



LAS HUELLAS DEL RÍO

Narrativas de la Violencia en *Viento Seco* y *Si el Río Hablara*

Requisito parcial para optar al título de
MAESTRÍA EN LITERATURA

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2017**

**SARAI ANDREA GÓMEZ CÁCERES
DIRECTOR: MIGUEL ROCHA VIVAS**

Yo, Sarai Andrea Gómez Cáceres, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

SARAI ANDREA GÓMEZ CÁ CERES

19 de abril de 2017

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA Y EL RÍO COMO ACTOR SOCIAL EN LA NOVELA <i>VIENTO SECO</i> DE DANIEL CAICEDO GUTIÉRREZ	
1.1 Contexto General de la Obra <i>Viento Seco</i>	16
1.2 Resumen de la Obra	18
1.3 Análisis de la Novela.....	22
1.4 Configuración de las Violencias y Modus Operandi.....	24
1.4.1 Configuración de las violencias	25
1.4.2 Acciones y Modus Operandi de “los Pájaros” y “los Chulavitas”	27
1.4.3 La participación de la Iglesia.....	28
1.4.4 El río como escenario para los modus operandi.....	31
1.4.5 Las Guerrillas y sus Modus Operandi	32
1.5 Tácticas de las víctimas ante las estrategias de los victimarios.....	34
1.6 La Cartografía del Río, la Naturaleza y el Cuerpo	36
CAPÍTULO 2: <i>SI EL RÍO HABLARA DEL TEATRO LA CANDELARIA, UNA VISIÓN CARTOGRÁFICA DE LA OBRA</i>	
2.1 Contexto general del Teatro La Candelaria y La obra <i>Si el Río Hablara</i>	55
2.2 Resumen de la obra	60
2.3 Análisis de la Obra de Teatro	62
2.4 Relación de los contextos específicos en los que se basa la obra, el Cuerpo y el Río como elementos centrales	63
2.4.1 El río, el escenario.....	65
2.5 Configuración de las Violencias y Modus operandi de los victimarios	71
2.5.1 Configuración de las Violencias.....	71
2.5.2 Acciones y Modus Operandi de los victimarios.....	73
2.6 Tácticas de las víctimas ante las estrategias de los victimarios.....	77
CAPÍTULO 3: ELEMENTOS LITERARIOS, METAFÓRICOS Y PERFORMÁTICOS EN <i>VIENTO SECO</i> Y <i>SI EL RÍO HABLARA</i>	
3.1 Análisis comparado de los contextos, violencias y de los modus operandi identificados en la obra teatral <i>Si el río hablara</i> y la obra literaria <i>Viento Seco</i>	82

3.2	El proyecto de Nación, una directriz política	83
3.3	Relación de las violencias encontradas en la novela <i>Viento Seco</i> y la obra de teatro <i>Si el río hablara</i>	88
3.4	Modus operandi encontrados en la novela <i>Viento Seco</i> y la obra de teatro <i>Si el río hablara</i> 90	
3.5	El río y el cuerpo, tejido de la violencia en las obras	93
3.6	La representación del cuerpo en las obras	94
3.7	Tácticas de las víctimas para esquivar las estrategias de los victimarios	96
3.8	Memorias y resistencias en las obras	98
3.9	Relación cartográfica de las obras.....	99
	CONCLUSIONES	103
	103
	REFERENCIAS	112
	112

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1-1 Áreas de Violencia en el Valle 1948 a 1953.....	39
Ilustración 1-2 Zona de Operación de las Guerrillas.....	40
Ilustración 1-3 Trayectoria seguida por Antonio.	41
Ilustración 1-4 Camino a la Guerrilla (La Venganza).....	42
Ilustración 1-5 Donde Hubo Matanzas Colectivas 1948 a 1952. Trayectoria De Pedro.....	43
Ilustración 1-6 Trayectoria Seguida por Cristal Éxodo y Venganza.	44
Ilustración 1-7 Hidrografía del Río Cauca.	46

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 2-1.....	65
Fotografía 2-2.....	65
Fotografía 2-3.....	66
Fotografía 2-4.....	68
Fotografía 2-5.....	69
Fotografía 2-6.....	72

INTRODUCCIÓN

Colombia ha vivido un conflicto armado desde hace más de cincuenta años. Actualmente, el país está llevando a cabo un importante proceso, la reciente firma de los acuerdos de paz. Este momento coyuntural es una oportunidad para que las Farc – EP no solo se desmovilicen y participen políticamente, sino que dicho cambio permite que el Estado se comprometa a resarcir otros daños que la sociedad colombiana ha tenido que afrontar, como la distribución equitativa de las tierras. Por otro lado, les da la posibilidad a las víctimas de la guerra para que tengan acceso a la verdad, la justicia y la reparación. Por último, en los acuerdos es claro el compromiso para plantear soluciones al problema de las drogas. Ante este panorama me he propuesto analizar desde la literatura y el teatro algunas narrativas del conflicto.

El propósito de esta investigación es analizar las representaciones y narrativas de la violencia en la novela *Viento Seco*¹ (1953) de Daniel Caicedo y la obra de teatro *Si el río hablara*² (2014) del Teatro La Candelaria. Asimismo, pretendo demostrar y cartografiar el río, como elemento y actor social que emerge en las narraciones y representaciones de estas dos obras. Por último, me propongo resaltar las metáforas y la dramaturgia de las mismas a través de la literatura comparada y el análisis intertextual.

A lo largo de este trabajo resaltaré al río como actor social y elemento vivo que entreteje las historias de las narrativas. Para ello, será necesario tener en cuenta elementos propios de la literatura y el teatro como estilos literarios, recursos narrativos, dramáticos, escénicos y performativos de cada obra. A partir de allí analizaré las temáticas transversales y textuales de manera interdisciplinar. Teniendo en cuenta dichas relaciones, se realizará una cartografía de cada obra que permita resignificar al río y hacer un análisis intertextual comparativo.

Los temas transversales de análisis se tomaron para esta investigación como elementos que se analizan de manera intertextual. Los cuales fueron arrojados por las obras: las

¹ La novela *Viento Seco* fue publicada en 1953 y narra los hechos de 1948 y 1949.

² El texto dramático de la obra de teatro *Si el río hablara* fue publicado en el 2014, narra los hechos del 2000 al 2012 aproximadamente y fue llevada a escena en 2013.

representaciones de la violencia, el río como actor social, la territorialidad, la memoria y el cuerpo. Asimismo, las categorías de análisis son las violencias, los modus operandi de los victimarios, las tácticas de supervivencia de las víctimas y los discursos literarios de nación. Por último, estudiaré la naturaleza como elemento susceptible de análisis por su riqueza metafórica. En este orden de ideas, una de las líneas teóricas que sustentan este trabajo es la cartografía literaria, a partir de Soja (1997), quien relaciona al espacio literario con el espacio y el tiempo. Estos conceptos se entrelazan para representar el territorio teniendo en cuenta la cultura y la descripción literaria. En tal sentido, es pertinente recurrir a la categoría de heterotopía, que, desde la geografía humana elaborada por el filósofo Michel Foucault (1984) resulta fundamental para describir lugares y espacios que funcionan en términos emocionales que van mucho más allá del estrictamente dado por la dimensión física. Por otro lado, la cartografía literaria es otra de las vertientes teóricas que me ayudará a analizar la categoría de territorio en la obra de teatro. Esto teniendo en cuenta los postulados de Dubatti (2009), quien reconoce que para analizar al teatro y su relación con el territorio es importante tener en cuenta que este trasciende el espacio físico. El autor propone estudiar el contexto específico de la obra y los “mapas políticos”. Los cuales, permiten reconocer al territorio más allá de la demarcación geográfica.

Otra de las vertientes teóricas que me permitirán dar respuesta a los objetivos de esta investigación es la intertextualidad, que puede ser entendida como el estudio de los polisistemas de textos para analizar las relaciones entre los mismos. A partir de ello, es posible reconocerlos y reescribirlos teniendo en cuenta la cultura, así como las nociones específicas mediante las cuales sea posible hacer una relación o relectura de los textos (Zohar, 1990).

Para analizar *Viento Seco* recorro a los estudios de la novela testimonial, ya que Daniel Caicedo narra parte de su testimonio familiar. Además, la obra fue publicada en 1953 y narra la violencia de 1948 a 1950 aproximadamente, lo cual, resalta su valor testimonial. De acuerdo con otros estudios anteriores de esta novela, esta novela tiene valor testimonial, documental y literario. Como ya propuso Osorio (2016) la obra ha sido analizada a partir de su estética y la forma como la misma exalta el testimonio y analiza su valor literario. El autor

destaca la importancia de *Viento Seco* tanto para la literatura de testimonio como su dimensión poética. Asimismo, explica que partir de (...) “una rápida mirada a la textura de la prosa, en la que se advierte la necesidad descriptiva propia del testimonio y la vocación realista de *Viento seco* a la par que el vuelo lírico en la construcción de imágenes de clara intención poética” (Osorio, 2016, 115).

Por otro lado, Osorio analiza elementos para demostrar la importancia literaria de la obra, entre ellos (...) “la inversión cronológica en la datación de los hechos históricos centrales en su diégesis. No obstante que él (el autor) se obliga, por la condición testimonial y vocación realista que le impone a su texto, a una cierta fidelidad con dichos acontecimientos, invierte la cronología de los mismos (...)” (Osorio, 2016, 115).

Esta línea teórica se relaciona con uno de los temas más importantes que son transversales en la investigación: la memoria. En este sentido, Jorge Ruffinelli, citado en Sklodowska (Skłodowska, 1992, 88) afirma que: “Se pulveriza la noción de centro, orden, jerarquía, y se inicia un novísimo trabajo sobre los márgenes, las fronteras, las periferias, las ‘minorías’: y lo periférico pasa a ser observado centralmente”, lo cual quiere decir que el testimonio le aporta a la literatura y contribuye a contrarrestar la historia oficial y, por ende, contribuye a la memoria y al reconocimiento del otro.

Por otro lado, Augusto Escobar (en Albeiro Arias 2007) plantea dos momentos específicos que son de relevancia dentro de la literatura de la violencia. El primero, centrado en la importancia del testimonio y el componente anecdótico en el hecho estético y el segundo, enfocado en la reflexión crítica de la violencia. Lo cual, aporta al texto elementos narrativos:

el interés por la violencia no se da como un hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso; trasciende el marco de lo regional, explora otros niveles posibles de la realidad. No se funda en la explicación evidente, sino en la certeza de aquello que esté mediado por el conflicto, por lo social, no podrá ser más que la representación de un mundo ambivalente y problematizado. (Arias, 2007, 2)

La literatura de testimonio aporta a la narración de acontecimientos que en conjunto con los recursos literarios favorecen a la representación de hechos, configuran realidades y contribuyen a la construcción de la memoria mediante imágenes simbólicas.

Ahora bien, para responder a los objetivos planteados en la investigación indagaré sobre la relación entre la literatura y el teatro. Además, es necesario pensar en el método de literatura comparada que toma como base la relación de la literatura con la historia, los ámbitos discursivos, la cultura, la poética y la dramaturgia. Así como la relación con otras artes, la filosofía, la religión y con la expresión humana (Llovet, 2005, 346- 369). Cabe agregar que la literatura comparada desde las corrientes teóricas se ha definido como una disciplina que surge de los estudios literarios, y que se basa en el estudio comparativo de obras o de intereses particulares que son susceptibles de ser comparados.

Por otro lado, el teatro y la literatura forman redes textuales en las cuales se producen encuentros interdisciplinarios en los que converge la necesidad de representación. Para ello, tienen en cuenta el reconocimiento de la historia. En esta investigación el propósito es destacar al río como actor social en el marco de la violencia en Colombia y su papel dentro de las narrativas de la violencia. Por ello la importancia de indagar por la transversalidad de los elementos de análisis anteriormente enunciados con el fin de comprender las representaciones de la violencia y al río como un actor social. Además, se resaltarán a la cartografía como aporte a los estudios literarios.

Las nociones teóricas enunciadas hasta el momento le aportan a la investigación debido a que para analizar las representaciones de la violencia y la importancia del río como actor social en *Viento Seco* y *Si el río hablara*, es necesario centrarse en la cartografía literaria y la cartografía teatral, con el fin de analizar las nociones de territorio y espacialidad en ambas obras. *Viento Seco* aporta por medio de mapas al entendimiento del panorama de la violencia en el Valle del Cauca, así como las rutas que hacen y que desean los principales personajes en la novela y el territorio en torno al río. En la obra de teatro, la cartografía me permitirá explorar al territorio a través del escenario, el espectador y el río como parte del territorio y

la forma como este trasciende. Es decir, el espacio territorial en el teatro no se centra en uno solo, sino que la interpretación del espectador lo hace interpelarse sobre su propio territorio.

En cuanto a la teoría de los polisistemas, es posible afirmar que le aportará a la investigación en la medida en que permite el estudio intertextual entre la novela y la obra de teatro. Para de esta manera, explorar las posibles relaciones entre las mismas, teniendo en cuenta la cultura, los contextos, las categorías y los ejes transversales de esta investigación. Por ello, el método más propicio para dicho análisis es el de la literatura comparada.

Ahora bien, este trabajo está dividido en tres capítulos. El primer responde al objetivo planteado sobre la novela *Viento Seco* (1953) en el que se analizan las representaciones sociales y las líneas de la violencia que describe la novela. Asimismo, identifica y describe los modus operandi de los grupos armados tales como “los pájaros”, “los chulavitas”, los detectives y parte de la guerrilla. En este capítulo también se estudian las representaciones del río como actor social y sus posibles vertientes. En tal sentido, la cartografía literaria permitirá reconocer y analizar los lugares que se destacan en la novela, los recorridos y desplazamientos que realizan los personajes y la hidrografía del río Cauca. Por otro lado, describe la importancia de la naturaleza como el viento, la niebla y los árboles; ya que dichos elementos hacen parte de la relación cultura-naturaleza (Descola: 2014) y su importancia metafórica. Por último, se pretenden destacar las metáforas que se evidencian en la novela con relación a la naturaleza.

Asimismo, en el capítulo se describirá el contexto de la obra *Viento Seco*, la relación del discurso literario de la Guerra Fría, el Bogotazo y el bipartidismo. Por otro lado, se explicará el contexto de la masacre de Ceylán y la de la Casa Liberal. También se destacarán los aspectos más importantes de la obra mediante un resumen de la misma, explicando la configuración de las violencias y los modus operandi de los victimarios, el papel de la iglesia, el río a partir del uso que se le da al mismo. Todos estos factores implican tener en cuenta las tácticas y las estrategias de víctimas y victimarios.

