han ocupado un papel definitivo en el direccionamiento del fallecido a la inmortalidad, los llantos, sollozos y gritos de estas mujeres han impedido que los muertos permanezcan en el espacio de los vivos, de modo que, esta profesión se ha manifestado como una manera de tramitar los procesos de duelo. Ahora bien, esta figura femenina ha sobrevivido con el paso de los años a base del sufrimiento ajeno, esto se debe a que se ha inscrito

históricamente en los ritos fúnebres de distintas culturas, en ese sentido las plañideras han elaborado el dolor en una práctica colectiva, debido a que en tiempos pasados se tenía prohibido llorar en público, por ello, estas mujeres logran exteriorizar lo que los deudos debían guardar.

En consecuencia, el dramaturgo al situar los anteriores rituales da lugar a cómo el conflicto armado ha afectado las prácticas culturales, evidentemente las diferentes poblaciones del país han resignificado los ritos fúnebres, si antes eran usados para dar cierre a la muerte de un miembro de la comunidad, ahora son mecanismos performativos de la memoria. En ese sentido, la dramaturgia por medio de los testimonios, las canciones folclóricas y los rituales permite una elaboración del duelo, en tanto vislumbra el dolor colectivo al reconocer y leer la resistencia que ha tenido el otro, por ello es posible para el espectador identificarse, sentir y solidarizarse con las distintas maneras que han usado los testigos supervivientes para enfrentarse a la ausencia de su familiar. Ahora bien, los ritos culturalmente se desarrollan en unos espacios concretos, éstos considerados sagrados y contenedores de los recuerdos, sin embargo, los deudos de los desaparecidos sufren una desterritorialización, pues el río se convierte para ellos en un espacio que da lugar a la conmemoración fúnebre, para honrar la memoria del testigo integral y ubicar su recuerdo entre los vivos.

Lo mencionado con anterioridad, conlleva a hacer referencia a la construcción de memoria que emerge en la dramaturgia y el diálogo que establece ésta última al situar a los testigos integrales y supervivientes. En el primer capítulo se aludió a la historia del tiempo presente o régimen presentista, para Hartog (2007) éste régimen es un modo de abordar la historia, en tanto emana la necesidad por entender desde el presente las experiencias pasadas, con el fin que éstas últimas no se repitan en el futuro, para ello es necesario traer a colación las memorias históricamente invisibilizadas para cuestionar desde un sentido crítico la transmisión de la historia oficial. De ahí que, Jesús Domínguez en su dramaturgia recurra a la representación de esos recuerdos individuales y colectivos de aquellos sujetos que han sido gravemente afectados por la guerra, en consecuencia, el texto dramático no sólo es el contenedor de las memorias de los testigos integrales y supervivientes, sino también es el dispositivo encargado de difundir desde un sentido ético y político las secuelas que deja el conflicto armado.

Para concluir, es necesario tener en cuenta que en los colombianos hay una amnesia colectiva frente a la sistematización de la muerte por encima de la lucha por la vida, en consecuencia es

imprescindible descentrar esas memorias hegemónicas que justifican el derrame de sangre. Por ende, para combatir esa historia oficial y esos olvidos transmitidos por los centros de poder, las artes escénicas por medio de lenguajes poéticos que parten de una cruda realidad han desarrollado un papel que contribuye a la reelaboración y cristalización de las memorias de los sujetos históricos (testigos integrales y testigos sobrevivientes). En consecuencia, *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* sitúa la tríada víctima-arte-duelo, la dramaturgia ritualiza la muerte desde un sentido metafórico, en la medida que en la representación emerge el entierro simbólico de los 17 desaparecidos, por medio de lo anterior los testigos integrales recuperan su visibilidad, así como su memoria y su condición humana, de ahí que Jesús Domínguez elabore una expresión pública y colectiva, del dolor y la incertidumbre por no saber en dónde se encuentran los muertos insepultos.

### **3.2.2. Música, manifestación folclórica de los procesos de duelo**

Como se mencionó con anterioridad, la dramaturgia *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* además de referir rituales mortuorios también instala unas canciones tradicionales propias del folclor colombiano. El dramaturgo acude a la música porque ésta además de contribuir en un sentido catártico a la exteriorización del sufrimiento, posibilita la resignificación de la identidad cultural gravemente afectada por los actos violentos, en efecto los cantos se han configurado ejercicios que tramitan el duelo y permiten sanar los recuerdos, ya que, como lo plantea Jesús Domínguez se le rinde homenaje a los muertos y se le hace frente al olvido al que fueron destinados. *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* nos presenta las siguientes canciones: *Chigualo, Alabao, A Tumaco lo quemaron, Fuego de cumbia, Aguacero de mayo, La Guaneña, Grito vagabundo y Las Acacias*.

El rito del angelito es una práctica propia de las comunidades de la región Pacífica, en ella se acostumbra a entonar canciones alegres denominadas chigualos o gualíes, los cuales le permiten al niño transitar al mundo intangible. De acuerdo con lo anterior, la dramaturgia plantea que mientras una mujer mese un ataúd de niño, la primera canción que se instala es un chigualo, lo cual señala que es el inicio del ritual fúnebre, sin embargo este féretro no salvaguarda la materialidad de la muerte, puesto que es a lo largo del texto dramático que el cuerpo fragmentado del angelito es construido; sólo en la séptima parte de la obra la masa corporal está reunida, de ahí que el chigualo sea la canción de inicio y de cierre de la dramaturgia. Por ende,

Domínguez realiza un ritual simbólico para dar sepultura a los cuerpos desaparecidos, dado que cuando se reúnen los trozos de la carne ausente es posible inscribir su memoria en los postulados culturales y sociales de la comunidad.

