

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Estudios Sociales y Globales

Maestría de Investigación en Estudios Latinoamericanos

**Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia que interpelan el
papel del Estado**

1988 – 2009

Nathalie Forero Perdomo

Tutor: Rafael Polo Bonilla

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

| | | |
|---|---|---|
|  | Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas |  |
|---|---|---|

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Nathalie Forero Perdomo, autora de la tesis intitulada “Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia que interpelan el papel del Estado 1988 – 2009”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de abril de 2020

Firma: _____

Resumen

El Estado colombiano ha tenido, desde la década de los ochenta del siglo XX hasta la actualidad, dos objetivos en su proyecto político: la lucha contrainsurgente y la guerra contra el narcotráfico. Para lograrlo ha implementado prácticas de diverso orden, como aumentar su capacidad de defensa.

Esta investigación explora, bajo los regímenes de representación, cómo y de qué manera las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia cuestionan la capacidad del Estado en su funcionamiento. Aquí se entiende por Narrativas teatrales su materialidad textual, en oposición al carácter efímero de la puesta en escena. No obstante, es necesario comprender el intercambio simbólico, de denuncia y confrontación crítica que interpela al Estado colombiano en su transformación con las consecuencias negativas para la sociedad.

A partir de una revisión teórica sobre el Estado en sociedad propuesta por Migdal y de dos modelos explicativos del paramilitarismo colombiano, en Romero y Zelik, esta investigación sostiene que, a pesar de los intentos del Estado en su apertura modernizante, no ha manifestado un interés real en ampliar su comunidad política, reforzando su incapacidad de reconocimiento y negociación con sectores sociales divergentes; en consecuencia, ha sido la sociedad colombiana quien ha recibido los resultados degradantes del conflicto armado.

Para demostrarlo, tres obras de teatro son el objeto de estudio: *El paso*, *Gente sin rostro* y *El deber de Fenster*, que evidencian, cronológicamente, la preocupación del teatro colombiano por no darle la espalda al problema del conflicto, recuperar la memoria y realizar una reparación simbólica a la sociedad.

“El teatro es un arte que es capaz de representar lo que la sociedad tiene oculto”

Santiago García Pinzón, 1928 - 2020

Tabla de contenidos

| | |
|---|-----|
| Abreviaturas | 11 |
| Introducción..... | 13 |
| Capítulo primero: Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia | 15 |
| 1. Regímenes de representación, una perspectiva polifónica | 15 |
| 2. Estética y política: Aproximación a las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia | 26 |
| 3. Intercambio simbólico y textualidad..... | 32 |
| Capítulo segundo: Materiales sociohistóricos de las Narrativas teatrales | 37 |
| 1. El Estado colombiano de los años ochenta del siglo XX a inicios del siglo XXI .. | 43 |
| 2. Estado, paramilitarismo y narcotráfico | 51 |
| Capítulo tercero: El lenguaje artístico en clave política | 61 |
| 1. Narrativas teatrales de la Violencia en contexto..... | 64 |
| 2. Encuadre del detalle | 78 |
| Conclusiones..... | 91 |
| Obras citadas | 95 |
| Anexos..... | 99 |
| Anexo 1: Recursos audiovisuales de consulta complementaria | 99 |
| Anexo 2: Fotografía de <i>El paso</i> (1988)..... | 100 |
| Anexo 3: Fotografía de <i>El deber de Fenster</i> (2009)..... | 101 |

Abreviaturas

| | |
|-----------|--|
| ACDEGAM | Asociación Campesina de Agricultores y Ganaderos del Magdalena Medio |
| ADO | Auto Defensa Obrera |
| Afavit | Asociación de Familiares de las Víctimas de Trujillo |
| ANUC | Asociación Nacional de Usuarios Campesinos de Colombia |
| AUC | Autodefensas Unidas de Colombia |
| CGT | Confederación General del Trabajo |
| CIDH | Comisión Interamericana de Derechos Humanos |
| CISVT | Comisión Intercongregacional de los Sucesos Violentos de Trujillo |
| CNMH | Centro Nacional de Memoria Histórica |
| CNRR | Centro Nacional de Reparación y Reconciliación |
| CSTC | Central Unitaria de Trabajadores de Colombia |
| DIH | Derecho Internacional Humanitario |
| ELN | Ejército de Liberación Nacional |
| EPL | Ejército Popular de Liberación |
| FF.AA. | Fuerzas Armadas |
| FARC – EP | Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo |
| GMH | Grupo de Memoria Histórica |
| MAS | Muerte A Secuestradores |
| MQL | Movimiento Quintín Lame |
| M-19 | Movimiento 19 de abril |
| ONG | Organización no gubernamental |
| UP | Unión Patriótica |

Introducción

Aunque se encuentre en un espacio distendido y festivo, el teatro colombiano se convierte en un lugar serio cuando se alude a temas sobre el conflicto armado más reciente de la historia nacional. En él ocurre el reparto de lo sensible para el que se asignan lugares, funciones, modos de hacer, de visibilidad para que ciertos relatos, materiales y personajes pertenezcan al régimen estético del arte. La referencia al *régimen* también se le adjudica a un modo alternativo de análisis histórico en el que el *dialogismo* entre elementos, sucesos y personajes configura una interpretación polifónica de la realidad.

Estas dos formas de proceder y cada uno de sus universos de sentido (arte / política) señalan la dimensión de realidad social y lo que estos tienen en común. De una parte, darle visibilidad a la problemática de la violencia, pues, para el análisis de la política este es un factor preponderante y al que siempre hay que volver, y para la dramaturgia, en este caso, ha visto, en esta problemática, un recurso para la memoria histórica como una manera de reparar a las víctimas del conflicto y, sin duda, desde lo artístico, como fuerza creativa importante.

Por otra parte, estos dos universos de sentido si se combinan: régimen de representación y régimen estético del arte, se complementan en un encuadre del detalle que activa, en escena, personajes que antes apenas figuraban en la trama, detrás del proscenio. Sin embargo, con un enfoque que bien podría denominarse *régimen estético de representación* se les otorga participación a los ahora personajes de la escena.

Esta investigación procura establecer ese complemento como régimen estético de representación desde la polifonía de perspectivas, y de los modos dispuestos para esto en lo concerniente al teatro; es por ello que la directriz de este trabajo: *porqué y cómo las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia interpelan el papel del Estado en el periodo de 1988 a 2009*, facilita la comparecencia de los regímenes expuestos anteriormente, para entender de qué modo ese teatro de la violencia, llama la atención sobre asuntos políticos en un periodo sumamente grave de contienda política.

Entonces, esta investigación consta de dos capítulos explicativos, uno analítico y las conclusiones. El primer capítulo, explica qué se entenderá por *Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia* y los efectos de la llegada de la modernidad, su despliegue en el ámbito social y cómo se disponen en el régimen de representación propuesto por Cristina Rojas (2001), además, allí se conjugan interpretación y estética para explicar la

manera en que, lo que se define como Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia repercuten en un análisis dialógico y participativo de los pueblos que se exponen en su vulnerabilidad, y que en esta fragilidad, se convierten en sujetos de acción que solicitan el diálogo, ya que al llamar la atención e inquirir, propician la conversación.

El segundo capítulo *Materiales sociohistóricos de las Narrativas teatrales* inicia con un rastreo teórico acerca del Estado en sociedad de Joel S. Migdal (2001), como entidad diferenciada, por un lado, en *una imagen* centrípeta que irradia autonomía, y unas *prácticas reales* de sus múltiples partes y en tensión constante con la imagen estatal. Esta teoría del Estado en sociedad se aplicó a un breve recorrido historiográfico de la violencia en Colombia, y a dos modelos explicativos, en contradicción, dentro del conflicto armado reciente y el narcoparamilitarismo como actor concomitante de dicho conflicto; el estudio de Mauricio Romero *Paramilitares y autodefensas 1982 – 2003* (2003) y *Paramilitarismo. Violencia y transformación social, política y económica en Colombia* de Raul Zelik (2015).

El capítulo final corresponde al análisis del *Lenguaje artístico en clave política* pues, el enfoque propuesto para observar las piezas dramáticas y los materiales sociohistóricos presentados en los capítulos anteriores, despliegan una perspectiva fundamentalmente política que se conjuga en las Narrativas teatrales, a partir de tres obras de teatro. Estas coinciden en su creación y publicación con el periodo convulso de la violencia multidimensional en Colombia. Estas obras de teatro son: *El paso* (1988), *Gente sin rostro* (1992) y *El deber de Fenster* (2009).

Las Narrativas teatrales en contexto preparan la mirada para enfocar en ellas aspectos que el choque histórico de la modernidad desplegó como la presencia de nuevos agentes y una gama de prácticas estatales para fortalecer y respaldar de manera indeterminada la imagen del Estado, lo que conduce a plantear que estas Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia apuntan a entablar la conversación que durante tanto tiempo ha sido aplazada por el conflicto, el silencio y la represión.

Finalmente, este trabajo invita a activar la lectura sobre el Estado colombiano actual, a la luz de las Narrativas teatrales de la Violencia en las que se despliega desde varias aristas, la problemática irresuelta del conflicto armado.

Aquí se plantea una propuesta explicativa y pretende motivar muchas otras.

Capítulo primero: Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia

1. Regímenes de representación, una perspectiva polifónica

La expansión de la autoconciencia *civilizatoria* de Occidente enarboló, como una de sus banderas de proyecto de dominación, la violencia en la medida en que fuera útil a la formación de la nación y el Estado en América Latina. En esta medida, la violencia existió también en formas implícitas, como en la representación de jerarquías, la imposición de autoridad, la legitimidad de ciertas prácticas que apoyaran la dominación. Situación que se hace presente en el discurso sobre las relaciones de poder y dominación (Rojas 2001, 18), no únicamente en lo manifiesto y explícito como la guerra y el conflicto armado.

En este sentido, la construcción de la realidad, en América Latina, a inicios de la modernidad y a partir de la diferencia entre civilización y barbarie, permite comprender, desde el privilegio, la violencia como incapacidad para abordar y/o comprender lo diferente e interpretar a eso Otro distinto de forma unívoca y monolítica desde el miedo, la desconfianza y el peligro. Por lo tanto, el verdadero origen de la violencia no está fundamentado, únicamente, en términos de inseguridad y peligro, sino desde el deseo de reconocimiento y coherencia de un Occidente único (25) respecto a sus colonias de ultramar diversas.

Desde este panorama de la violencia se puede entender la noción de *régimen de representación* propuesto por Cristina Rojas (27) como “un modo alternativo de interpretación histórica” que tiene como fundamento *el dialogismo*, que permite la construcción de una realidad diversa, opuesto a una interpretación *monológica* en perspectiva de una sola vía y desde la posición del intérprete (22).

De esta forma, las relaciones sociales son las que configuran el carácter ‘dialógico’ del lenguaje y de la cultura dando sentido a los propósitos de esta investigación, como lo expresa Mijaíl Bajtín (1993, 6): “donde empieza la conciencia, allí se inicia ... un diálogo. Sólo las relaciones puramente *mecánicas* no son dialógicas”. Poder relacionar hechos, elementos y los actos humanos permite una construcción de *totalidad* en un diálogo que no solo tiene en cuenta cada una de las voces por separado, sino su disposición y la interacción entre ellas y los elementos que lo conforman (Bajtín 2012, 191).

Esta interpretación histórica alternativa [los regímenes de representación] es útil en la medida en que, el dialogismo “facilita encuentros, solapamientos e intercambios entre interpretaciones locales y externas” (Rojas 2001, 27-8); por ello, dicho modo de interpretación, histórico y dialógico, enriquece y evidencia los conflictos y las perspectivas de una realidad, además, pone en diálogo a los actores locales, sus deseos y los contextos donde nacen e interactúan.

Como se ha dicho, una perspectiva monológica requiere de la comprensión unívoca del mundo representado a partir de un *canon*; sin embargo, la pertinencia de un enfoque dialógico es la de comprender “el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética” (Bajtín 1993, 19), para el caso de esta investigación, de una construcción histórica plurivocal en interacción.

Este será, entonces, el enfoque que conducirá esta investigación sobre las *Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia* entre 1988 a 2009, ya que esta óptica motiva un análisis de la representación de la violencia y hace necesario precisar los antecedentes junto a la justificación de los textos dramaturgicos seleccionados. Asimismo, nos permitirá entender por qué y cómo dichas Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, interpelan el papel del Estado.

Para entender el interpelar al Estado a través del teatro, se puede comenzar por entender, en términos generales, la violencia como “la calidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él un comportamiento por la fuerza, es decir, en última estancia, mediante una amenaza de muerte un comportamiento contrario a su voluntad y su autonomía; una imposición que implicaría, en principio, su negación como sujeto humano libre” (Echeverría 2006, 60), en este sentido se introduce la noción de violencia, de Bolívar Echeverría, para comprender la clásica teoría del Estado de Max Weber, según la cual, es dicha *asociación política* [el Estado] “definible sociológicamente por referencia a un medio específico que él, como toda asociación política posee: la violencia física” (Weber 1998, 83), medio específico, y no el único, pero sí del que se vale legítimamente el Estado.

Con el objetivo de que sea el Estado el que desarrolle su proyecto político dentro de la comunidad nacional, la primera tarea de las instituciones violentas del Estado moderno será la de expulsar, exterminar y reprimir todo aquello que no corresponda con el papel “civilizatorio”, en los términos inicialmente expuestos y el de erradicar todo germen de lo “no domesticado” con tendencia a la disfuncionalidad individual o colectiva

(Echeverría 2006, 77), de este modo, dichas instituciones deben castigar los males de la sociedad, lo diferente y extraño.

Revisar la realidad histórica colombiana hace visibles lugares comunes de la violencia en la medida en que, esta ha sido el resultado de la incapacidad de abordar la diferencia y una tendencia a interpretar lo diferente desde una posición de privilegio (Rojas 2001, 22), teniendo evidencias fenoménicas y observables de la violencia, se tienen también manifestaciones simbólicas y de representación, por ello los regímenes de representación “ponen de presente una diversidad de manifestaciones y de representaciones de las violencias” (30) que permiten visibilizar esos puntos de encuentro y lugares comunes de la realidad colombiana.

Para el caso colombiano, es necesario detenerse en la periodización que se ha hecho sobre la Violencia. Según Guzmán, Fals, y Umaña (1977), La Violencia en Colombia puede comprenderse a partir de oleadas y treguas, desde el asesinato del candidato por el partido liberal, el abogado Jorge Eliécer Gaitán, el nueve de abril de 1948, como primera ola de violencia y el inicio del Frente Nacional en 1958 como tregua.

Este periodo se caracterizó por el asesinato de 180.000 personas, el abandono de 400.000 parcelas y el desplazamiento de dos millones de personas; “Al igual que las guerras civiles del siglo XIX, la Violencia se expresó como un conflicto bipartidista entre liberales y conservadores, pero carecía de [la] estructura militar de una guerra civil” (Rojas 2001, 32) atribuyéndole a este periodo histórico el nombre de La Violencia.

La política de “sangre y fuego” contra liberales del gobierno conservador de Laureano Gómez en 1950, respondía a la preferencia política *fascistizante* por la cual se inclinaba el presidente (Sánchez 1989, 147), tanto es así que la metáfora del ‘basilisco’ enconaba a sus adalides de guerra, es decir, a los chulavitas campesinos boyacenses “en especial de la vereda llamada Chulavita, de donde les vino el nombre que más tarde se convirtió en una denominación genérica de la nueva policía” (Reyes 2015, 62-3) y atemorizaba a campesinos liberales denominados *chusmeros*.

Como se ha dicho, con la imposición de un gobierno conservador a la cabeza de Laureano Gómez se da “la primera ola de violencia, de 1948 a 1949” (Guzmán 1977, 37) de allí en adelante, términos como *masacre* y *genocidio* comenzaron a ser habituales en el lenguaje periodístico (Sánchez 1989, 138), el cambio de credo político se utilizó como estrategia de supervivencia y la Violencia empezó a extenderse por todo el territorio nacional.

La transformación de la Violencia en la época actual, iniciada durante la década de los años ochenta del siglo XX, y hasta las primeras dos décadas del siglo XXI, se ha convertido en un fenómeno multidimensional, en tanto se denomina en plural *las violencias*; dicho carácter multivariado se deriva de sus distintas dimensiones como las socio – económicas, políticas, culturales, regionales y las relacionadas con el cultivo y tráfico de drogas, todo esto, sin dejar de lado una serie de actos asociados “que incluyen la organización de ejércitos privados, el ajuste de cuentas a título personal, el surgimiento de autodefensas, de los escuadrones de la muerte y la organización de brigadas de ‘limpieza’ contra pandillas juveniles, delincuentes menores, prostitutas, indigentes y homosexuales” (Rojas 2001, 32) lo que derivó en distintas respuestas y tipos de violencia en confrontación con el Estado.

Este enfrentamiento entre diversas agrupaciones y gremios y el Estado, como organización social legítima dentro de su territorio, se da entre violencia criminal, guerrillas, movimientos sociales y minorías étnicas contra el Estado o de este contra aquellos, además, de seguridad privada, desencadenando variantes y tipologías de la violencia, en el marco del *pluralismo jurídico* en Colombia (de Sousa 2018) que, entre diferenciaciones explícitas y dicotómicas, reflejan la fragmentación de su sistema jurídico, a pesar de su dinamismo social tan notable como cruel.

Según Boaventura de Sousa una de las características del derecho estatal colombiano es su ‘heterogeneidad’, es decir, conjuga dimensiones represivas, democráticas, formales, burocráticas con componentes informales y desburocratizados con áreas de intervención o ausencia estatal anteceditos por la competencia estatal con otros ordenamientos paralelos en continua confrontación; dichos ordenamientos de tipo subnacional y supranacional compiten por la regulación social, nos dice de Sousa (2018, 2: 59-60):

No es fácil identificar todos los ordenamientos jurídicos subnacionales que compiten con el Estado colombiano en la regulación social. Algunas de las dimensiones o variables que parecen más importantes para identificar el vasto paisaje jurídico colombiano pueden ser formuladas como variables dicotómicas, pero desde el inicio se tiene que asumir que, en el plano empírico, la dicotomía no es más que los dos extremos de un continuo en el cual, de hecho, se localizan de manera diferente los distintos ordenamientos jurídicos.

Dicho pluralismo jurídico colombiano tiene múltiples facetas en su dimensión subnacional: oficial / no oficial; formal / informal; monocultural / multicultural y cívico / armado (60) lo cual, deriva en la fragmentación del campo jurídico colombiano como

reflejo de la carencia de hegemonía siendo un factor sustancial de la reproducción de ausencia de hegemonía estatal y fragmentación jurídica.

A partir del siglo XXI, dicho sistema jurídico poroso, delimitado ambiguamente, en el que coexisten distintas asociaciones políticas en competencia, donde el Estado es el que debe mantener su supremacía frente a las demás asociaciones, responde a la confrontación, de forma violenta, en sus múltiples transformaciones, al paramilitarismo y a los grupos insurgentes.

Distintos sectores del ámbito artístico en Colombia han respondido, a su vez, a esta confrontación. Por ejemplo, como antecedente de investigación, el trabajo de María Helena Rueda: *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana* (2011, 9), desde la literatura se explora la relación que existe entre la práctica de la violencia y la literatura como temática de la violencia en el contexto colombiano:

Esta mirada sobre la violencia en la narrativa colombiana se sitúa pues en un punto de permeabilidad constante entre los hechos violentos y la forma como éstos han sido entendidos y narrados. Asume la violencia como un *continuum*, en el que cada acto de agresión deriva de las circunstancias que lo hacen posible, y a la vez tiene múltiples derivaciones en las vidas de las personas y la configuración general de la sociedad. Los relatos de la violencia se entienden aquí como una parte de dicho *continuum*, procurando acceso a hechos de violencia ocurridos en la sociedad colombiana que rebasan y a la vez reclaman comprensión.

Rueda se concentra en el momento histórico de sus narrativas elegidas, es decir, las circunstancias específicas en las que ocurre dicha violencia y la relación estrecha entre el texto que narra la violencia y la vivencia de esa violencia a través de la narrativa como huella del horror. En este mismo sentido, Rueda (11) se enfoca en la perspectiva ética en su papel transformador y optimista de estas narrativas de la violencia colombiana y de la circulación de esta, en diversos relatos, formatos y lenguajes.

Otro ámbito artístico que ha respondido a la problemática de la violencia ha sido la dramaturgia como *un campo de respuesta crítica y productiva*, en la medida en que ha expresado su perspectiva del acontecer nacional con su propio análisis y su postura artística y de memoria, frente a la realidad social, teniendo como resultado el material dramático en colectivos, laboratorios de trabajo y trabajos exploratorios en gran parte del territorio nacional.

En palabras de Enrique Pulecio (2012, 1:49):

Es por esto que las obras de teatro que hablan del conflicto armado en Colombia desempeñan un papel vital en el entramado de la vida de nuestra sociedad. Aun cuando constituyen un valioso testimonio no son simples documentos en donde podemos

reconocer huellas del pasado o números de estadísticas desoladoras. Si su elaboración es un juego permanente entre la proximidad del presente y el alejamiento del hecho consumado y acaso olvidado, lo es también entre el desgarrador estado general de las cosas evocadas y la dolorosa actualidad de las víctimas de hoy.

En este sentido, el teatro colombiano de las últimas tres décadas ha sido útil a la sociedad en la medida en que sus obras elaboran una reparación simbólica a las víctimas del conflicto armado, utilizan el recurso del testigo para involucrar a la sociedad y actúan en contra del olvido como recordatorio y recuperación de la memoria colectiva.

En 2012, una iniciativa del Ministerio de Cultura de Colombia intitulada *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (2012 – 2013), tuvo como propósito analizar y compilar las dramaturgias del conflicto armado interno para lo cual, tuvo en cuenta la vasta producción teatral desde los años ochenta del siglo veinte (Pulecio 2012, 1:15) convirtiendo aquella publicación en un valioso material de memoria nacional, en consonancia con la reparación *simbólica* a la que se comprometió el Estado en dos sentidos.

Primero, reconocer el dolor de las víctimas del conflicto armado y apoyar las iniciativas capaces de dejar testimonio imperecedero para que los hechos atroces no se repitan, y segundo, el deber del Estado en “la aplicación de la Ley de víctimas –Ley 1448 de 2011– en lo que refiere a su reparación simbólica; es decir, asegurando la preservación de la memoria histórica del conflicto” (11).

Luchando contra el olvido... (Pulecio 2012, 1:33) coincide con el propósito de esta investigación ya que, una de las preocupaciones del análisis de Pulecio es la de “descubrir de qué manera los dramaturgos colombianos han sido afectados en su comprensión del mundo por el conflicto y cómo han elaborado su obra, ya como *un grito de protesta* frente a ‘la realidad del sufrimiento’, como un gesto de perplejidad, *una voz de denuncia*”¹. Su objetivo principal es la crítica al tejido social en su capacidad de reacción o su indiferencia (41) frente al conflicto armado.

Enrique Pulecio Mariño agrupa, bajo *Luchando contra el olvido...* (2012, 2013), más de una treintena de dramaturgias de la violencia. La metodología de ese trabajo consistió en la recopilación del material en librerías y bibliotecas públicas y privadas, para luego, emprender la búsqueda de material inédito cuyos creadores lo hubieran puesto en escena.

¹ Énfasis añadido.

Este proceso puso en evidencia “la vasta y significativa producción teatral en la mayor parte del territorio nacional. Y aún más, una necesidad de expresión a través del teatro, de sus formas tradicionales, de las actuales y de múltiples teatralidades resignificadas, lo cual debe llamar la atención de los estudiosos” (Pulecio 2012, 1:15), lo que evidencia una producción dramática en aumento que reflexiona sobre el conflicto y sus implicaciones.

Allí, Marina Lamus Obregón (16) introduce la investigación a dichas obras como “motivo por el cual ellas se constituyen en un importante reservorio para la memoria del país”, es la lucha contra el olvido y el ejercicio de la memoria como propósito de dicho trabajo.

En esta investigación, Enrique Pulecio (2012, 1:33) pone su mirada sobre la producción dramática y cómo a esta le afecta la comprensión del mundo a través del conflicto en la elaboración de las obras:

ya como un grito de protesta frente a “la realidad del sufrimiento”, como un gesto de perplejidad, una voz de denuncia, un esfuerzo por comprender, como crítica, como un rito de muerte, o como una plegaria elevada al universo en favor de las víctimas que aquí aparecen inmoladas en una atroz carnicería sin parangón en la historia de nuestro continente.

Dos ideas fundamentales del estudio de Pulecio son, en primer lugar, la fuerza creadora experimental del cruel fenómeno de la violencia como búsqueda particular de las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, objeto de estudio de esta investigación, denominadas por Pulecio como *dramaturgias del conflicto*.

De una parte, la temática de la violencia es la fuente de creación y experimentación de Narrativas teatrales y de novedosos procedimientos artísticos en el montaje de sus obras, marcando una distancia con los modelos precedentes. Es un despertar de los dramaturgos colombianos por realizar “nuevas búsquedas que los lleven a mostrar el horror con sus espantosas consecuencias, sin utilizarlo como medio para otros fines” (Pulecio 2012, 1:71), a ello, se le agrega su utilidad como “caja de resonancia, [que] pueda penetrar en la vida real y emocional de una sociedad que padece las terribles consecuencias políticas y sociales de la violencia exacerbada.” (41) y, con más relevancia, “convoque a la conciencia colectiva a un cuestionamiento social” (40) permitiendo que el arte intervenga en la construcción de lo porvenir de forma sensata y consecuente.

