

**A LA MERCED DE BOLETAS Y DIOSES: UNA MIRADA DEL DESPLAZAMIENTO
FORZADO EN DOS TEXTOS DRAMÁTICOS COLOMBIANOS**

LAURA VALENTINA AGUDELO DÍAZ

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DANIEL FELIPE ZAPATA VILLA**

CALI, VALLE DEL CAUCA

2024

**A LA MERCED DE BOLETAS Y DIOSES: UNA MIRADA DEL DESPLAZAMIENTO
FORZADO EN DOS TEXTOS DRAMÁTICOS COLOMBIANOS**

LAURA VALENTINA AGUDELO DÍAZ

DIRECTOR: DANIEL FELIPE ZAPATA VILLA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LITERATURA**

UNIVERSIDAD DEL VALLE

SEDE MELÉNDEZ

SANTIAGO DE CALI, 2024

RESUMEN: El presente trabajo pretende aportar una propuesta de análisis para la interpretación del tema del desplazamiento forzado en textos literarios y dramáticos. En este sentido, se propone como objeto de estudio las obras *Amantina o la historia de un desamor* (1971), de José Manuel Freidel, y *Kilele, una epopeya artesanal* (2004), de Felipe Vergara. En ellas se rastreará el proceso de despojo de tierras, centrándose en las afectaciones que ciertas situaciones de violencia y terror provocan sobre los territorios y los cuerpos de los personajes implicados dentro de ellas, además, de las acciones de resistencia que surgen como una respuesta a dicho terror. Para esto, se utilizará el concepto de *geografías del terror* propuesto por Ulrich Oslender (2008) y el concepto de *Cuerpo-territorio* desarrollado por algunas feministas comunitarias como Lorena Cabnal (2010) y Rita Segato (2016). Esto demostrará la vigencia que un tema como este tiene para la sociedad colombiana, ya que ha sido un factor importante y decisivo dentro de la historia de violencia en el país.

ABSTRACT: This paper aims to provide a proposal for analysis for the interpretation of the topic of forced displacement in literary and dramatic texts. In this sense, the works *Amantina o la historia de un desamor* (1971), by José Manuel Freidel, and *Kilele, una epopeya artesanal* (2004), by Felipe Vergara, are proposed as objects of study. In them will be traced the process of land dispossession, focusing on the effects that certain situations of violence and terror cause on the territories and the bodies of the characters involved within them, as well as the actions of resistance that arise as a response to said terror. For this, the concept of geographies of terror proposed by Ulrich Oslender (2008) and the concept of Body-territory developed by some community feminists such as Lorena Cabnal (2010) and Rita Segato (2016) will be used. This will demonstrate the relevance that an issue like this has for Colombian society, since it has been an important and decisive factor in the history of violence in the country.

Palabras clave: Desplazamiento forzado, dramaturgia, teatro social, literatura de la violencia, función social de la literatura, geografías del terror.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
ESTADO DEL ARTE.....	12
Capítulo I: Contexto Histórico.....	20
1.1. El periodo de La Violencia de los años cuarenta y cincuenta.....	20
1.2. El conflicto armado de finales del siglo XX.....	23
1.3. Desplazamiento forzado en Colombia	25
1.4. El teatro social en Colombia	26
Capítulo II: Marco Teórico	29
2.1. ¿Tiene la literatura alguna función social?	30
2.2. El concepto de territorio en Latinoamérica.....	35
2.3. Las nuevas guerras o las guerras geo-económicas.....	41
2.4. Las geografías del terror	44
2.4.1. <i>La producción de paisajes de miedo</i>	49
2.4.2. <i>Restricciones en las movilidades y prácticas espaciales rutinarias</i>	50
2.4.3. <i>Dramática transformación del sentido de lugar</i>	50
2.4.4. <i>Des-territorialización</i>	51
2.4.5. <i>Movimientos físicos en el espacio</i>	52
2.4.6. <i>Re-territorialización</i>	53
2.4.7. <i>Estrategias espaciales de resistencia</i>	53
2.5. Articulación del cuerpo-territorio o “cuando el territorio se hace carne y el cuerpo trinchera”.....	55
Capítulo III: Amantina O La Historia De Un Desamor.....	60
3.1. José Manuel Freidel y su obra	60
3.2. <i>Amantina</i> o la historia de una nación de desplazados.....	63
3.3. La historia del desalojo de Doña Elvira y su familia	70
3.3.1. La representación de las geografías del terror y el desfile de los desplazados.....	70
3.3.2. La resistencia o las formas de actuar frente la violencia	75
3.3.3. La contraposición a la resistencia: la joven Amantina	82
3.4. La historia del desamor de Amantina	89
3.4.1. El ultraje al cuerpo de Amantina	90

3.4.2.	El desdoblamiento de Amantina en Cristal y Doloritas.....	92
3.5.	La re-territorialización: huir hacia la hostilidad de la ciudad	97
Capítulo IV:	Kilele, Una Epopeya Artesanal.....	101
4.1.	Felipe Vergara y su obra	101
4.2.	El pueblo destrozado por la pipeta de gas: un testimonio de la vida real	104
4.3.	La guerra de los nuevos dioses y el conflicto armado en Colombia.....	105
4.4.	La guerra en Bojayá y en Tragosmiandó	109
4.5.	Las geografías del terror en <i>Kilele</i>	114
4.5.1.	El proceso de reterritorialización: Viajero decide volver a casa.....	117
4.5.2.	La resistencia a partir de la sepultura de los cuerpos.....	120
CONCLUSIONES		128
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		135

INTRODUCCIÓN

La literatura colombiana ha acuñado como fuente de inspiración la amplia historia de violencia que tiene disponible. Aquella historia extensa que data desde el periodo colonial, pasando por las guerras en pro de la construcción de un proyecto nación, a las diferencias entre partidos políticos, incluyendo la creación de grupos armados al margen de la ley, hasta la intromisión del narcotráfico en las esferas políticas; todos esto, y algunos otros momentos que se quedan sin mencionar, representan los innumerables hitos en la historia que hasta el día de hoy continúan presentando repercusiones en el tejido social colombiano.

Por esta razón, diversas manifestaciones artísticas de autores nacionales se inclinan por desarrollar en sus obras temas relacionados a la violencia histórica del país. Esta intención, sin ser algo impuesto, revela los estrechos lazos que existen entre el arte y el compromiso político y social. De esta forma, con el arte se puede apostar por la reconstrucción de una memoria social respecto a los hechos ocurridos durante la historia nacional, en donde se dé protagonismo a las múltiples miradas que se encuentran por fuera de las versiones oficiales.

El teatro colombiano comparte varios exponentes que se preocupan por la construcción de memoria y la reivindicación de las víctimas olvidadas por los entes oficiales del Estado. Tal es el caso de grupos como La Candelaria, con el director Santiago García, o el Teatro Experimental de Cali, con Enrique Buenaventura, y de dramaturgos como Miguel Torres, Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Víctor Viviescas, Felipe Vergara, José Domingo Garzón, Ana María Vallejo, entre muchos otros ejemplos. En las obras de autores como estos es posible encontrar una recurrencia de ciertos temas relacionados con el conflicto, aparecen personajes y problemáticas asociadas a injusticias por parte del Estado, la guerra entre los grupos armados, las masacres, los muertos sin sepultura, las desapariciones y desplazamientos forzados, las tomas y secuestros por parte de

guerrillas, paramilitares, narcotraficantes y sicarios (Gómez, 2021); todos estos temas hacen parte de una larga lista que revela el interés del teatro colombiano por la realidad histórica que presenta el país.

Hablar en las obras sobre esto permite acercar a los espectadores y/o lectores a una versión, no desde datos estadísticos sino desde construcciones ficcionales que recogen testimonios individuales y marginales de la guerra, lo cuales ponen en la escritura y en la escena una realidad que pretende ser ignorada por algunas instituciones estatales. Así lo expresa Darío Gómez Sánchez en *Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo* (2021) cuando dice que las dramaturgias con inclinación por la temática social contribuyen a “la construcción de la memoria histórica del país, propiciando la conciencia individual y social, y haciendo contrapeso al discurso oficial del Estado y al discurso masivo de los medios que despojan el conflicto de su dimensión más humana reduciéndolo a hechos aislados y a datos estadísticos.” (p. 328).

Siguiendo con lo anterior, el presente trabajo pretende aportar una propuesta de análisis para la interpretación de uno de los temas más sonantes dentro de la literatura y dramaturgia interesada en el conflicto colombiano, este es el desplazamiento forzado. El interés por este tema se debe a que, según el último informe de la Comisión de la Verdad, el desplazamiento forzado “es la violación de derechos humanos y la infracción del DIH más generalizada del conflicto armado, y constituye una tragedia de incalculables consecuencias para la sociedad colombiana.” (CEV, 2022, p. 401). Esta problemática es resultado de las dinámicas de terror que utilizan actores armados para poseer y mantener el control territorial y social de una región. Dejando como consecuencia millones de víctimas a lo largo del país, las cuales deben enfrentarse a vivir en condiciones de violencia y pobreza en un sitio diferente a su lugar de origen.

Esto es importante mencionarlo, ya que Colombia es considerado como uno de los países con más desplazados forzados a nivel mundial. Según los datos recogidos en conjunto por la JEP, la CVE y el HRDAG “entre 1985 y 2019 se registraron 7.752.964 personas desplazadas: es como si la totalidad de habitantes de Bogotá, la capital de Colombia y la ciudad más poblada del país, se desplazaran forzosamente.” (CEV, 2022, p. 402).

Por tal motivo, resulta de gran valor proponer una metodología para analizar el tema del desplazamiento forzado en la literatura y la dramaturgia, pues es una cuestión recurrente que resalta la problemática social. En este sentido, esta investigación propone dos piezas dramáticas como objeto de estudio, estas son *Amantina o la historia de un desamor* (1971), de José Manuel Freidel, y *Kilele, una epopeya artesanal* (2004), de Felipe Vergara.

El desplazamiento forzado resulta ser un eje transversal en ambas obras a pesar de que ellas aluden a dos periodos históricos distintos. La primera a la época de la Violencia en los años cuarenta y cincuenta, cuando el desplazamiento forzado aún no se consideraba un crimen; y, la segunda, al conflicto armado a finales del siglo XX. Esta diferencia en el contexto histórico representado permite revelar las coincidencias a través del tiempo en el actuar de los actores armados en el despojo de tierras. Y dicho actuar se caracteriza por utilizar el terror como una estrategia de control e intimidación sobre las comunidades de los territorios, en donde se modifica las dinámicas de entre los individuos y el territorio mismo.

De esta forma, este análisis rastreará el proceso de despojo de tierras que ocurren tanto en *Amantina*, como en *Kilele*, centrándose en las afectaciones que ciertas situaciones de violencia y terror provocan sobre los territorios y los cuerpos de los personajes implicados dentro de ellas, además, de las acciones de resistencia que surgen como una respuesta a dicho terror. Para lo

anterior, se utilizará el concepto de “geografías del terror” propuesto por Ulrich Oslender (2008) y el concepto de “cuerpo- territorio” desarrollado por algunas feministas comunitarias como Lorena Cabnal (2010) y Rita Segato (2016). Este enfoque temático estará guiado por lo que Gregory Jusdanis reconoce como la *función social* de la literatura ya que, siguiendo sus reflexiones en *Los adversarios de la ficción* (2014), la construcción de los mundos ficcionales de ambas obras permite realizar una identificación con la realidad histórica del país y, al mismo tiempo, permite el distanciamiento para construir una posición crítica frente a dicha realidad.

Es decir, que esta investigación no se interesará por entrar a las obras desde un análisis formal, donde se concentre en la estética y la estructura de las obras, ni como tampoco se realizará como una especie de inspección de la veracidad de las acciones y sucesos que se están contando. Más bien, se preocupará por ver a las obras como un espejo que, a pesar de sus distorsiones, revela las subjetividades de muchas víctimas del conflicto. Se probará si ambas obras dramáticas pueden ayudar a entender que el desplazamiento forzado es una condición que afecta de manera prolongada a las personas que sufren de ella. Pues se trata de un problema social complejo porque afecta la relación subjetiva entre el cuerpo y el territorio, y está ligada a diversos fenómenos de la violencia, como la física, psicológica, sexual y económica, entre otras.

Con esto anterior, se buscará responder las siguientes preguntas: ¿Por qué hay una tendencia en la dramaturgia y la literatura colombiana a hablar sobre el tema de la violencia y el conflicto armado? ¿Cómo se representa el desplazamiento forzado en las obras escogidas? ¿Cómo se ve afectado el territorio y el cuerpo de los habitantes bajo situaciones de despojo? Y, ¿qué actos de resistencia se evidencian contra los actores del despojo? Lo que después llevará a la pregunta principal que guiará esta investigación: ¿se puede usar una metodología de análisis basada en los conceptos teóricos de las *geografías del terror* de Ulrich Oslender y el *cuerpo-territorio* Lorena

Cabnal (2010) y Rita Segato (2016) para analizar el tema del desplazamiento forzado en obras literarias y dramáticas como *Amantina o la historia de un desamor* de José Manuel Freidel y *Kilele, una epopeya artesanal* de Felipe Vergara?

Ahora, se contextualizará sobre las dos obras. Tanto *Amantina*, como *Kilele*, cuentan la historia de un pueblo al cual llegan actores externos a modificar, por medio de la violencia, las dinámicas sociales y culturales de los habitantes en cada una de las regiones. Ambas comparten un estilo fragmentado en su narración, lo cual hace que las historias lleguen al lector por medio de cuadros mezclados entre recuerdos, ensoñaciones y delirios.

En la primera, *Amantina*, desde un cambuche de mendigos en la ciudad, recuerda como los caprichos de un hacendado, Don Arsenio Cruz y su enviado Don Cosme Solorzano e Higuita, acabaron con la vida de su familia por negarse a vender sus tierras. Tras varias amenazas de pájaros y chulavitas que aparecían a su puerta, y después del despojo de su finca, junto con el asesinato de su abuelo y la persecución de sus hermanos, la joven Amantina logra escapar de la muerte al huir sola hacia la ciudad. Enfrentados así a un ambiente hostil y desconocido que la llevará a llegar al cambuche donde comienza a contar su historia.

En la segunda, *Viajero* se encuentra desplazado en la ciudad de Riosucio por una tragedia ocurrida hace 20 años en su pueblo, la explosión de una pipeta de gas, que dejó 119 víctimas mortales, entre ellos su esposa e hijos. Acosado por este episodio, recuerda la toma de su pueblo por parte de los ejércitos al mando de los nuevos dioses. Este hombre sufre por la pérdida de sus seres queridos, pues no ha sido podido realizar la sepultura de sus muertos, hasta que, su padre, el río Atrato, le encomienda la misión de retornar a su tierra para realizar los debidos ritos fúnebres que permitirán que las almas, tanto de su familia, como las del resto de las víctimas, puedan

descansar en paz. Además, la consumación de esta práctica devolverá las creencias ancestrales que ayudarán a reconstruir el pueblo para que los sobrevivientes de la explosión puedan retornar a su lugar de origen.

A continuación, se presentará una descripción de la investigación previa sobre el tema a discutir en este trabajo, así como también sobre las dificultades y retos encontrados desde esta primera etapa.

ESTADO DEL ARTE

Al comenzar la búsqueda sobre estudios críticos que abordan el tema del desplazamiento forzado en las obras dramáticas de José Manuel Freidel y Felipe Vergara, el primer descubrimiento fue que, a pesar de que la Violencia y el conflicto armado son una temática recurrente en el campo teatral, es poca la literatura crítica que puede encontrarse al respecto. Salvo un reducido número de investigadores, como Carlos José Reyes y Mariana Lumen, por mencionar algunos, los que se preocupan por publicar ensayos o estudios críticos son los mismos encargados de escribir las obras, de dirigirlas y muchas veces de actuarlas, dentro de los diferentes grupos nacionales, especialmente los de la capital. A estos, se suman solo unos cuantos tesisistas y profesores universitarios, quienes están interesados en tratar a la obra dramática como un objeto de estudio.

Por lo tanto, se consideró pertinente clasificar la bibliografía encontrada bajo dos grandes aspectos relevantes para la investigación: primero, según los análisis realizados a las dos obras escogidas, *Amantina o la historia de un desamor* (1975) y *Kilele, una epopeya artesanal* (2004); y segundo, según el contexto generalizado sobre la violencia y el conflicto armado en el teatro colombiano.

Para el primer grupo fue difícil encontrar biografía sobre la dramaturgia de José Manuel Freidel, específicamente de la pieza a estudiar, sin embargo, las pocas referencias encontradas permitieron dar cuenta del panorama crítico con el cual se ha valorado la obra de este autor. Por un lado, están el prólogo *El teatro de José Manuel Freidel: golpear la insensibilidad con la cruda belleza* (1993) escrito por Joe Broderick, en la edición del libro *Teatro de José Manuel Freidel*, y el artículo *Fragmentos de identidad en el teatro contemporáneo colombiano y ecuatoriano* (2009) de Klaus Pörtl. Dos textos cortos que se distancian del enfoque de esta investigación, pero que

mencionan, así sea de manera superficial, la obra *Amantina o la historia de un desamor*. En el caso de Klaus Pörtl, sólo refiere que *Amantina* es una de las obras que ayuda en la estructuración de una identidad nacional gracias a que en ella se habla sobre la época histórica de la Violencia de los años cincuenta. Además, los únicos aspectos formales que destaca son el lirismo y el lenguaje arcaico de la pieza, los cuales cita del prólogo del australiano Joe Broderick. En el texto de Broderick hay un mayor desarrollo sobre el uso del lenguaje en la obra, pues amplía esta idea, exponiendo que este estilo se convirtió en una propuesta del dramaturgo por contrarrestar lo grotesco de la realidad con imágenes bellas, tanto verbales como visuales, que dieran un toque de sobriedad a toda la tradición panfletaria en la cual estaba estancado el teatro colombiano. Si bien, al tratarse de un prólogo no puede extenderse sólo en una obra, así que, continúa con el resto de las piezas encontradas en la antología sin dar más detalles sobre *Amantina*.

Por el otro lado, están el estudio de Fernando Zapata y Tania Granda, *Mientras viva la memoria: hacia una dramaturgia de autor* (2013), el ensayo *Una mirada herida de muerte* (1998) y la tesis de maestría *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano* (2003), estos dos últimos de Víctor Viviescas. Estos tres trabajos tienen un diálogo entre ellos, ya que la tesis de Viviescas desarrolla de manera más elaborada, e incluyendo otros autores, el tema que comenzó a explorar en su ensayo publicado cinco años antes. Y la investigación de Zapata y Granda, ganadora de una beca de investigación otorgada por la Alcaldía de Medellín, cita el ensayo de Viviescas para analizar la obra de *Amantina*. En ellos se expone que *Amantina o la historia de un desamor* configura el inicio de una poética autoral que se replicará en las obras posteriores de José Manuel Freidel, y al mismo tiempo, instaura una ruptura con las convenciones del teatro nacional anteriores a la década de los setenta. En Freidel se comienza a ver una conciencia escritural que entrecruza la tragedia del país con las tragedias subjetivas de los

personajes. Este tema, se argumenta desde la construcción de los personajes, especialmente los femeninos, y el manejo del lenguaje y la narración. Aspectos que aportarán valiosas discusiones a este trabajo.

Al contrario de *Amantina*, la obra *Kilele* por ser más contemporánea, cuenta con un mayor número de tesis y artículos dedicados a su estudio, aunque no los suficientes, los cuales aparté en dos grupos. Por un lado, está la tesis de pregrado de Felipe Hernández Rico, *Un teatro que se resiste a olvidar la barbarie* (2016), la cual aporta un ejemplo sobre cómo se aborda críticamente las obras dramáticas desde su estructura. Él analiza las estructuras dramáticas de *Kilele* (2006) de Felipe Vergara, *Homo sacer* (2008) de Carlos Sepúlveda y *El ausente* (2011) de Felipe Botero desde los postulados de Yves Lavandier y Joseph Danan y las relaciona someramente con el contexto del conflicto armado. Este trabajo da mayor importancia a los aspectos formales de la obra al momento de entrar en sus análisis, mientras que el contexto solo se tiene como algo referenciado.

Por el otro, están los artículos de Carolina García Contreras (2015), de Paola Helena Acosta (2012) y de María Mercedes Jaramillo (2016); la mención de la obra *Kilele* dentro del libro *Luchando contra el olvido* (2012), la tesis de pregrado de José Ricardo Ruiz (2017) y la tesis de maestría de Diana Corradine (2019). La agrupación de estos trabajos se debió a la consideración que hacen cada uno de ellos, desde enfoques distintos, respecto a la relación entre el hecho social que inspira la dramaturgia y la obra misma.

Carolina García dedica gran parte de su artículo a visionar el camino que tomará el teatro contemporáneo en la época del postconflicto. Por esta razón, se interesa en la investigación hecha por Felipe Vergara para escribir la obra, además, del compromiso político del grupo de teatro

Varasanta, para demostrar la capacidad transformadora, a nivel humano y social, del teatro. Sin embargo, es valioso un corto análisis que realiza respecto a la relación entre el territorio y la muerte. Para ella, la obra muestra la importancia del ritual mortuario para las comunidades negras del Pacífico colombiano y cómo los agentes intimidadores se aprovechan de ello para someterla. Además, habla que en *Kilele* se revierte la figura de víctima al convertirla en héroe, como es el caso del protagonista, y centra su visión en el carácter espiritual de los sobrevivientes, más que en las repercusiones políticas y sociales que sufrieron a raíz de la masacre.

En otro sentido, Paola Acosta hace uso de dos conceptos literarios, el *arco dramático* y el análisis *actancial*, para comparar el mundo ficcional de la obra *Kilele* con su referente empírico. Con lo cual pretende mostrar la función social de las artes escénicas al desentrañar las formas de producción de sentido dentro de la obra, para después trasladarlas a la realidad y entender su funcionamiento en un contexto cultural, político y social. También, más cercana a la crítica de literatura comparada, está la mención de la obra de Felipe Vergara en la extensa investigación sobre dramaturgia del conflicto titulada *Luchando contra el olvido*. Aquí, se hace un recuento anecdótico de la masacre de Bojayá en el 2002 y después, se habla de que la estructura de la obra está construida como una epopeya, pues las acciones narradas son desencadenadas por un personaje heroico. Seguido a esto, se hace una comparación entre Viajero, el héroe desplazado de *Kilele*, y Odiseo y Eneas, pues este debe iniciar un viaje de retorno a su tierra para darle sepultura a los muertos de la tragedia y dar inicio así a una nueva etapa en la vida de su comunidad.

Para María Mercedes Jaramillo y José Ricardo Ruiz, obras de teatro como *Kilele* aportan en la construcción de la memoria colectiva y la restauración de las víctimas del conflicto. La primera, se centra en demostrarlo desde una lectura testimonial, pues reconoce el trabajo investigativo del escritor con la comunidad, y enriquece la interpretación al comparar la obra con

testimonios de fuentes periodísticas y documentos históricos para ver cómo en ambos hay un reflejo del abandono estatal hacia las comunidades afrodescendientes. Y el segundo, reconoce que la narrativa teatral tiene utilidad para reinventar el pasado y traerlo de manera viva al presente y esto lo analiza desde los conceptos relativos a la memoria de Maurice Halbwachs.

Por último, Diana Corradine en su tesis de maestría, *Corpo-oralidades y territorio en la dramaturgia de Felipe Vergara, de la experiencia del conflicto al correlato artístico* (2019), hace un recorrido por tres piezas dramáticas de Felipe Vergara, entre ellas *Kilele*, en donde demuestra la preocupación del autor por contar los relatos ocurridos durante la guerra en el Pacífico colombiano y cómo estas obras actúan como una forma de resistencia al proporcionar una versión alterna de los hechos por fuera de la institucionalidad. Este estudio resultó de gran importancia para esta investigación ya que, Corradine se ocupó en analizar las relaciones entre las comunidades y su territorio, la representación de los cuerpos en las obras y la importancia de los rituales de duelo para la recuperación de la memoria colectiva. Y todos estos temas dialogan estrechamente con el propósito de esta investigación, por lo cual, fue un importante texto base para desarrollar el análisis de la obra *Kilele*.

En el segundo gran grupo, hay dos valiosos artículos que proponen hacer un recorrido contextual de cómo ha sido el tratamiento del tema de la violencia y el conflicto armado en el teatro colombiano. Por un lado, está Darío Gómez con *Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo* (2021) en donde, a partir de una línea cronológica de las dramaturgias colombianas sobre el conflicto interno de las últimas décadas, logra hacer un análisis evolutivo de las obras, en el cual concluye que, en sus inicios había una predominancia por el carácter testimonial y realista, que luego pasó a desarrollarse una etapa con una elaboración más metafórica de los hechos, para desencadenar, a continuación, en una fusión entre ambas

tendencias; evidenciando una preocupación tanto por la memoria de las víctimas como por la forma de contar las historias.

Por el otro, está Marina Lamus con *El canon de la sinrazón* (2012) quien, con una metodología similar a la de Gómez, aporta las características de las nuevas dramaturgias, tales como, la inclusión de la multiculturalidad y los espacios no convencionales, la importancia de resaltar las necesidades de las comunidades y representar sus problemas específicos, la ruptura de la estructuración dramática, entre otras; las cuales corresponden con lo que ella llama las “dramaturgias de la memoria” o las “poéticas del horror”.

Ambos trabajos aportan un espectro global en donde se puede ubicar a las obras del corpus de esta investigación, además de brindar herramientas formales y específicas para desglosar las mismas obras.

Para finalizar, es de resaltar el trabajo de Carlos José Reyes quien en tres largos tomos realizó una investigación que atraviesa los dos grupos que se han clasificado para este estudio. En los tres libros, titulados *Teatro y Violencia en dos siglos de historia de Colombia I, II y III* (2015), hace un análisis de diferentes obras dramáticas y las clasifica cronológicamente según los diferentes eventos históricos relacionados con la violencia y el conflicto en el país. Es así, como Reyes hace un recorrido desde la conquista, pasando por la independencia, la Guerra de los Mil Días, la masacre de las Bananeras, el Bogotazo, la Violencia, y demás, hasta llegar a la violencia urbana con la participación de guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. Incluso, en el tercer tomo dedica un capítulo a los “Desplazados y Marginales”, en donde analiza, desde los hechos históricos y su construcción dramatúrgica, cuatro obras de teatro que indagan sobre este tema: *La*

ciudad Dorada (1973) del Teatro la Candelaria, *Crisanta sola soledad Crisanta* (1992) de Víctor Viviescas, *Sobre -vivos* (1999) y *Los desplazados* (2002) de Misael Torres.

Con lo anterior, se puede encontrar una tendencia en los trabajos críticos, no solo sobre las obras concernientes a este trabajo, sino en general del estudio de piezas teatrales con temática de la Violencia y el conflicto armado en Colombia, en donde predominan los análisis de carácter sociológico y con comparaciones, o constataciones, de los hechos históricos. Este es el caso de Carlos José Reyes y la mayoría de los estudios encontrados sobre *Kilele*. Por tanto, considero que este trabajo parte del interés por la reconstrucción de los hechos históricos referenciados en las obras, pero no pretende quedarse solo en eso, ya que utiliza el contexto como un punto clave para la interpretación temática de las mismas obras.

Este trabajo se diferencia de los enfoques vistos con anterioridad, pues se centra en el análisis del contenido temático de las obras, especialmente al concerniente al desplazamiento forzado, en donde dinámicas de terror y violencia modifican la relación con el cuerpo y el territorio de las comunidades afectadas. Además, aunque es relevante el carácter testimonial en ellas, lo que se busca es encontrar en la construcción simbólica de los mundos ficcionales, que realizan los autores tanto de *Amantina*, como de *Kilele*, aquellos indicios que llevan a pensar de manera inmediata en el mundo empírico y en la subjetividad de las víctimas del desplazamiento forzado. Rastreando las afectaciones de los individuos y del territorio, así como también, la representación de los cuerpos y las diferentes formas de resistencia.

Así, los siguientes capítulos se encuentran organizados de esta forma. En el capítulo primero se realizó una breve contextualización histórica de los dos periodos de violencia más destacados durante el siglo XX en Colombia, es decir, La Violencia bipartidista y el conflicto

armado. Aquí, también se hablará acerca del desplazamiento forzado como una problemática nacional, y sobre la tradición social del teatro colombiano a lo largo de este contexto.

En el segundo capítulo se expone el marco teórico escogido para el análisis de las dos obras dramáticas. Se comienza por mostrar la propuesta sobre “la función social de la literatura” desarrollada por Gregory Jusdanis (2014), para luego pasar por los conceptos de *las nuevas guerras y las guerras geo-económicas* de Mary Kaldor (2001) y Ulrich Oslender (2004) respectivamente, y luego, la matriz analítica de las *geografías del terror*, del mismo Ulrich Oslender (2008). Para finalizar con las propuestas interpretativas del *cuerpo-territorio* planteadas por algunas teóricas del feminismo comunitario.

Y en los capítulos tres y cuatro se llevará a cabo el análisis de las dos piezas dramáticas según la propuesta teórica planteada. Por un lado, tendrá lugar el estudio concerniente a la obra *Amantina o la historia de un desamor* (1975) de José Manuel Freidel y, por el otro, el espacio será dedicado a *Kilele, una epopeya artesanal* (2004) de Felipe Vergara. Ambos desarrollos cumplen con una metodología similar. Primero, se hará una relación entre el contexto histórico representado con las historias de las obras, para después interpretar las situaciones presentes desde los conceptos de *las nuevas guerras y las guerras geo-económicas* de Kaldor y Oslender. Segundo, se rastreará la identificación de los siete aspectos de las *geografías del terror* de Ulrich Oslender, los cuales se centran en las alteraciones del territorio y de los individuos durante las situaciones de despojo. Para, al final, enfocarse en las consecuencias de la violencia que recaen sobre el cuerpo de los personajes, esto desde el concepto de *cuerpo-territorio* de algunas feministas comunitarias, el cual permite reconocer las acciones de resistencia que se gestan desde el conocimiento de esta relación.

Capítulo I: Contexto Histórico

Para comprender los hechos históricos a los cuales se alude tanto en *Amantina o la historia de un desamor* (1975) de José Manuel Freidel, como en *Kilele, una epopeya artesanal* (2004) de Felipe Vergara es importante referir los contextos de producción, al igual que, los contextos histórico-sociales de ambas obras. Esto con la intención de profundizar en los aspectos temáticos del análisis, pues la historia del desplazamiento forzado en Colombia ha sido una constante en la mayoría de los relatos de la violencia, y esto es debido a que su raíz se encuentra en el problema de distribución y de la tenencia de tierras. Como dice Fals Borda (2015), la sociedad colombiana sufre de un “agrietamiento estructural”, es decir, una disfunción en el estatus y los roles de las instituciones que componen el Estado, la cual es producido principalmente por el problema de la tierra y la ausencia de garantías de acceso a derechos fundamentales (p.144).

Así, en este capítulo se abordará la descripción general de los dos periodos históricos referidos en las obras, ya que al momento del análisis se profundizará en aspectos más precisos para cada una de ellas. Por un lado, La Violencia de los años cuarenta y cincuenta, y, por el otro, el conflicto armado de finales del siglo XX. También, se hablará acerca del problema relativo al desplazamiento forzado en el país, y posteriormente, la evolución del teatro social colombiano.

1.1. El Periodo De La Violencia De Los Años Cuarenta Y Cincuenta

El año de 1948 trajo consigo un acontecimiento que desataría un periodo de violencia en Colombia. El 9 de abril de ese año fue asesinado el caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, una de las figuras políticas más importantes de mediados del siglo XX. Esto produjo el estallido social conocido como el Bogotazo. (CNMH, 2015). En este acontecimiento las calles de la capital

colombiana fueron tomadas por una serie de revueltas entre los bandos de los dos principales partidos políticos del país, el partido Conservador y el Liberal, para después extenderse por el resto de las ciudades y zonas rurales. En estas últimas, especialmente, se desató un recrudecimiento de la violencia producida por los odios bipartidistas entre conservadores y liberales, dando lugar así, al periodo conocido como la época de la Violencia.