En el segundo capítulo me propongo destacar el contexto en el cual se creó la obra *Si el río hablara*, así como su importancia en cuanto a las formas de *creación colectiva* del teatro La Candelaria. Teniendo en cuenta que la obra se enmarca en *la trilogía* del cuerpo que está compuesta por *Si el río hablara*, dirigida por César Badillo, *Soma Mnemosine* de Patricia Ariza y *Cuerpos Gloriosos*, dirigida por Rafael Giraldo.

El tema principal que aborda la obra *Si el río hablara* es especialmente los desaparecidos en Colombia, e inició con preguntas sobre el cuerpo que se fueron trabajando por los actores de manera colectiva y mediante improvisaciones. Sobre el contexto de la obra se ampliará en el desarrollo del segundo capítulo, así como su creación.

Teniendo en cuenta los antecedentes del Teatro La Candelaria y la creación colectiva mediante la cual surgió la obra *Si el río hablara*, me propongo también destacar en el capítulo los elementos performativos y escénicos que fueron elementos claves para analizar las narrativas de la violencia, sus líneas, los *modus operandi* de los victimarios y las tácticas de las víctimas. Por otro lado, para responder al objetivo propuesto recurriré a las categorías de análisis como territorialidad y supraterritorialidad, mediante las cuales podré destacar la cartografía teatral, y profundizar en el río como actor social en relación directa con la memoria, el cuerpo y la escenografía.

Debido a las características del teatro, el lector no encontrará el nombre del río en que se desarrolla la obra, pero sí podrá identificar una problemática nacional que puede afectar a diversos lugares del país. Sobre esta relación contextual y de creación, el lector podrá encontrar en este capítulo un abordaje de mayor profundidad, así como la relación entre los ejes contextuales y bases de la obra de acuerdo con la postura de César Badillo.

Asimismo, analizaré los discursos literarios y de nación que hacen parte del contexto de la obra. Por ello, encontrará su resumen, la configuración de las violencias, los *modus operandi* de los victimarios y las tácticas de las víctimas. Así como el análisis del papel del río como escenario y como actor social, en el que es posible que el espectador se involucre. Por otro lado, hallará estudios sobre las metáforas narrativas que utiliza la obra.

Por último, en el tercer capítulo profundizaré en el estudio comparado entre *Viento Seco* y *Si el río hablara*. Dicho estudio a desarrollar tiene en cuenta las características propias tanto de la literatura como del teatro, así como la información analizada en cada obra. Por otro lado, este capítulo comprende el análisis de los contextos particulares de las obras, así como los discursos de nación utilizados en las épocas de publicación de las mismas. Además, se profundizará en la relación transversal de las representaciones de las violencias, los modus operandi de los victimarios, las tácticas de las víctimas, el río y el cuerpo.

Dentro de las narraciones de las obras también se relacionarán las formas como estos relatos tejen las historias mediante el río, como elemento vivo y actor social que a través de las características narrativas de la literatura y del teatro logran destacar su importancia.

Por otro lado, contrastaré los contextos de cada obra, lo cual servirá para vislumbrar las posibles similitudes de los discursos literarios de nación y, por ende, las representaciones en torno a la configuración de las violencias. Será posible analizar estas categorías mediante las narrativas y las representaciones que se encontrarán en los personajes e imágenes metafóricas de las obras.

Asimismo, pretendo analizar la relación e importancia de la memoria, las resistencias y el análisis de las cartografías. También tendré en cuenta las formas como, mediante las categorías, temas transversales y elementos de análisis, las historias narradas en estas obras se entretujan teniendo en cuenta sus contextos particulares.

En síntesis, este trabajo de grado intenta aproximar al lector a la problemática de Colombia en sus contextos de violencia, así como a los discursos que el Estado ha usado para legitimar las acciones violentas, a partir del contexto de cada obra. Estas narraciones y representaciones se observarán a través de las obras mencionadas con el fin de contrastarlas y de resaltar los recursos literarios, teatrales y metafóricos. El lector podrá encontrar el papel de río como actor social que entretuje las narrativas tanto de la novela como de la obra de teatro, el río que es testigo de la guerra y tumba que aguarda los muertos.

CAPÍTULO 1: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA Y EL RÍO COMO ACTOR SOCIAL EN LA NOVELA *VIENTO SECO* DE DANIEL CAICEDO GUTIÉRREZ

Este capítulo tiene como propósito analizar las líneas de la violencia y las posibles representaciones de las mismas que evidencia la novela *Viento Seco* (1953); para ello, es necesario clasificar los *modus operandi* tanto de “los pájaros” y “los chulavitas”³ como de las guerrillas en los diversos escenarios. Por otro lado, se resalta al río como actor social, testigo y salvador de los cuerpos arrojados al mismo, así como sus posibles vertientes, los momentos en los que aparece y la forma como configura y desconfigura la violencia. En este sentido, la primera parte de este análisis consiste en comprender las prácticas de los actores y los *modus operandi* de los personajes violentos y su relación con las representaciones de la violencia.

Además del río, imágenes de la naturaleza también son susceptibles de análisis en la obra como el viento, la niebla y los animales. Dichos actores no solo le aportan imágenes a la novela, sino que también son elementos centrales que configuran los espacios literarios mediante la cartografía literaria. Uno de los fines últimos que hacen parte de este capítulo es: el uso de la cartografía para establecer la relación espacio, tiempo y territorialidad. Dicho concepto entendido desde la perspectiva de Soja (1997), para quien mediante la territorialidad es posible representar al territorio y la cultura a través de la descripción literaria.

Para establecer un mapeo de *Viento Seco*, reconocer sus personajes, elementos dramáticos, líneas de la violencia y actores que les dan vida y diversos sentidos a elementos de la naturaleza como el río y el viento, es necesario comprender el argumento de la obra y los hechos que son claves en su narración, para así pasar a su análisis.

³ “*los pájaros*” son un grupo de personas conservadoras. Inició El Valle del Cauca y su objetivo era enfrentar y matar a la oposición, las personas del partido liberal. “*los chulavitas*”, apoyaban la labor de “*los pájaros*”, eran principalmente policías.

La obra se ubica en Ceylán, corregimiento que queda cerca de San Rafael, en el Valle del Cauca. En el año 1950 se había perpetuado una masacre en este lugar, en la que se configuraron diferentes actores como “los pájaros”, “los chulavitas”, los detectives y la policía. Según El Espectador, la masacre dejó aproximadamente 250 muertos y generó desplazamientos. En un testimonio que recoge Molano, lo describe así: “Cuando parecía que se calmaba la matazón del puente de San Rafael que dejó varios días rojo el río, una tarde se desató un aguacero de balas. De las esquinas del pueblo, del atrio, de la torre, del techo de la alcaldía, de todos lados salía plomo. Los vecinos corrían de un lado para otro, la guardia cívica disparó 80 tiros, los que tenían, y todo el mundo echó para el monte. Hasta los tullidos corrían” (Molano, 1994, 62).

En estas apreciaciones de Molano respecto a las imágenes que se describen en la novela, es imperioso analizar al río como elemento y actor social que recibe una carga simbólica importante dentro del relato. Esto con base en la relación que existe entre la cultura y la naturaleza a partir de Descola (2014), quien relaciona a la antropología simbólica con el cuerpo, las creencias culturales y los entornos sociales. Para el caso de la novela, como se analiza más adelante en la cartografía del río, la naturaleza, le da un sentido a los lugares no solo por sus descripciones literarias, sino que da cuenta de que a través de ella es posible mover sentidos y emociones que se relacionan con la vida y la muerte.

En este orden de ideas, el contexto principal de la novela, como ya se adelantó en la introducción, gira en torno a la violencia antes del Bogotazo, ya que según Arias (1998) la violencia en Colombia ya había iniciado antes del 9 de abril; y después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán dicha violencia se agudizó. En palabras del autor: “Antes del asesinato de Gaitán el país ya estaba inmerso en una profunda violencia en la que se mezclaba todo tipo de causas. Las 14.000 muertes violentas corresponden a 1947 demuestran claramente que la violencia no comenzó el 9 de abril... (Arias, 1988, 40). Otros aspectos influyeron en dicha violencia como el bipartidismo, violencia entre campesinos y terratenientes y entre el patronado y el proletariado.

En este contexto es necesario tener en cuenta que el país estaba gobernado bajo la administración de Mariano Ospina. Laureano Gómez en ese tiempo era Ministro de Relaciones Internacionales. Dichos gobernantes difundieron discursos basados en la *Guerra Fría* para “describir a Gaitán como la punta de lanza del comunismo y, por consiguiente, como el representante de las oscuras fuerzas del status quo percibieron como una amenaza a todo el edificio social de la República oligárquica” (Sánchez, 1989, 128). De esta manera, se implementaron palabras para referirse a la oposición como comunistas, revoltosos, salvajes, entre otros adjetivos que se implementaron para la creación de un enemigo.

1.1 Contexto General de la Obra Viento Seco

La primera edición de *Viento Seco* se publicó en 1953, la segunda en 1954; ambas ediciones impresas en Bogotá. La obra llegó a publicarse a nivel internacional en Buenos Aires, Argentina, en 1954. La quinta edición se realizó nuevamente en Bogotá durante el mismo año. Posteriormente, en 1955 en Bucaramanga se publicó la sexta edición y la séptima en Medellín en 1973. De la cuarta edición no se encuentra información.

La edición que analiza esta investigación es la primera publicada en 1953. El prólogo fue escrito por Antonio García y se divide en tres capítulos: *la noche del fuego, la noche del llanto y la noche de la venganza*. Cada uno contiene un epígrafe en el que demuestra la articulación o sarcasmo, si es posible afirmarlo, así como la relación entre los aspectos religiosos, políticos, económicos, sociales y literarios.

Para el primer capítulo el autor utiliza la siguiente frase: “Mirad, y ved si hay dolor como mi dolor que me ha venido” ... (Jeremías: Lamentaciones 1,12); en el segundo aparece: “abandonad toda esperanza, oh, vosotros los que entráis” (Dante, Divina Comedia: Infierno) y para la última cita: “Anda, pueblo mío éntrate en tus aposentos, cierra tras ti tus puertas; escóndete un poquito, por un momento, en el llanto de la ira” (Isaías, 26:20). Cada epígrafe tiene una relación con el capítulo de acuerdo con el desarrollo de la trama.

Cabe resaltar que a pesar de su gran difusión y recepción la obra fue controversial, por ser una de las primeras en narrar el tema de la violencia. Según Bedoya y Escobar ⁴en el análisis que le hacen a la obra en el texto *La Novela de la Violencia en Colombia Viento Seco*, publicada en 1980 afirman: “todavía se mantiene el interés por la lectura a pesar de la censura moral y política que tuvo que soportar para mantenerse como documento real, como novela de testimonio de uno de los períodos más nefastos de la historia nacional” (Bedoya y Escobar, 1980, 7).

La relación de *Viento Seco* con el estilo de la novela de testimonio la describe de manera profunda Antonio García en el prólogo. Ande dicha descripción es posible pensar el lazo directo que tiene el autor con la obra, puesto que en la dedicatoria aparece la siguiente frase: “A la memoria de Elena Gutiérrez de Caicedo”, por lo cual, se puede inferir que está dedicado a su madre o abuela. Dicha afirmación podría ser posible si se recurre a las aclaraciones que García hace en el prólogo: “... Daniel Caicedo- socialista y cristiano- rinde su testimonio. Lo ha hecho pensando en su propia conciencia, en la necesidad moral de que la justicia sea

⁴ El texto de Bedoya y Escobar (1980) es el más completo de los análisis de la obra. Se han publicado otros estudios sobre la novela en el marco de los análisis de la literatura testimonial como el de Laura Restrepo, quien analiza a la novela junto a otras correspondientes a este periodo histórico y analiza diversas obras en el artículo *Niveles de la realidad en la literatura de la “violencia” colombiana* (1972). Ricardo Sánchez Ángel. *A los sesenta y unos años de Viento y A propósito de “Viento Seco” de Ceylán a Segovia*. Por otro lado, Kevin Alexis García, *Análisis en las obras Viento Seco, El Día del Odio y el Día Señalado* (2012) y Yamid Galindo Cardona (2004) escribió *El Martirio Agiganta A Los Hombres-Tres Perspectivas Artísticas De La Violencia En El Valle Del Cauca*. Otro de los trabajos encontrados sobre *Viento Seco* es de Laura Milena Nieves González y se titula *Novela De La Violencia: Una Herramienta para la Construcción de Memoria Histórica en Colombia. 1946-1959* (2014) y Óscar Osorio, *En Torno a la Dimensión Literaria de Viento Seco* (2016). Se encontraron otros artículos de William Ospina (2013) y de Alfredo Molano (1994) y dos libros, uno de ellos se titula *El Divino y la Crisis de los Valores un recorrido histórico por el Valle del Cauca a través de seis novelas*. (1998), su autora es Ana Julia Hidalgo Zapata. El otro libro es una réplica de José Manuel Saldarriaga Betancur, *De Caín a Pilatos o, lo que el cielo no perdona (refutación a Viento Seco y Lo que el cielo no perdona)* (1952). Las publicaciones de García, Hidalgo, Osorio, Galindo, Ospina y Sánchez son el resultado de estudios locales del Valle del Cauca, es decir, los investigadores publicaron y/o estudiaron en la Universidad del Valle.

restablecida. No ha podido detenerse, ni un instante siquiera, a medir las proporciones y las consecuencias de su propia obra” (Bedoya y Escobar, 1980, 17).

Es claro que Caicedo no solo se identifica plenamente con los conflictos que describe en la obra, sino que al vivir estos hechos violentos los evidencia mediante su narración, ya que como afirma García en el prólogo de la novela Daniel Caicedo cuenta su testimonio a partir de la literatura. Una de las descripciones más constantes son los marcos de violencia que describen la época y que pueden relacionarse con su propia manera de presenciar y sentir la guerra a través de su testimonio. Por otro lado, los hechos narrados en la novela reflejan que la postura de ser liberal y socialista tenía una carga política, cultural y social importante sobre la lectura del otro; esta postura entendida desde las formas de percepción de quienes rodean un entorno social y cómo estas atienden u obedecen al discurso de la guerra, aunque en la actualidad no diste mucho de estas representaciones.