Ahora bien, ¿por qué el dramaturgo alude con la primera canción (que también es el cierre de la obra) a una tradición enraizada en la cultura afrodescendiente colombiana? Paola Acosta (2012), señala que por una orden directa dada por los actores armados en la masacre perpetrada en Bojayá se impidió los ritos fúnebres de los pobladores lo cual quebró el sistema de creencias en el momento en que la comunidad no realizó las prácticas sociales alrededor de la muerte, esto evidentemente relacionado con el tener que huir del territorio y la prohibición de enterrar los cadáveres y llorarlos, en resumen los cadáveres no tuvieron un entierro correspondiente al sistema de ritos y mitos propios de la comunidad. A partir de lo anterior, se puede afirmar que una de las consecuencias del conflicto armado es la alteración del duelo, ya sea por desaparición forzada o masacre existe la imposibilidad de enterrar a los muertos en las estructuras rituales que establece cada población, para el GMH (2013) éstas acciones buscan “causar terror y sufrimiento intenso, humillar y degradar; desestructurar las relaciones y los vínculos sociales, destruir la identidad y la cultura de una comunidad” (p. 290).

Por otra parte, la segunda canción que presenta Jesús Domínguez es un alabao, el cuál se ubica después del primer monólogo. Los alabaos son cantos fúnebres empelados en velorios para adultos, se emplean para acompañar al fallecido y a los dolientes, de ahí que sean evocadores de la tristeza y el dolor. Por ello, el dramaturgo devela en el primer monólogo a una testigo sobreviviente que acude al río (sepulcro) para encontrarse con su esposo, en consecuencia, al ser el testigo integral un sujeto mayor de edad se recompone por medio de un alabao las conexiones rotas entre vivos y muertos, entonces se propone un encuentro colectivo capaz de transmitir ese dolor que ha sido inconcluso.

La tercera canción que enuncia Domínguez es la juga *A Tumaco lo quemaron*. La juga es un ritmo colombiano variante del currulao que presenta influencias africanas, se toca especialmente en rituales fúnebres y en celebraciones religiosas. Por ende, en medio del segundo monólogo, en donde una hija va al río como sepulcro a despedirse de su padre, Antígonas bailan con rabia y alegría *A Tumaco lo quemaron*, la letra hace alusión a la devastación de ese municipio de Nariño, históricamente Tumaco ha sufrido eventuales represiones violentas, esto es porque está ubicado

en un lugar estratégico del país (limita al occidente con el Océano Pacífico y al sur con la República de Ecuador), de ahí que, el dramaturgo haga referencia a uno de los municipios gravemente afectados por el conflicto armado. Por otra parte al igual que las dos canciones anteriores, el dramaturgo vuelve a referir una tradición cultural del Pacífico, el sentir negro de las comunidades ubicadas en ese territorio del país, es una señal por resguardar las diversas manifestaciones culturales.

Continuando con la música que integra la dramaturgia, mientras Antígonas danzan y limpian las partes hasta ahora recogidas del angelito suena *Fuego de cumbia* de Los Gaiteros de San Jacinto<sup>11</sup>. La cumbia es un ritmo folclórico que contiene la influencia de las culturas indígena, africana y española; esta música tradicional tiene su cuna en la costa Caribe. La letra de Los Gaiteros de San Jacinto expone cómo la raza negra y la indígena se unieron no sólo para conservar las costumbres de cada cultura, sino para evitar en la época Colonial el acrecentamiento de la esclavitud, mientras los africanos aportaron los tambores, los aborígenes ofrecieron las gaitas. En ese sentido, es posible que Jesús Domínguez instale *Fuego de cumbia* porque la canción da cuenta del impacto violento que han tenido esas comunidades a lo largo de la historia, ya que como señala el GMH (2013) los indígenas y afrocolombianos han sido las poblaciones mayormente afectadas por acciones bélicas, dichos acontecimientos han quebrado su relación con la tierra y sus ancestros.

En el tercer monólogo se presenta una plañidera que a pesar de llorarle a difuntos ajenos no logra materializar en lágrimas el dolor por la ausencia de su esposo y su hijo, la plañidera sin llanto señala que sus ojos están secos y sólo cuando tiene ganas de llorar cae un aguacero. A partir de lo anterior, la mujer danza *Aguacero de mayo*, éste es un ritmo musical denominado porro, éste se encuentra arraigado al Caribe colombiano y es considerado como una vertiente de la cumbia. Entonces, la letra de la canción propone terminar con una sequía, bañando la tierra de agua, el agua que desemboca en el río, la canción es una metáfora situada para referir la necesidad por

---

<sup>11</sup>Esta agrupación es proveniente del municipio de San Jacinto, este último hace parte de la subregión conocida como Montes de María. Por otra parte, en medio de la Masacre de El Salado en el municipio de Villa del Rosario (municipio que también hace parte de Montes de María) los paramilitares cometieron actos atroces a ritmo de gaitas y tamboras, de manera que las prácticas culturales de la comunidad sufren una resignificación, la masacre se convirtió en un acto festivo, la música propia de esa comunidad se reconfiguró en el medio para dar un mensaje de terror y dolor a las víctimas.

exteriorizar el duelo, entonces la plañidera es la encargada de concadenar las lágrimas de las personas que no pueden llorar a sus muertos.