El asesinato de este líder social tuvo tal repercusión debido a que su proyecto se presentaba como una alternativa popular que iba a generar un cambio en las formas tradicionales de hacer política. Su mensaje de campaña era: “el pueblo como base de una nueva sociedad” (CVE, 2022, p. 50). Por eso, este hombre fue apoyado por un amplio sector de campesinos, grupos obreros y pequeños propietarios; además, él respaldó causas como las luchas sindicales y denunció los problemas de tenencia de tierras que desplazaron a una gran cantidad de campesinos de la zona rural hacia las ciudades. (Noguera, 2013). Gracias a todo ello obtuvo una gran popularidad entre las masas, pues era una esperanza de organización social y de combate frente a las oligarquías del país. Por tal motivo, su muerte significó un impedimento, por parte de la élite política, para que el “el pueblo llegara al poder” (CVE, 2022, p. 55).

Así, la guerra que se desató entre liberales y conservadores tras la muerte de Gaitán fue el inicio de un periodo que abarcó más de una década y, durante ese tiempo, provocó numerosas víctimas mortales y otras víctimas de prácticas violentas como: “tortura, boleteos, despojo de animales, herramientas y cosechas, abandono o ventas precipitadas de fincas o parcelas y los bombardeos y quemas de pueblos” (CNMH, 2015, p. 41). Esto con el fin de defender las banderas de cada uno de los partidos, asunto que respondía más a una filiación emotiva que a una participación política.

Es preciso mencionar que el gobierno tuvo una gran incidencia en esta guerra pues, utilizó a la Policía como instrumento partidista, la cual ayudó en la conformación de grupos armados como los Pájaros, en el norte del Valle, y los Chulavitas, en departamentos como Boyacá. De igual forma, los líderes liberales contribuyeron en la creación de algunas guerrillas liberales para contrarrestar las fuerzas del partido Conservador. (CVE, 2022). Guerrillas que en un inicio no compartían ninguna ideología política, pero que después fueron influenciadas por el partido comunista y que serían el origen de lo que se conocería más adelante como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-FARC. (Noguera, 2013).

Ante este panorama, las élites económicas y los líderes de ambos partidos se aliaron en un golpe militar para frenar la violencia que se había salido de control. Con el retiro de la Presidencia de Laureano Gómez (1950-1951) y la simpatía cada vez mayor por el Partido Comunista, la toma del poder por parte del general Rojas Pinilla fue usada como un mecanismo temporal para restaurar el orden social en la nación. Esta dictadura abarcó los años de 1953-1957 y durante ese periodo el mandatario desarrolló algunas políticas públicas para realizar una amnistía y cese al conflicto entre los adeptos a los partidos tradicionales, así como también, permitió algunas mejoras populares como la creación de instituciones públicas de educación y el voto de la mujer, y a su vez, agudizó la persecución contra los miembros y seguidores del Partido Comunista. (CVE, 2022).

Esta época de Violencia concluye con una coalición política entre liberales y conservadores conocida como El Frente Nacional (1958-1974). En donde ambos partidos se turnaron la presidencia durante cuatro periodos, así mismo, como los cargos públicos entre ellos. Esta iniciativa constituyó una medida para disminuir la violencia, al igual que, una exclusión del resto de movimientos políticos alternativos que promovían una identidad diferente a la de los tradicionales. (Noguera, 2013). Sumado a esto, el contexto de la Revolución Cubana y su impacto

en las guerrillas armadas del continente, dio lugar a la creación de nuevos grupos insurgentes que no estaban de acuerdo con tal exclusión política, lo que detonaría un nuevo periodo de violencia en el país. (CNMH, 2015).

1.2. El Conflicto Armado De Finales Del Siglo XX

La exclusión de alternativas políticas durante el periodo del Frente Nacional hizo que representaciones con ideologías distintas se inclinaran por el uso de las armas para hacer valer su opinión política. La influencia de diferentes corrientes de izquierda provocó en 1964 el nacimiento de guerrillas como las FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, y el ELN, Ejército de Liberación Nacional, y, más tarde, en 1967, el surgimiento del EPL, Ejército Popular de Liberación. (CNMH, 2015). Estos grupos se asentaron principalmente en algunas zonas rurales que, desde la época de La Violencia hasta la actualidad, han sufrido de desplazamiento forzado, esto con el objetivo de establecer un orden en la ausencia del poder estatal.

La creciente expansión que tuvieron estos grupos insurgentes alarmó a los gobernantes de turno. Por eso, bajo el nombre de una campaña de Seguridad Nacional, promovida por Estados Unidos durante la Guerra Fría, diferentes presidentes contribuyeron a la creación de grupos civiles armados. (CNMH, 2015). Entre ellos están los casos de Guillermo León Valencia (1962-1966) con sus grupos de autodefensas civiles y el de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970), con asociaciones campesinas como la ANUC, Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, que brindaban servicios de seguridad al Estado en las zonas rurales. Todo esto desencadenaría lo que después, en la década del noventa, se presentaría como el auge de las organizaciones paramilitares, donde entraron al panorama grupos conocidos como las Convivir, Cooperativas de seguridad, y

las AUC, Autodefensas Unidas de Colombia. (CVE, 2022). Dichas organizaciones formaron alianzas con las fuerzas militares para encabezar una lucha contrainsurgente, aprovechando la ventana legal que les dejaba el estatuto de Seguridad Nacional.

Un ejemplo de esto se evidenció en la zona del Urabá antioqueño y las inmediaciones del río Atrato en el Chocó. Aquí, las AUC, bajo la dirección de los hermanos Castaño, se disputaron el control de la región con las organizaciones guerrilleras de las FARC-EP. (CEV, 2022). Con alianzas entre empresarios, ganaderos, fuerzas militares y paramilitares se pretendía expulsar al grupo insurgente, al mismo tiempo que, desplazar a los campesinos que evitaban la proliferación de los monocultivos de banano y palma de aceite. Tal es el caso de la Comercializadora Internacional Banacol, la cual estuvo implicada en la financiación de grupos paramilitares de la zona. Esto según las declaraciones que hicieron jefes paramilitares como Salvatore Mancuso, Fredy Rendón Herrera y el Alemán, los cuales “generaron el desplazamiento forzado, los asesinatos y las desapariciones para la siembra de palma aceitera en los territorios colectivos del Curvaradó y Jigumiandó y en general del bajo Atrato.” (CIJP, 2011).

La disputa entre estos actores ha perjudicado a las comunidades a lo largo del río Atrato; una de las muestras más grandes de este conflicto tuvo lugar el 2 de mayo de 2002 con la masacre de Bojayá. (CVE, 2022). En donde, los enfrentamientos entre los frentes paramilitares y la guerrilla de las FARC desembocaron en la muerte de cientos de pobladores que estaban refugiados en la iglesia de Bellavista y en el desplazamiento masivo de la comunidad sobreviviente por el terror experimentado durante esta masacre.

1.3. Desplazamiento Forzado En Colombia

Como se evidencia en los dos periodos históricos antes referidos, se podría inferir que la violencia es una de las principales causas del desplazamiento forzado interno en Colombia. En 2023 un estudio realizado por el Observatorio de Desplazamiento Interno (IDMC) demostró que Colombia se encuentra entre los diez países con cifras más altas de desplazados internos a nivel global, ocupando el sexto puesto por debajo de Siria, Afganistán, República Democrática del Congo (RDC) y Ucrania (IDMC, 2023, p. 3). Este estudio revela que para finales del 2022 el número de desplazados internos del país fue de 339.000 (IDMC, 2023, p. 78); sin embargo, en él también se evidencian las dificultades para poder calcular una cifra exacta, pues este registro solo responde a los reportes de las víctimas que decidieron reconocerse a sí mismas como desplazadas, lo que deja a más del 51% de los afectados por fuera del cálculo, elevando el número a más de un millón.

Con lo anterior se demuestra que esta es una problemática que sigue siendo vigente en el país, pues, a pesar de la diferencia temporal, desde la década de los cincuenta hasta la actualidad continúa afectando a una parte de la sociedad colombiana. Es preciso recordar la definición que hace la Comisión de la Verdad sobre este conflicto:

El desplazamiento forzado se presenta cuando personas o grupos de personas se han visto obligadas a salir de su residencia o de su sitio habitual de trabajo por la fuerza o por intimidación, en particular como resultado de un acto realizado por los grupos armados, por una violación de derechos humanos, por una infracción al derecho humanitario o para evitar los efectos propios del conflicto, siempre y cuando no hayan cruzado una frontera estatal internacionalmente reconocida. (CEV, 2022, p. 403)

En esta definición el desplazamiento forzado se asocia como una causa de la violencia; pero, también es posible ampliar el significado de esta problemática si se ve cómo el conflicto armado ha usado al desplazamiento forzado como un “instrumento de despojo y desalojo de territorios codiciados por muy variados actores.” (CNMH, 2015, p. 17). Estas dos consideraciones extienden la complejidad del tema y permiten ver la articulación entre la violencia y el desplazamiento, pues todo acto violento, “la sevicia, las masacres, la tortura, las desapariciones forzadas, los asesinatos selectivos, las minas antipersonas sembradas en el territorio, el reclutamiento forzado de personas menores de edad” (CNMH, 2015, p. 17), puede leerse como un acto expulsor o un mensaje para que la víctima abandone su lugar.

1.4. El Teatro Social En Colombia

Nos tocó partir de una tierra humillada y árida, violada y cruelmente inmersa en sus ríos rojos, en sus soles rojos y en sus lunas rojas. El terror, ese sino que persigue a nuestro pueblo, era el protagonista, es el protagonista.

José Manuel Freidel, 1975

Para hablar de obras como *Amantina o la historia de un desamor* y *Kilele, una epopeya artesanal* es necesario conocer los antecedentes de la dramaturgia y el teatro social en Colombia, para ello, hay que recordar el movimiento teatral que surgió en Latinoamérica por la década de los años cincuenta. Durante esta época se vio la necesidad de romper con la tradición heredada de las formas de hacer teatro en Europa, es decir, con el teatro “naturalista o costumbrista” (Rizk, 1987, p. 13). Este se conoció como el Nuevo Teatro, nombre que le fue dado porque se interesaría por

impactar a un nuevo público, conformado por campesinos y personas del proletariado. Esto con el fin de pensar que:

lo que está sucediendo en escena le importa a todos, le concierne a todos, tiene que ver con los problemas de la sociedad a la que pertenece tanto el público como los actores y a la manera como ambos perciben esta realidad que es susceptible a ser representada, y lo más importante de todo, que es también susceptible a ser transformada. (Rizk, 1987, p. 15)

Todo esto respondía a un contexto socio-económico y político en Latinoamérica donde se juntaba el éxito de la Revolución Cubana con las ansias de las clases dirigentes por salir de la esfera del subdesarrollo. Esta última, produjo que se beneficiara más al mercado extranjero por encima de las crecientes industrias nacionales y quedaran de lado las manifestaciones políticas y culturales de la clase popular. Bajo estas circunstancias las obras teatrales que se crearon buscaban ajustarse “a las propias necesidades de cada país, por primera vez vistas y sentidas por el pueblo.” (Rizk, 1987, p. 18). Así, el teatro comenzó a preocuparse por tratar acerca de temas como, la Violencia bipartidista, las luchas sindicales, la apropiación de tierras, las injusticias del Estado, etc., los cuales le conciernen directamente al público y, de esa forma, invitarlos a la participación y la transformación de su entorno social.

Como dice Beatriz J. Rizk (1987), el objetivo del Nuevo Teatro “está dirigido exclusivamente a promover la transformación del pueblo, del *espectador*, a convertirlo de individuo pasivo a individuo activo y por eso busca afanosamente su participación por medio de debates, de razonamientos, que vienen después de las representaciones.” (p. 20). Esto se convierte en una bandera de función social para el teatro en Colombia, utilizando estrategias ya propuestas en el teatro didáctico de Brecht, o el teatro político de Piscator, pero que al adaptarse al contexto nacional se relaciona directamente con sus problemas sociales y sus procesos históricos.

Es así cómo, el Nuevo Teatro busca desenredar los hechos de injusticias que han sido narrados desde la versión oficial al “descubrir el mecanismo de las contrataciones que actúan en todo acontecimiento histórico.” (Rizk, 1987, p. 22-23). En suma, es un teatro que velaba por la reconstrucción de una memoria histórica y una reivindicación de las voces acalladas por la violencia. Que constituyó el inicio para la aparición de una escritura teatral propia y con algunos tintes aleccionadores; pero, que después de unas décadas, como se verá más adelante, evolucionará en sus contenidos artísticos reflejándose esto en las dos obras de este análisis.

Capítulo II: Marco Teórico

En este capítulo se expondrán las principales bases teóricas para el estudio de las dos obras dramáticas propuestas. Para entrar a analizar las situaciones de desterritorialización evidenciadas tanto en *Amantina o la historia de un desamor* (1975), de José Manuel Freidel, como en *Kilele, una epopeya artesanal* (2004), de Felipe Vergara, resulta indispensable sustentar la relación existente entre los hechos ficcionales de ambas historias y su correspondencia con el contexto político y social colombiano. Esto con el principal objetivo de responder a la pregunta: ¿por qué acudir a la literatura, y a las artes en general, cuando se quiere hablar de hechos reales e históricos y de sus repercusiones? Aquí, se recurrirá principalmente a la propuesta de Gregory Jusdanis (2014) sobre la función social de la literatura. Esta permitirá entender la relación de complementariedad que existe entre realidad y ficción y, al mismo tiempo, ayudará a justificar la escogencia de un corpus teórico perteneciente al campo de la geografía para realizar el análisis de esta investigación sobre los procesos de desterritorialización presentes en las dos obras dramáticas.

Una vez concluida esta parte se pasará a la investigación que responde al orden temático. Al tratarse de un contexto Latinoamericano, se consideró primordial explorar las nociones que algunos autores de esta región han trabajado acerca del concepto de territorio y de la desterritorialización. Esta última revela los conflictos sociales, de invasión y despojos de tierras, que traen consigo las “nuevas guerras” o “las guerras geo-económicas”, términos implementados por Mary Kaldor (2001) y Ulrich Oslender (2004) respectivamente. Las cuales, según ambos autores, utilizan el terror como una estrategia para obtener control sobre la población civil y sobre su territorio.

Los escenarios de violencia ocurridos en las obras de José Manuel Freidel y Felipe Vergara se pueden interpretar desde los conceptos previamente mencionados para demostrar cómo la implementación del terror, sobre una comunidad y su territorio, es una estrategia de dominación política y social. En este sentido, la matriz analítica diseñada por Ulrich Oslender (2008) sobre las “geografías del terror” ayudará a comprender cómo dicha estrategia actúa sobre la vida cotidiana de las comunidades víctimas de ella y va modificando la relación entre el territorio y los individuos.

Por último, se acudirán a las propuestas de algunas feministas comunitarias sobre la noción de cuerpo-territorio para explicar cómo al tiempo que la tierra es violentada se violentan los cuerpos que la habitan. Además, este concepto ilustra la relación que entablan los cuerpos con el territorio, ya que, en contextos comunitarios, la defensa de la tierra y del cuerpo como un primer territorio se vuelve un símbolo de resistencia ante los procesos de desterritorialización que aquejan a las comunidades.

2.1. ¿Tiene La Literatura Alguna Función Social?

Ante este interrogante autores como Ricardo Piglia han opinado que: “la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales. La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto.” (Piglia, 1986, p. 7). Incluso, Joseph Carroll argumenta que la ficción va más allá de la sola proporción de placer, pues ésta actúa como un mecanismo que ayuda a mejorar la capacidad de adaptación social ante situaciones, emociones y conflictos que se pueden experimentar de manera previa en la ficción. (Dutton, 2009). Sin embargo, a pesar de las diferentes interpretaciones sobre este tema, centraré la atención en la

propuesta que el profesor y crítico literario Gregory Jusdanis hace en *Los adversarios de la ficción* (2014) acerca de una posible respuesta a la función social de la literatura.

Este autor se fundamenta en la discusión que, desde la Antigua Grecia, ha puesto en enemistad a la realidad con la ficción. Es decir, en los discursos teóricos y estéticos que relacionan a la realidad con lo verdadero, mientras que remiten la ficción a lo falso y lo mentiroso. Ya decía Aristóteles en su *Poética* (2004) que la diferencia entre Heródoto y Homero no sólo estaba en el uso de la prosa y el verso, sino en “que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podrían suceder” (p. 56). La función del poeta se basa en que su imitación (o *mimesis*) sea creíble, o verosímil, no verdadera, ya que esto último corresponde a un asunto de la ciencia. La poesía posee así un carácter elevado ya que “narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular” (Aristóteles, 2004, p. 56). Aquí, es clara la frontera que deja de un lado a los relatos históricos como descripciones verídicas de hechos y, del otro, a la ficción como un artificio construido a partir de la imitación del mundo empírico. Como diría Ricardo Piglia: “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción.” (1986, p. 8). Y es que, la literatura utiliza la ficción para poder acercarse al mundo de una forma analógica, es decir, habla de una cosa para poder referirse a otra. De esta manera, al leer el crimen de Raskolnikov, el personaje de la novela *Crimen y castigo* (1866) de Fiódor Dostoyevski, se puede flexionar acerca del sentimiento de culpa e injusticia que aqueja a la humanidad, mientras que, al leer acerca de un robo en algún periódico de la localidad solo se referirá al hecho ocurrido entre las personas que estuvieron implicadas.

El conflicto entre ficción y realidad toma importancia en la búsqueda de una función social de la literatura porque en él se logra evidenciar la doble autonomía que la caracteriza: es una

construcción de mundo independiente y, sin embargo, siempre invita a comparar lo imaginado con lo real.

Por una parte la literatura es una institución social con una larga historia enraizada en la sociedad y sujeta a las luchas políticas y a las regulaciones económicas. Y, al mismo tiempo, crea un cosmos independiente, libre de las restricciones denotativas del lenguaje, de las reglas de la lógica y de la necesidad de una correspondencia literal. La literatura tiene margen para construir y reconstruir el mundo, una libertad que, de otro modo, sólo es posible en los sueños o en la locura. (Jusdanis, 2014, p. 17-18)

Esta doble pertenencia, al mundo ficcional y al mundo empírico, puede relacionarse con la definición que hace Mark Turner sobre la mente humana. Para él, la mente es literaria, pues utiliza procesos literarios para elaborar narraciones que se proyectan sobre otras y así, imaginar la realidad y construir significados. (Turner, 1996, p. 34). Por eso, cuando uno se enfrenta ante una obra artística es posible conectar y dejar afectar las propias emociones por lo que sucede en el mundo inventado, el cual puede ser completamente extraño al empírico o muy familiar, y, al mismo tiempo, es posible no perder de vista que se trata de una representación. Esta capacidad del arte, que permite agudizar la distinción entre lo real y lo imaginario, responde a lo que Gregory Jusdanis considera como “la necesidad humana de la simulación”. Y es precisamente en la evidencia de esa frontera entre ficción y realidad donde se encuentra la función social del arte y la literatura.

Necesitamos de la literatura y de la estética en general, como un espacio donde interactuar con formas inventadas y, más importante aún, donde experimentar la disparidad entre la vida y su imitación, la permanencia y el cambio. La literatura es importante no sólo porque sus representaciones son veraces, sino también porque nos permite reflexionar sobre esa tensión entre una realidad verificable y su reproducción distorsionada. La capacidad de distinguir entre lo real y

lo imaginario es esencial para nosotros como seres humanos. Nuestra capacidad para imaginar algo nuevo, para inventar, para proyectarnos en la mente de otras personas y luchar por un mundo nuevo se basa en esta distinción. El papel de la literatura es el de destacarse como una esfera independiente de la práctica humana en la que podemos imaginar alternativas para las relaciones humanas y las instituciones políticas. (Jusdanis, 2014, p. 18)

La obra literaria se establece entre dos dimensiones, por un lado, el mundo empírico con sus problemas sociales, políticos y económicos; y por el otro, un mundo independiente que ha sido creado para estar libre de las restricciones de la lógica y la correspondencia literal. De esta forma, la literatura es capaz de atraer la mirada humana hacia los procesos estéticos de las obras para identificar en ellos la artificialidad de los objetos representados, es decir, vuelve más consciente al lector del entorno al enseñarlo de manera extraña, pues al esclarecer las fronteras entre lo literario y lo empírico, lo capacita para tomar distancia de esta realidad y criticarla. Así, el mundo ficticio de la obra de arte sólo cobra sentido en su comparación con el mundo real y resulta imposible disociar al arte de la sociedad. Aquí está la clave de la defensa que este autor hace de la literatura, lo que considera su función social o su *capacidad parabática*: “Mi teoría de lo parabático incorpora ambas dimensiones, ya que entiende el mundo ficticio del arte como una creación formal que sólo cobra sentido comparada con el mundo real.” (Jusdanis, 2014, p. 17).

El término *parabático* o *parábasis* hace referencia a una de las partes de la comedia de Aristófanes donde los miembros del coro se quitaban las máscaras para dirigirse directamente al público, como ciudadanos y no como actores en el escenario, y trataban asuntos importantes de corte social, cultural y político. Con lo anterior, se lograba transgredir la ilusión que separa a los espectadores de lo que ocurre dentro del escenario, en otras palabras, de lo ficticio y de lo real, y así, evidenciar la capacidad dual del arte: brindar placer y, al mismo tiempo, tener un propósito

social. Porque, por un lado, podemos disfrutar de la ensoñación que proporciona la ficción, pero, por el otro, desde ese mundo es posible volver la mirada hacia la realidad para criticarla, buscar alternativas o, incluso, intentar cambiarla.

La parábasis lleva a cabo su crítica transgrediendo la frontera entre espectador y escenario, ratificando así, ante los espectadores, que la obra que presencian es tanto ficción como realidad. Tal vez como ningún otro rasgo del arte, la parábasis reivindica la idea de que el artificio es parte de la propia presentación del arte. (Jusdanis, 2014, p. 115)

El efecto que logra la parábasis es el de proteger y destruir al mismo tiempo la ilusión que distancia la obra de arte del espectador. Y es posible que ocurra de dos formas: la propuesta por Aristófanes, donde hay una interrupción de los sucesos del mundo ficcional para dar paso a las problemáticas sociales que aquejan al mundo real, es decir, desde dentro de la obra de arte hacia afuera; y la experimentada por Esquilo, donde no ocurre una interrupción explícita, sino que son las mismas situaciones sociales y políticas, del presente y el pasado inmediato, las que permean la obra artística desde afuera hacia adentro. Esta última se podría considerar como “una parábasis invertida” (Jusdanis, 2014, p. 130).

La capacidad parabática de la literatura hace volver la mirada sobre el margen entre lo imaginario y lo real. Sin esta distinción no es posible salir de la ensoñación que proporciona el mundo inventado y se podría confundir fácilmente con la realidad, perdiendo así, su carácter social y político. Entonces, para responder la pregunta sobre la utilidad del arte y la literatura, es preciso entender que no existe tal utilidad en un sentido práctico, sino que su función social radica en la exaltación de su singularidad. Esto es, esclarecer la diferenciación entre ficción y realidad. Con la cual es posible la comparación entre ambos mundos, permitiendo la influencia del primero sobre el segundo. Claro que dicho impacto no ocurre de forma directa, sino en la medida en que la

permanencia dentro de un mundo ficcional, permita luego la interacción con el mundo empírico. Esto resulta paradójico, pues: “Al explorar la interacción entre artificio y verdad, argumentan que llegamos a la verdad por medio de la ficción, incluso cuando no sabemos en qué consiste esa verdad.” (Jusdanis, 2014, p. 138).

2.2. El Concepto De Territorio En Latinoamérica

“El lugar que ocupa un grupo no es como una pizarra sobre la que se escriben y borran cifras y figuras. ¿Cómo nos iba a recordar a lo que hemos trazado la imagen de la pizarra, si es indiferente a las cifras y en una misma pizarra podemos reproducir todas las figuras que queramos? No. Pero el lugar ha recibido la huella del grupo y a la inversa. Entonces, todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos. Cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que sólo pueden comprender los miembros del grupo, porque todas las partes del espacio que ha ocupado corresponden a otros tantos aspectos distintos de la estructura y la vida de su sociedad, al menos en su faceta más estable.”

Maurice Halbwachs, 1968

El concepto de territorio ha sido trabajado mayormente en el área de la geografía, sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, otras disciplinas de las ciencias sociales se han preocupado por explorar los procesos simbólicos que se establecen entre una población y el espacio que habita, tal es el caso de la sociología, la antropología y las ciencias políticas. Esta inclusión de perspectivas permitió ampliar la comprensión de dicho concepto hacia niveles culturales, económicos y políticos. Por tal motivo, encontramos que la noción de territorio, incluso dentro del mismo campo de la geografía, ha tenido diversas interpretaciones que corresponden cada una a cierta finalidad específica.

Para no realizar una extensa contextualización acerca de este concepto, se mencionarán sólo dos ejemplos contrastantes. Los cuales están basados en el artículo *El territorio como apropiación sociopolítica del espacio. Entre la desterritorialización y la multiterritorialidad* (2020) de Guillermo Castillo.

Por un lado, está el caso de la tradición inglesa y francesa, donde se hace énfasis en los procesos político-administrativos y se considera al territorio como un marco que representa la idea de Estado-nación, es decir, las fronteras que permiten la distinción de un espacio a otro y, así mismo, asegurar el control de bienes, personas y recursos que circulan dentro de él. Y por el otro, está el enfoque de algunos autores latinoamericanos que utilizan la categoría de territorio para estudiar las diferentes relaciones de poder que se instauran, de manera desigual, dentro de un lugar específico entre varios actores, ya sean grupos sociales, comunidades étnicas o campesinas, instituciones estatales, empresas locales o multinacionales, entre otros. (Castillo, 2020). En esta última, es importante resaltar la relevancia que cobran los procesos socioculturales que realizan las comunidades para la apropiación de un territorio, los cuales están relacionados con un sentido de pertenencia, o una construcción identitaria de los individuos, además, del desarrollo de un valor simbólico y afectivo hacia el mismo territorio.

En la anterior cita utilizada como epígrafe, Maurice Halbwachs habla de que el “lugar” mantiene una relación dependiente con el grupo que lo habita, y se transforman mutuamente gracias a las interacciones entre uno y otro. Las prácticas cotidianas de una comunidad modifican los espacios dentro de un territorio y, al mismo tiempo, el territorio, con sus capacidades geográficas y recursos, ayuda en la construcción de una visión de mundo tanto de la comunidad, como del individuo.

Esto se puede completar con la concepción que tiene Milton Santos (2000) al respecto, pues para él, el territorio está ligado estrechamente con las prácticas cotidianas desarrolladas en la constante relación entre la comunidad y un determinado espacio. Para este geógrafo brasileño, el territorio en sí mismo, es decir, su representación física y material, no configura una categoría analítica, en cambio, el uso del mismo sí. Y utiliza el término de territorio “usado” para hacer esta distinción. Con la palabra “uso” se refiere no sólo al valor práctico del territorio, sino también al valor afectivo y simbólico creado por la interacción con el espacio. De esta forma, Santos logra incluir en el discurso geográfico, y específicamente en el estudio del territorio, una preocupación tanto por la historia del lugar, como por la vivencia cotidiana.

En este sentido, Gilberto Giménez (1999) también se acerca a una definición de territorio, esta vez partiendo de la diferencia entre las nociones de territorio y espacio. Pues, este teórico mexicano considera que el espacio es la materia prima con la cual se puede llegar a conformar un territorio. Para que un espacio logre la categoría de territorio debe pasar primero por un proceso de valorización, pragmática o simbólica, por parte de una agrupación humana:

El espacio tendría entonces una relación de anterioridad con respecto al territorio, se caracterizaría por su valor de uso y podría representarse como un "campo de posibles", como "nuestra prisión originaria". Correlativamente, el territorio sería el resultado de la apropiación y valorización del espacio mediante la representación y el trabajo, una "producción" a partir del espacio inscrita en el campo del poder por las relaciones que pone en juego; y en cuanto tal se caracterizaría por su "valor de cambio" y podría representarse metafóricamente como "la prisión que nos hemos fabricado para nosotros mismos". En resumen, serían tres los ingredientes primordiales de todo territorio: la apropiación de un espacio, el poder y la frontera. (Giménez, 1999. p. 27)

Ese proceso de apropiación o valorización de un espacio puede ocurrir de dos formas: por un carácter *instrumental-funcional* o por uno *simbólico-expresivo*. En el primero, se prioriza la relación en términos utilitarios con el espacio, es decir, las ventajas geográficas o de explotación económica que le puede brindar a una comunidad; mientras que, el segundo, toma en cuenta el papel que desempeña el territorio como cimiento en la construcción simbólica de la cultura y de las identidades individuales y colectivas de una sociedad. Por esta razón:

el territorio es también objeto de operaciones simbólicas y una especie de pantalla sobre la que los actores sociales (individuales o colectivos) proyectan sus concepciones del mundo. Por eso el territorio puede ser considerado como zona de refugio, como medio de subsistencia, como fuente de recursos, como área geopolíticamente estratégica, como circunscripción político-administrativa, etc.; pero también como paisaje, como belleza natural, como entorno ecológico privilegiado, como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como lugar de inscripción de un pasado histórico y de una memoria colectiva y, en fin, como "geosímbolo"¹. (Giménez, 1999. p. 29)

Otra definición, esta vez desde la perspectiva del brasileño Rogerio Haesbaert, permite explorar las relaciones de poder que se evidencian en los medios de apropiación de un territorio. Para este autor el territorio es un proceso de construcción que está sujeto a las dinámicas de apropiación espacial cambiantes por parte de diferentes actores, las cuales están insertas dentro de un contexto de relaciones de poder. Así, el territorio se piensa como “un espacio delimitado y controlado, a través del cual se ejerce un determinado poder, las más de las veces —aunque no exclusivamente— asociado con el poder político del Estado” (Haesbaert, 2011, p. 35). Esta noción da cuenta de las tensiones y disputas, tanto de carácter político, como económico, que ocurren

¹ El “geosímbolo” es definido por Joël Bonnemaïson como “un lugar, un itinerario, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales revisten a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad (Bonnemaïson, 1981: 256).” (Citado de Giménez, 1999).

dentro de los procesos de apropiación de un espacio y que pueden surgir bajo situaciones asimétricas de poder, por parte de instituciones estatales, empresas locales o multinacionales, grupos armados y la comunidad que habita la zona.

en el marco de una lectura foucaultiana del territorio desde del poder, los territorios son los diversos espacios (materiales y simbólicos) donde el poder se ejerce de múltiples maneras y escalas, que pueden implicar desde los referentes del Estado nación (a través de la soberanía y del control de la población) y de los grupos de poder económico y político, hasta otros sujetos sociales que, fuera de la esfera gubernamental, tienen diferentes capacidades de agencia e intereses (Haesbaert, 2016, p. 121)

Y es en ese juego de tensiones que “el territorio debe ser concebido como producto combinado de desterritorialización y de reterritorialización, es decir, de relaciones de poder construidas en y con el espacio” (Haesbaert, 2013, p. 269).

