



**Violencia y memoria a través del teatro: una visión plasmada en el municipio de Marinilla,
Antioquia, Colombia**

Alejandro Montoya Duque

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropólogo

Asesor

Simón Puerta Dominguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Antropología
Medellín, Antioquia, Colombia
2024

Cita	(Montoya Duque, 2024)
Referencia	Montoya Duque, Alejandro. (2024). <i>Violencia y memoria a través del teatro: una visión plasmada en el municipio de Marinilla, Antioquia, Colombia</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

El teatro es un espacio habitado por diferentes mundos, miradas y sensaciones, nos permite crear y vivir todas sus diferencias. Gracias a la Corporación Teatro Girante por mantenerme siempre en este espacio, a cada uno de los integrantes que estuvieron siempre dispuestos y atentos en las necesidades que surgían en este proceso de reflexión. A mi familia, por siempre ser ese faro en el camino y ese apoyo incondicional, porque a pesar de las circunstancias estaban siempre ahí para animarme a continuar. A Valeria, por estar en gran parte de mi proceso formativo acompañándome y brindándome su mano y su cariño. A Gabriel, que supo acompañarme en todo este proceso educativo con su amistad y su incondicionalidad. A Manuela, Elisa y Ossman, por su honestidad y ayuda. A cada uno de mis compañeros, que me acompañaron en este proceso de formación, en las charlas, en los tintos, en las aulas y en todos los espacios que brinda la universidad. Gracias a cada uno de mis maestros, dejaron todos unos granos de arena inmensos en mí. Gracias a Simón por su disposición, por su acompañamiento en este proceso final. Sin todos ustedes todo este proceso se hubiese hecho aún más difícil.

Tabla de contenido

Introducción	9
Capítulo I.....	12
Capítulo II	28
2.1 Descripción y análisis de estudio de caso	28
2.2 Una disección de las mismas violencias: Una palabra en los años 90 y Los papeles del infierno de los años 60	33
2.3 La memoria y la violencia a partir del teatro	43
2.4 La espacialidad teatral y el reflejo de la violencia	47
Capítulo III	50
3.1 Las formas de escuchar la violencia.....	50
3.2 La radionovela como recurso para el artista.....	54
3.3 El líder político y el dolor campesino	57
4 Conclusiones	67
Referencias	70

Lista de tablas

Tabla 1 Paralelo comparativos de las obras	40
Tabla 2 Cuadro comparativo, para continuamente presentar más diferencias y similitudes	64

Lista de figuras

Figura 1 Características poblacionales de los cultores.....	21
Figura 2 Condiciones de los cultores respecto a las prestaciones de ley y seguridad social	22
Figura 3 Ubicación de los cultores, importante para reflejar la centralización del arte en el territorio nacional	23

Resumen

Este estudio analiza la intersección entre violencia y memoria a través del teatro en el municipio de Marinilla, Antioquia, Colombia. Se explora cómo el teatro actúa como un vehículo para representar y resignificar experiencias de violencia en la memoria cultural de la comunidad. A través del análisis de cuatro obras específicas, dos piezas teatrales y dos radionovelas, se examinan las dinámicas de poder, las relaciones sociales y las identidades culturales que subyacen a la violencia representada. La investigación se basa en trabajo de campo, entrevistas y talleres con los artistas de la corporación Teatro Girante, que brindan una comprensión de cómo el teatro puede contribuir a la reconciliación y la justicia social. Además, se discute la capacidad transformadora del arte para abordar heridas colectivas y fomentar procesos de reparación. El estudio resalta la importancia del teatro no solo como una forma de arte, sino también como un espacio ritualizado que permite a la comunidad reflexionar sobre su pasado violento y buscar alivio a través de la representación. Este trabajo muestra cómo las prácticas teatrales pueden influir en la construcción de la memoria y la identidad colectiva, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la resolución de conflictos y la integración comunitaria.

Palabras Claves: violencia, memoria y teatro.

Abstract

This study analyzes the intersection between violence and memory through theater in the municipality of Marinilla, Antioquia, Colombia. It explores how theater acts as a vehicle to represent and resignify experiences of violence in the community's cultural memory. Through the analysis of four specific artistic pieces, two plays, and two radio novels, the dynamics of power, social relations, and cultural identities underlying the violence represented are examined. The research is based on fieldwork, interviews, and workshops with the artists of the Corporación Teatro Girante, which provides an understanding of how theater can contribute to reconciliation and social justice. In addition, the transformative capacity of art to address collective wounds and promote reparation processes is discussed. The study highlights the importance of theater not only as an art form but also as a ritualized space that enables the community to reflect on its violent past and seek relief through representation. This work shows how theatrical practices can influence the construction of memory and collective identity, offering new perspectives on conflict resolution and community integration.

Keywords: violence, memory and theater.

Introducción

“(…) Les hablo hoy mientras tengo la sensación de que el mundo entero se ha vuelto como islas aisladas, o como barcos que huyen en un horizonte lleno de niebla, cada uno de ellos desplegando sus velas y navegando sin guía, sin ver nada en el horizonte que lo guía y, a pesar de ello, siguen navegando, esperando llegar a un puerto seguro que lo contenga después de su largo andar en medio de un mar embravecido. Nuestro mundo nunca ha estado tan estrechamente conectado entre sí como lo está hoy, pero al mismo tiempo nunca ha estado más disonante y más alejado el uno del otro que hoy. He ahí la dramática paradoja que nos impone nuestro mundo contemporáneo. A pesar de lo que todos estamos presenciando en cuanto a la convergencia en la circulación de noticias y comunicaciones modernas que rompió todas las barreras de las fronteras geográficas, los conflictos y tensiones que vive el mundo rebasaron los límites de la percepción lógica y crearon, en medio de esta aparente convergencia, una divergencia fundamental que nos aleja de la verdadera esencia de la humanidad en su forma más simple. El teatro en su esencia original es un acto puramente humano basado en la verdadera esencia de la humanidad, que es la vida. En palabras del gran pionero Konstantin Stanislavsky: "Nunca entres al teatro con barro en los pies. Deja el polvo y la suciedad afuera. Deja tus pequeñas preocupaciones, disputas, pequeñas dificultades con tu ropa exterior - todas las cosas que arruinan tu vida y desvía tu atención de tu arte - en la puerta". Cuando subimos al escenario, lo subimos con una sola vida dentro de nosotros para un ser humano, pero esta vida tiene una gran capacidad de dividirse y reproducirse para convertirse en muchas vidas que transmitimos en este mundo para que cobre vida, florezca y esparza su fragancia a los demás.” Samiha Ayoub, mensaje por el día mundial del teatro 2023.

El estudio de la violencia y la memoria ha adquirido gran relevancia, se adentra en la exploración de cómo el teatro, a través de sus representaciones, arroja luz sobre las complejas dinámicas de la violencia y la manera en que estas se inscriben en la memoria cultural de las sociedades humanas. Para ello, se recurre tanto a la teoría antropológica como a ejemplos etnográficos que ilustran la influencia del teatro en la articulación y resignificación de la violencia pasada y presente, que, de cierta manera, se ha tratado evidenciando algunas obras que surgen dentro del contexto teatral del municipio de Marinilla, específicamente en la corporación Teatro Girante. El análisis de la violencia y la memoria a través del teatro no solo nos permite comprender las narrativas culturales en torno a estos fenómenos, sino que también muestra la capacidad

transformadora del arte para abordar heridas colectivas y fomentar procesos de reconciliación y justicia social. La importancia del arte como un medio para la resolución de conflictos y la reintegración de individuos y comunidades, el teatro emerge como un espacio ritualizado donde se exploran y negocian los significados de la violencia y se busca aliviar los sentimientos del pasado.

Al reflexionar sobre la representación teatral de la violencia, es importante considerar cómo estas obras articulan no sólo los eventos traumáticos en sí, sino también las estructuras de poder, las relaciones sociales y las identidades culturales que subyacen a la violencia. El teatro ofrece un espacio donde se pueden desafiar y reconfigurar las estructuras de poder que perpetúan la violencia. Esto lo encontramos dentro de los procesos artísticos de diferentes maneras, por ejemplo: en la encarnación de personajes históricos, en la representación de los eventos del pasado y en las distintas dramaturgias que contribuyen en la resignificación de la memoria. Según esto, el estudio antropológico de la violencia y la memoria a través del teatro nos invita a considerar no sólo las representaciones en sí mismas, sino también el contexto social, político y cultural en el que emergen, así como sus efectos en la construcción de identidades individuales y colectivas.

El objetivo de este proyecto de investigación está basado en el análisis de algunas obras que produce la Corporación Teatro Girante del municipio de Marinilla, aquí se quiso indagar por las relaciones entre la producción artística y cultural de la mencionada corporación y encontrar, en las mismas, los hechos de violencia y memoria que se representan y que se articulan con el contexto local, con la intención de reflexionar sobre las formas en las que se ven reflejadas dentro de la escena. Para llegar a este proceso, se realizó un trabajo de campo dentro del municipio, orientado a conocer la producción que realizan los artistas dentro de esta corporación, todo esto, después de analizar los momentos artísticos del municipio e indagando dentro de las corporaciones sus obras. Dentro de esta corporación, se realizaron talleres con alumnos de la corporación, entrevistas con los artistas de planta y se analizaron las diferentes obras que están dentro del repertorio de la agrupación, para finalmente escoger como enfoque central 4 obras específicas, dos obras de teatro y dos radionovelas.

El proceso etnográfico se llevó a cabo en un tiempo delimitado, entre mayo y diciembre del 2023, pudimos analizar y convivir de manera constante con los integrantes de esta agrupación, encontrando diferentes puntos de vista, maneras de vivir el teatro y formas de representar las vivencias, un proceso que nos hizo recordar a Jimeno, Varela y Castillo (2011), cuando nos mencionan que:

La etnografía no sólo es un instrumento de conocimiento, sino también un enfoque, que se preocupa por conocer el punto de vista subalterno y es una herramienta para ir más allá de su registro textual, hasta una modalidad de acción conjunta. (Jimeno, Varela & Castillo, 2011, p.276).

Lo que mencionan los autores logramos vivirlo de diferentes maneras, entendiendo las condiciones en las que trabajan, relacionando las formas de personificar los personajes, y entendiendo que todo el proceso artístico que realizan está encaminado a resignificar, de alguna u otra manera, a todas las víctimas de la violencia en el país y que, tal vez algunos, en su infinita labor artística, lo entiendan de maneras distintas o no lo sientan de manera radical como se plantea en esta reflexión.

La estructura de este proyecto está dividida en tres partes principalmente, en el primer capítulo encontraremos un recorrido histórico por el contexto teatral del municipio, se habla de los festivales de teatro que suceden dentro del municipio y escalamos hasta el plano nacional, con el fin de esclarecer y dar estructura al contexto del teatro en el país, para finalizar hablando de la creación artística de la Corporación Teatro Girante.

En el segundo capítulo hablaremos sobre las obras: *Los papeles del infierno* y *Una palabra*, estas obras son montajes de la Corporación. Así mismo, hacemos algunas reflexiones sobre los contextos de violencia y memoria que encontramos dentro de las obras. En este capítulo encontramos también una referencia especial, en los textos de Žižek que son tratados, desde el análisis hecho por Gardezabal, de tipos de violencia que permiten entablar el análisis de las obras de teatro en particular.

Finalmente, en el tercer capítulo nos toparemos con el análisis de dos radionovelas, escritas y grabadas por dos integrantes de la misma corporación, estas dos radionovelas narran dos hechos violentos que marcaron la historia del municipio y dieron fe de la violencia que vivía el país.

Capítulo I

En este proyecto queremos indagar las maneras de expresión del arte, no solo el arte como suceso cultural o como componente esencial de la sociedad, sino también su relación con el sentir y pensar de los/las que habitan cada uno de los territorios. Los relatos acá propuestos se han planteado con base a los criterios artísticos y enfocando además el teatro como respuesta a los contextos de violencia que han galopado durante más de doscientos años en el territorio colombiano. Es importante, además, resaltar que la violencia, en sí, ha generado ciertos revuelos y criterios que permiten, no solo enraizar procesos colectivos de memoria y reparación, sino también dar una entrada primordial a cualquier elemento de representación social en búsqueda de mejorar los componentes sociales y la dignificación de los territorios, entendiendo además las necesidades de sus habitantes.

La violencia a la que ha estado sometida Colombia a lo largo de la historia, permite además crear distintas narrativas desde el ámbito artístico, es por esto que encontramos en las diferentes ramas del arte creaciones basadas en los sucesos de violencia del territorio nacional. El teatro como disciplina artística no se ha quedado atrás y es posible encontrar dentro de cientos de procesos dramáticos, representaciones escénicas de la violencia en Colombia, utilizando además elementos para la creación de personajes basados en la ficción, o encarnando metafóricamente las vivencias de los personajes: “La representación de conflictos sociales supone una relación compleja entre la ficción y la recreación de sucesos reales” (Reyes 2013, 23). El dramaturgo Carlos José Reyes propone, en este sentido, una visión donde la representación de lo dramático y lo que entendemos como real, está profundamente vinculado a una relación de interpretación bajo parámetros políticos y sociales, buscando diversas maneras de representación social, y adicionalmente (aunque no en todos los casos) crear un hecho de memoria colectiva desde la manifestación del arte, que nos permita entablar algunas bases de reparación social, como bien lo ha hecho la Comisión de la Verdad en su arduo trabajo de reconstrucción social colectiva.

Así mismo, encontramos relación directa en la creación de obras de teatro y la representación física de los hechos de violencia, desde la época de la Conquista hasta aquella de la Independencia de Colombia, que puede verse relatada en los escenarios de variados grupos, corporaciones o colectivos teatrales que han decidido narrar este proceso histórico desde las artes escénicas. Tomando estas prácticas escénicas como conjunto, se puede valorar una representación

figurada de los más de doscientos años de violencia que siguen marcando a los habitantes de territorios apartados, de la zona centro del país y las ciudades en general.

Son variadas las posibilidades de encontrar trabajos en las ciencias sociales donde se hable en sí de temas como la violencia o la memoria, pero pocas las variantes respecto a un enfoque artístico y cultural ligado a un eje central y propositivo a la hora de mencionar las diversas narrativas que pueden encaminar las artes escénicas y la antropología en general. Es justamente esta una posibilidad para indagar sobre los componentes públicos y políticos que componen al teatro en sí, como campo artístico propenso a dialogar con los públicos y capaz de crear discursos de manera directa con las problemáticas sociales que atañen los territorios colombianos, teniendo en cuenta, como bien lo plantea Chantal Mouffe, que “El objetivo de las prácticas artísticas debería ser alentar el desarrollo de esas nuevas relaciones sociales que son posibles por la transformación del proceso de trabajo.” (2014, 95), y siguiendo al pie lo que plantea la autora, la transformación de estos “*procesos de trabajo*” puede verse representada en los diferentes elementos teatrales que se proponen en la escena.

De esta forma, podemos entender las relaciones que queremos abordar y las diferencias temáticas por las que queremos llegar al centro de este proyecto de investigación. Relacionar el teatro con las problemáticas sociales es un reto a abordar, el análisis a casos dados en diferentes partes de Latinoamérica nos muestra las distintas posibilidades que debemos enfrentar al momento de relacionarnos dentro de lo social con el teatro y las artes en general, entendiendo además la producción artística como un hecho público y como un hecho social predispuesto desde los diferentes ámbitos políticos y culturales; es precisamente acá dónde debemos mencionar las relaciones constantes entre el arte y las diferentes esferas del tejido social. Se trata de una relación directa con los hechos culturales de la sociedad en sí y maneras distintas de vivir y entender el arte. Así mismo, relacionaríamos las artes en general con la cultura y sus componentes, de tal manera que la aparición y la producción del fenómeno artístico “proviene de la variedad de concepciones que los hombres tienen del modo en que son las cosas, pues se trata en efecto de una misma variedad” (Geertz, 1994, p. 146).

Bajo un concepto político, cotidiano, artístico, teatral o performático podemos relacionar estas prácticas específicas con distintos sucesos históricos que han marcado el proceso social en Latinoamérica. La relación entre el arte y los distintos estallidos sociales que han ocurrido en los últimos años, por ejemplo, en países como Chile y Colombia, han implicado la utilización de

estrategias de representación de los hechos violentos que ejercen las entidades gubernamentales contra los habitantes de todo un territorio nacional. Los cuerpos y la teatralidad se convirtieron en dueños de los espacios públicos y decantaron formas inexistentes de protesta basadas en la creación artística y señalando la creatividad de los protestantes y sus formas marcadas de lucha a través del teatro y el performance, hechos esenciales que comienzan a enmarcar una relación directa con los ejes sociales que hemos planteado analizar, pues encontramos desde las artes y desde las colectividades un afán constante por resonar las injusticias que se han perpetuado a través de los años. La relación de la representación de la manifestación artística con el mundo no solo se da en el momento de la producción o la denuncia, sino en la estetización del evento circunstancial. Es decir, el arte consiste también en “la producción o combinación consciente de colores, formas, movimientos, sonidos u otros elementos de una manera tal que conmueve nuestro sentido de la belleza” (Geertz. 1994, pp. 143), conmoción que sustenta la denuncia como hecho artístico y simultáneamente como representación estética e histórica de la violencia y la memoria.

La representación de las colectividades artísticas y la importancia de resaltar los hechos violentos que han llevado a que las artes escénicas, el performance y las demás artes se conviertan en nuevas formas de protesta social, han implicado que se establezcan relaciones valiosas entre lo popular y lo artístico. El teatro dejó de estar solo en las pequeñas salas artísticas, grandes teatros o algunos parques, y empezó a caminar al ritmo de las distintas marchas organizadas por las masas oprimidas para llenar de nuevos matices la protesta popular y aquellos actos de memoria colectiva.

La necesidad de una mirada específica en el plano nacional del teatro en Colombia y cómo surge con base a los lugares públicos, cómo se desarrolla y se manifiesta, nos brinda la posibilidad de concretar elementos importantes para empezar a crear una radiografía de los contextos nacionales, departamentales y municipales del teatro. Si bien como objetivo nos planteamos los contextos de representación y violencia política, es esencial generar cartografías artísticas de lo planteado desde los inicios de la actividad artística en Colombia. Las relaciones políticas con las que ha avanzado el teatro en Colombia se reflejan incluso desde la creación de los espacios propios para la práctica artística y la transformación de la urbe, tal y como lo menciona Carlos José Reyes (2013), en el inicio de su texto *Cien años de teatro en Colombia*, un recorrido preciso por los inicios del teatro en Colombia:

La historia del teatro de los pueblos tiene una estrecha relación con los edificios en los cuales se llevan a cabo las representaciones, pues es precisamente en estos espacios donde se produce la relación del actor con su público, fundamento de la existencia misma del arte dramático. (Reyes, 113).