Antes de iniciar el cuarto monólogo Antígonas danzan al ritmo de batalla de *La Guaneña*, éste es un ritmo bambuco correspondiente al departamento de Nariño. *La Guaneña* es una canción que en un inicio era entonada por las tropas realistas en sus batallas contra el ejército de la corona española, la letra está ligada a la labor de la mujer en medio de una guerra, en efecto, Domínguez relaciona la figura de la mujer con el conflicto armado, después de instalar la canción emerge el monólogo de una mujer que tiene un arma de fuego para defenderse a sí misma y la tierra en la que está. De acuerdo con lo planteado, el GMH (2013) afirma que el rol femenino signado al cuidado del hogar se ha visto alterado, en la medida que ellas han asumido la dirección de la familia, el cuidado de los hijos, la búsqueda por sus familiares desaparecidos, el liderazgo en sus comunidades, en pocas palabras sus vidas fueron descompuestas a causa de la ausencia violenta del esposo. De acuerdo con ello, *La Guaneña* es situada para evidenciar cómo las mujeres han generado transformaciones cotidianas del territorio, generando estrategias de resistencia para defender la tierra que habitan.

La séptima canción emerge en el último monólogo, una madre está diciéndole a su hijo que preparará natilla y buñuelos, pues se aproxima diciembre, ella recuerda que fue en ese mes cuando su esposo murió, es ahí cuando canta *Grito vagabundo* de Guillermo Buitrago. Esta es una de las canciones decembrinas con la que los colombianos comparten las fechas que congregan a las familias en el fin de año, la letra hace alusión al querer decirle adiós a una persona significativa en la vida. Teniendo en cuenta la atmosfera de unión y encuentro, así como la práctica de tradiciones populares alrededor del último mes del año, es inevitable no referir el impacto de ciertas fechas en los procesos de evocación de la memoria, en tanto se hace más significativa la ausencia de alguien, por ello el dramaturgo con *Grito vagabundo* plantea la necesidad de expresar el dolor por la pérdida de un otro.

El quinto monólogo finaliza con el asesinato del hijo de la mujer, después Antígonas cantan el bambuco *Las Acacias*, esta letra plantea desde el inicio una casa abandonada, unas puertas y ventanas cerradas para siempre, ya nadie vive allí, sus dueños partieron, unos muertos y otros vivos. En consecuencia, la canción remite a la pérdida de un sujeto a causa de la muerte, por ello emerge el desarraigo de los espacios antes habitados. A causa de esto, Domínguez expone el

desplazamiento como algo que deviene, que no emerge de la nada, que inicia en un mecanismo violento, en este caso el asesinato selectivo. “El desplazamiento forzado es, por tanto, [...] una experiencia que implica varias y simultaneas pérdidas y transformaciones: pérdidas económicas y de bienes, de lugares y de relaciones sociales y afectivas” (GMH, 2013, p. 296).

Teniendo en cuenta lo que menciona Mèlich (2001) sobre la identidad genuinamente humana mediada por la relación con los otros y el contexto, la música es una de las expresiones culturales encargada de resguardar los procesos sociales y las experiencias colectivas de una comunidad determinada. En ese sentido retomando lo que postula Halbwachs (2004) sobre la memoria colectiva y la capacidad de esta al afectar al otro a través de una narrativa, de acuerdo con ello la música se convierte en un dispositivo de transmisión de esos recuerdos, costumbres y expresiones compartidas. De ahí que, las canciones folclóricas colombianas develen esas memorias disidentes de la historia oficial, evidencian desde otro lugar las implicaciones que deja el conflicto tanto en el ámbito individual como en el colectivo.

Por tanto, se puede concluir que el conflicto armado ha causado unas secuelas y dislocaciones no sólo en los sujetos sino también en las estructuras sociales y culturales con las que se identifica una comunidad, en ese sentido las artes por medio de sus propuestas estéticas ayudan a recomponer la identidad cultural. De modo que, por medio de la representación es posible nombrar y hacer visible aquellos símbolos y tradiciones que han sido arrancadas de la colectividad. Ahora bien, el dramaturgo sitúa los cantos folclóricos o tradicionales como lugares de resistencia y de empoderamiento por parte de los testigos supervivientes, en tanto a pesar de sufrir un acontecimiento traumático ellos preservan en su desarrollo cultural unas narrativas testimoniales emergentes distanciadas de la historia oficial.

### **3.2.3. Representación de la presencia/ausencia del cuerpo desaparecido**

*Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* remite a una de las categorizaciones de víctima en Colombia, la desaparición forzada. Se ha mencionado, el deber ético (alteridad) de dar sepultura a los cuerpos, de situar la materialidad de la muerte en un sitio concreto que permita reunir la memoria y la corporalidad con el fin de tramitar el duelo, sin embargo, ¿qué pasa cuando no hay un cadáver y mucho menos fragmentos de sus restos, sólo está su ausencia? En términos de la representación, surge la necesidad por simbolizar las presencias de esas

ausencias, por un lado, los cinco testimonios contenidos en la dramaturgia develan el proceso de desubjetivación a la que fueron sometidos los testigos integrales y supervivientes, en ese sentido, los testimonios suponen en sí una ausencia.

Por otro lado, el uso de la fotografía en el espacio público es uno de los recursos utilizados por los familiares de los desaparecidos para hacer exigencias y demandas en clave de justicia y verdad, de ahí que, los rostros, nombres y fechas del acontecimiento violento sean un medio para evocar desde un sentido individual y colectivo. Por ello, la fotografía se ha configurado en una representación de la memoria, en el sentido que, detona unos recuerdos que permiten recuperar la identidad del testigo integral, es una manera de hacer visible la ausencia, remite a una presencia que no está, de ahí que, los retratos sean en sí mismos testimonios, pues son archivos que aluden a la materialidad del objeto captado, son la prueba fehaciente de su existencia, presentan el fracaso del aniquilamiento. Por consiguiente, Jesús Domínguez establece un diálogo entre las 17 fotografías, los testimonios, los rituales mortuorios y Antígona; ya que emerge la visibilización de los testigos integrales, se les recuerda con su nombre y rostro, no se les otorga un número o una estadística.