Para Haesbaert la desterritorialización ocurre cuando un grupo social, o individuo, pierde o posee menos control sobre su territorio, debido a que dicho control se encuentra ya fuera de su alcance o es ejercido por algún otro actor (Haesbaert, 2013). El autor considera que esta categoría analítica ha sido tratada, en ocasiones, para referirse de manera unilateral a los procesos que deterioran el vínculo entre los sujetos sociales, especialmente las comunidades subalternizadas, y el territorio, tanto en sus ámbitos materiales, como simbólicos. Dejando así, una idea errónea de territorio vacío, donde una comunidad queda sin territorio o un territorio queda sin comunidad. Cuando en realidad lo que ocurre dentro de los procesos de apropiación territorial es una constante tensión entre distintos actores, que entran en una dinámica de disputa por el control del territorio que puede presentar, de manera simultánea, procesos de desterritorialización y de reterritorialización:

El territorio está vinculado siempre con el poder y con el control de procesos sociales mediante el control del espacio. La desterritorialización nunca puede dissociarse de la reterritorialización, y puede tener tanto un sentido positivo cuanto negativo. Entendida como fragilización o pérdida de control territorial, ella tiene un sentido negativo más estricto —como precarización social—; pero el término puede tener también un sentido potencialmente positivo, porque en su acepción más general, la desterritorialización significa que todo proceso y toda relación social implican siempre simultáneamente una destrucción y una reconstrucción territorial. Por lo tanto, para construir un nuevo territorio hay que salir del territorio en que se está, o construir allí mismo otro distinto. (Haesbaert, 2013, p. 13)

Con lo anterior, se entiende que el territorio, como categoría analítica, no es un mero escenario donde ocurren las interacciones sociales, ni el medio de producción que permite la circulación de los recursos, el capital y las personas, sino más bien como un entramado que refleja relaciones simbólicas que construye una comunidad con su entorno y, por lo tanto, con el mundo.

En este sentido, ver los procesos de territorialización y desterritorialización como reflejos de las relaciones de poder entre diferentes actores permite evidenciar, por lo menos en un contexto latinoamericano, cómo la disputa por el territorio representa un enfrentamiento entre, por una parte, el modelo capitalista y extractivista que defiende los intereses de los estados y las organizaciones empresariales, y por la otra, la defensa de la propia vida y existencia de los grupos subalternos y las comunidades étnicas y campesinas. Concluyo este apartado con una cita de Milton Santos:

creo que se podría decir que el territorio, en un primer momento, se caracteriza por una solidaridad orgánica. La solidaridad internacional entre las personas, entre los sectores, entre las instancias, es orgánica. Se crea por la propia existencia de un grupo y un lugar. Y un segundo momento, que es

una transición para el momento actual, en el que la organización del territorio está dirigida por la política de los estados. En tanto hoy, es la política de las empresas globales y de las instituciones supranacionales las que dirigen la lógica de los territorios. Decididamente que pasamos de una construcción lenta del territorio a otra rápida; únicamente para hacer una broma, una broma filosófica: para su desconstrucción. (Santos, 2000, p. 90)

2.3. Las Nuevas Guerras O Las Guerras Geo-Económicas

Continuando con lo anterior, la forma más rápida de apropiación de un territorio se logra a través de la violencia: y más específicamente, a través de la guerra. Mary Kaldor en *Las nuevas guerras. La violencia organizada en la era global* (2001) propone que la era de la globalización ha modificado los objetivos, los métodos y la forma de financiación de los conflictos bélicos a nivel mundial. Diferenciando así, a “las viejas guerras” de “las nuevas guerras”. Donde estas últimas se caracterizan por desarrollar una especie de violencia estratégica que sobre pasa las diferencias entre las nociones de guerra, crimen organizado y violación de los derechos humanos. Para esta autora, quien centra su visión desde un contexto europeo, “las viejas guerras” eran impulsadas por objetivos geopolíticos e ideológicos relacionados con la idea de Estado y la organización de la sociedad, mientras que, las “nuevas guerras” trasladan su motivación a reivindicar el poder de una identidad excluyente, es decir, promover el odio entre grupos sociales con distintos intereses políticos, religiosos, lingüísticos, étnicos, raciales, culturales, entre otros. (Kaldor, 2001).

Otro autor que se preocupa por este tema es Ulrich Oslender, el cual considera que las guerras contemporáneas han sufrido un cambio cualitativo, de una finalidad geo-política, hacia lo que él denomina las guerras geo-económicas. Esto quiere decir que, en el actual contexto de

globalización, estos fenómenos han mutado de una necesidad de resguardar o aumentar las fronteras nacionales, a una dimensión que supera toda zona regional, o nacional, y puede incluir agentes extraestatales con fines económicos específicos. Es así como, en “las guerras «tradicionales» geopolíticas los enfrentamientos se dan normalmente entre estados. Se busca defender o ampliar su territorio con la demarcación y/o el cambio de fronteras” (Oslender, 2004. p. 67), mientras que, la lógica geo-económica se centra en el acceso a los recursos económicos y en la explotación de un territorio:

La destrucción y limpieza de futuras zonas de intervención para el capital sediento de nuevas esferas de explotación y apropiación al cargo de agentes estatales y extra-estatales hacen parte de la nueva estrategia de las guerras geo-económicas. Es esta la lógica de la «Gran Pesadilla Neoliberal». (Oslender, 2004. p.70)

El autor ilustra este énfasis en el interés económico con la Guerra en Irak (2003-2011), donde Estados Unidos no solo deseaba controlar la explotación petrolera de este país, sino que también planeaba una reconstrucción del mismo para que fuera posible la entrada de múltiples empresas norteamericanas. Y el ejército estadounidense fue la vanguardia que preparó con hostilidad el terreno para cumplir el objetivo. También, Oslender menciona otro caso en el cual se puede evidenciar la intromisión de actores no estatales: la guerra del Pacífico colombiano. En esta zona, comunidades negras, indígenas y campesinas viven bajo un régimen de terror impuesto por grupos paramilitares, guerrilleros y el ejército nacional. Estos tres actores en su disputa por el territorio y en defensa de sus propios intereses económicos, sean nacionales o transnacionales, provocan una pérdida de territorialidad en la población, quienes, intimidados y desprotegidos, se ven obligados a vivir confinados en su región o a desplazarse fuera de ella.

En los anteriores ejemplos se puede observar cómo las poblaciones que sufren un proceso de desterritorialización, en el marco de la lógica geo-económica, se encuentran bajo un ambiente de terror constante que domina sus prácticas cotidianas. La intimidación, amenazas, despojos de tierra, masacres, delimitación de espacio, entre otros, son estrategias que permiten utilizar el terror como una forma de manipulación y control sobre el otro. Es por eso que el autor reconoce que:

El terror es una estrategia de guerra y una herramienta de dominación. No está dirigido tanto a sus víctimas más inmediatas, sino más bien a los sobrevivientes. Es una estrategia comunicativa. El terror funciona como un espectáculo, envía un mensaje a los supervivientes, amenazándolos. A través de la aplicación sistemática del terror, se genera un profundo sentimiento de temor entre las poblaciones locales y los lugares se transforman en espacios de miedo que rompen dramáticamente las relaciones sociales locales y regionales. (Oslender, 2018. p. 77)

Así mismo, Mary Kaldor agrega que “las nuevas guerras” tienen como objetivo la apropiación del territorio mediante el control político de la población, y lo logran al desestabilizar sus creencias y prácticas, sembrando el miedo y el odio en su cotidianidad. La idea principal es obtener el control mediante la homogeneización de las identidades de los individuos, por eso sus diversos métodos apuntan a expulsar a los civiles mediante masacres, desplazamientos forzados y la intimidación. (Kaldor, 2001).

En este sentido, el autor Ulrich Oslender ha desarrollado un marco conceptual denominado las *geografías del terror*, con el cual se puede analizar de manera metodológica la experiencia del terror vivido por las comunidades locales a causa de las lógicas desestabilizadoras de la guerra geo-económica. Además, esta categoría se interesa por mostrar cómo se manifiesta dicho terror, infligido por actores estatales y extra estatales, tanto en los pobladores de una región, como en los espacios que habitan.

2.4. Las Geografías Del Terror

La propuesta analítica de las *geografías del terror* de Ulrich Oslender nace desde su interés por el acercamiento entre el área de la geografía y el concepto de “guerra contra el terror”², y al mismo tiempo, por su intención de llenar los vacíos de otras investigaciones en el área, que no se preocuparon por la definición del terror y del terrorismo, ni por las manifestaciones y transformaciones concretas que el terror tiene sobre los paisajes y las personas que lo habitan. Oslender se inclina por estudiar:

cómo podemos pensar el terror geográficamente, o sea, cuáles son las espacialidades –o, como sugiero más tarde, las geografías concretas del terror– y cómo podemos conceptualizarlas más críticamente para sacarnos de la reducción conceptual e intelectual a la que ha llevado el lavado de cerebro de los discursos dominantes de la “guerra al terror”. Por ejemplo, ¿cómo se vive con el terror en lugares particulares? ¿Cuáles son las expresiones y manifestaciones concretas del terror en los paisajes? ¿Cómo transforma el terror a lugares y espacios? Pero también, ¿cómo se resiste y lucha contra el terror desde lugares distintos? (Oslender, 2018. p. 70)

Antes de pasar a explicar las categorías analíticas desarrolladas por Oslender, se centrará la atención en las definiciones de *terror* y *terrorismo*. Según el Oxford English Dictionary, consultado por el mismo autor, *terror* es “El estado de ser aterrorizado o muy atemorizado; *sentir* miedo intenso, espanto o pavor.”³ (Oslender, 2018. p.70); mientras que, *terrorismo* se define como: “Una política destinada a atacar con terror a aquellos contra quienes se adopta; El empleo de

²Con “guerra al terror”, “guerra contra el terror” o “guerra contra el terrorismo” el autor hace referencia a la campaña guerrillista que inició Estados Unidos, luego de los atentados terroristas presentados el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y en Washington D.C por el grupo Al Qaeda. Bajo el mandato de George W. Bush, apoyado por miembros de la OTAN y otros aliados, se dio inicio a un proceso de eliminación sistemática de grupos terroristas para, así, acabar con el terrorismo internacional.

³ Las cursivas son mías.

métodos de intimidación; El hecho de aterrorizar o la condición de ser aterrorizado.” (Oslender, 2018. p.70).

Con lo anterior, es preciso agregar la definición del concepto político de “terror”, el cual surgió durante la Revolución Francesa, específicamente, en el periodo conocido como el “Reinado del Terror” de Maximiliano Robespierre: “El terror era el medio por el cual la sociedad debía ser purificada y la guillotina su herramienta y el principal símbolo de esta fase de la Revolución Francesa.” (Oslender, 2018, p. 70-71). Entonces, el terror es una forma de aplacar la diferencia en la sociedad y una manera de impartir justicia. Es en este contexto donde:

el término político “terror” surgió como una estrategia empleada por el Estado para controlar a su población nacional. En otras palabras, emergió como terror de Estado. Y hasta hoy, en términos del número de víctimas, el terrorismo patrocinado por el Estado supera con creces las acciones terroristas cometidas por grupos no estatales. (Oslender, 2018. p. 72)

El autor apela a volver a la definición de los conceptos de terror y terrorismo porque algunas investigaciones alrededor del contexto de la “guerra contra el terror” se olvidan de las acciones terroristas que también pueden cometer los Estados:

re-orientar los discursos geopolíticos contemporáneos sobre la ‘guerra contra el terror’ que definen ‘terrorismo’ de manera restringida como un terrorismo contra sistemas del estado democrático neoliberal occidental, mientras esconden ‘otros terrorismos’, incluyendo los orquestados por estos mismos estados democráticos neoliberales. (Oslender, 2004, p. 7)

El término terrorismo ha sido utilizado, en varias ocasiones, como una campaña publicitaria por parte de los Estados para vender un proyecto de seguridad democrática. Esto, como fue el caso de Estados Unidos en su guerra contra los grupos insurgentes islámicos, invisibiliza el

terrorismo cometido por los mismos Estados. El concepto de terrorismo que es corrompido por la propaganda solo permite ver desde la perspectiva del bando oficial, se ve la amenaza en un solo sentido, la de los grupos terroristas no estatales, mientras que, no se cuenta con las acciones realizadas por el Estado hacia los grupos insurgentes y, con efecto colateral, a la sociedad civil. En ese sentido, el terrorismo estatal es una especie de “violencia normalizada” y no se cuenta como acción terrorista. Al revisar las definiciones de terror y terrorismo se aprecian ambas perspectivas del conflicto, las que involucran las acciones tanto del Estado, como la de los grupos insurgentes, sin entrar en discusiones maniqueístas, sino más bien, evidenciando la posición en la que queda la población civil en medio de ambos actores.

En el caso colombiano es relevante hablar de terrorismo de Estado, pues encontramos que los actores que atemorizan a la población civil son de origen tanto extra estatal, como estatal. Por un lado, se encuentran los grupos armados al margen de la ley, como las guerrillas y los grupos paramilitares, que combaten entre sí por el control de territorio, y del otro, el ejército nacional. Sin embargo, es sabido que el ejército ha trabajado en colaboración con grupos paramilitares, con el pretexto de expulsar a las guerrillas y por motivo de defender los intereses económicos de empresarios nacionales y transnacionales. En Colombia ha habido una colaboración entre fuerzas armadas y grupos paramilitares para vender una imagen de seguridad democrática contra las diferentes fuerzas guerrilleras y así, crear un ambiente de terror en la población.

Como ejemplo de esto, están los más de 6.042 casos de falsos positivos provocados, a partir de una política de Seguridad Democrática, por la administración nacional entre los periodos de 2002-2009. Esta constaba de asegurar un éxito en la guerra contra las guerrillas y el narcotráfico, al promover alianzas entre el Ejército y los grupos paramilitares y al otorgar incentivos monetarios a los miembros del Ejército Nacional por las bajas cometidas en combate. Permitiendo así, con

total impunidad, una cacería sangrienta que tuvo como principal víctima a la sociedad civil, con el propósito de inflar las cifras de guerrilleros asesinados y así, promocionar una supuesta paz para los colombianos.

A la luz de este contexto y a partir de una investigación empírica de más de 20 años en territorios pertenecientes a comunidades negras del Pacífico colombiano, Ulrich Oslender elabora la propuesta analítica denominada “geografías del terror”.

La aplicación sistemática del terror como un componente normal de sus estrategias locales (Pécaut 1999:10-11) lleva a la destrucción del tejido social de las comunidades víctimas, produce un sentido de miedo generalizado entre los pobladores locales, y sirve como arma en la lucha por el control territorial de los grupos armados. Se producen en los lugares afectados lo que llamo aquí ‘geografías de terror’: la transformación de lugares y regiones en paisajes de miedo con unas articulaciones espaciales específicas que rompen de manera dramática, y frecuentemente imprevisible, con las relaciones sociales locales y regionales. (Oslender, 2004. p. 7)

Esta propuesta analítica se compone de siete categorías, las cuales se explicarán más adelante, que tienen como fin estas tres razones. La primera, entender la complejidad del desplazamiento forzado, especialmente en las comunidades del Pacífico colombiano. La segunda, estudiar los fenómenos geográficos relacionados con el terror y el terrorismo, centrándose en la convivencia de las comunidades con dicho terror y en cómo se evidencia el impacto y las manifestaciones espaciales del terror sobre las poblaciones locales. Y la tercera, reorientar las discusiones sobre “la guerra contra el terror”, en donde, como se mencionó arriba, se tienen en

cuenta sólo las acciones terroristas en contra de los sistemas de estado democráticos neoliberales, y se invisibilizan los terrorismos orquestados por los mismos estados democráticos.⁴

Ante la primera razón que se presentó en el párrafo anterior, el autor hace un llamado de atención frente a las limitaciones analíticas con que se está acostumbrado a tratar el concepto de desplazamiento forzado. Por “desplazados” se conoce a las víctimas que han sido sacadas brutalmente de su entorno rural, lo cual las obliga a asentarse y empezar, muchas veces desde cero, en lugares urbanos, caracterizados por tener dinámicas desconocidas y hostiles para ellos. La forma más común en la que instituciones oficiales hablan de este tema es mediante cifras y estadísticas, estas acentúan la gravedad del problema en el discurso, pero, al mismo tiempo, invisibiliza las vivencias de las víctimas antes, durante y después de que ocurre el desplazamiento forzado:

Se ha creado un vocabulario estandarizado alrededor del fenómeno del desplazamiento que cosifica a la persona del desplazado a través de estadísticas, discursos de expertos, y políticas específicas.

En otras palabras, estamos frente a la construcción de la categoría del desplazado como fenómeno normalizado de la sociedad colombiana. (Oslender, 2004, p. 6)

Centrarse en las cifras y números de víctimas desplazadas, como algunos discursos políticos que buscan mejorar el problema solo desde la perspectiva económica y de seguridad en las ciudades, omite la afectación de la vida cotidiana en los ámbitos rurales por las vivencias de terror, amenazas y masacres impuestas por los grupos armados. Por tal motivo, el concepto de

⁴ Aunque el marco conceptual de las “geografías del terror” se elabora a partir de la experiencia del conflicto armado en la zonas del Pacífico colombiano, donde las comunidades han sufrido un proceso de desterritorialización por parte de los enfrentamientos entre el ejército nacional y los grupos guerrilleros y paramilitares, él mismo autor propone utilizar dicha matriz analítica en cualquier caso donde se evidencie el uso del terror como una estrategia de control social: “Ahora bien, mientras hago referencias concretas a la experiencia de las comunidades negras en Colombia, se invita aquí al lector a pensar estas geografías del terror en otros escenarios también. No se requiere mucha fantasía para imaginarse, por ejemplo, los “paisajes de miedo” que actualmente se están produciendo a lo largo del territorio de Siria en esta horrible guerra que no parece tener final.” (Oslender, 2018. p. 79).

“geografías del terror” pone su mirada en el origen del problema, el campo, y en las experiencias vividas de los afectados con el terror, evitando así, la reducción del fenómeno que promueven las políticas públicas que sólo se proponen mejorar las condiciones de vida de los desplazados en las urbes.

A continuación, se presentan los siete puntos principales de la propuesta de “geografías del terror”:

2.4.1. *La Producción De Paisajes De Miedo.*

Los paisajes de miedo se producen cuando hay una constante aplicación del terror sobre una región por parte de uno, o más, actores armados.

Estos paisajes frecuentemente son visibles en las huellas dejadas atrás, como por ejemplo casas destruidas y quemadas, huecos de balas o *graffiti* en las paredes, o plantaciones arrasadas o quemadas. Estos paisajes de miedo también son evidentes en los espacios vacíos (o vaciados) creados cuando los pobladores huyen, y abandonan sus casas y pueblos por temor de persecución y masacres. (Oslender, 2008, p. 144)

Estas huellas funcionan como un recordatorio del miedo experimentado, así, aunque las personas desplazadas vuelvan después de un tiempo a sus hogares, el recuerdo del terror estará presente tanto en sus imaginarios, como de forma material en el paisaje. También, la presencia de cuerpos muertos o mutilados en el lugar son una manifestación del terror como estrategia comunicativa y sirven como amenaza constante hacia los pobladores. Son recuerdos “vivos” que evocan los momentos de violación y tortura sufridos por la población. Hay aquí una “relación sistemática entre miedo y paisaje en relación con el espacio social rutinario y las prácticas corporeizadas de la vida cotidiana.” (Oslender, 2008, p. 144).

2.4.2. *Restricciones En Las Movilidades Y Prácticas Espaciales Rutinarias.*

El constante sentimiento de terror puede modificar las maneras de desplazarse y de relacionarse en una zona. En dicho contexto hay ciertas restricciones en los movimientos cotidianos de una población. Estas pueden ser de dos formas: por un lado, impuestas explícitamente por actores armados que prohíben el acceso a algunas zonas del territorio, para controlar la entrada y salida de productos, mercancía y personas del mismo; y por el otro, un sentimiento implícito, provocado por el temor, que le aconseja a uno no franquear ciertas fronteras invisibles. Esta inseguridad generalizada abarca todo el lugar y afecta la forma de movilidad de las personas provocando así “campos de confinamiento”. Los confinamientos son un problema grave, pues impide a las personas de una comunidad ejercer el control sobre su propio territorio y desplazarse libremente en él. “El contexto de terror lleva así a una fragmentación del espacio y rompe dramáticamente la movilidad espacial cotidiana.” (Oslender, 2018, p. 80).

2.4.3. *Dramática Transformación Del Sentido De Lugar*⁵.

El concepto del “sentido de lugar” se refiere a la relación entre el ser humano y el lugar. Desde esta dimensión subjetiva se apela a las percepciones tanto individuales, como colectivas, que se generan en el lugar y a los sentimientos que se asocian con el mismo. La imposición de un sistema de terror transforma dramáticamente esa relación. Las personas comienzan a sentir, pensar y expresarse de manera distinta sobre su lugar de vida. Ahora, el hogar se ve manchado por las

⁵ El geógrafo John A. Agnew, en su libro *Place and Politics* (1987), enfatiza tanto en los aspectos subjetivos, como objetivos del concepto de lugar y construye dicho concepto desde tres elementos: la *localidad*, la *ubicación*, y el *sentido de lugar*. El primero, se refiere a las interacciones sociales cotidianas que se realizan dentro de un espacio físico, las cuales componen las dinámicas de comportamiento de la colectividad. La segunda, se define como el espacio geográfico donde ocurren las interacciones sociales y el cual tiene relación económica, por los recursos encontrados en ella, o la falta de los mismos, dentro de un nivel nacional y global. Y el tercero, tiene que ver con el aspecto subjetivo de vivir en un lugar específico, donde los individuos y comunidades desarrollan un sentimiento de apego por las experiencias y memorias vividas en él, además, de un fuerte sentimiento de pertenencia e identificación colectiva. (Oslender, 2002).

experiencias y recuerdos traumáticos provocados por la violencia y el miedo. O, también, en el caso de desplazamiento forzado, cuando una persona piensa en su lugar de origen y todo lo que tuvo que dejar atrás, prefiere sumirse en el silencio, pues a menudo, las atrocidades experimentadas son demasiado duras para ser nombradas. No es ya el “hogar” (o el *homeplace*, en inglés) del que habla la escritora *bell hooks*⁶, “un espacio libre de vigilancia y opresión, donde se construyen solidaridades y sociabilidades” (Oslender, 2018, p. 81), sino que es el sitio físico donde ocurrió la masacre y el terror: “Ahora, en cambio, los imaginarios individuales y colectivos del lugar de origen son reemplazados por lo que podríamos denominar un sentido aterrorizado de lugar” (Oslender, 2008, p. 146).

2.4.4. *Des-territorialización.*

Los actores armados utilizan las amenazas y las masacres como una forma de tomar el control territorial arrebatado a las poblaciones locales. Estas acciones rompen con las formas existentes de territorialización. La opción más viable de las víctimas, para preservar la vida, resulta en huir de la violencia dejando atrás sus tierras, sus casas y ríos. El desplazamiento forzado de individuos y poblaciones enteras es el aspecto más visible de la *des-territorialización*. Sin embargo, este fenómeno también puede darse cuando, por medio del terror, se le restringe la movilidad cotidiana a un individuo o a una comunidad, provocando un proceso que se podría denominar *des-territorialización mental*. Aquí, la pérdida de territorialidad se experimenta por la evasión de ciertos lugares a causa de la violencia ejercida en ellos. Incluso, es posible que no sea

⁶ bell hooks es una escritora y activista feminista norteamericana quien plantea el concepto de *homeplace* desde un enfoque de interseccionalidad entre raza, género y clase. Al hablar de *homeplace* la escritora se refiere al lugar de resistencia que construyen las mujeres negras trabajadoras desde su propia casa al encargarse de las labores domésticas y de cuidado. En estos espacios se crea un ambiente seguro de libertad y bienestar alejado de la discriminación racial a cargo de la supremacía blanca. “This task of making homeplace was not simply a matter of black women providing service; it was about the construction of a safe place where black people could affirm one another and by so doing heal many of the wounds inflicted by racist domination.” (hooks, 1990).

necesario la experimentación de primera mano de la violencia, los rumores también crean una sensación de inseguridad que puede convertirse en una amenaza palpable y con ello, modificar los movimientos de los individuos. En este caso también se estaría hablando de una des-territorialización mental.

2.4.5. *Movimientos Físicos En El Espacio.*

El desplazamiento forzado es el principal resultado de las situaciones donde se experimentan amenazas, homicidios, torturas y masacres. Puede ocurrir de dos formas: a menor escala, cuando solo se trata de individuos, es decir, de núcleos familiares; o a escala masiva, cuando la migración es de poblaciones enteras que huyen de un territorio azotado por la violencia. También, estos desplazamientos pueden ser de corta distancia y duración, cuando la migración ocurre hacia poblados cercanos al del lugar de origen, o de larga distancia y duración, cuando se decide buscar nuevas oportunidades en las ciudades principales del país.⁷ Frecuentemente, estos desplazamientos se producen en una situación de caos, inseguridad e incertidumbre, pues no es una opción premeditada, sino que surgen de la necesidad de resguardar la vida ante una situación de amenaza mortal. Sin embargo, el huir de un lugar a otros, solo es uno de los posibles movimientos que reorganizan el espacio. Hay que tener en cuenta los movimientos de sentido contrario al de la huida: el retorno a los lugares de origen. Esta recuperación del territorio, sea promovida de manera institucional o individual, lleva a iniciar un proceso denominado *re-territorialización*.

⁷ En Colombia es posible identificar cuatro tipos de desplazamiento forzado: “1) corto: entre cabeceras municipales cercanas dentro de la misma región; 2) intermedio: entre las cabeceras municipales y polos urbanos a nivel subregional; 3) extra-regional: desde los polos subregionales a las grandes ciudades del interior del país (Bogotá, Medellín, Cali); y 4) intra-urbano. Muy lejos de lo que podría sugerir la categorización ordenada de esta cadena migratoria, sin embargo, estos ciclos de desplazamiento se articulan en un contexto de impredecibilidad y desorganización.” (Oslender, 2028, p. 82).

2.4.6. *Re-territorialización.*

No es posible hablar de *re-reterritorialización* sin la *des-territorialización*⁸, ambos procesos deben verse de manera conjunta. El retorno seguro de las poblaciones a su lugar de origen debería ser el fin último para la resolución del conflicto. Sin embargo, este regreso no resulta sencillo, el miedo, la incertidumbre y la inseguridad sobre las condiciones en que se va a encontrar el territorio, además de, los traumas y recuerdos de la violencia experimentada en ese lugar, hacen pensarlo dos veces antes de llevar a cabo esa odisea. La *re-territorialización* por regreso implica “una redefinición de las relaciones sociales anteriores y una re-construcción de los paisajes de miedo en espacios de solidaridad y paz.” (Oslender, 2018, p. 82). Pero, volver al lugar de origen no es la única forma de que ocurra una re-territorialización, también, están los desplazados que no vuelven a sus tierras, sea por decisión propia o por falta de condiciones de seguridad en el retorno, y comienzan una re-ubicación en el lugar de llegada. La reconstrucción de la vida del desplazado en un nuevo entorno urbano trae consigo todas las dificultades que implica re-acomodarse en un ambiente hostil y desconocido. Por un lado, están las necesidades de buscar un trabajo, una vivienda, la alimentación y una escuela para los hijos, y por el otro, la estigmatización y discriminación que conlleva ser una persona desplazada.

2.4.7. *Estrategias Espaciales De Resistencia.*

⁸ Para Rogério Haesbaert el territorio está siempre vinculado al poder y con el control de una sociedad mediante el control de un espacio. Por tal motivo, la des-territorialización no puede desligarse de la territorialización, y esta última puede tener un sentido tanto negativo, como positivo: “Entendida como fragilización o pérdida de control territorial, ella tiene un sentido negativo más estricto —como precarización social—; pero el término puede tener también un sentido potencialmente positivo, porque en su acepción más general, la desterritorialización significa que todo proceso y toda relación social implican siempre simultáneamente una destrucción y una reconstrucción territorial. Por lo tanto, para construir un nuevo territorio hay que salir del territorio en que se está, o construir allí mismo otro distinto.” (Haesbaert, 2013, p. 13).

Las personas resisten a la imposición del terror de maneras muy diversas, sean individuales o colectivas, e incluso desde planos personales, comunitarios o nacionales e internacionales. A una escala local, se tienen en cuenta las acciones de resistencia directas que tienen tanto los individuos como las comunidades hacia los actores armados que ejercen el terror en la región. Por ejemplo, la organización de la población para enfrentarse al terror, sea por la implementación de escondites ante ataques inminentes, por el enfrentamiento armado contra los actores de la violencia o por la denuncia de las atrocidades que rompe con el silencio instaurado por el terror. A nivel nacional, están las estructuras que hacen la coordinación entre el gobierno y las ONG. Y, esta última, a nivel internacional, cobra cada vez más importancia pues, a través de ellas se realizan las denuncias a instancias globales que revelan los delitos cometidos por los grupos armados y los mismos gobiernos, sobre la sociedad civil.

Como se dijo anteriormente, el mismo autor propone el marco conceptual de “las geografías del terror” como una categoría analítica libre que puede implementarse en cualquier contexto donde se evidencia la sistematización del terror como una herramienta de control y de expansión geo-económica. Él mismo se expresa:

las “geografías de terror” debe entenderse como una agenda para abordar el terror como un conjunto complejo de espacios, emociones, prácticas, movimientos y materialidades en una gama de escalas desde el cuerpo hasta las microgeografías de la casa, la calle, el río, el bosque y la región. Presta especial atención a las formas en que las personas enfrentan el terror en su lugar. En particular, la política multiescalar de resistencia llevada a cabo por los movimientos sociales puede ofrecer un rico campo de análisis para comprender mejor la lucha de muchas poblaciones que enfrentan el terror, la guerra y el desplazamiento forzado. (Oslender 2018)

Por lo tanto, es entendible que el terror ejercido de manera sistemática sobre una región afecta, por un lado, la conformación geográfica del espacio y de su paisaje, y por el otro, la movilidad, la identificación afectiva y las dinámicas cotidianas de las personas que habitan el territorio. En este sentido, es indispensable hablar acerca del cuerpo y su relación con el territorio, ya que todos los sentires experimentados por las personas que sufren algún tipo de desterritorialización atraviesan, en primer lugar, esa materia que los conforma, es decir, sus propios cuerpos. Por eso cuando un territorio es violentado y saqueado, los cuerpos que lo habitan también sufren las repercusiones. Los mecanismos de terror infringidos para apropiarse de la tierra dejan unos cuerpos dóciles y maleables, en los cuales, sin embargo, puede llegar a crecer la semilla de la resistencia y la recuperación del territorio.

2.5. Articulación Del Cuerpo-Territorio O “Cuando El Territorio Se Hace Carne Y El Cuerpo Trinchera”⁹.

La antropóloga mexicana Marta Lamas explica la importancia del cuerpo de la siguiente manera:

El cuerpo es la materia existencial del ser humano, una entidad simultáneamente física y simbólica. El cuerpo es el operador de todas sus prácticas sociales y soporte de todas sus vivencias, de sus intercambios afectivos y sus pensamientos. Cuando la sociedad le impone acuerdos y prácticas psicolegales coercitivas, el cuerpo experimenta, en sentido fenomenológico, distintas sensaciones placenteras o dolorosas. Además de locus de pulsiones y razonamientos, de deseos, angustias,

⁹ Subtítulo prestado del artículo *Narrar(nos) desde el cuerpo territorio. Nuevos apuntes para un pensamiento situado y metodologías en contexto* (2022) de Ana Britos-Castro y Sofia Zurbriggen.

alegrías y miedos, el cuerpo –el propio y el ajeno– es el objeto más inmediato que se ofrece al conocimiento de los seres humanos. (Marta Lamas, 2022, p. 485)

El cuerpo resulta ser, para el individuo, una puerta con la que se conecta con el mundo. Cada estímulo se percibe a través de él y estos responden directamente a los cambios y manifestaciones del entorno. Por tanto, no es posible hablar de un cuerpo sin espacio, sino más bien de un cuerpo habitante. Alicia Lindón aclara esta relación mediante el concepto de “embodied”¹⁰, el cual deja en evidencia que toda práctica social ocurre dentro de un espacio, y éstas despiertan en el sujeto sentimientos y afecciones que se conectan directamente tanto con la práctica como con el espacio mismo (Lindón, 2009). Dichas afecciones pueden ser positivas, cuando se tratan de recuerdos agradables relacionados con el espacio, o negativas, cuando el lugar trae consigo memorias dolorosas o despierta sentimientos de inseguridad.