En segundo lugar, Enrique Pulecio en su investigación desarrolla la idea de la figura del testigo y el testimonio en el uso de la memoria ya que muestra un nuevo rol en

el hecho trágico. El testigo y el testimonio provienen de esa fuente creativa en las dramaturgias del conflicto ya que incluyen un actor prolífico para darle tratamiento a los hechos históricos de sangre y violencia; el testigo es el dramaturgo y en destacados casos, un personaje de la trama, su testimonio la narrativa teatral.

Como personaje, el testigo es fértil en el sentido en que es la víctima el único rostro revelado en el fenómeno real de la violencia, el testigo concurre al horror; es el testigo y su testimonio quienes elaboran otra poética de la tragedia, ya que las obras teatrales no se resuelven en la catástrofe (19), como en la tragedia clásica griega, sino que inician y se desenvuelven en lo trágico de esta realidad violenta.

El teatro de la violencia se transforma en “constatación de una verdad objetiva: los crímenes atroces que subyacen en el fondo de cada una de las obras que los representan” (34), desintegrando el tejido social.

Cuando Enrique Pulecio (35) plantea que el dramaturgo de la violencia, al poner en escena el sufrimiento y el dolor de la víctima, pone, en general, la naturaleza humana en acción y transforma ese dolor vivo y real en emoción verdadera, no como simple recurso dramático, es allí, como las víctimas de la violencia, al verse representadas en las dramaturgias, recuperan el drama social colectivo para transformarlo.

Otra importante investigación reciente sobre el teatro colombiano de la Violencia es, sin duda, el trabajo de Carlos José Reyes Posada en *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* (2013 – 2015), obra en tres tomos que, bajo el lente histórico, presenta el teatro colombiano de creación correspondiente a los diferentes hechos que conformaron identidad nacional de la mano de la violencia.

El primer tomo (2013) inicia con las etapas de la violencia desde la conquista, la colonia, la independencia, las guerras civiles decimonónicas, finalizando con la Guerra de los Mil Días y el cambio al siglo XX; el segundo tomo (2014) da cuenta de las consecuencias de dicha guerra, la separación de Panamá, la Huelga de las bananeras, “El Bogotazo”, concluyendo con los inicios del periodo de la Violencia hasta 1954; el tercer y último tomo (2015) reúne, con delicado detalle, las obras teatrales que han elegido como temática a ‘la violencia’ en sus distintas dimensiones, es así como los capítulos, que conforman este último tomo, se refieren a: 1) La violencia, 2) La proyección de la violencia sobre el teatro XX – XXI, 3) Guerrillas y bandoleros, 4) Desplazados y marginales, 5) Violencia urbana, 6) Violencia política, sicarios, guerrilla y terrorismo paramilitar, y 7) Metáforas de la muerte.

En *Teatro y violencia ...*, Reyes acompaña las obras de teatro con una introducción para cada uno de los periodos de la historia colombiana desde la Colonia hasta la época contemporánea. En ella, Reyes hace hincapié sobre la violencia como “rasgo preponderante en la historia de Colombia” (2013, 23; 2014, 37). Esta situación constante y por todo agobiante, hace que aparezcan en la sociedad imaginarios, expectativas, temores, frustraciones como “poderoso motor de la historia” (Reyes 2013, 24) a la vez que es material para la producción teatral que pone en escena los conflictos sociales en los que se muestra una compleja relación entre la ficción y la recreación de sucesos reales.

En esta dramaturgia del conflicto armado se revelan los hechos históricos desde una óptica distinta, la óptica artística a partir de la cual, se pone al descubierto los sentimientos, las expresiones sensibles de sus creadores, quienes “de acuerdo con su época y condición, asumen determinadas posiciones frente a los hechos narrados” (38), es por esto que, “la visión de los hechos dramáticos ocurridos en diferentes pueblos, encuentra un valioso complemento en el arte dramático, tanto en los textos como en las puestas en escena” (24); es en esta relación de la producción teatral colombiana con la historia la que hace posible una intervención para el porvenir, pues, vigoriza el entramado histórico y artístico colombiano y ofrece un espacio de reflexión para nuevas preguntas del futuro del acontecer nacional.

Es así como el teatro colombiano alcanza en la segunda mitad del siglo XX un alto grado de desarrollo, como lo expresa Reyes (2015, 38):

La producción teatral colombiana ha transformado de manera sustancial la concepción del teatro, las poéticas y métodos de la escritura dramática, así como las formas de actuación y la puesta en escena. Son muy diversos los hechos, eventos, creación de escuelas y grupos que han intervenido en la transformación del arte escénico en Colombia.

Sin embargo, a la par de ese siglo veinte en el contexto social y político se provocaba más violencia y aparecía en ella nuevos actores del conflicto y nuevos motivos de contienda.

En este sentido, el teatro en Colombia, de la segunda mitad del siglo XX, ha explorado nuevos caminos en sus métodos de creación, puesta en escena, abordaje temático, escritura dramática y formas de actuación; lo que ha transformado, sustancialmente, la concepción del teatro contemporáneo colombiano.

El recorrido temporal de la investigación de Reyes (38), expone la confrontación política e ideológica constante en la historia colombiana reflejada en el teatro y cómo en

ella, a medida que fue sofisticándose, aparecieron nuevos actores beligerantes y, con ellos, miles de muertos y desplazados en la escena nacional. Entonces, el teatro aparece para desvelar las secuelas de terror y las huellas de memoria colectiva evocando historias del pasado y el origen de muchos conflictos que persisten en el presente.

El vínculo que existe entre historia y teatro permite dar una mirada enriquecida sobre la realidad histórica en la cual, “encontramos creaciones y descubrimientos que nos emocionan y regocijan, pero también encontramos todo cuanto nos perturba: la violencia, la injusticia, el horror de tanta muerte inútil y tanta esperanza desvanecida.” (Reyes 2013, 25); este análisis histórico teatral propuesto por Carlos Reyes es “un juego doble de espejos [en el cual] se trata de conocer y estudiar la historia desde el escenario teatral, y a la vez, investigar las obras, temas y lenguajes teatrales desde el punto de vista de la historia” (2015, 39). De esta forma, el modelo histórico y cronológico de las obras de teatro presentadas en *Teatro y violencia...*, bajo la temática de la violencia inspirada en los hechos más dramáticos de la historia colombiana, estimula la mirada consciente y reflexiva sobre la realidad histórica.

Estas importantes investigaciones sobre teatro y violencia en Colombia sientan ya una preocupación sobre el fenómeno multidimensional de la violencia en el país a través del teatro, el trabajo de Enrique Pulecio (2012, 2013) recopila y caracteriza la dramaturgia del conflicto armado de las últimas tres décadas, mientras que la investigación de Carlos Reyes (2013, 2014, 2015), desde su perspectiva histórica, permite la comprensión de un largo proceso teatral de dos siglos, en cuanto a creación como a disposición del teatro en la realidad de la sociedad colombiana.

Lo anterior, da cuenta de la forma en que el teatro colombiano, sobre todo el más reciente, “se ha incrementado en las últimas décadas en una proporción muy superior (sic) a la de cualquier otra etapa de nuestra historia” (Reyes 2015, 956) y dicha abundancia en la producción teatral hace manifiesto el interés por un estudio comparativo y relacional entre la historia y el teatro colombianos.

En contraste con estas investigaciones de Enrique Pulecio y Carlos José Reyes, la presente investigación pretende dar respuesta a la pregunta *¿Cómo y de qué manera las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia cuestionan la capacidad del Estado colombiano en su funcionamiento?*

Mientras el objetivo principal de *Luchando contra el olvido...* (2012, 41) fue la crítica a la sociedad en su incapacidad de reacción, o su indiferencia; este trabajo de

investigación supone la crítica directa, desde la dramaturgia, al papel del Estado colombiano durante el periodo 1988 – 2009.

¿Por qué este periodo? Porque en un trabajo anterior intitulado “Guadalupe años sin cuenta: acercamiento al Nuevo Teatro Colombiano como tribuna política” (Forero 2019) se exploró el conflicto colombiano decimonónico bipartidista a través de la figura del personaje histórico Guadalupe Salcedo Unda. La continuación del problema de la violencia colombiana en su transformación multidimensional, a inicios del siglo XX permite un seguimiento de la constante confrontación política y del desarrollo del Estado colombiano a nuevas realidades y su cuestionamiento por parte de la dramaturgia nacional.

Otro antecedente de la elección del periodo de estudio, remite a la justificación, a su vez, de los textos dramáticos elegidos: *El paso* (1988), *Gente sin rostro* (1992) y *El deber de Fenster* (2009) responden cronológicamente al desarrollo de las formas de violencia multidimensional que siguió a la lucha bipartidista del siglo XIX.

El paso, obra emblemática del periodo del Nuevo Teatro Colombiano, creación colectiva del Teatro La Candelaria “puso sobre el escenario por primera vez a personajes, que, más adelante, van a aparecer como parte determinante en el conflicto armado en Colombia: los paramilitares” (Pulecio 2012, 1:43), y como se verá más adelante, uno de los ‘ordenamientos aliados’ al Estado y mezclados con él. Además, esta obra ambienta aquel periodo en el que la disputa por el poder entre organizaciones políticas y el Estado, diferenciaba territorios y poblaciones de una y otra facción.

Gente sin rostro, del director de teatro Mario Alberto Yepes, es una obra parcialmente inédita, también se encuentra comentada y reseñada en *Luchando contra el olvido...* (2013). Es una obra basada en un hecho real ocurrido en una ciudad colombiana en 1990, en la cual, se problematiza la reconstrucción de los hechos y el esclarecimiento del asesinato del hijo de Juana quien vive el dolor de no poder darle sepultura a su hijo Álvaro, y de las relaciones que se entretienen por el *control social barrial* frente a la complicidad militar.

Por último, *El deber de Fenster* obra de Humberto Dorado y Matías Maldonado. Premio Fanny Mikey 2009, se basa en documentos suministrados en su mayor parte por el GMH de la CNRR. Conocido como un caso funesto en el departamento del Valle del Cauca, que, a la fecha, aún no se logra esclarecer del todo; por lo tanto, es una obra en constante actualización, de acuerdo con el propio desarrollo del caso.

Desde una óptica futurista, *Fenster* intenta reconstruir los hechos de la masacre de Trujillo –una serie de acontecimientos violentos como asesinatos selectivos, torturas, desapariciones, etc.– con el fin de amedrentar a la población civil atrapada en las disputas entre guerrilla y narcotraficantes, en la que estos últimos se aliaron con la Fuerza Pública. Situación que en la actualidad aún está sin resolver, dejando un sinnúmero de desaparecidos y una constante amenaza a la vida de sus pobladores.

Dicha elección de los textos dramáticos a analizar permite una aproximación cronológica, tanto de las Narrativas teatrales de la Violencia como de los hechos violentos en el territorio nacional, lo que facilita un espectro amplio del campo de análisis y la comprensión desde el lente histórico y del carácter dialógico de los regímenes de representación del problema de la violencia en Colombia.

A su vez, esta elección de las obras centra la atención en la preocupación artística teatral de los dramaturgos por cuestionar, reflexionar y llamar la atención, en la contingencia, sobre la crisis política nacional que, actualmente, persiste en la realidad colombiana.

2. Estética y política: Aproximación a las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia

La discusión que se plantea entre unas narrativas estéticas y el desempeño político del Estado, en los márgenes del territorio colombiano, pone de trasfondo el desafío de la modernidad y su difusión a gran parte de los ámbitos sociales; lo anterior, puso en conflicto, entre otros aspectos, la cosmovisión, las formas de vida comunitaria y la misma concepción del arte.

Lo que sigue a continuación es el abordaje de la modernidad en sus múltiples polarizaciones tales como: lo viejo/ lo nuevo; lo mágico / lo científico; lo comunitario / lo individual y la barbarie / la civilización. Esto ayuda a comprender el sentido en que la modernidad, dentro del campo estético, puso al arte en la incertidumbre de otorgarse autonomía, que ahora desposeída de su función ritual, se enfrentaba a otras relaciones con su fuente de creación.

Este cambio sustancial en el arte, como se verá, es lo que Jacques Rancière propone como el *régimen estético* dentro del *reparto de lo sensible* en una relación nueva con lo antiguo. Esta nueva relación del arte dentro del régimen estético, como lo

denomina Rancière, se entiende como distintos modos de ser, narrar y ver la materia artística en la cual, estética y política se complementan.

Bajo este campo de visibilidad es que Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) analiza, el enfoque que, a través de la imagen se ha presentado u ocultado a los pueblos, que a la vez es útil para poder vincular las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia con la discusión política frente al Estado.

La modernidad interroga la tradición como lo obsoleto, lo sospechoso que tiene la sabiduría revelada, en tanto que superstición o magia (Echeverría, 2010) ese mundo pre-moderno en el que impera el orden de lo mágico y el comunitarismo, queda “caduco” por su inconsistencia e ineficacia para las demandas del mundo moderno.

La modernidad, por lo tanto, contagia todos los ámbitos de la vida social por su característica totalizadora dentro de lo que Bolívar Echeverría denomina civilización occidental europea (2000, 144), esta condición abarcadora y contagiosa de la modernidad se constituye como su propio desafío. Que puede entenderse bajo dos ideas que, a su vez, se conectan entre sí. De una parte, aquella que comprende la modernidad a partir de “la forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana” (Echeverría 1997, 138) forma histórica continua, rectilínea / ascendente y conducente hacia la excelencia futura (Echeverría 2003, 153), por oposición de la concepción cíclica del tiempo tradicional.

La segunda idea, propia del desafío de la modernidad, es “la posibilidad real de un campo instrumental cuya efectividad técnica permitiría que la abundancia sustituyera a la escasez en calidad de situación originaria y experiencia fundante de la existencia humana sobre la tierra” (146) y esto, es lo que la hace inacabada e indefinida (Echeverría 1997, 140), delimitando, en su proyecto de modernidad la conciencia práctica, la capacidad técnica y la innovación como una de sus características más destacadas, con más exactitud, aquella promesa de civilidad frente a lo salvaje.

El ser humano se enfrenta a la Naturaleza en términos puramente mundanos, en el sentido en que su calidad de ‘Humano’ lo diferencia tajantemente de lo no – humano, esto es, lo Otro “convertido en puro objeto, en mera contraparte suya, en Naturaleza” (150) que el ser humano deberá dominar y poner orden bajo la técnica racionalizada que lo caracteriza. Ya no hay deidades, existe el Hombre en el mundo.

Así, el conocimiento práctico y científico, que lo separa del orden de lo celestial, le brinda una confianza de que “estaría sobre la tierra para dominar sobre ella, [que] ejerce su capacidad conquistadora de manera creciente, aumentando y extendiendo su dominio con el tiempo” (Echeverría 2010, 15), esto, además, implica la secularización de la

política para la cual, prima la base burguesa del interés individual de la propiedad privada y en la que la identidad colectiva desaparece.

En la modernidad se constata que la obra de arte ha perdido su *aura* con el fin de responder al *continuum* pragmático – funcional propio de la vida moderna, en otras palabras, la obra de arte, que en la tradición y por oposición a la época de la reproductibilidad técnica a la que se refiere Walter Benjamin (2003, 16), este conservaba, aún, su valor ritual, y cultural, es decir, de culto. En la época de la reproductibilidad técnica el arte se liberó de su carácter mágico, esto es, de su autenticidad, y adquirió el valor de ser exhibido.

Por lo tanto, perdida el aura de la obra de arte gana en autonomía al desligarse de su función cultural, aun así, su propósito quedó en la incertidumbre como lo expresa Theodor Adorno en *Teoría estética* (1970, loc. 2%): “la incertidumbre sobre el para qué de lo estético, incertidumbre sobre si el arte es aún posible; si tras su plena emancipación ha perdido y enterrado sus propios presupuestos”, la ausencia de función es la función del arte. De esta manera, crea otro tipo de relación con su fuente de contenido, en la que está en contraste con la realidad visible, está emparentada con el artefacto que proviene del trabajo en sociedad, que es donde se vincula con lo empírico de donde toma el contenido. Su forma es esencialmente estética.

De este modo, el arte ya no es un lugar preferente y jerárquico donde se encuentran expresiones, artísticas (pintura, escultura, teatro, danza, etc.), sino un dispositivo que las hace aparecer, como Jacques Rancière (2009) lo sugiere, formas de pensabilidad, inteligibilidad y visibilidad relacionales que constituirán un régimen del arte, conformado por tres tipos de regímenes: ético, poético y estético.

El régimen estético del arte se diferencia, claramente, de sus dos regímenes anteriores de identificación del arte en la tradición occidental. Primero, existe un *régimen ético* de las imágenes que responde a su origen, sus usos y los efectos de estas imágenes, en la medida en que estas repercuten en la manera de ser de su sociedad; luego, *el régimen poético o representativo*, correspondiente al principio pragmático de la imitación. Por último, está el régimen estético, que se distingue de los regímenes anteriores, porque su preocupación no es el de las maneras de ser sino “el modo de ser sensible propio de los productos del arte” (Rancière 2010, 24) sus modos de hacer y de visibilidad en el reparto de lo común.

El régimen estético del arte, entonces, aparece, como expone Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible*: “[como] un régimen nuevo de relación con lo antiguo.

Constituye, en efecto, como principio mismo la artísticidad, esa relación de expresión de un tiempo y de un estado de civilización que, anteriormente, era parte “no – artística” de las obras” (Rancière 2009, 28), remite al modo de inteligibilidad y visibilidad de esos objetos y de las prácticas artísticas en sí de cara al contexto espacio – temporal en que se dieron.

Ese sistema de evidencias sensibles donde se dispone en espacio y tiempo la participación de la sociedad sobre lo común, (10) allí *el reparto de lo sensible* implica la distribución del espacio que responde a preguntas como: “¿qué son esos lugares?, ¿cómo funcionan?, ¿por qué están ahí?, ¿quién puede ocuparlos?, ¿quién hace qué?” (Rancière 2011, loc. 55%) y la discusión sobre estas respuestas, en el mundo social, difumina las fronteras entre la acción política y el régimen estético, donde el arte se desliga de toda norma y jerarquía.

Por esto, siguiendo a Rancière, el régimen estético pertenece tanto a la política como al arte, ya que “el régimen estético del arte es que el arte se define por su identidad misma con el no – arte” (2011) todo es materia artística, por ejemplo, el mundo novelesco ofrece un modo de narrar, de ser y de visibilidad diferente al de la política.

Estas fronteras y jerarquías entre arte y política, entre contemplar y actuar [el espectador emancipado] o entre saber e ignorar [el maestro ignorante], no son oposiciones lógicas sino el reparto de lo sensible, una distribución *a priori* de esas oposiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones (Rancière 2010, 19), distinciones que componen el régimen estético de las artes.

La nueva relación con lo antiguo es la condición de modernidad en el arte, de acuerdo con lo que se ha entendido como régimen estético que no implica que lo moderno se oponga a lo antiguo sino la reinterpretación de lo que hace o de quién hace el arte” (28) de la disposición en la participación –el reparto de lo sensible– de los espacios y lugares de la estética. Esta nueva relación implica entender que “El arte debe contribuir a convertir los espacios cotidianos invadidos por el mutismo del consenso en espacios de desacuerdo, de discordia, espacios conflictivos que muestren la falacia del sistema vigente” (Di Filippo 2011, 273) ya que no es cuestión del arte crear conciencia colectiva, sino, anunciar fallas en el orden de lo social, que advierten singularmente múltiples interpretaciones.

A su vez, esto conduce a que el arte sea un campo de disenso, en el cual, la creación artística toma sus elementos de la realidad y es la elección de dichos elementos los que componen la *poiésis* como creación artística, de tal modo que, quien crea y quien especta

la creación, en sus diversos contactos entran en pugna y en contradicción. En suma, el arte al tener esta cualidad creativa en tensión, molesta, inquieta, provoca disgusto, incomoda en tanto que no es interpretación colectiva, no intenta construir una conciencia colectiva, ni es orden policial, sino que es un campo de discusión.

Esta discusión entre política y estética la retoma Georges Didi-Huberman al pensamiento de la imagen (2014, 105) cuando allí se exponen o privan temáticas o elementos, pero sobre todo, cuando las imágenes de los pueblos son manipuladas y contradictorias, y se resumen en su mínima cuantía: el estereotipo (Didi-Huberman 2014, 16), para responder a una contradicción entre la imagen y la palabra, como cuando se presentan cuerpos mutilados en combate, haciendo referencia al heroísmo y a la valentía de los nacionalismos (18), lo que evidencia el aparecer de los pueblos y la utilización de su imagen.

Didi-Huberman remite esta problemática al enfrentamiento del pensamiento de la imagen entre estética y política, como ya lo había expresado Walter Benjamin con la pérdida del aura en el arte, en la era moderna, y su propuesta de la cuestión política de las imágenes, “Todos conocen –o deberían conocer– su llamado a una *politización del arte* contra la “estetización de la política” practicada con método por los fascismos europeos en las décadas de 1920 – 1930” (Didi-Huberman 2014, 27) reforzando así, que lo político está íntimamente relacionado con lo estético dentro del campo de lo sensible, en tanto que reparto de lo sensible como lo llama Rancière, en esa medida, se adjudican espacios, funciones y competencias dentro del mundo social y de esta manera se diluyen los límites entre arte y política.

Y es, en este reparto de lo sensible, donde puede ubicarse el tratamiento a las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia teniendo en cuenta su aparecer en escena, lo que allí es expuesto y el propio tratamiento que se le da al tema de la Violencia en Colombia como pregunta recurrente y fuente de creación artística, lo que suscita la fuerza narrativa de las obras de teatro.

Puede entenderse que estas cuestiones ponen de presente que, “la exposición de los pueblos se ha convertido en un objetivo fundamental de la vida pública y política –no solo, entonces, de la vida artística– contemporánea” (Didi-Huberman 2014, 28), que va más allá de la creación artística alejada de la realidad o que atañe, únicamente, a la imaginación y al divertimento, sino que su materia es la sociedad y su problemática en consonancia con el Estado, es política.

Es conveniente, para enfocar la mirada del teatro en clave política, establecer la conexión que tiene el desafío de la modernidad en entidades excluyentes como civilización y barbarie, lo nuevo y lo viejo, para observar los pueblos en su naturaleza dual, más no excluyente, entre lo singular y lo común de ellos, siguiendo a Didi-Huberman, no en lo universalizable del pueblo, sino en la particularidad de los pueblos donde se encuentra la humanidad como especie (2014, 59) y la transición que sufren estas *parcelas de humanidad*, como Didi-Huberman las llama, de poblaciones figurantes a tener voz y rostros propios.

Hasta este punto, se ha comprendido que una de las raíces de la violencia en América Latina, en los albores de la modernidad, puede comprenderse desde la expansión del proceso civilizatorio de Occidente, no solo en su forma más evidente y explícita como la guerra y el conflicto armado, sino desde formas más subrepticias como la representación de jerarquías y la legitimidad de ciertas prácticas.

El proyecto civilizatorio clasificó, a su conveniencia, civilización y barbarie y la incapacidad de entender e interpretar lo otro desconocido, y más bien, lo comprendió como peligroso. Dicha interpretación unívoca desde el privilegio y la dominación son propias de una concepción del mundo monológica, violenta y claramente dominante.

Sin embargo, el enfoque de esta investigación ha partido de una perspectiva polifónica, en el sentido en que el dialogismo pueda ampliar el lente de análisis para relacionar, intercambiar y poner en diálogo situaciones, actores y contextos en los que su interacción entre elementos sea una interpretación histórica alternativa que Cristina Rojas ha llamado Regímenes de representación.

Este enfoque conduce a las *Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia que interpelan al papel del Estado* en la medida en que analizan la violencia que se impone al sujeto en contra de su voluntad y su autonomía.

Para el caso colombiano, la periodización de La Violencia en Colombia inicia con el Bogotazo en 1948 y termina con el pacto político partidista del Frente Nacional iniciado en 1958. Continuando con una multidimensionalidad de violencias de tipo económico, social, político, etc., que configura el término de las violencias y lo que se produjo como enfrentamiento entre agrupaciones sociales y su confrontación con el Estado, esto se conjuga con el pluralismo jurídico colombiano que compite con el Estado colombiano por la regulación social, lo que implica o resulta en una crisis de legitimidad estatal y fragmentación jurídica que se ve reflejado en el conflicto violento actual en Colombia.

En esta coyuntura, el teatro no ha sido ajeno a la realidad y ha sido prolífico en la producción de una dramaturgia que además de creativa, cuestiona, reflexiona sobre el quehacer estatal frente a la ambigüedad política y social en su territorio y sobre la producción de una investigación acerca de dichas dramaturgias y su vínculo con la realidad social.

Las obras de teatro elegidas corresponden a la secuencia cronológica de la producción artística como al devenir histórico colombiano para analizar, en paralelo, la creación artística frente al desarrollo estatal colombiano.

Esta reflexión de la dramaturgia colombiana remite, inmediatamente, al reparto de lo sensible, ya que son estas formas de narrar, seleccionar qué decir y cómo decirlo, además de encuadrar ciertos relatos como alternativos al discurso institucional, son estas formas de narrar, propias del régimen estético del arte que exponen la problemática de la violencia siendo particularmente este tema una fuerza creativa de las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia.

Estos planteamientos se encadenan con la forma textual de las obras de teatro y su dualidad propia de creación: *texto y gesto*. En el siguiente apartado se hace énfasis en la textualidad de las obras para contrarrestar la característica efímera teatral y, por tanto, inasible de la representación como *conditio sine qua non* del teatro.