A pesar de que en el plano nacional se lograron construir edificios enfocados para estas prácticas, otros espacios fueron reorientados y adecuados para la producción y ejecución de las artes escénicas. Continuando con lo ya planteado, es preciso empezar a mencionar un tema que resalte o dimensione lo político dentro del teatro, aclarando además que haremos esta mención principalmente para referirnos al contexto del surgimiento del teatro en Colombia. Dentro de este proyecto abordaremos con más profundidad el tema político del arte en la actualidad; dada esta aclaración, el inicio del teatro puede plantear una mirada política muy fuerte, pues dentro de sus inicios, los grupos universitarios lograron un trabajo esencial para la construcción de los tantos grupos que han hecho presencia en la historia del teatro, muchos de estos grupos aún con vigencia y con un sentido social y político tajante.

Uno de los ejemplos de gran escala podría ser el de los inicios del teatro la Candelaria, un colectivo teatral que surge de uno de estos grupos universitarios, dirigido por el maestro Santiago García, director esencial e importante en la historia del teatro colombiano. Al día de hoy, el teatro la Candelaria sigue en vigencia, dirigido ahora por la maestra Patricia Ariza, además directora de la Corporación Colombiana de Teatro, y que mantiene la razón política de su creación. El teatro universitario logró estabilizar muchos de los grupos en Colombia, además, empezaron a crear público, encontrando en la clase media y comunidad universitaria, aliados importantes para la consolidación del teatro en Colombia, alcanzando, por su fuerte impacto, la creación de un festival de teatro universitario que daría posteriormente paso al festival internacional de Manizales. Para ampliar el espectro presentado anteriormente y para continuar con la contextualización de los inicios del teatro colombiano, Juan Pablo Gómez (2021) presenta, en su trabajo de grado para obtener el título de Antropólogo, una serie de obras que marcan la historia del teatro nacional, además de ampliar el panorama teatral del país:

Diferentes técnicas y metodologías de creación han servido a los artistas para llevar a cabo sus creaciones. Destaca la creación colectiva, popularizada por Enrique Buenaventura y

Santiago García, como metodología que propone un ejercicio horizontal entre los diferentes involucrados en la creación teatral a partir de la improvisación. Como obras claves en el proceso de establecimiento de la corriente del Nuevo Teatro Colombiano, se suele mencionar *La Denuncia* (1972), del Teatro Experimental de Cali, *El Abejón Mono* (1971), del Teatro La Mama, *Nosotros, Los Comunes* (1972), de Santiago García, *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975), del Teatro La Candelaria, y *La Siempreviva* (1994), de Miguel Torres. (Gómez. 2021. p 17).¹

Ahora, continuando con este recorrido contextual que hemos propuesto, es preciso referirnos al contexto político y social en el Oriente antioqueño. Es importante señalar la labor que han realizado las artes escénicas. La constante programación y creación de festivales de teatro en diferentes municipios ayudan en la generación de público y permiten entablar estas relaciones anteriormente mencionadas, llegando a una creación conjunta a la hora de recrear los hechos políticos a través del teatro en la región. Bajo distintas problemáticas, el movimiento cívico del Oriente antioqueño se ha visto acompañado de los diferentes grupos artísticos del territorio, en el cual el teatro no ha sido ajeno en su participación; es así como se han aprovechado los distintos espacios, desde la programación habitual de las salas y festivales, para emanar críticas desde lo social y lo político que permitan a los espectadores entablar un sentido crítico y social desde los diferentes hechos artísticos y sociales planteados en las diversas obras de teatro y bajo las temáticas adquiridas por cada una de las corporaciones, compañías y grupos de teatro de la región.

Si bien en gran parte de los municipios del Oriente antioqueño podemos encontrar grupos y salas de teatro, en esta ocasión nos enfocaremos en los municipios en los que el movimiento teatral ha tomado más fuerza y la formación de públicos se ha visto reflejada a la par del teatro de estas salas, esto haciendo referencia al contexto artístico del municipio de Marinilla. Este municipio hace parte de los nueve municipios que conforman el altiplano del oriente o también llamado Valle de San Nicolás, conocido por su gran movida cultural, encontrando en sus calles diferentes organizaciones artísticas enfocadas en la música, el teatro, la danza y otras propuestas artísticas

¹ Para continuar con la profundización de estos conceptos invitamos a hacer lectura del trabajo de grado de Juan Pablo Gómez Taborda, aquí el autor hace un recorrido delimitado y específico del teatro colombiano, ahondando además en las tres ciudades principales, donde vimos mayor movimiento y acogida de la escena. páginas 16-20.

alternativas. El teatro en el municipio de Marinilla cuenta con un variado número de agrupaciones, enfocándose en grupos de formación y grupos de proyección.

Dentro de estos grupos de proyección encontramos una corporación enfocada únicamente en el estudio y creación de obras teatrales, la Corporación Teatro Girante. Esta es una corporación ubicada a escasos metros del parque principal, que cuenta con una escuela motivada por una forma de enseñanza basada en el juego, y un grupo de planta o de proyección encargados de mantener una programación constante a lo largo del año, añadiendo también dentro de su programación algunos grupos invitados de nivel nacional e internacional. Este grupo de teatro nace principalmente en el año 2004, como parte del grupo de teatro de la Corporación Artística y Cultural Acordes, pero en el 2009 deciden separarse de dicha corporación y empezar a formar una corporación enfocada principalmente en el quehacer teatral. Teatro Girante ha realizado, en sus años de trayectoria, algunas giras internacionales y nacionales, además de participar en diferentes festivales. Además de su presencia en las labores netamente teatrales, esta corporación es también la encargada de la organización y realización del Festival Internacional de Teatro de Marinilla; algunos de los eventos que han logrado consolidar al municipio en un sitio importante dentro de la esfera de la producción artística de la región. Este Festival Internacional de Teatro ha logrado, en muy poco tiempo, convertirse en uno de los Festivales más importantes a nivel nacional, todo esto impulsado por las distintas agrupaciones que han hecho parte de este festival y también por los distintos talleres que se brindan desde la programación académica del mismo.

Además del quehacer artístico, la Corporación Teatro Girante siempre ha tratado de mostrar su compromiso con los hechos sociales, exponiendo su participación en diversas manifestaciones y coyunturas sociales, haciendo parte de diferentes cuadros teatrales y manifestándose activa y comprometidamente con el movimiento cívico y social del Oriente antioqueño. También ha realizado una importante labor en sus años de trayectoria, llevando a diferentes veredas del municipio obras de teatro y campañas de prevención para los jóvenes; una trascendental tarea que se ha planteado la corporación, en la búsqueda de brindar una educación alterna a los jóvenes basada principalmente desde el arte. Además de estas tareas, esta corporación ha buscado la manera de crear convenios con diferentes alcaldías y programas de gobierno, para llevar a cabo campañas de diferentes tipos: de convivencia, prevención, cuidado del medio ambiente, uso de los espacios públicos, entre otras. La importancia de estas campañas a nivel social es relevante, la necesidad de empezar a salir de las salas de teatro y ocupar los espacios públicos es vital para mantener ese

sentido social de las corporaciones artísticas, esencial la relación que se puede generar en estos espacios vitales en los que se coexisten diferentes mundos. Como bien lo ha planteado Félix Duque, en su texto *Arte urbano y espacio público* (2011):

Pues bien, entiendo que el espacio público propio de esa ciudadanía, el espacio que ella se merece es justamente el promovido y generado por el arte público, esto es: un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta «voz del pueblo»: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta.(2011, 79).

En tal sentido, la importancia de este tipo de sucesos para las corporaciones y su público, además de generar ciertas cercanías, puede motivar a aquellas personas alejadas del arte por diversas condiciones socio-económicas. De esta forma el arte debe tomarse estos espacios y ayudar en el pensamiento de lo público y en dichas discusiones lograr hacer visible lo que para algunos es naturalmente desconocido, o lo que para otros ha sido arrebatado bajo distintas formas de violencia. Habitar estos espacios comunes es importante en la transformación del tejido social, la iniciativa artística debe influir y fundirse con los colectivos urbanos y las dinámicas de la sociedad. A pesar de los interrogantes que me generan estas prácticas y de cuestionarme si verdaderamente estos hechos sociales y artísticos pueden consolidar o hacer efectivo un cambio en las dinámicas violentas del tejido social, sigo considerando que dentro de las posibilidades del arte está sembrar esas pequeñas semillas que puedan generar un cambio de pensamiento y de relación con la colectividad, no solo en los espacios públicos y comunes, sino también en aquellos momentos de completa intimidad o relación familiar. Dicho lo anterior, se hace necesario delimitar, en el proceso de campo, el complejo artístico y cultural del teatro del municipio de Marinilla, un territorio lleno de estos procesos y de otros tantos en los campos de la música, danza y diferentes manifestaciones artísticas, que para efectos de este trabajo se alejan del objeto de estudio del texto y, por lo tanto, no se considera necesario enfatizar sobre estas prácticas en específico.

En el ejercicio de observación y descripción del contexto en el que situamos esta reflexión cabe resaltar que el contexto de los grandes grupos de teatro nacionales son los principales

referentes en cuanto a los temas, metodologías y pedagogías de construcción de público y dramaturgia que se cuelan dentro de procesos menos longevos o con una participación alterna al centralismo cultural de Colombia. Dichos referentes marcan, en alguna medida, un temario que se replica en grupos de teatro locales, como los mencionados Girante y Acordes. Dentro del repertorio de las corporaciones teatrales del país encontramos cierto enfoque que permite clasificar el interés de los grupos. Es común en Colombia encontrarse con obras del maestro Enrique Buenaventura, uno de los más grandes exponentes del teatro colombiano, quien bajo una dramaturgia exquisita ha escrito la obra *Los papeles del infierno*, una fantástica obra que se compone de nueve cuadros, donde se narran parte de los hechos violentos del territorio nacional. Enrique Buenaventura, junto a Santiago García, ha sido uno de los encargados de traer esa idea de teatro moderno y con un sentido político a Colombia. Es justo ahí, desde los repertorios, donde localizamos esos primeros sucesos políticos en las corporaciones artísticas, donde encontramos reflexiones desde el escenario y cuando los artistas empiezan a llevar a la escena esas diferentes personas que han sido vulneradas a lo largo de la historia, donde encontramos la representación del subalterno, del campesino, del estudiante, del obrero y de cada uno de los/las que habitamos este territorio. Las diferentes formas de encontrarnos dentro de lo político y social en el teatro, nos llevan a comprendernos también dentro de un mismo tejido social, nos lleva a ver elementos que no habíamos comprendido y que solo la dramaturgia y la representación de algo en específico nos enseña desde cierta posición política.

A pesar de que los modelos económicos también generan ciertos dilemas en las corporaciones artísticas y culturales, mantener este tipo de producción artística es un hecho político del cual algunas cuantas corporaciones no quieren desmontarse y, bajo opinión personal, no deben hacerlo; de esta manera y concordando un poco con lo que ha planteado Chantal Mouffe, considero que:

Las prácticas artísticas y culturales pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la reproducción capitalista. Pero creo que, para aprehender su potencial político, deberíamos concebir las formas de resistencia artística como intervenciones agonistas dentro del contexto de las luchas contrahegemónicas. (Mouffe 2014, 95).

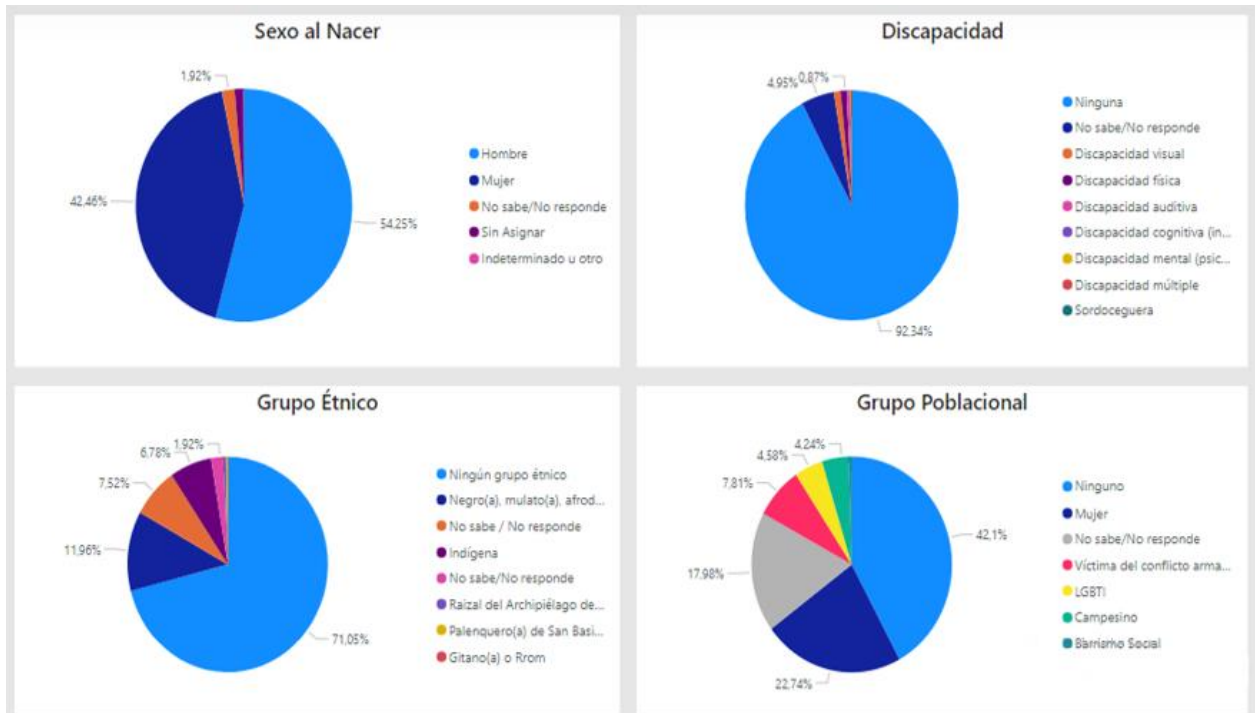
De esta forma, se entablaría una relación con la importancia de irrumpir los espacios urbanos a través del arte, no limitándose a estar en su espacio convencional y demostrando una relevancia política a través de sus prácticas. Es importante generar esa conexión con lo político a través de las obras y la ocupación de espacios cotidianos para el público en general, oportunidad que permite romper esa brecha entre el artista y el público, que se ha creado a través de la consolidación de los espacios adecuados para la ejecución de la práctica teatral, la separación entre el escenario y el público.

Si bien ya hemos mencionado con anterioridad la importancia que tiene para los artistas entrar a hacer parte de los procesos institucionales, tales como convocatorias públicas o campañas de prevención sobre temas en específico, es necesario hablar de las cifras o las caracterizaciones dadas por el Ministerio de Cultura. Es supremamente relevante tener en cifras concretas la cantidad de cultores, y dentro de la página web del Ministerio de Cultura contamos con un directorio donde podremos encontrar los gestores de todos los departamentos del país que se han inscrito en el mismo.

Se trata de 151738 inscripciones de los 32 departamentos del país, 1101 municipios y 12 áreas no municipalizadas.² La caracterización de los artistas permite además hacer una relación directa entre la dignificación de la población que tiene en el arte su sustento de vida, lo que permite también identificar diversos patrones dentro del gremio artístico. A continuación, planteo algunas gráficas expuestas por el Ministerio de Cultura. Después de la caracterización dada, principalmente, me interesa ilustrar por medio de las gráficas emitidas por el ente gubernamental, las características poblacionales y la seguridad social de los artistas.

² Estos datos han sido sacados de la página del Ministerio de Cultura con la actualización propuesta hasta la fecha del 15 de diciembre de 2023

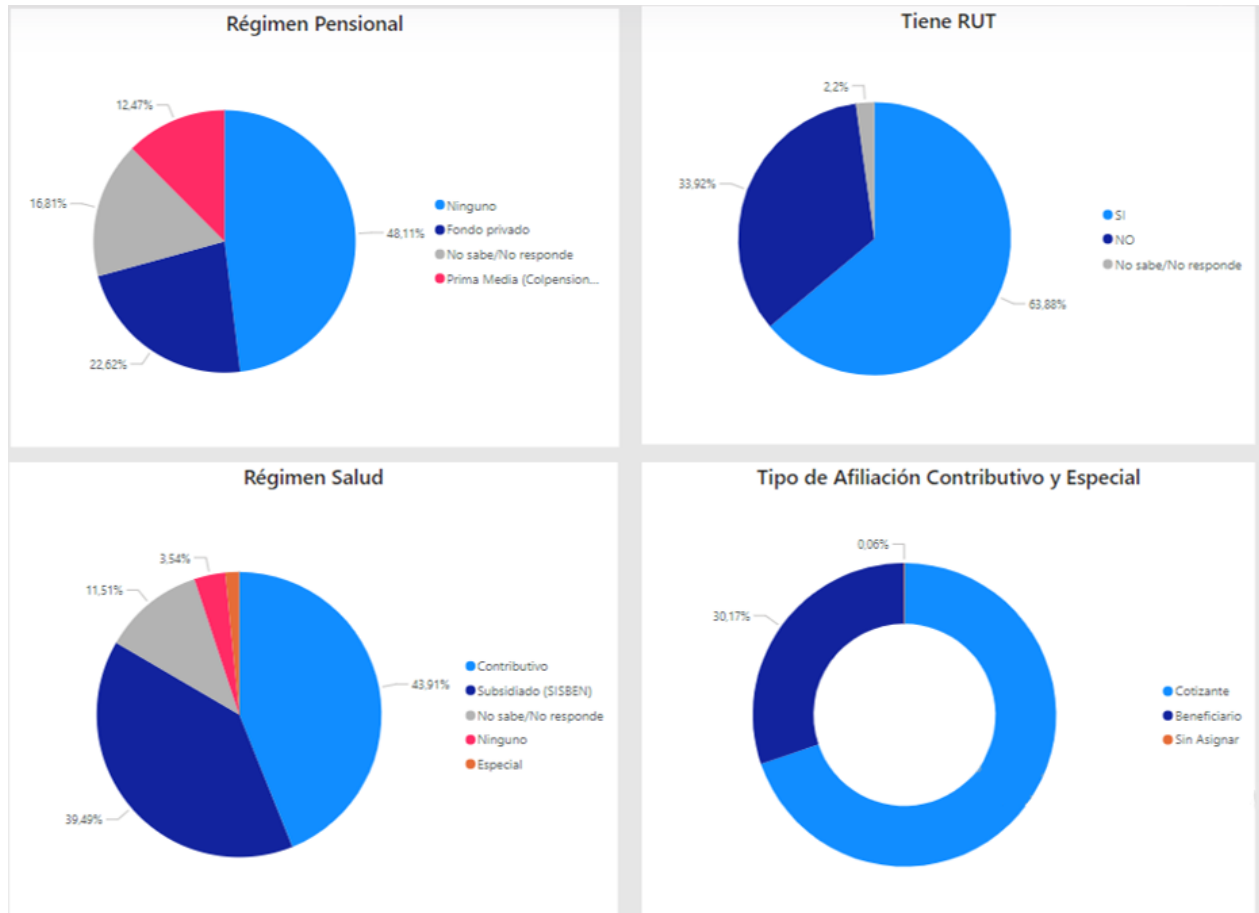
Figura 1
Características poblacionales de los cultores



Nota: Esta tabla fue tomada de la página oficial del Ministerio de Cultura, aquí queremos señalar las características poblacionales de los cultores, estas tablas son realizadas por la entidad gubernamental después de la caracterización hecha por la entidad.