En el caso de un territorio relacionado con el terror y la violencia es posible observar cómo el lugar toma sentido para los sujetos a través del miedo experimentado en él, de la misma forma que, “los sujetos que experimentan miedo en el lugar, viven su cuerpo como *una* prolongación del lugar significado por el miedo. Así el miedo no sólo da sentido al lugar sino *que* también se corporiza.”¹¹ (Lindón, 2009 p. 10). De esta forma, es evidente que la relación establecida entre el cuerpo y el espacio resulta indisociable.

A continuación, se ahondará en la relación entre cuerpo y territorio desde las reflexiones que algunas feministas comunitarias han hecho acerca de la unión de estos dos elementos. Aunque esta es una perspectiva con enfoque principalmente de género, es posible implementar esta noción

¹⁰ Concepto de la geografía que se ha ido perfeccionando y que apunta a: “destacar la corporización de las relaciones sociales, políticas, culturales en el espacio, de modo tal que el paisaje, el espacio, el territorio –por esa corporización de relaciones sociales– participa activamente en la reproducción social (Winchester, Kong y Duna, 2003:9).” (Lindón, 2009, p. 10).

¹¹ Las palabras en cursiva son agregadas por mí.

en contextos donde tanto mujeres, como hombres, resisten a la privatización de la tierra, se oponen a la destrucción de recursos naturales y luchan por la dignificación de la vida. Pues como reconoce Lorena Cabnal (2010): “toda forma de explotación de los bienes naturales es una forma de violencia contra la tierra y contra las mujeres y hombres que convivimos con ella.” (p. 24).

Para evidenciar la conexión que existe entre los sujetos y el territorio algunas autoras han introducido el concepto articulado de “cuerpo-territorio”. Este permite unir ambos elementos de tal forma que, en un contexto comunitario, es posible leer al cuerpo como una escala íntima del territorio, y al territorio, como un cuerpo colectivo vinculado a todos los miembros de la comunidad. Al respecto la antropóloga Delmy Tania Cruz-Hernández menciona que:

Mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política, donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes; y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como “acontecimiento ético” entendido como una irrupción frente a lo “otro” donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida. (Cruz-Hernández, 2016, p. 44)

Esta perspectiva se enfoca en el reconocimiento del cuerpo como un primer espacio habitado, es decir, el cuerpo como un lugar en el mundo desde donde se vivencia toda sensación, tanto emocional, como física, y se revelan las múltiples opresiones a las cuales está expuesto en la cotidianidad. En ese sentido, al adoptar esta postura el individuo reconoce su propia existencia y hace conciencia de las injusticias que atraviesan su cuerpo, para de esta forma, llegar a configurarse a sí mismo como un territorio de lucha donde se gestan las diferentes maneras de resistencia y resignificación.

Ante los mecanismos de terror empleados para la apropiación y explotación de tierras, el reconocimiento de la defensa del cuerpo es el primer paso que lleva hacia la recuperación y defensa del territorio-tierra. Pues, “si el cuerpo está enfermo también lo está el espacio, y, por ende, la sanación del cuerpo-territorio es mutuo-dependiente.” (Zaragocin, 2020, p. 87). Así, el cuerpo, que es un factor decisivo en las relaciones de dominación, se convierte en un punto de partida para la liberación de sí y del territorio.

No defiendo mi territorio tierra solo porque necesito de los bienes naturales para vivir y dejar vida digna a otras generaciones. En el planteamiento de recuperación y defensa histórica de mi territorio cuerpo tierra, asumo la recuperación de mi cuerpo expropiado, para generarle vida, alegría vitalidad, placeres y construcción de saberes liberadores para la toma de decisiones y esta potencia la junto con la defensa de mi territorio tierra, porque no concibo este cuerpo de mujer, sin un espacio en la tierra que dignifique mi existencia, y promueva mi vida en plenitud. Las violencias históricas y opresivas existen tanto para mi primer territorio cuerpo, como también para mi territorio histórico, la tierra. (Cabnal, 2010, p. 23)

Centrarse en el cuerpo como una primera territorialidad define, para las feministas comunitarias, una postura que radica en la absoluta no-propiedad del cuerpo y la tierra. (Gargallo, 2015). Desde esta consigna se manifiesta la oposición a las violencias cotidianas que aquejan a los cuerpos, especialmente los sexualizados y racializados, y a la explotación de recursos naturales del territorio, ambas producidas por el modelo de desarrollo económico neoliberal y extractivista, el cual pone en amenaza la relación que tanto mujeres, como hombres, mantienen con la tierra y con la vida. (Cabnal, 2010).

Esto lleva a entender la opresión sexual y la expropiación colonial como dos instrumentos conjuntos que ha utilizado el sistema de desarrollo capitalista-patriarcal para saquear los cuerpos

y los territorios de los pueblos denominados “tercermundistas”. Las violencias sexuales marcan la memoria corporal e histórica que cargan los sujetos, especialmente los femeninos, dejándolos vulnerables y con sus derechos humanos limitados.

Por eso, en contextos donde proliferan los cuerpos capturados por las empresas locales y multinacionales, por la policía y los militares, por los conflictos armados, por el crimen organizado, por los hacendados y terratenientes, incluso, por la misma familia dentro de los hogares, la liberación de los cuerpos es posible mediante el reconocimiento de la capacidad de decisión: primero, sobre el propio cuerpo, y luego, sobre la comunidad y el territorio. De esta manera, se hace una demanda, desde lo cotidiano, por los cuerpos-territorios que han sido violentados de múltiples formas. Pues, al posicionar el cuerpo como un territorio, se recupera el control que ha sido arrebatado sobre sí mismo y sobre su pertenencia a la tierra.

Capítulo III: Amantina O La Historia De Un Desamor

3.1. José Manuel Freidel Y Su Obra

José Manuel Freidel fue un dramaturgo y director colombiano nacido el 24 de septiembre de 1951 en el municipio de Santa Bárbara, Antioquia. Estudió derecho en la Universidad de Medellín, pero después de tres años decidió abandonar la carrera para dedicarse plenamente al teatro. Escribió más de 40 obras dramáticas, las cuales llevó en su mayoría a la escena, aunque no se tiene registro escrito de todas ellas. En palabras de Ramiro Tejada (1998), Freidel fue “un ser que entregó su vida a la creación escénica, y llevó a las tablas el cuestionamiento de la realidad del país, del triste país de las guerras, miserias y dolores, y también de las alegres marginalidades delirantes.” (p. 14). Tuvo una productiva actividad artística por alrededor de 24 años hasta que el 28 de septiembre de 1990 fue asesinado en una calle de Medellín, cerca al lugar de ensayo de su grupo y con el manuscrito de la obra *Avatares* en su mochila.

Forjó su experiencia en diversos colectivos, especialmente en el grupo de teatro La Fanfarria, fundado originalmente en 1970 como Grupo de teatro El grupo, y que luego, a partir de 1988 se llamó La Exfanfarria Teatro. Durante esas tres etapas, entre 1971 y 1988, Freidel escribió y dirigió más de veinte obras, entre ellas: *Las Medallas del General* (1971), *Desenredando* (1973), estas dos sin registro escrito, *Amantina o la historia de un desamor* (1975), *Los infortunios de la Bella Otero y otras desdichas* (1983), *En casa de Irene* (1984), *Las burguesas de la calle menor* (1986), *La visita* (1988), *Las tardes de Manuela* (1989) y *El Padre Casafús o Luterito* (1990). También, estuvo en el Grupo de Extensión de la Escuela Popular de Arte de Medellín (EPA), donde se destaca la creación de las obras dramáticas: *La fábula de Hortensia, la flor más petulante y tal vez la más perversa* (1984) y *Hamlet en este país de ratas retóricas* (1985), y en los grupos

estudiantiles de la Universidad de Medellín (1974-1976) y de la Universidad Nacional, sede Medellín (1985-1990).

En los inicios del grupo La Fanfarria, en ese entonces Grupo de Teatro El Grupo, se utilizaba como metodología de trabajo la experimentación con la creación colectiva, en donde José Manuel Freidel interpretaba un papel fundamental como dramaturgo y director. Por esta razón, una de sus primeras obras, es el caso de *Amantina o la historia de un desamor*, contó con la colaboración escritural del poeta Gabriel Jaime Arango y con la inclusión de algunos fragmentos de la poesía de Rafael Patiño Góez. (Donadío, 2022).

Esta pieza resulta ser primordial al momento de revisar la obra de José Manuel Freidel, pues es considerada como la ópera prima que dibujó la poética que se fue desarrollando en las posteriores dramaturgias de este autor, además, de que marcó un hito para la conformación del grupo La Fanfarria y para la historia del teatro colombiano. (Zapata & Granda, 2014).

El teatro en Colombia, anterior a la década de los setenta, había logrado consolidar un sistema de creación y un propósito estético que se ligaba a las necesidades políticas y sociales de la población nacional. Esto lo denominó Víctor Viviescas (1998) como la época del “compromiso con la *trascendencia*.” (p. 22). Es decir, que el teatro de los años cincuenta y sesenta era el lugar donde se denunciaban las injusticias sociales que aquejaban a grandes sectores de la población y se convirtió en un instrumento para la concientización y la transformación civil. (Viviescas, 1998). Así, esta tendencia se podía rastrear en dos vertientes:

La primera tenía que ver con la denuncia de situaciones o conflictos sociales; la segunda con la recuperación y revisión de la historia nacional. En el primer caso, los conflictos sociales –huelgas, desempleo, migración campesina a la ciudad– ocupaban argumental y

temáticamente nuestro teatro. En la segunda versión, se iniciaba la recuperación de fechas trascendentes dentro de nuestra historia; de manera privilegiada, el conflicto de las bananeras y el periodo denominado “de la violencia”. (Viviescas, 1998, p. 23)

En este sentido, *Amantina* es considerada por Víctor Viviescas (2003) como una obra de transición. Ya que no logra una ruptura con las formas previas del teatro de trascendencia, pero sí alcanza a evidenciar un punto de crisis, expresado por la aparición de una “conciencia de la escritura”. En otras palabras, esta obra hace una denuncia en contra de los procesos de desalojo rurales de las comunidades campesinas durante la época de La Violencia en Colombia y, al mismo tiempo, se preocupa por la elaboración de la fábula, la construcción de sus personajes y la inclusión de la mirada subjetiva del conflicto social. De esta manera, la problemática objetiva, o histórica, se vuelve relativa ante la subjetividad de los protagonistas de la obra. La tragedia personal de *Amantina* convive con el trasfondo del proceso de La Violencia en Colombia. No se trata aquí de un panfleto político que muestra la realidad del mundo, sino de una escritura que crea un mundo nuevo. Así, *Amantina* puede considerarse como uno de los primeros textos dramáticos que promueve una separación entre el teatro con un fin específicamente pedagógico y social, a un teatro en donde se privilegia la autonomía artística. (Viviescas, 2003).

Por tal motivo, es posible realizar un análisis más profundo de la situación de despojo que atraviesan los personajes, pues la obra no trata de defender una posición política ni de aleccionar a los lectores, como se pretendía en el *teatro de la trascendencia*. Esto es importante porque en el mundo ficcional construido por Freidel se puede ver cómo las relaciones de los personajes se modifican a partir del desplazamiento forzado. Así, enfocarse en este análisis temático puede ser más productivo para la interpretación de la obra, al contrario de un análisis tradicional, centrado en la forma y la caracterización estética, ya que, como se verá a continuación, el análisis realizado

a *Amantina o la historia de un desamor* dialoga con el contexto histórico representado en la obra con el fin de esclarecer las dinámicas del despojo de tierras ocurridas, en la obra específicamente estudiada, al igual que, en el periodo en la histórico al cual se alude.

3.2. *Amantina O La Historia De Una Nación De Desplazados*

Desde las primeras escenas de *Amantina o la historia de un desamor* se instauran claramente dos líneas temporales que conducen la trama de la obra. Por un lado, está el presente inmediato de la ciudad, donde un grupo de mendigos narran y teatralizan la historia de Amantina; y por el otro, la historia contada que remite al pasado de la protagonista cuando fue expulsada, junto con su familia, de su casa natal en el campo durante la violencia bipartidista de los años cuarenta y cincuenta.

La narración corre por cuenta de Margarita la de los cinco y sus tres acompañantes Elpidio, el Papujo y el Garabato quienes se encuentran a una Amantina ya entrada en años, como una mendiga vieja y muda que vaga por las calles de la ciudad, y la invitan en medio de cantos a pasar una noche en su cambuche improvisado. En este punto se abre un paréntesis que inicia con la historia pasada de Amantina y culminará al final de la obra cuando vuelva a aparecer el grupo de mendigos para buscar otra calle donde quedarse. La historia de la joven Amantina muestra cómo la llegada del enviado de Don Arsenio, Don Cosme Solórzano e Higuita, inicia un ciclo de despojo de tierra que afecta tanto a su familia, como a los demás habitantes del pueblo. Este personaje arriba en dicho pueblo con una actitud de “mercachifle”, comprando las propiedades de los habitantes “a peso” y usando otras tácticas más intimidantes contra aquellos que se resisten a salir

de sus tierras, como incendiar la escuela, contratar bandidos chulavitas, realizar matanzas, entregar volantes amenazadores, etc.

Por esta razón, en la segunda escena cuando Doña Elvira está dormitando, y recuerda el gran desfile de emigrantes que cursaron frente a su casa, rumbo del campo a la ciudad, pasa un músico, apodado El Zurdo, y le dice:

ZURDO: No baje la guardia Elvira, los chulavitas, usted sabe.

ABUELA: Ajá Zurdo, tanto tiempo encima y llevas el miedo en las espaldas.

ZURDO: Me obligaron. Venga con nos, Elvira.

ABUELA: Aquí hago esqueleto.

ZURDO: Que Dios la ampare.

ABUELA: A usted también. (Freidel, 1993, p. 35)

Son las figuras de chulavitas y pájaros las referencias más inmediatas que permiten reconocer en esta historia el contexto del periodo de La Violencia de mediados del siglo XX en Colombia. Como cuando Amantina, desesperada ante la negativa de su abuela a vender la casa, le dice al tío Susano: “Nos tenemos que ir porque don Cosme contrató unos pájaros porque la muerte pa’ que nos sacaran porque no quisimos firmar el papel ese que le dieron a los muchachos. ¡Estamos solos!” (Freidel, 1993, p. 51). O cuando comienzan a llegar los volantes en forma de personajes de cuento para apurar la huida de la casa: “VIEJA DE LAS MANZANAS: Traigo a usted de las tierras de la muerte, el rojo manzano de mi vestido azul, para disipar su dolor seco de vientre en germen... ¡váyase!” (Freidel, 1993, p. 44). Estas menciones, además de las tácticas de intimidación utilizadas, aterrizan a los personajes dentro una temporalidad específica acorde con la realidad histórica del país.

Hay que recordar que la época de La Violencia tuvo grandes repercusiones a nivel nacional, sobre todo en las zonas rurales. Tal como se ve en la obra con el desfile de campesinos, durante este periodo se presentó un masivo desplazamiento de la población del campo hacia los cascos urbanos. Tanto así, que es posible identificar en la mayoría de las familias que hoy son ciudadinas algún antecedente de desplazamiento forzado. (CNMH, 2015). Según un informe realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica: “Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se estima que durante la Violencia dos de los once millones de personas que habitaban el país se vieron obligados a desplazarse de sus territorios.” (2015, p. 23). Esto aumentó el ritmo del crecimiento de las ciudades de una forma acelerada y sin planeación. Así, los miles de campesinos que migraron a las principales urbes, huyendo de las dinámicas de violencia y buscando nuevos horizontes con la esperanza de suplir la falta de garantías económica, políticas y sociales dentro de su territorio, quedaron relegados a ocupar espacios marginados, como los barrios periféricos de las ciudades, a veces gestionados en forma de auto construcciones ilegales, o en “invasiones”¹². (CNMH, 2015).

Sin embargo, aunque estas cifras son reveladoras, no es posible determinar a ciencia cierta cuál fue la magnitud de las personas que sufrieron de desplazamiento forzado durante gran parte del siglo XX. Pues, para esa época era inexistente el término de desplazamiento interno, esto no se consideraba siquiera como un delito y, mucho menos, contaba con mecanismos y formas institucionales que se ocuparan de interpretar, atender y reparar este fenómeno. Antes, el nombre que se le designaba a las víctimas que llegaban a las ciudades como refugiados políticos era el de

¹² Myriam Suavita Bejarano define las “invasiones” como un asentamiento informal de una persona o una comunidad que ocurre por fuera de las normas de las autoridades urbanas. Ella dice que: “Las invasiones son una ocupación por vías de hecho, de espacios públicos o privados, tomados por la fuerza por un grupo de personas, que en pocas horas o días levantan viviendas en materiales reciclados o de desecho (cambuches).” (2016, p. 73).

“emigrante” o “exiliados”. (CNMH, 2015). Además, tampoco se contaba con un registro confiable por parte del Estado debido a su participación como patrocinador de algunos grupos armados. (CNMH, 2015).

En estos casos, obras como *Amantina o la historia de un desamor* ayudan a poner la mirada sobre la problemática social que se oculta tras el crecimiento acelerado de las urbes en el país durante los años cuarenta y cincuenta: los procesos de desalojo que, mediante la violencia y el terror, han ejercido diferentes actores sobre los pequeños propietarios rurales. Dejando de esta forma vía libre para la acumulación de tierras y el enriquecimiento de viejos y nuevos terratenientes en el campo y, al mismo tiempo, el surgimiento de unas ciudades fragmentadas y excluyentes, incapaces de albergar de manera digna las oleadas campesinas que llegaban con cada vez más frecuencia.

La Violencia sacudió las estructuras de la propiedad agraria y transformó la vocación predominantemente rural de Colombia en el siglo XX. Miles de campesinos del interior abandonaron sus parcelas o, en el mejor de los casos, las vendieron a precios inferiores a los normales. Estas personas desplazadas y despojadas se convirtieron en nuevos migrantes en zonas de colonizaciones espontáneas, engrosando el ejército de desempleados y desempleadas, los tugurios de las ciudades o las filas de la guerrilla. Las tierras cambiaron de manos, algunas veces pasaron a ser de un terrateniente de la zona o de un campesino del bando contrario. A partir de estos fenómenos surgieron nuevas capas de comerciantes, ganaderos, algodoneros y cafeteros, entre otros, conocidos como “aprovechadores” que se consolidaron como una clase comerciante-terrateniente gracias a los negocios turbios que se dieron durante la violencia bipartidista. (CNMH, 2015, p. 43)

La estela de violencia dejada durante este periodo cuenta con múltiples casos de asesinatos, masacres, amenazas, torturas, violaciones sexuales, desapariciones, robos y destrucciones de propiedades; todo ello utilizado para intimidar y consolidar un control territorial. Gran parte de esta violencia fue ocasionada por odios mutuos entre los adeptos de los dos partidos políticos tradicionales: el Liberal y el Conservador. Especialmente, este último creó, con ayuda del gobierno, la policía y algunos hacendados, ganaderos e industriales, grupos armados como los pájaros y los chulavitas, para reprimir a través de la violencia a campesinos liberales, obreros sindicalistas y militantes del partido comunista. (CNMH, 2015).

Esta persecución se puede ver en la ausencia significativa de Leoncio y los Luises, los dos hermanos de Amantina, quienes se fueron de sus tierras perseguidos por militares y chulavitas, pues cuestionaban el actuar del terrateniente Don Arsenio Cruz. De ellos se supone que están escondidos en las montañas cocinando la revolución, tal como lo hacían las guerrillas liberales. Así lo expresa su hermana cuando habla de ellos:

Los Luises trabajan bonito la tierra del viejo Arsenio. Jesús, el Leoncio dice que quiere tenernos a todos atados como sirvientes; cosechar, arrendar, sembrar, picar, lavar, pelar, pintar, rozar, quemar, trochar, arriar, cargar, gusanear, agachar la cabeza a la orden de nada. Malo el jornal pa'tanta cosa y el Leoncio hable que más hable, le pidieron más plata por el jornal, él los persigue como a iguanas, militares como antes, chulavitas y el Leoncio dice que hay que sembrar pa'nosotros; sin armas, no ve que no tenemos armas y las juntas... las juntas comunales de sombreros, viejos y miradas de odio... (Freidel, 1993, p. 52)

Viéndolo desde esta perspectiva, es posible ubicar este contexto dentro de lo que algunos autores como Mary Kaldor (2001) y Ulrich Oslender (2004) denominan como *las nuevas guerras* o *las guerras geo-económicas*.

Para Mary Kandor *las nuevas guerras* desarrollan una violencia que hace confundir las nociones de guerra, crimen organizado y violación de derechos humanos, además, de procurar una homogeneización de la población a partir de promover el odio entre grupos sociales con distintos intereses, ya sean políticos, religiosos, étnicos o culturales. (Kaldor, 2001). Así, la violencia bipartidista de los años cuarenta y cincuenta es leída como un enfrentamiento de carácter político e ideológico entre liberales y conservadores, con amplias repercusiones sobre todo en la población civil y campesina. Sin embargo, la violencia generada durante esta época cuenta con motivaciones que van más allá de la reivindicación de una identidad política, e involucran a más de dos actores. Aunque los mayores ríos de sangre se dieron gracias al exterminio de pueblos conservadores y liberales, respondiendo claramente a la motivación ideológica, otros actores, como por ejemplo el Estado, los grupos armados civiles, las fuerzas públicas y los terratenientes, incrementaron dicha violencia para perseguir otros intereses de tipo más económico, como la acumulación de rentas funcionales y la apropiación de riqueza. (CNMH, 2015).

En ese mismo sentido, Ulrich Oslender habla de que la lógica de *las guerras geo-económicas* se centran en el acceso a los recursos y en la explotación de un territorio mediante el uso del terror como una estrategia de guerra. Y hace especial énfasis en la inclusión de distintos actores de origen tanto estatal, como extra estatal. (Oslender, 2004). Este es el caso de los terratenientes, quienes aprovecharon las circunstancias, e incrementaron la intimidación, para quedarse o adquirir a un precio muy bajo las tierras abandonadas por los millones de campesinos que tuvieron que huir de sus hogares por miedo a la violencia que se estaba desencadenando en el campo. Tal como lo hace Don Cosme Solórzano e Higueta con los habitantes del pueblo en la obra de *Amantina*.

Un ejemplo claro de este modelo de guerra se encuentra en el antecedente de la Masacre de Las Bananeras en 1928, ocurrido 20 años antes del contexto al que se está refiriendo, donde se ve la preferencia por los intereses económicos de multinacionales extranjeras, como la United Fruit Company, sobre la vida de miles de trabajadores que exigían garantías para unas condiciones dignas de trabajo. (Elías, 2011). La masacre de estos trabajadores fue utilizada como un mensaje para apaciguar los aires de protestas que estaban sobrellevando los grupos sindicales en esta región. Igualmente, ya en los tiempos que corresponden a La Violencia, está la intromisión del gobierno de Estados Unidos en la conformación armamentística de los países latinoamericanos, entre ellos Colombia, y los grupos conservadores armados, para mitigar y reprimir las acciones simpatizantes con las ideologías de izquierda en esta región durante la Guerra Fría. (CNMH, 2015).

Con lo anterior, es preciso decir que los desplazamientos forzados que tuvieron lugar durante el periodo de la Violencia son, en gran parte, una consecuencia del terror que infligieron tanto los adeptos liberales y conservadores, como los terratenientes, las fuerzas públicas y los grupos de pájaros y chulavitas, en la zona rural colombiana. Esto atendiendo a las lógicas de las “nuevas guerras” y las “guerras geo-económicas” en donde se utiliza el terror y la intimidación para manipular y controlar a una población y su territorio. Esta estrategia de desestabilización social puede verse encarnada en la obra *Amantina o la historia de un desamor* por el personaje de Don Cosme, representante del hacendado Don Arsenio Cruz, junto con sus secuaces.

En el siguiente apartado, se mostrará, a partir de los aspectos descritos en las “geografías del terror”, cómo dicho terror modifica las relaciones cotidianas de los personajes con el espacio y entre ellos mismos. El miedo actúa, en algunos casos, como la motivación que impulsa a abandonar el lugar físico habitado y buscar un nuevo inicio esperanzador en la ciudad, mientras

que, a otros, se manifiesta al reforzar la sensación de arraigo hacia la tierra y da paso a las acciones de resistencia. (Oslender, 2008).

3.3. La Historia Del Desalojo De Doña Elvira Y Su Familia

En este siguiente apartado se analizarán los aspectos relativos a la situación del despojo de la familia de Doña Elvira. Aquí, tendrán relevancia el concepto de *geografías* de terror de Ulrich Oslender, pues se aplicarán dichas categorías para entender las consecuencias que quedan tras el uso del terror como una estrategia de dominación sobre un territorio y su población.

3.3.1. La Representación De Las Geografías Del Terror Y El Desfile De Los Desplazados

Retomaré la segunda escena donde la abuela de Amantina, Doña Elvira, recuerda entre sueños el éxodo de los campesinos que dejan el campo para buscar en la ciudad un ideal de progreso y estabilidad para su familia. Los personajes que pasan frente a la vieja expresan las ansias de conocer esa ciudad soñada y, al mismo tiempo, guardan para sí mismos el temor y nostalgia de dejar sus hogares. La misma Elvira al ver el desfile reconoce: “Soñaba cosas terribles como de otros tiempos o de ahora, no sé... los vecinos con miedo se marchaban. Antes las gentes partían por miedo o por pobreza en estos tiempos las gentes se siguen yendo por miedo o por pobreza. ¡Cuántos muertos quedan!” (Freidel, 1993, p. 35). Con estas palabras la abuela entre divagaciones oníricas logra nombrar un problema que pareciera no tener principio ni fin: la falta de soberanía del Estado sobre el campo colombiano. El ciclo de miedo y pobreza se repite a través de los años y puebla las ciudades con los rostros de migrantes que acuden a ella con la esperanza de dejar atrás la violencia y miseria que cayó sobre sus techos. Es el caso de una familia que se detiene para tener un pequeño diálogo con Doña Elvira:

HIJO: Dicen que allá hay trabajo. Además la luz prende todo el tiempo de tanto humear la fábrica. Nos necesitan vieja pa' mover motores.

ESTEBANA: Allá no se sufre Abuela, se vive contento. Estos cabellos dicen: sol, rubio es el oro que tanto vale.

ABUELA: La Virgen tioiga. ¿Dónde van a posadiar?

HIJO: En algún rincón se cae. (Freidel, 1993, p. 37)

El recuerdo vivo de los retratos ambulantes de estos desplazados actúa como un *paisaje de miedo* que ilustra, mejor que las casas abandonadas, la soledad en que se está sumiendo este pueblo. Para Ulrich Oslender los *paisajes de miedo* son aquellas huellas que quedan impresas, tanto en las personas, como en los lugares físicos, después de haber sufrido alguna experiencia violenta o traumática. (Oslender, 2018). Son las evidencias que comunican el terror vivenciado en la zona. La huida de los campesinos es una consecuencia del terror que Don Cosme, junto con sus grupos de pájaros y chulavitas, infringe para acumular más tierras a nombre de su jefe Don Arsenio. El alma de la maestra Doloritas acentúa esa soledad cuando cuenta lo sucedido en la escuela: “Todo está desierto, la escuela de pronto quedó vacía, como si la muerte la hubiera ocupado, sólo el viento, alguien azuza el miedo. Pasos pasan de mujeres, pasos pasan de hombres, piececitos de niños pasan y frutas desparramadas.” (Freidel, 1993, p. 40-41). Una de las formas de intimidación más comunes que se vivenciaron durante la época de la Violencia fue la exposición de cadáveres mutilados en los espacios públicos, tanto así, que surgieron nombres que clasificaban distintos estilos de cortes y torturas, como el “corte de corbata” o el “corte de franela”¹³. Esta

¹³El “corte de corbata” consiste en hacer una incisión por debajo del maxilar inferior por donde se hace pasar la lengua de la víctima, quedando sobre el cuello. Y el “corte de franela” es una profunda herida sobre la garganta, muy cerca del tronco; este procedimiento lo hacen corriendo con fuerza un machete afilado sobre la parte anterior del cuello. (Espejo & Roza, 2011, p. 10).

estrategia se puede evidenciar cuando la Abuela les recuerda a Susano y Amantina el crimen de Dorotea:

Do ro te a. Qué triste. También la mataron. Los chulavitas hicieron un lazo con su pelo y la colgaron vereda arriba: cuentan las gentes del lugar que hubo tres noches sin día. Su cabeza insultaba un río de sangre; qué triste y los gatos del lugar ñarriaban el pánico... el sol lloró. (Freidel, 1993, p. 63)

Esas huellas que reviven el miedo son las que, en muchas ocasiones, impiden el retorno al territorio de las personas que deciden marcharse para sobrevivir a la violencia. Por eso, Doña Elvira afirma que en esas tierras se ve mucho a la gente partir, pero nunca los ha visto regresar. Esto es producto de la modificación que han tenido estos personajes en su relación con el territorio. Aquel pueblo que antes se veía como un hogar, que brindaba la sensación de seguridad y era fuente de recursos, se ha convertido en un espacio teñido por el miedo y la desgracia. Y los habitantes empiezan a sentirse y referirse sobre él de forma negativa: es un lugar donde no hay trabajo, no hay esperanza y no hay vida. Este es el caso de una mujer borracha que pasa caminando frente a la Abuela entre gritos y cantos:

Esta vida que yo llevo ya no es vida,
yo quisiera de un jalón arrancarme el corazón
...mejor la muerte, que vivir en este mundo
con un dolor tan profundo
como este que siento yo.
Sin un amigo, sin un hermano,
sin mis viejos que me fueron tan queridos...
yuupaaa! pero que va
si en este ombligo tan hermoso
cabe la ciudad entera. (Freidel, 1993, p. 36)

Los personajes dejan atrás sus tierras, sus casas y sus muertos para huir de la violencia. Don Arsenio les ha quitado el control sobre su territorio al contratar bandidos que reparten la muerte y un notario, como Don Cosme, que aprovecha para comprar terrenos baratos. El traslado hacia la ciudad es una respuesta desesperada ante la inminente amenaza mortal que los aqueja y es la principal forma de *des-territorialización* que se evidencia en esta obra. Y, al mismo tiempo, representa el proceso de *re-territorialización* que asumen las víctimas de desplazamiento forzado, pues estos personajes acuden a la zona urbana en busca de un nuevo comienzo, de una reconstrucción de la vida que llevaban en el campo, a costas de las dificultades que implica hacerlo en un ambiente hostil y desconocido, como lo es la ciudad.

Al contrario de todos ellos, Doña Elvira se ha negado a vender las tierras familiares bajo la insistente presión de Don Cosme Solórzano e Higuita. Este personaje hace su primera aparición en medio del desfile de desplazados, llega al rancho de la Abuela con su latente avaricia para intentar convencerla de venderlo. Y en vistas de no lograrlo le dice a la Abuela:

Áspera la vida, es mi doña Elvira, mejor dinero en el cofre que la tierra non sembrada. Además el tiempo corre y a fuer de non ser muy mozos mejor dinero en el cofre que la pobreza en el cuerpo. Mi doña Elvira, usted piense... Don Arsenio bien que paga, por algo apellida Cruz como la cruz del señor. Oveja buena que es. (Freidel, 1993, p. 39)

Ante estas sugestivas amenazas Doña Elvira deja en claro su rechazo haciendo uso de juegos de palabras y un lenguaje sarcástico que choca con el pragmatismo de Don Cosme: “Dígale a don Arsénico, que en este rancho quedan manos pa’ meterle a la tierra y muy buenas.” (Freidel, 1993, p. 40). Y lo termina despidiendo con esta sentencia que vaticina la culminación de su tragedia: “Ah, y que no me venga con papelitos, hace veinte años vivo aquí y aquí me muero.” (Freidel, 1993, p. 40).