1.2 Resumen de la Obra

La historia inicia cuando Antonio Gallardo y su esposa, al hacer el recorrido cotidiano para regresar a casa en la noche, se encuentran con un ataque de “los chulavitas” en la “torreta”, lugar donde la pareja se hallaba. Permanecieron sigilosos, “se distinguían ruidos de maderas rotas, golpes, disparos sordos y explosiones. Y entre ellos una confusión de gritos” (Caicedo, 1953, 46). La pareja estaba a solo un kilómetro de su destino, por lo cual, podían escuchar e intuir lo que acontecía. A pesar del miedo lograron calmarse y seguir su camino. Al llegar a casa la encontraron ardiendo en llamas, pensaban en sus familiares: “los viejos” (padres de Antonio) y su hija.

Gallardo se enfrentó por primera vez a un “chulavita” mientras su esposa buscaba a los suyos en casa; logró sacar con vida del recinto a la niña, a quien seguramente dieron por muerta los victimarios, según el texto, tras una violación. La pareja se dirigió a la carretera porque “la calle principal de Ceylán estaba llena de detectives y policías uniformados y de civiles con armas” (Caicedo, 1953, 54). Tomaron un atajo que los conducía a Andalucía y en el camino presenciaron algunos ataques por parte de los pájaros hacia transeúntes y habitantes liberales,

ellos siguieron el sendero paralelo al río Bugalagrande. Su táctica fue nuevamente ocultarse con su hija, quien muere a causa de las quemaduras que le produjeron una fuerte hemorragia; ellos la entierran cerca de un guayacán florecido.

Continuaron su camino y se encontraron con Pedro, hijo de un conocido, quien había salido al campo cuando fue el asalto. Había perdido a toda su familia. Cruzaron un puente tejido en ramas de písamo y rajas de leña. Finalmente llegaron a Andalucía, a la casa de Andrés, quien los llevó a Cali. La situación en Andalucía era compleja, los habitantes ya habían empezado a irse para la capital. Andrés atendió a los visitantes, pero ellos, aún impactados con lo acontecido, no quisieron alimentarse. Sin embargo “la paz llegó en forma de sueño para Pedro. Antonio y Marcela tenían la fatiga y el sueño en los ojos, pero los ojos seguían abiertos, cristalizados... No podría asegurarse que estaban despiertos, ni que estaban dormidos. Soñaban. Se iban de la realidad (Caicedo, 1953, 82).

Emprendieron el viaje al otro día. Después de dos horas y media de trayecto estaban en “Juanchito”, cerca de un puente sobre el río Cauca. Los detuvieron en un retén de policía y cada uno fue sometido a diferentes agresiones. Mientras Pedro y Antonio eran conducidos al *jeep* en el que se transportaban los uniformados, a Marcela la trasladaron a un cabaret. Entre tanto, Andrés lograba concretar un chantaje con los policías, quienes aceptaron el intercambio de dinero y vieron la posibilidad de seguir extorsionando a Andrés, de esta manera, pudieron llegar a Cali.

Los desplazados se refugiaron en la “Casa Liberal” mientras que Andrés se hospedó en un hotel cercano. Allí “los viajeros recién llegados buscaron desorientados un pequeño espacio vacío entre la multitud. No distinguían a ninguna persona. Todas las personas eran como una sola, enorme, gigantesca con cientos de ojos y de brazos, y de bocas y de piernas, y con una voz confusa, profunda que llenaba el solar y era formada por las voces de todas las bocas” (Caicedo, 1953, 97). Una mujer llamada Cristal los orienta, les busca un lugar donde dormir y les proporciona su propia ración de alimento.

Al día siguiente, “los emigrados empezaron el primer día. Un día sin nombre, lleno de suspiros y de inconformidad que Marcela perdía en lloros y los hombres en cábalas”

(Caicedo, 1953, 103). Antonio, por su parte, conversaba con Roberto Gómez, quien venía de Andinópolis. Él le contó cómo “los chulavitas” habían asesinado a Davison, pastor del pueblo y las formas en la que agredieron a una criada, dos niñas y hasta a mujeres embarazadas; tuvieron una conversación que giró en torno a la fe y a la existencia de Dios.

Con el paso de los días la situación para la pareja de casados se iba complejizando. Por un lado, Marcela entra en una profunda depresión, “un dolor sin lágrimas, caviloso, de mirar perdido, en visión de sombras y angustia” (Caicedo, 1952, 109). Y por otro, su esposo, en medio de su angustia por Marcela, se enfrenta a la ciudad y sale a trabajar, pero sus esfuerzos son en vano y, además, la población liberal tenía que evadir a los carros fantasmas que operaban con autorización del gobierno y lideraban operaciones para “cazar rojos” mediante la fuerza policial y de detectives civiles armados.

El 22 de octubre fue un día muy importante en la historia de la novela, ya que el detectivismo se hizo evidente, mientras los desplazados se encontraban en la “Casa Liberal” en una conferencia, los carros espías cumplían su labor en los alrededores, y empezó de nuevo la matanza, tanto a transeúntes como a quienes se refugiaban. Dispararon contra la multitud hasta terminar sus balas.

A pesar de las llamadas que se realizaron desde el hospital más cercano del atentado a las autoridades pertinentes, estas no contestaron hasta haber terminado el atentado. “La policía ni siquiera se dio por notificada de las llamadas. Todos protegían la retirada de los detectives y mientras tanto los heridos se desangraban” (Caicedo, 1953, 115) y el desequilibrio invadió la casa. Antonio protegió a su esposa, pero notó que de su sien brotaba sangre “... cogió esa cara amada y la pegó a sus labios, sintió que sus párpados se cerraban y que gotas ardientes de llanto le quemaban las mejillas... y por segunda vez lloró... estaba solo... solo y aturdido... (Caicedo, 1953, 116).

Por otra parte, el ejército había rodeado la “Casa Liberal”, algunos hombres lograron escapar, pero Antonio cayó en el grupo de los que fueron capturados para llevarlos presos al cuartel, donde al parecer los dejaban libres al responder algunas preguntas. “Un grupo seleccionado

pasó a manos del detectivismo y el otro fue puesto en las manos de la policía. Antonio Gallardo quedó en este último” (Caicedo, 1953, 117).

Gallardo fue trasladado a la cárcel, también llamada “el Manicomio”. Allí fue arrojado al patio de los calabozos. “Los chulavitas” lo golpearon por todo su cuerpo hasta que finalmente se quedó dormido y perdió el conocimiento. El sargento dio la orden de que fuera trasladado a “La Jaula” donde permaneció en este estado y volvió a tener conciencia por unos minutos, pero permanecía inmóvil alrededor de los cadáveres y sobrevivientes.

En este lugar vivió una serie de maltratos. El autor describe de manera profunda las torturas a que fueron sometidos tanto los prisioneros como Gallardo, lo que muestra los modus operandi y las obsesiones de los perpetradores que pasan por coleccionar uñas, castrar a los prisioneros, emplear alambres eléctricos, entre otras formas de violencia que se analizarán en otro apartado de esta tesis.

Posteriormente, “los chulavitas” desplazaron a los cuerpos de sus prisioneros en “La Jaula” hacia las afueras de Cali, se detuvieron en el río y empezaron a arrojar los cuerpos a éste. Sobre el cuerpo de Gallardo cayó un muerto que lo ayudó a ocultar que seguía vivo, pues “los chulavitas” disparaban al agua al menor movimiento de la misma. Antonio luchó contra las adversidades del agua y el viento hasta que tuvo la suerte de que Martín, el boga, lo encontrara y lo rescatara del agua. Él le salvó la vida y lo cuidó durante dos meses junto con su esposa; esto lo hicieron con varios de los moribundos que se encontraban en el río.

Antonio regresó a Cali para buscar el cadáver de su esposa, quien había muerto en el atentado contra los liberales. Gallardo se fue para el cementerio en búsqueda de los muertos del 22 de octubre. Encontró la tumba de su esposa, una mujer se le acercó y le dio la dirección de Cristal, quien le había encargado esta misión. Él repite la dirección en su mente porque se había borrado el último número de la tumba de Marcela. Después de permanecer unos minutos en la cuadra, a la que podría pertenecer la dirección, reconoce a Cristal, le cuenta su historia, ella le comparte la suya y las verdaderas razones por las que está en Cali. Es una

mujer oriunda del Tolima que salió huyendo porque fue víctima de violencia sexual por parte de once policías y busca venganza, al igual que Antonio.

Gallardo empieza a materializar su venganza y decide unirse a la guerrilla de Emilio para cobrar la muerte de los suyos, junto a Pablo Ortiz. Llega a Anserma y luego al monte, para unirse a la guerrilla. Por su parte, Cristal, también logra vengarse y asesinar a varios policías, para, finalmente, envenenarse junto con sus víctimas.

Antonio, para adherirse a la guerrilla de Emilio, debe pasar por varias pruebas. Llega a tener una confianza especial y pasa a ser el jefe tras el asesinato de Emilio y de Luis, su hermano, pero es traicionado y asesinado por Pedro, quien ingresó a la guerrilla al ser parte del detectivismo, pero entra gracias a la confianza que Antonio le da.

El autor describe la forma como Pedro ejecuta su traición: “Dos disparos salidos del portachuelo se escucharon. Antonio intentó hacer un movimiento, pero no pudo. Sintió la opresión en el pecho y le pareció oír la llamada lejana de un corno montañero, perdió el equilibrio y se escurrió del caballo” (Caicedo, 1953, 177). Antonio queda asombrado por dicho acto y piensa en los Llanos y parece un lamento por no haber cumplido el sueño de llegar hasta los Llanos y juntarse con las guerrillas de dichos territorios.

1.3 Análisis de la Novela

Al analizar el panorama general tanto de la novela *Viento Seco*, como de sus personajes, es posible identificar elementos dramáticos en la misma que son acompañados por conflictos potentes que el autor carga en los personajes. El primero de ellos se refiere a la masacre de Ceylán en la que es fácil identificar los actores que ponen en tensión este conflicto. Por un lado, el modus operandi de “los chulavitas”, quienes quemaban con gasolina las casas de los liberales y además maltrataban a las personas que estuvieran dentro de ellas, como el caso de la pareja de protagonistas cuando encontraron su casa en llamas y dentro a los padres de Antonio, muertos y torturados, y a su hija a punto de morir. A Marcela “el humo le picaba en la nariz y la hacía toser.

El humo olía a la gasolina que habían rociado para el incendio... “Buscaba a los suyos con su instinto ya que la confusión y el humo le hacían fallar sus sentidos. Penetró en el amplio recinto de la sala y alcanzó a oír el lamento de su hija, mezclado a los gritos desgarrados de los padres de Antonio, de la criada y de los peones, amarrados con lazos y amontonados en un rincón” (Caicedo, 1953, 52).

Finalmente, logra salvar a su hija y debe dejar en su casa ardiente en llamas a los demás parientes junto con sus pertenencias y su perro; dejar todo atrás para salvar sus vidas y arriesgarse a otros escenarios.

El segundo elemento que le agrega fuerza a *La Noche de Fuego* es la escena en la que la hija de los protagonistas, María José, muere y ellos mismos deciden enterrarla; esto impacta en especial a Marcela, hasta el punto de que enferma antes del atentado del 22 de octubre. El autor describe sus pensamientos mientras se dirige a Cali de la siguiente manera:

Su mente no quería imaginar los horrores de la desaparición entre los escombros de la casa de la estancia. En cambio, tenía el recuerdo amargo de la hija. Allí estaba delante de sus ojos, lívida y exangüe en el amanecer... y, luego, el guayacán, florecido y la tumba pequeñita... Y esa mirada dolorida de la hija afrentada... Y su corazón sintió tristeza y lloró por primera vez. Sus lágrimas cayeron tibia y silenciosamente sobre el rostro de Marcela, encajada en su pecho. Ella sintió el llanto y su pecho quiso estallar de dolor. Y la tristeza también la llenó... y ambos fueron tristes (Caicedo, 1953, 82).

El tercer momento es cuando Antonio, Marcela, Pedro y don Andrés se dirigen hacia Cali y se encuentran con el retén de policía. Andrés afronta la situación “vea –le dijo don Andrés al policía-, hagamos una transacción... Diga cuánto quiere y nos deja en paz...” (Caicedo, 1953, 89). Este trato les permitió salir ilesos de este obstáculo para continuar con su camino. El cuarto momento que desata un conflicto es la masacre ocurrida el 22 de octubre que fue liderada por detectives quienes rodearon la “Casa Liberal” “y salieron en grupos de tres y cuatro con sombreros calados hasta las cejas y pañuelos anudados al cuello, listos para cubrir

sus caras como antifaces. Al cinto dos revólveres y un cinturón de balas. Doblaron la esquina y recorrieron 80 metros” (Caicedo, 1953, 114).

Posteriormente, ingresaron a la “Casa Liberal” y dispararon. Esta masacre le dio un giro a la historia debido a que muere Marcela, y Antonio es capturado y es víctima de una tortura a la que sobrevive. Antonio decide vengarse; aspecto que desencadena el último momento de conflicto, pero el más contundente: el de la venganza, en el que reaparece Cristal. Ambos, unidos por dichos deseos, terminan muertos en diferentes circunstancias.

El último conflicto al que el autor le dedica páginas considerables es a la tortura de Antonio tras su captura. Cuando se une a las filas de las guerrillas en busca de la venganza, ya que desata otros conflictos como el de volverse victimario; en dicha guerrilla termina siendo asesinado. Lo mismo le sucede a Luis, quien toma el poder después de que su líder inicial, Emilio, muere en un combate. Pedro asesina a Luis y a Antonio, como ya se mencionó en el resumen de la obra, al quedarse huérfano y sin su amigo Antonio, se une al equipo de detectives y se le encarga la misión de asesinar a dichos líderes del grupo guerrillero. Por lo cual, el destino final de Antonio es la muerte.

1.4 Configuración de las Violencias y Modus Operandi

En este apartado describo la configuración de las violencias representadas en la novela y los modus operandi encontrados en la misma. Los diversos tipos de violencia que aparecen en la obra se pueden categorizar así: violencia política; violencia de género que conlleva a la violencia sexual; violencia religiosa; violencia económica y simbólica. Dichas violencias podrían catalogarse de la siguiente manera: violencia estructural, directa y simbólica. Uno de los principales modos para comprender estos tipos de violencia, y su relación, además del contexto de la época, es el reconocer los diversos modus operandi de los “pájaros”, “los chulavitas” y “las guerrillas” como victimarios en el relato y la manera en que se relaciona incluso con los propios deseos, así como con las ritualidades que giran en torno a los valores discursivos, religiosos y políticos. Por último, el río como escenario para los modus operandi y las tácticas y estrategias de las víctimas ante el accionar de estos grupos.