Ahora bien, para Jelin (2002) y Agamben (2005) el testimonio presenta unos huecos o unas lagunas, tiene una limitación, sin embargo, en el primer capítulo se hizo alusión a los indicios o huellas, a partir de ellas es posible reconstruir los hechos, ya que también son testigos. Los ríos en Colombia se han convertido en grandes necrópolis, a partir de estos cuerpos de agua se pueden encontrar vestigios humanos, por ello, las corrientes hídricas en sí dan testimonio de los cadáveres arrojados en sus aguas, ya que los diferentes actores armados los han configurado en testigos de los vejámenes de la guerra, en hacerlos partícipes en el ocultamiento del rastro o las huellas. Por ende, Jesús Domínguez emplea el río como uno de los símbolos de la ausencia de los desaparecidos, puesto que, éste es la representación corpórea de aquel que no está, es decir, para los testigos-sobrevivientes las corrientes hídricas salvaguardan la identidad, los recuerdos y el cuerpo de su familiar.

Me... Me voy, pá. ¿Oíste, ve? Por eso me conseguí este grabadora con Juancho, él está trabajando en la emisora, es una en honor al padre Tiberio. ¿Oís, pá? Me la prestó por estos días. Voy a grabar algunas cosas para que mi mamá venga todos los días a ponérsela para que me escuche, para que no me extrañe. Ojala no se me aburra de oír las mismas cosas, porque toca repetir algunas hasta que vuelva, mirá ve. Ojala no se me aburra. Allá no debés tener teléfono, porque si se moja, se daña. (*Se ríe*). (Domínguez, pp. 14-15)

De igual manera, la dramaturgia refiere la anulación del personaje teatral, en la medida que es una relación que establece con la realidad, si al desaparecido se le pretende eliminar en la vida misma dejando solo su ausencia, el texto dramático propone en el aspecto escénico la ausencia de personajes.

#### **3.2.4. Narrativa testimonial**

A lo largo de la dramaturgia se instala una relación intrínseca entre río, memoria y testimonio, de ahí que la obra contenga cinco relatos de mujeres que narran cómo ha sido su vida después de la ausencia de su esposo, padre o hijo. Esos monólogos develan por un lado el destino trágico al que fueron sometidos los desaparecidos, ya que al negarles la condición de vivos y muertos implica que sean desvanecidos no sólo de la memoria de los otros sino también en el tiempo. De acuerdo con lo anterior, *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* al ser una práctica artística que deviene de la realidad genera una afectación en el espectador, en la medida que por medio de símbolos y lenguajes poéticos hace visibles los impactos traumáticos de la violencia en los testigos supervivientes.

Por ende, recordando que para Pini (2009) el artista es un sujeto ético y crítico que construye representaciones artísticas orientadas a cristalizar esas memorias heterogéneas alusivas al dolor, se puede afirmar que en la dramaturgia las narrativas testimoniales de estas mujeres testigos supervivientes también visibilizan la manera en cómo el acontecimiento violento afectó su construcción de subjetividad, en tanto, según lo planteado por Herrera (2014) cambian las formas de relacionarse con su contexto y el mundo, deben reconstruir su identidad desde el plano individual y colectivo. De ahí que, ellas acudan a las corrientes fluviales para reunirse desde el recuerdo con su familiar, por ello el dramaturgo plantea unos diálogos cotidianos, enmarcados en la resignificación del agua en su día a día. En ese sentido, el río deja de ser el lugar al que van a lavar o pescar, se convierte en el espacio físico que congrega a vivos y muertos.

Mirá, ajá, Pá, ojala te hubiera conocido mejor. Ve... Así sabría cómo decirte esto. Vos sabés que yo siempre he querido salir adelante, como dice mi amá. Yo nunca les di brega a ustedes de niña [...] Por eso vine. Para decir que me voy para la ciudad a presentarme a la universidad. Es por un tiempo. Me voy a quedar donde la tía Soranyi. [...] Me... Me voy, pá. ¿Oíste, ve? Por eso me conseguí este grabadora con Juancho, él está trabajando en la emisora, es una en honor al padre Tiberio. ¿Oís, pá? Me la prestó por estos días. Voy a grabar algunas cosas para que mi mamá venga todos los días a ponérsela para que me escuche, para que no me extrañe. Ojala no se me aburra de oír las mismas cosas, porque toca repetir algunas hasta que vuelva, mirá ve. Ojala no se me aburra. Allá no debés tener teléfono, porque si se moja, se daña. (Se

ría) ¡Ay, pá! ¡Oíste! ¡Cuánto diera por estar con vos, que hubieras estado en la graduación del colegio! Te hubieras sentido orgulloso (Domínguez, 2014, p. 14-15).

De acuerdo al anterior fragmento de la obra, el dramaturgo plantea cómo los cuerpos de agua hacen parte de los procesos de duelo de las diferentes mujeres de las narraciones, ya que asistir a los ríos teñidos de sangre es un mecanismo de afrontamiento y de búsqueda de sentido frente al acontecimiento violento. Por ello, se puede deducir que la testigo superviviente, hija de uno de los cuerpos que viajan por el río, sufrió una desestructuración y alteración por las dinámicas de la guerra, por ende, la elaboración discursiva señala la forma en la que ha mitigado la ausencia y el dolor por la pérdida de su padre, ha creado una suerte de tradición y arraigo alrededor del río como medio para evocar a su familiar, o como señala Ortega (2004) configura un sitio de memoria que le permite subjetivar la experiencia traumática.