Como se dijo anteriormente, esta escena transcurre entre la vigilia y el sueño, y también, entre lo real y la memoria. Por esta razón, la Abuela logra entablar conversación tanto con los vivos, como con los muertos. Luego de la salida de Don Cosme aparece ante la puerta Dolores Quijano, la maestra que murió en el incendio de la escuela. Doña Elvira se impresiona al verla como un alma en pena, se persigan con susto, le piden que vaya a descansar y que le de sus saludos a su difunto esposo Joaquín. Doloritas, sin entender a lo que se refiere la vieja, como si no se supiera ella misma muerta, le entrega una jaula con Romacio dentro, un pájaro que quedó mudo después de la masacre de la escuela, y le presagia:

Tome, tal vez usted le recuerde el canto. Todos los romacios han muerto en mí. (Le quita el tabaco a la abuela y se extraña al ver la ceniza.) Elvira. Cuando un pájaro muera sin decir su canto, cuando una mujer llore pozos de perlas oscuras como el silencio, cuando los peces en su traje iridiscente nublen el ojo al sol y floten sobre la fuente con la inercia brillante de su escama; cuando tres distintas veces golpeen en la puerta, inquiete su corazón y apronte el alma, pues es la muerte que anuncia su ineludible visita. No lo olvide Elvira, no abra al tercer toque y cuide mucho al Romancio, los peces de la fuente y el llanto de Amantina. (Freidel, 1993, p. 41-42)

La presencia de este personaje trae consigo los augurios de muerte que le deparan a Doña Elvira y a su familia. Es la revelación de una verdad conocida, pero que es negada para que no surta efecto sobre la propia realidad. En el encuentro entre la maestra y Doña Elvira es posible ver el apego que tiene ésta última con sus muertos, y revela cómo en esta relación la mujer encuentra el principal motivo para aferrarse a su tierra y enfrentarse a la violencia. La identificación de la Abuela con su territorio será un tema que se desarrollará de manera más amplia en páginas posteriores. Además, Doloritas introduce la figura de Romancio, el cual representa la situación de aquellos que decidieron quedarse en el pueblo. Esta imagen de un pájaro encerrado en una jaula,

sin poder volar ni cantar resulta triste e impotente. Es la esperanza de permanecer en el territorio, pero, al mismo tiempo, es la mudez ocasionada por el recuerdo vivo de la violencia. Los cuerpos afectados por las dinámicas terroríficas que dominan lo que antes era su hogar e, impotentes, no pueden hacer nada para remediar esa situación. Romancio es la esperanza de vida que ha muerto en el pueblo y, tal como él, se encuentra sin poder moverse ni hablar en libertad. Por algo es también uno de los presagios de la maestra y con su muerte desatará el fin de la tragedia de la familia de Amantina.

3.3.2. *La Resistencia O Las Formas De Actuar Frente La Violencia*

La negativa de la Abuela a vender sus tierras hace de este personaje la principal expresión de resistencia que se evidencia en la obra. Doña Elvira reconoce la defensa de su territorio como una acción vital. En ella hay una plena conciencia de sus raíces y la dignidad, de su sentido de pertenencia y del valor afectivo hacia la tierra, motivos por los cuales se enfrenta a la violencia encarnando una lucha individual. Como se ha visto con anterioridad, la Abuela manifiesta abiertamente su rechazo hacia las propuestas del notario quien, como un buitre, acecha las hectáreas de su rancho. Sin embargo, el espíritu de resistencia de este personaje llega a su punto máximo en la última aparición que hace Don Cosme, justo antes de llevar a cabo el desalojo, para importunar con su presencia en la casa. Este llega a interrumpir la felicidad de Doña Elvira, la cual ha recibido una carta que anunciaba el falso regreso de sus nietos Los Luises, haciendo alarde de burlas hacia su familia e interpelaciones directas: “qué falta de exquisitez misiá Elvirita, cómo varían las costumbres, en mis tiempos se decía: don Cosme, tenga usted un buen día. Pero ya vé, los tiempos cambian. Bueno, dejémonos de tanta parla que ante oídos tan poco ilustrados, ¡es güevonada! (...)¿Qué hay del papeleo a firmar, ah?” (Freidel, 1993, p. 55). Ante esto, la vieja en

un arrebató de ira expulsa al hombre haciendo con los papeles del traspaso unos muñequitos y refregándoselos en la cara:

Largo alacrán cobarde, Sanguijuela esclava de tus mandatarios, no todo lo puede comprar usted y sus patrones, hay algo en nosotros que nada lo corrompe, ni la muerte. Más allá de la tierra o entre la tierra misma. Fuera bufón para los días del verdugo. Aquí nos pudriremos y no será para abonar maleza. ¡Fuera! Mi tierra no me la pisotean su sucia lengua ni sus papeles hechos con la astucia del dinero, batracio del oro, ¡fuera!. (Freidel, 1993, p. 55-56)

Doña Elvira no se deja amedrentar por los intentos de intimidación que hace Don Cosme, para que ella, junto con su familia, abandone la casa. Ella hace ojos ciegos ante los documentos, las casas vacías, la matanza de la escuela, los rumores de cadáveres, incluso, ante los boleteos amenazadores que recibe su nieta. A diferencia de los vecinos y conocidos que han dejado el pueblo, tanto la Abuela, como su hijo Susano, representan una oposición a las provocaciones que los detractores del poder ejercen para obtener el control del territorio. Y ese algo incorruptible que hay en ellos, como lo dice la Abuela en su discurso, es el sentido de pertenencia hacia su tierra natal, es la conciencia de que ese lugar carga con un entramado histórico y emocional que los une a él, además, de ser el espacio físico donde descansan sus muertos. Como una respuesta ante las preguntas: ¿Por qué defender la tierra? ¿Qué es eso tan fuerte que hace que valga la pena perder incluso la vida misma?; Doña Elvira se dice así misma: “Las gentes se van para olvidar, pero la muerte de los nuestros es un recuerdo que acude como la sangre a la herida” (Freidel, 1993, p. 37).

Alicia Lindón habla de que las prácticas sociales realizadas por los sujetos están siempre asociadas a sentimientos y afectos, tanto positivos, como negativos, los cuales se vinculan con las prácticas mismas y con la espacialidad donde se desarrollan. Es así como “las prácticas espaciales, los significados, las emociones y la afectividad integran una trama compleja que se extiende

experiencialmente, y dentro de la cual se desarrolla la biografía del sujeto.” (Lindón, 2009, p. 13). Por esta razón, para Doña Elvira resulta inconcebible abandonar su rancho. En ella se ha germinado un profundo apego emocional por sus tierras que tiene origen en las experiencias compartidas con sus familiares. Es en ese lugar donde, durante 20 años, ha construido y cultivado junto con su difunto esposo Joaquín, allí se encuentra el sustento de su familia y es lo único que puede heredar a sus nietos. En la Abuela y en Susano hay una especie de topofilia¹⁴ desarrollada hacia su rancho que les impide renunciar a él e iniciar una nueva vida en cualquier otro sitio, pero especialmente en la ciudad.

Sin embargo, hay un motivo mucho más fuerte donde se fundamenta la resistencia de este personaje. La Abuela lo expresa cuando, en medio del desfile, pasa una joven llamada Pocha y esta le pregunta: “No se quede sola Abuela, arregle atao y véngase”; a lo que Doña Elvira le contesta: “No puedo, pronto llega mi gente.” (Freidel, 1993, p. 36). La esperanza de la vuelta de sus nietos hace que ella ancle más hondo sus raíces y nadie logre moverla de allí. Doña Elvira es como una Penélope que protege sus tierras mientras espera el retorno de sus seres queridos, sus nietos los Luises. Estos dos huyeron del pueblo perseguidos por Don Arsenio, quien mandó a las tropas verdes tras su búsqueda. Y así como se fueron, sus familiares desconocen el paradero y el estado en que se encuentran. Bien podrían estar vivos o muertos. No obstante, en esta esperanza de volver a verlos se encuentra la principal causa de la resistencia de Doña Elvira. Ella no puede marcharse porque nadie quedaría en el rancho para recibirlos cuando regresen. Por eso, la Abuela intenta convencerse a sí misma de que Los Luises “vienen, porque vienen”. Tanto así que, en el

¹⁴Este concepto es empleado por Yi Fu Tuan (1974) y se define como “el amor o el apego por los lugares. La topofilia es un tipo particular de emoción agradable y de afecto que experimenta corporalmente el sujeto con relación a ciertos lugares.” (Lindón, p. 707).

momento del desalojo, cuando tocan a su puerta, ella sigue negando que sean los enviados de Don Arsenio que llegan para sacarlos, sino que se trata de sus nietos que están de vuelta.

Este auto convencimiento, tanto de la Abuela, como del tío Susano, lleva a que estos dos personajes opten por crear mecanismos de defensa que los exima de ser intimidados por la violencia que, con tanto empeño, comete Don Cosme para sacarlos de sus tierras. Esto se insinúa en la conversación que una familia de desplazados tiene con Doña Elvira:

PADRE: Sí es cierto misiá Elvira lo de su gente.

ABUELA: Cierto es Sebastián.

ESTEBANA: Um, que va, sólo le quedan sus nietos y un hijo que se quedó mudo del susto.

PADRE: Cuidado con ella flaca, que no te oiga, te echa maldición.

HIJO: Dicen que es bruja, por eso se queda.

ESTEBANA: Habrá pactado.

PADRE: Seguro flaca, seguro.

ESTEBANA: No la mires, no la mires” (Freidel, 1993, p. 37)

De estos cortos diálogos se puede rescatar la concepción que otros personajes tienen sobre la Abuela y su hijo. Por un lado, el comentario de Estebana, “un hijo que quedó mudo del susto”, revela que el mutismo de Susano no es una condición de nacimiento, sino que fue producto de un trauma. El habla es una de las tantas cosas que le ha quitado la violencia, además, de la presencia de su padre y sus sobrinos. Él es la personificación de Romacio, un pájaro que no puede cantar, es decir, de una persona que no puede denunciar las injusticias. Susano es un cuerpo afectado por el terror que encuentra su refugio en la mudez para sobrellevar las atrocidades que ha tenido que presenciar. Pues, en la decisión de quedarse en el pueblo, el silencio resulta útil para sobrevivir, pero, al mismo tiempo, es una perpetuación de la violencia porque ayuda a mantener a sus actores en la impunidad.

Por el otro lado, está la insinuación sobre un supuesto pacto realizado por Doña Elvira. Los rumores que acusan a la Abuela de ser una bruja responden a la anormalidad que supone que alguien decida quedarse en las condiciones actuales del pueblo. Por esta razón, la mención de la brujería, las maldiciones y el pacto son supersticiones de los campesinos para explicar la resistencia de esta señora. Especialmente el “habrá pactado” de Estebana hace alusión a dos posibles interpretaciones a los ojos de esta familia campesina. La primera, apegada al imaginario popular, sigue con la idea de que Doña Elvira hizo algún pacto con el diablo y por eso no tiene miedo de quedarse en su rancho. Y la segunda, acorde con el contexto histórico de la obra, abre la posibilidad de una especie de trato entre la vieja y Don Cosme, incluyendo a los pájaros y chulavitas, para que no la molesten y la dejen en paz en sus tierras. Sin embargo, desde la mirada del lector es evidente que ninguno de estos dos hechos ha ocurrido. Es más, la estrategia utilizada por ella ha sido la de ignorar las intimidaciones y el uso de violencia a su alrededor para no dejarse amedrentar y continuar esperando en su casa la llegada de sus nietos:

ABUELA: Un momento Susano. Amantina por qué no me trajo el cuero, ¿qué la demoró tanto allá fuera?

AMANTINA: Un espantapájaros.

ABUELA: ¿Un espantapájaros? Cuentos... puros cuentos.

AMANTINA: Es verdad Abuela, nos están boleteando, porque no quisimos firmar el papel ese que le dieron a los muchachos, ¿dónde está?

ABUELA: El cuero (Susano feliz va por el zurriago). Con que armando mucho alboroto la piernipeluda esta, ¡no! creíste que yo era boba, que porque soy vieja de nada me doy cuenta. De nalgas. (Freidel, 1993, p. 54-55)

Como si fueran cuentos o maledicencias Doña Elvira desmiente cualquier insinuación de violencia. Por esta razón, ante la barrera creada por la Abuela resultan inútiles todas las persuasiones de Amantina para convencerla de huir con ella a la ciudad. Tanto la Abuela, como su

hijo Susano, desean seguir con su vida en el campo, y para ello, han optado por construir una realidad paralela donde son negadas todas las atrocidades que ocurren a su alrededor.

A diferencia del movimiento físico de *des-territorialización* que emprendieron las familias y los campesinos que migraron a la ciudad huyendo de la violencia, aquellos que se quedan en su tierra enfrentado las dinámicas de terror, como la familia de Doña Elvira, sufren de algo que Ulrich Oslender ha denominado *des-territorialización mental*. (Oslender, 2008).

La des-territorialización mental ocurre cuando, por medio del terror, un individuo o una comunidad tiene restricciones en su movilidad cotidiana. Es decir, hay una evasión de ciertos lugares por la violencia ejercida en ellos. Por lo tanto, no hay un desplazamiento físico del espacio para huir del terror, sino que las personas quedan confinadas, por su propia seguridad, dentro de zonas supuestamente fuera de peligro. (Oslender, 2008). En el caso de Doña Elvira y Susano, ellos se encuentran aislados en su rancho porque se niegan a abandonarlo para ir a la ciudad como lo han hecho la mayoría de sus vecinos. Pero, después de un tiempo, ese lugar es alcanzado por los vestigios de violencia a su alrededor. La figura de Don Cosme llega a importunar con su presencia a la anciana y a su hijo, y los pájaros vestidos de cuentos amedrentan a Amantina con boleteos para que le advierta a su familia el riesgo de quedarse. Ante estas estrategias la postura de Doña Elvira y Susano permanece firme, gracias a que, en su encierro, ellos logran escapar a otro plano alejado de la realidad para soportar lo que pasa. Su escape se encuentra en la evasión misma de la violencia. Esto se aprecia en el viaje en barco que hacen la Abuela y su hijo por mares imaginarios y oníricos. La vieja metida en la bañera recibe un baño de Susano, el cual comienza a mecer la tina como si se trataran de un barco, mientras su madre le dice: “Ay, que lindo velero, las olas son las alas de los barcos, por tanto, puerto estuvimos, siempre las mismas vías, siempre las mismas rutas de sangre. Susano, vámonos de aquí estas aguas no me gustan.” (Freidel, 1993, p. 64). A Doña

Elvira no le gusta la realidad manchada de violencia, por esta razón, decide ir a otra que sea menos turbia, a una donde no exista el tiempo y el lugar, y pueda encontrarse con aquellos que, de alguna forma, también la anclan a su tierra.

SUSANO: ¡Tierra a la vista!

ABUELA: Echen anclas marineros. Si nos están esperando, ¡vinieron a recibirnos! Joaquín, Joaquín ayy también está Doloritas y miren los muchachos por fin. Híjuele pero sí que hay gente, doña Rosa y el viejo José Isabel. Salude mijo, salude que son sus tíos. Vé, lo linda que está Cristal y con el mismo vestido. (Freidel, 1993, p. 64)

Esta escena ocurre gracias a la carta falsa que Susano le obliga escribir a Amantina, y en la cual se avisa sobre la supuesta llegada de los Luises. Ante este ansiado hecho la Abuela decide prepararse para recibir a sus nietos y, en medio del baño, emprende una travesía onírica que la llevará rumbo a su encuentro con ellos. Es así como el viaje en barco resulta ser una evasión de la realidad que le permite a la Abuela mantener vivo el anhelo de reencontrarse con sus familiares y, al mismo tiempo, seguir resistiendo en su tierra. Sin embargo, este también es un hecho que antecede a la tragedia, pues el encuentro con sus familiares muertos, seguido por la escena de la venganza de Cristal, de la cual se hablará más adelante, es interrumpido, tan solo unas páginas después, por la consumación del desalojo de la casa y sus habitantes.

Es justo en la exposición del mecanismo de defensa de la Abuela y Susano donde se evidencia la pérdida de control que ambos personajes han padecido gradualmente sobre su territorio. Las intimidaciones de Don Cosme dejan sin opción a los habitantes del pueblo, y estos se ven obligados a vender sus terrenos o perecer junto a ellos. Ante esta limitación resultan afectadas las relaciones que las víctimas tienen con sus propiedades y con ellas mismas. Este es el caso de la familia de Amantina. Lo que comenzó como una estrategia para salvaguardarse de la hostilidad con la que han sido tratados, resultó en el despojo de ellos mismos que lentamente los

sumió en la sin razón. Así es como, Doña Elvira y Susano han perdido mucho a manos de Don Arsenio, a sus familiares, a sus amigos y vecinos, a sus tierras y, así mismos, pues la evasión de la realidad puede verse como un síntoma del despertar de la locura. Por eso, Doña Elvira cree firmemente en el reencuentro con sus nietos y espera que ese suceso se lleve a cabo en sus tierras por encima del deseo de cualquier hombre avaricioso. Tal cual como ella lo dijo, solo lograrían sacarla de su rancho como un cadáver: “hace veinte años vivo aquí y aquí me muero”. (Freidel, 1993, p. 40). Y, obedeciendo a sus palabras, Don Cosme llega con todo un ejército para perpetuar el dominio de Don Arsenio. De esta forma, fue cumplido el sueño de la Abuela de volver a verse con ellos, tal como lo presagió en su viaje onírico en barco, cuando vio a su marido, a los Luises y a otros familiares.

3.3.3. *La Contraposición A La Resistencia: La Joven Amantina*

En oposición al personaje de la Abuela, y la resistencia que evoca esta mujer, está la figura de su nieta Amantina. Ella es la única en la casa que logra vivenciar la violencia tal cual como se muestra. Por esta razón, la joven decide dejar a un lado la defensa de su rancho para prevalecer el cuidado de su territorio propio, es decir, su cuerpo. Para Amantina es más importante conservar la vida que sostener una lucha por un terreno que solamente terminará con la muerte. Esta joven, al igual que los campesinos desplazados, ha sufrido un drástico cambio en su relación con el lugar, pues esta se ha modificado a partir de la sensación de miedo que se experimenta en él. La persecución de Don Cosme, hacia todo aquel que frustra el crecimiento adquisitivo de su patrón, inunda las calles de violencia y produce una fusión entre el lugar y la sensación de miedo. Y, al mismo tiempo, como dice Alicia Lindón, hace que “los sujetos que experimentan miedo en el lugar, vivan su cuerpo como prolongación del lugar significado por el miedo.” (2009, p. 10). Por este motivo, Amantina encuentra en la ida a la ciudad una alternativa para huir de la violencia que

tiene preso tanto al lugar que habita, como a su cuerpo mismo. Esto es evidente desde su primera aparición, cuando ella irrumpe en la casa en medio de diatribas contra el mundo, mientras arma su equipaje y les anuncia a sus familiares:

AMANTINA: Soy una flor mal nacida. Este mundo es un gran cerdo que se revuelca en mierda: nos vamos a podrir como los sapos que en el jardín los niños apedrean. Rodeada de muertos y de miradas que viven por matarnos. Ni Dios ni el diablo. Que me arrastren los demonios a los quintos infiernos ¡sola, sola! Este recuerdo me remuerde el vientre; que se seque mi entraña, que se haga en la noche impenetrable. Asesinos de amor, en este inmenso basural, sólo la niebla es real. Abuela me voy.

ABUELA: ¿Se va? ¿Y para dónde se va?

AMANTINA: A la ciudad aborrecida. (Freidel, 1993, p. 44)

Amantina, a diferencia de los campesinos que hablaron con su abuela, no está ansiosa por su traslado a la ciudad, ni se refiere a ella con la esperanza de tener una mejora en su calidad de vida, más bien, lo asume, de manera resignada, como una obligación maldecida que representa la única oportunidad de sobrevivir. Por eso, es tanto su empeño para que su Abuela y su tío Susano la acompañen en el viaje, pero resulta inútil la insistencia, puesto que estos dos personajes, debido a su bloqueo de la realidad, conservan un *sentido de lugar* intacto. Para ellos el miedo no ha borrado los recuerdos vividos en el rancho, ni mucho menos, ha apaciguado la ilusión de reencontrarse con sus nietos en él. Amantina intenta desvirtuar la resistencia ciega de sus familiares por medio de razones lógicas, que se sustentan en los hechos acaecidos a su alrededor, como la persecución de los Luises, las matanzas, los boleteos y demás, pero solo obtiene por respuesta de su abuela unos tajantes versos del poeta Rafael Patiño: “Mi boca descendiente de terribles estuarios no se conforma con el polen obtuso de la urbe fue cosa de un grado más de magia el entenderlo.” (Freidel, 1993, p. 44).

Frustrado el intento de fugarse con su amiga Orfelina, la joven es enviada a solas con su tío Susano a un pozo cerca de la casa a recoger agua para bañar a la abuela. En esta escena el autor textualiza los gestos del personaje mudo, para que un futuro actor pueda guiar su interpretación y, también, para que el lector entienda los diálogos entre el tío y la sobrina. Allí, Amantina aprovecha el estar a solas con él para buscar un aliado que le ayude a convencer a la Abuela de vender la casa. Pero, ni las evidencias de las boletas, ni una posible revelación del paradero de los Luises hace salir a Susano de la fantasía del reencuentro con sus sobrinos:

SUSANO: Ni la fuente ni los pájaros ni las mariposas ni el sol le alegran el día. En qué piensa. ¿En los Luises? no se enoje.

AMANTINA: No mencione a los Luises Susano. En ninguna parte hay rastro de ellos, como si se los hubiera tragado la tierra. Quien sabe sus andanzas donde pararán.

SUSANO: Deben estar perrateando en el pueblo.

AMANTINA: O en esas reuniones raras con el Leoncio y los otros, hablan de revolución y cosas de esas. Nos tenemos que ir.

SUSANO: ¿Dónde?

AMANTINA: A cualquier parte ya, dejese de andar jugando con cometas, estos tiempos no tienen buen viento. Nos están persiguiendo, nos matan. (Freidel, 1993, p. 49)

A pesar de la certeza de sus palabras, ni la Abuela ni Susano atienden a los llamados de Amantina, quien resulta ser la víctima directa de las intimidaciones y advertencias de Don Cosme. Los pájaros vestidos de cuentos infantiles acuden a ella, específicamente, para dejarle en forma de manzanas, de boletas y lámparas, las amenazas con las cuales pretenden sacarlos del rancho. Esta responsabilidad hace que ella sea la única que pueda nombrar lo que está pasando. Amantina es como una Casandra que presagia la tragedia y no es oída por sus familiares. Cada vez que intenta decir algo sobre el tema resulta amedrentada por su propia abuela o burlada por su tío. Por esta razón, decide seguirles el juego a ambos y trata de convencerlos al manipular su propia fantasía,

ideando así, una carta falsa donde los Luises anuncian su futuro regreso y le piden a la Abuela que salga del pueblo. Pero, esta estrategia es entorpecida por Susano, el cual destroza la carta y la obliga a escribir una nueva para que la Abuela continúe esperando en sus tierras por el regreso de sus nietos. Lo anterior desata la ira de la joven, junto con la enunciación de los siguientes presagios:

AMANTINA: Susano recoja el agua lo más pronto posible, hay que bañar a la Abuela y llevarla al pueblo, decirle que los Luises llegaron y nos esperan para llevarnos. ¿Comprende Susano?

SUSANO: A nosotros Amantina no nos engaña, aquí nos quedamos váyase usted sola.

AMANTINA: Hijo de puta. Suerte de perros muertos. Se crucifica usted con ella. (...) Susano recoja el agua, hay que bañar a la Abuela... Pá'qué si la casa va arder, nos van a quemar, tiempo de chausquina... oiga las chicharras como cantan, se viene el tiempo de las chamusquinas y del tasajeo. Usted no cree que hay una vieja vendiendo manzanas y muerte y ellos... los Luises, por qué se fueron y nos dejaron así. (Freidel, 1993, p. 50-51)

Al igual que Casandra, Amantina es vista como una loca que profetiza cuentos e invenciones sin fundamento. Con locura se ensombrece al personaje más cuerdo que intenta denunciar con su voz las injusticias que caen sobre su pueblo y su familia. Cuando es descubierta su intención con la carta, la Abuela y Susano se refieren a ella como una mentirosa y una alborotadora: “Engañabobos. Si el Susano no aprendió a escribir. Esta noche encabezas rosario sobre dos corozos o te tuzo. Amarrá esa lengua, amarrá esa lengua que la blasfemia la castiga el señor.” (Freidel, 1993, p. 57). Amantina cae presa de la desesperación, pues se encuentra oprimida por las intimidaciones de los pájaros de Don Cosme y, al mismo tiempo, por las reprimendas de su propia abuela. Estas reducciones hacen que la resistencia de Doña Elvira y su hijo se mantenga firme frente a las mudas declaraciones de la joven, mientras que, ella se termina consumiendo por procurar en vano salvar a sus seres queridos de la inminente tragedia.

La comparación entre los personajes de la Abuela y Amantina ya ha tenido lugar en otras investigaciones. Por ejemplo, en *Mientras viva la memoria. Hacia una dramaturgia de autor*

(2013) se reconoce en la Abuela un testimonio y acción de resistencia, mientras que Amantina refleja una expresión de agonía y desesperanza. Ahondando en esta última, Tania Granda y Fernando Zapata, dicen que:

En cambio, desde Amantina, la obra se vuelve la expresión de una agonía, de una desesperanza, de un nihilismo que se refleja en su total indecisión. Amantina dista de un objetivo claro, como plantea el teatro clásico que debe tener el personaje protagónico o el teatro de la trascendencia. Amantina, en cambio, expresa un tránsito muy profundo del sujeto por una condición de dolor y agonía ante la violencia que le fue infligida a un estado de conciencia mítica que sin embargo no le sirva para mejorar su nivel de vida actual, al ser una conciencia transgresora frente al orden social instaurado. Desorientada, Amantina vaga sin saber quién es el culpable de su tragedia. (2013, p. 65)

Respecto a lo anterior, es preciso reconsiderar las afirmaciones que dejan a Amantina como un personaje sin objetivo claro y como una desconocedora de los culpables de su tragedia. Si bien, esta joven se distancia de su abuela y su tío por carecer de un apego que logre anclarla a la tierra, y así velar por su defensa, esto no significa que se trate de un sujeto pasivo e incapaz de asumir una postura frente a la violencia. Es más, la conciencia de los hechos atroces que ocurren a su alrededor le da a Amantina la sabiduría para reconocer la inutilidad de la lucha social en su situación y, por eso, escoge la huida a la ciudad. Quizá sea esto lo que le permite a Granda y Zapata decir que es un personaje sin un objetivo claro, por lo menos en lo considerado como teatro de la trascendencia, pues ella no persigue un fin que se acomode dentro de los panfletos políticos realizados en la época. Para ella la huida es una escogencia hecha en pro de perseguir el objetivo principal que la mueve febrilmente, y este es la preservación de la vida propia y la de sus familiares. Amantina es consciente de la tragedia que se avecina y reconoce a todos los culpables implicados,

pero no le interesa tomar una posición de lucha como lo hacen la Abuela y su tío, o como Leoncio y sus hermanos:

AMANTINA: ¡Quién! ¡quién, quién putas de mierda tiene la culpa!

(Susano se burla y haciendo un ademán de embarazo).

SUSANO: Vos por andar dándote de patas, puta.

AMANTINA: Los militares hicieron ir a los luises. No, los militares no. Ellos vinieron a defender las tierras de Don Arsenio. ¿Don Arsenio? No. Las tierras se las dieron los Españoles ¿La Abuela? No. Ella escupe y dice que don Arsenio mató diecisiete en la escuela. (...) El Leoncio tiene la culpa de todo. Me metió este hijo entre las piedras. Se le metió a los oídos a los Luises y como víbora les sembró cizaña. Luis el grande me dijo: Amantina llegó el tiempo de combate. A quien hay que combatir y con qué y pa`que. (Freidel, 1993, p. 51-52)

Amantina está escéptica ante los ideales de revolución que engendran tanto sus hermanos los Luises, como su amado Leoncio. Según ella, estos la abandonaron a su suerte, junto con su abuela y su tío, por tanto, se siente responsable de solventar para sí un destino próximo diferente al de la muerte. Pero, la terquedad de la Abuela insiste en efectuar su permanencia en las tierras y enfrentar a Don Arsenio. Doña Elvira solo llega a inquietar su corazón hasta la última escena de la obra, momento en que son cumplidos todos los presagios dictados por el alma en pena de Doloritas. Con la muerte del Romancio, el sueño del llanto perlado de Amantina y los cadáveres brillantes de peces, quedan faltando solo los tres toques a la puerta para anunciar la culminación del destino de esta familia. Cuando esto sucede la Abuela, Susano y Amantina quedan atrincherados en la casa en medio del caos y algarabía que precede la visita final de Don Cosme y su séquito. La irrupción de estos múltiples usurpadores se efectúa luego del último vaticinio que saldrá de los labios de Amantina: “Llegaron los asesinos”.

De esta forma, la escena final transcurre en una atmósfera asfixiante donde el rancho de Doña Elvira es invadido por un ejército de abogados, notarios, eclesiásticos, militares y personas

del gobierno, quienes llegan a desalojar a la familia de sus propias tierras. Solo aquí la Abuela es consciente de que sus fuerzas son insuficientes ante todos los poderosos que la aquejan y, sin embargo, ella permanece en su postura desafiante. Cuando Susano le pregunta angustiado qué hacer con la puerta, ella le responde y se dirige a sus ocupantes: “Abra mijo, ya están aquí. Que sigan. (...)No sé quién será usted señor ni con quién viene tan acompañado; pero si vino por las tres cuerdas de tierra no creo que en sus maletines quepan.” (Freidel, 1993, p. 70). El aire en la casa se pone denso con tanto intruso amenazante. Y el desfile de despojo es coronado con la presencia de Don Cosme y sus pájaros disfrazados de cuentos, los cuales llega con una orden de desalojo donde se transfieren todos los bienes de la Abuela al poder de Don Arsenio:

DON COSME: En abandono y despropiedad de este predio vacío y sin trabajo lo declaro baldío. Vencidos se han todo plazo y condición, espera judicial no hay. Por tanto, todo, todo... cuanto existe en este predio, bien, bien, tierra de labranza útil, ha sido transferido, traspapelado, tras... por eso sus tierras, sus miserables tierras, con el suelo y el subsuelo y todo cuanto en ella se haya sembrado. Todo, todo, semovientes y en fin todo aquello que implique propiedad todo, ropas que cubran la desnudez, libros, recuerdos, cartas viejas, todo, inmerecedores de lo justo han sido desheredados. (Freidel, 1993, p. 71)

Las palabras de Don Cosme dan fin a la historia empezada por el grupo de mendigos de Margarita la de los cinco, sentenciando así las vidas de Doña Elvira y su hijo Susano. Solo Amantina logra escabullirse en medio de la pesadilla asfixiante que terminó con los escombros de su casa. La joven escapó a la ciudad para vagar por las calles como un testimonio vivo de la tragedia de su familia. Ella cumplió con su objetivo, sobrevivió a la violencia, sin embargo, ésta le arrebató todo, la despojó de su hogar, de sus seres queridos, incluso, de sí misma. Por eso, el personaje que se muestra en la primera y última escena de la obra es una sombra de lo que alguna vez fue la joven campesina, es decir, el contraste entre las dos Amantinas es un simbolismo que permite ver la transformación que sufrió la joven, donde ella se convierte en un ser vaciado de sí,

debido a las consecuencias de la violencia. Esta construcción se refuerza con el nombre que le da el autor al personaje: Amantina la ausente.