1.4.1 Configuración de las violencias

Empecemos por los aspectos en los que es posible vislumbrar de manera directa y contundente el uso del discurso político de la época, como lo es la construcción del enemigo. De acuerdo con lo enunciado en la introducción de este capítulo, las tensiones entre los poderes se ven representadas y materializadas en la novela mediante la persecución a los liberales y la participación de los actores violentos, personajes que están medidos por la estructura del poder estatal; a quienes se les atribuye el poder de asesinar al otro debido a que se lo construye como un enemigo.

En este sentido, surge un interés de analizar al factor discursivo con relación a la *Guerra Fría*. Dicha relación es posible identificarla en la novela y de manera directa, por ejemplo: en el momento en que la policía detiene a Marcela, Antonio, Don Andrés y Pedro; don Andrés pregunta por los motivos de la detención y la respuesta es: “Porque ustedes son revoltosos los que atacaron a las autoridades anoche” (Caicedo, 1953, 88). Esta escena muestra que si hay una forma de referirse al liberal y de poner en evidencia de otra manera los hechos ocurridos en la masacre de Ceylán y la necesidad de resaltar que el liberal es sinónimo de revoltoso, cuestión que se relaciona con el discurso internacional del enemigo.

Otra imagen contundente que representa la estructura discursiva y oficial correspondiente a la Guerra Fría es la forma como aparecen los medios de comunicación. Antonio expresa su opinión al conversar con otro desplazado en la “Casa Liberal”: “...yo que soy una víctima de los asesinos, yo que he perdido cuanto tenía, leo en esos pasquines falangistas que en Ceylán no ha sucedido nada y que “los pocos” muertos fueron conservadores atacados por liberales revoltosos” (Caicedo, 1953, 88). Posteriormente, hace una crítica que se centra en la desinformación generada por los medios y la censura de la verdad de los hechos. Lo anterior corresponde al apoyo de la violencia a través del discurso de la *Guerra Fría* y sus redes de difusión, como los medios de comunicación, discursos políticos y la iglesia, en este asunto se profundizará más adelante. Estos artefactos de poder influyen en los discursos cotidianos y le dan legitimidad al conflicto bipartidista en la novela.

Por otro lado, mediante dichos discursos se llegaba a formas de operar para legitimar la persecución a los liberales, esto incluía: la quema y destrucción de sus casas, bienes, y familiares; violación a las mujeres, castraciones a los hombres, torturas acompañadas incluso de risas, burlas y hasta ritualidades como las de “El Vampiro” que chupaba la sangre de sus víctimas; o La Hiena que celebraba ritos de magia negra; y el Sargento que coleccionaba orejas para recibir méritos.

En la primera parte de la historia es claro que los personajes son conscientes de que su ideología política es la causa de la violencia directa, incluso Galindo antes de llegar a casa y encontrarla destruida intenta convencer a Marcela de que no es un ataque de “los chulavitas” al decirle: “... esos agentes no tienen otro interés que impedirnos a los liberales votar en las elecciones de noviembre. Sólo vienen a llevarse a los hombres mayores. Posiblemente se contenten con quitarles las cédulas de identificación” (Caicedo, 1953, 46).

Aunque estas palabras las usó Antonio como táctica para tranquilizar a Marcela, sabía que su familia corría peligro y que el ataque revestía mayor magnitud. En contraste, cabe resaltar que la descripción del paisaje y de los escenarios de la obra evidencia que, para las personas con ideología conservadora, “unas pocas casas pertenecientes a los conservadores, previamente señalados con cruces azules, estaban intactas. Las otras ardían con llamas de variadísimos colores, según que consumieran las cantinas” (Caicedo, 1953, 54).

Es por ello que la configuración de las violencias encierra una serie de hechos que involucran tanto a las víctimas como a los victimarios, los *modus operandi*, el apoyo del gobierno, los medios de comunicación, entre otros mecanismos de control que contribuyeron a generar unas representaciones del otro como enemigo. Aunque los conservadores poco aparecen en la obra como personajes civiles, es importante señalar que en la descripción anterior aparentemente estaban casi que “salvados” de este conflicto. Finalmente, para entender la configuración de las violencias es necesario analizar los *modus operandi* de todos los actores o grupos que tienen un papel en la narración.

1.4.2 Acciones y Modus Operandi de “los Pájaros” y “los Chulavitas”

La configuración de la violencia a través del discurso se materializa en la novela mediante el accionar de los actores victimarios. Dichas acciones son susceptibles de análisis al relacionar los diferentes tipos de violencias y formas de ejecutarlas que a su vez trascienden los discursos y la configuración de los mismos. Por ello es posible afirmar que la violencia política configura a las demás violencias visibles en la obra de acuerdo con situaciones concretas.

En la novela aparece “El Chamón”, “chulavita” que defecaba en los cadáveres de agonizantes, especialmente en la boca, otro personaje como el “descuartizador”, quien asesina al jefe liberal López:

...a quien pinchaba con un afilado cuchillo de matarife. Los gritos le causaban satisfacción. Le torturó largo rato, con destreza inigualable. Le cortó los dedos de las manos y de los pies, le mutiló la nariz y las orejas, le extrajo la lengua, le enucleó los ojos y a tiras, en lonchas de grasa, los músculos y nervios, le quitó la piel. Lo abandonó en agonía de sangre para alcanzar a una mujer que corría a la cual se contentó con acariciarle los pechos y hundirle el sexo. Y entre las contracciones de la muerte, la poseyó (Caicedo, 1953, 55).

Esta práctica también era aplicada a otros prisioneros, así como las mutilaciones, el uso de machetes, perforación de partes del cuerpo como el vientre y las amputaciones de extremidades; e incluso ciertos fetiches como coleccionar uñas y orejas eran parte de dichas prácticas.

Siguiendo con la caracterización de los modos de operar de los victimarios, se encuentra en la lista alias “Vampiro”, quien se encargaba de seleccionar y asesinar jóvenes y luego tomar sediento su sangre. La primera vez que hizo esto fue en Bolívar, pueblo del norte del Valle, por ello se le atribuyó su alias y se relacionaba esta práctica con la añoranza de la juventud, debido a su edad. Mientras él “tragaba, sediento, la sangre que manaba la yugular abierta” de un joven, “algunos bandoleros sacaron sus pañuelos y se taparon la nariz. Otros se reían a carcajadas y empinaban el codo. Bebían licores robados en las tiendas de los caminos que habían transitado” (Caicedo, 1953, 59).

Las vívidas descripciones del autor muestran las múltiples formas de tortura a las que fue sometido Antonio, las cuales afectaron sus sentidos, le hicieron perder el conocimiento por mucho tiempo, así como la movilidad de su cuerpo. No pensaba en nada ni en nadie, ni del pasado, ni del presente. Presenciaba el olor a muerte y los flagelos sobre los cuerpos moribundos y muertos, algunos cuerpos "... tenían las espaldas en carne viva, sangrantes. Varios presentaban la repugnancia de las mutilaciones. Los dedos sin uñas, arrancadas con alicates y atravesados por agujas. Las bocas sangrientas con los dientes rotos y encías abiertas. El aspecto feroz de los rostros deformados, y casi todos sin orejas" (Caicedo, 1953, 122).

"Los chulavitas" coleccionaban orejas e imitaban a aquel Sargento que exhibía, como méritos para un cargo público, cuarenta orejas de adversarios conservadas en un frasco de alcohol (Caicedo, 1953, 122). Esta es una muestra de la relación de las prácticas y las formas de operar de los victimarios sobre las víctimas, la no distinción entre niños, jóvenes, hombres y mujeres. Todo empieza a armarse en un tejido de actuaciones que se relaciona entre sí y van llevando los modus operandi y a las formas de sobrevivir o dar respuesta a las agresiones atravesadas por el cuerpo, la memoria, la naturaleza, entre otros factores.

La respuesta de "los chulavitas" después de cometer atrocidades era, sin duda, la complacencia y la burla hacia los cadáveres, buscan satisfacerse personalmente e incluso mostraban sus debilidades más íntimas ante la euforia de la victoria. Someter a las víctimas a hechos vergonzosos es una muestra de su necesidad de mostrar el poder de las estructuras estatales que actuaban con total legitimidad, lo cual les permitía el uso de un discurso sectario que incluía la participación de la iglesia como estructura que ayudaba a mediar y a presionar a la ciudadanía.

1.4.3 La participación de la Iglesia

Un reflejo de la participación de la iglesia en las descripciones de la novela y sus afectaciones directas en términos de discursos es, precisamente, cuando Roberto Gómez narra la forma como mataron al pastor Davison, descripción que da cuenta de las prácticas y su relación con

la iglesia: “Un chulavita se acercó y le desgarró las ropas, lo emasculó de un golpe y le puso los genitales en la boca, al tiempo que le decía: Máscalos protestante asqueroso”. Davison ajustó las mandíbulas. El forajido le dio un tajo de machete que le abrió la cara de oreja a oreja. La mandíbula inferior cayó suelta sobre el pecho. El policía le gritó “¡Viva Cristo rey! ¡Viva el Partido Conservador! (Caicedo, 1953, 105).

En esta escena se muestra el uso del lenguaje y su relación político-religiosa. Puesto que el discurso político se apoyó en la figura de la iglesia para ejercer un control sobre la población. Pese a que la figura laica no le permite la unión de la iglesia con el poder político, en la novela es posible encontrar esta relación de manera directa en acciones concretas. En términos históricos, la religión incidía en las prácticas de las personas y tenía unos parámetros para castigar las formas de actuar hasta que apareció la ley. Según Elsa Blair:

Después de la religión surgen otros medios bajo la forma de reglas y de prácticas de justicia; con la creación del Estado moderno lo religioso deja de ser la base del derecho, y la ley ya no será de inspiración divina; el Estado se convierte en potencia soberana y laica. Así, estas reflexiones antropológicas muestran cómo el derecho, lo sagrado y el poder son las tres formas, por excelencia, de regulación de la violencia en la sociedad. Los antropólogos han trabajado, principalmente, la violencia fundadora: todos los comienzos de las sociedades, de las civilizaciones y de los regímenes son periodos de violencia; los mitos del origen son todos ciclos de violencia. (Blair.2009)

La figura de la religión aparece directamente en otras escenas donde también es posible relacionarla como estructuras de poder, la primera es cuando en plena actuación de “La Hiena” sobre un joven, sobre el que ejerce una práctica relacionada con la magia negra: le extrae el corazón, lo parte en tres y lo consume, creyendo el viejo que, comiendo corazón de jóvenes restauraría la juventud (Caicedo, 1953, 65). En contraste con esta escena aparece una imagen contundente de la iglesia, en medio de los gritos del terror y del olor a sangre, “... el cura bendecía desde un altillo y en su mirada resplandecía la luz fervorosa y mística del oficiante de un rito sagrado” (Caicedo, 1953, 65). Esto comprueba la aprobación que la iglesia le da al discurso oficial.

Otra de las escenas en las que participa directamente la iglesia es cuando “los chulavitas” se llevan a la población en tres camiones. A los hombres después de maltratarlos y hasta golpear sus caras con revólveres, los rociaron con gasolina y los incendiaron. El autor, describe a esta imagen como “fogatas humanas”; los gritos y ruegos hacían reír a los policías, algunos lograron salir de los camiones, “del segundo camión cayeron al suelo dos hombres que el de atrás trató de espichar con las ruedas” (Caicedo, 1953, 60).

Apenas se vio saltar del carro. No se oyó nada. Uno de los aplastados, mal cogido quedó con vida. Un “jeep” en el que viajaba de pasajero un sacerdote volvió a atropellarlo. El cura se asomó y le dio su bendición. – La pira humana de la plaza y las antorchas vivas también habían recibido la bendición sacerdotal-. Otros camiones, automóviles y “jeeps” repletos de “pájaros” entraron en el desfile (Caicedo, 1953, 65).

En este sentido, según las descripciones del autor, Antonio tiene una postura crítica frente a la iglesia, eso es posible verlo en una de las conversaciones que sostiene con Roberto, desplazado de Andinópolis, en La Casa Liberal antes de la masacre del 22 de octubre, con quién discute: “- Y usted, Roberto, ¿todavía cree en Dios? ¿Cree usted en Dios después de ver que estas gentes infames utilizan su nombre para cometer tantos desmanes? Yo no puedo. Yo tenía fe, la fe de mis padres, que hoy rechazo” (Caicedo, 1953, 107).

En esta conversación Antonio muestra por primera vez su postura frente al accionar de los victimarios y su relación con la fe, ya que él como cristiano se empieza a cuestionar el uso de ese discurso para legitimar las matanzas; es por ello que Gallardo empieza a dudar de su existencia y del castigo que podrían llegar a tener por cometer dichos crímenes. Por otro lado, Roberto reiteraba su postura y creencia al afirmar: “-De todos modos, don Antonio-, yo le aseguro que Dios, que es Jesucristo, premia y castiga. Él se le manifestará a usted... yo se lo aseguro...” (Caicedo, 1953, 107)

Otro de los momentos en los que el protagonista deja en evidencia que su fe y el discurso de la patria se desdibujan es cuando es capturado por la policía después de la masacre de la “Casa Liberal”. El autor describe su corporalidad y su expresión de odio por el asesinato de su esposa y por el poder que ejercen sobre la población liberal, por lo cual expresa:

Odio a los hombres, a las autoridades, a Dios, a la Patria... Odio, sólo los odio. Y los soldados se dieron cuenta de ese odio y por él lo entregaron a la policía... Había que hacerle beber la amargura de la injusticia cometida con él. No le era permitido odiar sin defenderse... Y le entregaron a la policía, junto con los que mostraban arrogancia en el infortunio” (Caicedo, 1953, 117).

Esta expresión describe lo que Gallardo quiere comunicar, pero también las posibles razones por las cuales fue capturado junto a otros hombres; esa misma indignación quizá los unía al igual que otras características de la violencia como el desplazamiento, el desarraigo al que fueron sometidos, el no poder conseguir un empleo para sobrevivir, el seguirse refugiando ante la persecución política del Estado y su maquinaria.