Figura 2

Condiciones de los cultores respecto a las prestaciones de ley y seguridad social



Nota: Esta tabla fue tomada de la página oficial del Ministerio de Cultura, aquí queremos demostrar las condiciones de los cultores respecto a las prestaciones de ley y seguridad social.

Figura 3

Ubicación de los cultores, importante para reflejar la centralización del arte en el territorio nacional



Nota: Este mapa fue sacado de la página oficial del Ministerio de Cultura, aquí podemos encontrar la ubicación de los cultores, importante para reflejar la centralización del arte en el territorio nacional.

Después de estas tres gráficas presentadas y luego de incluir el mapa, podemos observar que esta caracterización sigue basada en la centralización del Estado en Colombia, además de relacionar las condiciones en las que se encuentran algunos cultores, donde es posible identificar que, en las periferias, generalmente, los artistas están en condiciones realmente precarias.

Además de estas caracterizaciones, es necesario resaltar también el impulso dado por el Ministerio de Cultura para crear una serie bibliográfica donde las investigaciones dadas por las corporaciones y diferentes artistas puedan tener cierta divulgación. Encontramos como ejemplos todo el trabajo investigativo del Teatro la Candelaria de Bogotá, los tres tomos sobre la historia del teatro colombiano de Carlos José Reyes, resultados del trabajo comunitario realizado por el Teatro Esquina Latina de Cali, entre otras tantas investigaciones que aparecen en el repositorio del Ministerio de Cultura, y a las que se les hace difusión en los diferentes festivales del país.

Pensar el teatro como una alternativa de vida es algo muy complicado, en especial para las familias de los integrantes del grupo. Como es común en el contexto colombiano, el arte siempre se ha visto como una forma de entretenimiento, difícilmente se logra ver como un trabajo digno y del cual se puede vivir, pero en esta corporación no ha sido este un problema, y de esa forma

podríamos a empezar a hablar de los procesos de resistencia de esta corporación, desde el día a día vemos cómo el quehacer artístico crea un eje transformador en el municipio, creando precedentes de los que es vivir en pro del arte y la respuesta de niños, jóvenes y adultos visitando cada fin de semana esta sala.

Al día de hoy, Marinilla puede ser uno de los municipios del Oriente antioqueño donde más se habla de arte y se vive el arte, y si hacemos un repaso de las dinámicas teatrales de la región, Marinilla podría estar dentro de los municipios donde se consume teatro constantemente, casi 8.000 espectadores reciben en los diferentes festivales³, y cada fin de semana rondan entre 300 y 400 personas la sala de la corporación Teatro Girante, elementos que crean una situación especial al momento de crear y estudiar las diferentes obras de teatro de esta corporación, pues bajo las cifras encontradas y bajo la visita constante de los espectadores a esta sala, encontramos una forma más para crear un análisis concreto. Desde esa visión política del grupo, encontramos un público receptor de los mensajes que se emiten, mensajes que se preparan desde la cotidianidad de los artistas y que cada vez toma más fuerza en el público. Tal y como lo presenta Ortiz (2016), nos encontramos en un momento donde la relación entre el público y el artista es una conversación, tal que:

Estamos estética y políticamente en una transformación fundamental, se pasa de una "estética protésica" en la que, como en Brecht, se piensa que al mundo le falta algo que el artista con sus poderes le proveerá; a una "estética dialógica", en la que el artista genera escenarios de diálogo entre los protagonistas cotidianos, para favorecer el reacomodo de los poderes de hablar y mostrar. (Ortiz, 2016, 92)

Esta es una elección, cuando menos, integradora en la forma de relacionarnos con lo que mencionamos anteriormente, pues dentro del oficio teatral el trabajo se realiza con la finalidad de que el público disfrute de cada función, o incluso que se trastoque, se intrigue o se debata entre si lo que acaba de ver es bueno o malo, lindo o feo, que la propia emisión de juicios de valor y estéticos parta de una conversación con lo que ve, y que por medio de la adhesión o repulsión a las ideologías, estéticas y filosofías de los personajes, el ejercicio de interpretación del espectador

³ Estos datos han sido sacados del archivo de la *Corporación Teatro Girante*, esta agrupación.

provoque una crisis en la que se pueda hallar identificado o no con el mensaje transmitido y con su particular realidad social.

Si contrastamos el apartado mencionado anteriormente, observamos que la mecánica propuesta por Brecht convierte a los personajes en un recurso, que, si se usa de manera irresponsable, puede transformarse en un mecanismo panfletario, e incluso, reaccionario; sin deslegitimar que lo propuesto por Ortiz no pueda actuar de esta manera, sino que opuesto a Brecht, en la introducción de público como parte de la conversación del personaje con la obra misma, se manifiestan como componentes capaces de dialogar conjuntamente con la obra y que se alimentan entre sí estableciendo una postura que profundiza la relación entre la obra y el espectador de manera más clara que lo propuesto por Brecht. De manera más clara, Brecht propone dentro de su obra, un papel transformador basado únicamente en la labor artística al representar alguno de sus personajes, por el contrario, Ortiz considera esenciales los diálogos entre el artista y el público y consideramos que es una herramienta fundamental para el público, pues le permite relacionarse con todos los procesos sociales y políticos que le componen.

Dentro de estos componentes, se busca la manera de que, a través del arte, la sociedad pueda encontrar y reconocer los procesos históricos que ha vivido el municipio, la región o el país. Dentro del proceso etnográfico, estando en muchos momentos del día observando el quehacer artístico de esta corporación, veía cómo planeaban sus salidas hacia veredas, cómo les recibían y cómo los niños a quienes les presentaban creaban una serie de personaje que los diferenciaba de sus amigos, personajes sacados del contenido de las obras que este grupo de artistas les proponen, obras con un humor muy marcado, pero con un mensaje implícito y de fácil acceso para ellos. Construir y ayudar a educar a los niños y jóvenes a través del teatro es un momento que, para algunos artistas, por volverlo cotidianidad no se logra percibir o a hacerse consciente de que lo hacen, pero eso es lo que están logrando en el imaginario de estos chicos y chicas, que salen una hora de su salón de clases y se disponen en un espacio diferenciado, con chicos de otros salones, a ver una obra de teatro para prevenir el consumo de drogas, todo de manera jocosa, para que lentamente este mensaje vaya llegando a los alumnos de las instituciones. Dentro de algunas de las conversaciones en la cotidianidad que acompañaba de estos artistas, mencionan, en diferentes momentos del día, sobre el poder de hacer teatro y llevarlo a estos espacios, donde cotidianamente solo ven, después de las clases, las labores que deben ejercer dentro de su hogar- Para estos niños y niñas, ver llegar la pequeña camioneta en la que se transportan estos artistas era un momento distinto en el día, un

momento de felicidad, se ponen felices porque van, les presentan una obra de teatro y aparte, se hace cierto tipo de pedagogía, ese es el cariño que brinda el teatro. Lo anterior lo ha sido obtenido del diario de campo, de una conversación mientras acompañaba a los artistas de la Corporación Teatro Girante a presentar una obra de teatro a una vereda llamada El Porvenir, en Marinilla, que esta está ubicada a unos 65 minutos del casco urbano.

Retratar el teatro como un hecho social y una herramienta para preservar la memoria del pueblo es una tarea rigurosa. El municipio de Marinilla, con todas las corporaciones que toman acción en el mismo, brinda a través de todos los campos artísticos esta posibilidad. Pensar el teatro desde las comunidades rurales es algo que necesita no solo la voluntad de las corporaciones, sino también el interés de los entes gubernamentales y administraciones locales para que esto se pueda dar. Es importante reflejar a través de las obras de teatro los hechos sociales actuales que rodean a los jóvenes del municipio y es esta la tarea de los artistas, reconocer los momentos que viven y poder así, en sus labores teatrales, encontrar las formas concretas y directas de entablar el mensaje. La creación estética tiene que verse reflejada además en el poder social de la representación artística, dejando a un lado la labor clásica del teatro y dinamizando un poco más cada texto, una tarea propia desde la dramaturgia se ve en estos contextos sociopolíticos en los que se convierten las puestas en escena de estas corporaciones que llegan a los entornos rurales.

Si pensamos los contextos urbanos, también reflejan una tarea importante, no solo mantener el teatro dentro del espacio convencional que habitan: su sala, con sus equipos y todo el poder escenográfico que les complementa. Pensarse el teatro para las personas que no tienen el poder adquisitivo de pagar una entrada es una labor rigurosa, que también se ve reflejada en diferentes festivales que se realizan en el municipio. Un teatro de pueblo, con el poder de llegar a transformar el pueblo con mensajes sociales dinámicos y con la capacidad de entretener a los espectadores, alejarlos de la realidad pensando una nueva realidad, además incluyendo las cargas sociales que componen a los habitantes del municipio. Una tarea única y por la cual se preparan diariamente los artistas y teatreros locales.

Estos hechos presentan la actualidad del territorio teatralmente hablando, un municipio que busca convertirse en una potencia turística a través del arte y diferentes festivales dentro del mismo tratan de reflejar esta premisa cultural. Hablar de Marinilla es pensar un pueblo con una amplia oferta gastronómica y cultural, un espacio donde las personas de la región pueden llegar a distraerse con toda la oferta cultural que le acompaña durante todos los días del año, la espacialidad de este

permite además que día a día surjan personas interesadas en continuar escribiendo y relatando a través del arte una sociedad que entiende los problemas sociopolíticos que lo rodean, pero decide hacerlo de manera creativa para seguir creando mensajes de cambio a través de la cultura.

Finalmente, se considera importante plantear desde este primer momento la ruta de acción que contempla el suceso investigativo, observando en la totalidad de este primer capítulo una breve relación capaz de contextualizar los momentos actuales dentro de la actividad artística, donde podemos conjuntamente crear una idea de la actualidad artística del municipio y del país, una idea que puede además ir fortaleciéndose en los siguientes capítulos, pero que nace y se desarrolla a través de dos corporaciones. A medida que el municipio crece exponencialmente su casco urbano, y su densidad poblacional, los contextos artísticos siguen su proceso natural, encontramos grupos itinerantes que van surgiendo y que, dentro de sus posibilidades espaciales, van instalándose en lugares que van tratando de dinamizar con el paso del tiempo. Adicionalmente, en los siguientes capítulos, trataremos de entablar, desde el análisis de obras específicas, una relación vista dentro de las mismas con la violencia y la memoria, contemplando el arte como una posibilidad de visibilizar todos estos hechos violentos y como una alternativa para dinamizar estos discursos transformadores del tejido social.

Capítulo II

2.1 Descripción y análisis de estudio de caso

Cuatro acontecimientos irrumpen en el panorama cultural y social del municipio de Marinilla en los 50 años que corren entre los últimos tiempos del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI: en 1977, se inaugura la primera versión del festival de Música Religiosa, acontecimiento que ocurre de forma paralela a la conformación de la Corporación Artística y Cultural Marini, configurándose como primera experiencia organizativa entre colectividades y agentes culturales para el desarrollo de un evento artístico de carácter público. En 1980 se da la creación del Festival de Teatro Infantil, realizado de manera ininterrumpida a lo largo de cuarenta años y que ajusta su cuadragésima tercera versión en el año 2023, logrando poner en escena a colectivos y agrupaciones teatrales nacionales, internacionales y locales, generando circuitos para la circulación de dramaturgias y la formación de públicos, y que a lo largo del tiempo abonó el campo para el surgimiento de nuevas expresiones y agrupaciones interesadas en la investigación-creación teatral.

Con dichos antecedentes, en el año 2019 la Corporación Teatro Girante realiza la primera versión del Festival Internacional de Teatro de Marinilla “*10 años en escena*”, una producción bienal, que buscó desde sus orígenes poner en diálogo los saberes y las experiencias del sector teatral local con los contextos nacional e internacional, desde un componente formativo y académico a través de talleres, conferencias y charlas con los maestros, además de poner en la mesa la conversación del lugar del arte con respecto a la economía nacional y el naciente proceso de las llamadas “industrias culturales”. Podemos intuir entonces que, en contextos locales, la función del fenómeno artístico está profundamente compenetrado con el crecimiento del tejido social, la memoria colectiva, la construcción de símbolos sociales (como los grandes maestros del teatro) y el rol del arte en la economía de un territorio (aunque esto último no es asunto particular de análisis en este texto).

De forma análoga, el teatro en Colombia eclosiona súbitamente como fenómeno cultural. Ya desde 1960, el conflicto empieza a irrigar sus tentáculos bélicos hacia casi todos los hemisferios del país. Sin embargo, el teatro también lo hace. En 1968 el TEC-Teatro Experimental de Cali estrena *Los papeles del infierno*, una colección de piezas teatrales escritas por Enrique

Buenaventura, una obra que recopila los testimonios de una “Violencia”, que son, en suma, todas las violencias: la de 1830, la de Los Supremos, las civiles, la de los Mil días, la de después del 9 abril, la de los Montes de María que apenas principiaba y las venideras que serían aún más nefastas. Para el año 2014, la Corporación Teatro Girante lleva a escena los tres cuadros de *Los papeles del infierno*, que abordan directamente el problema de la violencia política colombiana: “La maestra”, “La tortura” y “La autopsia”. Estos tres cuadros representan los diversos tipos de violencia a través del lenguaje dramático, interrogando directamente al espectador sobre su participación en el conflicto teatral.

Estos acontecimientos se constituyen como hitos en la historia cultural de Marinilla y se enmarcan dentro una temporalidad similar a la del conflicto armado colombiano (1960 - 2016) hasta la firma del acuerdo de La Habana. Dicho marco histórico es relatado de forma cruda en el propio inicio de “La Maestra”:

MAESTRA: Es noche cerrada y el silencio
Está sentado a la puerta
Como un rey disfrazado
De mendigo harapiento
CORO FULL: Espesa es la niebla y en el centro
Del fantasma de la niebla
El ojo de la ciudad vigila;
La sigilosa ciudad está despierta.
MAESTRA: En el arrabal del alcohol
Los noctámbulos se pierden
Y bajan los cadáveres de niños
Ahogados con los ojos abiertos.
CORO MUJERES: En la delgada tiniebla
Resbalan los asesinos,
CORO HOMBRES: Los furibundos afilan sus cuchillos
Y los desesperados aúllan (Buenaventura. 1968. pp.1-2).

Bajo el sentido estricto en el que desarrollamos un contexto particular de la violencia, señalamos los inicios de la misma, además, adherimos un fragmento de la obra *Los papeles del infierno*, que enmarca el inicio de la obra en particular y hace hincapié a los demás hechos violentos que resaltan durante la totalidad de la obra. En este fragmento avisamos metáforas de las relaciones que hace el autor, desde su dramaturgia, con la violencia y las diversas formas utilizadas para

nombrar la muerte desde el inicio de la obra. Este es apenas un primer recurso que ilustra de qué manera el hecho artístico se encuentra entrelazado con la condición humana, la configuración social y las realidades retratadas en un producto artístico.

Es así que, en el contexto histórico colombiano, cuarenta años después, entrados los años noventa, la hostilidad se acrecienta, alcanzando niveles inéditos de degradación. Con la incursión del narcotráfico, el país se ve cubierto por un halo de sangre y Colombia le entrega al mundo las atroces imágenes de la aniquilación: bombas, descuartizamientos, masacres y violaciones a los derechos humanos. La población civil, atrapada entre los actores armados, sometida a los estruendos de los explosivos carros bomba, pipetas, tatucos, minas antipersonales, secuestros, enfrentamientos, reclutamientos forzados, desplazamientos y los campos sembrados de cuerpos, unos con nombre y otros sin siquiera uno. Hasta aquí, la guerra en Colombia ha cumplido fatídicamente con su deber ser: inaugurar imágenes fatales entre los límites de la devastación y la atrocidad. De ahí que el teatro, en un intento por combatir la máquina de producción de atrocidad, cumple el mismo cometido: crear imágenes que puedan suscitar la reflexión, la genuflexión, la catarsis, pero, ante todo, activar un dispositivo de memoria que pueda conjurar, si se quiere, el aparato de matar. Y este ha sido el modo de participar a fondo del arte teatral con los intersticios sociales y políticos del devenir de su propia historia nacional.

Los papeles del infierno (1968) se caracteriza por su vigencia estética y conceptual. Dentro de su dimensión poética y su poderosa dramaturgia, se concibe como un álbum, una taxonomía de imágenes terribles que tiene el don de develar los estragos de las noches en los campos, y que cubre con su voz dramática y sus múltiples tonos, entre quebrantamientos y gritos, un intento por diseccionar las violencias, sus orígenes y sus causas, también sus consecuencias: Tener presente la dramaturgia de Buenaventura y su relación con la violencia es vital en este espacio, por esto queremos reflexionar a continuación sobre alguno de sus relatos dentro de la obra. Este fragmento es tomado del cuadro “La autopsia” y nos permite continuar con la discusión que proponemos:

[...] LA MUJER: (Arrebatándole el periódico) ¡Deja ese maldito periódico! ¡Muerto en un encuentro!

¡Asesinado en el calabozo! Le pusieron la ametralladora en la boca y le dispararon. Y tú irás y harás la autopsia. Como siempre. Como todos los días.

EL DOCTOR: Baja la voz (Pausa) Ana, yo te pregunté la primera vez que lo hice.