De esta manera, es que se denominan *Narrativas teatrales* de la Violencia en Colombia, partiendo de su naturaleza textual y de este modo, una manera de conservación en el tiempo de la obra de teatro, a la misma vez que su contenido narrativo despliega, en tanto que comunica, una interpelación, un ‘llamado de atención’ a un constructo más amplio que es el Estado en sociedad y su funcionamiento por el control y la cohesión social.

3. Intercambio simbólico y textualidad

En lo expuesto hasta aquí sobre el régimen estético de las artes como nueva relación con lo antiguo y de la conexión entre política y arte, el teatro como arte de la representación, hace posible el encuentro, la reflexión, el goce estético como *catarsis* e interpelación, lo que sugiere pensarlo dentro del terreno de aquel “régimen de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière 2009, 7) que,

además de su dualidad y articulación entre el texto, como narrativa y el acontecimiento teatral como hecho irrepitible, efímero e inherente al teatro, muestra la posibilidad múltiple de relación con otros textos y contextos.

Esta riqueza estética del teatro en tanto que convoca, es decir, no es un hecho, que puede o no, ser solitario, es también reflexión, ya que en la puesta en escena, actores y espectadores se relacionan, interpretan y asocian, despiertan la conciencia del espectador, como lo advertía Bertolt Brecht, con el *efecto de distanciamiento*, en confrontación dentro de la representación con la propia vida.

Desde una perspectiva similar Anne Ubersfeld (1989, 12) se refiere al teatro como:

Arte fascinante por exigir una participación cuyo sentido y función no del todo claros nos toca analizar; participación física y psíquica del comediante, participación física y psíquica del espectador... Por mostrar –mejor que cualquier otro arte– de qué modo el psiquismo individual se enriquece con la relación colectiva, el teatro se nos presenta como un arte privilegiado de una importancia capital. El espectador no está nunca solo; su mirada abarca al espectáculo y a los espectadores, siendo a su vez, y por ello mismo, blanco de miradas de los demás. El teatro psicodrama revelado de las relaciones sociales, maneja estos hilos paradójicos.

Como se ha dicho, se entenderá aquí por *Narrativas teatrales*, la materialidad textual del teatro, ya que este tiene, dos entidades conectadas: el texto dramaturgico y su representación. Este carácter dual del teatro le permite, a la misma vez, su actualización al ser representada en contextos y tiempos históricos distintos. Pero, al poseer el texto, es decir, su *narrativa teatral*, como condición permanente, en oposición al carácter efímero e irrepitible de la representación escénica, permitirá de un lado, alejarse de una perspectiva de la recepción teatral y por otro, aproximarse a lo que tienen para decir las obras teatrales al papel del Estado colombiano del cual nos ocuparemos más adelante.

Por ahora, debe entenderse, y en cuanto a teatro se refiere, que no todo lo comunicable pertenece al orden de la representación; accederemos al texto como narrativa teatral, es decir, como fuente de relato en su *textualidad*.

Sin embargo, no solo se les denominará *Narrativas teatrales* por su materialidad en el texto sino por su forma poética [de creación] de contar y sus modos propios de significar y referenciar, en suma, de comunicar, como lo expresa Omar Rincón refiriéndose a las narrativas *mediáticas*: “Concibo la comunicabilidad como una ‘interpelación’, en el sentido de llamada de atención, de vínculo, de actuar. Así, cada mensaje mediático es una llamada de atención narrativa desde la lógica del entretenimiento y el espectáculo; es ahí donde han demostrado su enorme potencial de

comunicación” (2006, 13); ese algo que decir y cómo narrarlo, es lo que esta investigación considera como la propuesta artística colombiana del teatro de las últimas tres décadas.

Para Rincón las narrativas mediáticas apuntan a conectar un colectivo y a “crear comunidades de sentido” en las que se establece la relación entre comunicación y cultura, esto es, la narrativa como acción comunicativa que se articula dentro de lo que la cultura determina lo que debe ser contado y sus modos y medios para hacerlo. “Se afirma la narratividad como una racionalidad intrínseca que busca hacer legible los mensajes a través de las estrategias de organización del discurso mediático” (2006, 90) en el que la obra audiovisual revela al espectador una guía para comprender, disfrutar e interpretar aquello que se le ofrece. En suma, “la narrativa se refiere, aquí, a los mecanismos mediante los cuales se establece intercambio simbólico y dramático entre quien produce y quien asiste al mensaje mediático” (96).

Siguiendo el planteamiento de Rincón (88), narrar es “una estrategia de seducción, una táctica dilatoria, un asunto de paciencia, una estrategia para mantenerse vivo. He ahí la importancia cultural y comunicativa de la narración”, allí donde aparecen las Narrativas teatrales se advierte una conexión en sociedad, una comunidad de sentido, como se dijo anteriormente, hacer inteligibles unas prácticas y/o unos objetos.

Diversas antologías sobre el teatro colombiano de vanguardia, contemporáneo,² entre otros y el Ministerio de Cultura, se dieron a la metódica tarea de recopilar la dramaturgia colombiana. Tarea bien lograda que evidencia una preocupación no solo por el teatro sino por el lugar que ocupa el arte colombiano, en general, en su relación con la historia.

Para el caso colombiano y lo que se entenderá en esta investigación como Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, se puede observar cómo estas han sido prolíficas y son una forma de pensar mediada por la polisemia de la imaginación en relación con la memoria, el olvido y la Historia.

En este sentido, se analizará en el capítulo siguiente, la fuentes que ha usado el teatro colombiano para crear dichas Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, este es sin duda, el material histórico sobre el Estado, bajo la perspectiva del *Estado en sociedad* de Joel S. Migdal como una asociación social, con una notoria ventaja

² Tales como: Instituto colombiano de Cultura. 1975. *Antología colombiana del teatro de vanguardia*, Bogotá; Pardo, Jorge M. 1985. *Teatro colombiano contemporáneo*, Bogotá: Tres Culturas; *Teatro colombiano contemporáneo: antología*. 1992. México: FCE; Lamus O. Marina. 2003. *Bibliografía anotada del teatro colombiano*, Bogotá: Círculo de lectura alternativa.

comparativa frente a otras organizaciones sociales por el control y cohesión social dentro de un territorio determinado, como sus estrategias y lo que esta transformación del Estado sigue alimentando con el conflicto armado.

Capítulo segundo:

Materiales sociohistóricos de las Narrativas teatrales

Para introducir la historia de la violencia en Colombia, como material de creación teatral dentro del campo artístico colombiano, es necesario situarse en los orígenes mismos de la idea de nación en los términos propios de *comunidad imaginada* de Benedict Anderson (1993), con el fin de comprender las raíces culturales y de conciencia nacional que constituye la vida de una población dentro de un territorio determinado. Posteriormente, se introducirá la teoría del Estado en sociedad de Joel Migdal empleada para entender los conceptos teóricos aplicables a la realidad social colombiana.

Como lo plantea Anderson, el concepto de nación encierra ciertas dificultades conceptuales según tres aspectos: de una parte, como concepto sociocultural; luego, por la antigüedad subjetiva vista por los nacionalistas en oposición a la modernidad objetiva de los historiadores, y por último, la contradicción entre poder “político” de los nacionalismos de cara a la pobreza e incoherencia del término como fundamento filosófico, lo cual, conduce a plantear su definición en términos operativos de base antropológica como una comunidad imaginada (22).

El sustrato de la conciencia nacional está anclado, según Anderson, a dos formas de comunidad o sistemas sociales anteriores a la modernidad y, por tanto, a la concepción del tiempo y de poder político, esto es, sus raíces culturales premodernas que provienen, de una parte, de *comunidades religiosas* y de otra, de comunidades establecidas a partir de *los reinos dinásticos*.

Las primeras, adquieren cohesión por el fervor en su lenguaje sagrado, como admisión en la integración a la comunidad, así “todas las grandes comunidades clásicas se concebían así mismas como cósmicamente centrales, por medio de una lengua sagrada ligada a un poder ultraterrenal” (31), esta comunidad declina cuando las exploraciones del mundo no europeo empiezan a descubrir el variado horizonte cultural y geográfico y de otras posibilidades de formas de vida humana, lo que derivó en una intención propiamente consciente y política de la relativización y territorialización tanto religiosa como cultural.

El sistema social de los reinos dinásticos se constituyó con base en la guerra y por una política sexual de matrimonios dinásticos, además de un poder divino incuestionable que sostenía su control político sobre poblaciones heterogéneas (40).

Estos sistemas societales perdieron vigencia en los albores de la modernidad al declinar las anteriores certezas cosmológicas e históricas por tres factores fundamentales: primero, el cambio económico que supuso la imprenta en 1440, con el capitalismo impreso. La era de la reproducción mecánica hizo que en 1500 ya se hubieran impreso millones de libros, esto implicó la capacidad de reproducción y diseminación de esta mercancía y con ello la difusión del conocimiento.

Segundo, el mercado editorial se amplió porque el latín empezó a distanciarse de lo eclesial cotidiano, además, la fuerte repercusión que tuvo la Reforma [protestante] en el mundo editorial, hizo llegar contenidos nuevos a lectores nuevos y laicos en la batalla religiosa por conquistar la conciencia de los hombres con móviles tanto religiosos como políticos.

El tercer factor importante en la decadencia de las antiguas formas de organización social fue la diversidad lingüística administrativa como idiolectos de lenguajes de poder (73). Lo cual derivó en la creación de un aparato de poder unificado, en el que el poder del gobernante no emanaba de una divinidad o de su linaje sino de su talento. Ejemplo de esto fueron los estados imperiales y las monarquías absolutistas europeas, como patrón aplicable a los virreinos americanos del siglo XVIII.

Estos antecedentes permiten comprender la nación moderna como una comunidad imaginada teniendo presente la pregunta ¿Qué conecta a una población entre sí? Anderson propone que la conciencia nacional implica comunidades modernas de tipo “horizontal – secular de tiempo transversal” (63) dotado de sentido teleológico y bajo la primacía del capitalismo.

Además, Benedict Anderson (23) incluye ciertas características de la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, por otra parte, existe, entre los habitantes de dicha comunidad, el imaginario de que coexisten otros que, aunque nunca se vean, están en comunión, es en este sentido de ‘imaginación’ que el concepto de nación no se constituye como un despertar auto – consciente, sino, como una invención.

La importancia de dicho imaginario [como supuesto] es la forma en la cual, esas comunidades son imaginadas. A partir de fronteras claramente elásticas, se perfila como comunidad limitada colindando con otras naciones y, por tanto, en este contexto, no

existiría una nación universal. También es una comunidad soberana como garantía de libertad (25) y aceptación del pluralismo que, como comunidad, imprime una idea de fraternidad entre aquellos que hacen parte. Si la *nación* responde a la pregunta ¿Qué conecta a una población entre sí? El Estado pretende responder a ¿Cómo asegurar el control de una sociedad?

Estos planteamientos contrastan con los de Norberto Bobbio en *Estado, gobierno y sociedad* (1994) para una definición del Estado moderno que considera que la sociedad civil se constituye por grupos organizados en conflicto y en continua renovación, es así como, el Estado con sus órganos de decisión (parlamento y gobierno) y sus órganos ejecutivos (aparato burocrático) son mediadores y garantes dentro de la sociedad.

Esta perspectiva se complementa de los estudios de sociología política para no restringir la visión del Estado como ordenamiento únicamente jurídico (1994, 73), sino desde una visión amplia, como la sociológica, en la cual, el Estado es una “forma compleja de organización social (de los cuales el derecho es uno de los elementos constitutivos)” (74) y del cual, no se puede sustraer del subsistema cultural porque de allí emana su fuerza cohesionadora en normas, valores y comportamientos sociales.

Esta visión distintiva pero a la vez integradora de lo normativo y lo sociológico del Estado moderno –como asociación política– y como comunidad humana dentro de un territorio específico, confluye en la clásica concepción weberiana del Estado como una relación de dominación de hombres sobre hombres, sostenida por medio del monopolio legítimo de la violencia física (Weber 1998, 83), y que, aunque no es el único medio, sí es su medio específico y una constante a todos los Estados; sin embargo, cada Estado tendrá objetivos distintos.

Esta definición encierra algunos inconvenientes que advirtió la teoría contemporánea sobre el Estado de Joel S. Migdal. En *State in Society* (2001), Migdal muestra que la continuidad de la definición weberiana del Estado moderno ha desencadenado en los estudios de Ciencias Sociales la percepción de que ‘todos’ los Estados, sin distinción, son organizaciones bajo el supuesto de su clásica definición “que con recursos extraordinarios a su disposición, cualquier Estado logra usar la violencia, la amenaza de la violencia y otros medios para inducir a las personas en su territorio a someterse, o incluso abrazar a una infinita gama de leyes y reglamentos”³ (14), pero, esto

³ Traducción propia.

no es así, ya que Weber es claro al referirse a su definición de tipo heurístico e *ideal* del Estado moderno.

Desde ahí, Migdal establece su punto de partida para definir los Estados *reales* como desviaciones de la versión ideal o variaciones corruptas de este (14), teniendo en cuenta que existe una brecha entre la práctica real y lo ideal que hace que dichas perspectivas no se correspondan. En esta medida propone 1) un enfoque del Estado en sociedad con el fin de estudiar la dominación y el cambio, y 2) un modelo o definición renovada de Estado.

Esta interpretación resulta útil para la comprensión de los actores en pugna en el Estado colombiano y las fuerzas dinámicas que lo conducen a ser una variante de Estado desde el enfoque del Estado en sociedad como simbiosis y conflicto interno de distintas organizaciones sociales por el control social, que se extiende al control económico y político.

El enfoque de Migdal del Estado en sociedad se sustenta en que no existe en la sociedad un conjunto único de reglas jurídicas, sagradas o protocolarias como código universal e indiscutible en la sociedad para guiar el comportamiento social. “El modelo de Estado en sociedad se centra en las interacciones cargadas de conflictos múltiples, conjuntos de guías formales e informales, sobre cómo comportarse que son promovidas por diferentes agrupaciones en la sociedad”⁴ (11); estas luchas son las que dan a las sociedades sus rasgos distintivos, además los Estados tienen estructuras y condiciones similares a las de las otras agrupaciones sociales en disputa.

Este enfoque le permite a Migdal proponer una definición revisada de Estado real, distanciada, en parte, de la perspectiva de tipo *ideal* de Weber, pues, define al Estado como “un campo de poder marcado por el uso y la amenaza de violencia y moldeado por 1) la imagen de una organización coherente y controladora en un territorio, que es una representación de las personas limitadas por dicho territorio, y 2) las prácticas reales de sus múltiples partes”⁵ (16); de esta forma, imagen y prácticas estatales ponen al Estado en una posición contradictoria en la que la imagen es el centro dominante y en la que confluye una forma positiva, legítima y visible del Estado que irradia a toda la sociedad de manera centrípeta y de la cual, la relación entre imagen y prácticas se encuentra en tensión porque la imagen del Estado es positiva, separada de la sociedad y elevada, y por

⁴ Traducción propia.

⁵ Traducción propia.

su parte, sus prácticas varían de acuerdo con las relaciones y asociaciones que establezca con las demás organizaciones sociales.

La imagen del Estado remite al control social en la creación de reglas y a que irradia autonomía estatal. La imagen también alude a dos tipos de fronteras: una frontera territorial como límite de control estatal y una frontera social entre lo público y lo privado, y a la delimitación interna de un pueblo conectado.

Como se ha dicho, las prácticas pueden adquirir tanto una percepción positiva o negativa frente a la imagen de poder del Estado. Como lo menciona Migdal (2001, 22), esta percepción y pugna entre imagen y prácticas se refiere al campo social identificado por Pierre Bourdieu como un campo de innumerables relaciones sociales y como territorio de lucha, en este sentido imagen y prácticas entran en tensión por las coaliciones que el Estado determine para el alcance de sus objetivos.

Así, las prácticas del Estado son todas aquellas acciones dentro del desempeño rutinario de los actores y agencias estatales, ejemplos pueden ser los trámites de visas, su historiografía oficial, las ceremonias estatales, el tráfico de mercancías en alianza con otro tipo de organizaciones sociales, y la lucha contrainsurgente, etc., encaminados a controlar el territorio que el Estado pretende gobernar y lo que lo diferencia de otras organizaciones sociales y otros Estados.

El Estado entonces, sobrevive frente a otras organizaciones sociales y se disputa la forma cómo la sociedad debe estar organizada bajo su ventaja comparativa dentro de este ambiente de conflicto con los poderes locales. De tal forma, el Estado necesita aumentar su fuerza y autonomía incrementando su capacidad organizativa y trasladando el control social a sus instituciones estatales, como la policía, los tribunales de justicia y fortaleciendo la capacidad de movilizar a su población (51).

Estas capacidades estatales, concentradas en el control social, se constituyen como el factor preponderante por el cual compiten las diversas organizaciones sociales, dichas capacidades estatales se manifiestan en tres niveles crecientes: El más elemental es el del *cumplimiento* entendido como el grado en que la sociedad se adapta a su demanda, su sanción es la fuerza. Este nivel es seguido por la *participación* como la organización de la sociedad en tareas especializadas. Por último, el nivel más potente de control social es la *legitimidad*, manifiesta en la aceptación de las reglas estatales por parte de la sociedad.

Este control social se entiende en la manera de implementar normas y dominación sobre una amplia comunidad dentro de un territorio determinado (Migdal 2008, 4), que remite al Estado en su entorno y dentro del límite de su territorio.

Así, el Estado en sociedad, en términos de un proceso más que de un objetivo estatal (3) o estructural, supone la idea de un Estado limitado por sus condiciones particulares desde “un enfoque que se centre en el estado en la sociedad, en el proceso con el que el estado se compromete con otras fuerzas sociales saca a la luz la transformación mutua del estado y de otros grupos sociales, así como las limitaciones del mismo” (23). Allí donde la distinción entre el Estado y la sociedad es difusa, comienza la transformación recíproca entre ambos, ya que el compromiso de cada uno establece alianzas y coaliciones por un interés común.

Este enfoque del Estado en sociedad, a partir de su composición en imagen y prácticas, permite una comprensión del Estado a través de su transformación dinámica, limitada y no como una estructura estática; esto hace observable la coyuntura, lo inesperado, lo inestable (Migdal 2001, 24) el proceso transformativo dentro de esta vinculación entre el Estado y la sociedad particular a la que pertenece, en la que convive con poderes locales y otro tipo de fuerzas sociales en una mezcla simbiótica y relacional.

De otra parte, el Estado, desde una perspectiva culturalista, pone énfasis en la identidad y el interés individual reforzado y respaldado por la noción de colectividad, Migdal se refiere a ello como “la propia identidad personal [que] descansa sobre la viabilidad continua de la propia familia (o algún otro grupo), así que los individuos se comportan de formas que mantienen ese grupo vivo y próspero” (2008, 29) dicho grupo es el Estado, como entidad distinta con autoridad frente a la sociedad, sin embargo, entre ellas dos [sociedad y Estado] constituyen objetivos e intereses comunes.

De esta forma se puede entender que Estado y sociedad son indistinguibles en su forma, mas no en su propósito (32), ya que como se analizó anteriormente, el concepto de *nación* refiere a la imagen de comunidad en términos de comunión “y esa comunión está relacionada con el Estado” (33); el Estado es entonces la personificación de la nación porque la sociedad que acepta su legitimidad de buena gana, es porque ve representados sus intereses propios al unísono de toda una comunidad.

Ligado a la idea de la imagen del Estado, el concepto de nación estabiliza esa correspondencia del Estado en su imagen por ese sentimiento de nación a la que pertenece su sociedad. Ejemplo de esto, Migdal acota, refiriéndose a la respuesta ciudadana respecto al éxito en la guerra: “Incluía también una expresión continua de emoción que hacía más estrecha la definición de “el pueblo” o “la nación”, redibujando las fronteras sociales de una manera que dejaba a algunos ciudadanos fuera de la nación” (2011, 60) mostrando

que esa coexistencia fraterna que cohesiona al cuerpo social, se ve materializado en la coacción que se le encarga al Estado por el control social.

De esta manera en la que el Estado cohesiona su sociedad, a su vez distingue al individuo de la nación y del propio Estado, ya que éste último es el reflejo de los primeros como expresión del sujeto individual que pertenece a dicha comunidad, es decir, que el Estado posibilita la identidad nacional colectiva, hecho importante para el Estado en su capacidad de movilización y cohesión social.

1. El Estado colombiano de los años ochenta del siglo XX a inicios del siglo XXI

Para aterrizar la teoría del Estado propuesta por Joel S. Migdal al caso colombiano es necesario poner atención a la presencia simultánea de violencia, desigualdad y esperanza que la sociedad colombiana ha puesto en su Estado.

Como se ha señalado, la violencia en Colombia se ha periodizado a partir de *oleadas y treguas*, iniciando con una oleada violenta motivada por el asesinato del candidato liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948 seguida de una tregua, en forma de amnistía por parte del gobierno militar del General Gustavo Rojas Pinilla en 1957, “este gobierno adoptó inicialmente una política de amnistía más o menos generosa, que fue acogida por la mayoría de grupos armados” (Melo 1992, 201), ante el asesinato del líder de las guerrillas rurales de los Llanos Orientales Guadalupe Salcedo Unda y con algunos brotes de guerrillas comunistas, esta segunda tregua finaliza, para dar comienzo a otra oleada de violencia bipartidista donde la sociedad civil es quien enfrenta la guerra. El papel del Estado politizó todos sus órganos de poder sin guardar una apariencia mínima de neutralidad, de lo que resultó la pérdida, en términos de Migdal, de su nivel más potente de control social, su legitimidad:

ningún liberal podía confiar en la imparcialidad de la fuerza pública o de los jueces penales, ni podía ver a las autoridades como garantes de un orden social que también lo cobijara y lo protegiera. La subordinación del Estado, en todas sus ramas, a metas de partido y la subordinación de las instituciones locales del Estado a los representantes del poder local, llevaron a una seria quiebra en la estructura del Estado en su legitimidad (Melo 1992, 200).

Como solución se presentó una esperanza de paz, es decir, una nueva tregua en forma de pacto político entre los partidos tradicionales, conocido como el *Frente Nacional* en 1958; en este pacto se establecía “un acceso igual a los beneficios del Estado para ambas agrupaciones: el partido político liberal y el conservador se repartirían los

cargos públicos por 16 años, y alternarían en el ejercicio de la presidencia” (201), sin embargo, este pacto estaba diseñado para su permanencia y no contempló la transformación dinámica de su sociedad (Tirado 1989, 405), más bien se instaló como *coalición ganadora estable* y centralización política (Romero 2003, 83).

El Frente Nacional duró hasta 1974. Durante este periodo los partidos políticos tradicionales se repartieron alternadamente, como ya se dijo, la presidencia y los cargos burocráticos. Además, en sus inicios hubo un destacado desarrollo económico, como la bonanza del café, la industrialización y la modernización nacional, cuyos beneficios del desarrollo económico se concentraban en la élite nacional.

Por otra parte, se descuidó el problema rural, colonizando las regiones del Caquetá, los Llanos Orientales y Urabá, manteniendo una economía capitalista de producción y comercialización (CNMH 2013,132) y con esto, una estructura de propiedad exclusivamente para los grupos poderosos que se encontraban en disputa con los grupos insurgentes de corte marxista y alentados por la revolución cubana (Melo 1992, 202). Ante este panorama grupos sociales alternos, como los colonos, quedaban en medio de los intereses de los grupos sociales en pugna y, por otro lado, el descontento social urbano aumentaba en protestas sociales, que trataron de solucionarse con cierta inversión en salud y educación, por parte del gobierno.

La reforma agraria no se concretó [¡hasta el día de hoy!] y el descontento social, rural y urbano, aumentó, por tanto, los ciudadanos sintieron cierta simpatía por la protesta social como opción de resolver estos conflictos. Pero, esto tuvo sus inconvenientes ante la promesa del *Mandato claro* del presidente Alfonso López Michelsen entre 1974 y 1978.

Bajo el programa de *Mandato claro*, el presidente López prometió, con aires reformistas, un acercamiento entre la sociedad y el gobierno, por medio de la organización sindical, con el fin de prever inversiones y procesos modernizantes de desarrollo industrial. Además, le daba un estatus de participación a la sociedad civil en los destinos del gobierno. La promesa se hizo tangible al otorgarle personería jurídica a la CSTC y a la CGT (Restrepo 2016, 15) concediéndoles reconocimiento legítimo.

En el primer año de mandato del presidente López Michelsen no hubo Estado de sitio, lo cual, lo diferenciaba del gobierno anterior donde el Estado de sitio se había impuesto como mecanismo de control social ante los eventos violentos entre el Ejército y los grupos armados ilegales durante todo el Frente Nacional.

Sin embargo, durante el *Mandato claro* hubo desaceleración del desarrollo económico, déficit fiscal y, por lo tanto, encarecimiento de la vida. Por supuesto, las protestas sociales no se hicieron esperar, y desde diversos sectores, las huelgas, los paros, el inconformismo fueron disminuyendo en número, pero aumentando en intensidad, hasta detonar en el *paro civil nacional* del 14 de septiembre de 1977.

Allí concurrieron todos los factores de descontento y malestar social en “una jornada de movilización masiva de protesta urbana convocada por todas las centrales sindicales de diverso signo ideológico que afectó casi todas las ciudades colombianas y dejó varios muertos y heridos” (CNMH 2013, 131). Para los manifestantes, el paro fue expresión de organización en la protesta y un logro como gremio, pero, para las fuerzas del orden y la clase dirigente, la movilización significó un acto subversivo y una asonada que debían ser reprimidos; algunos de los mecanismos de represión estatal fueron la intimidación, la violencia y el nombramiento de alcaldes militares en zonas conflictivas. Esta situación provocó, tanto para las guerrillas, como para el Estado, una lectura de “oportunidades o amenazas para la guerra” (131) que los ponía en alerta y los motivó a emprender acciones.