1.4.4 El río como escenario para los modus operandi

Otra de las formas de accionar la violencia por parte de estos victimarios es el uso del río como escenario para desaparecer a los cadáveres, para que, al arrojar los cuerpos al mismo, este se encargara de desaparecerlos o de borrar rastros de los crímenes. El río aparece a lo largo de la novela y ejerce un papel de testigo de los muertos e incluso en las rutas de escape, tal como en el principio de la novela Antonio y Marcela siguen el sendero del río para escapar (Caicedo, 1953, 45). O cuando los victimarios estaban arrojando a los cuerpos de las víctimas y ordenan traer unas palas para llevar la sangre que quedaba en la orilla hacia el río y evidentemente el río se pone más rojo (Caicedo, 1953, 66).

Varias escenas descritas por el autor involucran esta relación del río como testigo y personaje que responde de manera cultural y natural, desde la naturaleza y la cultura que pone en evidencia este modus operandi. Por ejemplo, cuando Marcela, Antonio y Pedro ven los cuerpos bajar con la corriente o cuando se encuentran con este río rojo que evidencia el escenario de la violencia o, incluso cuando Antonio sobrevive a la fuerza centrífuga del río y a sus movimientos.

Los puentes en las orillas de los ríos eran los principales espacios utilizados por los victimarios para “deshacerse” de sus víctimas. El río actuó desde los modus operandi como el cementerio de los muertos del Valle. Más adelante me enfocaré en otras versiones del río. Hasta el momento se han descrito los diferentes tipos de la violencia que evidencia la novela *Viento Seco* a partir de los victimarios, sus formas de ejercer el poder y la violencia; así como algunas características de la personalidad y de las tácticas utilizadas para el maltrato sobre las víctimas de “los pájaros” y “los chulavitas” especialmente. Por ello es posible afirmar que los usos del río y de los espacios cercanos como los puentes cambian ante el conflicto, ya no es el mismo río, ni los mismos puentes. A continuación, analizaré la manera como el autor representa a las guerrillas y desde luego, la descripción de sus modus operandi, así como a las tácticas de las víctimas o formas de esquivar y responder ante las estrategias de los victimarios hacia las víctimas. Esto debido a que la obra evidencia a través de los personajes no solo a los “pájaros” y “chulavitas”, sino también tiene en cuenta a las guerrillas como otro de los actores violentos y asimismo, pone en evidencia sus modus operandi.

1.4.5 Las Guerrillas y sus Modus Operandi

Las guerrillas son unos de los actores importantes dentro del conflicto en Colombia, aunque el autor no profundiza en su caracterización, más bien la idealiza como grupo guerrillero y lo ve como una salida para la venganza de Antonio. El protagonista, logra unirse a la guerrilla de Emilio, por lo cual, pasa de ser víctima a victimario, al igual que Cristal. Una vez se integra él logra vengar sus muertos, pero no su deseo de que la guerrilla a la que pertenece se una a la de los Llanos.

En la novela se dan algunos enfrentamientos entre “los chulavitas” y las guerrillas, así como también los asesinatos de Luis y Antonio, aunque no explica a profundidad el asesinato del líder inicial, Emilio. En cambio, sí se detallan los asesinatos de Luis y de Antonio. Al parecer, el victimario, Pedro, no utiliza las mismas formas de operar descritas anteriormente por Caicedo, las describe como enfrentamientos con armas y deja de lado estas descripciones de satisfacción excesiva por la muerte que involucraba rituales y fetiches.

A pesar de que Caicedo tiene en cuenta el contexto y la expansión de las guerrillas en los Llanos --de ahí el anhelo del protagonista de llegar a dichos territorios--, no caracteriza de manera profunda los modos de operar de dichas guerrillas; no es descriptivo en su accionar. Sin embargo, es posible analizar algunos momentos para intentar visibilizar sus *modus operandi*.

Uno de estos momentos es el primer ataque entre guerrillas y “chulavitas” que aparece en la novela ya están incluidos Antonio y Pedro: “... los chulavitas hicieron los primeros disparos y arrojaron mechas empapadas de gasolina a fin de sacar a los que estuvieran dentro, Emilio contrató. Una granizada de balas cayó de todas partes. Los policías no pudieron defenderse” (Caicedo, 153, 163). Posteriormente, el autor describe la fuga que emprendieron los policías, la satisfacción que sentía Gallardo porque estaba materializando su venganza y ya había matado al menos a cuatro y, por ende, la sensación de querer matar e incluso hace la relación con la violación al quinto mandamiento, como Antonio lo manifiesta: “El quinto mandamiento estaba olvidado. Tenía un solo pensamiento y una sola satisfacción: Matar, matar, matar” (Caicedo, 1953, 64) Esto muestra la importancia de romper con ese Antonio católico que describe Antonio García en el prólogo.

Asimismo, Caicedo insiste en su narrativa en afirmar que Antonio se ganó la confianza del jefe hasta el punto de encargarle las operaciones más delicadas, pero no muestra en sus descripciones cuáles son ni cómo se dan, así como tampoco muestra cómo Pedro se ganó la confianza de Luis al ingresar a la guerrilla como espía con armas que lo delataban, quizá por la cercanía que ya tenía con Antonio. De esta manera, no es posible contrastar las formas de violencia que se gestaban en dichos enfrentamientos más allá del uso de las armas y de la satisfacción de venganza.

Con base en el análisis anterior es posible comprender que los tipos de violencia descritos el texto, el cuerpo es un elemento que se ve directamente afectado, puesto que las violencias se evidencian en los cuerpos de las víctimas, una de las más recurrentes es la violencia psicológica y el desplazamiento forzado que incide en la desterritorialización. Entendida como “un movimiento por el cual se abandona el territorio, una operación de líneas de fuga,

y por ello es una reterritorialización y un movimiento de construcción del territorio” (Herner, 2009, 11). Las líneas de fuga se relacionan con el tiempo y con las formas de ausentarse de un territorio y buscar en el nuevo territorio que la desterritorialización de su territorio no sea radical, sino que se adapten las tradiciones a los nuevos territorios. Sin duda, en las simbologías de la violencia que han marcado un discurso político que se manifiesta en la actualidad con la polarización y el sectarismo político.

Por otro lado, Pedro se convierte en victimario porque cuando Antonio es capturado él queda solo y unos detectives le ofrecen este trabajo. Él expresa que nunca pensó que su tarea de infiltrado fuera a ser tan fácil. Cuando Luis es asesinado por Pedro lo, hizo de la siguiente manera: aprovechó que viajaron juntos para supuestamente reforzar otra guerrilla, pero “Al llegar al lugar convencido, un rancho al lado del camino, Pedro se adelantó a ver si no había peligro. Desde la casa hizo señas a Luis para que se acercara. Él avanzó. Ya en el corredor sintió un fuerte golpe en la cabeza. Al recuperarse estaba rodeado de policías”. (Caicedo, 1953, 169) Posteriormente fue trasladado a Anserma y un teniente le propició treinta y ocho tiros.

Pedro regresó al grupo guerrillero con otra historia de los hechos que tampoco especifica el autor y se propició un tiro en la pierna, historia que es poco creíble debido al accionar de estos personajes. En este sentido, es reiterativa la descripción de los victimarios (“pájaros” y “chulavitas”) y son poco descriptivas las estrategias de las guerrillas.

Es así como se hace necesario analizar los factores exógenos del conflicto pero que al mismo tiempo son partícipes del mismo: el río, sus puentes; el río y el cuerpo; el río y la muerte; y desde luego: el viento, los árboles y demás elementos que hacen parte del escenario y, por ende, del escenario violento. Para ello es necesario contrastar dichos elementos con las imágenes que muestra descriptivamente el autor, como la cartografía literaria, específicamente la del río en la novela y la relación con el cuerpo.

1.5 Tácticas de las víctimas ante las estrategias de los victimarios

Para tener un paralelo de las estrategias y las tácticas es necesario contrastar estas estrategias del poder con las tácticas mediante las cuales las víctimas lograban no solo sobrevivir sino llegaban a comunicarse y a efectuar actuaciones concretas que, en ocasiones, como las analizadas anteriormente, han llevado a que las víctimas, como Gallardo, fueran sometidas a castigos violentos.

Una de las estrategias más recurrentes era la de esconderse ante los asaltos. Marcela, Antonio y Pedro se salvaron gracias a ella; otra manera de evadir el peligro fue el chantaje. Entre las mujeres también surgieron tácticas como la coquetería de Cristal para seducir a los “pájaros” para luego matarlos; de esta manera materializaba su venganza. En la conversación con Antonio: “matando chulavitas. No llevo más de tres hasta el momento ... Si supieras cómo he atraído... A uno, después de emborracharlo lo envenené con cianuro. Pasó por suicidio. A otro lo invité a un paseo a las Pilas de Santa Rita. También lo emborraché antes de empezar el baño” (Caicedo, 1953, 148). A este último lo mata ahogándolo en el río, posteriormente, a varios policías también los asesina poniéndoles veneno en la comida que prepara ella misma y de la cual también consume.

Por otro lado, Marcela en su forma de reaccionar se parece mucho a su esposo. Cuando los policías la llevan al cabaret un hombre la invita a bailar y ella responde: “-Bandolero!, ¡asesino!, ¡no bailo! Ni muerta me harás bailar. -Esta no quiere bailar... no quiere bailar aquí, hagámosla brincar en la cama (Caicedo, 1953, 91).

Entre los tres detectives cogieron a Marcela. Uno le estrujó un pecho. Ella le mordió la mano. La mano se aflojó, se levantó y cayó cerrada como un martillo sobre su cabeza. (Caicedo, 1953, 92). En este fragmento son nuevamente visibles los tipos de violencia, las formas de operar de los victimarios y las respuestas de las víctimas.

Los *modus operandi*, como ya se analizó anteriormente, se basaron en un discurso bipartidista mediante la provocación retórica de la *Guerra Fría* y con el protagonismo de actores victimarios como “los pájaros”, “los chulavitas” y los detectives acompañados de una maquinaria política que legitimaba el discurso de las estructuras del Estado. De esta manera

el discurso incluyó el poder de la iglesia y se usó como una mediación bajo la figura de Dios y del cristianismo. Por otro lado, utilizó tanto a la figura del cura como representante de la iglesia como al aparato estatal y su poder simbólico, material, estructural y social para ejercer la violencia y convertirla en legítima.

1.6 La Cartografía del Río, la Naturaleza y el Cuerpo

Para comprender la categoría de cartografía literaria, me remito a Santos Unamuno (2007), quien plantea dicha relación a partir del plano de la creación literaria. Dicho autor sostiene que el estudio de la literatura está ligado a las cartografías y al estudio de los mapas y su presencia en los textos literarios. Resalta la importancia de hacer un rastreo de los lugares a partir de dicha unión (textos y mapas). Por lo cual, es posible demarcar no solo el espacio, sino que exalta el instinto de territorialidad que emerge tanto en la frontera mental como física, ligado además al carácter de los sistemas metafóricos. Este postulado está relacionado con el paisaje cultural que también aborda el autor; y se refiere a ello como el paisaje modificado por la actividad humana que a su vez se relaciona con las formas de representación a través de los mapas. Es decir, a través de la cartografía literaria es posible encontrar el significado del espacio con las imágenes que pueden formar metáforas de los espacios descritos que componen al paisaje cultural.

Por otro lado, esta cartografía permite al mismo tiempo analizar la cultura y las formas de representación teniendo en cuenta que la territorialidad trasciende la representación del territorio físico. La caracterización de un espacio y su reconocimiento permite conocer parte de la cultura y la representación que se le da a nivel literario, ya que permite analizar y describir realidades teniendo en cuenta la construcción del espacio físico y la descripción literaria.

Por otro lado, Moretti (2001) es un convencido de que la geografía es una fuerza activa que deja profundas marcas en la invención literaria; en su afán de agotar el mayor número posible de textos del vasto universo literario, y seguro que no le ha de alcanzar la vida para finiquitar esta empresa. Moretti (2001) habla sobre llevar los libros a un laboratorio, así como hacer

jugar los personajes en un google maps para que nos muestren sus derroteros y sus caminos. Esos mapas son, por supuesto, el instrumento analítico que le ha de colaborar en tal fin.

En este orden de ideas, cabe resaltar la importancia del espacio en la literatura. Edward Soja (1997) nos invita a reflexionar sobre la geografía de manera distinta, acostumbrados como estamos a pensar sólo en zonas limítrofes, en accidentes geográficos (mares, lagos, cordilleras, campos y ciudades), en conflictos interoceánicos por millas marítimas, significó un gran avance reconocer un campo variado para los estudios referentes al tema: el urbano, el social, el económico, entre otros. La invitación de Soja (1997) es visionaria y ambiciosa: anexar ese tercer elemento que nos posibilita acercarnos a realidades más complejas que podemos no conocer y sin embargo pueden afectar la espacialidad.

Asimismo, Soja (1997), habla del “giro espacial” de los años noventa, como el vuelco que se ha dado para centrar la mirada en la espacialidad, considerando que tradicionalmente eran mucho más susceptibles de análisis e interpretación de realidades como el tiempo (pasado, presente, futuro, historicidad) y la sociología como las relaciones establecidas en esos lapsos. Dicha relación entre los tiempos, las realidades y las relaciones sociales permiten un análisis completo de la espacialidad. Ese logro apunta a incorporar la espacialidad de la mano de la ontología, es decir, el modo de ver y comprender la existencia humana desde todos sus ámbitos, para lo cual se intenta el equilibrio de estos factores, a la dialéctica compuesto por: historicidad y socialidad, le faltaba un tercer elemento: la espacialidad para de esta manera conformar la triadética propuesta por Soja (Soja, 1997).

La invitación continúa abierta para pensar en el espacio y sobre el espacio a partir también de una triada --triadética de la espacialidad-- siendo el primer espacio: el espacio percibido; el segundo, el espacio mental, y el tercero, el espacio concebido. El percibido es el físico, el medible que ha sido centro de estudio durante más de doscientos años; el mental es el subjetivo, simbólico, semiológico, el de la imaginación. No son los mapas cartográficos sino los mentales. El espacio concebido es el que da el salto del plano material al imaginado, al comportamental; es el espacio vivido, sin olvidar que a un espacio vivido corresponde un tiempo vivido, porque las categorías son complementarias.