Ahora bien, de acuerdo con Herrera (2014) las narrativas testimoniales permiten desentrañar los mecanismos y dinámicas del conflicto armado, en tanto, a partir de la disección de las narraciones de los testigos sobrevivientes se puede determinar cuáles fueron los actores armados que participaron en el suceso, los intereses para perpetrar el acto y reconocer la afectación de la experiencia en los sujetos. Lo anterior, se evidencia en el siguiente apartado de la dramaturgia:

[...] Saca el rosario mejor y pongámonos a rezá. ¿Cómo es que se llama tu finao? 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 (Domínguez, 2014, p. 23)

Teniendo en cuenta lo que señala Herrera (2014), es evidente que, ese “trabajito” al que se refiere la madre está relacionado con el mecanismo empleado por las fuerzas militares para cometer los Ejecuciones Extrajudiciales. Es conocido cómo las fuerzas estatales han cometido crímenes de lesa humanidad con el fin de reflejar resultados, de modo que, civiles fueron engañados, asesinados y posteriormente vestidos de guerrilleros o paramilitares caídos en combate. Sin embargo, es un elemento que se deduce en el contexto colombiano, el dramaturgo no tiene la necesidad de construir explícitamente el acontecimiento para señalar que el hijo de esta mujer que da su testimonio, fue víctima de la participación del Estado en perpetraciones atroces del conflicto armado.

Por otro lado, Mèlich (2001) señala que la narrativa testimonial es el medio desde el cual se puede resignificar el pasado en el presente, además expone una ausencia, una presencia que no

está, en ese sentido, Agamben (2005) propone el concepto del musulmán. En consecuencia, Jesús Domínguez en la dramaturgia expone en la figura de las mujeres sobrevivientes (Antígonas) el deber de recordar desde un sentido ético y político a los vencidos, a las víctimas integrales “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, 2014, p. 31). En efecto, las Antígonas en la obra narran desde un proceso de desubjetivación, sus testimonios señalan la destrucción de la condición humana, dan cuenta de la experiencia derrotada de la víctima.

De acuerdo con Primo Levi citado en Agamben (2005), los verdaderos testigos integrales son quienes no han sobrevivido a la muerte, de ahí que, los relatos de los testigos supervivientes sean sobre las cosas vistas pero no experimentadas por sí mismos, en ese sentido, Jelin (2002) concuerda con Levi. A causa de ello, en *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* son las Antígonas quienes representan a esas sobrevivientes, son las mujeres que por medio de rituales funerarios, alabos y testimonios recuerdan, evocan y resignifican la memoria de las fotografías de los 17 desaparecidos. Al respecto, Jesús Domínguez realiza una contextualización de Antígona en la contemporaneidad:

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, 2014, p. 10).

Considerando el fragmento anterior de la obra, el conflicto sobre el cuerpo insepulto del personaje de la tragedia griega encuentra un lugar de relación frente al dolor de comunidades afectadas por experiencias traumáticas e inhumanas. De ahí que, el discurso de Antígona no sólo apela al contexto colombiano sino al mundo entero, las voces de las madres, padres, esposas, esposos, hijos e hijas, son los portadores del duelo. Sin embargo, Jesús Domínguez plantea en la dramaturgia a las mujeres como las sobrevivientes de este conflicto interno, son ellas las que

luchan contra la impunidad y el olvido, razón por la cual establece un vínculo entre *Antígona* y los testimonios contenidos en la obra.

De acuerdo con lo anterior, Jesús Domínguez por medio de su dramaturgia elabora una memoria pública y ejemplar basada o inspirada en las narrativas testimoniales de los sujetos afectados por el pasado reciente, por ello al generar una re-presentación de los acontecimientos violentos se alude a los testigos supervivientes como sujetos de derecho (políticos), lo cual permite instalar la era del testigo, denominado de esta manera por Annette Wieviorka. En consecuencia, es posible que las dramaturgias del conflicto sean instrumentos por medio de los cuales se puede entender el fenómeno de la guerra en Colombia, de ahí que aquellas dramaturgias fundadas en las memorias colectivas e individuales de los vencidos permitan leerla resistencia de los supervivientes por esclarecer los hechos y evitar que estos se repitan.

### **3.2.5. Pedagogía de la memoria y *Río arriba, río abajo Antígona en el puente cantando***

Las expresiones artísticas y conmemorativas en el país tienen como fin instalar en el ámbito público las diferentes experiencias enmarcadas en sucesos violentos del conflicto armado, por lo tanto, teniendo en cuenta que las dramaturgias del conflicto se configuran en acontecimientos capaces de modificar la subjetividad, dado que se da lugar a un proceso estético y reflexivo, ya que al espectador se le da la posibilidad de sentir y pensar la experiencia. En ese sentido, *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* plantea una forma de conocer y ver la realidad de quienes han sufrido el fenómeno de la desaparición forzada. Por ello, Jesús Domínguez propone esta obra para visibilizar, reconstruir y transmitir la memoria de los cuerpos arrojados a los ríos, de acuerdo con ello la dramaturgia es un medio para comprender cómo se han dado las violaciones sistemáticas a los derechos humanos.