La esperanza del reconocimiento del sindicalismo y el acercamiento del Estado a la sociedad bajo el *Mandato claro* se contradujo con la respuesta represiva del gobierno en nombre del control social y el orden público, ante las demandas de los huelguistas, es decir, ante la protesta social.

El reconocimiento, por parte del gobierno, de la organización sindical buscaba la minimización de la protesta social “esperando que todas las diferencias se solucionaran por medio de acuerdos entre el gobierno y dirigente” (Restrepo 2016, 27) y, mientras la sociedad entendió las promesas presidenciales como intentos por atender necesidades básicas insatisfechas, el encarecimiento de la vida y la inflación, motivos de la protesta, el gobierno, por su parte, aducía eliminar cualquier brote subversivo y de reclamo.

El siguiente mandato presidencial no fue diferente, más bien fortaleció la represión, ya que “fue acusado de tolerar la tortura de prisioneros y la violación de los derechos humanos en unidades militares (Romero 2003, 29). Bajo el *Estatuto de Seguridad*, extremadamente represivo y amparado por la doctrina norteamericana de Seguridad Nacional en el contexto de la Guerra Fría, hacía un llamado a la población colombiana a que se armara en defensa (Gutiérrez y Barón 2006, 154). En este sentido, las FF.AA. respaldaban este proyecto, teniendo incidencia directa en las decisiones estatales anticomunistas, haciendo uso de la detención y desaparición de personas como

mecanismos frecuentes y acciones eficaces de control del orden público a favor de la lucha contrainsurgente (CNMH 2013, 59), ya que se pretendía frenar cualquier avance o éxito subversivo.

La década de los años ochenta del siglo XX en Colombia trajo consigo nuevos actores en la contienda política y, de nuevo, esperanzas de cambio. Distintos actores en conflicto aparecen en el panorama nacional como resultado de su exclusión de la *comunidad política* y en oposición a los propósitos de quienes venían dirigiendo los destinos del país. Su no reconocimiento en el conjunto de competidores por el poder causó, en sectores distintos a los partidos políticos tradicionales, un obstáculo al acceso a recursos estatales, beneficios sociales y a mantener su soporte electoral en su aspiración por dirigir el Estado (Romero 2003, 81).

Los principales grupos no reconocidos en la comunidad política colombiana fueron las FARC – EP y el ELN, sin excluir a las otras cinco organizaciones guerrilleras que, sí se desmovilizaron a inicios de la década del noventa, como el M-19, EPL, MQL, ADO y Patria Libre (25), quienes también aspiraban al reconocimiento y participación en la comunidad política colombiana y a la terminación del conflicto, con una esperanza de paz derivada de la Asamblea Nacional Constituyente de 1991.

Las FARC – EP venían desarrollándose desde los años cincuenta en las autodefensas campesinas orientadas ideológicamente por el bloque soviético y ubicadas en la zona sur del país. Luego, fueron convertidas en movimiento guerrillero en 1964 “de ofensiva directa, con el propósito de lanzar un conflicto de larga duración cuyo objetivo final sería la toma del poder” (Sánchez y Chacón 2006, 200). Para 1982 este grupo insurgente aumenta considerablemente su pie de fuerza, su capacidad militar y sus frentes geográficos de combate en gran parte del territorio nacional.

Este movimiento guerrillero tuvo como principales y exitosas fuentes de financiamiento, el desvío de finanzas locales, la depredación de actividades productivas de recursos naturales, energía, transporte, extorsión, secuestro de personas y el narcotráfico, desde el cultivo hasta su distribución (201). Paralelamente a la conformación de las FARC – EP, nacen otras fuerzas insurgentes en el territorio colombiano: el ELN en 1962 y el EPL en 1967; ambos en el contexto nacional de inconformidad campesina y la restricción de participación política heredada del Frente Nacional motivados por la revolución china y cubana y el bloque soviético.

Con el propósito de crear guerrillas móviles en Colombia, un grupo juvenil conforma, en la Habana – Cuba, la Brigada José Antonio Galán, que, para 1964 se

autodenominó ELN en el que su lucha contra la oligarquía y el imperialismo de Estados Unidos buscó la toma del poder por parte de las clases populares (204); esta guerrilla, de origen santandereano, se caracterizó por un lento crecimiento, tanto en sus filas como en su financiación que consistía inicialmente de aportes campesinos, robos a ganaderos y luego, secuestro, extorsión y narcotráfico.

Este grupo guerrillero presentó una crisis en su organización en 1973, lo que lo hizo replantear su modelo foquista y poner en marcha un plan de recuperación, algunas de sus estrategias fueron tomadas de las tácticas de las FARC – EP de ampliar sus frentes geográficos y fuentes de financiación junto al apoyo de la población. Para lo cual, una década después, el ELN se restableció y se expandió hacia zonas ricas en recursos naturales con grandes proyectos energéticos y mineros, también extorsionó a compañías extranjeras (205) ubicadas en los departamentos de Cesar, el sur de Bolívar, Arauca, Catatumbo, y el piedemonte llanero, lo que la hizo la guerrilla con mayor actividad militar a finales de la década de los ochenta e inicios de la siguiente (GMH 2008, 105).

Durante esta época y en su repliegue, el ELN hizo presencia en el sur occidente del país, específicamente –y para propósitos de esta investigación en lo concerniente a la obra de teatro *El deber de Fenster*– en los departamentos del Cauca y Valle del Cauca a partir de una alianza entre el Movimiento Jaime Bateman Cayón derivado del M-19, ubicado en este territorio y que en ese momento se encontraba en proceso de negociación y diálogo con el gobierno (161), a su vez, aliado a la estructura del frente Luis Cárdenas del ELN, pequeña en número de combatientes y activistas sociales y políticos provenientes de cooperativas, que estaban organizados en comités de estudio y trabajo ubicados en el Cañón del Garrapatos, al noroccidente del Valle del Cauca, lugar estratégico de comunicación con el litoral Pacífico.

Dicha alianza entre el ELN y el Movimiento Jaime Bateman Cayón buscaba, de una parte, la construcción de poder popular con profunda vocación urbana y de otra, la formación de un movimiento nuevo que retomara los propósitos del M-19 que estaba en vía al desarme y a la inserción a la sociedad civil. Esta alianza decidió construir en este sector una fuerza, fundamentalmente política, con un énfasis menor en lo militar (163).

Como respuesta a las dinámicas de extorsión y secuestro a ganaderos y terratenientes por parte de los grupos guerrilleros, anteriormente presentados, y bajo la amenaza de desequilibrio del *statu quo*, se inicia la formación de autodefensas y grupos paramilitares en estas regiones, principalmente en la región del Magdalena Medio,

durante los años ochenta del siglo pasado, situación que está doblemente ligada a las FF.AA. y al surgimiento del narcotráfico durante estos mismos años.

En este contexto, surgió una importante apertura modernizante de cambio democrático e institucional en tres ámbitos del Estado. Primero, la disposición de diálogos de paz a partir de una apertura política propuesta en 1982 por el gobierno de Belisario Betancur materializada en 1984 por una amnistía e indulto para los grupos insurgentes M-19, EPL y ADO, enmarcada dentro de un Diálogo Nacional (Romero 2003, 20; CNMH 2013, 135); sin embargo, esta iniciativa estuvo obstaculizada por la toma del Palacio de Justicia al año siguiente por parte del M-19. La segunda, fue la elección popular de alcaldes en 1988 y la tercera fue la creación de una Asamblea Nacional Constituyente y un proceso de paz en 1990 que confluyó en la Constitución Política de 1991 de tendencia democrática que dejaba atrás casi un siglo de centralismo y represión.

Contrario a lo que se proyectaba como un cambio democrático y de inserción de contendores políticos, esta apertura política, con tres frentes de acción, hizo que las tensiones se acentuaran. De tal modo, el inicio de los diálogos de paz con el M-19, no hizo sentir representados los intereses de las FARC – EP ni del ELN.

Por otra parte, el cambio en el sistema político seguía poniendo en riesgo el plan internacional de seguridad en términos anticomunistas bajo la caída del Muro de Berlín en 1989 y el derrumbamiento de la Unión Soviética en 1992 en el contexto del fin de la Guerra Fría. De tal forma, el desconocimiento político de las FARC – EP por parte del Estado y el declive de referentes internacionales de lucha para las guerrillas hicieron que esta guerrilla no encontrara la misma simpatía entre la sociedad civil y que las FF.AA. sintieran un compromiso de seguridad, de eliminación del “enemigo interno”, la lucha contra el terrorismo y la ayuda internacional estadounidense fueron el motor de acción en contra de las políticas de paz del Estado.

En esta misma vía, la amenaza para élites regionales y locales, en la competencia electoral, supuso el ascenso de nuevas fuerzas sociales y la desestabilización de las fuerzas políticas tradicionales y regionales, lo cual, posibilitó la oposición política reconocida por medio de sus simpatizantes que “pudieran cosechar los beneficios de una movilización [social] política exitosa” (Romero 2003, 23) bajo formas legales de participación.

Este es el ejemplo de la UP, partido político que había tomado suficiente fuerza, en la última década del siglo XX, para competir en el escenario político nacional; este partido que, además, había incorporado a diferentes sectores progresistas de los partidos

tradicionales, algunos integrantes del Partido Comunista y que se perfilaba como el brazo político de las FARC – EP que ponía en marcha la “combinación de todas las formas de lucha” por la toma del poder, había tomado mucha fuerza y simpatía en gran parte de la sociedad.

Tal situación generó, inmediatamente, desconfianza entre las élites locales a quienes el Estado central “los estaba dejando abandonados frente a la amenaza guerrillera al negociar con las cúpulas nacionales de la insurgencia sin contar con ellos” (CNMH 2013, 136) y quienes en inconformidad por las decisiones estatales y viendo amenazado su poder político y económico regional, compartieron el rechazo a estas iniciativas con las FF.AA., a quienes el Estado había limitado su autonomía en el orden público con el fin de dar coherencia a la apuesta pacífica que estaba llevando a cabo el gobierno con los grupos insurgentes.

Junto a esta disposición a la negociación de paz, comenzó una transformación democrática del Estado que suponía que, al transferir recursos a las regiones, podría superar la falta de bienes y servicios públicos e impulsar la democracia en los municipios. La descentralización buscaba acercarse a los ciudadanos “desarrollar la democracia participativa y directa y aumentar la gobernabilidad” (Sánchez y Chacón 2006, 213) con el fin de aumentar la capacidad institucional y frenar la corrupción. Esto, materializado en la capacidad local de ejecutar presupuestos, ordenar el gasto y contratar. Lo que fue la primera etapa de la descentralización en el ámbito fiscal, en la década de los ochenta.

Por lo tanto, en el ámbito político, el inicio de la década siguiente trajo una nueva esperanza para la sociedad en el cambio institucional y el giro democrático, respaldados por las negociaciones de paz y la elección popular de alcaldes se había sembrado un panorama político de cambio y un ambiente democrático empezaba a crear una comunidad política más amplia por vías sociales y políticas no armadas.

Además, este panorama político buscaba subsanar la crisis de legitimidad estatal. Esta es la segunda etapa en la empresa descentralizadora del Estado, que acentuó su política fiscal con el fin de otorgarle más recursos a los gobiernos locales, “el gasto social descentralizado aumentó considerablemente, sobre todo en educación, salud, seguridad social y empleo, lo que disparó el gasto público territorial durante los años noventa” (215), situación económica que los grupos irregulares no miraban con desprecio.

El Estado al transferir parte de su autoridad fiscal, administrativa y política a las regiones, esperaba que, con más recursos regionales, se solucionara la falta de servicios públicos –educación, salud y agua–, y se dinamizara la vida política local con la elección

de alcaldes por voto popular (197), sin embargo, en las regiones y en medio del conflicto entre guerrilla y contrainsurgencia, la mayor autonomía y capacidad fiscal, administrativa y política se convirtió en *botín* para ambos grupos en contienda.

El acercamiento de alcaldes y políticos tradicionales a paramilitares o a insurgencia formó una alianza particular. La influencia de los grupos armados sobre la elección popular de alcaldes se manifestaba en diversas formas de intimidación, como la presión directa de la candidatura de preferencia, la amenaza o el asesinato de enemigos políticos atemorizando a la población como garantía de voto por su candidato aliado (216), estrategias que facilitaron a estos grupos, en pugna, su expansión y apertrechamiento en detrimento del objetivo democratizante estatal; también los poderes locales se unían bajo la amenaza de que las negociaciones de paz desestabilizaran su poder político y de propiedad.

En este contexto problemático de apertura política –que no se había ocurrido décadas atrás–, intervinieron estrategias complejas por el poder y la movilización social. Por un lado, es visible el propósito de paz, al menos manifiesto, en la nueva Constitución Política de 1991, por otra parte, aparecen sin encubrimientos, el fenómeno paramilitar y el narcotráfico estrechamente ligados al Estado.

Es así, como la Constitución Política de 1991 reunió los objetivos primordiales de la apertura y modernización políticas. Con ella se dio comienzo a un proceso descentralizador salpicado de oportunismos de los grupos armados; esta Constitución Política sembró la intención plausible por reconfigurar una sociedad distinta y alejada del conflicto armado; así es que el 4 de julio de 1991 Colombia recibió la nueva Constitución Política como acuerdo de su pueblo:

Se trataba de un pacto de paz y de una carta de navegación para transitar hacia la construcción de una sociedad fundada en la convivencia pacífica, el Estado Social de Derecho, el fortalecimiento de la democracia participativa, las garantías políticas y la vigencia de los Derechos Humanos, en una sociedad reconocida como diversa, pluriétnica y pluricultural (CNMH 2013, 149).

Este documento se convirtió en la expresión de la sociedad colombiana por dejar atrás la represión, el centralismo por parte del bipartidismo tradicional, la profunda crisis institucional, de legitimidad, la violencia política y la violación a los Derechos Humanos.

Bajo el propósito de innovación democrática, esta Constitución Política incluyó a los movimientos guerrilleros ahora desmovilizados, a las mujeres, a grupos étnicos y estudiantiles como sujetos políticos. Además, su vocación transformadora en dos vías,

tuvo en cuenta un amplio reconocimiento de derechos civiles y políticos a los que agregó derechos sociales y colectivos, y los mecanismos judiciales efectivos para su garantía – así, la tutela se convirtió en un mecanismo de participación directa y garantía de derechos–, la otra vía consistió en la participación, la representación política y la intervención directa de los ciudadanos en asuntos públicos; de modo que esta Constitución ofrecía un escenario político con un buen nivel de confianza en sus ciudadanos, tanto por los derechos como por sus garantías. Así, se creía que el Estado iba recuperando su legitimidad.

Además, esta Constitución apostó no solo por la fuerza normativa que asegurara su adhesión y sujeción de todos los poderes públicos, sino que, además de asegurar el establecimiento de instituciones y procedimientos, “consagra[ra] un orden de valores a ser realizado y un conjunto denso de derechos a ser satisfechos” (Uprimny 2012, 38).

De modo progresivo, el Estado y la sociedad colombiana se estaban adaptando a una dinámica global distinta, estas dos últimas décadas del siglo XX imprimieron el esfuerzo democratizador y modernizante en la política nacional, pero, sin duda fueron años de violencia extrema que le añadió la inserción del Estado a las dinámicas neoliberales globales.

Es en este nuevo escenario de cambio político que irrumpen grupos armados de autodefensa y paramilitarismo, dando continuidad a la represión estatal, aunque modificando sus mecanismos de acción. Sus motivaciones de seguridad privada y contrainsurgente desencadenaron otra ola de violencia aún más aterradora en la historia colombiana.

2. Estado, paramilitarismo y narcotráfico

En este violento panorama que, desde el Estatuto de Seguridad implantado bajo el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978 – 1982), en defensa y seguridad, ya se habían conformado asociaciones de seguridad privada, sin embargo, en los años ochenta del siglo pasado, estas organizaciones proliferaron respaldadas por terratenientes, ganaderos y comerciantes, que veían amenazadas sus grandes propiedades e inversiones.

Dichas organizaciones de seguridad fueron promovidas desde el poder central (Gutiérrez y Barón 2006, 154) y conformadas inicialmente en la región del Magdalena Medio donde ganaderos y terratenientes, asociados, a su vez con narcotraficantes que, convertidos en terratenientes emergentes y grandes inversionistas de bienes raíces como

Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha (154), comenzaban, igualmente, a ser víctimas de extorsión y secuestro por parte de las guerrillas de las FARC – EP. Por otra parte, estos narcotraficantes y terratenientes saldaron el déficit financiero de estas asociaciones de “seguridad privada”.

Mauricio Romero, investigador pionero en el fenómeno paramilitar en Colombia, en *Paramilitares y autodefensas 1982 – 2003*, usa el término “empresarios de la coerción” para referirse a aquellos especialistas en el uso de la amenaza, potencialidad o memoria de que la violencia es una posibilidad real (Volkov citado en Romero 2003, 43), en este sentido Romero hace una distinción entre fuerza, violencia y coerción. Explica que la fuerza es la capacidad para hacer daño a personas y bienes materiales, la violencia es el uso efectivo de esa capacidad o su aplicación y la coerción, es la puesta en marcha del uso de esa amenaza para hacer daño.

El empresariado de la coerción ofrece dicho servicio, por el que recibe un pago, a partir del cual, regula “comportamientos y se inducen valoraciones y, en últimas, órdenes sociales que no implican estabilidad o justicia, sino dinámicas de autoridad, obediencia y regulación social, incluida la económica” (Romero 2003, 17) esto, cuestiona los propósitos iniciales de seguridad privada dentro de un marco de justicia, y más bien, conduce a pensar que estos propósitos se convirtieron en *imposición* de autoridad y regulación social.

Romero ubica el surgimiento de estos empresarios de la coerción en los contextos antes señalados de transformaciones institucionales y políticas dentro del Estado, materializadas en negociaciones de paz, apertura política y descentralización institucionales que amenazaban los equilibrios de poder regional y que motivaron a élites y FF.AA. a defender de forma violenta el *statu quo* (18).

Las élites regionales rechazaron y se opusieron públicamente a dichas negociaciones y permitieron, de forma silenciosa y bajo retóricas dinámicas políticas, la violencia contra todos aquellos opositores, como comunistas, reformistas, socialistas, etc., por su parte, las FF.AA. también se oponían al cambio político, sobre todo en la negociación estatal con la insurgencia.

De otra parte, terratenientes tradicionales y emergentes, narcotraficantes y ganaderos, dentro de la lógica de oposición, amenazaron y atacaron a personas por simple sospecha de ser aliados de sus enemigos. Su principal objetivo militar fue la población civil, ya fuera por intimidación o violencia física mediados por complicidad y cooperación entre poder local, empresarios de la coerción y militares.

En 1981 con la consigna *Muerte A Secuestradores* –MAS– narcotraficantes y paramilitares pactaron una alianza clave en la conformación de seguridad privada y antisubversiva en contra de quienes los estaban asediando, además, “Los narcotraficantes proveyeron a la coalición no sólo su conocimiento militar y su audacia, sino también una red nacional y global de mercados ilegales, partidarios políticos y aliados, de los cuales carecían los ganaderos con su proverbial localismo y aislamiento” (Gutiérrez y Barón 2006, 158), lo que posibilitó que en 1985 y bajo el mismo asedio, los ganaderos del Magdalena Medio bajo la dirigencia militar del Ejército, se asociaran con el título ACDEGAM en su defensa y en contra de las FARC – EP.

Tal coalición narcoparamilitar se constituía en el brazo oculto del Ejército en la lucha contrainsurgente, en la medida en que resolvía el problema de movilidad frente al enemigo común de las FF.AA. y los terratenientes junto a su ventaja tecnológica (Gutiérrez y Barón 2006,159), en ese oportunismo encubierto, el paramilitarismo también adoptó un carácter ambiguo frente al Estado, ya que era *aliado* en la lucha contra la insurgencia, *competidor* en la provisión de seguridad y en la custodia de la empresa criminal del narcotráfico, y *parásito* en la lucha contra el narcotráfico (170).

En esta situación de amenaza regional que recayó fundamentalmente en la sociedad civil, Romero propone tres mecanismos políticos presentes en esta dinámica: *polarización, competencia y fragmentación*. La primera, hace referencia a las tensiones entre 1) Estado/poder regional y 2) poder regional/organizaciones y simpatizantes de las negociaciones de paz; la segunda se refiere a la disputa entre narcotraficantes y guerrilleros por su influencia social y política en la población local, y el tercer mecanismo político se refiere a la disputa por las decisiones entre el Estado y sus FF.AA.

Los grupos irregulares, tanto guerrilleros como paramilitares obtuvieron jugosas fuentes de financiación, además de las alianzas y prebendas con alcaldías y élites locales del cultivo de hoja de coca y amapola y del tráfico de estupefacientes (Romero 2003, 33), de rutas geoestratégicas de los mercados ilegales (Sánchez y Chacón 2006, 209) y por supuesto, del secuestro y la extorsión.

En esta dinámica, es necesario entender el impacto del narcotráfico que impulsó a estos grupos armados, para comprender su conflicto dentro de la sociedad colombiana. Desde luego, el conflicto armado no puede entenderse únicamente por la estructura social y económica que estaba en disputa, sino por los contextos relacionales en los que esta contienda interactuó, de la mano de la competencia por el poder, sus configuraciones políticas regionales en acuerdos y oportunidades que involucraban a distintos sectores de

la sociedad como sindicatos, propietarios, trabajadores, etc, además, del impacto cultural que el narcotráfico tradujo en ascenso social rápido, basado en la obtención fácil de dinero y la instrumentalización de la violencia, lo que derivó en la banalización de la violencia y el pragmatismo del narcotraficante, aceptado por amplios sectores de la sociedad (CNMH 2013, 145).

El conflicto armado, desde mediados de los años ochenta sufre un escalonamiento expresado en mayor financiación, actividad militar y cobertura geográfica (Sánchez y Chacón 2006, 232) propiciando un cambio de estrategia defensiva a ofensiva por controlar territorios y poblaciones; el caso de los paramilitares muestra que realizaron asesinatos selectivos y masacres con el fin de intimidar o eliminar el apoyo social a las guerrillas (209). De manera tal que, la expansión del conflicto armado no puede explicarse solamente por la avaricia o por el descontento popular en falta de bienes y servicios públicos en las regiones, sino enmarcado en la transformación política que ha sufrido el Estado.

Es por esto que, los análisis sobre el actual Estado colombiano como ausente, desintegrado, fragmentado e incluso débil, no corresponden, en su mayoría, a una explicación completa del fenómeno paramilitar como estrategia coalicionista del Estado. En esto, Raul Zelik (2015, 146), en *Paramilitarismo. Violencia y transformación social, política y económica en Colombia*, aporta lúcidamente que:

La capacidad del Estado colombiano de crear una estructura paralela tan eficaz, y de dirigirla informalmente durante tanto tiempo, es muestra de su capacidad de defensa. Conformando formas regulares e irregulares de lucha, el Estado ha logrado imponerse exitosamente sobre los movimientos populares y revolucionarios de la década de los ochenta.

Lo cual, permite ver que esta forma de actuación estatal corresponde a formas confusas y arbitrarias de dominación autoritaria, en las que no importa establecer coaliciones aún en contra del bienestar y el desarrollo social. Además, aunque se establezca una disposición de diálogo con sectores divergentes, no se resuelven problemas sociales estructurales y las instituciones siguen actuando de forma represiva y violenta, lo que pone en cuestionamiento la legitimidad del Estado.

Es en este sentido, en el que Zelik propone el carácter *híbrido* del paramilitarismo en tres aspectos: primero, es una forma externalizada del Estado para evitar los costos políticos de la lucha contra la insurgencia; segundo, el paramilitarismo actúa como ejército privado de los sectores empresariales, terratenientes y de élite; un tercer aspecto

del carácter híbrido paramilitar es el de una estructura criminal organizada que busca sus propios intereses económicos (147), de tal suerte, el paramilitarismo tiende a ser una *figura* ambigua que en ocasiones y bajo sus intereses, actúa en pro o en contra del mismo Estado.

Los intentos de negociación del Estado con los insurgentes entre 1982 y 1998 acondicionaron el escenario para que los paramilitares se conformaran y se fortalecieran como ejército irregular ofensivo en el que imperó un nuevo rostro de la guerra: “La ocupación del territorio a sangre y fuego, la vinculación masiva de los narcotraficantes en la empresa paramilitar y una estrategia de captura del poder local e influencia en el poder nacional” (CNMH 2013, 143) a un costo político y social enorme del cual hoy en día el Estado le adeuda a la sociedad colombiana una verdadera solución.

Dicha situación del conflicto armado quiso ser resuelta con la insignia de *Defensa y seguridad democrática* en el siglo XXI en la que bajo el líder contradictorio Álvaro Uribe Vélez (2002 – 2010) se propone la recuperación militar del territorio, desligándose del proceso de negociación del Estado con las FARC – EP y retirándoles su participación en la comunidad política considerando que, la guerrilla atacaba a un Estado plenamente legítimo (CNMH 2013, 178), por el contrario las negociaciones se hicieron con las AUC que, de manera paulatina, comenzaron la reinserción de paramilitares como “un proceso de paz” en 2002 (Zelik 2015, 131) con el Estado.