¿Te acuerdas? Era un muchacho joven. El padre y la madre eran muy viejos. Tú no los viste, pero yo sí. Él se había puesto un vestido negro de dril, brillante de tanto plancharlo. Se había puesto corbata, pero estaba descalzo. La madre también. Estaban muy asustados. Preguntaron si podían llevarse el cadáver. El cadáver estaba lleno de plomo. Lo habían acribillado en un calabozo. ¿Te acuerdas, Ana? Y yo te pregunté a ti por la noche: ¿Qué pongo mañana en la boleta? Y tú te callaste. Y yo te dije: si quiero conservar el puesto tengo que inventar algo... Y tú dijiste: no es fácil conseguir otro puesto, ahora. (Buenaventura. 1968. pp. 7).

El fragmento anterior ilustra de manera potente la marca profunda que generó tales hechos de violencia en la sociedad colombiana. La guerra interna ha sido una huella digital en el proceso histórico nacional. Dicha huella digital no opera exclusivamente como una complejísima realidad de la que todos los colombianos hacemos parte, sino también como la materia prima de la que beben los productores artísticos, y quienes, en casos como el de Buenaventura, buscan la catarsis, el retrato y la situacionalidad para entablar una discusión con el espectador que, eventualmente, logra poner en crisis el desarraigo de la violencia en el que la sociedad colombiana se ve inmerso ante el bombardeo, literal y metafórico, de hechos violentos.

Por otra parte, la obra poética de Bertolt Brecht inspiró una amplia camada de autores latinoamericanos, de ahí que Enrique Buenaventura incursione en el denominado teatro dialéctico y asuma las preguntas esenciales que orbitan estas temáticas: *¿de quién es la tierra?* y *¿de quién son los hijos?* Estas preguntas se levantan como una denuncia ante los tiempos difíciles, y su vigencia y sincronía con la historia socio-política colombiana es sorprendente. Veamos cómo se evidencia esta relación entre Brecht y Buenaventura, y la referencialidad dialógica en la escritura de la obra *Los papeles del infierno*:

“Aquí están ya los guardianes,
Los soplones y rufianes
Sirviendo al pueblo con celo.
Los que oprimen y trituran,
Los que azotan y torturan
Con el máximo desvelo”.

Campo de concentración de Oranienburg, 1934. Un pequeño patio entre las paredes de las barracas. Antes de que se ilumine la escena, se oyen latigazos. Luego se ve a un hombre de la SA azotando a un detenido. Al fondo está un jefe de grupo de la SA, fumando, de espaldas a la escena. Luego sale:

EL HOMBRE DE LA SA, cansado, se sienta en un tonel: Sigue trabajando.

El detenido se levanta del suelo y comienza a limpiar las letrinas con movimientos nerviosos.

¿Por qué no puedes decir que no, so cerdo, cuando te preguntan si eres comunista? A ti te dan una paliza y yo me pierdo la salida, hecho polvo como estoy. ¿Por qué no se lo encargan a Klapproth? A él le divierte. Si ese chulo de putas vuelve a aparecer —escucha—, coges el látigo y te pones a dar golpes en el suelo, ¿entendido?

EL DETENIDO: Sí, jefe.

EL HOMBRE DE LA SA: ¡Cuidado!

Fuera se oyen pasos, y él hombre de la SA señala el látigo.

El detenido lo coge y da latigazos en el suelo. Como el ruido no suena auténtico, el hombre de la SA señala perezosamente un cesto que hay al lado, y el detenido empieza a golpear en él. Los pasos de fuera se detienen. El hombre de la SA, nervioso, se levanta rápidamente y azota al detenido.

EL DETENIDO, en voz baja: En el vientre no.” (Brecht. 1938. pp. 26).

Acá mostramos un fragmento de la obra de Brecht *Terror y miseria del Tercer Reich*, donde muestra los vejámenes que vivieron los habitantes de la Alemania nacionalsocialista especialmente, destaca la violencia sucedida en los años treinta, una obra que muestra los terrores y la violencia vivida en dicho marco temporal, pues fue estrenada en medio del exilio del autor en el año de 1938 y se enfoca principalmente en representar la sociedad alemana en el ascenso del nacionalsocialismo. Es una obra construida con base a relatos y diferentes noticias recogidas por

el autor, y a su vez, nos permite relacionarnos con la creación hecha por Enrique Buenaventura, quien también nos muestra dentro de sus relatos en la obra *Los papeles del infierno* algunas de las atrocidades vividas en el territorio colombiano durante diferentes momentos de la historia del país. Queremos establecer de alguna manera, en esta forma, la relación que refleja la influencia que Brecht marca en el dramaturgo nacional, lo cual nos permite continuar con el análisis que hemos planteado para esta ocasión.

2.2 Una disección de las mismas violencias: Una palabra en los años 90 y Los papeles del infierno de los años 60

Al mismo tiempo, aunque en menor intensidad, la década del noventa inaugura una nueva etapa del conflicto, el surgimiento de una ecuación que conectaría las luchas armadas del sesenta contra el Estado y su transmutación en conflicto urbano. La corporación Teatro Girante aborda, a través de la creación colectiva, una temática que arrasó con el espíritu juvenil de la Marinilla de los años 90: el conflicto que enfrentó en dos bandos a las juventudes de su tiempo: ganarse la vida en el bandidaje y el microtráfico, o entre familias y grupos de amigos. De ahí que el teatro se haya establecido como un refugio, un espacio de frontera para la construcción de paz y memoria. Aquí los jóvenes encontraron un espacio de representación y una reapropiación de sus voces. Así las cosas, *Una palabra* condensa las historias de vida de varios adolescentes que, en medio del conflicto, conciliaba el drama del amor y la guerra. Es esencial presentar la obra planteada anteriormente ya que indiscutiblemente, permite continuar la discusión frente a la relación que queremos lograr, por esto es fundamental un primer acercamiento con la obra Bajo la mirada de este texto se comienzan a avizorar las discusiones profundas que existen en las relaciones propuestas del texto, la violencia es retratada, ubicada en un espacio de narración y representatividad y se enmarca en una referencialidad dialógica con el espectador, en este caso, del municipio de Marinilla:

Si es que mi vida no es loca... es el normal acontecer de un joven de 16 años, mi felicidad se bandea entre el ir y venir de las canchas de fútbol, el colegio y el parque principal de Marinilla, donde me gusta salir a farrear con mis amigos al luthier, o a cyber dance, o cuando nos sacan de los chuzos por ser menores de edad, nos vamos pa las aceras a

tomarnos los vinachos tres patadas y todo eso fue hasta esta noche, jueves 17 de abril cuando vengo del sector de los rosales, de llevarle por encargo de mi mamá, una tela a la modista de la familia, en esos momentos y junto cuando estoy entrando en el callejoncito que corta el camino al parque, escucho que me alcanzan unos manes en una moto y me gritaban „,„uuyyy pirobo que ahí te mando el águila por lo que le hiciste con la novia” (EFECTOS SONIDO Y FRASE) (Gómez, Castaño, Rincón & Gómez. 2008, pp. 2).

Con la muerte de este personaje da inicio esta obra, la muestra del juego entre unos estudiantes que basan su personificación en las ideas tranquilas y despreocupadas de los personajes principales. La muerte, la drogadicción y la comedia dan señales de la violencia vivida en el municipio en los noventa y principios del dos mil a manos de los diferentes grupos armados y bandas criminales que operaban en el municipio. Al mismo tiempo en el que los jóvenes eran asesinados y violentados, se veían noticias de desmembramiento a niños, carro bombas en la estación de policía, masacres en zonas rurales y demás titulares que salían en primer plano en los noticieros regionales.

Continuando con el análisis de esta obra, es importante resaltar lo expuesto por Carlos Gardezabal (2014), quien propone un análisis de la obra de Buenaventura, basándose en elementos encontrados por el autor en la obra de Slavoj Žižek (2009):

¿Es un simple calco de la violencia que se daba al otro lado de las tablas? ¿Le bastaría con producir simpatía en los espectadores hacia las víctimas en las obras para lograr sus objetivos? Para entender estas preguntas, es necesario hilar la forma en que Buenaventura aborda la violencia en *Los papeles del infierno* y comprender sus variados propósitos. Para ello, es necesario apelar a un andamiaje teórico que permita ir más allá de la descripción formal, gracias a una perspectiva teórica de la violencia dentro y fuera de las tablas que evite entenderla como un cuerpo único, monolítico, un dispositivo unidireccional de la memoria. (2014. pp. 136)

Iniciando con estas preguntas, el autor plantea una metodología que posteriormente resuelve apoyándose en Žižek, y, además, brinda herramientas esenciales para apoyar notoriamente lo que tratamos de hacer en este análisis comparativo entre estas dos obras expuestas anteriormente.

Como resultado, encontramos un propósito claro a la hora de relacionar las diferentes formas de violencia y el resultado para los espectadores dentro del momento artístico. De esta manera, Gardeazábal se refiere a los distintos tipos de violencia, conceptualización que es requerida para ubicarnos teóricamente en el análisis:

En una suerte de desarrollo de las ideas de Foucault, Benjamin y Arendt, Žižek propone en *Violence: Six Sideways Reflections* (2009) una especie de tipología que incluye a la violencia subjetiva, objetiva, simbólica y sistémica. La violencia subjetiva es aquella que nos puede parecer más familiar o evidente, la violencia del crimen, el descontento popular, las guerras. Es un tipo de violencia fácilmente reconocible, vista generalmente como la perturbación del estado 'normal' y pacífico de lo cotidiano (2014. p. 136)

Siguiendo la propuesta planteada, considero que, dentro de la obra, en diferentes cuadros podemos observar este tipo de violencias, por ejemplo, esa violencia cotidiana en los lugares periféricos del territorio nacional es reconocible en todos los contextos violentos del país y puede enmarcarse en el cuadro “La Maestra” de la obra *Los papeles del infierno*. Por otro lado, podemos encontrar, dentro de la muerte del personaje Canuto, otro ejemplo como el que plantea el autor basado en el relato de Žižek, en esta ocasión en la obra *Una palabra*. Este tipo de violencias es reconocible, puede llamar la atención mediática, pero puede verse oculta por otros tantos contextos violentos que se presentan a diario en noticieros y periódicos, tanto nacionales como regionales. Respecto a esto, resaltamos otro momento importante propuesto por el autor que permita continuar la discusión propuesta:

Este segundo nivel es el espacio de la violencia objetiva, el correlato oculto de la violencia subjetiva. Žižek sostiene que hay dos tipos de violencia objetiva, la simbólica y la sistémica. La violencia simbólica puede rastrearse en formas de representación o de lenguaje (racismo o sexismo implícito, lenguaje discriminatorio). La violencia sistémica proviene de las formas de coerción que mantienen las relaciones de dominación y explotación dentro del funcionamiento de los sistemas políticos y económicos, de manera que para hacerla visible se requiere de una crítica de las políticas económicas que revele las relaciones entre su funcionamiento silencioso y sus consecuencias. (2014. pp. 137).

Finalmente, bajo la premisa de la categorización de los tipos de violencia, podemos encontrar dentro de los cuadros teatrales que los tipos de violencia aparecen simultáneamente, en distintas medidas y formas de operar, pero aún más importante, en las posibilidades que encuentra Enrique Buenaventura para llevar a la escena este tipo de violencias, en cuadros como “La tortura”, una muestra viva de la violencia sexista y enfermiza, causada además por los niveles de estrés y desconfianza del hombre, que puede ser la gran representación de violencia simbólica propuesta por Žižek y vivamente representada y dirigida por el autor. Buenaventura alcanza, a través del relato claroscuro que le permite la representación y la puesta en escena, un precedente para la praxis de la tragedia, que puede entenderse más claramente usando las categorías de Žižek. Las piezas de *Los papeles del infierno*, gracias a su particular lenguaje dramático, muestran casos en los que la violencia sistémica y simbólica pasa a operar en forma de violencia subjetiva en la cotidianidad.

Ambas obras, a modo de díptico, cohesionan una línea temporal que contraviene la historia oficial de la guerra en Colombia, desde y hacia el teatro y como comunidad, generando un dispositivo de construcción de memoria que involucra al espectador y al actor dentro de la misma tragedia. La clasificación de la violencia propuesta por Žižek sirve también de marco general para explicar más a fondo los estudios sobre la violencia y el teatro latinoamericano. Así las cosas, ambas producciones dialogan dentro del mismo universo y se increpan y controvierte, son una estética y una política de la reivindicación de la necesidad de construir una paz que pueda encontrar y reconciliar a una Colombia tan dividida y herida por la guerra.

Los papeles del infierno y *Una palabra* son obras que hablan de la violencia dentro de dos temporalidades distintas, como lo he mencionado anteriormente, pero sujetas a unos contextos de memoria que se les entregan a los espectadores, claves para indagar dentro de los contextos sociales. Por un lado, una dramaturgia poética, que permite al espectador tomar una postura más contemplativa y de análisis, y por el otro, una dramaturgia basada en el parlache o la jerga popular de unos jóvenes de colegio. Dentro de este proceso etnográfico encontramos también un elemento principal en los montajes y obras de esta corporación: el uso del drama, la comedia y una serie de juegos que van desde la manipulación del lenguaje por parte de los actores y actrices, hasta la transformación de las dramaturgias propuestas para la escena. Una transformación delimitada en puestas de escenas que permiten los diferentes juegos desde el símbolo teatral, como la expresión

del actor, tanto desde la apropiación del lenguaje, la corporal, símbolos temporales⁴ y escénicos⁵. Por otro lado, la obra *Una Palabra*, es una de las obras insignias de esta corporación. Ha contado con más de mil funciones y ha recorrido diferentes escenarios del departamento y la región, y es una de las obras que representa de mejor manera la forma en la que se forman a los actores en esta corporación y la manera en que se vive dentro de este espacio. La versatilidad de esta obra la notamos anteriormente, y la reflejamos de nuevo en el siguiente fragmento de *Una palabra*. Obsérvese el lenguaje como una herramienta que le permite al actor desenvolverse con facilidad en la escena, ya que maneja palabras comunes dentro de la cotidianidad de los jóvenes:

PEPITO: ¡Oooooooooo!

SARITA: ¿Aló? Pepito ¿por qué estás tan perdido, por qué ya no me llamas, ya sé qué es el amor necesito que hablemos, recógeme mañana en el colegio, ¿sí?

PEPITO: ¡Ay marica!, yo me quedé estupefacto, inmóvil quieto no me podía mover, no podía respirar, lo único que quería era ir al baño dar del cuerpo o calmar la ansiedad, pero recuerdo que a pesar de todo eso pude desatortolarme en ese preciso instante, en ese viaje astral que tenía y pensar en las últimas palabras que había escuchado: “te necesito ya sé que es el amor recógeme mañana en el colegio”, yo salí corriendo y calladito pero muy camuflado, cogí sin permiso la pinta más chimbita que tenía el cucho, ese día recuerdo que me eche como dos duchas a pesar de llevar varias semanas sin probar agua, salí todo bonito y contento, feliz pensando solo en la palabras que dijo Sarita, yo me fui me monte en un taxi para Rionegro, era más o menos la 1 y 15 o sea que me estaba cogiendo la noche y salí por la cañada para ganar tiempo, mientras caminaba me alcanzaron unos tipos y me preguntaron por una tal droga, yo dije: “¿qué? no, yo no sé dónde vive” lo único que pensaba era en Sarita, en ese momento me empezaron a golpear y a golpear porque yo no les decía donde vivía la tal droga,... hasta que me causaron la muerte... y yo pensaba en Sarita....

SARITA: los días ya no son iguales, si supieras cómo son mis días, me miro al espejo y ya no me reconozco, lo único que hago es recordar esas hermosas palabras que salían de tus

⁴ Con símbolos temporales nos referimos a aquella delimitación que hace el actor dentro de la escena, velocidad de movimientos, niveles del cuerpo o momentos dentro y fuera de la tras escena.

⁵ cuando se habla del símbolo escénico, se manifiesta la delimitación espacial que se le hace al escenario, refiriéndose al foro, escenario y proscenio.

trabados pensamientos, recuerdo tus llamadas y las locas excusas que inventabas para buscarme.... Adiós Pepito, desde ese día mi vida fue infeliz, yo nunca me sobrepuse y tal vez por ello traté de buscar refugio en el mundo de las drogas y solo para buscarte amor mío, hasta hoy cuando esos malditos desgraciados me drogaron me violaron y me (sangre)...

PEPITO: ahora desde ese palco presidencial que me compro mi familia (Señala la parte más alta de la bóveda), desde mi ventana, veo el viento y veo dos niños que juegan tumbis en el cementerio, mientras sus familiares entierran a sus seres queridos, miro el viento y pienso: que te vaya bien en tu primer día de muerta amor mío, ahora siento que me vuelve el aliento... (Gómez, Castaño, Rincón & Gómez. 2008, pp. 10)

Se puede notar dentro de este pequeño fragmento otro momento más de esta obra, un momento más romántico, pues dentro de esta obra, la corporación *Teatro Girante* trata de delimitar todos los temas que padecían y padecen los jóvenes. Empieza relatando la muerte de los personajes, continúa con aquellos relatos de colegio que ocurren dentro del salón de clase, permiten además escenificar los primeros acercamientos de los jóvenes a la sexualidad y dramatizan también los problemas de la drogadicción y depresión por aquellas pérdidas tempranas, todo esto utilizando el juego como herramienta principal, el juego desde el inicio de la creación de sus obras. A propósito de esto, (Guzmán & Díaz, s.f.) señalan que:

Se trata de juegos y dramatizaciones que se esfuerzan por crear “efectos y diferencias; entretejimientos o entrelazamientos” con seres intangibles y poderosos, con cadáveres ilustres, con pasados que se retrotraen al presente; asimismo personificaciones, encarnaciones, mimesis altamente estilizadas de actores humanos y no humanos: seres fantásticos, animales, espíritus ancestrales, agentes sobrenaturales. En suma, manifestaciones de la otredad y de posibles alteridades, pero también una exhibición de cómo nos representamos a nosotros mismos, cómo deseamos ser o cómo queremos que los demás nos definan (pp. 16).

Esta cita nos permite sustentar de manera clara, una idea concreta que podría esclarecer el sentido al que se quiere llegar cuando se explican las formas de creación y producción artística de

esta corporación, pues el juego como herramienta posibilita la manera de crear la escena y el performance y, además, le brinda herramientas al actor, que en la ocasión planteada, esta obra puede representar la vida de muchas personas, o incluso, momentos cotidianos de los actores que se encuentran en la escena, o recuerdos de lo que vivieron los personajes de la misma.