Por otra parte, es claro que la pedagogía de la memoria propende la enseñanza de la historia reciente por medio de las narrativas testimoniales elaboradas por los testigos supervivientes, puesto que su fin es evidenciar cómo las atrocidades de la guerra generaron afectaciones en las víctimas, el conocer lo anterior desde un sentido histórico implica que lo ocurrido no se repita. De acuerdo con esto, Jesús Domínguez expone en su dramaturgia los daños que deja el conflicto en los sujetos, es decir, si en los testigos integrales ocurre la prohibición del entierro,

aconteciendo esto en la imposibilidad por parte de los familiares de elaborar el duelo, surge la necesidad de crear ritos simbólicos que posibiliten conmemorar al ausente. Por ello, *Río arriba, río abajo Antígona en el puente cantando* genera interpretaciones sobre acontecimientos históricos pasados al aludir por ejemplo a la Masacre de Urao, la Masacre del Trujillo, a las Ejecuciones Extrajudiciales y a los daños sociales y culturales que ha sufrido el municipio de Tumaco; si el dramaturgo sitúa los anteriores sucesos significa que eventualmente no han entrado en el marco de la justicia, puesto que los actos cometidos en contra de las víctimas han quedado en la impunidad.

Por ende, las artes escénicas por medio de las dramaturgias del conflicto pueden ingresar al ámbito educativo en calidad de herramientas pedagógicas desde las cuales se pueden abordar contenidos tales como: alteridad, derechos humanos, construcción de ciudadanía, régimen presentista, memoria, testigo y testimonio. De ahí que, la lectura y apropiación de este tipo de dramaturgias posibilite en los sujetos asumir su historicidad al aportar elementos que faciliten la comprensión del presente inacabado, por lo tanto, la inmersión de estos textos dramáticos en las diferentes esferas sociales situaría los acontecimientos dolorosos de la historia reciente como aquello que nos interpela a todos, en tanto hacemos parte de una sociedad que ha visto natural el enfrentamiento entre pares con la intención de anular al otro. Por lo tanto, las artes escénicas quebrantan la manera en que se ha enseñado la historia reciente en los escenarios educativos, puesto que las dramaturgias del conflicto al ser cristalizadoras de las memorias de los testigos integrales y supervivientes fracturan esos olvidos históricos aprendidos y transmitidos no sólo en los espacios escolares sino también en las estructuras sociales.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### 4.1. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta los referentes teóricos abordados en la investigación, así como el análisis realizado a la dramaturgia, se exponen las siguientes conclusiones:

Las artes escénicas al ser un campo propicio para la creación se encuentra en constante diálogo frente a lo que acontece en la realidad, de ahí que el artista con base en el contexto que lo media construya prácticas teatrales o performativas que estén en concordancia con su entorno. Lo cual significa que para re-presentar es necesario volver la mirada al plano real, por ende el sujeto-creador debe tener una interpretación del pasado y el presente, en ese sentido la obra de arte se convierte en un medio cuestionador de los sistemas tradicionales. Por ello, se puede referir la dimensión ética y política de los creadores, en tanto atañe a la manera en que por medio de las prácticas escénicas generan unas fracturas a la historia oficial transmitida por los centros de poder.

Ahora bien, el artista escénico para evitar el acrecentamiento de la amnesia heredada y aprendida, construye una manera diferente de narrar el conflicto, puesto que ante la imposibilidad de enunciar lo indecible de la experiencia traumática emergen los lenguajes poéticos. En efecto, el teatro al ser un cristizador de las memorias heterogéneas da lugar a la transmisión de ese pasado ocultado sistemáticamente, de modo que visibiliza las experiencias pretéritas de los sujetos históricos (testigos integrales y testigos supervivientes), develando que el pasado presenta unos huecos. En efecto, el teatro al ser un dispositivo que congrega a sujetos del ámbito público, posibilita por medio del acto escénico la afectación del espectador, puesto que al revelar las implicaciones violentas que sufren las víctimas, permite develar el reconocimiento del dolor y la resistencia de los testigos supervivientes ante hechos violentos.

En consecuencia, *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando* expone una relación entre el campo escénico o teatral con el régimen presentista y su enseñanza, debido a que el texto dramático analizado al hacer parte de las dramaturgias del conflicto centra su mirada en los acontecimientos que forman parte de las generaciones vivas que han padecido la violencia. Por ello, además de representar las atrocidades de la guerra, las dramaturgias del conflicto posibilitan la reparación de los testigos supervivientes al darles la posibilidad de elaborar el duelo a partir de

los lenguajes poéticos, entonces, los dramaturgos al instalar las voces miméticas de las víctimas las presentan como sujetos que han resistido y se han mantenido de pie para exigir sus derechos, sujetos que han elaborado estrategias y dinámicas para hacerle frente a los procesos antidemocráticos.

Teniendo en cuenta lo anterior, las dramaturgias del conflicto o la puesta en escena de las mismas pueden ingresar al aula o a los escenarios de formación como herramientas pedagógicas, en la medida que el estudio de ellas remite a unos acontecimientos concretos fracturando la memoria hegemónica movilizadora por el Estado. Además, las artes escénicas al tener la facultad de crear procesos de identificación facilitan que la pedagogía de la memoria forme unos sujetos mediados por la alteridad, ya que la dramaturgia aproxima al estudiante frente al dolor de las víctimas. Por lo tanto, para la enseñanza de la historia reciente es imprescindible el arte, puesto que al ser representaciones que parten de hechos determinados del conflicto armado facilitan el entendimiento de la historia reciente, así como problematizan y cuestionan los discursos legitimadores de la guerra.

No obstante, las dramaturgias aluden a hechos históricos del conflicto armado con el fin de evidenciar que han quedado en la impunidad, en tanto no hay esclarecimiento de los acontecimientos al existir demandas de justicia y verdad por parte de las víctimas. Por ejemplo *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantandorefiere* la Masacre del Trujillo, la Masacre de Urao, las Ejecuciones Extrajudiciales y los daños sociales y culturales que ha sufrido el municipio de Tumaco, de ahí que sea la recuperación de la memoria el centro de la dramaturgia para recordar no sólo los hechos sino también a los testigos integrales. De modo que, las artes escénicas pueden cumplir una función importante en la pedagogía de la memoria al facilitar por medio de las dramaturgias del conflicto la apropiación de conceptos tales como: derechos humanos, justicia, verdad, memoria, reparación, trauma y testimonio.