Al mostrar el escenario teórico desde el cual es posible analizar el espacio, cartografía y cartografía literaria, es necesario tener en cuenta que el río es un escenario que representa las rutas cruzadas y deseadas por los personajes como Antonio Galindo y Cristal para su venganza. También describe las rutas trazadas por Antonio, Marcela, Pedro y Pablo en su condición de desplazados. Asimismo, el espacio tiene un contexto social que se ha explicado a lo largo del documento, y un espacio vivido que trasciende y afecta al espacio y las historias que han acontecido posteriormente a la novela. Por ejemplo, las masacres ocurridas, o demás violencias, así como las afectaciones del río como actor.

Por otro lado, la novela evidencia los movimientos hechos sobre el río por “los chulavitas”, lo cual implicaba especialmente arrojar a los cuerpos a los ríos por los cuales hacían los recorridos. Estas acciones sin duda hacen parte del modus operandi de la violencia, pero merecen un tratamiento especial porque, insisto, el río no solo es un agente de la naturaleza, sino que es un actor del conflicto que se afecta y, por ende, afecta a los demás personajes de la historia.

El escenario gráfico que recrea la novela permite hacernos un referente que amplifica las representaciones del conflicto al tener en cuenta al espacio narrativo de la violencia y de unos actores preponderantes: “los pájaros” y “los chulavitas”. Por otro lado, es posible demarcar el territorio como parte de la narración, la cual da cuenta de la demarcación de territorios que tienen implícitas unas características de actores de la violencia. Esto puede explicar que Caicedo se centró en narrar y describir a profundidad las características del escenario violento y de los modus operandi de los victimarios señalados, y no en las guerrillas. El escenario geográfico permite comprender los caminos emprendidos por los personajes, así como el paisaje que rodeaba las rutas de acceso y los posibles obstáculos a los que se arriesgaban los personajes de la novela.

Mediante la siguiente cartografía (véase Ilustración 1-1) es posible apreciar el panorama geográfico de la violencia y los caminos que fueron tomados por los protagonistas, teniendo en cuenta al río como un actor social dentro de la narración. El análisis de la geografía del

río en la novela muestra no solo los espacios recorridos por los personajes, sino la descripción geográfica de la violencia ya que los cuerpos de las víctimas, maltratados y muertos, hacen parte del río y de los espacios de la violencia, así como lo evidencia el siguiente mapa, la ubicación geográfica del territorio está rodeada de los victimarios. Esto explica por qué es difícil que Andrés, Marcela, Antonio y Pedro salgan ilesos ante el desplazamiento hacia Cali.

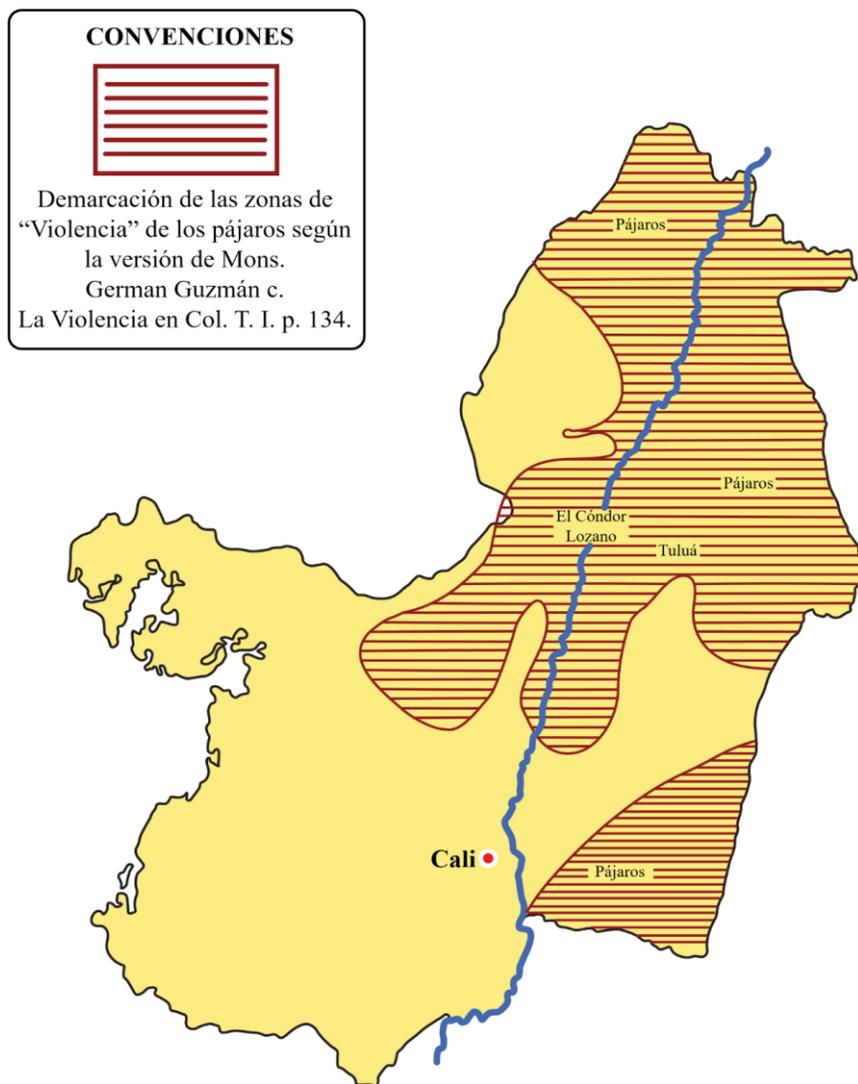


Ilustración 1-1 Áreas de Violencia en el Valle 1948 a 1953.

Fuente: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Escobar y Bedoya (1980, 78).

Asimismo, en el siguiente mapa es posible observar las zonas en las cuales operaban las guerrillas en la época, por lo cual se evidencia que las rutas que planeaba Antonio eran ambiciosas y deseadas, y se quedaron en un simple deseo porque no pudo llegar hasta las

guerrillas de los Llanos antes de su muerte. En la Ilustración 1-2 se puede apreciar también que la ruta desde Cali hasta Meta, Casanare y Arauca e incluso hasta Antioquia, tenían un camino largo en el cual podrían correr diversos riesgos debido a su distribución territorial y los grupos armados que podían estar en dichos territorios.

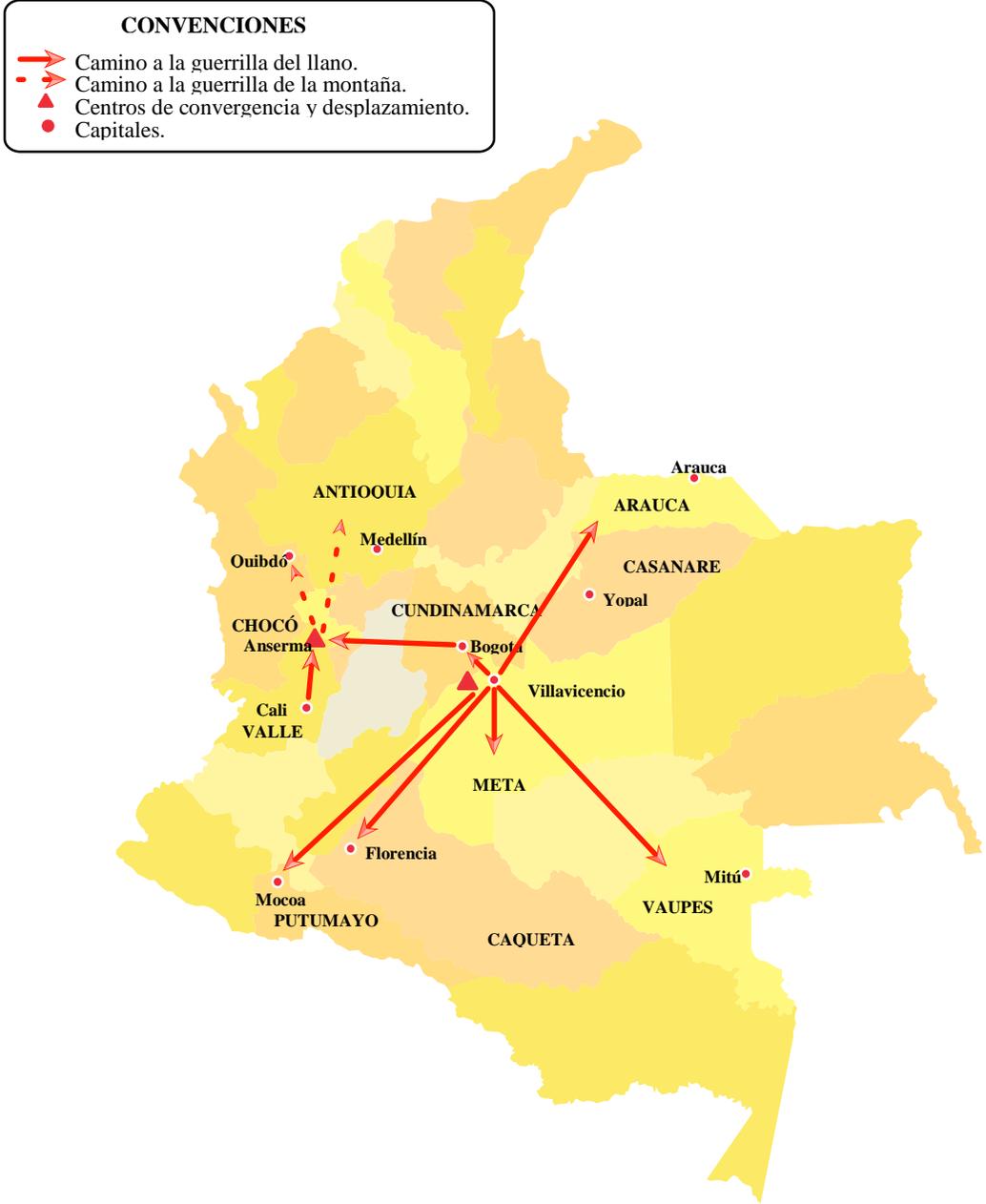


Ilustración 1-2 Zona de Operación de las Guerrillas.

Fuente: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Escobar y Bedoya (1980, 83).

En los siguientes mapas es posible analizar tanto la ruta realizada por Antonio desde Ceylán hasta Cali, como la ruta deseada para unirse a las guerrillas de Los Llanos y a Casanare.

(Véase Ilustración 1-3). Cabe resaltar que de dichos trayectos uno de los más importantes es el de Ceylán hasta Andalucía y posteriormente la llegada a Cali, recorrido que hacen don Andrés, Marcela y Antonio. En el mapa aparecen otros lugares que rodean la ruta como lo es Bugalagrande, lugar en donde se encuentra el río y que fue usado como cementerio de los cadáveres que arrojaban “los pájaros” y “los chulavitas”. Por último, uno de los lugares que también se encuentra en esta imagen es el municipio de Trujillo, en donde también han ocurrido una serie de masacres cometidas por paramilitares entre 1986 y 1994 (Basta Ya, 2010).

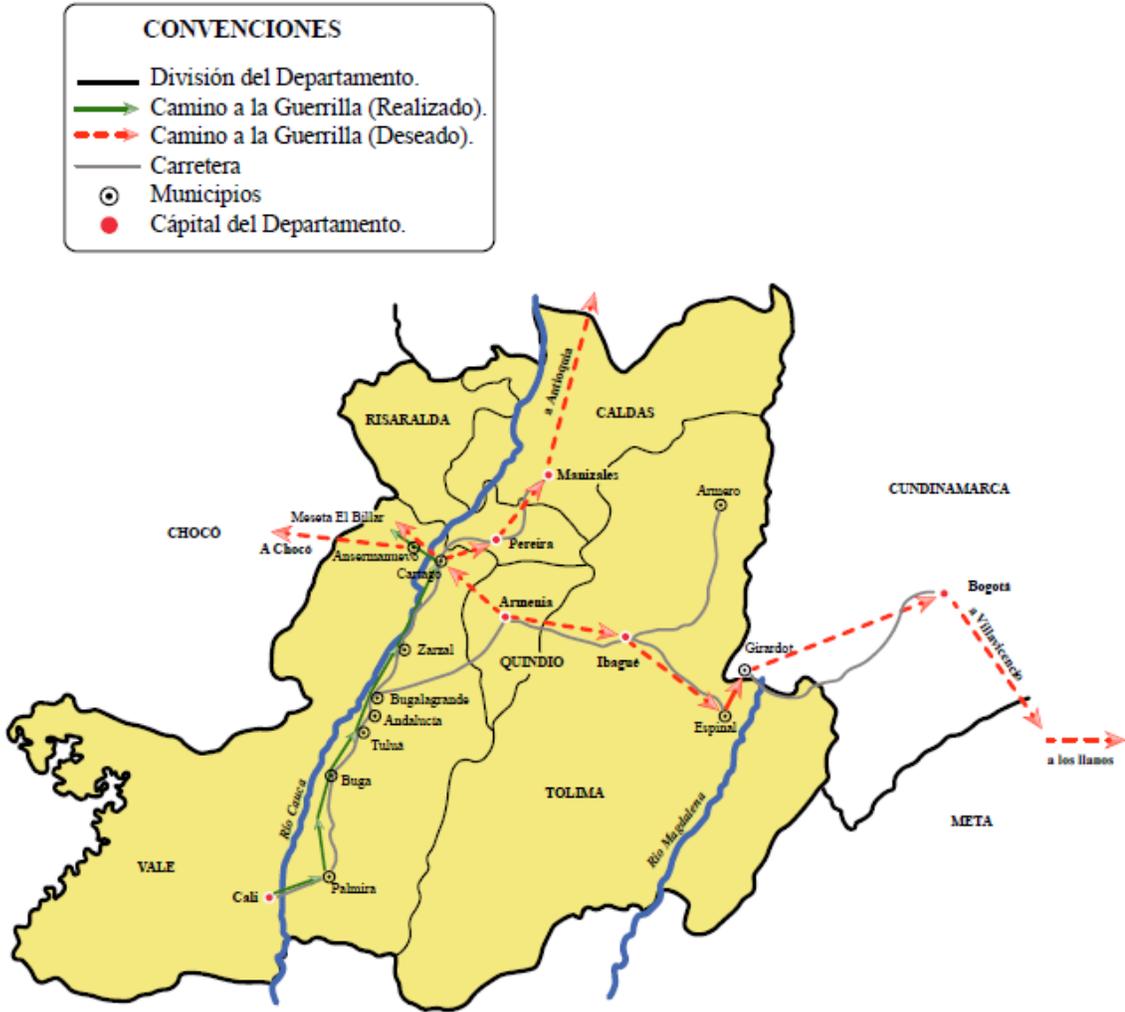


Ilustración 1-3 Trayectoria seguida por Antonio.