Otra variante que encontramos dentro de *Los papeles del infierno* es el drama como eje central de toda la dramaturgia, y en una palabra encontramos elementos claves dentro del humor que atraviesan el contenido de la obra, a pesar del drama ocurrido en la muerte de cada uno de estos personajes. La historia planteada por la corporación Teatro Girante es guiada por varios momentos donde el humor toma la delantera, esto para brindarle al público un contexto más tranquilo, pero encontrando siempre la manera de entregar ese mensaje de memoria y resiliencia respecto a lo ocurrido. En la obra *Una palabra* también encontramos elementos que le permiten a los espectadores preguntarse sobre el plan de vida y sobre los hechos a los que les brindamos relevancia como miembros de una comunidad en específico, relacionando constantemente los contextos municipales, que conforme pasan diferentes generaciones se van generando nuevas olas de violencia y distintos patrones, que obligan a los actores a actualizar algunos diálogos o algunos elementos para el entendimiento de la obra en públicos más jóvenes. Para aclarar un poco el desarrollo de este análisis, he decidido crear una tabla comparativa, donde encontramos un fragmento de cada una de estas obras, donde además se podrá evidenciar lo anteriormente expuesto, además de los contextos de violencia a los que se someten dentro de la escena.

El siguiente cuadro comparativo de ambas obras opera como un espacio que permite dinamizar el análisis y, a su vez, permite identificar los distintos modos de escritura que se evidencian en los tipos de dramaturgia, tales como el uso de lenguaje coloquial, la ubicación geográfica del texto desde el uso de la jerga, entre otros:

Tabla 1*Paralelo comparativos de las obras*

Fragmento Cuadro “La Tortura” <i>Los papeles del Infierno</i>	Fragmento muerte Canuto <i>Una palabra</i>
<p>LA MUJER: Te preocupa demasiado.</p> <p>EL VERDUGO: Si trabajara en una oficina, si fuera un maldito burócrata, no tendría que preocuparme. Pero a mí me entregan un tipo para hacerlo hablar. ¡Y yo tengo que hacerlo hablar!</p> <p>LA MUJER: Si salieras un poco más conmigo...</p> <p>EL VERDUGO: Para hacerlo hablar. ¿Sabes lo que es eso?</p> <p>LA MUJER: Podríamos repetir la luna de miel. Al fin y al cabo, no llevamos mucho de casados.</p> <p>EL VERDUGO: Tengo que hacerlo hablar. Sólo sé eso. Que tengo que hacerlo hablar.</p> <p>LA MUJER: Soy linda, ¿no es cierto?</p> <p>EL VERDUGO: Si habla rápido, queda todo loco. No sé qué hacer. Habla y habla, y yo le grito que hable, y él habla. ¡Maldito sea! ¡No le entra el cuchillo! En lugar de andarte pavoneando deberías preparar una carne que le entrara el cuchillo. ¿Para quién te pavoneas? ¿Hum? ¿Para el jefe? ¡Eres una mujer casada!</p> <p>LA MUJER: ¡Qué diablos te pasa hoy! (Pausa).</p> <p>EL VERDUGO: Me tocó un tipo duro. Un tipo más duro que un riel. (Ríe por la carne) Esto es un cuero.</p> <p>LA MUJER: Si fuera para tener celos, debía tenerlos yo y no tú. Me han contado todas tus historias. Las de antes y las de ahora.</p> <p>EL VERDUGO: No abrió la boca. (Por la carne) ¿La compraste en la zapatería? LA MUJER: (Riendo) Te han llenado la cabeza de cuentos... Ese viejo baboso...</p> <p>EL VERDUGO: ¿Por qué no confiesas? (Por la carne) La hubieras cocinado en sosa cáustica. ¿Qué es lo que quieren? Los tenemos cercados, los conocemos a todos. ¿Es que no se dan cuenta?</p> <p>LA MUJER: Ese viejo baboso puede ser todo lo jefe que quiera, pero a mí no me gusta.</p> <p>EL VERDUGO: Le hicimos el tratamiento de las uñas y no hacía más que mirarnos. Nos miraba con ojos de vaca, de vaca degollada. ¡Todo ojos!</p>	<p>SARITA: ¿¿¿Ey qué hora es??? (Silbido y respuesta de todos) (unas 4 veces)</p> <p>CANUTO: aquí estoy, esta noche representaré, fingiré, seré Carlos Cano Canuto, “off-. Él está muerto cuando yo estaba vivo...” uuuyyyyy para mí los días más chimbas de la semana era el viernes por la tarde, sobre todo cuando sonaba el timbre que indicaría el fin de las clases en el colegio nacional San José, y después de haberme mamao el aseo del salón, salíamos todos en busca de la conquista del pueblo, uy nos íbamos a preparar la rumba pa’ la noche o montar patineta, uy pero antes de eso nos hacíamos al frente del colegio para ver cuál era el varoncito que se iba a dar en la trompa, o a ver quién se había podido gatear a la profesora de inglés, que estaba más buena, eso tenía unas piernas enormes, y las cruzaba en el salón con la firme intención de dejarnos sin alientos, boquiabiertos y lo lograba, recuerdo que cuando ella faltaba nos poníamos muy tristes y hasta bien nos portábamos; Recuerdo que un viernes en la tarde, justo el día que más me gusta, salí del colegio en busca de las figuritas de Dragón Ball Zeta, los caballeros del zodiaco y del mundial, que en mi casa estaban prohibidas junto con las de condorito y chistes vulgares, dizque porque eran de la plebe y lo que resulté descubriendo fueron las revistas de mujeres desnudas, uy yo me acuerdo que salí a la primera seiba a la izquierda de una cuadra concurrida del parque Principal de Marinilla, donde el dueño jum era un cocorneño más cacorro... eso uno le daba miedo llegar allá y lo único que me dijo cuan fui a preguntarle por todas mi figuritas fue: “oiga papito yo no tengo de eso por acá,, pero si tengo algo que le va a gustar mucho mi amor, le apuesto a que usted no ha visto una mujer desnuda, a 500 pesos se la alquilo, uy yo salí todo emocionado saque la plata y se la di, después me fui para el parque carolina, me senté y pille que nadie estuviera observando, después la abrí y jum ahí estaba, una mujer en pelota y con las puchecas todas desparramadas, sentada en la grama y con las patas abiertas y la lengua afuera, uy en ese momento cuando estaba a punto de conocer mi primer parado , llegó el cocorneño y me la arrebató,, y me dijo,, oiga papito es que se va a quedar todo el día con ella, no</p>

<p>LA MUJER: No hagas ese ruido con el cuchillo. Me destempla los dientes.</p> <p>EL VERDUGO: ¡Todo ojos! Los ojos llenaban el cuarto.</p> <p>LA MUJER: Aunque diga que te va a aumentar el sueldo. No me gusta.</p> <p>EL VERDUGO: Le pusimos fuego en los pies.</p> <p>LA MUJER: Siento mucho no poderte ayudar en eso, pero no me gusta.</p> <p>EL VERDUGO: Le agarró un temblor. ¡Después de ese temblor, siempre hablan! 46 ¡Y nada!</p> <p>LA MUJER: No me gusta.</p> <p>EL VERDUGO: Ni una palabra. Ni una maldita palabra.</p> <p>LA MUJER: ¡No me gusta! ¡No me gusta que hables de esas porquerías! (Pausa).</p> <p>EL VERDUGO: ¡Ah! ¿No te gusta?</p> <p>LA MUJER: No, no quiero saber nada de ese maldito oficio. ¿No eres capaz de hacer otra cosa? Hay muchos oficios en este mundo. ¿Por qué tenías que escoger el más asqueroso? Cuando nos casamos me dijiste que trabajabas con la policía. ¡Pero no me dijiste lo que hacías!</p> <p>EL VERDUGO: Entonces, no te gusta el oficio.</p> <p>LA MUJER: No. Me da asco. Me da vergüenza. No puedo...</p> <p>EL VERDUGO: Confiesa, escupe todo.</p> <p>LA MUJER: No puedo tener amigas.</p> <p>EL VERDUGO: Pero amigos sí ... Estoy bien informado. Sigue. Larga todo. LA MUJER: No puedo mirar a nadie a la cara. Es como si tuviera una enfermedad. EL VERDUGO: Si quieres llámalo enfermedad. Yo le llamo oficio. Putería.</p> <p>LA MUJER: Y yo les quiero explicar que yo no tengo nada que ver, que a mí no me gusta lo que haces. Que no me gusta, que me repugnan esas porquerías. EL VERDUGO: Pero te gustan tus porquerías. (Vuelca la mesa). ¡Y te gusta la comida que se paga con mis porquerías! ¡Te gustan los vestidos comprados con mis porquerías! (Va al armario y comienza a romper vestidos, medias). Todo esto sale de esa porquería. Por una uña arrancada de raíz cambiaron estos zapatos y estas medias por unas piernas mordidas con alicate. (Le arranca el vestido a ella). Anda, anda desnuda donde el jefe. Puta, puta de mierda.</p> <p>LA MUJER: Juan, estás loco.</p> <p>EL VERDUGO: Tienes los ojos como él.</p>	<p>señor si quiere seguir viendo págume otros quinientos pesos o usted vera si quiere me paga en especie.. jaaaa viejo cacorro ni soñando, y agarré pa la casa, pensando cómo sería ponerles las manos a esas mujeres en las puchecas, toque en mi casa y me abrió mi hermana mayor, yo no fui capaz de mirarla a los ojos para que no supiera que yo ya sabía cómo era una mujer desnuda... Si es que mi vida no es loca... es el normal acontecer de un joven de 16 años, mi felicidad se bandeja entre el ir y venir de las canchas de fútbol, el colegio y el parque principal de Marinilla, uy donde me gusta salir a farrear con mis amigos al luthier, o a cyber dance, o cuando nos sacan de los chuzos por ser menores de edad, nos vamos pa las aceras a tomarnos los vinachos tres patadas y todo eso fue hasta esta noche, jueves 17 de abril cuando vengo del sector de los rosales, de llevarle por encargo de mi mama, una tela a la modista de la familia, en esos momentos y junto cuando estoy entrando en el callejoncito que corta el camino al parque, escucho que me alcanzan unos manes en una moto y me gritaban „uy pirobo que ahí te mando el águila por lo que le hiciste con la novia” (EFECTOS SONIDO Y FRASE)</p>
--	---

<p>LA MUJER: Juan, soy yo. EL VERDUGO: Los ojos como él. Como él. Todo el cuarto lleno de ojos. (Levanta el cuchillo del suelo) ¿Es que no es suficiente con las uñas? ¿Por qué no confiesas? ¿Por qué no dices todos los tipos que tienes? ¿Vienen aquí? ¿Lo hacen en esa cama? (...)</p>	
--	--

“Cuando el difunto toca a la puerta de la propia casa comienza su perpetuo deambular; rodea las esquinas, impone su presencia en los rituales sociales, se le acusa o se le santifica en caso de una inundación. Es quizá la ausencia más presente” (Castillejo. 2000, p. 43). Como narrando su lecho de muerte, así se podría evidenciar los conceptos de esta obra, el ir y venir de personajes que han rondado la muerte, que viven dentro de esas ausencias, o esos conceptos alternos, como los desposeídos, como los que nunca deben merecer algo más allá de la muerte. Esta comparación entre ambas obras nos refleja un poco aquel primer capítulo del libro *Poética de lo otro. Para una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia (2009)* de Alejandro Castillejo, “Imágenes de la muerte”.⁶ cada relato puede tener una representación marcada, cada relato puede hacer parte de un cuadro de algunas de estas dos obras, y continuo a esto, refleja cada uno de los pormenores que viven las víctimas, explorando las existencias de aquellos que han tenido que soportar su cotidianidad en las zonas rojas del país, donde en este capítulo se da voz a los que han sido silenciados, como bien lo expresa Castillejo en el inicio de su obra.

De esta forma, evidenciamos también las formas concretas en la dramaturgia, por un lado, una poética enmarcada, pero una violencia tan cruda como la vivida y adscrita en la misma; del otro lado, podemos encontrar una dramaturgia un poco más laxa, sin una tensión tan evidente, pero con el dolor de la violencia y una intención tajante de conservar la memoria de aquellos amigos perdidos en aquellos años atroces.⁷ *Los papeles del infierno* nos enmarcan una violencia basada en los años cincuenta y sesenta, *Una Palabra* refleja la violencia de los años noventa y dos miles, ambos momentos críticos en una Colombia sumergida en los discursos violentos, diferenciados además por los contextos políticos y sociales del país, pero primordialmente, se hace preciso dar a

⁶ Dicho capítulo comparte su estructura narrativa o su composición al igual que los textos analizados en esta reflexión, se sugiere al lector acudir a este capítulo para encontrar las relaciones propuestas.

⁷ La creación de esta obra está basada en historias de amigos del director de la Corporación *Teatro Girante*, a pesar de que esta creación está basada en la creación colectiva, los relatos principales de las obras están basados en las muertes y asesinatos de algunos amigos del mismo.

entender que las violencias en pueblos tales como el municipio de Marinilla, puede resonar más que en algunos otros territorios ubicados en las periferias del país.

2.3 La memoria y la violencia a partir del teatro

Dentro de la experiencia teatral encontramos relatos que introducen la actividad sensorial que brinda la disciplina en los espectadores, y donde cada obra de teatro cuenta con variados temas y enfoques en sí. Dentro de estas orientaciones, nos podemos encontrar con obras basadas en la comedia, el drama, el absurdo y otras más ramas que componen todo el entramado cultural y al cual designan la cotidianidad todos aquellos dedicados al arte teatral. El teatro, a través de sus actores y escenarios, crea distintas reflexiones sobre la violencia que a menudo preferimos ignorar. Cada obra, cada representación, es un recordatorio de que la violencia está arraigada en nuestras vidas, y al confrontarla en el escenario, nos brinda la oportunidad de procesar y comprender nuestras propias realidades. El arte se convierte en una lucha simbólica, una posibilidad de relacionarnos dentro de los contextos culturales, sociales, políticos y de memoria que han sido atacados a lo largo de la historia. El teatro, desde la memoria, debemos pensarlo también como una categoría esencial que privilegie la experiencia de las víctimas, que sea representada desde distintos lugares como colectivos, movimientos o comunidades, fundamentados en el trabajo y la acción colectiva, un teatro un poco más social y diverso.

En este proceso de investigación, pude encontrarme con variados artistas del municipio, a los cuales les preguntaba en variadas ocasiones por cómo relacionaban las ciencias humanas en general con la disciplina artística, cómo se podría crear un discurso interdisciplinario, que permita a ambas ramas diversificar los hechos de resignificación colectiva; en específico: ¿cuál es la relación que encuentran entre el teatro y las ciencias humanas? En sus respuestas, hay elementos que nos permiten abordar la discusión planteada. Esta pregunta se la hice a un actor del municipio de Marinilla, con una carrera artística de 18 años, a lo que mi interlocutor responde de la siguiente manera:

Tenemos que saber que las artes en general, en especial el teatro, es demasiado sensible, entonces creo que el teatro debe de estar dentro de todos estos contextos sociales, y debe ser utilizado, entre otras muchas cosas, como ayuda para la sociedad para

convertirnos en seres más resilientes, el teatro es una herramienta para ayudar a la sociedad (Actor de Marinilla, comunicación personal, 2023).

Con lo propuesto por nuestro interlocutor, debemos entender que las disciplinas artísticas, especialmente el teatro, se convierten en elementos esenciales a la hora de relacionarnos con los contextos de las comunidades y con el propósito de narrar aquellas vivencias, “Más que denunciar, nuestra intención es mostrar que no sólo existe un cruce de balas, sino un cruce de sentidos y roles dentro de un sistema de significados” (Castillejo, 2000, p.33). Parece, además, de vital importancia entender el sentido propuesto anteriormente por Castillejo, pues las obras que se han escogido para el análisis inicial demuestran, dentro del proceso artístico, una nula intención de crear denuncias y buscar, como lo llamaría en términos legales, la búsqueda de una reparación o ajusticiamiento a los perpetradores, pues a opinión personal, no creo que, más allá de un reconocimiento y un proceso de memoria histórica, sea la labor principal de las artes.

Por consiguiente, todo el componente teatral, la antropología y las ciencias humanas en general, nos obligan a reflexionar, nos obligan a relatar y de alguna manera revivir todos estos procesos que han ocurrido en sus contextos y que se vuelven esencialmente importantes para los mismos. De esta manera, en este contexto privilegiado para la reflexión que es el teatro, podríamos lograr que las comunidades no olviden lo que pasó, no necesariamente haciendo una apología, sino como parte de un proceso reflexivo y capaz de generar un proceso de memoria histórica que permita revitalizar las realidades de las víctimas a través de la escena. Además, se nos hace interesante entablar la discusión desde lo planteado por Guasch (2005), de que:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. (2005, pp. 158).

Ante este planteamiento, es necesario agregar que esto no debe hacerse a través de narrativas planas o lineales, sino que, como dentro de un proceso artístico pueda o sea deber plantearse, cuenta la obra con la obligación de prevalecer la fuerza, para este caso dentro de la dramaturgia, en los textos, como una fuente inagotable que permite evidenciar los hechos de realidad planteados en la misma obra.

Muchas personas han sufrido este flagelo, sufrieron alguna de estas tragedias y a través de las artes encuentran una forma de decirlo de una manera diferente que no es necesariamente textual a como les pasó, al contrario, buscan una forma más artística de representar o evidenciar todo ese dolor, esa tristeza, y, muchas veces, hasta de analizar qué fue lo que pasó, cómo pasó, porqué pasó. Pero esto no puede ser solo importante para las personas que evidenciaron estos hechos, también debe serlo para las personas que no han sido tocadas de manera directa por tragedias del contexto violento, que encuentran dentro de los teatros una forma no tan cruda, como puede llegar a serlo al evidenciar en vídeo cómo pasaron algunas tragedias o a través de los noticieros, sino desde una perspectiva, un despliegue simbólico y desde otro lenguaje poder vincularse con la historia violenta y política del país, y mostrar cuál fue el daño que le generó a las comunidades todo el entramado violento al que han sido sometidos. Es importante relacionarnos con otros dos momentos de la obra, como se presentan a continuación:

[...] **CASTRICO:** y el final de esta película ya lo sabemos....

CANUTO: todos metidos dentro de un cajón.