3.4. La Historia Del Desamor De Amantina

Como se ha dicho antes, Víctor Viviescas expresa que *Amantina o la historia de un desamor* es el comienzo de una estética autoral que desarrollará José Manuel Freidel en sus posteriores obras. En esta se establece “una ligazón –una suerte de entramado– entre el marco objetivo de la historia –en nuestro caso la tragedia que constituyó la violencia– (...) y la subjetividad de una conciencia –de una presencia individual–” (Viviescas, 1998, p. 29). Es así como, en esta obra, es posible evidenciar que en el personaje de Amantina se conjugan tanto el drama de su tragedia personal, es decir, su desamor, como la tragedia histórica que se vivió en el campo colombiano durante los años cuarenta y cincuenta. En ella hay dos historias entrelazadas donde se narran, por un lado, el desalojo de su familia, y por el otro, la angustia de esta joven ante la violencia presente a su alrededor y ante el sentimiento de abandono por parte de su amado.

Así, en los apartados anteriores se desarrolló el análisis correspondiente al despojo de tierras, la relación entre los personajes y su territorio, y las diferentes manifestaciones de resistencia. A continuación, se revisará cómo en medio de las situaciones de terror ocasionadas por los saqueadores resultan afectados los cuerpos de los personajes, especialmente los cuerpos femeninos, y cómo se desenvuelven los procesos de reubicación en las víctimas de desplazamiento forzado.

3.4.1. *El Ultraje Al Cuerpo De Amantina*

Más allá de todas las violencias sufridas por el desalojo de su territorio, como las amenazas de los pájaros de Don Cosme, los desfiles de campesinos desplazados, la persecución de Los Luises y el Leoncio y el asesinato de familiares y conocidos; este personaje ha experimentado un ultraje relacionado directamente con su cuerpo, el cual será clave para desencadenar los hechos finales de su tragedia.

Si bien, en las violencias antes mencionadas se ve afectado el cuerpo de los demás personajes, ya sea de forma física y/o emocional, o en la restricción de su movilidad, es preciso mencionar que en el caso de Amantina se hará referencia a un suceso específico ocurrido en la esfera íntima de su hogar, y es en este tipo de situaciones donde se develan las opresiones que se mantienen ocultas en la cotidianidad. (Cabnal, 2010).

Para ello, se recordarán las reprimendas y los maltratos recibidos por Amantina, a manos de Doña Elvira y su hijo Susano, cuando ella intenta convencer a su familia de abandonar el rancho. En la escena de la fuente, donde la joven y su tío van por el agua para el baño de la Abuela, Amantina le revela a Susano su plan con la carta falsa de los Luises, el cual furioso rompe el papel y le responde: “Aquí nos quedamos... estás loca. (Eleva su cometa). Lo que pasa es que estás preñada, contá con quién.” (Freidel, 1993, p. 50). La sobrina le cuenta sobre el padre del hijo que está esperando, el Leoncio, pero rápidamente deja el tema y continúa en su afán para persuadirlo de huir con ella. El tío, en un inicio, intenta descartar las manifestaciones de la joven excusándose en delirios causados por el embarazo, pero ante la insistencia de Amantina, él llega al punto de amenazarla con un bebedizo, para así obligarla a abortar, si ella sigue empeñada en hablar de la ciudad: “Usted está cansada, beba, coma, descanse y vaya a la casa y duerma. (...) Tenés el diablo

adentro en la barriga. Sacátelo con rezos, te doy un bebedizo.” (Freidel, 1993, p. 51). Estas amenazas de Susano violentan la capacidad de decisión de Amantina sobre su propio cuerpo, específicamente en relación con su deseo de maternidad.

De este modo, la violencia patriarcal y represiva, causada por un miembro de la familia, actúa de forma paralela con la acaparación territorial efectuada por Don Arsenio. Desde una perspectiva feminista comunitaria, es posible leer la situación del personaje de Amantina como una mujer privada de la libertad sobre su cuerpo, y, al mismo tiempo, sobre su territorio físico.

Para el feminismo comunitario la liberación del territorio es posible mediante el reconocimiento de la capacidad de decisión: en primer lugar, sobre el propio cuerpo, y después, sobre la comunidad y el territorio. (Cabnal, 2010). Por esta razón, para Amantina resulta imposible velar por la defensa del rancho, tal como lo intentan su abuela y su tío, pues, su primer territorio también se está viendo ultrajado.

Al ser privada de la elección de un destino para ella misma y su futuro bebé, la joven queda incapacitada de afrontar una lucha social en nombre de la tierra, por lo cual prefiere huir para preservarse viva. Respondiendo así a su instinto primordial de conservación. Sin embargo, esto ni siquiera es posible ya que Doña Elvira y Susano se encargan de frustrar su viaje con Orfelina hacia la ciudad. Esta situación sin escape aparente provoca una ruptura en Amantina, pues al negársele la posibilidad de escapar físicamente del lugar, ella se ve obligada a huir de sí misma, desdoblándose en otras identidades y, así, alejándose de su realidad.

AMANTINA: No. A quién le digo que nos tenemos que ir. La abuela'tá loca desde que quemaron a Joaquín el abuelo. A vos Susano... sí te digo que hay unos hombres que nos van a quemar porque don Arsenio quiere estas tierras. Amantina yo sí te digo a vos una cosa, no entiendo ni una sola palabra. (Freidel, 1993, p. 51)

Abandonada por el Leoncio, desatendida por sus familiares, frustrada en su intento de fuga y violentado su cuerpo y su territorio, Amantina se ve forzada a tomar un distanciamiento de sí misma para encontrar, desde la pérdida de la cordura, una perspectiva lógica de la realidad que le tocó vivir. Esta despersonalización, donde Amantina se refiere a sí misma en tercera persona, es un indicio de lo que posteriormente culminará en el vaciamiento de su propio yo y en la asunción de la identidad de otros personajes femeninos (Viviescas, 2003).

Dichos personajes son las maestras Cristal y Doloritas Quijano, las cuales funcionan como reflejos de Amantina, puesto que las tres conforman la imagen de una mujer violentada en su más íntimo territorio. Como lo expresan Tania Granda y Diego Zapata, estas tres mujeres representan una “analogía de la tierra y del cuerpo despojados, vulnerados, intempestivamente tomados por ese poder patriarcal” (2013, p. 66). Mientras que Amantina es privada del derecho a elegir sobre su propio cuerpo, los otros dos personajes son víctimas de las dinámicas de saqueo que el sistema capitalista-patriarcal ha empleado históricamente para adueñarse de los territorios.

3.4.2. *El Desdoblamiento De Amantina En Cristal Y Doloritas*

Las dos maestras pertenecen a tiempos narrativos diferentes. Se sabe que Doloritas enseñó en el pueblo, pues Doña Elvira sostiene un diálogo con ella en la escena de los campesinos desplazados; pero se desconoce la procedencia de Cristal, ya que ella solo aparece durante el viaje onírico en barco que realiza la Abuela al momento de su baño. Sin embargo, las dos están unidas por un padecimiento mutuo: ambas fueron víctimas de un atentado militar dentro de las instalaciones de sus escuelas, la primera, falleció bajo las llamas de un incendio, y la segunda, es violada por diecisiete soldados en frente de sus alumnos.

Comenzaré por la escena de Cristal. Esta transcurre como una representación dentro de la representación, en donde tanto Amantina como la Abuela y Susano pasan a interpretar otros personajes: “*Amantina desnuda está al lado del Romancio silbándole delirios y aterrorizada con la palabra Cristal la interpreta; la Abuela se va vistiendo los trajes de tía Petra, y Susano de un criado con vestido militar.*” (Freidel, 1993, p. 64). Aquí, los tres personajes encarnan una especie de venganza sobre los militares que usurparon el cuerpo de la maestra. La misma Cristal, justo en los preparativos de la cena donde ocurriría su ajuste de cuentas, comienza a recordar el episodio que la trajo hasta ese momento:

CRISTAL: Era el tiempo de las hienas y de los buitres. Tiempo de anchas grietas y de vida angosta. Cristal fue mi nombre por la dureza del cuarzo y maestra también. Aquella tarde un hedor de bayonetas traspasó toda la escuela. Cincuenta niños de piedra fueron testigos por siempre. Diecisiete militares, cerdos del rey de los cerdos, hicieron de ella juguete de su lascivia. Cincuenta niños de piedra fuimos testigos por siempre, diecisiete militares hicieron de ella su fango, la mierda de su deleite. (...) Diecisiete cuerpos callosos, miedo. Bandada de niños cejijuntos huyen. Terror. Baño de semen estancado, la escuela cuela el crujir. Duele. El abecedario roto. Cortado el cristal de mis clases... Mi sed se hace diamantes, que mi venganza asuma el suave sentir del veneno y la muerte acuda en frágiles copas de cristal. (Freidel, 1993, p. 64-65)

La narración de Cristal muestra cómo el cuerpo de las mujeres ha estado involucrado históricamente en las disputas territoriales. En contextos de guerra, o de acaparamiento de tierras, es normal que el cuerpo femenino haga parte del terreno por conquistar, haciendo que la violencia sexual sea reconocida como un acto domesticador y apropiador del bando derrotado. Así, la violación es un mensaje que siembra el terror y, al mismo tiempo, afirma su control sobre el territorio. (Segato, 2016). El cuerpo femenino es visto como una especie de tributo, es un sacrificio para obtener la soberanía sobre la tierra. Es de reconocer que, para Rita Segato (2016), la violencia sexual nunca tiene como finalidad el deseo sexual en sí, más bien, esta responde al deseo de obtener poder, tanto físico, como moral y psicológico, sobre un otro. Esto la consolida como un tipo de violencia expresiva, más que instrumental, ya que su fin es demostrar que se domina la voluntad

del enemigo, por eso, algunos cuerpos son sacrificados sólo para exhibirse públicamente como un mensaje de poder y apropiación ante la comunidad. (Segato, 2016).

De esta forma, la violación de la maestra, es una exhibición de crueldad para obtener garantía en el control de la zona. Los militares le arrebataron a Cristal el control sobre el comportamiento de su propio cuerpo, de la misma forma que proclamaron su soberanía sobre el resto del territorio. Además, al tratarse de un atentado contra la escuela, en donde los alumnos también se ven implicados, se está aplicando algo que Rita Segato nombra como “pedagogía de la crueldad”. Esto quiere decir que el cuerpo de las mujeres y de los niños se convierten en el mejor medio para enviar el mensaje de dominación, “porque en un imaginario arcaico no representan la posición del antagonista bélico sino del tercero «inocente» de las tareas de guerra. Es por eso que, en ellos, como víctimas sacrificiales, se sella el pacto de complicidad en el poder y se espectaculariza su arbitrio exhibicionista.” (Segato, 2016, p. 22). Es así como, en estos cuerpos frágiles se materializa, mejor que en el cuerpo guerrero, el sufrimiento con el cual se amenaza al resto de la colectividad. Por tanto, es a través del ejercicio de violencia contra mujeres, ancianos y niños que se logra derrotar moralmente al enemigo que está a cargo de su vigilancia.

Esto también se puede evidenciar en el caso de la maestra Doloiritas Quijano. Esta mujer, junto con algunos de sus alumnos, termina atrapada en el incendio de la escuela, el cual se sospecha que fue provocado por la orden de Don Arsenio. La misma Doloritas, que pasa como alma en pena frente a la casa de Doña Elvira, comenta:

DOLORITAS: Elvira que cosas dices. Nada quedó de la escuela. Las llamas lamían las paredes como los niños lamiendo dulces. Nada quedó de la escuela. El fuego escribió sus signos sobre los pizarrones y el humo se deshizo al viento. Yo estaba escondida, nada ví, solo sentí el olor y el miedo y mi cuerpo inmóvil y aterrado. Nada quedó de la escuela, sólo mi Romancio que ya no canta. (Freidel, 1993, p. 41)

Como se mencionó anteriormente, la imagen de los escombros incendiados de la escuela resulta útil para los usurpadores del territorio porque crea una atmósfera de *paisaje de miedo*. Asimismo, al tratarse de una escuela, se carga con una doble significación, por un lado, las cenizas desperdigadas comunican el terror experimentado en la zona y la razón por la cual se está vaciando el pueblo; y por el otro, es un recordatorio físico de los cadáveres de la mujer y de los niños que perecieron en ella. Además, estos últimos a su vez, cumplen una función expresiva, en donde Don Arsenio se aprovecha del sacrificio de estos cuerpos inocentes para proclamar su dueñidad sobre el territorio y, también, para enviar un mensaje de advertencia hacia aquellos que aún poseen ánimos de enfrentarse a él.

Con lo anterior, no resulta adrede que Amantina, en medio de su delirio, haya encarnado la identidad de dos maestras de escuela. Pues, en las historias de ambas se manifiesta la relación existente entre la posesión sobre un territorio y sobre los cuerpos femeninos que habitan en él. Además, en su rol de maestras y su interacción con los niños, se enfatiza la condición que envuelve a los cuerpos de inocentes como tributos exhibidos ante la comunidad para, así, transmitir un mensaje de dominación de los más poderosos. Con lo cual se sigue afirmando que en tiempos de guerra los más perjudicados siempre resultan ser aquellos que no están directamente implicados, es decir, las víctimas atrapadas en medio del fuego, por considerarlos como un sacrificio consentido en el objetivo de conseguir el poder.

De toda la obra es solo en la escena de Cristal donde José Manuel Freidel permite que haya un planteamiento utópico en cual se pretende recuperar el control sobre la voluntad perdida de las víctimas. Aquí, el autor, a través de un mundo onírico, permite que se vislumbre en este personaje una oportunidad de vengar su cuerpo expropiado al acallar con veneno a sus agresores. Sin embargo, este intento de revancha, por parte de Cristal y, al tiempo, por el resto de mujeres de la

obra, es interrumpido con la llegada de la lluvia, que anuncia la proximidad de los usurpadores, y hace que la familia de Doña Elvira vuelva a su realidad.

Este retorno a la realidad acentúa la despersonalización de Amantina, la cual pasa inmediatamente a confundirse en sus tres identidades. Con el presentimiento del final de su tragedia, la joven comienza a encarnar el papel de la maestra Doloritas: “*Al entrar a casa ven a Amantina disfrazada de Doloritas, cargando al Romancio*” (Freidel, 1993, p. 68); para después, con la cercanía de Don Cosme y sus pájaros, perderse completamente a sí misma. Amantina empieza a saltar de una personalidad a otra, trastocándose a tal punto, que llega a ser las tres mujeres y ninguna al mismo tiempo:

AMANTINA: Abuela quién es Doloritas... también me la saluda ah y a los Luises... que lástima que no los pude esperar. Amantina y yo nos vamos. (...) Me voy a soñar, volver a despertar me voy a viajar en barcos de papel. (...) Llegaron, los asesinos se esconden bajo las piedras se disfrazan de cuento. (...) La lámpara, la lámpara nueva que me regaló el viejo. ¿Dónde está Cristal? Ah, debe estar con Amantina. (...) Chito, caminen pasito de pronto nos disparan hablen pasito, Susano no grite. Calmos... yo los protejo. Amantina, ¿dónde está Amantina? llámenla pa' que se esconda. (Freidel, 1993, p. 68-69)

Y es aquí, justo en la escena final, donde se llega al punto máximo de la despersonalización de Amantina. El cumplimiento de todos sus vaticinios la hacen sumirse en la locura como un medio de huida de esa realidad que pudo evitar, pero no se lo permitieron. El delirio se entremezcla con el caos del despojo. Los diálogos sin sentido que emite este personaje son una muestra de cómo se está deformando el mundo ante su mirada. Y esa deformación, o locura que le llaman, es una búsqueda de sí misma para soportar esa realidad plagada de violencia. Sin embargo, la joven falla en su intento, y en su pesquisa termina por extraviarse en el completo vaciamiento de su yo. (Viviescas, 2003).

De esta forma, se explica el porqué de la primera aparición de Amantina en la obra. Es decir, de esa Amantina mendiga que se presenta en la ciudad 12 años después de los hechos ocurridos en el campo. Luego de huir de la violencia, esta mujer queda despojada de sí, sumida en el mutismo. Así, la describe el autor: “*La noche cae en escena, una mujer, Amantina ausente en la esquina al público, se maquilla de blanco el rostro, estética e inmutable ve llegar a unos mendigos*” (Freidel, 1993, p. 30). Resulta pertinente el nombre que José Manuel Freidel le da a esta mujer adulta, para así, diferenciarla de los recuerdos de la joven: “Amantina, la ausente”. En este nombre se condensa el ultraje vivenciado por el personaje. Pues, ella termina ausente, vaciada de sí misma, empujada hasta las puertas de la sinrazón y obligada a vagar por las calles de una ciudad desconocida.

3.5. **La Re-Territorialización: Huir Hacia La Hostilidad De La Ciudad**

Como se ha dicho antes, la primera escena de la obra transcurre en la ciudad. Los personajes que aparecen son unos mendigos, Margarita la de los cinco, Elpidio, el Papujo y el Garabato, quienes no solo abren la obra, sino que también, dan inicio a la narración de la joven Amantina. Ellos adentran al lector en un mundo de sueños y recuerdos, pero, al mismo tiempo, se encargan de representar la realidad inmediata que los envuelve en medio de la ciudad hostil. Se desconoce por completo la razón por la cual estos personajes están en la mendicidad y, más aún, si hicieron parte de los desplazamientos masivos que trajeron millones de campesinos a las urbes. Sin embargo, en ellos se puede evidenciar la dureza a la cual están sometidas las personas en situación de marginalidad. Situación compartida por muchos de los rostros que tuvieron que migrar del campo a la ciudad, tal como es el caso de la ausente Amantina.

Instalados en su cambuche este grupo de personas intenta hacerle burlas a los malestares del hambre a través de coplas graciosas e inventivas: “A cantar todos la hartura/ la fetidez del aliento/ el hambre que nos tortura/ y nuestras vidas sin viento.” (Freidel, 1993, p. 31); e incluso, se jactan con humor del desprecio que reciben de las gentes: “Bueno duerman, mañana toca levantar ojo temprano. La seño Rodríguez es la única que da limosna a las seis. Con el resto, ay ¡jueldiablo!, redoblan el tacón y aprietan culo porque ni pedo sueltan.” (Freidel, 1993, p. 33). En medio de sus juergas y el licor, estos cuatro individuos le hacen frente a sus días porque como dice Margarita la de los cinco, cuando el Papujo se lamenta por el sonido de sus tripas, es mejor cantar porque quejarse es peor.

A este ambiente llega a pasar la noche la ausente Amantina. Hasta estas calles la ha traído la huida de los trágicos hechos de su pasado. El cual, incluso después de pasados los años, y de encontrarse en un lugar alejado, no logra abandonarla: “*Amantina arrastrada por la voz de Garabato lo acompaña al cambuche... la escena duerme. Entre sueños emerge Amantina danzate; graznando los mendigos, acechan cual pájaros chulavitas.*” (Freidel, 1993, p. 34). El terror acude a ella en forma de pájaros para recordarle el profundo dolor que sigue vigente por la pérdida que ha experimentado. En ella sigue la huella que le impide pensar en un posible regreso a su hogar, el cual es considerado como el fin último deseado por las víctimas de desplazamiento.

Amantina se ve obligada a vagar por la ciudad, a pesar del hambre y la pobreza, porque ha abandonado todo vínculo con su antiguo hogar. En ese lugar aún continúa vivo recuerdo de toda la violencia padecida. Tal como ella, hay muchas personas desplazadas que no cuentan con una seguridad, ni las condiciones necesarias, para volver a sus lugares de origen y, por eso, deciden rehacer su vida en un espacio desconocido y con supuestas mejores condiciones de vida. Sin embargo, el proceso de *reterritorialización* en la ciudad no resulta sencillo. Las esperanzas de

encontrar vivienda y oportunidades laborales se vuelven escasas por la alta competencia en la zona. Y, sumado a esto, la hostilidad de los ciudadanos que estigmatiza a las personas desplazadas hace que estas se tengan que enfrentar a una revictimización dentro de la misma ciudad. (Oslender, 2018).

Con el personaje de Amantina es posible acercarse, o por lo menos dar visibilidad, a las realidades de millones de campesinos que han sido víctimas del desplazamiento forzado. Es necesario recordar que el crecimiento de las ciudades colombianas fue producto de las altas migraciones que tuvieron lugar del campo a las pequeñas ciudades durante gran parte del siglo XX y en adelante. (Granda & Zapata, 2013). Esto trajo consigo cambios en la construcción del tejido social emergente, el cual fue desatendiendo el problema de los desplazados, hasta tal punto que dejó a estos individuos por fuera del proyecto nacional, incrementando así los índices de desigualdad a lo largo del país. Como lo expresan Tania Granda y Diego Zapata *Amantina o la historia de un desamor* es una:

Historia enferma en la eterna repetición como lo es nuestra historia nacional, engastada en la tragedia de la exclusión, la violencia y la inequidad. Historia enferma del individuo que ve derrumbarse sus sueños y proyectos vitales ante el derrumbe de su realidad más preciada y entrañable. Más que símbolo, Amantina es la alegoría de cómo esa historicidad nacional se detiene y petrificada, se vuelve voz alucinada hablando en el vacío de su propia sin razón, al haberse enajenado de sí misma en su tragedia y haber perdido su rumbo. (2013, p. 72)

Así, Amantina la ausente puede considerarse como una alegoría de los desplazados por el conflicto social en el país. En este personaje José Manuel Freidel le da voz a las víctimas que han sido obligadas a silenciar su destierro en el olvido. En ella se da vuelta a la historicidad tradicional y se cuenta el relato desde la perspectiva de los vencidos. Es un recordatorio de la falta de garantías

brindadas por el Estado para aquellos que están impedidos de volver a sus tierras, y al mismo tiempo, no logran asentarse de manera digna en ningún otro lugar. Amantina la ausente lleva en su piel las huellas que ha dejado la violencia, tal como está clavada en el imaginario nacional, así se quiera disimular con el olvido.

Capítulo IV: Kilele, Una Epopeya Artesanal

4.1. Felipe Vergara Y Su Obra

Felipe Vergara Lombana nació en Bogotá en 1977. Es director, dramaturgo, pedagogo y actor de teatro. Ha sido docente del Centro de Formación de la Casa del Teatro Nacional, la escuela Casa Ensamble, El Politécnico Grancolombiano y la Universidad Autónoma de Colombia, entre otras instituciones. Estudió filosofía en la Universidad de los Andes. En 2006 ganó una de las becas de la Comisión Fulbright y el Ministerio de Cultura para realizar su maestría en Dirección de Teatro en la Universidad de Temple en Filadelfia y en el 2010 también fue becado en Washington por el Teatro Arena Stage para directores. (Vergara, 2011).

Es cofundador de agrupaciones teatrales como La Barracuda Carmela y La Mangosta Afligida. Además, ha trabajado como dramaturgo y director en diversos procesos de creación con los grupos del Teatro R101 y del Teatro Varasanta. Ha trabajado en decenas de obras tanto a nivel profesional como pedagógico. Entre las más conocidas se encuentran: *País de Mierda* (1995), *Los que aúllan* (1996), *El Encierro* (2000), *De dónde vino este animal* (2003), *Kilele, una epopeya artesanal* (2004), *Diocesillos de poca monta* (2005), *Arimbato, el camino del árbol* (2013), *Coragyps sapiens* (2013) y la trilogía *Cómo regresa el humo al tabaco* (2016).

Para sus comienzos en el teatro Felipe Vergara realizó montajes de autores conocidos como Bertolt Brecht, Michel de Gelderode, Luigi Pindarelo, William Tennessee, entre otros; hasta que, como dramaturgo, este desarrolló un interés por la realidad de su país, usándola como una gran fuente de inspiración para interpretar y entender el conflicto desde la mirada de las víctimas. (Vergara, 2009).

Es así como, en 2004 Felipe Vergara obtuvo una Beca de Residencia Artística del Ministerio de Cultura, el cual le permitió llegar al departamento del Chocó, junto con la actriz y antropóloga Catalina Medina, para realizar una investigación sobre la memoria de los hechos violentos del 2 de mayo de 2002 en la masacre de Bojayá, y, al tiempo, sobre la memoria ancestral encontrada en los rituales y alabaos en esta zona del Pacífico. Como resultado se creó la obra dramática titulada *Kilele, una epopeya artesanal*, la cual es considerada como un retrato ficticio y poético de la resistencia de los pueblos negros e indígenas de la zona. (Vergara, 2011). A partir de ahí, Vergara se comprometió con las comunidades atrateñas y se articuló a algunos proyectos teatrales que desarrollan en la zona el Servicio Civil por la Paz (SCP) y la Diócesis de Quibdó. Posteriormente, en 2005 el Teatro Varasanta ganó una Beca Nacional de Creación, otorgada por el Ministerio de Cultura, para realizar el montaje de la obra *Kilele* bajo la dirección de Fernando Montes. Obra que hasta este momento lleva un estimado de más de 100 funciones, cada una en conmemoración a las víctimas de la iglesia. (Vergara, 2009).

En obras como *Kilele* se puede observar cómo este autor ha perfilado lo que sería su búsqueda estética con la dramaturgia. En algunas de sus creaciones, como *Arimbato, el camino del árbol* (2013) y *Coragyps sapiens* (2013), es común encontrar referencias a hechos concretos de la sociedad colombiana. Sin embargo, esto no persigue una función netamente testimonial, más bien, su preocupación radica en representar una realidad alterna donde se muestran, de manera simbólica, las consecuencias que dichos actos tuvieron sobre las víctimas y, además, donde se plantea un posible escenario de reparación para ellas.

Por esta razón, en *Kilele* se habla sobre lo ocurrido en la masacre de Bojayá y, también, sobre otros problemas relacionados como: la invasión de palmicultores en la zona, el desplazamiento forzado de la comunidad, el olvido del gobierno, la inseguridad por los

enfrentamientos de los diferentes grupos armados, la hipocresía de las ONGs que llegan a la región y lo esencial que resulta para una comunidad la continuación de sus prácticas culturales, especialmente las dedicadas a los rituales fúnebres. Todo esto es representado a través de una construcción mitológica para tratar de explicar lo inexplicable de la violencia en lugares marginados como lo es la región del Pacífico colombiano. (Ballesteros, 2023).

La obra muestra como Viajero inicia un viaje de regreso a sus tierras, guiado por el río Atrato y sus ancestros, con el objetivo de recobrar la armonía arrebatada por la guerra de los nuevos dioses. Con cierta influencia de las tragedias griegas, el autor hace de este héroe un puente entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, para que, a través de él, en su retorno, se puedan celebrar los debidos rituales fúnebres para que las almas en pena, atrapadas en la fosa común del pueblo, logren descansar en paz y así, los vivos reafirmen su sentido de resistencia. Tal como el nombre de la obra lo indica, *Kilele* significa hacer “ruido, bulla, lamento” por los muertos; pero, al mismo tiempo, es “alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar a quienes continúan rebelándose contra la guerra.” (Noguera, 2013, p. 40). Así lo expresa el coro de ánimas y el mismo Viajero al alabar: “Haz que la cólera de las ánimas que se llevaron a Rocío se voltee hacia sus asesinos para que pueda yo ayudarlas a cruzar con alegría el río que conduce al valle de José. ¡Viva el Santo Perro Negro y su raza por toda la eternidad! ¡*Kilele!*” (Vergara, 2011, p. 40). De esta forma, en esta palabra africana se encuentra representado el sentir de una comunidad, específicamente la cercana al río Atrato, que ha sido sometida constantemente a diferentes intimidaciones y violencias y, que, aun así, decide hacerles frente mediante la reafirmación de sus propias creencias y prácticas culturales.

4.2. El Pueblo Destrozado Por La Pipeta De Gas: Un Testimonio De La Vida Real

La mañana del 2 de mayo del 2002 en la cabecera municipal de Bojayá, Bellavista, se vivió una experiencia que marcaría el imaginario colectivo de todos los habitantes de la región. Tras varios días de enfrentamientos entre el Frente José María Córdoba de las FARC y el Bloque paramilitar Élder Cárdenas de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), los pobladores se vieron forzados a salir de sus casas para refugiarse en la iglesia del pueblo. Sin embargo, de los cuatro cilindros bomba arrojados por la guerrilla, uno de ellos aterrizó justo en el techo de la capilla, dejando centenares de heridos y por lo menos 119 víctimas mortales. Después de este trágico suceso, se intensificó la guerra por el control del territorio y gran parte de la población civil fue obligada a desplazarse forzosamente hacia Quibdó y otros corregimientos para huir de la violencia del conflicto armado. (GMH, 2010). Por estos inevitables traslados, y por las restricciones de movilidad que se comenzaron a ver en la zona, los habitantes no tuvieron oportunidad de enterrar a sus muertos. Ellos solo fueron arrojados dentro de una fosa común sin la realización de los debidos rituales fúnebres. (GMH, 2010).

Este episodio tuvo un alto reconocimiento a nivel nacional e internacional y dejó en evidencia el alto precio que están dispuestos a pagar los grupos armados por tener el control territorial de una zona privilegiada como lo es el río Atrato. Este último es conocido por ser el tercer río más grande navegable y uno de los más caudalosos de Colombia, fama que le confiere un especial atractivo y un gran motivo de disputa por tratarse de una importante vía de comunicación para el narcotráfico. (Jaramillo, 2016).

Asimismo, la ausencia del Estado en las regiones alejadas de los centros administrativos tiene también su incidencia en esta masacre. El Ejército es, al igual que la guerrilla y los

paramilitares, responsable por este hecho, ya que él no logró actuar a tiempo para defender a la población civil durante los enfrentamientos previos al día de la explosión (Jaramillo, 2016). Con esto se demuestra el abandono que sufren las comunidades rurales por parte de las instituciones públicas y cómo esta situación deja en un estado vulnerable a los pobladores. Siendo estos incapaces de enfrentarse ante terceros que llegan con el deseo de hacerse con el poder de los recursos y las tierras de la zona. Y, es preciso aclarar, que dicha vulnerabilidad se incrementa cuando se trata de minorías étnicas, ya sean indígenas, o, como se ve en este caso, afrodescendientes. (Jaramillo, 2016).

4.3. La Guerra De Los Nuevos Dioses Y El Conflicto Armado En Colombia

En la obra *Kilele, una epopeya artesanal* de Felipe Vergara es posible identificar una referencia directa a este trágico evento de la historia del conflicto armado en Colombia. Los habitantes del pueblo de Tragosmiandó¹⁵, al igual que los de Bellavista, sufrieron un cruel atentado con una pipeta de gas que despojó a toda una comunidad de su territorio y los obligó a vagar por diferentes lugares sin lograr sentar cabeza en ninguno de ellos.

¹⁵ Tragosmiandó es el nombre que Felipe Vergara le dio al pueblo atacado por la pipeta de gas en su obra *Kilele*, sin embargo, este nombre representa al tiempo todos los pueblos en donde ha ocurrido alguna situación de despojo: “Todos estamos siempre en Paravandó, en La Troje o en Tragosmiandó. Aquí no hay más pueblos que esos. (...)¿Y qué me dice de, Vigía, Bellavista, Tagachí, Fallujah, El Carmen de Atrato, Sarajevo, San José de Apartadó, Mapiripán, Puerto Lleras, Troya, Pueblo Nuevo, Bracito, Srebrenica, Ciénaga, Hiroshima, El Cibaro, La Gabarra, Halabja, El Charco, Tiro, Riosucio, Juradó, Kabul, Candelaria, Toribío, Nagasaki, Nueva Esperanza, Kabezi, Remacho, My Lai, Los Sotos, Salaquicito, Karam, Domingodó, Tal al Afar, El Veinte, Bocas de Amé, Pananti, Bartolo, Panzos, Kosovo, Puerto Conto, La Chinita, Guernica, Varsovia, San Martín de Porres, Bagadó, Kakrak, Damasco, El Siete, Cartago, Las Brisas, Beit Rima, Dujail, Napipí, Gatumba, Lloró, Cachemira, Caño Seco, Bagdad, Tubú, La Española, Samarcanda...? (...)Todos son el mismo pueblo en el que cada cierto tiempo explota un caballo cargado de nuevos dioses que no nos quieren en él.” (Vergara, 2011, p. 43-44).