Fuente: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Escobar y Bedoya (1980, 80).

En la Ilustración 1-4 es posible apreciar la diferencia entre la ruta realizada por la guerrilla a la que pertenecía Antonio y el camino deseado para llegar a las guerrillas de los llanos. La ruta realizada empieza en Cali, pasa por Buga, Tuluá, Andalucía, Armenia, Ibagué y allí se divide entre Armero, Espinal y Girardot. Mientras que la ruta deseada tiene el mismo recorrido hasta llegar a Armenia y desde allí se divide para llegar a las siguientes ciudades y departamentos: Cartago, Anseranuevo, Pereira, Manizales y expandirse hasta llegar a Antioquia; Armenia, Ibagué, Girardot, Bogotá hasta llegar a Villavicencio.

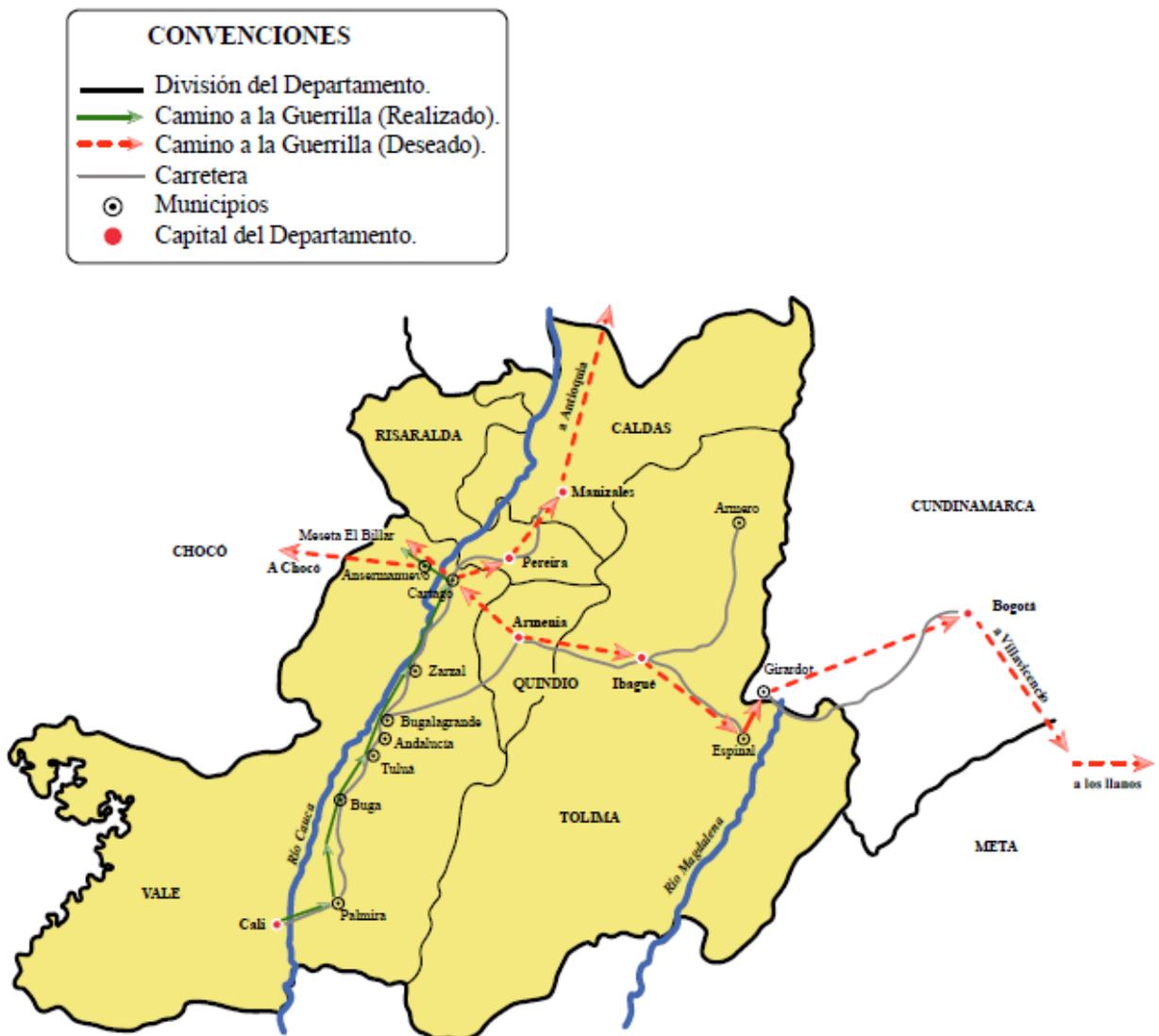


Ilustración 1-4 Camino a la Guerrilla (La Venganza).

Fuente: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Bedoya y Escobar (1980 :82).

Por otro lado, el siguiente mapa pueden observar los lugares en los que ocurrieron matanzas de evangélicos: Andinópolis y Primavera. También muestra los lugares en los que hubo matanzas colectivas: La María, El Billar (meseta), Dovio, Primavera, Bolívar, Trujillo, Andinópolis, Salónica, Fenicia, Riofrío, Andalucía, Tuluá, Ceilán y Restrepo. (Véase Ilustración 1-5).

El mapa evidencia la ruta que tomó Pedro para llegar a Cali: Ceylán, Tuluá, Buga, Palmira y finalmente Cali. Asimismo, el mapa muestra la ruta que tomó este mismo personaje al incluirse en el detectivismo versus la ruta deseada. La primera corresponde a siguiente recorrido: Cali, Palmira, Buga, Tuluá, Andalucía, Bugalagrande, Zarzal, Cartago, Ansermanuevo y El Billar (meseta). La segunda ruta es igual hasta llegar a Cartago y luego cambia su rumbo para llegar directamente a Bogotá. (Véase Ilustración 1-5).



Ilustración 1-5 Donde Hubo Matanzas Colectivas 1948 a 1952. Trayectoria De Pedro.

Fuente: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Bedoya y Escobar (1980 :79).

Otra de las rutas que se mencionan en el estudio de Bedoya y Escobar es la de Cristal, quien se traslada desde Tolima a Santiago de Cali en busca de su venganza. Sale desde Armero, llega a Ibagué, pasa por Bugalagrande, Andalucía, Tuluá, Buga, Palmira y llega a Cali. Al emprender su venganza viaja desde Cali a Palmira, luego Guacarí, Buga, Palmira Tuluá, Andalucía, Bugalagrande, Zazal, y, finalmente llega a Armenia (Véase Ilustración 1-6).

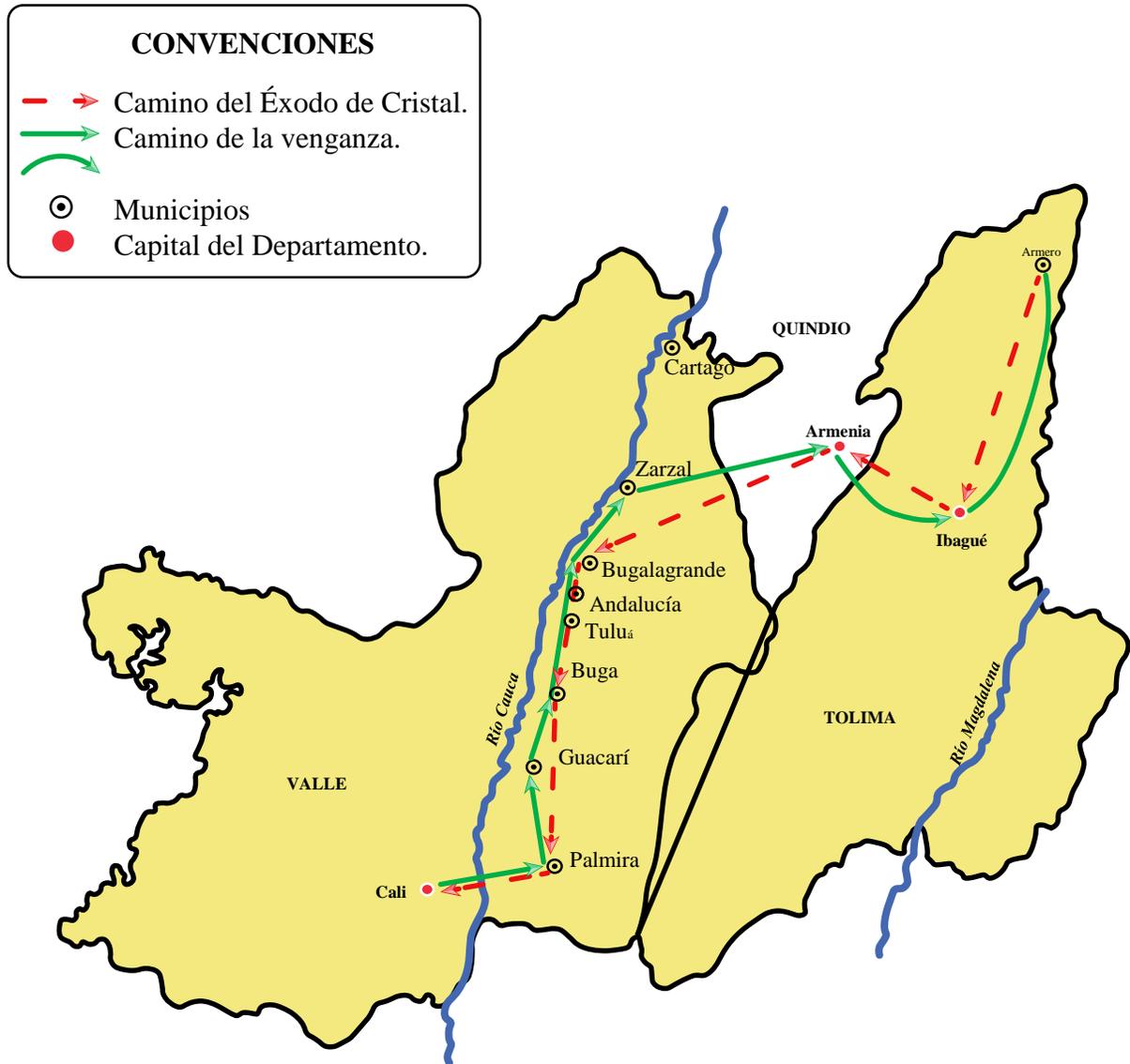


Ilustración 1-6 Trayectoria Seguida por Cristal Éxodo y Venganza.

Fuente: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Bedoya y Escobar (1980 :81).

Es así como Bedoya y Escobar (1980) al cartografiar a *Viento Seco* logran reflejar el panorama de la violencia en relación con la obra y su carácter político y crítico de la época, y ponen en evidencia el análisis gráfico de la novela. En esta investigación se pueden contrastar de manera detallada a nivel gráfico las trayectorias del río y las terrestres de los personajes de la novela. El panorama de la violencia y del río en las diferentes versiones como en su estado natural, el río con los cuerpos recién arrojados, el río rojo por la sangre de los muertos, el río como portador de cuerpos, entre otras versiones.

Así muestra al río como escenario y actor social también susceptible tanto del análisis cartográfico, como simbólico de vida y de muerte, esto para el caso del protagonista de la historia: Antonio, quien sobrevive a las adversidades de la violencia y al río mismo. El río también es vida y muerte por lo que representa el agua, un sinónimo de vida y naturaleza que guarda, pero al mismo tiempo está la dicotomía del uso del río como cementerio. Los cuerpos arrojados y moribundos, muertos y/o desmembrados hacen conforman un cementerio, ya que por su mismo estado son cuerpos que no logran volver a flotar y se hunden en este cementerio.

Teniendo en cuenta las descripciones que hacen Bedoya y Escobar se destaca el río como caudal común: “Los ríos en la novela tienen nombre propio: Bugalagrande y Cauca. Su caudal es común y está formado por innumerables víctimas de la violencia” (Bedoya y Escobar, 1980, 85). El caudal común se destaca en las escenas en las que el río se muestra como un actor que está en el paisaje, que acoge a los cuerpos de las víctimas y que es testigo de su agonía. El río que se convierte en un rojo escenario que no alcanza a ocultar las heridas, sino que, según el relato de Caicedo, las exterioriza.

Finalmente, otra de las versiones del río es el río como puente, en la novela se muestra como uno de los espacios desde los cuales se arrojaron los cuerpos a los diferentes ríos como la estrategia de la desaparición de los cadáveres. Finalmente, el río como salvador de hombre, en este caso, Antonio que logra salvarse de los movimientos del río y de la naturaleza en su conjunto después de ser arrojado al río Cauca. El siguiente mapa muestra los ríos que se derivan del río Magdalena (Véase Ilustración 1-7).



Ilustración 1-7 Hidrografía del Río Cauca.

Figura: Mapa tomado e ilustrado a partir del análisis de Bedoya y Escobar (1980, 91).

Por otro lado, es necesario tener en cuenta la relación cultura y naturaleza que desde el campo de la antropología se enmarca en el estudio de las prácticas naturales y las sociales que establecen de manera implícita al ser humano respecto a su ambiente. Asimismo, involucra a las formas de relación con el entorno como un todo, incluyendo los posibles cambios que puedan recaer tanto en las prácticas como en las formas de socialización (Escobar, 2014). Asimismo, Carmen Tapia (2014) relaciona en su investigación en el Medio y Bajo Caquetá el paisaje y el agua como un conjunto de elementos que se constituyen en torno al espacio y que tienen de manera intrínseca valores sociales y culturales que son influyentes en la historiografía del paisaje.

En este sentido, la relación entre cultura y naturaleza se encuentra definida en la novela, como ya se dijo en el inicio de este capítulo en las descripciones del río, el viento y la naturaleza en general, las ramas, los árboles y la niebla. Para analizar el río como un escenario y como elemento vivo de la narración junto a otros espacios, entre ellos los árboles que usaban los guerrilleros especialmente para ocultarse y poder atacar al “enemigo” y, por otro, el viento como parte de ese mismo ambiente de la naturaleza que en ciertos momentos da la sensación respecto al espacio al lector mediante las narrativas.

En el primer capítulo, Caicedo contrasta de manera reiterativa al viento, a la niebla, a las hojas de los árboles, a los cuerpos, a la intervención “natural” del ambiente que se traduce en el incendio provocado con gasolina y a los animales.