CASTRICO: si claro todos aspiramos a la inmortalidad y sin embargo no sabemos que hacer un domingo en la tarde... Desde que tengo uso de razón me la paso estudiando, todos mis esfuerzos apuntan hacia la nasa, hasta esta noche o madrugada, cuando son la 1: 32 minutos 23 segundos de la madrugada a. m. me encuentro estudiando física nuclear y después de escuchar una puta bulla que no me deja concentrar, salgo al balcón de mi casa a mirar una pelea que se desarrolló al frente, ufffi miro que un toambo saca un fierro y con su particular inteligencia hace un tiro al aire para calmar esa huevonada,, y tas fue ahí, me atravesé en la trayectoria del proyectil.... Qué pena con ese triple hijueputa... (Gómez, Castaño, Rincón & Gómez. 2008. pp. 6)

Este fragmento de la obra *Una Palabra* y el siguiente fragmento que anexamos a continuación de la obra *Los papeles del infierno*, permiten continuar la discusión ya planteada, y permiten además darle inicio a las posibles conclusiones de este capítulo en particular. Y finalmente, adherimos este poema de Buenaventura, con el que se da inicio al cuadro de “La Tortura”:

ALEJANDRA: Hay que ser duro
Como las piedras
Feroces como los felinos
Y estar alerta
Como las serpientes.
Nunca sabes dónde
Viene el golpe.
Quizás pueda llegar
Del ser querido
Que por querido
Puede ser más cruel
Que el enemigo.
O de ti mismo.
De tu propia mano.
Cuida tu mano derecha
De la izquierda.
Vigila un ojo
Con otro ojo
Aprieta bien los labios.
Un beso puede delatarte. (Buenaventura. 1968, pp. 8)

Luego de exponer estos fragmentos, se evidencian, dentro de sus textos, las posibilidades que ofrecen, no solo por el variado uso del lenguaje, sino también por los elementos que se pueden ubicar al presenciarlos en la escena. La labor principal acá es evidenciar estas propuestas, y, además, se trata de no hacerlo de manera lineal y en un plano estricto del orden cronológico de las obras, sino más bien utilizar cada momento propuesto para reflejar algunos momentos de realidad, que fueron asaltados en la cotidianidad de cada una de las víctimas. A pesar de la sensación de caos, la fragmentación de dichas obras permite percibir, dentro de un espectro general de las obras, los hechos de violencia que se viven en el país desde un plano nacional y desde el plano municipal que elijo abordar, insistiendo también en la importancia del relato, en la importancia de entender que estos relatos tienen la capacidad de transformar dicho espacio de realidad dentro de los espectadores; eso sí, sin negar la capacidad predispuesta de la obra de esculcar en cada rincón de las mentes de los espectadores, y perpetuando ese cruce entre la verdad y la memoria de las víctimas.

Bajo la lupa de las instituciones gubernamentales, especialmente el Ministerio de Cultura, siempre ha estado la forma en la que se ha representado la violencia y cómo, a través de las obras

teatrales, se da forma a la memoria de los acontecimientos. Con estos parámetros, hemos encontrado variada producción literaria y académica donde el componente principal es documentar los hechos violentos del país y las formas artísticas que han evidenciado la violencia, dándole un foco central a la representación de la misma y a las formas en las que las corporaciones, colectivos y compañías representan los hechos históricos que se localizan en las diferentes regiones del país.

La periodización de las obras y los hechos históricos señalan las principales características de la violencia en Colombia, en especial su relación con los espectadores. Estos logran influir en las formas definitivas de contemplar estas dramaturgias y encaminan el proceso de interpretación que termina en el mismo espectador, cerrando el ciclo del proceso creativo y permitiendo el acto de actuar la realidad, dado que estas compañías o corporaciones, bajo una dirección estricta, deben contemplar el análisis de sus espectadores, basándose además en los contextos sociales e históricos del sitio donde se localizan y creando símbolos y lenguajes apropiados para su entendimiento.

2.4 La espacialidad teatral y el reflejo de la violencia

Las cifras del desplazamiento forzado en Colombia se han convertido en un indicador que violenta a todo el territorio nacional. Generalizo el dolor en la totalidad de la sociedad colombiana no solo por las víctimas directas, sino también por el terror que genera en adultos, niños y jóvenes sentirse desplazados de su tierra natal o al menos imaginar estos hechos. Según el Registro Único de Víctimas (Unidad para las Víctimas. 2022),⁸ desde 1985 hasta el 31 de diciembre de 2021, en Colombia se acumularon más de ocho millones de víctimas de desplazamiento, un éxodo violento que vivieron las familias del territorio nacional, obligando a estas familias a relacionarse en espacialidades nuevas, ajenas a unos cuerpos arraigados a sus cultivos, sus ventanas y sus paisajes. De la misma forma en que han caminado las carreteras de este país, en los escenarios teatrales se habitan espacios en los cuales se ven representados las distintas violencias que han vivenciado el país. El foro, el escenario y el proscenio, son espacialidades propias del teatro, y que delimitan un espacio como figura generalizada, pero que encarnan las voces y los pies de aquellos obligados a partir. Es necesario enfatizar, no obstante, que el partir no es solo dejar sus tierras, es hacinarse en lugares recónditos y húmedos, abstractos dentro de su dimensión espacial habitual, y, como lo

⁸ <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/las-cifras-que-presenta-el-informe-global-sobre-desplazamiento/>

menciona Castillejo (2000), “No es el depósito del cuerpo sino la habitación de la subjetividad” (2000, p. 107), porque finalmente no solo es un cuerpo errante, sino realidades alteradas dentro de un espacio que se ha configurado y definido para otras personas ajenas a la inestabilidad obligada del otro que llega a ocupar estos nuevos espacios.

El encuentro de las víctimas con el otro puede asumirse además como una revictimización desde el flagelo de la territorialidad y el espacio. La integridad de los desplazados se ve finalmente obstruida por la falta de representación; de tal manera que podríamos llegar a pensar en algo tan paradójico como: ¿cómo obtener alguna voz de representación en un lugar en el que no se logra obtener voz? Es justamente bajo esta lógica donde encontramos una verdadera tarea dada en los escenarios y contextos artísticos. La representación teatral y la espacialidad no deben verse sólo como una figura artística que habla y menciona la violencia, debe representar y encarnar el entorno que le han construido a las víctimas y por demás enfrentar visceralmente los rechazos al que podríamos mencionar como subalterno, es una posibilidad de brindarle una voz a quien la necesita, o al que por contextos sociales violentos y arbitrarios le han arrebatado esta misma.

Si seguimos el hecho particular del municipio, las diferentes violencias vividas se pueden ver reflejadas en las obras analizadas en el grueso de este capítulo, pues la creación de fronteras invisibles y la separación de estos barrios generó esa idea de desplazamiento en los habitantes del territorio. Además, se plantea dentro de la obra, con el asesinato de uno de los personajes,⁹ la obra utiliza diferentes narraciones, calles e instituciones públicas, (por ejemplo, colegios) en específico, que permiten al espectador imaginar el territorio en particular y omitir el vacío de la escena. Este vacío, es una propuesta estricta de los creadores de la obra, pues dentro de una escenografía sencilla, quieren crear en el espectador la necesidad de imaginar los lugares concretos que relatan cada uno de los personajes de la obra *Una palabra*.

Como consideración final, el teatro en Marinilla ha ido creciendo dentro de su misma espacialidad y nos referimos a una misma espacialidad, cuando mencionamos el municipio en general, pues las dos grandes corporaciones que hemos mencionado en el capítulo anterior han

⁹ Si bien, dentro de la obra *Una palabra* no se plantea de manera explícita, se menciona a uno de los personajes caminando por uno de los barrios más violentos del municipio en la década de los 90 y 00, en la muerte de *Canuto*, podemos referenciar el nombre de este barrio. A pesar del conocimiento de estas violencias específicas en el municipio, no se hallan casos concretos como noticias, artículos o algún otro tipo de investigación sobre estos hechos violentos, todas las historias han sido presentadas en el proceso de campo a través de conversaciones con los creadores de la obra en específico.

contado con espacios concretos donde realizan sus actividades. Otros grupos (Teatro Maríní, Teatro Carlota, Colectivo Teatral Estaciones, entre otros) han ido dando sus primeros pasos utilizando todos los espacios que, tal vez, bajo criterio de sus directores, consideran necesarios, pero nunca han desistido en la idea de mantener estos procesos vivos, por el contrario, buscan entablar competencias sanas con los demás grupos, competencias que se pueden ver evidenciadas en diferentes convocatorias públicas dentro del municipio. Por otro lado, y no menos importante, las problemáticas sociales y territoriales que se evidencian en el municipio regulan también esa posibilidad de usar cualquier espacio, pues factores como la delincuencia común, el microtráfico y las bandas organizadas, perjudican y delimitan el uso de algunos parques, especialmente en espacios frecuentados por jóvenes y adolescentes del municipio.

Capítulo III

3.1 Las formas de escuchar la violencia

Dentro de los órganos de los sentidos que tiene el ser humano, el oído, que además de captar el sonido permite el equilibrio, es primordial para el mismo, no solo por nuestras características biológicas, sino también por lo que significa dentro de la cotidianidad el escuchar. Escuchamos música, podcast, el sonido cotidiano de las ciudades e igualmente, podemos escuchar el teatro y las radionovelas, que han sido importantes en la disciplina artística. Las radionovelas se han convertido en una herramienta más para las artes y para el espectador por su facilidad para acudir a esta herramienta. Entre uno de los motivos para promover el consumo de las radionovelas en la actualidad, está el uso de plataformas digitales y de streaming, ya que puedes acudir a estos elementos en el momento que se desee.

El teatro, bajo sus diferentes tipos, es una disciplina que lleva a los espectadores a diferentes momentos de su historia. La percepción de este arte escénico en el público es esencial para la creación, sin embargo, llegando a un punto más esencial en este capítulo, las corporaciones y los artistas necesitan de elementos diferenciados a la labor artística en sí, elementos tales como campañas con entidades gubernamentales, o más comúnmente, convocatorias impulsadas por el Ministerio de Cultura, los institutos de cultura o las secretarías de cultura municipales. Así mismo, en la actualidad se ha logrado identificar el auge en la escritura y presentación de proyectos encaminados a las radionovelas o al teatro para oír, o a las lecturas dramáticas, todo esto con motivo también de la emergencia sanitaria, causada por el virus nombrado COVID-19 que se vivió en el año 2020 y que se prolongó hasta el 2021. En ese contexto, los creadores y artistas encontraron una manera de dinamizar su arte, y, los entes gubernamentales encontraron también nuevas categorías en las que los artistas podrían aplicar en estas convocatorias de estímulos.

Para esta ocasión, hemos elegido el análisis de dos radionovelas, ambas basadas en los contextos de violencia ocurridos en el municipio de Marinilla. La primera es una radionovela ganadora de la beca en la convocatoria del portafolio departamental de estímulos del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia en el año 2022. Esta se crea basándose en la vida y asesinato del líder municipal Ramón Emilio Arcila, reconocido además por su importante presencia en el Movimiento Cívico del Oriente, por su incansable defensa y gestión del deporte del municipio y

por su ardua labor política. La segunda es la beca ganadora del programa de becas *Desde donde estés* del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia del año 2021, una historia de ficción basada en la masacre de la vereda Salto Arriba del municipio de Marinilla, ocurrida el 31 de mayo del 2001, donde cerca de 200 paramilitares retuvieron durante más de siete horas a los habitantes de la vereda en la escuela de la misma y dejaron la fatal cifra de 28 personas asesinadas y dos desaparecidas.

Se trata de dos retratos violentos del municipio y tres artistas que quieren mantener en la memoria de los habitantes de Marinilla, a través del arte, los hechos atroces que han vivido. Al hablar de la memoria, generalmente nos referimos a esa capacidad de recordar cualquier hecho de la cotidianidad, del pasado o enfatizar en guardar algún hecho que pueda prevalecer en la cotidianidad de las personas, pero a la hora de definir el concepto en general nos quedamos cortos. De esta forma, traemos a colación lo expuesto por Xerardo Pereiro en su texto *Apuntes de antropología y memoria*:

La memoria es un registro y almacén de nuestras experiencias pasadas, que se recordarán posteriormente de acuerdo con algunos filtros sociales. La memoria es una representación del pasado hecha de acuerdo con ideologías del presente y moralizaciones que apuntan al futuro. (Pereiro, 2011, p. 66).

Consideremos por un momento lo que mencionamos en el capítulo anterior con respecto a esta cita de Pereiro. Si el teatro contemporáneo opera desde su estructura en función de una relación dialéctica entre el espectador y el personaje, podemos asumir entonces que precisamente en este diálogo se encuentran inherentemente representados los prejuicios y las contradicciones de ambos interlocutores, desde el espacio de lo narrado por el personaje, atravesado por el ejercicio interpretativo del espectador. En este proceso de interpretación es donde se crea el registro de la memoria, el almacén del pasado podría no ser otra cosa que la imagen de los retratos de la violencia retratada en la dramaturgia, catalizada a través del prisma de las experiencias del presente de ambos interlocutores, lo cual crea (no en todos los casos) una moralización o una conclusión interpretativa, al menos, de dicho retrato de la violencia. Es así que la memoria se convierte en el vehículo donde el diálogo del personaje y el espectador se entremezclan.

El teatro brinda una manera alternativa de construir memoria dentro de todos los hechos representativos de la cotidianidad de las personas. A través de esto, se encuentra en el arte una posibilidad latente de sostener y recuperar algunos hechos violentos que ocurren en los distintos territorios del país; además, es importante pensar en la labor antropológica cuando nos referimos a estos temas en particular. La labor científica de la antropología es justamente intensificar estos procesos de memoria y ayudar a construir las bases de la misma. Según Pereiro (2011), estos son algunos de los procesos en los que, a través de la antropología, se construyen o intensifican estos procesos de memoria:

a) las muchas activaciones y puestas en valor del patrimonio cultural. b) Las conmemoraciones. c) El interés por las genealogías. d) La búsqueda de los orígenes y de las raíces. e) Las biografías y los relatos escritos de la gente. f) La recuperación y la invención de tradiciones. g) La documentofilia. (Pereiro, 2011, p. 66).

Desde la óptica de estos elementos, el teatro construye ciertos patrones dentro de la dramaturgia para poder sostener la idea en sí de la escena, o en este caso, de las radionovelas, por ejemplo, la construcción y búsqueda de los sonidos, las ambientaciones, la descripción de los hogares o encontrando la forma de darle a los oyentes la capacidad de sentirse dentro de un hogar o imaginarse en sí el hogar. El proceso de dramaturgia para las radionovelas también debe incluir aquellos momentos específicos en los que el dramaturgo considera relevante agregar algo más allá del texto, por ejemplo, el momento preciso en el que se cierra una puerta, el tipo de voz que debe interpretar el actor o el momento exacto en el que debe entrar el narrador. En el siguiente fragmento de la obra, podemos encontrar con claridad todo esto que referenciamos recientemente:

(Introducción) Narradora: se escuchan a fondo titulares de noticia de última hora referentes a lo sucedido en el año

1989: (Prefacio) -Repartidor de periódico (voz aguda, pintoresca): (Suena cortina ambientadora)

10 de enero: Declaración conjunta de inicio de diálogo entre el consejero presidencial Rafael Pardo y el comandante del M-19 Carlos Pizarro.

18 de enero: Masacre de La Rochela en Simacota (Santander): 12 miembros de una comisión judicial muertos.

26 de febrero: Un grupo de sicarios al servicio Rodríguez Gacha, asesina en una finca de Sasaima (Cundinamarca) al magnate de las esmeraldas Gilberto Molina, y a 17 personas más.

3 de marzo: Es asesinado el abogado y político de la UP, José Antequera en el Aeropuerto El Dorado, y herido el entonces precandidato presidencial Ernesto Samper Pizano. (Gómez. 2022, p. 3).

Si bien este tipo de relatos se pueden ver ejemplificados en la escena, es importante empezar a remarcar las diferencias entre el teatro y la radionovela. Respecto al análisis del capítulo anterior, pasamos de ver una escenografía clara y concisa, donde a simple vista podemos imaginarnos el sentido de la obra, a relacionarnos de manera diferente con la dramaturgia; desde una perspectiva propia como espectadores u oyentes de este tipo de relatos, consideramos que bajo el simple sentido de la escucha, los oyentes pueden hacer ese viaje al pasado y revivir aquel momento, esa fecha exacta, e incluso, el lugar concreto en el que la noticia les tomó por sorpresa, como si estuviesen de nuevo en ese sofá irreconocible, y no irreconocible por ser un elemento nuevo del hogar, sino por la noticia y los contextos sociales violentos que acechaban con mayor fuerza en esta época.

Como categorías centrales, el teatro, el arte y la memoria han trabajado de la mano durante estas épocas de búsqueda y recuperación de la memoria y la verdad, más específicamente por los temas abordados por la Jurisdicción Especial para la Paz y la Comisión de la Verdad. Dentro de muchos encuentros transmitidos por la Comisión de la Verdad, encontrábamos cómo trataban de dinamizar los eventos por medio de representaciones artísticas. Dentro de la construcción de piezas audiovisuales, en estos procesos se utilizan también elementos representativos y musicales relacionados con los hechos de violencia ocurridos en los territorios, además de la intuitiva y dinámica página donde encontramos el informe final dado por la Comisión de la Verdad, con diseños y secciones creativas para entender mejor el informe y, además, darle mayor dinamismo a la hora de leerlo.

Entablar las relaciones entre la antropología y el arte, más que un gusto específico, es la necesidad de demostrar cómo se han relacionado a lo largo de la historia de la disciplina y cómo se pueden dinamizar ambos componentes a la hora de trabajar en conjunto.

3.2 La radionovela como recurso para el artista

Los recursos que encuentra el artista pueden estar dialogando constantemente con él mismo, en la pregunta concreta que siempre tiene y que posiblemente nunca se logra responder: ¿Cómo lo podrá tomar el público? Esto realmente no trata de abrir alguna brecha entre ambas, sino tal vez pensarse la manera en que ambas producciones artísticas prevalezcan en el tiempo y cómo puede recordarlo el público. Si en la actualidad existiese alguna disputa, se pueden ver meramente diluidas, pues el actor y la actriz han encontrado una herramienta más para retratar su obra. En consonancia con ello, el fragmento expuesto a continuación de la radionovela *Un salto a la memoria*, centra el debate en torno al teatro auditivo:

(Sonido de batido de chocolate)

Doña rosa: yo comienzo mi día encomendándome a mi Dios, luego me pongo a hacer el desayuno para mi esposo Efraín y mi Albeiro, que es mi hijo, acá en la vereda la vida es muy linda, tranquila y gracias a mi dios todo nos está saliendo bien, tenemos unas cuantas vaquitas que ordeñamos a diario, por acá pasa el carro que recoge los 20 litricos que sacamos, después Efraín se dedica al cultivo de cebollita y tomate mientras yo me voy para las maticas de aromática que por ahí las vendo. Este mes de mayo ha estado pasado por agua, el mes de la virgen que siempre nos cuida.

(Sonido de puerta)

Efraín: ¿buenos días mija, el muchacho ya se levantó?