Posteriormente, en un intento por frenar la prolongación del conflicto armado, el primer periodo presidencial de Juan Manuel Santos Calderón (2010 – 2014) advirtió que las bases sociales y económicas nacionales estaban destruidas por lo que se “asumió el conflicto armado con un reacomodo militar de las guerrillas y un rearme paramilitar fragmentado y volátil” (CNMH 2012, 192) por lo cual, se priorizó, como bandera de su gobierno, una Ley de Víctimas y un nuevo intento de negociación con el grupo guerrillero más antiguo de Colombia.

Los factores que hicieron persistir el conflicto tienen que ver, fundamentalmente, con intereses políticos y económicos tales como el uso y tenencia de la tierra, concretamente con los beneficios que trae la explotación extensiva de la tierra, las ganancias que dejan los recursos minero – energéticos como la explotación petrolera, los proyectos hidroeléctricos, la exportación minera y los cultivos extensivos de palma aceitera, además, de las estrepitosas ganancias que deja el contrabando y el narcotráfico. Este último, se infiltró de maneras diversas tanto en sectores de la construcción, el comercio, la industria, como en la corrupción de poderes públicos y la prestación de

servicios de ‘seguridad’, por tanto, se permeó “la línea divisoria entre la legalidad y la ilegalidad; siendo indispensable, desde un inicio, corromper con o sin violencia, todas las ramas del poder público (policías, militares, aduana, jueces, fiscales, legistas, políticos, etc.)” (Alzate 2013, 96-7).

Estos factores políticos que hicieron continuar el conflicto armado en Colombia fueron visibles en la intimidación social que suspende la participación política de organizaciones y colectivos a la vez que contradice la apertura democrática instaurada en la Constitución Política de 1991, pues, estos espacios de participación se anulan mediante el rechazo, la estigmatización, el asedio social y la cooptación institucional para los intereses privados de cada bando o para proteger la ilegalidad (CNMH 2013, 192), sin embargo, esta problemática también obedece a la dinámica del conflicto interno en consonancia con la dinámica planetaria de productos legales e ilegales en la demanda internacional y en políticas geoestratégicas de las potencias mundiales.

Por lo tanto, se nota una cooperación compleja entre Estado y paramilitarismo en contra de grupos irregulares insurgentes y a costa del tejido social de la nación colombiana, bajo un supuesto de control y coerción social, planeado por el Estado y puesto en marcha por el mismo paramilitarismo como instrumento estratégico de uso de la violencia (Zelik 2015, 18 - 9), en pro del orden y la legitimidad estatal. En este sentido:

los paramilitares estructuraron e implementaron un repertorio de violencia basado en los asesinatos selectivos, las masacres, las desapariciones forzadas, las torturas y la sevicia, las amenazas, los desplazamientos forzados masivos, los bloqueos económicos y la violencia sexual [...] La violencia contra la integridad física es el rasgo distintivo de la violencia paramilitar (CNMH 2013, 35).

Esta violencia extrema explica que, el paramilitarismo no nace como autodefensa de un grupo de propietarios olvidados por el Estado para protegerse de la ofensiva guerrillera, sino como una estrategia de las FF.AA. para el ataque a la insurgencia.

Siguiendo este análisis, sería impreciso ubicar esta dinámica social, continuamente conflictiva, en la década de los ochenta del siglo XX, pues es solo en esta década donde se manifiesta de forma palpable, ya que el Estado continuaba sin manifestar una voluntad fundamentada en la apertura democrática real y la ampliación de su comunidad política, que reconociera los demás sectores políticos del territorio.

Al respecto, Raul Zelik (2015) objeta los planteamientos de Mauricio Romero (2003) sobre el surgimiento de los paramilitares y su implicación en el conflicto armado colombiano. En primer lugar, dice que es inaceptable pensar que el surgimiento de los

paramilitares fue durante el proceso de paz iniciado en 1982 entre el gobierno y los movimientos guerrilleros; así, evidencia que desde la década del sesenta ya existían los *escuadrones de la muerte Triple A* y que mucho antes, el Estado colombiano había impulsado “el desarrollo de una guerra irregular y clandestina” (174), por tanto la *fragmentación* interna entre el Estado y sus Fuerzas Militares como mecanismo político y origen paramilitar es discutible ya que esta fragmentación pareciera debilitar la imagen elevada y central del Estado, en términos de Joel S. Migdal, sin embargo, Zelik argumenta que el ya conocido fenómeno paramilitar socaba profundamente la estructura del Estado en su legitimidad sobre el uso y control de la fuerza estatal que, contradictoriamente, ha sido un fenómeno producido por el mismo Estado.

En cuanto al mecanismo político de *polarización* que interpreta Romero como la división entre poder central y local, para Zelik no corresponde con la representación estatal que siempre han tenido “los caciques” regionales, creando alianzas autoritarias regionales con el paramilitarismo, agregando que esa tensión entre centro y periferia, aparentemente, como contradicción, no corresponde con que “los paramilitares han cometido decenas de miles de asesinatos, pero entre sus víctimas se encuentran pocos representantes del Estado central” (175). Sin embargo, Zelik reconoce que el argumento de Romero sobre el mecanismo político de *competencia* entre guerrilleros y paramilitares es cercano a una explicación más acertada acerca del conflicto armado.

Precisa que, en dicha competencia no solo luchan los insurgentes encarnados en las guerrillas, sino que existe un amplio movimiento de oposición en el cual están los sindicatos, los movimientos sociales y partidos de izquierda contra un único bloque dominante defensor del statu quo (175), quien, a su vez, denomina a esa masa opositora como si todos fueran guerrilleros, cuando no es así, ya que los líderes sociales, la proliferación de distintos partidos políticos, el movimiento indígena, son muestras de que la oposición no constituye una uniformidad ideológica y política y más bien expone la desatención que el Estado ha tenido con distintas exigencias y reclamos de estos grupos y organizaciones sociales tan diversos.

Contrario al empresariado de la coerción al que se refiere Mauricio Romero (2003, 17), a Zelik le parece más acertado hablar de un “empresariado mafioso de la violencia” si se tiene en cuenta que desde el 2001, cuando se hace pública la conexión entre el paramilitarismo con la política [parapolítica] que, de una parte la estructura paramilitar provino del mundo narco – sicarial y, de otra, “que estas estructuras coercitivas contaron con el apoyo sistémico de importantes sectores del Estado y mantuvieron relaciones

simbióticas con la clase política” (Zelik 2015, 177), lo que ha implicado una transformación trascendental al interior del mismo Estado.

Es en este sentido que, Raul Zelik propone varios órdenes del conflicto armado en Colombia, a diferencia de los mecanismos políticos de *polarización, competencia y fragmentación*, de Mauricio Romero, como modelo explicativo del conflicto actual colombiano. A partir de cuatro niveles de violencia, este autor establece la relación estrecha entre paramilitares, narcotráfico e instituciones estatales.

Raul Zelik comienza los órdenes de violencia así: 1) la violencia paramilitar, además, de encaminar su lucha contrainsurgente, propende por sus intereses económicos propios, para ello la violencia la ha dirigido contra las clases bajas como amenaza al orden establecido permitiendo el desplazamiento para obtener de ello tierras; 2) como grupo irregular el paramilitarismo actúa de manera ilegal, por tanto, implanta políticas de alianzas y soborno, se hace uso tanto de lo legal como de lo ilegal para hacer difuso el límite entre estos dos campos de trabajo y así actuar en anomia; 3) la ambigüedad existente entre narcotráfico y élites, principalmente de una derecha autoritaria, provoca un vaivén de poder dentro del establecimiento, así que las disputas entre aliados y no aliados, bajo esta estructura, no son resueltas por la violencia; 4) la estructura paramilitar es de carácter inestable en sus alianzas lo que implica conflictos internos, a su vez, solucionados por cualquier método de violencia a su disposición (Zelik 2015, 193), esto explica las redes y alianzas como prácticas estatales por el control social, que, transforman al Estado en autoritario y en donde las alianzas, estructuras e instituciones impiden una transformación política profunda y coherente que busque el bienestar general de la sociedad que gobierna.

Al respecto, Zelik afirma: “El Estado no es un actor homogéneo. Lo que ha ocurrido más bien es una transformación del Estado a manos del paramilitarismo. Se podría resumir, por lo tanto, que el paramilitarismo es una *estrategia político – militar para la transformación autoritaria de la sociedad y del Estado*” (178) y en este sentido, no es difícil comprender que un Estado así, es decir, contrainsurgente, convenza a su sociedad de que su lucha contra la insurgencia, la inseguridad y el restablecimiento del orden son una prioridad, a la par de que culpa a la guerrilla como único responsable de masacres y todo acto de violencia.

Es así como, los propósitos de apertura política en Colombia en los años noventa del siglo XX impulsaron movilización y participación social, sin embargo, el Estado no hizo manifiesto un cambio político profundo, sino que, por el contrario, puso en marcha

los intereses privados de las élites tradicionales a costa de una profunda crisis humanitaria que persiste hasta nuestros días.

Dicho conflicto armado entre insurgentes y contrainsurgentes puso en medio de la magnitud de esta contienda a la sociedad colombiana quien ha sido la más afectada y vulnerada en el cruce de las disputas, ya que recae directamente “sobre poblaciones empobrecidas, sobre los pueblos afrocolombianos e indígenas, se ensaña contra los opositores y disidentes, y afecta de manera particular a las mujeres, a los niños y niñas” (CNMH 2013, 25), a través de la intimidación, el asedio, la amenaza como formas de violencia intangibles y a la vez tan eficaces junto al desplazamiento forzado, el asesinato selectivo, el secuestro, la extorsión y las masacres.

Estas poblaciones, en medio de la guerra y la pobreza, no logran una transformación eficiente a través de la participación y prácticas políticas para un cambio “desde abajo”, cuando las instancias legales, estipuladas en la Constitución Política obedecen más a un discurso que a la solución de problemas reales, porque, desde las instancias políticas e institucionales es incapaz de aceptar al contendor político, la derrota electoral, y mucho más importante, al diálogo con resultados.

Finalmente, a esta problemática se le añade la pobreza como uno de los factores de mayor exclusión social que ha impedido la participación en la democracia, ya que, el analfabetismo político obstaculiza cualquier participación y liderazgo social efectivos, además, “limita el acceso a información, así como la adquisición de ciertas destrezas que resultan necesarias para actuar en la esfera pública” (Uprinmy 2012, 23) bajo el control de los territorios estratégicos y de movilización social.

Capítulo tercero: El lenguaje artístico en clave política

*Le preguntaban: ¿Y usted qué hace aquí sentado todo el día? Mire que va a llover, que está haciendo frío; ya está de noche.
–Estoy esperando a mis hijos, siento que en algún momento van a llegar.
(Entrevista Afavit citado en GMH 2008)*

El Estado en sociedad, que ha puesto a la población colombiana en medio del conflicto, ha sido una preocupación persistente de las dinámicas del teatro colombiano como material y fuente de inspiración de sus propias creaciones. En este sentido, se presentarán las tres obras de teatro elegidas para evidenciar, en ellas, el relato artístico y su coexistencia con el fenómeno de la violencia, el conflicto interno armado y lo que los conecta en la puesta en escena, que interpela, es decir, *llama la atención* al papel del Estado sobre el bienestar general dentro de sus dinámicas estatales de los últimos años.

Cronológicamente, las obras se presentan en orden de creación, lo que coincide con el contexto político, histórico y social colombianos. Primero, *El paso*, escrita en 1988 del grupo teatral La Candelaria, puso, por primera vez en escena la problemática del paramilitarismo. Esta obra pone en escena a dos extraños que llegan a una taberna donde no pasa nada fuera de lo normal, irrumpen con violencia en una situación cotidiana, aparentemente tranquila, a pesar de lo incomunicado del lugar por su crítica situación vial, se oye, entre otras cuestiones, que ha habido muertos, aludiendo con esto a la expansión territorial de la violencia. En este lugar de paso, donde no pasa nada, ocurre el asesinato del finquero del lugar y de un perro, por presentar, estos, un peligro para el centro de operaciones de estos dos extraños.

La segunda obra es *Gente sin rostro* de 1992 del dramaturgo Mario Alberto Yepes Londoño cuya temática central también es la violencia colombiana de ese momento, que estaba siendo investigada por científicos sociales. Basada en un hecho real ocurrido en 1990, durante el periodo de transición entre la Constitución Política de 1886 y la de 1991, esta obra tiene que ver con la imposición arbitraria y sumamente violenta del orden público bajo el criterio del Ejército y la Policía.

En un barrio marginado en cualquier ciudad de Colombia de la última década del siglo pasado, los vecinos acuden a la justicia barrial porque cuestionan los métodos de las Fuerzas Militares del Estado y la legitimidad de su autoridad.

Finalmente, la tercera obra de teatro es *El deber de Fenster* de 2009, escrita por Humberto Dorado y Matías Maldonado. En un futuro incierto, un editor de documentales llamado Edel Fenster intenta ordenar un cúmulo de pruebas y materiales que le envía su jefe ingeniero sobre los hechos violentos ocurridos en Trujillo – Valle entre 1988 y 1991, llevados a cabo entre narcoparamilitares y FF.AA. por el control de rutas estratégicas y de cultivos ilícitos en el noroccidente del departamento del Valle del Cauca y en contra del grupo insurgente ELN y de los trujillenses por sospecha de ser, estos últimos, sus aliados. Estos hechos fueron recibidos por la CIDH, para ser materia de investigación bajo el número de caso 11.007.

En la perspectiva dialógica aquí planteada se han considerado distintas versiones sobre la violencia en Colombia que, dentro del régimen de representación tienen cabida diversas voces de lo ocurrido y se pueden evidenciar en la creación misma de las obras de teatro. Esta perspectiva incluye el reparto de lo sensible, pues, los dramaturgos han elegido esta temática y acudido a la investigación social aquí llamada *Materiales sociohistóricos* en la elaboración de las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia para hacer visible la tensión entre sociedad y Estado.

Esta perspectiva remite a la forma poética de tener algo para decir y cómo narrarlo, recoger una realidad continua de violencia como materia artística para llamar la atención al Estado en tanto si tiene objetivos comunes con su sociedad, y reflexionar sobre la transformación estatal en una alianza confusa con otras organizaciones sociales.

A su vez, estas Narrativas teatrales crean, a su alrededor, una comunidad de sentido, ya que tienen una temática y unos materiales de creación similares, como se ha visto, es la realidad sociopolítica la que hace referencia a *una parcela de humanidad*, en la dimensión estética con que se da tratamiento a la violencia, tanto en la realidad concreta del universo simbólico, como de lo que las hace comunes a otras dramaturgias, creando una “anticipación de hablar con otros” (Didi-Huberman 2014, 26) que son reconocidos por otros que, a su vez, se conectan para reflexionar y hacer inteligibles unas prácticas estatales difusas frente a la sociedad misma, en el sentido de padecer una historia común.

Captar en estas Narrativas teatrales de la Violencia por qué y cómo ellas interpelan al Estado –quien es el que tiene una ventaja comparativa frente a las demás organizaciones sociales dentro de su territorio–, hace referencia a requerir, preguntar o solicitar del Estado sobre la relación directa con su sociedad ya sea en un objetivo común o el bienestar general.

Poner en escena, en lenguaje artístico esas interacciones entre estas dos entidades, cargadas de conflictos, pero, con ciertos lugares comunes, descubre al personaje más vulnerable de esta tensión: el pueblo en medio de la guerra. El dolor, la incertidumbre y el miedo, atraviesan la cotidianidad de los personajes de estas Narrativas teatrales, como ocurre en la sociedad colombiana, desintegrando el tejido social que da soporte al mismo Estado.

Tal vulnerabilidad de los pueblos es lo que los induce a tener dichos sentimientos que impiden, en parte, su participación en la construcción, incluso con el adversario, de una sociedad más estable. Esta misma vulnerabilidad está presente cuando los pueblos son expuestos en estas Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, ya que “hay que abordar los cuerpos singulares para exponer a los pueblos en una construcción –una serie, un montaje– capaz de sostener sus rostros entregados al destino de estar entregados al otro, en la desdicha de la alienación o la dicha del encuentro” (Didi-Huberman 2014, 54), pues, al estar expuestos tanto en escena, como en la realidad social, los induce a estar dominados o a estar en diálogo, siendo partícipes.

La coexistencia con otros, evocando la ‘comunidad imaginada’ de Anderson, implica la conexión de una población entre sí que está relacionada con la participación de singularidades dentro del cuerpo social, lo que contrasta con la tensión “con que se topa cada cuerpo [al] exponerse en el marco de un ‘pueblo’ coherente” (182); es la indivisibilidad entre lo singular y lo común de las parcelas de humanidad (51), de los personajes teatrales como rostros de una sociedad vulnerable a quien se le ha dado la palabra.

En este punto, Didi-Huberman brinda ciertos elementos para comprender ese cuerpo social bajo el criterio del pensamiento de la imagen a partir de dos encuadres de observación, uno ampliado, institucional por tanto inmóvil y un encuadre del detalle, este último permite entender estas Narrativas teatrales que increpan al Estado en la conformación de sus alianzas, en la elaboración de una imagen que corresponda con las prácticas reales que conforma como campo de poder en el uso y amenaza de la violencia, que lo caracterizan en la obtención del control de la sociedad.

El encuadre del detalle sirve a estas Narrativas teatrales para observar aspectos en los que ellas aciertan en mostrar sobre la violencia en Colombia. Aspectos como la frontera entre lo lícito y lo ilícito, la crisis de legitimidad del Estado frente a su sociedad, los agentes del Estado y el contexto de la sociedad frente a la dinámica política. Estos factores facilitan, desde luego, la observación de esa realidad, en la medida en que la

cohesión del cuerpo social y la *coerción* como parte del poder por el control social van en la misma vía en la relación de Estado y sociedad.

1. Narrativas teatrales de la Violencia en contexto

Entendido el Estado como el campo de poder conformado por una imagen y unas prácticas reales y la tensión entre estos dos elementos dentro de un territorio, es pertinente relacionar esta definición del Estado en consonancia con el contexto sociohistórico de la realidad colombiana reciente, atravesada, sin duda, por el fenómeno de la violencia y cómo este contexto se ve reflejado bajo la lupa artística de las Narrativas teatrales a las que se ha hecho mención, como una muestra de una copiosa producción dramática.

Como se ha presentado, la sociedad colombiana de fines del siglo XX se configuró a partir de lo que dejaba la intención por la alternancia del poder del Frente Nacional (1974) y el consiguiente *Mandato claro* (1978) en que lo único que quedó claro fue la discordancia entre lo que esperaban las agremiaciones y la protesta social, respecto a la respuesta represiva del gobierno, que recrudesció sus mecanismos de represión a la sociedad con el *Estatuto de seguridad*.

Los vientos de esperanza y tregua surgían en las negociaciones de paz, en la apertura democrática y de modernización política con la Constitución Política de 1991, factores, que ponían sobre la mesa, la posibilidad de ampliar e incluir en la comunidad política nacional a grupos divergentes que llevaban tiempo esperando ser reconocidos en los destinos del país.

Sin embargo, esta tregua reforzaba, subterráneamente, un camino clandestino para continuar defendiendo los intereses de la élite, de sectores empresariales y terratenientes, y como una forma externalizada del Estado por evitar costos políticos en su lucha contra los grupos insurgentes. Este mecanismo de acción era el mismo: la política de ‘sangre y fuego’ para silenciar a quien interpelara o reclamara un ajuste en el desequilibrio social implantado.

En este mismo contexto aparece la obra de teatro *El paso* (1988), desarrollada en cuatro actos, tres situaciones conectadas, la de la familia dueña de una taberna; la llegada de unos pasajeros a este lugar paso y cruce de caminos (Teatro La Candelaria 1988, escena 1)⁶, y el posterior encuentro con dos extraños en la taberna, creando así, un ambiente de

⁶ Aunque esta obra de teatro se encuentra editada en: Teatro La Candelaria. 1991. *3 obras de teatro*, Bogotá: Ediciones Teatro la Candelaria. Se accedió a la pieza teatral *El paso*, a través de comunicación

zozobra provocado por la intimidación de estos últimos dos sujetos “idénticamente vestidos, camisa azul y pantalones blancos” (escena 2), que han llegado en un automóvil moderno, si se entiende lo que don Blanco ha observado al salir un rato de la taberna: “No joda, eso sí es una máquina... Una nave... eso sí es poder” (escena 2), en contraste con el averiado taxi que ha dejado a los pasajeros estancados en la taberna.

Esta obra de teatro permite ver con claridad el momento previo al proceso de apertura política democrática y administrativa en la que el Estado colombiano transfería recursos a las regiones para solventar las necesidades de servicios públicos, educación e infraestructura, proceso que inició en la penúltima década del siglo XX.

Esto se observa en la situación vivida en el cruce de caminos, ya que, además, de que este lugar está aislado como consecuencia de la precariedad vial en que se encontraba el país, tal situación, también se evidencia en la carta, para la hermana de Chela –dueña de la taberna– quien le dicta el mensaje a su hija Doris; la misiva tiene como propósito hacerla desistir de regresar. Chela le cuenta a su hermana, que en ese lugar los obreros que estaban haciendo la carretera se han marchado y “solo de vez en cuando pasa uno que otro cliente” (escena 1) lo que explica, a su vez, la llegada súbita e inesperada del grupo de pasajeros, en medio de un torrencial aguacero que anticipa la violencia que está por venir.

Los dos extraños con su silencio y extrañeza le dan al ambiente un mal presagio, ellos observan sin inmutarse, lo que está pasando en su entorno. Su murmurar entre ambos, los distancia de los demás evitando cualquier tipo de diálogo, al final de la segunda escena, se disponen a marchar.

La cuarta escena trae a los extraños de vuelta porque ha sido dinamitado el puente, lo que les ha impedido la continuación de su viaje. Esta situación confirma la insuficiencia de inversión en infraestructura de los gobiernos locales y la incomunicación regional. Los extraños, en voz baja, le piden a Obdulio, el mesero, que pregunte si Chela autoriza guardar unas cajas (escena 3), ella acepta, pero, ante la cantidad de cajas que descargan, Chela ha disentido, pero, estos le ofrecen dinero como soborno para que acepte el trato.

Ahora, el ambiente se ha hecho más tenso. En este sentido, expresa una de las pasajeras, la prostituta: “Y aquí, ¿qué es lo que pasa? ¿Ah? Mejor dicho, aquí ya no se puede respirar. Lo que toca es evacuar y lo más rapidito que sea posible. (Al taxista)

electrónica con el Teatro La Candelaria, quien compartió, el texto dramático, el 30 de septiembre de 2019. Este material no está paginado, por lo tanto, esta investigación referenciará de acuerdo con el número de la escena en cuestión.

¡Vámonos de aquí! ¡Camine a ver si conseguimos alguien que nos saque de este atolladero! ¡Camine y conseguimos su repuesto allá adelante!” (escena 4); esta intervención se interpreta como una solución a la tensión suscitada por los extraños para salir de este lugar, lo que complica la relación entre los que permanecen en la taberna.

Por su parte, Don Blanco, hacendado del lugar, envía a la mesa de los extraños una botella de licor como cortesía, que bien se interpreta como una forma de aplacar la tensión. Sin embargo, el extraño 1 derrama sobre un balde el contenido de la botella desestimando el presente que don Blanco les ha ofrecido, haciendo que continúe la violencia en el ambiente.

Afuera ladra un perro. Tal situación alerta al extraño 2 quien sale a matar de un disparo al animal. Chela reclama a los extraños, quienes, una vez más, le entregan dinero para “compensar en algo la muerte del pobre animal” (escena 4).

Ahora, el músico 1 se ha percatado del contenido de las cajas de los extraños: son balas de fusil (escena 4). Los extraños intimidan con su violenta reacción al verse descubiertos por lo que están traficando. En esto, don Blanco los culpa de haber roto la paz y tranquilidad del lugar, desafiándolos a pelear afuera. Los tres salen, luego, se escuchan dos disparos y entran, únicamente, los dos extraños, quienes se excusan de haber actuado en defensa propia.

El silencio ha invadido el lugar, de repente lo llena un sonido de helicóptero, seguido de la presencia de un hombre vestido de negro quien se comunica con los extraños para que vayan sacando las cajas de “mercancía”, luego el extraño 1 pone un fajo de billetes sobre el mostrador mientras observa a los espectadores diciendo, muy pausadamente: “Aquí no ha pasado nada. Nada” (escena 4).

Los hilos interpretativos de esta obra alertan sobre las mismas preguntas e incertidumbres de la sociedad colombiana frente a la violencia, siguiendo a Nicolás Buenaventura (citado en Pulecio 2012, 1:141) en su reflexión sobre la llegada del hombre de negro en el helicóptero:

[estos elementos] dan la clave del origen, es una mercancía con respaldo arriba, bien arriba. Pero el destino. ¿Para dónde va? ¿Va para la guerrilla, se paga con pasta de coca? ¿Va para los nuevos grupos paramilitares ligados a la instalación de un laboratorio? ¿Para dónde va? Me parece que éstos son elementos importantes de la trama o la intriga. Y creo que precisamente el privilegio de la obra es dejar todos estos hilos sueltos.

La mercancía, su respaldo y su destino también puede comprenderse como el componente de intimidación y violencia para la sociedad instaurado bajo la

personificación del paramilitarismo, como mecanismo de orden social que, reprime y niega la posibilidad de reclamo, solicitud y conversación, dejando una sola posibilidad, la de la obediencia de la sociedad y su dominación.