Por otra parte, se reconoce que para impedir que el pasado se repita es indispensable la conciencia histórica de las generaciones futuras, en tanto, en los escenarios formativos se construyen interpretaciones críticas de la realidad. De manera que, al enseñar la historia reciente utilizando como herramienta pedagógica las dramaturgias del conflicto, se fundamenta el aprendizaje de los hechos pasados con el fin de identificar cómo prevenirlos en el futuro.

## **4.2.RECOMENDACIONES**

Se propone que el semillero de Arte y Formación para la paz construya un diálogo académico con la Licenciatura de Ciencias Sociales y la Licenciatura de Educación Comunitaria, pues estos programas cuentan con un desarrollo epistemológico consolidado alrededor de los temas de la memoria, los procesos de duelo y la pedagogía de la memoria. Por lo que, al generar puentes de conocimiento en torno al quehacer artístico y los procesos sociales es posible referir la interdisciplinariedad de los docentes en formación alrededor de temas políticos y sociales que corresponden a nuestra realidad.

Por otra parte, se hace necesario articular los discursos pedagógicos con los discursos artísticos, en el ciclo de fundamentación se destinan las clases de pedagogía para entender a los diversos autores que han propuesto algún enfoque educativo, pero es interesante pensar en estudiar los postulados de Paulo Freire a la luz de una dramaturgia del conflicto armado, esto remite a un conocimiento histórico que alude a nuestro contexto. Además, es indispensable estudiar en las clases y seminarios de pedagogía el enfoque de la historia reciente, puesto que la realidad nacional nos obliga como educadores y artistas tener una postura crítica frente a la construcción de paz en los distintos escenarios sociales.

## FUENTES CONSULTADAS

- Acosta, N. (2014). *La muerte en el contexto del rito funerario: un "sí, pero no"*. Revista de psicología N° 6, pp. 43-56. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/psicologia/article/view/23381/19211>
- Acosta, P. (2006). *La forma de lo real: comparación entre los análisis estructurales de Rosario Tijeras y La virgen de los sicarios* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Recuperado de [https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/2366/AcostaSierraPaolaHelen\\_a2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/2366/AcostaSierraPaolaHelen_a2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- \_\_\_\_\_. (2016). *Arte y Formación para la Paz*.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Acerca de los procesos de reparación en obras performativas*. Revista (pensamiento), (palabra)... y Obra. Volumen (17), pp. 78-93. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/4406/3643>
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo Homo Sacer III*. Valencia, España: Pre-Textos
- Álvarez, J. (17 de abril de 2010). *El asesinato del padre Tiberio*. El Espectador. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso198699-el-asesinato-del-padre-tiberio>
- Barthes, R; Greimas, A; Bremond, C; Gritti, J; Morin, V; Metz, C; Todorov, T & Genette, G. (1970). *Análisis Estructural del Relato*. Recuperado de [https://monoskop.org/images/2/26/Barthes\\_Roland\\_Todorov\\_Tzvetan\\_El\\_analisis\\_estructural\\_del\\_relato\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf)
- Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Recuperado

<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>

Beverley, J. (2012). *Subalternidad y testimonio*. Nueva Sociedad N° 238, pp. 102-113. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/Nuevasociedad/2012/no238/9.pdf>

Blair, E. (2002). *Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública*. Estudios Políticos N° 21, pp. 9-28. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5263815.pdf>

\_\_\_\_\_. (2008.) *Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)*. Estudios Políticos N° 32, pp. 85-115. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5263800.pdf>

Bloch, M. (1996). *Apología para la historia o el historiador*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Bruce-Mitford, M. (1997). *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Recuperado de: <https://religionaragon.files.wordpress.com/2013/02/miranda-bruce-mitford-el-libro-ilustrado-de-los-signos-y-simbolos.pdf>

Carrillo, G; Rubiano, J & 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/bitstream/handle/123456789/1878/TE-18909.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Chaves, J. (2010). *Cuerpo, poder y territorio en rituales y prácticas funerarias del conflicto armado colombiano: un análisis antropológico de algunos municipios en Caldas y Risaralda*. Revista Eleuthera N° 4, pp. 230-249. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/281118942\\_cuerpo\\_poder\\_y\\_territorio\\_en\\_ritua](https://www.researchgate.net/publication/281118942_cuerpo_poder_y_territorio_en_ritua)

les y practicas funerarias del conflicto armado colombiano un analisis antropologic  
o de algunos municipios en caldas y risaralda body power and territory in funerar  
y

Domínguez, J. (2014). *Río arriba, río abajo: Antígona en el puente cantando*. (Dramaturgia inédita)

Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*. Madrid, España: Editorial Salamanca

Garrido, A. (1996). *Teoría de la literatura y literatura comparada. El texto narrativo*. Madrid, España: Editorial Síntesis.

Ginzburg, M. (2003). *Tentativas*. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

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>

Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Recuperado de <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Memoria-Colectiva-Halbwachs.-.pdf>

Hartog, F. (2001). *El testigo y el historiador*. Estudios Sociales N° 21, pp. 11-30. Recuperado de <http://www.bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/EstudiosSociales/article/view/2471/3499>

\_\_\_\_\_. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México D.F, México: Universidad Iberoamericana, A.C.