Doña rosa: se está acabando de organizar para irse a trabajar, en el cultivo de flores los tienen acosados que por que es temporada

Efraín: ¿ah jueperra, será que no tiene un ratico pa ayudarme a mover un estacón que se cayó con tanta agua que ha caído?

Doña rosa: demás que, si usted sabe que él es muy acomedido, pero emberriunde que no tiene mucho tiempo. Estos dos hombres han sido muy juiciosos, mi Albeiro se la pasa del trabajo a la casa y de la casa al trabajo, es muy hacendoso, sin vicios y está ahorrando que pa comprase una moto, a mí no me gusta esas cosas que salgan a caerse por ahí pero él dice que la necesita para ir a trabajar porque a veces la chiva se demora mucho y lo hace llegar tarde al trabajo, Efraín, él no ve la hora de que amanezca para pararse a trabajar, dice que

la cama le estorba y que tiene mucho que hacer en la finca, a veces no tiene tanto trabajo pero él se inventa que hacer. **[Sonido ladridos de perro tenue]** capitán, juicioso no le ladre a la gente **[Sonido de puerta]** (Rincón. 2021, p. 1).

Dentro de este fragmento, podemos encontrar en las acotaciones todo el proceso que van pensando los dramaturgos a la hora de la escritura, mismo proceso que permite dinamizar y darle ritmo a la obra en específico, pues al ser una obra propuesta únicamente para escuchar, debe contener elementos que faciliten al oyente escuchar la radionovela: los sonidos, el uso del lenguaje y los tonos de voz pueden ser herramientas esenciales para mantener a los oyentes al tanto del proceso actoral de los que intervienen en la obra.

En medio de mi trabajo de campo, tuve la oportunidad de hablar con dos actrices del municipio y creadoras de las radionovelas que integramos en nuestra discusión. Mi primera charla fue con Laura Manuela Gómez,¹⁰ a quién le realicé principalmente tres preguntas, y de las cuales quiero adherir dos a esta discusión. A la hora de preguntarle por las facilidades entre la radionovela y el teatro, encontramos la siguiente respuesta:

Con la radionovela el oyente puede proyectar todos y cada uno de los espacios, en el escenario principal que es su imaginación, donde allí todo es posible y no cuesta lo mismo que producir una obra de teatro, con simples efectos puedes transportarlos un ambiente en el ártico o llevarlos a la mismísima guerra. Cuando escribes radioteatro no tienes las mismas limitaciones económicas que tiene un escenario, cuando representas un personaje dentro de una radionovela tienes un reto mayor (Laura Manuela Gómez, comunicación personal, 2023).

Lo que manifiesta Manuela permite identificar un elemento que, dentro del ejercicio del teatro, se convierte en un obstáculo. El aspecto económico, en ocasiones, puede limitar la construcción estética de la proposición dramaturgica; en contraposición, la radionovela ofrece una alternativa comunicacional, estética y dramaturgica que establece un canal dialógico en paralelo y ofrece la construcción de memoria colectiva y el retrato de la violencia con una mecánica singular,

¹⁰ Actriz de la corporación Teatro Girante.

y no necesariamente supeditada a los medios económicos en sus mismas proporciones. En segundo lugar, quise preguntarle y tener una breve charla, pensando, principalmente, en el espectador y creando comparativos entre el teatro y la radionovela. Esto me respondió mi interlocutora:

Las artes siempre son subjetivas y eso hace parte de su maravilloso movimiento y transformación a través de los años, es por eso que respuesta podría darse según el lugar del mundo donde nos encontremos: si estás en medio de una guerra, no estarán abiertos los teatros, sin embargo, ineludiblemente los humanos tenemos un llamamiento hacia el arte, hacia ese encuentro, esa confrontación o esa necesidad de volarse de la realidad, como nos lo demostró la pandemia, es por eso que quienes sean espectadores de teatro habituales u oyentes de formatos auditivos como radio novela o podcast, se sentirán cómodos en la medida que tengan la posibilidad de elegir. Sin embargo, no importa el lugar del mundo si existe la certeza que, en medio de la lucha por sobrevivir al hambre, a la guerra, al clima, las personas buscan bajo diferentes estrategias acercarse al arte, al teatro, en última instancia, siendo ellos mismos intérpretes o escuchando la radio. (Laura Manuela Gómez, comunicación personal, 2023).

En muchos lugares los artistas se sienten cómodos, en otros se conforman y en otros se forman para ser ellos mismos quienes hagan teatro o radionovelas. Dentro de esta extensa respuesta encontramos la realidad del espectador, y es precisamente el interés principal a la hora de generar esta pequeña comparación para finalmente relacionar al teatro y a la radionovela. Como lo decía la segunda actriz con quien tuve la oportunidad de conversar, Elisa Rincón:¹¹

...La radionovela te permite parar de grabar y volverlo hacer, tenemos la facilidad de editar y de encontrar recursos con infinidad de elementos para producir sonidos, jugar con la voz de una sola persona y crear varios personajes... (Elisa Rincón, comunicación personal, 2023).

¹¹ Actriz de la Corporación Teatro Girante y Licenciada en teatro de la Universidad de Antioquia.

Según lo dicho, entendemos la validación e importancia de cada uno de los recursos y los elementos que se usan dentro de estas disciplinas, sin dejar a un lado la capacidad de seguir generando ese componente social y territorial entablado a la memoria de las comunidades.

3.3 El líder político y el dolor campesino

La vida de Ramón Emilio Arcila y el sufrir campesino son los ejes centrales de este análisis, en este momento, queremos referenciar estos elementos principales y por los que quisimos hablar. Primordialmente, de las radionovelas acá conoceremos un proceso de memoria intencionado por las autoras, con lugares basados en dos territorialidades distintas. Por un lado, se habla de los hechos violentos ocurridos en el casco urbano del municipio, y en contraposición, referenciamos los hechos violentos ocurridos en la zona rural, específicamente en la vereda Salto Arriba. La radionovela escrita por Laura Manuela Gómez, llamada *Ramón Emilio Arcila* y la radionovela escrita por Elisa Rincón *Un salto a la memoria*, son dos procesos creativos basados en dos hechos violentos ocurridos en el municipio como lo mencionamos anteriormente, pero ahora trataremos de dar un pequeño contexto de los hechos ocurridos y cómo se reflejan dentro de las obras propuestas, y posteriormente, entablar un diálogo con las dramaturgias propuestas por las autoras.

En la madrugada del 31 de mayo del 2001, unos hombres armados llegan para enlutar la vereda Salto Arriba del municipio, de esta masacre sale la historia de una familia campesina, conformada por la madre, el padre y su hijo, un joven trabajador que sale de su casa hacia al trabajo y en el camino, se encuentra con unos hombres armados que lo reclutan, junto con otros habitantes de la vereda, en la escuela de la misma. El sinsabor y miedo de su madre por no saber lo que ha pasado con su hijo se relata por los capítulos de esta radio novela, donde encontramos un ambiente puro del campo: el sonido del viento, el mugido de las vacas y el dolor de toda una vereda que se vio violentada por una guerra, en la que ellos, nunca fueron partícipes. En otro orden de ideas, resulta clave evidenciar el modo en que se narraron cada uno de los episodios violentos, así como su reflejo de la cotidianidad de los personajes, como se observa en el siguiente fragmento:

(Sonido pájaros y perro ladrando)

Doña Rosa: y no llovió, Efraín movete pa que vayamos a la escuela, Albeiro salgamos juntos hasta la “y” pa que vaya a trabajar.

Albeiro: estoy listo vamos

Efraín: [Sonido puerta] hija no podemos ir, imagínate que manuela va a parir

Doña Rosa: ¿cuál manuela?

Efraín: pues la vaca hija, venga y me ayuda

Doña Rosa: hay mijo nos tocó quedarnos, si se encuentra con doña Yolanda le dice que no pudimos ir por lo de la vaca

Albeiro: bueno, ma la bendición

Doña Rosa: dios me lo bendiga mijo [Sonido puerta] y se fue a trabajar, todo el día nos la pasamos Efraín y yo con lo del ternero, por la tarde fueron llegando chismes que en la mañana habían llegado una gente armada a la escuela y que mataron a unos vecinos, yo me eche la bendición y dije que menos mal no habíamos podido ir, pero la alegría me duró poco, llegó la noche y nada de mi albeirito, un compañero me dijo que nunca llego al trabajo, me contaron que lo atajaron antes de la “y” y que se lo llevaron para la escuela con los demás, desde ese día Efraín soltó el azadón, nunca más lo acompañó en el trabajo... ni en la vida. (Rincón. 2021. pp.5).

De esta manera termina el primer capítulo de esta radionovela basada en la masacre de la vereda Salto Arriba del municipio, bajo una mirada violenta y una familia que empieza a sentir la atrocidad de la guerra. Si retomamos lo planteado dentro del segundo capítulo a la hora de entablar los tipos de violencia analizados por Gardezabal (2014) y propuestos por Žižek (2009), podríamos empezar a hablar de un tipo de violencia objetiva y sistémica. Si bien podríamos referenciar desde un concepto más subjetivo, es necesario aceptar que las comunidades campesinas siempre estuvieron dominadas y atormentadas por los grupos paramilitares, a quienes la historia los ha puesto bajo una mirada política, no por sus ideas concretas, sino por sus vínculos con aquellos dirigentes que han tratado de someter las comunidades en búsqueda de un bien común.

Por otro lado, la radio novela escrita por Laura Manuela Gómez nos ofrece un ambiente esperanzador y con ideas de cambio, un líder político querido por toda la comunidad Marinilla, creador del Movimiento Cívico del Oriente y de un talante inimaginable, dispuesto a disputar mano a mano con los personajes más poderosos del municipio. En la tarde del 30 de diciembre de 1989, hombres armados que se transportaban en una motocicleta, a una cuadra del parque principal de

Marinilla, dispararon contra el hombre de 48 años. La autora aborda la vida de este personaje con agilidad y sutileza, y este aspecto comienza a evidenciarse en el siguiente fragmento:

(Policías tocan puerta duro)

Blanca: (asustada) ay por Dios, pero quién toca así a esta hora

Policía 1: abra la puerta o se la tumbamos [**Golpes a puerta fuerte entran a la casa de Blanca**]. Miren bien por toda la casa.

Blanca: pero ¿qué buscan? [**casi llorando, en pánico**]

Policía 1: donde tenés escondido ese hijueputa?

Blanca: pero por Dios, yo no escondo a nadie váyanse por favor ya de mi casa

Policía 1: nos vamos, pero dígame a su hermano, el Tal Ramón que lo estamos buscando, que deje de armar tanto alboroto

Policía 1- bueno, ¿encontraron algo útil o?

Policía 2: no señor

Policía 1: y requisaron bien

Policía 2: sí señor

Blanca- ¿ya se pueden ir?

Policía 1: nos vamos, pero créanos que nos gusta hacer visita, a la próxima Nos tiene tintico.

(Cortina de audio segundos después silencio total se escucha:)

Ramón: madre, estoy detenido, me llevaron a la ladera, avísale a papá (Silencio total por unos segundos)

Narrador: Ramón desde sus épocas estudiantiles y por el ambiente de represión que se vivió durante sus épocas nunca se acostumbró a una rutina, siempre cambiaba sus recorridos y se quedaba en casa de diferentes amigos... Ramón fue detenido en la cárcel de la ladera y otros dirigentes estudiantiles más también lo fueron en la cárcel de la Villeta. semanas después se dio su liberación y ahí es cuando se empieza a plantear Como alternativa fundar una nueva universidad, el movimiento huelguístico había despertado simpatías entre diferentes profesores universitarios y personajes de prestancia intelectual así que se comisiona a Gilberto Martínez y Ramón Emilio Arcila para adelantar contactos con profesores y estudiantes y se encuentra un campo propicio para hacer realidad esta quimera.

Es Ramón Emilio Arcila pilar fundamental en la fundación de la nueva universidad, la Universidad Autónoma Latinoamericana la cual se fundó el 16 de septiembre de 1966. (Gómez. 2022, pp. 15-16).

Dentro de este fragmento, exponemos uno de los primeros hechos violentos que empieza a sufrir Ramón Emilio Arcila, además, la evidente similitud dentro de la dramaturgia con relación a la escritura de Enrique Buenaventura; la violencia política no es un elemento ajeno a la realidad social de la mayoría de territorios en Colombia, el retrato de lo violento y la violencia ejercida en los territorios se representan entre sí y bajo el espectro de espectadores del arte y de la cotidianidad atribulada de la política colombiana. Por otro lado, y tratando de seguir una comparación propuesta en el segundo capítulo de este proyecto, la estructura temática de esta obra permite enfrentar las narraciones hegemónicas y oficiales que ofrecían en el pueblo por muchos años, y que apenas en el 2024 se logra declarar como un crimen de lesa humanidad.¹² Seguido a esto, el lenguaje dramático de esta obra permite al oyente revivir cada momento del personaje principal, incluso, haciéndolos partícipes de sus conversaciones.

La tarea de estas artistas del municipio es valiente. Encontramos una relación histórica en su creación, contextos vividos dentro del municipio que se asemejan a los hechos de violencia que han ocurrido en Colombia, y un esfuerzo en relatar la violencia del campo y la violencia urbana dentro de un municipio conservador como lo es Marinilla. Es una tarea con un camino difícil. Encontramos dentro de este trabajo una ambientación que permite trasladarnos a los lugares que retratan, logrando, además, acercar a los oyentes al dolor de las historias narradas. Ambas narraciones tienen diferencias, la una basada en la niñez, juventud y adultez del personaje principal, Ramón Emilio Arcila, que trata de adherir el poder colectivo que tenía el mismo, siendo vocero estudiantil en un primer momento, y luego líder del movimiento cívico del Oriente antioqueño y un político con gran futuro. La segunda, basada en la cotidianidad de una familia, habitante de una vereda del municipio y mostrándole a los oyentes el calor del hogar en el que viven. Dos radionovelas, ambas de 5 capítulos, logran en un corto tiempo irradiar todos los pormenores de lo sucedido. Podemos volver a evidenciar el proceso creativo de estas autoras a continuación:

¹² Adhiero aquí la noticia expuesta por uno de los periódicos digitales más visitados y leídos de la región. Disponible en <https://mioriente.com/altiplano/marinilla/cidh-caso-ramon-arcila.html>

(Música tensión, disparos)

Hombre: No se preocupe mujer, que simplemente están ensayando las armas.

Josefina: Ese que estaba en la puerta de la cocina, como haciéndome vigilancia fue el mismo que me encontré en moto, jumm yo pensando que era de la vereda, es que uno por estos caminos ya no sabía quién era quién.

(Música triste)

En ese momento se me paso todo por la mente, como en un recuerdo casi intacto como si pudiera tocarlo, vi cuando el Emilio me echaba el ojo por la vereda y como excusa pa hablarme le mandaba a mi mama papa y yuca pal almuerzo, cuando esos mandados fueron de tanto provecho que hasta nos casamos, nuestra primera vaquita, cuando nació mi Ignacio nuestro chino, agradecí que ya viviera en el pueblo y estuviera organizado, y no estuviera allí, agradecí que Ignacio se hubiera quedado arrancando yuca, todo esto llego a mi mente como recuerdos que se irían conmigo si ese día pasaba algo más.

Volvió mi mente a ese momento de terrible realidad, y según ellos seguían ensayando armas.

Josefina: después de preparar el aguapanela salí a repartirla con unas galleticas del restaurante de los niños, la gente estaba muy asustada y no habían probado bocado desde la madrugada que habían salido de la casa, cuando terminé de repartir llegó el mismo hombre con lista en mano

Hombre: de acá nadie se mueve hasta que aparezcan estas personas, es que esto no es jugando y si nos toca quedarnos todo el día acá pues nos quedamos

Josefina: todos nos quedamos pálidos, estaban buscando al presidente de la acción comunal, al del acueducto y otros vecinos más, yo solo me pegue de la virgencita que nos ayudara, que no nos hicieran nada y que estos hombres se fueran rápido, ver la escuela de la vereda que días enteros se llenaba de risas de niños y los sancochos de la vereda, hoy llena de miedo y muerte (Rincón. 2021, pp. 20)

Un salto a la memoria, el reflejo de una violencia de la cual hemos hablado a lo largo de este proyecto de investigación y un proceso de memoria que viven los campesinos del municipio a diario, especialmente los sobrevivientes a esta masacre y que aún se mantienen en sus pequeños pedazos de tierra. Escuchar y leer esta historia me lleva también a pensar en la construcción de los

relatos plasmados en el capítulo anterior, especialmente, los relatos personificados en la obra *Una palabra*, donde encontramos dentro de una dramaturgia un poco más ligera –con momentos cargados de humor, por ejemplo– procesos significativos que permiten al espectador y a los oyentes entablar algún tipo de diálogo entre las obras. Relacionándolo también con lo propuesto por García (2010), el espectador es quien finalmente da ese pequeño brillo que merece la obra en sí: “Así como no es la naturaleza de la operación mágica lo que define el acto sino el reconocimiento individual y colectivo, lo artístico no estaría contenido en la obra sino en el movimiento que completa la mirada del receptor” (García. 2010, p. 211). Viéndolo de esta manera, surge también una inquietud dentro de este proceso: si en un primer momento tratamos de conceptualizar una idea concreta del arte, basándonos en los planteamientos de Geertz mencionados en el capítulo I (descripción del arte y definición), ahora, como lo propone García (2010) en su libro *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, debemos encontrar una respuesta concreta al preguntarnos *¿qué puede hacer el arte?* en lugar de *¿qué es el arte?* Concluyentemente, este apartado de la discusión, se refleja en un último fragmento de la obra “*Ramón Emilio Arcila*”, a continuación:

REPARTIDOR DE PERIODICO: Extra extra el periódico el colombiano relata: la tarde del 13 mayo en Marinilla se vivió una batalla campal, la policía ha disuelto el bloqueo realizado por el movimiento cívico de Marinilla, en los hechos son capturados los miembros de la junta junto con su dirigente Ramón Emilio Arcila y llevados a la cárcel la ladera patio noveno, la alcaldía instaura toque de queda y ley seca, los manifestantes lanzan bombas molotov a la alcaldía municipal.

(Sonido de reja presos)

Policía: ¿bueno a ver manada de comunistas, donde está el tal Ramón?

Ramon: si señor soy yo,

Policía: para usted tenemos otra celda y disquetera mejor comida

Ramón: no señor, yo entré aquí con ellos y me voy con ellos.

Policía: mucho pendejo, usted aquí matándose y es agente por allá por marinilla, levantó el tal paro, todos están sus casas, en sus camas y ustedes acá chupando frío

Ramón: gracias teniente, muy formal, esa información no se le está pidiendo

Policía: bobo hijueputa

Amigo: Ramón, ¿será verdad?