Dentro de la configuración histórica de las Narrativas teatrales que se ha seguido y con la temática que plantean, ha quedado claro, de una parte, la situación de incomunicación y precariedad en infraestructura regional previa a la solución fiscal descentralizadora en la transformación democrática estatal, y de otra, el fenómeno paramilitar, no como su surgimiento, sino como la continuación de la herramienta para acallar y reprimir la protesta social y cualquier cuestionamiento proveniente de otros sectores distintos a las élites y empresarios, por tanto, herramienta útil para clausurar el debate sobre el proceso de transformación estatal.

El siguiente aspecto de la apertura política modernizante en Colombia, fueron los diálogos de paz que tuvo como resultado la Constitución Política de 1991 que aquí se interpreta como una tregua y aún más destacado, como una esperanza de diálogo con otras fuerzas políticas de la sociedad y ampliación de la comunidad política. Sin embargo, la disputa continuó bajo el orden implantado desde la Constitución Política de 1886 en manos de la hegemonía conservadora y autoritaria que, durante un siglo dirigieron los derroteros del país. En ella, el artículo 121, declaraba:

En los casos de guerra exterior, o de conmoción interior, podrá el Presidente, ... declarar turbado el orden público y en estado de sitio toda la República o parte de ella. Mediante tal declaración quedará el Presidente investido de las facultades ... para defender los derechos de la Nación o reprimir el alzamiento. Las medidas extraordinarias o decretos de carácter provisional legislativo que... dicte el Presidente, serán obligatorios siempre que lleven la firma de todos los Ministros.

Se apelaba a este artículo para reprimir la movilización social, como se analizó en el Paro civil nacional en 1977, explicando, así, la esperanza que significó la expedición de la Constitución Política de 1991 en materia de juzgamiento y restauración del orden.

Estos elementos son útiles para introducir a *Gente sin rostro* como antesala de esta nueva Constitución y en la bisagra de dos constituciones lo que supuso pasar, de unas FF.AA. autoritarias y arbitrarias a su ‘inestable’ distanciamiento con una sociedad incluida en una democracia.

Gente sin rostro escrita por el dramaturgo Mario Yepes y revisada en 1996 (Yepes 1992 40)⁷, es una pieza dramática compuesta por 14 escenas, basada en un hecho real ocurrido en 1990, rastreado por científicos sociales que venían analizando la delicada situación de violencia que se expandía por todo el país.

Esta preocupación social corresponde con la obra de Yepes quien aclara, en el prólogo de su pieza dramática, que el lugar de los hechos es una ciudad colombiana en 1990, y que el lenguaje de los diálogos no pretende “reflejar de manera naturalista el habla popular de alguna región o sector colombianos” (42), por esto, el uso alternativo de los pronombres ‘tu’, ‘usted’ e incluso el ‘vos’ determinan el lenguaje de sus personajes. Esta salvedad permite entender el carácter ubicuo de la situación de violencia y desintegración del tejido social y su carácter tan indeterminado como concreto que alude a cualquier ciudad en el territorio colombiano, recordando la parcela de humanidad a la que se refiere Didi-Huberman.

Esta obra al estar en esta bisagra histórica de cambio constitucional evidencia, por un lado, el aspecto de transformación del Estado recrudesciendo la etapa anterior, poniendo en escena que tales circunstancias no han cambiado sustancialmente aun cuando el panorama constitucional y la esperanza parecieran distintos. En tal sentido, el inicio de la última década del siglo pasado persistía en la no inclusión de otros actores políticos dentro de la comunidad política. Actores que se habían fortalecido y que estaban inconformes por no haber sido llamados al Diálogo Nacional con quien se pactó la nueva Constitución Política fueron las FARC – EP y el ELN⁸. Sin embargo, otra fuerza estaba en ascenso, el narcotráfico y con él, el lastre del paramilitarismo que reconfiguró las relaciones sociales.

Es allí, donde *Gente sin rostro* pone el acento. Juana la madre de tres hijos espera en el velorio la llegada del cadáver de su primogénito, quien ha cometido una serie de delitos que ponen en riesgo la tranquilidad familiar y la del barrio marginal donde viven.

⁷ *Gente sin rostro* (1992) del dramaturgo Mario Alberto Yepes Londoño se encuentra, parcialmente, editada como una de las obras dramáticas que componen el segundo volumen de *Luchando contra el olvido...*, 184-192.

El autor, a través de comunicación electrónica, compartió con esta investigadora el texto dramático, el 2 de febrero de 2019.

⁸ Sobre esta guerrilla es necesario anotar que en 2016 el Gobierno colombiano, en cabeza del expresidente Juan Manuel Santos Calderón, firmó el *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* con la guerrilla de las FARC – EP, que hasta esa fecha era la guerrilla más antigua de Latinoamérica y que al año siguiente conformó su partido político como *Partido FARC: Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común*, sin embargo, en agosto de 2019 aparecieron disidencias de las FARC anunciando la continuación del combate armado contra el Estado por incumplimientos del gobierno colombiano al mencionado Acuerdo de paz.

En este sentido, la madre apoyada en el marco de la puerta (escena 1) trae a cuento los recuerdos de su incansable lucha por encontrar a su hijo Álvaro.

A lo largo de la obra aparecen las fuerzas del Estado en disputa con otra organización social encarnada en ‘los Muchachos’ que confía en la iglesia como ente mediador entre ambos, estas fuerzas se encuentran en pugna por el control social del barrio. Esto se evidencia cuando el cura joven quien ha llegado al velorio le dice: “Juana, ellos me respetan porque saben que no apruebo sus acciones ni sus métodos. Pero saben que yo no actúo de la misma manera que ellos o los militares y por eso confían en mí” (escena 1) lo cual, pone desde el inicio de la obra, los mecanismos utilizados tanto por militares como por los Muchachos para resolver diferencias o proteger intereses: la violencia armada.

Álvaro, hijo de Juana, ha crecido en un medio hostil, cargado de carestía y con el factor más hostil de todos: la empresa del narcotráfico que lo seduce para alcanzar ascenso social, pues, ya el Ejército lo ha asociado con el microtráfico, así como se lo explica uno de los Muchachos, Jaime a su novia y hermana del acusado: “el ejército está ansioso de probar la participación de la Policía en el menudeo de la droga, y saben que Álvaro los puede llevar a probarlo. Si el ejército lo agarra lo van a hacer hablar y tú ya sabes cómo” (Escena 10), enlazando esta situación que atraviesa toda la obra de teatro con el juzgamiento militar a los civiles y con las consecuencias que esta persecución implicó para la sociedad.

La arbitrariedad de la conducta militar se escenifica, además, en las intervenciones nocturnas que hace la patrulla a la casa de Juana (escena 9 y 12) en busca del reo ausente de quien hace más de cinco años no se sabe nada (escena 8), tomando como detenido a su hijo Fernando.

La poética escena muda en cuanto a su fuerza comunicativa, revela que el viejo que asesina Álvaro (escena 7) es el Oficial de Policía, objeto de investigación de los militares (escena 12) situación que coincide con la descripción que hace Mariana sobre la deshonestidad de los policías que dejaron impune la violación de su amiga, a la vez que, son ellos quienes expenden narcóticos a los infractores (escena 8), razón que hace que ella confíe en la seguridad alternativa de los Muchachos del barrio.

De esta revelación, sobre impunidad a manos de la Policía, se derivan algunos elementos sobre el surgimiento del narcotráfico en la sociedad colombiana. Por una parte, el ascenso social, al que se ha hecho mención, acerca de su impacto cultural para mejorar condiciones de vida sumidas en la carencia y el desamparo, causas de la marginación

social. El ascenso social proveniente del mundo narco sicarial, como lo manifiesta el tendero Roberto al referirse a la migración del campo a la ciudad: “después, llegaron los narcos y nos dejaron algo peor, lo que ustedes conocen: las drogas, el dinero fácil, los sicarios contratados por los narcos y la costumbre de arreglarlo todo con sus armas” (escena 5), se convirtió en una práctica bien recibida por amplios sectores, como vía efectiva para superar la pobreza y como fuente de financiación de grupos irregulares tanto guerrillas como paramilitares.

Así, *Gente sin rostro* esboza, sin encubrimientos, el significado, en doble vía, que el término ‘desaparición’ supuso para la violencia contemporánea en Colombia. La lucha permanente de Juana por dar con el paradero de su hijo, por el temor que significaba que este fuera detenido por los militares, lo cual, podía desencadenar en su desaparición. La otra vía del término significaba el ocultamiento de su hijo para llevar a cabo las actividades delictivas dirigidas por “gente poderosa” (escena 11) por acabar al adversario, o administrar y gestionar, con absoluto recelo, el provechoso negocio del narcotráfico. Álvaro encarna la doble vía del término desaparición: gente sin rostro, otra sin rastro, adoptar una nueva identidad renunciando a sus vínculos familiares o perdiendo la identidad en una fosa común.

Oportuno es añadir al contexto relacional entre Estado, sociedad y otras organizaciones sociales, la competencia por el poder político, como es el caso de ‘los Muchachos’ en *Gente sin rostro* que, en espacios distendidos como la tienda o la fuente de soda de la iglesia, dos líderes de aquella organización, Jaime y Pedro discuten sobre su función dentro del barrio. Frente a las arbitrariedades de los agentes directos del Estado, Roberto el tendero, les ha manifestado a ‘los Muchachos’ su discrepancia con los militares y la inconformidad por tener que ser la sociedad civil, como él, quienes tengan que soportar “las balas de todo el mundo”. Son los Muchachos quienes aprendieron de sus mayores la resistencia (escena 5), según el tendero, por supuesto, ellos son una asociación alternativa al Ejército y la Policía, pues, actúan “en representación del barrio para darle seguridad” que opera bajo la lógica que ellos llaman “Justicia del pueblo” (escena 10) pues, a causa de las arbitrariedades de estas instituciones estatales, la sociedad se muestra incrédula a su autoridad.

Tal competencia por los destinos de la sociedad en múltiples relaciones permite reflexionar sobre la tercera pieza teatral *El deber de Fenster* (2009) por su relación directa con un suceso histórico en Colombia ocurrido entre 1988 y 1994 en el municipio de

Trujillo en el departamento del Valle del Cauca, en la disputa por el control de este territorio y la ejecución y complicidad de las FF.AA. para perpetrar crímenes en cadena.

La importancia de esta obra también es la puesta en vigencia de la Constitución Política de 1991 como el aspecto democrático de proyecto modernizador del Estado *ad portas* del siglo XXI, no sin antes evidenciar el ataque permanente a las colectividades y otras organizaciones sociales reconocidas y con participación promulgada en la Nueva Constitución.

En este sentido, a finales de los años ochenta del siglo pasado, aparecieron una serie de cambios en la dinámica regional de Trujillo. En su zona montañosa, empezaron

... a hacer presencia comisiones políticas y militares del ELN, compuestas por obreros y empleados despedidos de algunas empresas del departamento y estudiantes universitarios de Cali y Medellín. Esos grupos se apoyaban en viejos luchadores pertenecientes a la ANUC de la región para crear un frente de operación en el Cañón del Garrapatas, con base en territorio selvático del Chocó. (GMH 2008, 99)

con el fin de promover organizaciones comunitarias y resolver conflictos, sin embargo, acordaron su no intervención en las empresas comunitarias de Trujillo lideradas por el padre Tiberio Fernández Maffla.

Simultáneamente, por la ubicación geoestratégica de Trujillo, coincidió el surgimiento del narcotráfico al noroccidente en el departamento del Valle del Cauca, con los narcoparamilitares Diego Montoya alias *Don diego*, Henry Loaiza alias *el Alacrán* y grandes propietarios de tierras en este lugar. Produciendo una lógica defensiva y preventiva por custodiar cultivos, traficar drogas, a la vez que coincidía con los intereses de distintos actores políticos y económicos por ese territorio como corredor estratégico.

El aparecimiento del grupo guerrillero y el surgimiento de narcotraficantes en alianza con gamonales tradicionales del territorio enlaza, directamente, a personajes de la política local y a las FF.AA. allí presentes. Siendo, además, significativo el desempeño de la parroquia de Trujillo por la labor social que encabezaba el padre, Tiberio Fernández a finales de la década de los ochenta, en la conformación de cooperativas campesinas y comunitarias de ebanistas entre otras microempresas (GMH 2008, 80-1), haciendo del párroco un líder dinamizador y un garante de paz en el municipio.

Además, el padre Tiberio gestionaba recursos a nivel nacional e internacional para el municipio, lo cual, lo llevó a exhortar a la población a exigirle al Estado su presencia; particularmente, en una marcha de protesta el 29 de abril de 1989 “contra la actitud de

abandono del gobierno frente a necesidades en materia de titulación de tierras, crédito agrario, vivienda, educación, salud, transporte y servicios públicos” (Córdoba citado en Dorado y Maldonado 2009, 25), manifestación que se confundió con una iniciativa insurgente por parte del ELN, que, por simpatía a la protesta izó su bandera en el parque principal de este municipio.

En el entorno de zozobra, protesta, narcotráfico, impunidad, aislamiento, insurgencia y contrainsurgencia, se da un hecho de violencia aún no resuelto pues, todavía hay desaparecidos y continúa la violencia en este territorio. Este homicidio intencional, perpetrado bajo un mismo designio criminal durante 1988 y 1994, fue lo que se denominó como la *Masacre de Trujillo* en el plano político y simbólico por el GMH como calificativo para nombrar ‘los hechos violentos de Trujillo’ que la CISVT, con el aval de la CIDH, tipificó desde su perspectiva jurídico – penal, por perpetrar sistemáticamente asesinatos selectivos, tortura, desaparición forzada, desarticulación de agremiaciones, neutralización de acción colectiva y diversas causas indirectas como la muerte de pena moral, por una alianza clandestina entre narcotraficantes, paramilitares y Fuerza Pública; que ante estos sucesos, los habitantes de Trujillo llamaron la atención nacional e internacional sobre las dimensiones reales de estos eventos violentos (CNMH 2013, 45) y su estado de vulnerabilidad en el territorio.

Estos hechos violentos, luego de pruebas y testimonios, fueron definidos como masacre por el Defensor del Pueblo de ese entonces, Jaime Córdoba Triviño y presidente del Comité Operativo elegido por la CISVT a quien se le encargó presentar ante CIDH y en representación de las víctimas, una relación de estos hechos.

Córdoba expone: “Lo que definimos como la Masacre de Trujillo, es una cadena de crímenes que es perceptible, en cuanto acción sistemática, desde 1988; que tiene su clímax de horror entre marzo y abril de 1990 y un cierto epílogo abierto en mayo de 1991 cuando es desaparecido el testigo de excepción” (Dorado y Maldonado 2009, 6), este testigo fue Daniel Arcila Cardona, quien presentó un manuscrito en el que informó sobre los hechos violentos de Trujillo, bajo la creencia de estar colaborando al Ejército. Al respecto, Córdoba añade (CIDH 112-3 citada en Dorado y Maldonado 2009)⁹:

El testimonio se encuentra cronológicamente ajustado a las circunstancias de tiempo, modo y lugar en que se desarrollaron los hechos. Es decir, hay una concordancia entre los

⁹ *El deber de Fenester* (2009) es una obra de teatro con Registro Nacional de Derechos de Autor y Código de registro (2009). Matías Maldonado, coautor de la obra, compartió con esta investigadora el texto dramático, a través de comunicación electrónica, el 9 de diciembre de 2018.

hechos observados por Daniel Arcila y los tiempos, circunstancias y lugares establecidos en la valoración de otras pruebas de índole documental o testimonial... Existen muchos elementos para considerar que el testimonio de Daniel Arcila es coherente, consistente y descriptivo. Por consiguiente, se puede afirmar que el testigo estuvo presente en los hechos investigados, y que es idóneo como testigo de cargo.

El último acápite de esta masacre fue el reconocimiento público del Estado colombiano sobre la responsabilidad en estos hechos violentos, luego de que se atendiera la solicitud interpuesta por la CISVT y se agotaran las instancias internas, para que fuera llevada su declaración, a la CIDH con el caso radicado bajo el número 11.007 en el mes de enero de 1995.

El caso 11.007 fue entregado al presidente de la República de entonces, señor Ernesto Samper Pizano quien, el 31 de enero de ese mismo año, asumió la responsabilidad, en representación del Estado colombiano, por esta masacre. Ernesto Samper expresó: “Acepto como Presidente de Colombia, la responsabilidad que corresponde al Estado colombiano por la acción u omisión de servidores públicos en la ocurrencia de los hechos violentos de Trujillo sucedidos entre los años de 1988 y 1990” (CIDH citada en Dorado y Maldonado 2009, 74), que solo, años después, fueron reconocidos por la CIDH.

En este punto, es necesario comprender el término de ‘masacre’ en Colombia por ser el hecho histórico central de *El deber de Fenster* y por considerarse como un mecanismo de perpetuación de la violencia y la crisis moral que ella suscita.

El término masacre ha coincidido, entre entidades del Estado y ONG, en que es “un homicidio intencional de cuatro o más personas en estado de indefensión en iguales circunstancias de modo, tiempo y lugar” (Programa Presidencial de Derechos Humanos y DIH 2000, 16-7 citado en GMH 2008, 33), además, de ser perpetrada en presencia de otros, como teatralización del horror, donde se dan encuentro el poder absoluto del victimario y la impotencia total de la víctima (CNMH 2013, 36) así, la masacre se caracteriza por la sevicia, la crueldad y el exceso como forma de causar “lesiones más allá de las necesarias para matar. Es decir, es el exceso de la violencia y la crueldad extrema que tiene como expresión límite el cuerpo mutilado y fragmentado” (54) lo que permite comprender la efectividad de la masacre para implantar el miedo social como amenaza y uso de la violencia en un territorio.

La exposición pública de los cuerpos mutilados horroriza, a quien la observa, pues, amenaza con la pérdida de la unidad corporal del sujeto (71) y convierte al espectador en un mensajero del horror que percibe la capacidad y los alcances de la

violencia, el desafío del colapso moral dentro del conflicto armado y la degradación de la guerra.

Son estos relatos del horror los que se difunden de ‘boca en boca’ y los que producen la dominación y control social por parte de los grupos armados en disputa por el poder, el territorio y los recursos naturales. De esta forma, la masacre tiene una triple función: es *preventiva* porque garantiza el control social, de rutas y territorios; es *punitiva* porque castiga a quien desafíe la hegemonía; y es *simbólica* porque rompe todas las barreras éticas y normativas y es la huella evidente de degradación (GMH 2008, 16) además, la masacre convertida en herramienta de guerra, fue un rasgo distintivo en la violencia paramilitar contemporánea en Colombia, “Una de ellas la motosierra de Trujillo, se replica y se refina hasta dar lugar a las denominadas ‘escuelas de descuartizamiento’ en otras regiones del país” (16), como lo constata la base de datos “Masacres del conflicto armado en Colombia (1980 – 2010)” (CNMH 2013, 35):

De las 1.982 masacres documentadas por el GMH entre 1980 y 2012, los grupos paramilitares perpetraron 1.116, es decir el 58,9% de ellas. Las guerrillas fueron responsables de 343 y la Fuerza Pública de 158, lo que equivale al 17,3% y 7,9% respectivamente. Por otra parte, 295 masacres equivalentes al 14,8% del total fueron cometidas por grupos armados cuya identidad no se pudo esclarecer.

En el caso de la Masacre de Trujillo es necesario añadir que las haciendas de los paramilitares eran a su vez lugares del horror, como las haciendas Villa Paola y Las Violetas, “Las masacres de 1990 tienen la particularidad de haber sido perpetradas en lugares privados, cerrados y clandestinos ... además de su cercanía al río Cauca donde se deshacían con facilidad de los cuerpos mutilados” (GMH 2008, 53) conociéndose su ocurrencia por el relato del testigo presencial Daniel Arcila Cardona (39), eran lugares privados en los que se cometían las masacres y se daban encuentro narcotraficantes, paramilitares y agentes del Estado.

Una serie aparentemente inconexa de hechos, relatos y actuaciones clandestinas, alrededor del manuscrito del testigo de excepción Arcila Cardona y la declaración de la CISVT ante la CIDH se da comienzo a *El deber de Fenster* que cuenta la historia futurista, de un editor de documentales llamado Edel Fenster a quien

le llega un material que está con el número del caso del expediente [11.007] al que le dicen: ‘tiene que hacer un documental con esto’, y él empieza a montar, en diferentes pantallas, el material en desorden y empieza a comprender lo que sucedió en Trujillo... y en algún momento, sale Daniel Arcila como parte de su visualización [y] como parte del testimonio (Revista Arcadia 2010, min 3:34)

De lo anterior, se infiere que, en la obra de teatro, una serie de testigos que hace parte en la comprensión de los hechos violentos de Trujillo. Estos testigos son: Daniel Arcila Cardona como testigo de excepción, los mismos creadores de la obra de teatro, el investigador Fenster y los espectadores.

Nicolás Montero, como codirector de la obra, comenta que *El deber de Fenster* es la reconstrucción de los hechos violentos de Trujillo, en la que sus autores le dan la posibilidad al espectador de acceder a todas las piezas de un rompecabezas (Revista Arcadia 2010, min 0:48), donde están presentes las voces, los testimonios y los casos reales de la Masacre de Trujillo en la que, se dan encuentro personajes reales, en el montaje virtual, con los únicos dos actores en vivo (Montero 2016, min 2:49).

Esta pieza dramaturgica es la búsqueda de la verdad, que a través del editor comparte su perplejidad con el espectador en la comprensión de los hechos y testimonios que allí se presentan, los autores “deben recurrir a una forma teatral para llevar al público una pieza de denuncia política y social” (Pulecio 2012, 1:181) como lo hace el teatro documental, para el que se hace imprescindible el testimonio como fuente indispensable para darle sentido al hecho irracional y atroz: una masacre.

Al inicio de la obra un baúl metálico rotulado con sellos de “urgente” “correo certificado” y el número 11.007 hacen presencia en el lugar de trabajo de Fenster quien, aún somnoliento, se percata de aquel material. En él descubre toda suerte de herramientas manchadas de sangre: “cortaúñas, martillo, tenazas, soplete, una libra de sal y un estuche grande de violonchelo¹⁰...” (Dorado y Maldonado 2009, 1), estos instrumentos dan cuenta de tradicionales elementos de tortura paramilitar y técnicas de descuartizamiento.

En medio de pantallas y equipos de grabación y video, Fenster empieza a recibir permanentemente, documentos para procesar. La pieza central de la obra será el manuscrito del testigo de excepción Daniel Arcila Cardona que aparece, constantemente, contando los sucesos violentos y sistemáticos de la masacre de Trujillo. Comienza así:

Yo, Daniel Arcila Cardona, identificado con la cédula número 10.122.019 de Pereira (Risaralda) nacido el 10 de marzo de 1966 en Primavera (Valle), con tarjeta de identidad militar número 10.122.019 expedida en Pereira del 3er Contingente de 1984 [...] a continuación hago la siguiente denuncia por los atropellos que se cometieron y aún se siguen cometiendo por parte de las Fuerzas Militares y de Policía y grupos paramilitares al servicio del narcotráfico pagados por Diego Montoya y Henry Loaiza en Salónica (Valle) (4).

¹⁰ Aquí se intuye que los paramilitares camuflaban y transportaban la motosierra en el estuche de violonchelo.

El relato del testigo Arcila lo ambienta una larga línea del tiempo que se extiende sobre un colgadero de ropa semiautomático de manivela sobre el escenario a la vista de todos los espectadores, resaltando el *tiempo* como actor en escena, que recuerda la Masacre de Trujillo paralela al clímax de horror nacional y ligada a la Historia colombiana en un delicado momento de contienda política, lo que sugiere el asesinato de la esperanza que gestaba la Constitución Política de 1991, y lo que dicha tensión desencadenó en los asesinatos selectivos a un sector alternativo a las élites tradicionales y de distintos grupos sociales que gestionaban una esperanza de cambio.

Frente a esta gran aceptación por parte del pueblo de la Constitución de 1991, se respondió con el asesinato a candidatos presidenciales, el exterminio de la UP, la que se perfilaba como fuerza política alternativa a los partidos políticos tradicionales y que tuvo una gran acogida por un amplio y variado sector de la contienda política nacional:

Los asesinatos selectivos no solo fueron una estrategia de invisibilización, sino que se integraron a los mecanismos de terror de los actores armados, junto con las huellas de la sevicia y la tortura en los cuerpos expuestos públicamente y con el asesinato de personalidades públicas. Estas prácticas buscaban lograr un efecto de desestabilización política y social, tal como ocurrió en los magnicidios de los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal, el 11 de octubre 1987; Luis Carlos Galán, el 18 de agosto de 1989; Carlos Pizarro, el 26 de abril de 1990; y Bernardo Jaramillo Ossa, el 22 de marzo de 1990, o como sucedió con el asesinato del humorista Jaime Garzón, el 13 de agosto de 1999, entre otros (CNMH 2013, 45-6).

Volviendo a la pieza dramática, Fenster reúne suficientes elementos para su investigación, el baúl 11.007, relatos proyectados en pantallas, los documentos que él mismo lee en voz alta y el testimonio de Arcila de sólida veracidad, para ir dilucidando la pesquisa sobre los hechos violentos ocurridos en Trujillo.

Cuando Fenster los ha examinado todos, se pregunta: “¿Recordar para olvidar? ¿O recordar para saber qué olvidar? ¿Recordar para no volver a repetir? (sic) ¿Recordar para saber qué perdonar? Qué galimatías. La sagrada memoria de la desgracia nos *interpela*¹¹” (Dorado y Maldonado 2009, 73), así, ocurren reflexiones de Fenster en voz alta “La memoria para saber la verdad, el luminoso deber de recordar” (68), de tal modo, se resalta el compromiso de la memoria con la verdad, esta confrontación íntima del editor coincide con los hechos que advienen: el testigo Daniel Arcila Cardona se encuentra desaparecido desde el 5 de mayo de 1991 según, Córdoba, quien aparece como personaje virtual de la obra (69).