En una de las primeras escenas de la obra se muestra como Viajero revive en su recuerdo los minutos previos a la explosión. Él intenta persuadir en vano a su esposa e hijos para que no vayan a refugiarse en la iglesia, pero poco después estalla el momento exacto de la masacre: gritos llenan de confusión el ambiente. Hay cuerpos desmembrados por el suelo. Las gentes corren en busca de sus familiares o de algún tipo de refugio. Hombres mutilados pasan pidiendo ayuda y otros se arrastran sin saberse vivos o muertos... Todo este caos transcurre mientras que, en el cielo, los nuevos dioscecillos juegan en su tablero a lanzar bolas de fuego sobre el mismo pueblo y, con ello, van apagando una por una las velas de la vida de sus habitantes. Estos seres llevan el conteo de los nuevos cadáveres con una creciente emoción hasta que logran llegar a “¡Ciento die-ci-nueve! (*Celebran macabramente esta cifra*).” (Vergara, 2011, p. 21); número que se convirtió en un reconocible símbolo de la masacre de Bojayá.

Luego de este hecho, el pueblo quedó completamente desierto. Solo las ánimas que fallecieron en el ataque y un pequeño grupo de santos sin beatos, emisarios de los viejos dioses o simples locos, continúan rondando por las calles del pueblo, cerca al lugar donde está la fosa común con los cuerpos de las víctimas de la iglesia. Uno de esos santos, San José, reconoce que la masacre ocurrió porque: “los dioses nuevos se enfurecieron al ver que todavía había gente por aquí y la mismísima Manisalva empezó a cargar bolas de fuego encima de la gente.” (p. Vergara, 2011, p. 47) Los santos responsabilizan a Manisalva, y al resto de nuevos dioses, por el tiempo de desgracia que está atravesando Tragosmiandó. Estos seres llegaron junto con sus tropas a adueñarse de las tierras próximas al río Atrato, expulsando por medio del terror a la comunidad y apropiándose de los recursos de la zona, especialmente por tratarse de un terreno prolífico para la producción de su sagrada palma aceitera.

Este nuevo grupo de diosecillos aparece desde el inicio de la obra. El dios Élmer, la cabeza del grupo, entra en la sala de las velas y, rompiendo la cuarta pared, se dirige a un público imaginario: “Son muy amables en haber venido. Y ya que están aquí, voy a permitirme compartir con ustedes algo que había preparado en caso de que se diera la nominación para presidir el grupo de Empresarios Exitosos por la Paz.” (Vergara, 2011, p. 9). Élmer se sienta frente a un piano y comienza a agradecer a todos sus amigos, los ganaderos, los comerciantes y políticos, que le ayudaron a conseguir ese honorable reconocimiento. Y entonando unos acordes, comienza a cantar la canción “*Colombia tierra mía, mía, mía. (...) Quitamos una casita... Ponemos una palmita...*” (Vergara, 2011, p. 10). Versos que bien resumen la situación de despojo que sufren los habitantes de Tragosmiandó. Luego de esa introducción musical, Élmer pasa a presentar a sus fieles secuaces, las diosas Manisalva y Noelia, y al perro Castaño:

permítanme presentarles a mis compañeras sin quienes hubiera sido imposible llegar hasta donde estoy. A mi derecha, ¡Manisalva! ¡Gorda linda! Ella tira la piedra y salva la mano. Es una deliciosa compinche de incursiones nocturnas y de desapariciones fortuitas en los montes... Manisalva, ¡cariño malo!, diosa de la seguridad, diosa de infinita ternura, pedagoga y maestra en disfraces correctivos para niños indeseables (...) Y a mi izquierda ¡Noelia! Vieja contradictora, motivadora de conflictos y debates eternos (...) diosecilla terca sin cuyos deliciosos desmanes de fuerza bruta me hubiera sido imposible emprender el proyecto agroindustrial con el que, desde 1996, hemos traído progreso y desarrollo a estas tierras y luz a sus gentes ignorantes... (...) Y no quisiera por ningún motivo dejar de agradecer también a mi perro comemierda (*le dan una casita al perro, este se la come*). Gracias a este trío de divinidades, pudimos comprobar que los antiguos dioses eran inservibles, nos deshicimos de ellos y sacamos a los negritos de su oscurantismo religioso. (Vergara, 2011, p. 11-12)

La descripción de cada uno de estos nuevos dioses hace pensar indiscutiblemente en los tres actores protagonistas del conflicto armado en el país: el ejército, los paramilitares y la guerrilla. Cada uno de ellos representa uno de estos poderes, los cuales, junto con los empresarios y políticos interesados en la zona, se encargan de sembrar el terror en la comunidad para adueñarse del territorio. Tal como lo expresan las mujeres enombrilladas, quienes cumplen la función de dar voz a los habitantes del pueblo, “todos esos dioses son hermanitos”, son iguales, pero diferentes (Vergara, 2011, p. 41). Aquí, el autor logra captar la mirada de la población civil ante el conflicto, pues, si bien se reconoce que cada uno de esos bandos se enfrentan por la persecución de sus propios intereses particulares, los que realmente terminan afectados tras esta guerra son los miembros de la comunidad. Además, se les asocia dentro del mismo grupo porque, a parte de tener el objetivo común de desplazar a los habitantes para tener vía libre sobre el territorio, entre algunos de ellos se han desarrollado una cierta relación de complicidad, como por ejemplo, las colaboraciones existentes entre militares, paramilitares y empresarios. (GMH, 2010).

Igualmente, Felipe Vergara aparte de referirse a la masacre de una forma general en su obra, toma ciertos nombres de los actores reales para bautizar a algunos de sus personajes, lo cual le permite al lector una mayor identificación con los hechos históricos. Por ejemplo, y continuando con la descripción de los nuevos dioses, el mismo nombre del dios Élmer hace alusión al bloque Élmer Cárdenas de las AUC, el cual fue comandado por Freddy Rincón, alias El Alemán, persona que se menciona como uno de los que trajo la miseria a la región del río Atrato. También, está la referencia que el nombre de Manisalva hace al Batallón Alfonso Manosalva Flórez de la IV Brigada, y con él al coronel Orlando Pulido Rojas, acusado por no adelantar operativos que contrarrestaran las acciones de las FARC y los paramilitares en Bojayá; asimismo, el perro Castaño

permite conectar ese nombre con el de los dos hermanos Vicente y Carlos Castaño, reconocidos líderes de las autodefensas. (Jaramillo, 2016).

Tal como lo dice Gregory Jusdanis, en *Los adversarios de la ficción* (2014), la estrecha relación entre ficción y realidad alimenta la doble autonomía de la obra literaria. Es decir, que la literatura es una construcción de un mundo independiente y, al mismo tiempo, es un reflejo que invita a comparar lo imaginado con lo real. Y en esa comparación es posible criticar o, incluso, buscar alternativas a situaciones sociales y políticas del mundo empírico.

De esta forma, en *Kilele* se logra ver cómo los hechos de la tragedia social de la masacre de Bojayá permean la obra dramática de Felipe Vergara. El mundo mítico construido por el autor hace que el lector identifique una similitud entre la realidad del país y la historia del retorno de Viajero a su tierra. La presentación de este mundo enrarecido les permite a los lectores acercarse de manera diferente a este hecho histórico. Les brinda la posibilidad de tener una posición política al respecto y de plantearse una alternativa para la solución del conflicto. Además, es una forma de llamar la atención sobre la mirada de las víctimas y sobre la guerra invisibilizada que se está llevando a cabo desde hace décadas en las zonas del Pacífico colombiano.

4.4. La Guerra En Bojayá Y En Tragomíandó

Los enfrentamientos ocurridos entre militares, paramilitares y guerrilla, tanto en la masacre de Bojayá, como en la obra de Felipe Vergara, pueden interpretarse desde los conceptos de las nuevas guerras y las guerras geo-económicas de Mary Kaldor (2001) y Ulrich Oslander (2004) respectivamente. A partir de aquí, se hará una lectura de la obra *Kilele, una epopeya artesanal*, utilizando dichos conceptos.

Como se ha dicho con anterioridad, en “las nuevas guerras” el uso de la violencia es excesiva y se combina con las nociones de crimen organizado y violación de derechos humanos. Asimismo, su motivación se centra en obtener el poder sobre un territorio mediante el control político de la población y la homogeneización de las identidades de los individuos. Eso se logra desestabilizando las creencias y prácticas de los habitantes, sembrando el miedo en su cotidianidad y, por último, forzándolos a abandonar sus hogares por medio de la intimidación y la violencia.

Esta característica de la violencia desmesurada se puede evidenciar en el ataque con la pipeta de gas que los nuevos dioses realizaron contra los habitantes de Tragosmiandó. Este atentado dejó centenares de víctimas y la destrucción de gran parte de la infraestructura del pueblo. Lejos de tratarse de un daño colateral, fue una estrategia directa para atemorizar a la población y una violación a sus derechos humanos, pues, los personajes fallecidos en la iglesia estaban ahí buscando un refugio para protegerse de los enfrentamientos entre las tropas élmeridas y noélidas.

Además, no contentos con esto, los nuevos dioses también les impidieron a los sobrevivientes realizar una correcta sepultura de sus muertos. Esto es narrado por las ánimas que deambulan por el pueblo, cerca de la fosa común. Una de ellas en especial se aproxima a Viajero y le cuenta:

ERCILIA: Esta guerra si es hijuputa, mijo. Yo alcancé a contar 51 muertos arrumados en un bote... Estaban el uno sobre el otro. Y, al otro lado del río, había una pila de difuntos, llevando sol y agua. A pesar del aguacero, a algunos pudieron enterrarnos en una fosa común... Pero sin misa ni lágrimas porque usted sabe que delante de esa gente, nadie nos puede llorar. Es por el miedo. ¿Sabe? Pueden acusarlo a uno de estar dolido por algún difunto que ellos consideran un enemigo. (Vergara, 2011, p. 29)

El prohibir la sepultura de los cuerpos es un atentado contra las creencias y las prácticas que termina por desvanecer la memoria colectiva de una comunidad. Sin permitir la correcta manifestación de las creencias se pone en riesgo la identidad de los individuos. Por tanto, al

desestabilizar a los individuos, se desestabiliza a la comunidad y, de esta forma, queda desprotegido el territorio, dejando así, un libre acceso para que cualquier actor interesado en la explotación de los recursos pueda ejercer su control.

En la obra esa desestabilización se ve reflejada en el conflicto que enfrentan los pobladores respecto a las creencias entre los viejos y los nuevos dioses. El grupo de Élmer llegó a Tragosmiandó para desplazar a los antiguos dioses a un segundo plano. Por medio de promesas falsas estos seres lograron un puesto en el cielo y dejaron poco a poco a la comunidad en un estado de desprotección, donde reina la lógica del mercado y las tradiciones pasan a ser olvidadas. Con esto, los nuevos dioses persiguen el objetivo de homogeneizar a la población, vaciar todo rastro de su cultura para que así sea más fácil controlarla.

El grupo de las ensombrilladas es un ejemplo de este conflicto. En medio de sus conversaciones se muestra cómo entre ellas hay algunas que siguen defendiendo las viejas creencias, mientras que otras ya las han olvidado por completo. Así, en las primeras escenas, cuando escuchan el canto de unas aves, reconocidas como guacos, se enfrascan en una discusión por no ponerse de acuerdo en si el ave canta porque vaticina una muerte o porque simplemente le dio por cantar:

BRÍGIDA: Puros agüeros.

RUTH: ¿Qué?

FELICIA: (*angustiada*) Creencias, conjeturas, mitos, suposiciones sin fundamento: mentiras. El cielo podría estar cubierto de esos avichuchos come culebras y el único peligro que correríamos sería que se nos cagaran encima. Tal vez, antes los guacos sí acertaban, pero eso era antes, ¡antes! en los tiempos de mi abuela.

RUTH: (*sin darle demasiada importancia a lo dicho*) Los tiempos de los viejos están volviendo. Las aberraciones de los nuevos dioses desbocaron las fuerzas de la naturaleza y, por eso, el monte

se está volviendo a meter en nuestros pueblos abandonados y a la gente que se queda le toca volver a aprender para amansar la naturaleza.

FELICIA: Por eso es que están matando a la gente que sabe sus cosas. No quieren que nos defiendan. (Vergara, 2011, p. 18)

La persecución de “los que saben sus cosas”, es decir, de los líderes espirituales de la comunidad es una táctica que acentúa la confusión existente entre los tiempos de antes y los de ahora, y deja a la comunidad en un estado idóneo de aturdimiento. Pues, esta se queda sin aquellos que la puedan guiar en la parte espiritual, como en los saberes ancestrales, ni en la parte política. Esta situación resulta perfecta para que el grupo de nuevos dioses pueda disponer del territorio a su antojo, y así, pueda aplicar su estrategia de intimidación y violencia sin obtener ninguna resistencia por parte de los habitantes que permanecen en la región.

Por eso, se vuelve algo común que entre los mismos sobrevivientes se comiencen a marginar por las diferentes creencias. Aquellos asociados a los antiguos dioses son tachados de locos. Son dementes que mantienen viva la ancestralidad, y con ella, la esperanza de cultivar la resistencia. Así lo expresan el grupo de santos en su diálogo con Viajero:

SAN JOSÉ: Dicen que la cabeza no nos funciona bien. Pero si eso fuera cierto, tendría que haber una razón para que hubiera tanto demente en el Atrato. Nadie la sabe. Pregunten.

SANTA TECLA: No pierdan el tiempo, les van a decir que es que pueblo sin loco no es pueblo y hasta razón tienen, porque lo que pasa es que un pueblo sin sus dioses no puede existir. (Vergara, 2011, p. 23-24)

Locos también se les llama a los que deciden quedarse bajo ese régimen de terror impuesto por los nuevos dioses. Situación que recuerda lo planteado por Ulrich Oslender (2004) en el concepto de las guerras geo-económicas. Para este autor, esta dinámica ocurre cuando hay un ambiente de terror constante hacia una comunidad, el cual es provocado por agentes de carácter

extra-estatal. En este caso, por los dioses Élmer, Manisalva, Noelia y Castaño que, como se dijo antes, representan poderes diferentes, pero que actúan en conjunto contra la población. Estos comparten el objetivo de desterritorializar a la comunidad, y para eso utilizan distintas estrategias como: la intimidación, las amenazas, el despojo de tierra, las masacres, la delimitación de espacio, entre otras; para introducir el terror dentro de las prácticas cotidianas y así obtener el control sobre los habitantes. San José recapitula cómo obtuvieron su título los nuevos dioses:

Y esos hombres-camello se hicieron dioses a punta de corrupción. Eso compraron poderes que eran un gusto: que para abrir el ojo de la aguja, que para destruir ciudades y levantarlas, que para decidir si alguien debe curarse o no, para provocar inundaciones y hasta para decidir dónde debe haber gente, dónde debe haber bosque y dónde debe haber palmas. (Vergara, 2011, p. 26)

El terror es utilizado sistemáticamente sobre los habitantes de Tragosmiandó como una estrategia de los nuevos dioses para aumentar los cultivos de palma. Prueba de ello fue la masacre de la pipeta de gas, la cual ocasionó que la comunidad abandonara el pueblo. Este hecho fue un claro mensaje para los sobrevivientes: no hay ninguna seguridad en ese lugar y deben salir de inmediato. La estrategia del terror cumple una función comunicativa que pretende romper con la relación existente entre los individuos y el territorio. Y ante este panorama desesperanzador, resulta más prudente enfrentarse a un rumbo incierto que esperar atemorizado al momento de la muerte.

Para analizar la situación de la comunidad de Tragosmiandó es preciso contemplar la propuesta analítica de Ulrich Oslender (2008) sobre *las geografías del terror*. Con ella, es posible observar las dinámicas de despojo a las cuales han estado expuestos los personajes bajo el régimen de terror de los nuevos dioses y, a su vez, permite pensar en el impacto que ha generado dicho terror en la vida diaria de las comunidades y en la relación de los individuos con el territorio habitado. Esto resulta pertinente ya que los personajes de *Kilele* enfrentan el conflicto de retornar

a la tierra usurpada, y este evidencia la dificultad que conlleva realizar esta acción para las personas desplazadas. Este análisis tendrá lugar en los siguientes apartados.

4.5. Las Geografías Del Terror En *Kilele*

El retorno de Viajero a su tierra trae consigo el revivir los momentos más dolorosos de la masacre. En su camino de vuelta se encuentra con el pueblo vacío, al igual que, con las ánimas y los santos, quienes son un recordatorio de los motivos por los cuales no había regresado antes. En sus conversaciones el lector se entera de lo que tuvieron que soportar los sobrevivientes justo después de la explosión de la pipeta de gas. Así, ellos le cuentan a Viajero lo ocurrido con su familia:

Le estaba diciendo, niño Viajero, que ella, Tomasa, estaba en la iglesia. Quedó ahí botada al pie del altar como con otras cuatro personas. Yo le limpié las heridas y le conseguí agua y comida. Me la pasé toda la noche con ella.

SANTA TECLA: La cabecita de Polidoro estaba como a unos tres metros.

SANTA RITA: Yo solita fui sacando todos los cuerpecitos de los niños y los armé ahí en la entrada de la iglesia.

SANTA TECLA: Había cuerpos con dos manos izquierdas y otros que no correspondían al niño... (...) Como a los cuatro días, Tomasa fracasó. (...) De todos modos, fue lo mejor porque, si no, a ella, le hubiera tocado vivir sola entre las ánimas, que fue lo único que quedó por aquí. (Vergara, 2011, p. 46-47)

La presencia de los cuerpos mutilados y esparcidos por el suelo es un recuerdo del terror vivenciado durante el ataque de los nuevos dioses. Estos cuerpos actúan como un paisaje de miedo que revive la experiencia traumática atravesada por los sobrevivientes. Y es, en gran parte, una motivación para que estos abandonen el lugar y se vayan en búsqueda de la seguridad y la tranquilidad arrebatadas por los saqueadores.

De la misma forma, la imagen del pueblo desierto, junto con los escombros de la explosión, también se configura como un paisaje de miedo. Pues, en esta ausencia hay un testimonio de la huida que hacen los miembros de la comunidad por temor a volver a ser testigos de una nueva masacre. Es preciso recordar que los paisajes de miedo son aquellas huellas de la violencia que se quedan impresas tanto en la memoria, como en el espacio físico, y a través de las cuales se transforma la relación entre los individuos y el territorio. (Oslender, 2008).

En *Kilele*, la desolación del pueblo es un paisaje que se menciona constantemente: “SANTA TECLA: Aquí, no hay gente ya. ¡Lo que hay aquí es la jedionda maldad! ¿Me oyen? Después de la explosión en la iglesia, la gente se fue toditica. ¡Lo que hay ahora es la jedionda maldad!” (Vergara, 2011, p. 22). Las calles vacías traen a la memoria la forma en que los nuevos dioses expulsaron de sus tierras a la comunidad a punta de saqueos y matanzas. Además, el hecho de tener los cuerpos amontonados en una fosa común, es un continuo recuerdo de la violencia desproporcionada usada durante la masacre. Y es de las principales causas que les impide a los sobrevivientes volver, así ya hayan pasado varios años después de la tragedia. Esto lo asegura Viajero cuando dice:

VIAJERO: No puedo moverme. Pensé que, huyendo, mi suerte iba a cambiar, pero después me di cuenta de que la valentía y la resolución se habían escabullido conmigo. ¡No puedo moverme! Mis esfuerzos son los de un hombre que se inclina hacia el desastre. Mi gente no es más que un montón de cadáveres desparramados por el suelo que esperan a que los chulos les coman el hígado. Pero ellos nunca terminan. Nunca se puede regresar. (Vergara, 2011, p. 13)

El terror de la masacre ha modificado el sentido de pertenencia al territorio de los sobrevivientes. Como se ve en Viajero, la relación con el territorio cambia cuando se ha estado expuesto a una constante dinámica de miedo e inseguridad. Tragasmíandó es un recuerdo de todo lo que se perdió y más aún, cuando en él hay un paisaje físico que mantiene vivo este terror: la

fosa común con los cuerpos de su familia. Los sentimientos hacia el pueblo de origen se han teñido por el miedo experimentado dentro de él. Eso, sumado a la falta de garantías para volver a habitarlo, hace que tanto Viajero, como los demás personajes, pongan cierta resistencia al momento de iniciar el retorno. Así lo muestran las ensombrilladas cuando en un viaje en canoa se encuentran con otro hombre y estos hablan sobre su destino:

UN HOMBRE: ¡Tardes!

RUTH: ¿Para dónde va, sobrino?

EL HOMBRE: Para La Italia, tía. Me dijeron que por allá podíamos hacer nuevo pueblo. Vamos a ver si nos dejan. ¿Y ustedes?

RUTH: Para La Troje. Nos dijeron que podíamos regresar... Vamos a ver si nos dejan.

UN HOMBRE: Suerte pues, tía.

RUTH: Lo mismo para usted, sobrino.

FELICIA: Entre más cerca me siento de La Troje, menos quiero volver.” (Vergara, 2011, p. 42)

El huir de la violencia, dejando atrás las casas, las tierras y los seres queridos, es el aspecto más visible de la des-territorialización. Proceso que es una consecuencia de la pérdida del control territorial que un individuo o una comunidad experimenta a causa de alguna amenaza o agresión. (Oslender, 2018). En el caso de Tragosmiadó es posible ver cómo las amenazas y el uso de la violencia provocan una desterritorialización a escala masiva, pues es desplazada toda una comunidad, haciendo que los individuos deban comenzar una reubicación en diferentes espacios, ya sea en otros municipios de la región o en la ciudad más cercana a su lugar de origen. Aquí, se ve claramente cómo los nuevos dioses establecen una advertencia sobre los miembros de la comunidad para sacarlos de sus tierras:

RUTH: Yo tenía un hijo. Eumeneo se llamaba. Me lo mataron por decir que todos sus cerdos se los habían llevado las tropas noélicas.

BRÍGIDA: Shhhhhh.

RUTH: ¡Pero si es la verdad! (...) ¡Ellos le clavaron una piedra en la cabeza a mi Eumeneo y ese fue el comienzo del reinado del dios Élmér! Sus hijos dijeron que teníamos 24 horas para desocupar el pueblo. Necesitaban sembrar nuestras tierras con palmas africanas para agradar a su Dios. (Vergara, 2011, p. 41)

Bajo esas amenazas la opción más prudente para la comunidad resultó en abandonar su territorio, prevaleciendo así, la conservación de su vida y asumiendo la incertidumbre que conlleva dicho proceso. Tanto en Viajero, como en las ensombrilladas, se evidencia la transformación en el sentir del lugar a causa de la violencia y la desterritorialización que los hace salir de su tierra. Asimismo, en ellos se puede ver el gran esfuerzo que realizan los desplazados para reubicarse en un nuevo lugar. Pues, es entendido, según Oslender, que toda desterritorialización siempre da paso a un proceso de reterritorialización. (Oslender, 2008). Y, como se observará en el próximo apartado, esta última puede presentarse de dos formas: comenzando una nueva vida en otro lugar o regresando al territorio de origen.

4.5.1. El Proceso De Reterritorialización: Viajero Decide Volver A Casa.

Asumir una reubicación en otro lugar es un proceso arduo al cual las víctimas de desplazamiento forzado se deben enfrentar cuando no hay garantías aseguradas para regresar, en un corto o mediano plazo, a sus tierras de origen. La reconstrucción de la vida del desplazado en un nuevo entorno, sobre todo cuando se habla del entorno urbano, trae consigo dificultades para conseguir un espacio donde vivir y donde laborar, además, de marginar a la persona debido a problemas relacionados con la estigmatización y la discriminación. (Oslender, 2008).

En *Kilele*, el personaje de Viajero enfrenta estas dificultades en el intento de rehacer su vida en Riosucio. En una de las escenas de la obra se ve cómo Viajero es arrastrado por una peregrinación de ánimas y gente del pueblo que se mueve de un lado para el otro. Todos ellos cargan una casita

de madera en las manos y aceleran el paso ante la amenazadora presencia de los nuevos dioses. Desde este caos, Viajero comienza un soliloquio que expresa su sentir respecto al lugar de llegada:

VIAJERO: Un monótono día sigue a otro idénticamente monótono. Las mismas cosas suceden una y otra vez, los mismos momentos van y vienen. (...)No puedo moverme. Es como si alguien me hubiera trabajado. Pero no, no es eso. Es solo que hace... Hace meses salí de mi pueblo y, desde entonces, no utilizo mi cuerpo. Hubo una toma o algo así... Ya no existe, Tragosmiandó ya no existe. Estoy aburrido. Aquí, no puedo trabajar. Estas no son mis tierras... Sin trabajo, no hay movimiento y... Sin movimiento, no hay tiempo. (...)No hay tiempo para... ¿Qué?... ¿Volver? Lo he pensado. (*Silencio largo. Tranquilo*) Me duele... Mi esposa... Lo he pensado... Es inútil... Llevo varios días destruido... ¿Volver? (Vergara, 2011, p. 35-36)

El discurso de Viajero evidencia las dificultades a las cuales se ha enfrentado en su lugar de reubicación. Este hombre, junto con su hija Rocío, padece la hostilidad que un lugar desconocido como Riosucio tiene para él. Un lugar donde no consigue trabajo y donde, al igual que el hambre, le pesa el recuerdo de su tierra y su familia. Incluso, es posible ver cómo la relación con el propio cuerpo se modifica simultáneamente con la pérdida del territorio. Pues, las dinámicas corporales también deben ser reconstruidas en relación con el nuevo espacio ocupado, ya que la forma de desenvolverse en los ríos y la selva se vuelve inútil ante el ahora del cemento y los edificios.

Otra perspectiva de este problema es mostrada por la pequeña Rocío, quien sufre por las discriminaciones de ser una niña desplazada. En la escena donde aparece la hija de Viajero, se ve jugar a la niña por las calles. Un grupo de ánimas se acerca a ella, entre ellos está su hermano Polidoro, este le pregunta si está contenta en su nuevo lugar, ella le responde que no y, luego, le explica el porqué: “estoy aburrida, los niños de aquí son muy antipáticos. No les gusta jugar conmigo. Dicen que no pueden jugar con desplazados. (*silencio*). ¿Polidoro? ¿Qué es un desplazado?” (Vergara, 2011, p. 37). Aquí, se puede observar la estigmatización a la cual están sometidas las personas desplazadas cuando llegan a su lugar de destino. De igual forma, con Rocío

se ven reflejados los riesgos que corren las infancias durante esta situación. Ya que, el desplazamiento forzado, convierte a niños, niñas y adolescentes, en blancos fáciles de diferentes maltratos, tales como, el abuso físico y emocional, la explotación laboral, el reclutamiento por parte de grupos armados y pandillas, la discriminación social, entre otros. (ICBF, 2010). Además, esta población sufre de un precario desarrollo integral, debido a que, en su mayoría, estos se encuentran privados de derechos básicos como los de educación y alimentación.

Continuando con esta idea, las ensombrilladas también representan las dificultades que enfrenta una persona desplazada al atravesar un proceso de reubicación. Incluso, en ellas se puede evidenciar la incertidumbre que despierta no lograr asentarse en ninguna otra parte, aunque ya haya pasado algún tiempo después del momento de desalojo. Ellas muestran la ineficiencia del Estado para prevenir las situaciones de desarraigo, así como también, su incapacidad para implementar políticas públicas que logren albergar la totalidad de la población rural desplazada y que les puedan brindar una buena calidad de vida en su nuevo lugar. Así lo expresan cuando dicen que no conservan ninguna esperanza de que alguien las pueda ayudar en su situación:

FELICIA: Definitivamente, el día de lo de la pipeta de gas nos mataron a todos.

BRÍGIDA: No fue a todos, no sea exagerada. En el periódico, dijeron que había sido solo como a ciento y pucho.

FELICIA: Pero es que en el periódico nunca cuentan como muertos a los que nos fuimos.

ELDA: Y deberían porque con esta andadera ya parecemos ánimas en pena.

FELICIA: Aunque ellas, al menos, tienen la esperanza de que alguien las ayude un día y puedan llegar al valle de José. Nosotras ni eso.

ELDA: ¿Será que estamos muertas y no nos hemos dado cuenta?

RUTH: Pues parecemos.” (Vergara, 2011, p. 44)

Sin embargo, cuando se habla de reterritorialización no solo se hace referencia al proceso de reubicación de los individuos en sus nuevos lugares, sino que también se menciona la posibilidad del retorno seguro de las comunidades a su territorio de origen. Y esto no resulta sencillo, pues aquellos que deciden volver a lo que alguna vez fue su hogar deben enfrentarse al miedo, la incertidumbre y la inseguridad sobre las condiciones en que se va a encontrar el espacio, además, de sanar los traumas y recuerdos surgidos por la violencia experimentada en él. Como explica Ulrich Oslender, este proceso implica “una redefinición de las relaciones sociales anteriores y una re-construcción de los paisajes de miedo en espacios de solidaridad y paz.” (2018, p. 82).

En el caso de *Kilele*, la re-territorialización realizada por los habitantes de Tragosiandó se hace mediante el retorno a su territorio y reafirmando su capacidad de resistencia. Esto se logra gracias a la restauración de las creencias de la comunidad y a la recuperación de una práctica cultural vital, como lo es, la digna sepultura de los cuerpos abandonados en las fosas comunes después de la tragedia de la iglesia.

4.5.2. *La Resistencia A Partir De La Sepultura De Los Cuerpos*

Una comunidad que logra enfrentarse a las dinámicas de terror e intimidación impuestas por actores armados, es una comunidad que ejerce su capacidad de resistencia. Y hay muchas maneras de resistir, desde las acciones impulsadas individualmente, hasta las organizaciones colectivas, cuyo impacto a veces escala a un nivel comunitario o nacional, e incluso, cuando se tienen ayudas externas, a uno internacional. (Oslender, 2018).

En *Kilele*, como se dijo anteriormente, el acto de resistir se evidencia mediante la reafirmación de las creencias espirituales de los habitantes de Tragosiandó. Luego del estallido

de la pipeta de gas, que dio paso al desalojo de la comunidad, los antiguos dioses buscaron en Viajero un puente que los comunicara con el mundo terrestre. Este personaje, al igual que Ulises y Eneas, debe someterse a su destino y tiene que regresar a su pueblo para sepultar los cuerpos de los asesinados durante la masacre y, así, iniciar una reconstrucción. De esta manera lo dicta la profecía pronunciada por Santa Rita: “Un hombre venido del río vendrá para restablecer el poder de los viejos dioses...” (Vergara, 2011, p. 25). Viajero es hijo del río Atrato y de Eneida Mina Aponzá, dos linajes que le otorgan la responsabilidad de encabezar la resistencia de su pueblo, así se lo hace saber su propio padre: “Por parte de su madre, su destino está ligado a la desobediencia, a la rebeldía y a la ciencia de los Minas y, por mi parte, está ligado con el destino del río, con el de los dioses que antiguamente se movían por él y con el de todos los muertos que he tenido que arrastrar.” (Vergara, 2011, p. 31).

El río Atrato cumple un papel importante para que Viajero pueda culminar su destino. En la obra, este río es representado por un personaje que guía a Viajero en su regreso al pueblo, además, de ser la caracterización misma del río que, al igual que la tierra, hace parte de lo arrebatado por los nuevos dioses.