Ramón: vea eso funciona así, a nosotros nos dicen que allá Levantan el paro y a ellos les van a decir que nosotros aquí nos rendimos y levantamos el paro, ustedes tranquilos, ellos van a tener que negociar,

Narradora: a pesar de la incertidumbre el paro en marinilla seguía en pie, los manifestantes sabían que no podían dar el brazo a torcer. Si querían ver libres. A sus líderes, el desasosiego los invadía pues ya pasaban los días y a los comerciantes empezaban a caducarles sus productos, pero aun así al pliego de peticiones para levantar el paro se le suma una condición más y es la liberación de Ramón Emilio y sus compañeros Narradora: en la cárcel la ladera el presidente de la junta se muestra sereno impasible y con su actitud infunde seguridad y confianza a sus compañeros, por el correo “las brujas” se mantienen al tanto de la situación en Marinilla y así el secreto temor que a abrigaron el del levantamiento del paro se convierte en regocijo y acicate moral al saber que la población se mantiene firme.

Cárcel: (bolillo fuerte contra reja)

Policía: bueno a ver despierten ya se pueden ir

Ramón: pero si van a ser las dos de la mañana

Policía: ¿están amañados o qué?

Ramón: de aquí no nos vamos hasta que amanezca

Amigo: Ramón vámonos

Ramón: teniente necesito hacer una llamada

Policía: voy a preguntar a ver si puede

Amigo: Ramón vamos ya

Ramón: no señor, usted cree porque nos van a liberar. A esta hora, pueden decir que intentamos fugar y nos tuvieron que dar de baja, o en cualquier carro de ellos nos desaparecen y pueden decir lo que ellos quieran. Saliendo a esta hora

Policía: solo tienen un minuto

Narradora: Ramon Emilio llamó a la transportadora de oriente para pedir que les dispusieron un bus que los retornara de Medellín a marinilla, si señores un bus de Santuario, Él era un hombre sumamente suspicaz. (Gómez. 2022, pp. 25-26)

Las diferentes voces que encontramos en esta obra hablan con claridad de todos estos momentos vividos por Ramón Emilio Arcila, hablan también de aquellos momentos de violencia vividos por diferentes líderes sociales del país, y que, en Marinilla, no fue una excepción. Crear un diálogo entre estas dos obras es crear también un recorrido ambiguo, no por lo confuso, sino más bien por la proliferación de la muerte en especial, además, por una ausencia clara dentro de la conservación de la memoria. En uno de los momentos etnográficos planteados, y después de escuchar estas radionovelas, se pretendió indagar, recorriendo algunas calles del municipio, por algún sitio en específico en el que se muestre o se enseñe lo que se ha vivido dentro del municipio, no de manera amarillista y morbosa, sino en un sentido estricto por conservar la memoria de las víctimas. Es importante además resaltar similitudes entre obras, principalmente entre las obras *Los papeles del infierno* y *Ramón Emilio Arcila*, y las obras *Una palabra* y *Un salto a la memoria*, no precisamente por sus poderes lingüísticos, o por sus similitudes dentro de la dramaturgia, sino por las maneras en las que se abordan las distintas violencias en su totalidad, por las dinámicas propuestas dentro de las obras, por un lado, manteniendo el sentido político más estricto, y por el otro, interactuando mejor con los espacios y los sentidos o sensibilidades de los personajes. A continuación, presentamos un cuadro comparativo, para continuamente presentar más diferencias y similitudes a través de la obra, además, relacionarnos aún más con las diferentes voces que nos muestran dichas obras:

Tabla 2

Cuadro comparativo, para continuamente presentar más diferencias y similitudes

Fragmento Radionovela <i>Ramón Emilio Arcila</i>	Fragmento Radionovela <i>Un salto a la memoria</i>
<p>Narradora: Ramón se despide de sus amigos va a la casa de su hermana Blanca, seguro irá a comer y a escuchar las noticias, en el camino se encuentra otro de sus amigos, Saturnino, quien sale de uno de los locales que hay en la calle al costado de la alcaldía de Marinilla</p> <p>Saturnino: ¡Ramón!</p> <p>Ramón: eh Saturnino mijo, cómo estás Saturnino: dándole duro a la Universidad. De hecho, quería saber cuándo me podía ayudar con una cosita</p> <p>Ramón: sabés que siempre estoy dispuesto.</p> <p>Se escucha una motocicleta que prende, tiros, gritos Ramón y Saturnino caen al piso.</p>	<p><i>(música tensión, disparos)</i></p> <p>Hombre: No se preocupe mujer, que simplemente están ensayando las armas.</p> <p>Josefina: Ese que estaba en la puerta de la cocina, como haciéndome vigilancia fue el mismo que me encontré en moto, jummm yo pensando que era de la vereda, es que uno por estos caminos ya no sabía quién era quién.</p>

<p>Rubén: Mataron mataron mataron a Ramón</p> <p>Amigo 1: Qué va si yo estaba con él hace nada en el parque</p> <p>Amigo 2: Que mataron a Ramón a saturnino junto con él, nooooo</p> <p>Mujer 1: Blanca, que mataron a Ramón Blanca: papá mataron a Ramón</p> <p>María: Mija lo mataron ¿Quién lo mató?</p> <p>Narradora: A Ramón lo silenciaron las balas del establecimiento, los sicarios del poder que no toleran la democracia. A él, a sus amigos, a sus compañeros, y a su movimiento, los tacharon uno a uno en las “listas negras” de los poderosos.</p> <p>Se llegaba al final de la década de los setentas, el inicio de los ochentas en Colombia, un período de avance de las expresiones populares. Los movimientos sociales y políticos ganaban terreno en la movilización social y en la partición política-electoral. Emergieron expresiones como ¡A Luchar!, la Unión Patriótica, el Frente Popular, el Concejo Regional Indígena del Cauca y el Movimiento Cívico del Oriente antioqueño, todos perseguidos, estigmatizados y asesinados de manera sistemática por élites políticas y económicas que empezaban a patrocinar a los primeros grupos paramilitares que luego se propagaron. (Gómez. 2022. Pp41)</p>	<p>(Música triste)</p> <p>En ese momento se me paso todo por la mente, como en un recuerdo casi intacto como si pudiera tocarlo, vi cuando el Emilio me echaba el ojo por la vereda y como excusa para hablarme le mandaba a mi mama papa y yuca pal almuerzo, cuando esos mandados fueron de tanto provecho que hasta nos casamos, nuestra primera vaquita, cuando nació mi Ignacio nuestro chino, agradecí que ya viviera en el pueblo y estuviera organizado, y no estuviera allí, agradecí que Ignacio se hubiera quedado arrancando yuca, todo esto llegó a mi mente como recuerdos que se irían conmigo si ese día pasaba algo más.</p> <p>Volvió mi mente a ese momento de terrible realidad, y según ellos seguían ensayando armas.</p> <p>Josefina: después de preparar el aguapanela salí a repartirla con unas galleticas del restaurante de los niños, la gente estaba muy asustada y no habían probado bocado desde la madrugada que habían salido de la casa, cuando terminé de repartir llegó el mismo hombre con lista en mano</p> <p>Hombre: de acá nadie se mueve hasta que aparezcan estas personas, es que esto no es jugando y si nos toca quedarnos todo el día acá pues nos quedamos.</p> <p>Josefina: todos nos quedamos pálidos, estaban buscando al presidente de la acción comunal, al del acueducto y otros vecinos más, yo solo me pegué de la virgencita que nos ayudara, que no nos hicieran nada y que estos hombres se fueran rápido. Ver la escuela de la vereda que días enteros se llenaba de risas de niños y los sancochos de la vereda, hoy llena de miedo y muerte.</p> <p>(música emotiva) (Rincón. 2021. pp19)</p>
---	---

En el análisis de los fragmentos de radionovela, es importante resaltar las distintas voces que emergen a lo largo de la narrativa. Estas voces representan diferentes perspectivas y experiencias, enriqueciendo la trama y proporcionando una visión más completa de la situación. En el primer fragmento, se presentan varias voces que reaccionan ante el asesinato de Ramón. Estas incluyen a los amigos de Ramón que presencian su muerte, como Saturnino y los amigos que se

encuentran en el parque. También se escuchan las voces de las mujeres de la familia de Ramón, como Blanca y María, que expresan su dolor y sorpresa ante la noticia. Además, se introduce una voz narrativa que reflexiona sobre el contexto político de la época y la persecución de los movimientos sociales y políticos.

En el segundo fragmento, la voz principal es la de Josefina, quien narra sus experiencias y pensamientos mientras presencia un operativo de intimidación en su comunidad. A través de sus palabras, se revela su miedo y preocupación por la seguridad de su familia y vecinos, así como su nostalgia por tiempos más tranquilos. También se escuchan las voces de los hombres armados que intimidan a la comunidad, así como las voces de los vecinos que son afectados por sus acciones. Estas distintas voces contribuyen a crear una narrativa compleja y matizada que muestra las diversas formas en que la violencia política afecta a las personas y comunidades en Colombia. Además, permiten al oyente entender mejor las emociones, pensamientos y reacciones de los personajes frente a la violencia y la opresión. Estas voces ayudan a crear una representación más completa y vívida de la realidad social y política del país.

Encontramos, además, una creación en la que participaron más personas, pero también logramos identificar las diferentes voces que salen de las voces de estas actrices, encontrando la manera correcta de jugar con el poder y la facilidad que les brinda esta herramienta artística. Los sonidos ambientados y los juegos dramáticos que existen en estas dos radionovelas logran mantener viva la memoria de estos acontecimientos, además de brindar a las personas más jóvenes conocer los pasos que dio la violencia en el municipio, o por lo menos acercarlos, ya que, como anteriormente mencionamos, no es tan fácil encontrar dentro del municipio alguna otra producción en la que se relatan estos hechos violentos. Podremos encontrar elementos teatrales con los que juegan las creadoras tales como la voz, la entonación y el uso de otras herramientas corporales que permiten la creación de sonidos que dinamizan de manera constante las radionovelas, y aunque dentro de estas técnicas puedan existir algunas similitudes, es importante referenciar algunas diferencias entre el teatro y las radionovelas que nos permiten entablar divergencias en el proceso investigativo adelantado. Aunque compartan el objetivo concreto de contar y personificar historias basadas en diversos contextos políticos, económicos, sociales o religiosos, los medios de

presentación, producción, contacto con el público, preparación corporal y vocal siempre van a verse diferenciados el uno del otro.¹³

Se encuentran también algunos inconvenientes. La ausencia de imágenes visuales en la radionovela plantea una discusión sobre cómo entender las emociones que se desean transmitir en ciertas conversaciones. Esta reflexión sobre la eficiencia de un mecanismo en comparación con otro, y los juicios de valor que subyacen, sugiere la necesidad de una investigación posterior. Parte de este análisis debería indagar si, por ejemplo, la imagen visual hace que la tarea de comprender las emociones sea menos compleja en apariencia. Sin embargo, estos posibles inconvenientes se ven opacados por la capacidad de la radionovela para crear relaciones profundas a lo largo de la historia, logrando adentrarse en momentos íntimos de los personajes.

4 Conclusiones

El teatro como vehículo de reflexión y memoria colectiva destaca como un poderoso medio para abordar temas sensibles como la violencia y la memoria. A través de la representación escénica, se logra una profunda reflexión sobre la historia y las experiencias de las comunidades locales. Esto permite la reconstrucción y reinterpretación de la memoria colectiva en un contexto marcado por la violencia. De las posibilidades que brinda el teatro para la resistencia y la resignificación frente al conflicto, resalta la importancia de la narrativa teatral en la construcción de identidades individuales y colectivas, así como en la desmitificación de las versiones oficiales de la historia. Además de esto, el teatro se convierte en un espacio de resistencia donde se cuestionan las estructuras de poder que perpetúan la violencia y permite la exploración de narrativas alternativas y la reconfiguración de la memoria histórica.

Es particularmente valioso el compromiso y la valentía de los artistas locales en abordar temas difíciles y dolorosos, como la violencia y la memoria, a través de su trabajo creativo. Es una labor que no solo busca generar empatía y reflexión en los espectadores, sino también preservar y transmitir las historias y experiencias de las comunidades afectadas, contribuyendo así a la construcción de una memoria colectiva más inclusiva y significativa. La comparación entre las obras *Los papeles del infierno* y *Una Palabra* resalta la diversidad de contextos históricos y

¹³ Preparación corporal desde la forma en la que se manejan los diferentes calentamientos antes de la escena, cómo se comportan además durante la escena y al final de la escena.

sociales en los que se desarrollan las narrativas teatrales y la diversidad de las obras refleja la complejidad de la violencia en diferentes épocas y lugares, subrayando la importancia de contextualizar los relatos en su entorno específico para comprender su impacto y significado en la sociedad.

La reflexión sobre la eficacia de la radionovela como medio teatral plantea interrogantes sobre la importancia de los elementos visuales y sonoros en la transmisión de emociones y significados, asimismo resalta la necesidad de explorar y comprender las distintas formas de expresión teatral para enriquecer la experiencia artística y comunicativa con el público. También permite ampliar el alcance y la resonancia de las obras teatrales en la sociedad. La relación entre el teatro, la violencia y la memoria en el contexto del municipio, permite que las obras destaquen por el potencial transformador que les compone y que en general hace evidente el arte. Este proceso ofrece una mirada reflexiva sobre el papel del teatro en la preservación de la memoria histórica y en las formas en las que se construyen las narrativas colectivas para abordar, de manera crítica y desde la sensibilidad, todas aquellas vivencias y dolencias de las comunidades.

Entablar de manera interdisciplinaria el teatro y la antropología se convierte en una tarea rigurosa y compleja. Aunque ambas disciplinas pueden llegar a complementarse, la labor de escribir conjuntamente sobre ellas no es muy común o evidente, especialmente en las ciencias sociales. Esto permite entablar preguntas tales como: ¿cuál podría llegar a ser la relación más cercana entre las disciplinas?, o tal vez, pensar un poco más allá de la labor artística y relacionarla con la antropología únicamente con los hechos de violencia y memoria, ¿qué recursos pueden brindarse ambas disciplinas? En el análisis de las dos obras teatrales y las dos radionovelas que se dieron en este proceso investigativo, pudimos encontrar diferentes voces que reflejaron los hechos violentos, pero también se evidenció el poder de las narrativas orales que se conjugan dentro del teatro y que llegan en esta ocasión para evidenciar las distintas violencias que fueron perpetradas en los territorios del país, incluso en esos lugares donde, por las condiciones en las que se viven en la actualidad, no se logra imaginar que también pasó la guerra.

Finalmente, es importante recalcar que este trabajo puede ser apenas una ayuda para seguir abarcando las diferentes formas de violencia que se ven representadas en las incontables obras, de distintas agrupaciones, que reflejan estos hechos. De igual manera, es un aplauso a la memoria histórica y a los diversos trabajos que presentamos dentro de este proceso de reflexión, una tarea que se sostiene en el tiempo, pero ante todo, permite entender que la antropología puede entablar

un discurso constante con el teatro y estos pueden darse a través de las diferentes expresiones que se ven en estos espacios, por ejemplo la construcción y la creación colectiva, algunos procesos comunitarios que realizan las corporaciones y sobre todo, los diferentes recursos (creación de obras, creación de radionovelas, monólogos y demás elementos que componen el arte vivo) que pueden obtenerse dentro de la disciplina.

Referencias

- Ayoub, Samiha. (2023). *Mensaje por el Día Mundial del Teatro 2023 – 27 de marzo*. (Trad.) Osvaldo R. Salazar S.
- Brecht, Bertolt. (1938). *Terror y miseria del tercer Reich*. pp 1-91 https://resistir.info/livros/brecht_3o_reich.pdf
- Buenaventura, Enrique. (1968). *Los papeles del Infierno*. Retrieved from <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4838/2/197811P4.pdf>
- Castillejo, Alejandro. (2000). *Poética de lo otro. Hacia una antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- García, Néstor. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Gardeazábal Bravo, Carlos. (2014). *Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 28, pp. 135-153.
- Geertz, Clifford. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Gómez, José., Castaño, Ossman., Rincón, Elissa., & Gómez, Manuela. (2008). *Una Palabra*. (Texto no publicado).
- Gómez, Juan Pablo. (2021). *Dramaturgia del acontecimiento social y reparación simbólica. Aportes del teatro en Medellín a la reflexión sobre el conflicto armado en Colombia. (2013 - 2019)*. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Gómez, Laura. (2022). *Ramón Emilio Arcila*. Beca de creación del portafolio departamental de estímulos del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.
- Guasch, Ana Maria. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia* 5. pp. 157-183.
- Guzmán, Adriana, & Díaz, Rodrigo. (s.f.). Antropología y performance: algunas intersecciones y rutas de investigación. *Revista Enfoques*.
- Jimeno, Myriam, Varela, Daniel, & Castillo, Ángela. (2011). Experiencias de violencia: etnografía y recomposición social en Colombia. *Goiânia*, 14.
- Kindl, Olivia. (2018). *Del teatro al ritual y del ritual al teatro: escenarios históricos y prácticas contemporáneas del teatro indígena en México Cuicuilco*. *Revista de ciencias antropológicas*, 25(72).
- Ministerio de Cultura de Colombia (s.f.). Registro único de agentes culturales. Ministerio de Cultura de Colombia. <https://soycultura.mincultura.gov.co/#/home>
- Mouffe, Chantal. (2014). *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

-
- Ortiz, Rubén. (2016). *Escena expandida Teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).
- Pereiro, Xerardo. (2011). *Antropología, memoria social e Historia*. CETRAD.
- Pinto, Iván, & Bello, María José. (2022). La revuelta performativa. Hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17(10).
- Registro único de víctimas. (2022). *Las cifras que presenta el informe global sobre desplazamiento 2022*. Unidad para las víctimas. <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/las-cifras-que-presenta-el-informe-global-sobre-desplazamiento/>
- Reyes, Carlos. (2013). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Programa Nacional de Estímulos Beca de investigación Teatral 2012.
- Rincón, Elisa. (2021). *Un salto a la memoria*. Beca de creación del programa: Desde donde estás. Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.
- Sempio, Camilo, & Díaz, Rodrigo. (2015). Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner. *Revista Mexicana de Sociología*, 77(3).
- Verzero, Lorena. (2020). El punto atrás: Reverberaciones y desvíos en la trama escénico-política argentina (1983 y 2019). *Revista de investigación teatral*, 21.
- Žižek, Slavoj. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. (1a Ed.). Paidós.