¹¹ Énfasis añadido.

Más adelante, Fenster, convencido de su deber, se apresura a contar la historia antes que otros vengan a borrarla o a decir que no sucedió y se hace otra pregunta determinante: “¿Cómo puede ser que no se den cuenta que la barbarie la hacen unos pocos y la paz es un asunto de toda una nación?... manos a la obra” (85), dispuesto a contar los sucesos junto al espectro de Arcila.

Es así como *El deber de Fenster*, por medio de variados recursos audiovisuales, textuales, testimoniales y artísticos, logra una pieza teatral única en su género para la dramaturgia colombiana, además de ser una obra que, como el caso 11.007, aún sigue abierta. Su última presentación fue en junio de 2015 en la Universidad de Antioquia en Medellín.

De este modo, estas Narrativas teatrales contextualizadas alrededor de la violencia en Colombia, se encuentran involucradas en compeler al Estado acerca de los derroteros nacionales comunes a la sociedad y a la inclusión de vastos sectores que luchan, desde zonas centrales como periféricas, por la obtención de oportunidades y tranquilidad en el territorio, que bien podría traducirse en el papel del Estado en sociedad.

Estas Narrativas teatrales toman de los materiales sociohistóricos una cantidad de datos que se asimilan en el teatro haciendo palpable, tanto su preocupación por la problemática social como por requerir de las actuaciones del Estado explicaciones valederas ante la coyuntura de violencia en que se encuentra su relación con la sociedad en las prácticas estatales, y para que esto, pudiera iluminar una solución real y recuperar su imagen legítima de Estado.

Por esto, el siguiente apartado evaluará en las Narrativas teatrales, factores como el choque histórico de *tradición y modernidad*; quiénes actúan como *agentes del Estado* y en qué medida lo hacen; el límite entre *legalidad e ilegalidad*; el problema de *legitimidad del Estado* frente a la sociedad; *la pobreza* como factor de mayor exclusión y cómo estas Narrativas teatrales se construyen a la par con el debate político nacional y se nutren de *la investigación social*; factores en que coinciden estas obras.

Estos aspectos vislumbran el interpelar al Estado desde el lenguaje artístico, como preocupación del arte colombiano que está a la orden del día con la realidad de la sociedad y sus múltiples relaciones. De este modo, se responde a porqué y cómo las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia interpelan el papel del Estado, entre 1988 y 2009, periodo que coincide, exactamente, con su aparición y puesta en escena.

Estos elementos se conjugan con los personajes que aparecen en el montaje teatral, y de esta forma cabe preguntar ¿Quiénes aparecen en la trama teatral? ¿Quiénes están

expuestos, vulnerables y a la misma vez participantes?, para estas Narrativas teatrales y justo en este periodo ¿Por qué se convirtió en uno de sus objetivos enfocar a los pueblos? Estas preguntas son necesarias en la medida en que buscan irritar en una ya convulsa contienda política como la violencia en el periodo 1988 a 2009, además, en esta medida, se convierten en punzantes piezas artísticas, pues, señalan los problemas sociales que conmueven al convocar una comunidad de sentido ante la situación nacional.

2. Encuadre del detalle

Aplicado a lo que exponen las imágenes, Didi-Huberman pone el acento en la distinción de un encuadre ampliado y otro del detalle, mencionando, como ejemplo, el periodo de ‘larga estadía’ en estudios de medicina en 1980 de Philippe Bazin. Didi-Huberman se centra en la serie de *Faces* de Bazin (1985 – 1986), una colección de fotografías de rostros de adultos mayores reclusos en un centro de larga estadía, esto es, un centro geriátrico, que Bazin realizó para su tesis de doctorado en medicina, en la cual analizaría los aspectos humanos y sicosociales de la vida en dicho lugar (Didi-Huberman 2014, 33).

En su investigación Bazin, hace una búsqueda que consistía en cumplir su papel de médico en la mañana y en la tarde regresar para fotografiar el rostro de los pacientes y entablar con ellos un diálogo. Aquí, lo central en el estudio de Bazin es lo que este descubre sobre la *presencia* cuando, tiempo después, archivando la historia clínica de algún enfermo se dio cuenta que no se acordaba de su rostro, es decir, no lo reconocía.

Dicha experiencia, que Bazin denominará *disparador*, implicará que capture fotografías de distinto orden, desde rostros, hasta imágenes más amplias del lugar que habitaban los adultos mayores (35) lo cual, en el vaivén de quien fotografía un espacio y luego un rostro, se da cuenta de “la necesidad de *dedicar tiempo a mirar mejor* y considerar por sí mismo, reconocer el rostro del otro” (34), que a su vez es el reconocimiento de uno mismo.

De tal modo, una imagen que en su composición tiene variados elementos, está más alejada de quien enfoca y además, puede decirse que tiene una perspectiva más vertical, jerárquica, de cumplir la función de médico interno, en la medida en que da cuenta de la institución a la que pertenece, mientras que, la imagen de un rostro *encara*, acerca e *interpela* al rostro que la mira, la perspectiva es, en oposición a la anterior,

horizontal, “una profunda lección de humanidad –aunque sea como parcela–” (261) más en lo común, de dicha parcela, que en su singularidad .

Por ello, Didi-Huberman hace referencia a Bazin para señalar el tipo de encuadre en relación a la imagen, con la intención de proponer dos formas de exponer la humanidad como parcela, en su desaparecimiento o en su permanencia; explica que el *encuadre ampliado* permite una especie de montaje (36), la humanidad es un elemento más del encuadre, esto es lo que Didi-Huberman nos sugiere como el encuadre institucional, es la fotografía que Bazin tomaba en la mañana cuando cumplía su servicio médico sin percatarse del rostro; el enfermo allí es visto en su desaparición próxima.

Por su parte, el *encuadre del detalle* es más cercano, la distancia de quien enfoca y captura la imagen se reduce al encontrar el rostro, allí se advierte la humanidad como fuerza que se resiste a desaparecer y, por el contrario, clama su permanencia, su fuerza vital (37), este es el trabajo que realiza Bazin en la tarde cuando dialoga con el enfermo y le devuelve su humanidad, lo acoge al exponerlo y al reconocerse en él.

El impacto del encuadre del detalle que presenta Bazin a través de Didi-Huberman y que éste emplea para señalar la dignidad del ser humano, en tanto que expone a aquellos vulnerables, les otorga participación, de algún modo, los sitúa en la composición de la imagen como protagonistas, en últimas, rescata espacios no institucionales que permitan a los pueblos ser enfocados no como figurantes, sino como actores en escena.

Para retomar las Narrativas teatrales de la Violencia, es pertinente analizarlas desde este ‘encuadre del detalle’ con la intención de otorgarles la palabra a sus personajes a la luz de los aspectos que las obras revelan en la dinámica Estado y sociedad y percibir, de ellas, el tránsito a la modernidad del que se derivan cuestiones como el surgimiento de nuevos agentes del Estado, el carácter ambiguo de la legalidad e ilegalidad en sus prácticas junto a la legitimidad estatal como máximo nivel de control social; observar, en este entorno, las oportunidades que la sociedad recibe del Estado. El último de los factores es el de la cuidadosa investigación social, a partir de las cuales, estas Narrativas teatrales se apuntalan.

La aparición de estos actores se nutre de la materia artística que es la sociedad real, en *El paso* los pasajeros del taxi, Chela y sus familiares son *gente corriente*, asimismo, Juana, sus hijos, el tendero, en *Gente sin rostro* y la población de Trujillo y el propio testigo Arcila, en *El deber de Fenster*. Estos, no aparecen como *figurantes*, como explica Didi-Huberman en cuanto a ser actores de nada, o que no actúan, sino que figuran (154) aunque “tienen un rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena

que los demanda los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos” (156), estas obras, particularmente, les devuelve el rostro, su función en la sociedad y su propio drama que se resiste a desaparecer y su lucha por participar.

La dimensión artística de estas Narrativas teatrales implica no solo *comprometerlos*, como ellos ya están, con sus luchas diarias frente al drama del conflicto, sino a exponerse en escena, y a “‘comprometerse’ uno mismo como creador y espectador, a desplazarse hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse a la vida” (196), tanto el dramaturgo como el que observa y analiza el montaje.

Lo que resalta, entonces, el encuadre del detalle con relación a estas piezas teatrales es, sin duda, tomar estos actores que, no han sido más que *figurantes*, y darles protagonismo sobre la realidad. De esta forma, es útil seguir a Didi-Huberman sobre: “una pregunta crucial, indisolublemente estética, ética y política... ¿Cómo hacerlos aparecer como actores de la historia, y no conformarse con hacerlos pasar por indistintas sombras vivas?” (157), y así, es como estas obras evitan caer en esta lógica de los pueblos figurantes, como objetos de utilería, y más bien les otorgan el estatus de actores relevantes en el montaje teatral.

Entonces, para encuadrar el detalle de las Narrativas teatrales de la Violencia, se da comienzo al choque histórico de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, en el ocaso del mundo tradicional, principalmente, rural, en el que ocurre el fenómeno de la migración del campo a la ciudad debido al surgimiento de las fábricas y los proyectos de infraestructura que necesitaban una gran masa de obreros, y al desplazamiento forzoso del campo a la ciudad por la violencia, esta situación se puede identificar en *El paso*, cuando en la carta dirigida a la hermana de Chela, le cuenta sobre el arreglo de la carretera que supone la intercomunicación necesaria, pero, escasa entre lo rural y lo urbano, y el tránsito del grupo de pasajeros en taxi, por un lugar remoto.

De otra parte, en *Gente sin rostro* es claro el fenómeno ‘modernizante’ de desplazamiento del campo a la ciudad y el establecimiento de sectores de invasión en los márgenes de las ciudades junto a las nuevas dinámicas en las que se vieron involucradas las generaciones, que implicaron el tránsito, de familias campesinas a las lógicas ciudadinas, auspiciadas, puntualmente, por el narcotráfico, como lo expresa el tendero, Roberto cuando habla con los Muchachos, Jaime y Pedro (Yepes 1992, escena 5):

Ustedes los jóvenes se criaron aquí, en estos ranchos, pero nosotros los viejos vinimos del campo, de muy lejos. Y de allá nos tuvimos que venir; allá estábamos en medio de las balas de todo el mundo: de la guerrilla, pero también de los terratenientes y de su ejército, el 'Ejército Nacional'. Nos escapamos pero la violencia se vino con nosotros y aquí también había dueños de la tierra donde nos asentábamos.

El municipio de Trujillo, en igual sentido, es para *El deber de Fenster* el terreno rural donde el modo de vida, al momento de la ocurrencia de la masacre, era aún tradicional, sus habitantes, en su mayoría, eran recolectores de mora, ebanistas, y existían incipientes microempresas, gestionadas por el Padre Tiberio, que quedaron olvidadas luego del suceso violento.

En este sentido, el choque histórico entre tradición y modernidad está mediado por una nueva concepción de las relaciones en sociedad, como lo expone Bolívar Echeverría, el desafío moderno fue su poder de expansión continuo hacia la excelencia de la técnica, el poder humano para dominarlo todo a su alcance y conservar y aumentar su propiedad privada. Dicho desafío hace comprensible que el Estado colombiano, en su papel de modernización política y económica, pusiera a su disposición nuevas técnicas de control social e innovara en su capacidad de dominación con agentes a su servicio que robustecieran su imagen de Estado poderoso con suficiente capacidad para responder a la desobediencia y a la movilización social, sin que ello lo responsabilizara de actuaciones a un alto costo político, en suma, el Estado actuaba en defensa de su propio régimen político.

Por lo tanto, de este proceso modernizador se fortaleció la seguridad con la que se debía proteger el Estado tanto del enemigo externo [el Comunismo], como del interno [la insurgencia] sin ninguna distinción, compitiendo de esta forma por la regulación social y protegiendo los intereses privados de la élite nacional. Así, su forma de actuar fue represiva, clandestina, silenciosa, y a la vez, oficial y cívica.

De esta manera, en su tarea abarcadora, la modernidad construyó agentes implacables, aliados de la lucha contrainsurgente y contra los que lideraran manifestaciones, inconformidades, solicitudes y alternativas de cambio. Dichos agentes están personificados en los dos extraños de *El paso*, en el Ejército y la Policía en *Gente sin rostro* y en narcoparamilitares, Fuerza Pública y élites locales en *El deber de Fenster*.

El silencio impide el diálogo, acalla la conversación, interrumpe la comunicación; es de este modo como se desarrolla *El paso*. Su construcción, en gran medida gestual, es lo que revela su Narrativa teatral principalmente didascálica, es decir, de acotaciones escénicas que dirigen el momento de actuación de los personajes en cada escena, o bien,

nombra a los personajes indicándoles su momento de entrar al diálogo, así, las didascalias son la parte contextual del texto teatral, al respecto, Anne Ubersfeld comenta que en el teatro contemporáneo es más frecuente que las obras tengan una extensión didascálica considerable (1989, 17), el gesto es el protagonista de esta pieza teatral.

La predominancia de las didascalias sobre los diálogos en esta Narrativa teatral, hace tangible el silencio continuo y el poco diálogo entre los personajes; Chela, su hija, una prostituta, unos amantes, un chofer, sustraídos de la sociedad, presencian con asombro, cómo irrumpen dos extraños, de conducta autoritaria, los extraños no dan cabida a ningún tipo de diálogo, están armados, trafican balas de fusil, su relación es con la guerra, y no se encuentran en la mirada de los demás, apenas responden al interés de proteger su mercancía y de que su cometido se cumpla por medio de la amenaza y la coerción, en lugares estratégicos, para este caso, un lugar de paso, marginado e incomunicado por falta de carreteras y alejado de la vida política nacional.

El autoritarismo y la ausencia de diálogo se convierten en *Gente sin rostro* en arbitrariedad y corrupción a manos del Ejército y la Policía, esto se puede notar en la conducta de las FF.AA. al allanar la casa de Juana, intimidar a su hija al cortejarla descaradamente, dejar impune la violación de Stella y ser partícipes del microtráfico de estupefacientes en el barrio.

En este sentido, *El deber de Fenster* también desvela a la Fuerza Pública como agente real del Estado en una coalición clandestina y peligrosa con narcoparamilitares, a partir del testimonio de Daniel Arcila Cardona quien narra el acuerdo que se había establecido entre los paramilitares y las FF.AA. en Trujillo (Dorado y Maldonado 2009, 44), dice:

Allí se encontraba una contraguerrilla del ejército. Ellos nos hacían señas con unas linternas y nosotros le hacíamos señas con las luces de los carros. Los soldados bajaron y el capitán (sic) y se saludaron con los paramilitares y con dos sargentos que iban con nosotros en los carros. Allí coordinaron para que los soldados ayudaran en la arrecogida (sic) de la de la gente y le entregaron el guerrillero ... a la contraguerrilla.

Lo que da cuenta de la capacidad de soborno y la impunidad que arrastra el beneficio económico del narcotráfico y su relación indisoluble con el paramilitarismo, para convencer a funcionarios públicos a cometer actos atroces contra la sociedad civil.

En este marco de impunidad y corrupción hasta la rama judicial se hallaba implicada, como el juez tercero de orden público Ezequiel Sanabria, quien poco después de que las declaraciones fueran hechas en su despacho, rápidamente, eran conocidas por

los victimarios en Trujillo, quienes se apresuraban a amenazar a los declarantes y sus familias. Bajo esta lógica, este juez solicitó un concepto médico – siquiátrico del testigo de excepción (10) quien, sospechosamente, fue declarado con anormalidades síquicas invalidando su testimonio.

Fuerza Pública y narcotraficantes comparten un enemigo común: los grupos guerrilleros, para esto se alían y mediante los sobornos económicos que los narcotraficantes hacen a los militares, ambos logran realizar sus objetivos en un ambiente de impunidad y terror por el control del Cañón del Garrapatas debido a su importancia territorial estratégica en el negocio ilegal. En otras palabras, la Masacre de Trujillo fue, como lo añade Alfonso Gómez Méndez, una pecaminosa alianza entre paramilitares, narcotraficantes y Fuerza Pública y la clase política regional (Dorado y Maldonado 2009, 80).

Ganar y proteger rutas geoestratégicas y territorios de cultivo de estupefacientes para producir y traficar esta mercancía, es una de las tareas de la empresa del narcotráfico y a la vez, indivisible a la del empresariado paramilitar¹², al que, aquí se ha referido como los especialistas en el uso y la amenaza de la violencia y la coerción, con el fin de financiar tanto sus prácticas como de impartir terror y dominación, coincidiendo con la denominación de *empresariado mafioso de la violencia* (Zelik 2015, 177), pues, contradictoriamente, el narcoparamilitarismo es para el Estado aliado contrainsurgente, competidor del control social en el territorio y parásito de la guerra contra el narcotráfico, pues, es una de sus principales fuentes de financiación en esta empresa.

Se ha mencionado que las prácticas estatales pueden estar en pugna con la imagen que se quiere tener del Estado, sin embargo, bajo la dinámica externa en que se desarrolla el conflicto armado colombiano, en alianza internacional y la demanda exterior de narcóticos, la lucha contrainsurgente del Estado tiene su respaldo en la “estructura paralela tan eficaz” (Zelik 2015, 146) y de naturaleza clandestina que lucha por imponerse a la guerrilla y a cualquier manifestante social.

No obstante, esta estructura ambigua, como robustecimiento de la capacidad estatal, tiene su momento glorioso entre 2002 y 2010 cuando la *seguridad democrática* pregonó la defensa del territorio nacional y la recuperación de la legitimidad estatal. Esta práctica justificó la represión y la coerción a favor de la dominación y el control social

¹² Huelga decir que estas prácticas de protección geoestratégica de recursos naturales y de rutas de contrabando y estupefacientes también las realiza la guerrilla, pero, sin el beneplácito del Estado.

manifiesto en el cumplimiento, con el fin de recuperar la legitimidad, expresión máxima de la aceptación a las reglas por parte de la sociedad.

Cada una de las piezas dramáticas, confrontan esas prácticas de corrupción en las que se ha diluido la frontera entre lo legal y lo ilegal y donde el crimen ya ni siquiera representa un límite en su accionar y de esta manera, dichas prácticas se han extendido a otras instituciones estatales. De esta forma, en *El paso* se observa la forma práctica con que *los extraños* solucionan los problemas: silenciando decisiones con dinero. *El paso* presenta, de manera paulatina, cómo se instala en la sociedad colombiana la corrupción y el silencio y cómo comienzan a coexistir legalidad e ilegalidad de forma permisiva.

En *Gente sin rostro* esta frontera permeable se observa en el velorio de Álvaro, quien conecta a todos los personajes de la obra y ubica al espectador ante una muerte confusa. El cadáver que esperan en esta ceremonia fúnebre, posibilita la conversación entre Juana y el cura joven, para que este interceda por la entrega oportuna del cadáver de su hijo por parte de los ‘justicieros’ del barrio: ‘los Muchachos’, quienes bajo dos principios fundamentales imparten justicia: “primero, nosotros actuamos en representación del barrio para darle seguridad, y segundo, nuestros procedimientos, nuestro lenguaje, tienen que ser los de una justicia del pueblo, no la venganza del lumpen” (Yepes 1992, 23); sin embargo, en esta tensión se hacen claras las precauciones que el cura debe tener en relación a la entrega del cadáver, ya que, como lo expresa Juana, la madre: “hace mucho tiempo que en este barrio las cosas no se hacen con métodos aceptables” (3) refiriéndose no solo a la conducta de los Muchachos, sino a la Fuerza Pública.

El deber de Fenster, indudablemente, está lleno de la coexistencia de lo lícito y lo ilícito; el informe del caso 11.007 de solución amistosa entre víctimas y el Estado, mediado por la CIDH, expone en los hechos alegados una asombrosa impunidad, que se realizó en una “cadena de acciones criminales de amplio alcance, en el cual participaron miembros de la Fuerza Pública con poder de mando, en alianza estrecha con traficantes de droga y con cuerpos armados de civiles a su servicio” (CIDH 2016, 4) y de esta misma manera, se denunció que el Juzgado III de Orden Público exoneró y absolvió a actores vinculados con los procesos.

Asimismo, en 2014 se sentenció al narcotraficante Henry Loaiza, alias *el Alacrán* a veinte años de cárcel por la muerte de 42 personas entre ellas el Padre Tiberio Fernández, su sobrina y los dos acompañantes, cinco ebanistas y once víctimas de la Sonora. Lo que evidencia el vaivén de las prácticas estatales entre lo lícito y lo ilícito.

Así, se puede estar de acuerdo con la conclusión de Córdoba, en su declaración sobre los hechos violentos, que aparecen en su intervención como personaje virtual de la obra:

Lo que finalmente nos deja esta historia es una infinita preocupación porque estos hechos, como tantos otros, caigan al abismo de la impunidad, porque aquí, a pesar de tantos esfuerzos, pareciera que no hay culpables. Sin duda hay verdad y algo de reparación, pero la Justicia es una tarea pendiente. No ha habido castigo legal ni social a los culpables. Y nos amenaza el olvido y la indiferencia, que se suman a otras amenazas. Lo doloroso, y es profundamente doloroso es que a pesar de la gravedad de estos sucesos violentos persiste el silencio (Córdoba citado en Dorado y Maldonado, 2009, 80).

Esa tensión entre *la imagen* de legitimidad y *las prácticas* reales institucionales cuestiona la relación que tiene el Estado con sus aliados en su transformación, y queda poco claro cómo una colectividad que se conecta entre sí, a partir de una comunidad imaginada, puede lograr o no el control social a partir y únicamente del ejercicio bifronte, legítimo e ilegítimo, de la violencia. Para el caso colombiano, cuando aún existe una falta en servicios básicos y derechos para el desarrollo social, lo cual está relacionado con factores de pobreza y de analfabetismo político, existe espacio para prácticas y agentes estatales que menoscaban del control social en una dinámica incongruente de transformación estatal.

Sistemáticamente, como se ha hecho hasta aquí, *El paso* muestra esta imagen estatal a partir de la impunidad rampante. En la taberna, la ausencia de institucionalidad no es muestra de inoperancia o debilidad estatal, por el contrario, es una muestra más de su poderío para que, aquellos de sus agentes informales, puedan desarrollar, con toda libertad, actividades que, no está dispuesto a asumir el lado oficial del Estado, por eso las relaciones se rigen por el silencio, el miedo y el soborno. Es apabullante el final de esta pieza dramática cuando el extraño 1 dice, sarcásticamente: “Aquí no ha pasado nada. Nada” (Teatro la Candelaria 1988, escena 4) ya que, en realidad, la sucesión de atropellos a la sociedad es asombrosa y no ha dado tiempo de reaccionar.

Una vez más es este lugar de paso, en que las relaciones sociales más horizontales, como la de los personajes corrientes, transcurren en medio de carencias, desfalcos, intentos de huida, y pese a ello, se reconoce al otro; la prostituta lleva un mercado a su madre, la música reúne al chofer, a la pareja de amantes, a la hija de Chela en el jolgorio.

Por su parte, *Gente sin rostro* pone en evidencia la deslegitimación de las FF.AA. por parte de la sociedad civil a causa de sus arbitrariedades como la tortura a través del

Consejo de guerra por parte de la justicia militar, esto es claro cuando el Inspector conversa con Juana (Yepes 1992, escena 3):

INSPECTOR: Y se lo advertí a él muy claramente: Álvaro, la próxima vez no van a ser dos años en el Reformatorio, la próxima vez te vas a meter en un problema serio con los decretos de emergencia, porque te van a entregar a los militares por reincidente.

JUANA: Usted sabe lo que significa eso.

INSPECTOR: Consejo de guerra. Y sentencia más larga.

El temor a que Álvaro fuera llamado a Consejo de guerra se deriva del enjuiciamiento de un civil bajo los criterios de arbitrariedad y brutalidad de las FF.AA. que se dejaban palpar en la represión en las marchas y movilizaciones sociales como en esos enjuiciamientos militares a la sociedad civil.

Se puede coincidir con Enrique Pulecio cuando analiza, a propósito de esta obra, cómo el poder es uno de los grandes antagonistas de dicha escena, ya que se convierte en “una forma de calamidad colectiva cuyos procedimientos heterogéneos –el uso de la fuerza, recursos militares, espacios– son investidos por el concepto de autoridad con el cual establecen altos grados de control social, sometimiento y dominio que tantas veces desembocan en el crimen selectivo” (Pulecio 2013, 2:183), modificando también la percepción social de su función de seguridad y mantenimiento del orden.

Dicha situación reflejada en la familia de Juana hace evidente una forma de desintegración social que desemboca en graves consecuencias sociales, psicológicas y materiales que provocan fracturas profundas en el ámbito social, instalándose una desconfianza colectiva que deslegitima la fuerza coercitiva propia del Estado, buscando formas alternas que resuelvan la confrontación armada y la lucha por el control, lo cual, genera dificultades en la cohesión social y la reciprocidad del Estado en sociedad.

Esa consonancia confusa entre prácticas e imagen estatales es clara en *El deber de Fenster* en el personaje del Mayor Alirio Urueña, que durante los hechos perversos actúa como funcionario público y como cómplice de los desmanes narcoparamilitares. Al respecto, se refiere el GMH quien realizó el Informe de Trujillo (2008, 156):

El mayor Alirio Urueña preside y ejecuta, junto con [el paramilitar] el Tío, las torturas y la sevicia contra los campesinos de La Sonora y los ebanistas del casco urbano en la hacienda Las Violetas ... Así mismo, el alto oficial es quien ordena el desarrollo de las acciones necesarias para desaparecer los cuerpos de las víctimas, lo que incluye desde separar las partes de los cuerpos en distintos costales hasta arrojarlos a las aguas del río Cauca.