Es preciso recordar la profunda conexión que existe entre los ríos y las comunidades asentadas en el Pacífico colombiano. Para Ulrich Oslender (2018), “los pobladores rurales en el Pacífico se identifican con sus ríos. Estos constituyen no solamente la infraestructura de transporte y movilidad, sino también la fuente de memoria colectiva y el sitio de la vida social que conecta y comunica a las diferentes comunidades a lo largo de las orillas.” (p. 81). Es decir, que para ellos, los ríos no solo significan el sustento, sino el fluir de la vida en comunidad, y estos tienen un gran valor y reconocimiento como parte del territorio.

Por esta razón, el sentir comunitario hacia los ríos se ve amenazado cuando se introduce la violencia en estas regiones. El terror ejercido por los nuevos dioses impacta las relaciones cotidianas de los pobladores con el territorio, haciendo que la relación río-comunidad se vuelva negativa. Así, lo que antes se veía como la identificación de la vida misma, ahora pasa a ser la imagen viva de la muerte, donde las aguas se tornan rojas y están colmadas de cadáveres.

Este paisaje del miedo es una constante en la historia de La Violencia y el conflicto armado en Colombia. Los ríos ante la irrupción de la violencia han pasado a ser las tumbas de miles de cuerpos a lo largo de todo el territorio nacional. Felipe Vergara representa en la obra este sentir de la memoria colectiva al personificar al río Atrato: *“Atrato pasa recogiendo en su trasmallo a una cantidad de ánimas que anteriormente estaban vivas y era la gente del pueblo. Los muertos se meten en una fosa común.”* (Vergara, 2011, p. 21-22). Este personaje muestra cómo los ríos se transforman, al igual que el territorio y los individuos, bajo condiciones de terror. Pero, al mismo tiempo, este ser sobrenatural se encuentra ligado, tal como se lo dijo a Viajero, a las tradiciones ancestrales y a la posibilidad de resignificar la tierra y la figura del río para asegurar el retorno de la comunidad afectada. (Corradine, 2019).

Al ayudar a Viajero con su retorno al pueblo, el río Atrato le apuesta a la reconstrucción de la memoria de la comunidad de Tragosmiandó. Con el cumplimiento de la profecía se busca resignificar la figura del río, reconstruir los paisajes de miedo en el imaginario de los habitantes y así, restaurar las relaciones entre la comunidad y el territorio. El regreso de Viajero es un paso importante dentro del proceso de re-territorialización porque es el inicio de las acciones que le permitirán a los desplazados volver a habitar el territorio. Y dentro de estas acciones cobra vital importancia la manifestación de los rituales de duelo durante la sepultura de los cuerpos.

Como se ha visto antes, el terror ejercido de forma sistemática sobre una región afecta los paisajes geográficos, las prácticas cotidianas de los habitantes y, por ende, los cuerpos y su relación con el territorio. Por eso, cuando una región es violentada y saqueada, los cuerpos que lo habitan también sufren las repercusiones. En estas condiciones, la violencia expresiva juega un papel decisivo, pues el objetivo de las masacres recae en demostrar la dominación sobre la voluntad del enemigo, es decir, que los cuerpos son vistos como sacrificios que se exhiben públicamente ante los sobrevivientes para difundir un mensaje de poder y apropiación. (Segato, 2016).

Es así como, los cuerpos sacrificados durante la masacre de Tragosmiandó cumplen la función de ser un mensaje que advierte a los sobrevivientes del peligro que corren al permanecer ahí. Incluso, los nuevos dioses van más lejos al no permitir la sepultura de dichos cuerpos, pues con esta prohibición consiguen censurar las creencias de los habitantes, diezmar los encuentros comunitarios y, por último, disuadir cualquier acto de resistencia que se pueda generar. De esta forma, los nuevos dioses perpetúan su poder e impiden el regreso de los habitantes a la región.

Por esta razón, el retorno de Viajero supone un acto de reorganización del estado de las cosas para motivar el regreso del resto de la comunidad. Y este acto implica purificar los lugares y los imaginarios del terror experimentado antes, durante, y después de la masacre.

Para este caso, el paisaje de miedo que impide la sanación de la comunidad es la exposición de los cuerpos mutilados y apilados en la fosa común después de la explosión. De ahí viene la necesidad de volver al orden que se ve en los santos del pueblo, pues ellos se preocupan por rearmar los cuerpos de las personas. Así lo expresa Santa Rita cuando le dice a Viajero: “tu hijo Polidoro ya no está más con nosotros. Yo misma lo rearmé enfrente de la iglesia, cada cuerpecito con su manita, con su cabecita.” (Vergara, 2011, p. 24). Y luego, más adelante, cuando San José resalta

que los cuerpos se encontraban desproporcionados por tener manos y piernas que no les correspondía, ella le contesta: “SANTA RITA: Pero yo igual los saqué y los organicé a mi manera. Es que a uno como dios no le gusta que le desordenen así sus cosas y mejor todo mal organizado que hecho un despelote ¿no le parece?” (Vergara, 2011, p. 47). Así, es como los santos-locos intentaron por su propia mano reunir pedazo a pedazo las ruinas que desorganizaron su mundo.

De la misma forma, las ánimas se preocupan por la reorganización del lugar, ya que sin el debido ritual de despedida ellas no pueden encontrar el camino para llegar al descanso eterno. Estas ánimas se comunican con Viajero para solicitarle la sepultura de sus cuerpos, porque la sobreexposición de sus cadáveres las somete a seguir penando y, al mismo tiempo, mantiene vivo el terror entre las calles del pueblo. Así lo expresa Ercila, la madrina de Viajero, cuando este la encuentra en medio de los espectros:

A pesar del aguacero, a algunos pudieron enterrarnos en una fosa común... Pero sin misa ni lágrimas porque usted sabe que delante de esa gente, nadie nos puede llorar. Es por el miedo. ¿Sabe? Pueden acusarlo a uno de estar dolido por algún difunto que ellos consideran un enemigo. (...)La gente del pueblo alcanzó a poner dos arreglos florales en el malecón y a rezar tres padrenuestros por nosotros, pero un tiroteo dejó sin terminar el enterramiento que querían hacernos (...)Yo soñé fue con reunir a todos los pueblos del Atrato en un velorio elegante, con una tumba bonita, mucha comida, rezanderos traídos de Padua o de Puerto Conto y cantadoras de alabaos venidas del San Juan. (...)Prométame que va a volver al pueblo para cumplirse ese sueño. (...) Pero no solo para mí, para todos los que estamos aquí. Ya se imaginará que, en las condiciones en las que estamos, da mucho trabajo descansar. Es difícil olvidarse de lo que uno vivió en este mundo... (Vergara, 2011, p. 29-30)

El cumplimiento de los rituales fúnebres es una forma de reordenar el lugar y de limpiar los paisajes de miedo dejados por los saqueadores. Al enterrar los cuerpos se realiza una preparación para el retorno, en donde se regresa a la cosmogonía previa a la intromisión de la guerra en el territorio. Esto es importante, porque sin el correcto ritual de despedida la comunidad

permanecerá en un duelo colectivo sin la posibilidad de realizar un debido cierre, al igual que, las ánimas se verán obligadas a esperar por su paso al mundo de los muertos. Con los rituales estas almas encuentran el camino al Valle de San José y los sobrevivientes se reúnen con el cuerpo de sus muertos, así sea de manera simbólica, para poder llorarlos y despedirlos.

Además, en el cumplimiento de los rituales se permite recobrar los saberes ancestrales y las prácticas que unen a la comunidad de Tragosmiandó. En las regiones donde hay un estrecho valor comunitario entre el territorio y los habitantes se establece una relación denominada “cuerpo-territorio”. Aquí, estos dos elementos están unidos de tal forma que el cuerpo funciona como una escala íntima del territorio y el territorio pasa a ser un cuerpo colectivo, que involucra, tanto a los miembros de la comunidad, como al espacio geográfico. (Cruz-Hernández, 2016). Esto es importante mencionarlo porque es en los cuerpos de los miembros de la comunidad donde se alberga la memoria, los saberes, las heridas y los deseos colectivos. Sin dichos cuerpos, ya sea por su muerte o su expulsión, se fractura la unidad comunitaria y la armonía del territorio global. Sin aquellos saberes establecidos en los territorios íntimos de los habitantes no es posible recuperar el control sobre todo el territorio. Por eso, el regreso a las creencias y las prácticas, a través de los rituales fúnebres, despierta una conciencia sobre la propia existencia como individuos y como comunidad, y también, aporta una motivación para denunciar las injusticias que los nuevos dioses han traído sobre la región. De esta forma, se configuran unos sujetos de lucha, en los cuales se gestan las diferentes maneras de resistencia contra los ultrajes y en donde se expresa claramente una consigna de no propiedad. (Gargallo, 2015).

Esto se evidencia en Viajero, quien, a través de la invocación ritual, encuentra la fuerza para tomar la decisión de regresar a su pueblo. Con la música de tambores llama al poder de sus ancestros y congrega a las ánimas en un grito de resistencia:

VIAJERO: ¡Santo Perro Negro! ¡Rebelde irredento, en ti creo! ¡Creo! ¡Creo! Maldito fuiste y maldito eres. (...)Tú, que desde la creación habéis sido el sostén del mundo por ser del gran dios su contraparte y su equilibrio. Porque toda luz necesita de la oscuridad, porque todo bien necesita del mal, ¡destruye a los que escondieron demonios asesinos en el caballo de madera que destruyó a Tragosmiandó! ¡Acaba con los salvajes que se estaban escondiendo dentro de la gente desarmada! ¡Fulmina a los que no hicieron nada para salvarnos! ¡Haz que entre en todos sus cuerpos una fuerte electricidad! Haz que la cólera de las ánimas que se llevaron a Rocío se voltee hacia sus asesinos para que pueda yo ayudarlas a cruzar con alegría el río que conduce al valle de José. ¡Viva el Santo perro negro y su raza por toda la eternidad! ¡Kilele!

Música de tambores. Las ánimas le contestan.

CORO DE ÁNIMAS: ¡Kilele!

Las ánimas cantan al ritmo del tambor que libera a Viajero de su parálisis.

CORO DE ÁNIMAS: ¡Kilele! ¡Kilele! ¡Kilele! ¡Avó avó Kilele, kilele, kilele! (Vergara, 2011, p. 39-40)

Después de esta iniciación y de las acciones que Viajero comenzó a realizar contra las tropas elméridas y noélidas, se provocó en las gentes del pueblo un cambio que los atrajo nuevamente hacia Tragosmiandó. Las ensombrilladas sintieron, al igual que con el canto del guaco vaticinando lo malo, aquel zumbido de abejas amarillas que presagia la venida de tiempos mejores. Las supersticiones recobraron fuerza, también, la ciencia antigua de la selva, y se volvió a sentir la energía de los viejos dioses. Todo esto reúne nuevamente a la comunidad para hacer un gran ritual fúnebre en nombre de las ánimas que no han podido ir a descansar.

VIAJERO: Todas las cosas tienen su tiempo y todo lo que hay debajo del cielo para en el término que se le ha prescrito. (...)Hay tiempo de nacer y tiempo de morir. Tiempo de dar muerte y tiempo de dar vida. Tiempo de edificar y tiempo de llorar. Tiempo de abrazar y tiempo de alejarse de los abrazos. Tiempo de odio y tiempo de amor. Tiempo de guerra y tiempo de paz. Tiempo de gala y tiempo de luto.

Viajero empieza a andar. En sus manos van apareciendo ofrendas para los muertos. Las ánimas y toda una romería lo siguen en procesión. Las ánimas se ven cada vez más contentas. Hacen parte de su propio funeral. Arreglan sus propios altares. Van a sentarse en frente de ellos. Música de tambores. (Vergara, 2011, p. 54)

De esta forma, se recupera la armonía y el orden de las cosas. En esta última escena Viajero arma un entierro para que las ánimas puedan cruzar el umbral de la muerte. En este ritual asisten las almas para presenciar su propia sepultura y todo se tiñe entre el goce y la nostalgia. Se celebra el gualí, para los niños pequeños, y las novenas para los adultos, también, suenan los cantos de alabao para honrar a los muertos. Todo esto para ayudar a las ánimas en su tránsito del mundo de los vivos, al mundo de los muertos, donde se convertirán en ancestros protectores. (CMH, 2010). Además, los cantos y rezos contribuyen en el proceso de sanación de los sobrevivientes, al permitirle despedir a sus seres queridos y volver a habitar el territorio que alguna vez les arrebató la violencia.

En *Kilele* es posible observar cómo la realización de una práctica cultural, como lo son los rituales fúnebres, le permite a una comunidad resistir ante un régimen represivo impuesto por actores externos a ella. El relato de Viajero cuenta la historia de una comunidad específica del Pacífico colombiano, el pueblo de Bojayá en la región del Chocó, y, al mismo tiempo, su construcción mítica como relato evidencia las problemáticas del despojo que han sufrido centenares de pueblos a nivel global. Pues, el terror ejercido como estrategia de dominación de un territorio es una constante a nivel internacional que tiene sus reflejos en el conflicto interno del país. Y estas situaciones de terror resultan críticas para el tejido social, ya que, como se demostró con la comunidad de Tragosmiandó, el proceso de des-territorialización no se reduce únicamente a la pérdida del control de tierra, sino que representa todo un entramado que fractura las relaciones sociales con el territorio, con el cuerpo mismo y con la identidad cultural.

CONCLUSIONES

Después del desarrollo de esta investigación, es posible afirmar que obras literarias y dramáticas como *Amantina o la historia de un desamor* (1975) y *Kilele, una epopeya artesanal* (2004) pueden analizarse desde una perspectiva temática, especialmente del desplazamiento forzado, utilizando los conceptos de *geografías del terror* de Ulrich Oslander (2008) y *Cuerpo territorio* de feministas comunitarias como Lorena Cabnal (2010) y Rita Segato (2016).

El desplazamiento forzado es una constante en ambas obras que no solo se evidencia en la parte argumental de las historias, pues los elementos de este tema se lograron rastrear desde distintos aspectos de la forma y el contenido de las piezas. Es así como, tanto en *Amantina*, como en *Kilele*, es visible que la dinámica de los personajes, junto con sus interacciones, y la construcción simbólica y metafórica de los sucesos, revelan al lector los procesos de despojo y pérdida de control del territorio que han sufrido las víctimas de desplazamiento forzado en Colombia.

Claro que esto resulta más evidente desde una lectura interpretativa guiada por los conceptos antes expuestos y teniendo como referencia el contexto histórico al que aluden *Amantina* y *Kilele*. Pararse a hacer una lectura de estas dos obras desde “las nuevas guerras” y “las guerras geo-económicas” permite reconocer las dinámicas de dominación que los actores armados emplean en situaciones de despojo. Así se refleja en los personajes de Don Cosme Solórzano e Higuita y los nuevos dioses, Élmer, Noelia, Manisalva y Castaño. Los cuales, al ponerlos en diálogo con la historia colombiana representan el poder de distintos actores armados, tales como, los pájaros y chulavitas, y el ejército, la guerrilla y los paramilitares, que a pesar de su diferencia cronológica cumplen el mismo rol de infundir temor sobre la población civil para obtener los beneficios económicos y de tierras, beneficiando a quienes tienen el poder, ya sean terratenientes

o empresarios Así mismo, este diálogo con la historia detona la posibilidad de leer más allá en la vida de los personajes que están atravesando estas situaciones de despojo.

Con ayuda de *las geografías del terror* (2008) se puede condensar la experiencia atravesada por el desplazado, en donde este problema se ve reflejado no solo en el traslado forzado de un lugar a otro, sino en la carga social y afectiva que recae sobre la víctima que es sacada de su territorio. Pues la violencia y el terror efectuado sobre ellos impacta tanto la vida del individuo, como la relación con el lugar y la identidad cultural, esto se evidencia en ambas obras analizadas.

En *Amantina*, el terror infligido por Don Cosme, los pájaros y chulavitas, transforma el lugar al punto de inundarlo con la sensación de miedo e inseguridad, que hacen modificar el *sentido de lugar* de los habitantes del pueblo. Por eso, la respuesta a esta situación es la huida hacia la ciudad, es decir, la *desterritorialización*. Proceso que evidencia la pérdida de control sobre el territorio. Al igual, que la ineficacia de algunos actos de resistencia. Esto último se puede observar en el personaje de la Abuela, quien, a pesar de su postura firme en la defensa de su tierra, sufre las consecuencias de la violencia a manos de los actores armados.

En *Kilele*, obra que ocurre en un contexto cincuenta años después que el de *Amantina*, se puede apreciar, a pesar de la diferencia temporal, una concordancia con los aspectos planteados por Ulrich Oslender. Esto demuestra que la implementación de los aspectos analíticos de las “geografías del terror” permiten interpretar situaciones de desplazamiento forzado en distintas épocas históricas, ya que revelan una dinámica de comportamiento que se repite incluso en dos siglos distintos. En esta obra, el pueblo de Tragosmiandó sufre los hostigamientos realizados por los nuevos dioses para enriquecer las tierras para su monocultivo. Las masacres, amenazas y cuerpos expuestos como mensaje son los *paisajes de miedo* que hacen salir a los habitantes del

pueblo, modificando, claro está, su *sentido de lugar* hacia el territorio y el río, e impidiendo así, el retorno futuro.

Como se dijo anteriormente, ambas obras concuerdan hasta el momento en los aspectos analizados, y evidencian las categorías propuestas por Oslender en diversos momentos. En los dos textos, hay unos actores armados que infringen terror sobre la comunidad, generan unos *paisajes de miedo* que *restringen la movilidad* de esta y, posteriormente, modifican *el sentir de lugar* de los individuos. Para después, *des-territorializar* a los habitantes, ya sea de manera conjunta o individual, haciendo que estos se *muevan físicamente en el espacio*. Hasta aquí tanto *Amantina*, como *Kilele*, cumplen con el esquema; sin embargo, al llegar a los dos últimos aspectos de Oslender, la *re territorialización* y la *resistencia*, hay una diferencia en la resolución de la historia que hace un contraste entre las piezas de los dos autores.

Por un lado, en *Amantina*, la *reterritorialización* se cumple al llegar la joven a un espacio nuevo, es decir, la ciudad. Aquí, no hay retorno al lugar del cual se fue expulsado, sino que ocurre una reubicación que hace que este personaje tenga que modificar sus dinámicas cotidianas para adaptarse a la hostilidad de la urbe. Y tal como lo vimos, este proceso hace que ella termine viviendo en las calles como una mendiga sin las garantías mínimas de vida digna. Por el otro, y aquí se encuentra el contraste, en *Kilele*, la *reterritorialización* se lleva a cabo con el regreso de la comunidad a Tragosmiandó, aquí hay un aspecto ritual que permite reordenar los paisajes del miedo efectuados por los nuevos dioses al realizar la sepultura de los muertos. Desde otra mirada, en la obra de Felipe Vergara hay una esperanza del reordenamiento de las cosas, dejando por fuera las faltas de garantías del Estado, es la misma comunidad la que toma las riendas de su situación y de la mano de las creencias y prácticas culturales propias, retoma el control de su territorio y se planta como un acto de resistencia ante los saqueadores.

Este contraste resulta interesante porque evidencia un punto de evolución en la problemática del desplazamiento forzado. Pues, al tratarse de dos obras con un contexto histórico distante como lo son: la Violencia de los años cuarenta y cincuenta, y el conflicto armado de finales del siglo XX; representan una mirada, tanto del autor, como de la sociedad que vivenció este tema.

Esto lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿por qué un autor permite el regreso al lugar de origen, mientras el otro no? La única aproximación de respuesta que permite este análisis se establece en una revisión del momento histórico desde el cual están parados ambos autores. Pues, es posible que la creación de José Manuel Freidel esté condicionada por el contexto histórico al momento de su escritura, es decir, un momento en el que la falta de garantías para el retorno de los desplazados los obligaba a quedarse en sus lugares de reubicación, sin poder regresar a sus tierras, y en algunos casos, aguantando estados de miseria y pobreza en las ciudades. Al contrario, que el contexto de Felipe Vergara, quien es más contemporáneo, goza de algunas ventajas por encima del anterior, ya que para la época en que escribió su obra cuenta con muchas herramientas que le permiten hablar del tema como lo son, el cambio en algunas legislaciones, y la aparición de investigaciones sobre estos temas, siendo así que el mismo Vergara cuenta, por ejemplo, que la razón por la cual está escrita se debe a una beca de Investigación otorgada por el ministerio de cultura.

A la par de estos hallazgos, y como se ha dicho a lo largo de la investigación, el terror infligido en una comunidad modifica las dinámicas cotidianas de esta, el espacio geográfico del territorio y los cuerpos de los individuos que lo habitan. El concepto de *cuerpo-territorio* ilustra esta relación, ya que, en contextos comunitarios, la defensa de la tierra y del cuerpo como un primer territorio se vuelve un símbolo de resistencia ante los procesos de desterritorialización que aquejan a las comunidades; de igual forma, hablar de los cuerpos permite develar los sentires

experimentados por los personajes que sufren algún tipo de desterritorialización, ya que, en primer lugar, la violencia ejercida atraviesa esa materia que los conforma, es decir, sus propios cuerpos.

De esta forma, en *Amantina*, los cuerpos de los personajes son vulnerados por los enviados de Don Cosme, especialmente los femeninos, para demostrar un mensaje de terror y dominación frente al resto de la población. El cuerpo frágil de mujeres y niños, como expresa Rita Segato (2016), actúa como una exhibición de poder arrebatado de uno a otro bando. Así son tratadas las dos maestras de escuela en la historia: Doloritas y Cristal. Al igual, la importancia del cuerpo concebido como territorio permite evidenciar las violencias ocultas en la cotidianidad, tal como sucede con Amantina, quien es ultrajada en su territorio más íntimo y por eso no puede hacer algo contra su territorio espacial, al contrario de su abuela.

En *Kilele*, la resistencia hacia el despojo se da a través de los cuerpos, pues estos son tratados como los lugares que albergan los saberes y la memoria ancestral de la comunidad. Al regresar Viajero tiene el objetivo de enterrar a los muertos que quedaron insepultos después de la explosión en la iglesia, porque así eso hace posible para las ánimas encontrar el tránsito al mundo de los muertos, al mismo tiempo, que representa una reivindicación de sus prácticas culturales y una apropiación del territorio usurpado.

Con lo anterior, se puede afirmar que realizar estos análisis permite preguntarse por la importancia de seguir tratando en la literatura y en la dramaturgia colombiana temas relacionados al pasado histórico del país. Pues, estas creaciones intentan reconstruir, desde la ficción, una memoria histórica, al mismo tiempo que, visibiliza las vivencias de las víctimas del conflicto. Se encuentra aquí una apuesta política que reúne el compromiso entre el arte y lo social. Como lo diría Gregory Jusdanis (2014), una *función social*. La cual enrarece las referencias de los eventos históricos para causar un impacto en el lector y de esta forma tomar conciencia de los hechos.

Además, la pertinencia de temas como estos sigue siendo muy vigente, ya que el desplazamiento forzado no puede ser visto como un fenómeno reciente producto del conflicto social que enfrenta el país, sino que resulta ser una constante desde antes del siglo XX hasta la actualidad. Es, pues, una problemática que tiene unas hondas raíces en la época de la colonia, y la independencia, y que ha sido un elemento estructural para la historia colombiana. El despojo y destierro de la población se ha repetido a lo largo de las regiones. Por esta razón, es importante hablar del desplazamiento forzado desde la literatura y la dramaturgia en un país en el que hay altos índices de personas forzosamente desplazadas y donde hay un antecedente en el que las ciudades se han construido de manera desorganizadas, debido a este fenómeno, y con una creciente tasa de desigualdad.

De esta forma, este trabajo de investigación aporta una nueva mirada al momento de entrar al análisis de textos dramáticos relacionados con el conflicto interno del país y el desplazamiento forzado. Esto teniendo en cuenta los pocos antecedentes encontrados donde se realiza el análisis de las obras dramáticas escogidas en este estudio, permitiendo profundizar en estos autores y brindar una nueva perspectiva sobre sus obras y la relación con el país. Aquí, la relevancia se basa en la escogencia de una metodología transversal donde hay una inclusión de conceptos desde el área de la geografía para entrar en las piezas dramáticas.

Con lo anterior, se deja abierta una ventana de investigación hacia las dos obras escogidas ya que, al tratarse de un análisis dedicado al tema del desplazamiento forzado, no se pudieron abarcar todos los aspectos que se podrían explorar en ambas, invitando a continuar y ampliar esta investigación. Así mismo se deja un camino trazado con la propuesta metodológica diseñada, que integra las *geografías del terror* (2008) de Ulrich Oslender, para que futuras investigaciones

puedan aplicar este concepto en otras obras literarias relativas al tema del desplazamiento forzado, ampliando los alcances de este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, P. (2012). Teatro de la violencia: Kilele y la posibilidad del duelo. *Apuntes de Teatro*, (136), 21-40.
- Acosta, P. (2023). Consideraciones sobre el arco dramático de Kilele y Arimbato frente al arco dramático fáctico de las poblaciones que habitan el Chocó. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18 (1), 28-47. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.ckap>.
- Aristóteles. (2002). *La Poética*. Alianza Editorial, S.A.
- Ballesteros, C. (2023). *Felipe Vergara: drama, filosofía y dispositivo*. <https://kioskoteatral.com/en-portada/felipe-vergara-drama-filosofia-y-dispositivo/>
- Britos-Castro, Ana; Zurbriggen, Sofía (2022). Narrar(nos) desde el cuerpo territorio. Nuevos apuntes para un pensamiento situado y metodologías en contexto. *Ánfora*, 29(52), 43-70. <https://doi.org/10.30854/anf.v29.n52.2022.848>.
- Broderick, J. (1993). El teatro de José Manuel Freidel: golpear la insensibilidad con la cruda belleza. En J. M. Freidel. *Teatro*. (pp. 7-20). Ediciones Autores Antioqueños.
- Cabnal, L. (2010). *Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. En “Feminismos diversos: el feminismo comunitario” (pp. 10-25). Acsur.
- Castillo, G. (2020). *El territorio como apropiación sociopolítica del espacio. Entre la desterritorialización y la multiterritorialidad*. Investigaciones Geográficas. Instituto de Geografía. UNAM.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, CNMH - UARIV.
- Comisión de la Verdad. (2022). *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Comisión de la Verdad.

- Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (2011, 21 de septiembre). *¿Continúa o no el paraempresariado en Curbaradó?* Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. <https://www.justiciaypazcolombia.com/continua-o-no-el-paraempresariado-en-curbarado/>
- Corradine, D. (2019). *Corpo-oralidades y territorio en la dramaturgia de Felipe Vergara, de la experiencia del conflicto al correlato artístico*. [Tesis de Maestría]. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu.
- Donadío, A. (2022). *José Manuel Freidel. Poeta del teatro: obras seleccionadas*. Editorial EAFIT.
- Dutton, D. (2009). *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*. Paidós.
- Elías, J. (2011). La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa. *Andes*, 22().
- Espejo, M.; Roza, N. (2011). *El léxico de la Violencia en Colombia en algunas obras de la literatura de violencia*. Instituto Caro y Cuervo.
- Fals, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*, Siglo XXI Editores.
- Freidel, J. (1993). *Teatro*. Ediciones Autores Antioqueños.
- García, C. (noviembre 2014 – enero 2015). Teatro híbrido: el guaco y la paloma. *Teatros: Memoria y Posconflicto*, (21), 43-53.
- Giménez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II*, 5(9), 25-57.
- Gómez, D. (2021). Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo. *Caracol*, (22), 308-332.
- Grupo de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá, la guerra sin límites*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15), 9-42.

- Haesbaert, R. (2020). Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (De la tierra): contribuciones Decoloniales. *Cultura representaciones sociales*, 15(29).
- Hernández, F. (2016). *Un teatro que se resiste a olvidar la barbarie: la imagen de la guerra como tendencia en la dramaturgia colombiana (2000-2015)*. [Tesis de pregrado], Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ino, A., & Campbell, M. (2022). *Río, cuerpo, y memoria: un análisis de la representación simbólica de la violencia en tres obras culturales colombianas*. *Mester*, 51.<https://escholarship.org/uc/item/9q71b029>
- Instituto Colombiano de Bienestar Familiar. (2010). *Directriz para la atención diferencial de los niños, niñas y adolescentes víctimas de desplazamiento forzado en Colombia*. ICBF-ACNUR.
- Jaramillo, M. (2016). Bojayá en el teatro colombiano. Kilele drama de memoria y resistencia. *Revista de Estudios Colombianos*, (47), 104-111.
- Jusdanis, G. (2014). *Los adversarios de la ficción. Una defensa de la literatura*. Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena.
- Kaldor, M. (2001). *Las nuevas guerras. La violencia organizada en la era global*. Tusquets.
- Lamus, M. (2012). El canon de la sinrazón. En *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto armado en Colombia: Tomo I*. Ministerio de Cultura.
- Lindón, A. (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Cuerpos, emociones y sociedad*, 1(1), 6-20.
- Mendoza, J. (2015). *Sobre memoria colectiva. Marcos sociales, artefactos e historia*. Universidad Pedagógica Nacional. (Horizontes Educativos).
- Moore Torres, C. (2018). Feminismos del Sur, abriendo horizontes de descolonización. Los feminismos indígenas y los feminismos comunitarios. *Estudios Políticos (Universidad de Antioquia)*, 53, 237-259. <http://doi.org/10.17533/udea.espo.n53a11>.

- Noguera, A. (2013). *Aportes para la lectura de la producción teatral como un ejercicio de memoria histórica, estudio de caso Kilele*. [Tesis de Pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá.
- Oslender, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales; hacia una “espacialidad de resistencia”. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 6(115). <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>
- Oslender, U. (2004). Construyendo contrapoderes a las nuevas guerras Geo-Económicas: caminos hacia una globalización de la resistencia. *Tabula Rasa*, 2(), pp. 59-78.
- Oslender, U. (2008). “Geografías del terror”: un marco de análisis para el estudio del terror. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12(270), pp. 144. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-144.htm>
- Oslender, U. (2018). Terror y geografía: examinar múltiples espacialidades en un mundo “aterrorizado”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 5(9), 68-85.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Debolsillo.
- Pörtl, K. (2009). Fragmentos de identidad en el teatro contemporáneo colombiano y ecuatoriano. *CESLA*, (12), 89-95.
- Reyes, C. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia: Tomo III*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rizk, B. (1987). *El nuevo teatro latinoamericano*. The Prisma Institute.
- Ruiz, J. (2017). *La elaboración de la memoria en la masacre de Bojayá mediante el teatro como reconstrucción viva de los hechos. Una descripción de la obra de teatro “Kilele”*. [Tesis de Pregrado]. Universidad del Valle.
- Santos, M. (2000). El territorio: un agregado de espacios banales. *Boletín de Estudios Geográficos*, (96).

- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños.
- Suavita, M. (2016). Tipología de invasiones urbanas. Una propuesta a partir del caso de Cali, Colombia. *Revista Entorno Geográfico*, (12), 70-100.
- Vergara, F. (2009). *Dramaturgo Felipe Vergara Lombana*. <https://felipevergaradra.blogspot.com/>
- Vergara, F. (2012). *Kilele. Una epopeya artesanal*. Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Viviescas, V. (1998). *Una mirada herida de muerte*. En J. M, Freidel, *Amantina o la historia de un desamor y otras obras*. Exfanfarria Teatro Editor.
- Viviescas, V. (2003). *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano. (Estudio sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla Estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)* [Tesis de Maestría]. Universidad Javeriana de Bogotá.
- Zapata, F.; Granda, T. (2014). *Mientras viva la memoria, hacia una dramaturgia de autor*. Exfanfarria Teatro.