Herrera, M. (2014). *Cuando escucho la palabra cultura saco mi revólver: subjetividad y tramas de lo político en América Latina*. Pedagogía y Saberes N° 40, pp. 71-86. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/viewFile/2771/2493>

- Herrera, M & Pertuz, C. (2015). *Testimonio, subjetividad y lenguajes femeninos en contextos de violencia política en América Latina*. Kamchatka N° 5, pp. 385-410. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/4572/6596>
- \_\_\_\_\_. (2016). *Educación y políticas de la memoria en América Latina. Por una pedagogía más allá del paradigma del sujeto víctima*. Bogotá, Colombia: 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*. Recuperado de <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria.-.pdf>
- LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Recuperado de [http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia de la Historia/dominick-lacapra-historia-y-memoria-despues-de-auschwitz.pdf](http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia_de_la_Historia/dominick-lacapra-historia-y-memoria-despues-de-auschwitz.pdf)
- Lizarralde, M. (2015). *Ambientes educativos de escuelas en zonas de conflicto armado* (Tesis de doctorado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5282/1/LizarraldeJaramilloMauricioEnrique2017.pdf>
- Marín, H. (2006). *Muerte, memoria y olvido*. Revista de Filosofía N° 37, pp. 309-319. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/themata/37/22Marin.pdf>
- Mèlich, J. (2001). *La ausencia del testimonio: ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Luchando%20contra%20el%20olvido.pdf>
- Ortega, F. (Ed) & Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia & Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf>

- Ortega, P. (2009). *La pedagogía crítica: reflexiones en torno a sus prácticas y sus desafíos*. Pedagogía y Saberes N° 31, pp. 26-34. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/viewFile/659/651>
- \_\_\_\_\_ & Castro, C. (2010). *Rostros y rastros de una pedagogía de la memoria*. Rollos Nacionales pp. 91-91. Recuperado de: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/NYN/article/view/973/988>
- \_\_\_\_\_; Merchán, J & Vélez, G. (2013). *Enseñanza de la historia reciente y pedagogía de la memoria: emergencias de un debate necesario*. Pedagogía y Saberes N° 40, pp. 59-70. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/2770/2492>
- Osorio, J & Rubio, G. (2006). *El deseo de la memoria. Escritura e historia*. Santiago de Chile, Chile: Escuela de Humanidades y Política.
- Programa Cuarta Pared. (15 de julio de 2017). *Río arriba, río abajo*. [Radial]. Recuperado de: [https://www.ivoox.com/rio-arriba-rio-abajo-audios-mp3\\_rf\\_19816796\\_1.html](https://www.ivoox.com/rio-arriba-rio-abajo-audios-mp3_rf_19816796_1.html)
- Pini, I. (2009). *Memoria y violencia: reformulando relatos*. Ensayos. Historia y Teoría del Arte N° 16, pp. 43-63. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45863/47416>
- Quiceno, N. (2013). *Religiosidad y política: Bojayá una década después*. Revista Estudios del Pacífico Colombiano N° 1, pp. 83-96. Recuperado: [http://tesis.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/7851/1/QuicenoNatalia\\_2013\\_ReligiosidadPoliticaBojaya.pdf](http://tesis.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/7851/1/QuicenoNatalia_2013_ReligiosidadPoliticaBojaya.pdf)
- Ramírez, R. (2008). *La pedagogía crítica: una manera ética de generar procesos educativos*. Folios N° 28, pp. 108-119.. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/6109/5065>
- Reyes, M. (2005). *A contraluz de las ideas políticamente correctas*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Rincón, L. (2016). *La memoria: puerta y espejo de un pasado y un presente silenciado* (Tesis de maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

- Ríos, T. (2005). *La hermenéutica reflexiva en la investigación educacional*. Revista Enfoques Educativos N° 1, pp. 51-66. Recuperado de [http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/09/Rios\\_N7\\_2005.pdf](http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/enfoques/09/Rios_N7_2005.pdf)
- Rubio, G. (2012). *El pasado reciente en la experiencia chilena. Bases para una pedagogía de la memoria*. Estudios Pedagógicos XXXVIII (N°2), pp. 375-396. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173524998022>
- Sófocles. (2001). *Antígona*. Recuperado de: [http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/articles-65465\\_archivo.pdf](http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/articles-65465_archivo.pdf)
- Sacavino, S. (2014). *Pedagogía de la memoria y educación para el “nunca más” para la construcción de la democracia*. Revista Folios N° 41, pp. 69-85. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n41/n41a05.pdf>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Recuperado de: <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayeroyhoy/DiplomadoJT2015/Mod3/Los%20abusos%20de%20la%20memoria%20Tzvetan%20Todorov.pdf>
- Universidad Pedagógica Nacional. (2016). *Informe de autoevaluación Acreditación de alta calidad Licenciatura en Artes Escénicas*.
- Universidad Pedagógica Nacional. (2014). *Plan de Desarrollo Institucional 2014-2019: una universidad comprometida con la formación de maestros para una Colombia en Paz*. Recuperado de [http://institucional.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/pdi\\_upn\\_2014\\_2019.pdf](http://institucional.pedagogica.edu.co/admin/UserFiles/pdi_upn_2014_2019.pdf)
- Zamudio, C. (2012). *Gobernabilidad sobre el recurso hídrico en Colombia: entre avances y retos*. Revista Gestión y Ambiente N° 3, pp. 99-112. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gestion/article/view/36284/42930>
- Zorio, S. (2011). *El dolor por un muerto – vivo. Una lectura freudiana del duelo en los casos de desaparición forzada*. Revista Desde el jardín de Freud N°11, pp. 251-266. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/27261>