En 2001 bajo la reparación simbólica y la intervención social proclamada desde el gobierno por recuperar, en algo su legitimidad en este territorio, en memoria de los desaparecidos en Trujillo, se inició la construcción de un Parque Monumento a la Memoria de Trujillo, el que, desde entonces, ha sido violentado.

Así, en busca por elevar y reparar la imagen deteriorada del Estado, el presidente de entonces Juan Manuel Santos Calderón se pronunció, exclusivamente, para *El deber de Fenster*, y refiriéndose a la masacre de Trujillo, diez años después de que lo hizo el expresidente Ernesto Samper Pizano y en otras circunstancias, pero, trayendo de nuevo a la memoria la barbarie cometida en una “nación cansada de la violencia” (Santos, citado en Dorado y Maldonado 2009, 83).

Su perspectiva como representante del Estado ahora era asumida en conjunto con las ramas del poder y “muchas organizaciones de la sociedad civil [con quienes] hemos asumido ante las víctimas, ante todos los colombianos y ante el mundo un compromiso firme e irrenunciable” (83) que se vio reflejado en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, que abarcó otras masacres que fueron sucediéndose durante la historia reciente del país.

Dicha ley, según el expresidente Santos, se basó en tres objetivos primordiales: esclarecer los hechos violentos, reparar en lo posible a las víctimas y hacer justicia, para que todos estos hechos no vuelvan a repetirse. El 29 de noviembre de 2013, el sacerdote jesuita Javier Giraldo Moreno remitió una carta al Estado colombiano —encarnado en el expresidente Santos— solicitando tomar medidas inaplazables de carácter administrativo para poner fin a la impunidad que desde el 2000 todavía impera en Trujillo, ahora, por otra banda criminal ‘Los Rastrojos’ (Dorado y Maldonado 2009, 84) que siguen impartiendo el asesinato selectivo y otras formas de intimidación social.

Es necesario añadir que es esta incongruencia en las prácticas estatales las que debilitan una imagen del Estado colombiano que intenta atraer inversión extranjera en su lucha por el exterminio del enemigo interno y, construir una imagen pujante y trabajadora que se repliega, a diario, en las pantallas de televisión nacional.

El final de esta obra de teatro demuestra la complejidad de narrar y compartir el relato sin contar con mínimas garantías de conservación de la vida humana y de la propia verdad de la historia, esto concuerda con lo que Humberto Dorado comenta acerca de la escritura de *El deber de Fenster*: “Yo creo que, si ya escribir es difícil, convivir por tres años con un tema que es de nuestra realidad, que uno quisiera que no fuera, pero como así es, siente uno como ... un compromiso y una lucha con uno mismo por no voltearle

la espalda al tema y sobre todo por el terrible sentimiento de indignación con la injusticia que hay con las víctimas” (Revista Arcadia 2010, min 4:56), Dorado expresa la misma situación que el espectador de la obra pudiera sentir.

En esta misma perspectiva, Nicolás Montero (2016, min 2:26) entiende la manera en que las personas de Trujillo se sentían llamadas a contar, en otro lenguaje, lo que ya sabían y habían vivido:

si ustedes ya se saben la historia, tienen el monumento enorme aquí recordándoles todo el tiempo qué fue lo que pasó, ¿Qué sentido tiene que ustedes se digan lo mismo que ya saben?, yo creo que puedo ayudarles a contarle esta historia a los demás, porque creo que, además, son los demás los que necesitan saberlo, porque fueron los demás y el silencio de los demás los que dejaron que esto pasara.

Volver a contar un suceso de terror desde el teatro es llamar la atención, sobre un hecho que no ha recibido justicia y ha quedado en el silencio.

Finalmente, estas piezas dramáticas muestran una preocupación desde el reparto de lo sensible encargado de exponer a los vulnerables en escena ya no como figurantes o extras de la trama, sino como personajes que comparecen al debate político, al denunciar el carácter oculto, difuso, ambiguo e inestable de las alianzas y prácticas que entreteje el Estado, como autoridad legítima, en el marco de su sociedad, paralelamente, pone a la imagen del Estado en situación ambigua de cara a organizaciones nacionales e internacionales.

En tal itinerario de conflictividad y tensión, se ha visto cómo aquellos materiales sociohistóricos de las Narrativas teatrales se conjugan en un mismo tiempo y espacio dentro del régimen estético del arte, pues, al ser materia artística, extraída de la sociedad, permite, con el encuadre del detalle, la horizontalidad en que se exponen los personajes y cómo ellos toman la palabra para participar de la discusión política de Colombia.

El régimen estético del arte permite enmarcar esta realidad, poniendo a los actores en conflicto en un espacio y un tiempo determinados que implica su pertenencia en la división de lo sensible que, determina unos modos específicos de hacer, de ver esos modos de hacer y de visibilidad. Y justamente, en la actualidad parece que se retoma el mismo modo de actuar representado en escena: con represión y reproducción de la muerte en detrimento de la sociedad.

Estas reflexiones sugieren, entonces, pensar estas formas sensibles correspondientes a la Narrativas teatrales como *regímenes estéticos de representación*, porque descubren, hacen aparecer la realidad de la Violencia en Colombia, como una

forma de sensibilización, un modo de ver y de visibilidad de esa realidad desde distintas perspectivas, personajes y situaciones, teniendo como resultado una reflexión que contribuya a la pensabilidad tanto de la relación del Estado y la sociedad como de la relación histórica del teatro y la violencia.

Lo que las relaciones constructivas que este análisis genere, ya en el campo de la política como en el de la estética requiere de una reflexión sobre el desacuerdo, la confrontación, porque el arte proporciona modos de hacer y visibilidad que germinan en esta tensión y en lo que estas Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia advierten a partir del debate, de la irritación, del malestar y de la controversia.

Solo en el debate es posible el dialogismo, es decir, un modo alternativo de interpretación histórica como régimen estético de representación en lo concerniente a las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, porque hacen productivo el encuadre del detalle en la creación artística, motivando al diálogo desde el arte en clave política, es decir, mientras el Estado se ocupa por el control social, en la medida en que actúa en consonancia por una imagen elevada y centrípeta del territorio y la relación de sus múltiples partes, el arte se encarga de espacios de distinta interpretación que visibilicen los quiebres, las fallas de la conciencia colectiva y estimulen la interpretación y el debate.

En tal sentido, el arte ya no puede aplaudir la inocencia sino castigarla, ante el campo de visibilidad que ahora está dispuesto, considera la inocencia como una falta que ya no puede ser permitida, en la cual, “los inocentes serán condenados porque ya no tienen derecho a serlo” (Pasolini citado en Didi-Huberman 2014, 193), precisamente, por eso urge un encuadre del detalle de las dinámicas estatales como del reparto de lo sensible fomentadas por las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia.

Conclusiones

El punto de partida de esta investigación fue el inicio de la modernidad en América Latina y lo que demarcó su desarrollo. La modernidad distanciada de una concepción del hombre, del tiempo y del mundo tradicionales, puso a la ciencia, la técnica y al individuo en un desafío hacia la excelencia futura, la acumulación y el predominio de la competencia.

El proyecto modernizador convencido de su objetivo civilizatorio comenzó su discurso de dominación y poder diseminándolo a todas las esferas de la vida social, reclamando, para sí, obediencia, así fuera con métodos violentos e impositivos. Estos mecanismos, arbitrarios e intimidatorios, para llevar a cabo su objetivo, demuestran la incompreensión hacia la divergencia propia de una comunidad y característica fundamental de la humanidad.

De entrada, para esta investigación, estos métodos se consideraron inaceptables por la violencia y degradación que encarnan, pues desproveen al individuo de su autonomía y su voluntad y logran de él obediencia ciega en determinado comportamiento.

Sin embargo, la modernidad sacó provecho de la dominación para “ordenar” el mundo dando surgimiento al Estado moderno en la clásica definición de Max Weber, como una relación de dominación de hombres sobre hombres sostenida por la obediencia a la autoridad de quien domina y del monopolio legítimo de la violencia (Weber 1998, 83 – 4), de esta manera, el papel de las instituciones violentas del Estado es el de diluir cualquier resquicio de desobediencia y confrontamiento con exterminio y represión.

En la modernidad, el arte también ha sufrido cambios; como la forma de ser percibido, ya que, perdió su *aura*, su valor cultural y en esta incertidumbre adquirió autonomía, pues creó otra relación con su materia artística y la forma de hacer y concebir sus creaciones. La división de lo sensible fue donde se dieron encuentro política y arte pues, por un lado, fueron espacios pensados para el disenso donde se dispusieron lugares, funciones y quiénes podían ocuparlos y quiénes realizarían esas funciones (Rancière 2011, loc. 55 %), por otro lado, en ese desacuerdo se advirtió que es allí donde es posible la creación en el arte y la construcción en la política.

Este espacio de encuentro entre el arte y la política fue posible porque se consideraron en las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, aquellas obras de teatro en su materialidad textual e intercambio simbólico que tuvieron como temática

central la violencia en Colombia en el periodo entre 1988 y 2009. De este modo, se tomaron estas Narrativas teatrales a tres obras de teatro: *El paso*, *Gente sin rostro* y *El deber de Fenster*, como una muestra de la confluencia de la problemática de la modernidad en el papel del Estado colombiano, y la forma en que re – crean la realidad del surgimiento de la violencia multidimensional.

En primer lugar, las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia en su materialidad textual, y en el intento por salvar la ausencia de la representación irrepetible del montaje escénico, se constata en ellas la temática de la violencia y la particularidad de cada obra teatral, al relatar en su necesidad de algo que contar y de hacerlo a través de tramas que van descubriendo el horror, el silencio, la amenaza, la impunidad como mecanismos de imposición del proyecto político estatal colombiano.

Como se entiende, el arte en su régimen estético tiene en cuenta las relaciones dentro del reparto de lo sensible, en sus modos de hacer, de inteligibilidad y, la fuente de estas Narrativas teatrales es la realidad, lo cual, fue visible en cuanto a sus referencias simbólicas, y de manera directa, al choque entre tradición y modernidad con sus consecuencias.

Una de ellas fue la transformación del Estado en los albores del siglo veinte, la cual, se preparó en la apertura modernizante manifestada paulatinamente, en intentos de negociaciones de paz materializados en indultos y amnistías (1984), la elección popular de alcaldes (1988) y la Asamblea Constituyente (1990) con la expedición de la Constitución Política de 1991.

Cambios políticos que acentuaron la transformación estatal con la aparición de otros agentes del Estado y otras prácticas. Lo que explica ese *pluralismo jurídico* colombiano al que hace referencia Boaventura de Sousa (2018) en el que, esa heterogeneidad se da por la combinación de prácticas que oscilan de dimensiones represivas, formales, burocráticas a dimensiones informales y desburocratizadas. Esta intermitencia es provocada por la fragmentación jurídica que intenta controlar la regulación social, llevando a cabo alianzas clandestinas que respalden su capacidad estatal sin poner en riesgo su imagen a la luz de la lucha contrainsurgente como uno de los principales objetivos del Estado colombiano.

Ese panorama tiene como resultado una desigualdad abismal en detrimento del tejido social, ya que es indiscutible considerar la pobreza como causa determinante en la exclusión por el analfabetismo político que conlleva desinformación, falta de

herramientas para el debate político y de elementos suficientes para la toma de decisiones en el panorama político.

El rastreo teórico permitió la comprensión de la transformación del Estado colombiano en un Estado, exclusivamente, contrainsurgente, incapaz de expandir su comunidad política a otros opositores políticos desde los que se encuentran guerrilleros hasta un variado repertorio de movimientos sociales y partidos políticos inconformes con la brecha social y la permanencia en el poder de las élites tradicionales.

Lo que ha desencadenado en el conflicto armado cada vez más recio y en una profunda crisis humanitaria y una imagen del Estado deslegitimada por parte de una porción de la sociedad, a causa de unas prácticas estatales encubiertas, coalicionadas con asociaciones criminales y mafiosas que, a su vez, actúan como aliados contrainsurgentes, competidores por la provisión de seguridad y parásito en su lucha contra el narcotráfico.

De esta forma esta investigación entendió que aquellos materiales sociohistóricos y la teoría revisada del Estado en sociedad, a partir de la dominación y el cambio, revelan que la imagen estatal está en constante tensión con unas prácticas de diverso orden que se manifiestan en la contienda política colombiana, es decir, unas prácticas impositivas, arbitrarias e incluso encubiertas de los agentes violentos del Estado que, identifican como único enemigo del Estado a todo aquel que cuestione su régimen político, abanderado en la lucha contra la insurgencia y la guerra contra el narcotráfico. Y esta imagen del Estado se percibe en las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia.

Retomando a Mijaíl Bajtín, solo las relaciones mecánicas son monológicas. Por fortuna y, en oposición a ellas, existe el diálogo que comienza en la conciencia de las relaciones sociales. Por esto resultó muy productivo *el régimen de representación* como modo alternativo de interpretación histórica, ya que su componente polifónico amplía el horizonte de perspectiva frente a los distintos actores que se ofrecieron en esta investigación.

De una parte, los actores reales, provenientes de los materiales sociohistóricos y por otra, los personajes de las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, que a partir, del dialogismo entre estos discursos encuentra su relevancia; uno, un discurso histórico y político sustraído de la problemática social de Colombia anclado a dos modelos explicativos sobre el nacimiento del paramilitarismo en Colombia (Mauricio Romero y Raul Zelik) y el otro, un discurso artístico heredero de un espacio de visibilidad del régimen estético del arte como preocupación sostenida por el teatro colombiano sobre la confrontación armada y las consecuencias de la guerra.

La posibilidad de este diálogo entre lenguajes y perspectivas de análisis se facilitó por el *encuadre del detalle* que desvela los rostros de la guerra, permite un enfoque horizontal, porque tiene en cuenta la mirada anti – jerárquica, en cuanto supone que la temática de estas Narrativas teatrales y su entorno de significado se esparce, siendo múltiple de sentido porque en cada imagen, de las obras de teatro expuestas, se anticipa el hablar con otros –que es diálogo– e interpretación infinita.

Gracias a esta interpretación y a la cercanía de enfoque es como los rostros de la guerra, los pueblos, adquieren su identidad ética, estética y política de pueblos, no como extras o sombras vivas en la trama del drama social que se vive en cada una de estas desgarradoras Narrativas teatrales de la Violencia, sino como sujetos de acción que participan en la escena, se les ha devuelto su rostro y su palabra. En el intervalo de la palabra y el gesto, posible en el montaje escénico, recobra importancia la pregunta, la solicitud o el llamado de atención de aquel papel civilizatorio, represivo y monológico del Estado.

Esta investigación ha permitido pensar, desde un enfoque teatral, al Estado colombiano como un personaje relevante para las Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia, sin embargo, éste ha desarrollado un papel contradictorio respecto a su función esclarecedora y garante de un pueblo que, en escena, lo interroga y reprueba en su actuación violenta y en contra de la sociedad que lo sustenta.

Finalmente, este trabajo de investigación quiere motivar futuras indagaciones sobre el teatro en diálogo con otras disciplinas y perspectivas que nutran este campo de saber, así como también otras exploraciones comparativas sobre la dramaturgia latinoamericana y la preocupación artística en relación con realidades en conflictos bélicos y de reparación simbólica. Y poder seguir investigando sobre teatro en su multiplicidad de perspectivas sobre la existencia del ser humano en su relación con el mundo.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 1970. “Arte, sociedad y estética”. En *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. s. l.: minicaja. Edición en EPUB.
- Alzate, Quintero, Gustavo, Andrés. 2013. “‘A falta de Echavarrías buenos son Escobares’: urbanización y narcotráfico en Medellín 1977 – 1987 (El caso del antiguo Basurero Municipal)”. Tesis de Historia, Universidad de Antioquia.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl. 1990. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- . 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urtext]. Traducido por Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Ed. Itaca. https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf.
- Bobbio, Norberto. 1994. *Estado, gobierno y sociedad. Por una teoría general de la política*. Traducido por José F. Fernández Santillán. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CO. 1886. *Constitución Política de Colombia*. Diario Oficial, 05 de agosto.
- CIDH (Comisión Interamericana de Derechos Humanos). 2016. Informe No. 68/16. Caso 11.007. Solución Amistosa. Masacre de Trujillo. Colombia. 30 de noviembre. <https://www.oas.org/es/cidh/decisiones/2016/COSA11007ES.pdf>.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2013. *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Informe General Grupo de Memoria Histórica*. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/capitulo2.html>.
- De Sousa, Boaventura. 2018. “Una ilustración: el pluralismo jurídico en Colombia”. En *Construyendo las epistemologías del sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*, compilado por Maria Paula Meneses, João Arriscado Nunes, Carlos Lema Añón, Antoni Aguiló Bonet y Nilma Lino Gomes. 59-64. 2 vols. Buenos Aires: CLACSO.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181203040448/Antologia_Boaventura_Vol2.pdf.

- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.
- Di Filippo, Marilé. 2011. “Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica”. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas* 3, 257-288.
- Dorado, Humberto y Matías Maldonado. 2009. *El deber de Fenster*. Bogotá, [Sin publicar, actualizada el 21 de junio de 2015].
- Echeverría, Bolívar. 1997. “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”. En *Las ilusiones de la modernidad*. Ciudad de México: UNAM. El Equilibrista.
- . 2000. “Modernidad y cultura”. En *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era.
- . 2006. “De violencia a violencia”. En *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Era.
- . 2010. *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Era.
- Forero, Nathalie. 2019. “Guadalupe años sin cuenta: acercamiento al Nuevo Teatro Colombiano como tribuna política”. *Revista Conjunto* 191, 29-41. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/191/revista.html>
- GMH (Grupo de Memoria Histórica). CNRR (Centro Nacional de Reparación y Reconciliación). 2008. *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2008/informe_trujillo.pdf.
- Gutiérrez, Francisco y Mauricio Barón. “Estado, control territorial paramilitar y orden político en Colombia”. En *Nuestra Guerra sin nombre. Transformaciones del conflicto en Colombia*. Editado por María Emma Wills y Gonzálo Sánchez Gómez, 152-175. Bogotá, CO: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, IEPRI / Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Guzmán, G, Orlando Fals. y Eduardo Umaña. 1977. *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Melo, Jorge O. 1992. *Predecir el pasado: ensayos de historia de Colombia*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.
- Migdal, Joel S. 2001. *State in Society. Studying How States and Societies Transform and Constitute One Another*. New York: Cambridge University Press.

- . 2008. “Estudiar el estado” *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, (8) <https://revistas.uam.es › relacionesinternacionales › article › download>.
- . 2011. *Estados débiles, Estados fuertes*. Traducido por Liliana Andrade Lanas y Victoria Schussheim. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Montero, Nicolás. 2016. Entrevistado por Laura Cartagena. Acerca de la escritura de la obra y su significado para el proceso de memoria en Trujillo, Valle. Canal de YouTube: Trujillo, territorio de resistencia. 3 de noviembre. <https://www.youtube.com/watch?v=us01rdSYUYM>.
- Pulecio, Enrique. 2012. *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*: tomo 1. Bogotá, CO: Ministerio de Cultura.
- . 2013. *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*: tomo 2. Bogotá, CO: Ministerio de Cultura.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. estética y política*. Santiago, CL: LOM Ediciones.
- . 2010. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- . 2011. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Traducido por Javier Bassas Vila. Herder. Edición en EPUB.
- Restrepo, J. Juan E. 2016. “Actores sociales durante el Gobierno de Alfonso López Michelsen, Colombia (1974 – 1978)”. *Forum. Rev*, 8/9 (julio-diciembre de 2015/enero-junio de 2016): 9-29. doi: 10.15446/frdcp /.
- Revista Arcadia. 2010. El deber de Fenster, 24 de septiembre. Entrevista a Nicolás Montero y a Humberto Dorado. <https://www.youtube.com/watch?v=aad61poltQo>.
- Reyes, Posada, Carlos J. 2013. *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*: tomo I. Bogotá: Ministerio de cultura: Grupo de Artes Escénicas.
- . 2014. *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*: tomo II. Bogotá: Ministerio de cultura: Grupo de Artes Escénicas.
- . 2015. *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*: tomo III. Bogotá: Ministerio de cultura: Grupo de Artes Escénicas.
- Rincón, Omar. 2006. *Narrativas Mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Rojas, Cristina. 2001. *Civilización y violencia: la búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma.

- Romero, Mauricio. 2003. *Paramilitares y autodefensas 1982 – 2003*. Bogotá, CO: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, IEPRI, Planeta.
- Rueda, María Helena. 2011. *La Violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana.
- Sánchez, Fabio y Mario Chacón. “Conflicto, Estado y descentralización: del progreso social a la disputa armada por el control local, 1974 – 2002”. En *Nuestra Guerra sin nombre. Transformaciones del conflicto en Colombia*. Editado por María Emma Wills y Gonzalo Sánchez Gómez, 196-236. Bogotá, CO: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, IEPRI, Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Sánchez, Gonzalo. 1989. “Violencia, guerrillas y estructuras agrarias”. En *Historia política, 1946 – 1986. Nueva Historia de Colombia*. 127-152. Tomo II. Bogotá: Planeta.
- Teatro La Candelaria. 1988. *El Paso*. (Creación Colectiva), 30 de septiembre de 2019.
- Tirado, M. Álvaro. 1989. “Del Frente Nacional al momento actual: Diagnóstico de una crisis”. En *Historia política 1946 – 1986. Nueva Historia de Colombia*. 397-407. Tomo II. Bogotá: Planeta.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. Traducido y adaptado por Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.
- Uprimny Y. Rodrigo y Luz María Sánchez, “Constitución de 1991, justicia constitucional y cambio democrático: un balance dos décadas después”. *Cahiers des Amériques latines*. 2012 (71). 33-53. doi: 10.4000/cal.2663.
- Weber, Max. 1998. *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yepes, Mario A. (1992) 2013. “Gente sin rostro” [Parcialmente editada].
- Zelik, Raul. 2015. *Paramilitarismo Violencia Y Transformación Social Política Y Económica En Colombia*. Traducido por Nelly Castro. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Fescol, Goethe Institute.

Anexos

Anexo 1: Recursos audiovisuales de consulta complementaria

CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2012. *Trujillo. Una tragedia que no cesa*. <https://www.youtube.com/watch?v=cYBNJM5lgK4>. Nunca Más, serie documental de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). 30 de octubre (recuperado el 06 de julio de 2019).

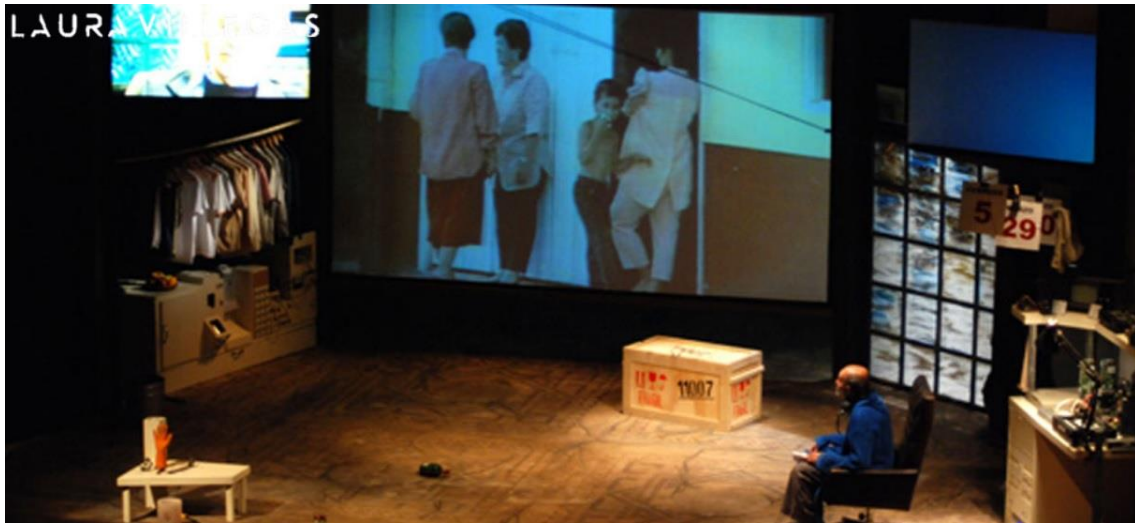
El deber de Fenster. 2010. Fragmentos del trabajo en video que hace parte de la obra "El deber de Fenster" dirigida por Laura Villegas y Nicolás Montero, escrita por Humberto Dorado y Matías Maldonado. <https://vimeo.com/15232629>. 23 de septiembre (recuperado el 06 de julio de 2019).

Teatro La Candelaria. 1991. *El paso*. Hemispheric Institute Digital Video Library, <http://hidvl.nyu.edu/video/000512257.html> (recuperado el 15 de julio de 2019).

Anexo 2: Fotografía de *El paso* (1988)



Fuente: Martín Ramos. 2011. *Pequeño homenaje a Fernando Peñuela*. recuperado el 21 de octubre de 2019. En <https://laelipadecolores.wordpress.com/2011/09/25/pequeno-homenaje-a-fernando-penuela/>

Anexo 3: Fotografía de *El deber de Fenster* (2009)

Fuente: Portafolio virtual de proyectos de Laura Villegas codirectora de la obra de teatro *El deber de Fenster*, recuperado el 25 de septiembre de 2019. En <https://lauravillegas.com/portfolio/el-deber-de-fenster/>