Las descripciones más significativas se traducen en las siguientes frases y escenas principalmente cuando Marcela y Antonio van en el camino a casa en pleno ataque de “los chulavitas” a los liberales. El autor involucra a la naturaleza: “El viento los alcanzó, también se detuvo, dejó que las hojas de la yerba se irguieran y siguió su marcha pegado a la montaña. Y la montaña sentía su paso” (Caicedo 1953. 45) “...Continuaron tras el viento...” “...Y el viento aulló, o las voces aullaron en el viento” (Caicedo 1953: 46) Caicedo describe las sensaciones no solo por las formas de actuar de sus personajes, sino que involucra a la naturaleza y sus movimientos para producir sentidos.

Después de que los protagonistas intentan darle una respuesta a lo que estaba sucediendo aparece otra descripción de la relación entre el hombre y la naturaleza: “los animales del campo se habían despertado, huían o atisbaban vigilantes y lanzaban sus expresiones de alerta” (Caicedo, 1953, 47). O cuando se acercan y ven a Tritón (su perro) muerto resaltan la imposibilidad de darle una despedida. Después fueron en búsqueda de los padres de Antonio y de María José.

Otra de las escenas en las que es posible observar la importancia de la relación naturaleza y cultura es cuando capturan a los hombres en los tres camiones y algunos logran escapar. Salen del camión como “fogatas humanas” que se movían por distintos puntos en la plaza. “Todavía se movían algunos cuerpos. Un humo apestado a cerdo asado llenaba el aire” (Caicedo, 1953, 59).

La caravana de estos camiones transitó por todo el pueblo: “El fuego se comía a los árboles como se comía a los hombres. El fuego calcinaba a la tierra y la tierra echaba humo que esparcía el viento. Y el viento también ardía. Y todo se consumía. Y las sombras que proyectaban las llamas también se consumían” (Caicedo, 1953, 61).

En esa misma escena de la caravana aparece por primera vez el río y el aire juntos, primero quieto ante la caravana mientras esta transitaba con normalidad. “Pasó a mano izquierda la vía que conduce a Barragán, anduvo un trecho más y se detuvo a ambos lados del puente del río Bugalagrande” (Caicedo, 1953, 63). Por otro lado, el autor cierra la cuarta parte del capítulo uno con una descripción clara: “el río, que pasaba crecido, casi fuera de cauce, recibía la ofrenda de sangre y de muerte y de agonía. Algunos alcanzaban a fallecer ahogados o golpeados contra las piedras del río. Y el río se ensangrentó y las aguas se volvieron rojas. El puente y la carretera también estaban rojos. La sangre corría o se coagulaba en témpanos rojos bordeados de negro... “Lamparilla” mandó traer palas y con ellas toda la sangre fue al río. Y el río se volvió más rojo (Caicedo, 1953, 66).

En este orden de ideas, es clave resaltar la escena en la que Marcela y Antonio entierran a su hija junto al guayacán y se encuentran con Pedro, el autor utiliza la metáfora: “el sol arañó

las nieblas. Las nieblas se disiparon. El sol salía radiante. Se percibía el olor a incendio porque el aire saturado, llenaba el campo” (...) “atrás quedaba el fuego” (Caicedo 1953: 66). Los tres continúan el camino por el río Bugalagrande, “que daba una vuelta para salirles al encuentro. Sobre él, para unir las dos puntas del camino, los campesinos habían tejido un puente con largas ramas de písamo y rajas de leña” (Caicedo 1953: 73). “...Antonio, Marcela y Pedro alcanzaron a divisar a lo lejos el río, crecido y oscuro. El caminito los condujo al puente” (Caicedo 1953: 74). Desde este momento empezaron a ver los cuerpos que la corriente iba arrojando.

En este momento, Marcela se desmayó, Antonio le pide a Pedro que le dé aire y se va a mojar un pañuelo en el río, “se dirigió al río, pero no mojó el pañuelo porque el agua estaba roja de sangre...” (Caicedo 1953: 74). Después de que esto sucede Marcela vuelve en sí y deciden ir a la casa de don Andrés.

En el primer capítulo de la novela, es posible cartografiar al río dentro de una paradoja de vida y muerte por donde transitan los fugitivos, pero al mismo tiempo Antonio y Marcela ven cómo los cuerpos son arrastrados por la corriente. Asimismo, el río de sangre se forma porque la sangre que quedaba en sus orillas era arrasada con palas dentro del río, de esta manera, el río se puso aún más rojo. Otros elementos de la naturaleza que aparecen en esta primera parte son: la neblina, las ramas de písamo, el humo, el sol, el fuego y los animales.

En el segundo capítulo de la obra, la imagen del río vuelve a aparecer cuando don Andrés logra chantajear a los policías. Mientras Pedro y Antonio son llevados al carro aparece una descripción del accionar de los policías y detectives y de la forma como arrastraban a los hombres utilizando carros. “Según la gravedad, los llevaban para torturarlos en la cárcel o directamente los arrojaban al río Cauca, en donde morían ahogados” (Caicedo, 1953, 89)

Cuando logran salir los cuatro ilesos de esta amenaza y sacan a Marcela del cabaret, el autor relaciona el camino con la orilla del río Cauca: “silenciosamente, imponentes ante la fuerza, los viajeros siguieron su marcha. Pasaron el puente vencido por el tiempo, que salta el Cauca

de orilla a orilla. De él se desprendían rayos de luz que lamían el agua tibia. Soldados del ejército nacional no guardaban.” (Caicedo, 1953, 93).

Por otro lado, después del atentado en la “Casa Liberal”, como ya se mencionó anteriormente, los victimarios hacían un recorrido con sus víctimas... “llegando al río se desviaba del camino, sobre el cual se construía el nuevo puente, y entre las sombras de la noche, después de rematar a los prisioneros o sin preocuparse de ello por la gravedad en la que se encontraban, arrojaban los cuerpos al río, fertilizador del Valle. Por la inmensa llanura sembrada de ciudades y cultivada, el río se arrastra silencioso y lleno de caudal.” (Caicedo, 1953, 128). El caudal llevaba los cuerpos hasta “La Virginia” donde llegaban desmembrados e inflamados.

Cabe resaltar que Antonio fue arrojado al río y empezó su lucha contra el caudal del río, el viento y sus pocas fuerzas: “el viento metía los dedos en el agua la levantaba en pequeñas ondas. Antonio sentía que el viento le acariciaba” (Caicedo, 1953, 130). Se enfrentó a un remolino y a la corriente. “Estaba en el remanso que hacía el río en un gradual. Alargó la mano y alcanzó una raíz. Su cuerpo quedó entre el fango y raíces. Quiso incorporarse sin conseguirlo porque cada vez que lo pretendía se pinchaba. El viento silbaba entre la fronda y él tiritaba de dolor y de frío” (Caicedo 1953, 93).

En medio de su estado empezó a relacionar el sonido del viento con la música que le traía recuerdos de cuando estudiaba en Bogotá y también los relacionó con la música de la infancia. “Creyó morir una vez más. Se soltó de la raíz, pero la corriente no tuvo fuerza para llevárselo”. (Caicedo, 1953, 131) En este momento apareció Martín en su canoa, Antonio en medio de su estado, poco consciente, le pedía al barquero de lo ayudara, “el agua se alzó en ligera onda que lamió el rostro magullado. A su lado estaba la barca con su barquero...” “Era verdad entonces: En el río de sus amores, ayer feliz, hoy trágico, alguien se lo llevaba con un fin desconocido. Tal vez... ¡Sí! ... ¿Por qué no? Tal vez con un fin bueno” (Caicedo, 1953, 132).

En el capítulo tres, Antonio le cuenta a Cristal que fue salvado por Martín y la esposa, porque empezaron a ver que no todos los cuerpos que bajaban por el río Cauca estaban sin vida y empezaron la tarea de rescatarlos. Asimismo, Cristal le cuenta la forma como ha asesinado a varios policías al ahogarlos.

A través de esta cartografía es posible identificar el paisaje cultural y literario representado en las escenas de la novela en contraste con la territorialidad, la desterritorialización, la significación de los espacios, la adaptación simbólica de los mismos en los diferentes territorios y formas de apropiación debido al desplazamiento violento. Asimismo, se relaciona con los modus operandi debido a que de acuerdo con la característica de los territorios los victimarios intervenían violentamente o no en determinados lugares. Se relaciona también por ello, con las rutas o trayectos que realizaban los personajes principales como Antonio, Marcela y Pedro; así como con las rutas deseadas, debido a que por diversos factores ya sean políticos, económicos o culturales no las pudieron realizar. Por último, dicha cartografía contribuye a demostrar que el aspecto cultural no se desprende del natural, ya que la relación cultura-naturaleza hace parte de la atmósfera descriptiva del paisaje literario, pero también de las formas de vivir.

Por lo anterior, es importante reconocer que en la novela los elementos de la naturaleza mencionados anteriormente dentro de las prácticas culturales cobran un sentido importante, debido a que no solamente ayudan a ambientar las escenas y al paisaje literario, sino que los personajes viven y responden a los estímulos que la niebla, los árboles y el río les producen porque son elementos vivos que componen las vivencias de dichos personajes. Por último, es imperioso rescatar que las formas de lectura, percepción y respuesta a la naturaleza se produce en los personajes indistintamente de los lugares que recorren, ya que estas descripciones resignifican los ambientes y pese a la desterritorialización y desplazamiento por varios lugares de los personajes, la naturaleza y sus aportes como actores sociales resignifican el paisaje cultural.

CAPÍTULO 2: SI EL RÍO HABLARA DEL TEATRO LA CANDELARIA, UNA VISIÓN CARTOGRÁFICA DE LA OBRA

Este capítulo se enfoca en analizar la obra *Si el río hablara* del teatro La Candelaria, con el fin de encontrar los elementos performativos que la componen, así como los escénicos que le aportan al estudio de las representaciones y narrativas de la violencia. Cabe resaltar que dicho análisis se complementa con la perspectiva literaria y cartográfica, con el fin de destacar al río como un actor social y como un elemento vivo de la historia y la relación entre el teatro y la memoria.

En este sentido, es necesario comprender que la cartografía teatral, según Dubatti, encierra dos conceptos importantes: la territorialidad y la supraterritorialidad. El primero entendido como: “la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos” (Dubatti, 2). Por otro lado, “se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro” ya que el teatro es constructor y generador de variables en torno a contextos específicos (Dubatti, 2011, 9).

El segundo concepto para el autor es: “la condición de aquellos fenómenos o de aquellos conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden” (Dubatti, 2011, 9). En este sentido, la cartografía teatral estudia al teatro a partir de la territorialidad, su análisis espacial y su relación con los fenómenos territoriales y su superación ante la territorialidad. Sin embargo, en el teatro “los mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos” (Dubatti, 2011, 9), puesto que el contexto político es una parte importante para el análisis cartográfico del teatro y permite relacionar el contexto con la intención comunicativa de la obra.

Por otro lado, “la territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen a los mapas de la geografía política” (Dubatti, 2011, 9). La geografía política necesita de un análisis de las temáticas abordadas en la obra y de las intencionalidades políticas a partir del contexto.

Por ello, no es posible separar la creación teatral y la puesta en escena, del espacio político; aspecto que se abordará más adelante.

Asimismo, este capítulo analiza la relación entre performance y representación. Para Gay McAuley:

La representación puede despertar la historia de un lugar determinado y, traer al presente incluso los recuerdos que han sido suprimidos; de este modo, el espacio en que se realiza el *performance* tiene el poder de subvertir o exceder lo que los propios actores piensan que están haciendo. La representación como arte se asocia necesariamente con un lugar determinado y, algo todavía más importante, requiere de la presencia corporal tanto del actor como del espectador, transformando a este último en participante activo. (McAuley, 2003, 81)

Por otro lado, el autor relaciona al performance con la representación, y resalta la importancia de la historia y la necesidad de representar los recuerdos en escena. Por ello, es clave la identificar que la memoria entra en sincronía con el espacio y la escenificación. Estas tres categorías le aportan a la representación en la medida en que: “la práctica teatral modifica el espacio social, reactivando la memoria y permitiendo que el espacio mismo se manifieste en términos de sus posibilidades y su pasado” (McAuley, 2003, 76).

Asimismo, la escenificación fortalece la relación entre el lugar y la memoria, ya que estudiar el lugar implica el análisis del espacio social que a su vez se relaciona con el tema central representado. Para concluir este apartado, es necesario destacar que “el estudio del lugar nos lleva a considerar necesariamente el modo de la representación se inscribe dentro de la dinámica social” (McAuley, 2003, 76).

En contraste con las características dramáticas que pretende mostrar esta obra a partir de la riqueza escenográfica, se puede recurrir al texto *Hacia un teatro pobre* de Grotowski, en el que el autor destaca que la característica principal del teatro es la esencia misma de la representación. En palabras del autor:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la

representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva" (Grotowski, 1965, 3).

Por otro lado, el sentido político del teatro es importante en la creación ya que corresponde a un momento histórico que se representa en escena. Para Jorge Dubatti (2006): “El teatro produce sentidos políticos, que devienen en acontecimientos políticos” (Dubatti, 2006, 15) y plantea el teatro político a través del cual es posible establecer una relación inherente entre el mismo y las descripciones poéticas. En palabras del autor: “Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de los *status quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia” (Dubatti, 2006, 92).

En este sentido, este capítulo pretende responder a las categorías anteriormente enunciadas, para ello, es necesario comprender el contexto general de la obra, reconocer su desarrollo y momentos dramáticos y de conflicto que se desencadenan. Asimismo, dentro de su análisis también se tienen en cuenta: la configuración de las violencias y los modus operandi de los victimarios, las tácticas de las víctimas para sobrevivir ante las estrategias opresoras, el río como escenario de violencia y como elemento vivo de la historia. De esta manera, es posible analizar tanto los aspectos claves para cartografiar la obra como encontrar los elementos performativos que permiten la composición de la obra en relación con la memoria.

En este orden de ideas, la memoria entendida de acuerdo con Pollak (2006) como esa forma de estar en contraposición a la historia y los personajes oficiales que formalizan unos sentidos para darle valor a la perspectiva de quienes integran a los excluidos, a los marginados y a las minorías (Pollak, 2006, 18). De esta manera, recurre a las nociones de “memorias subterráneas”, “memorias prohibidas y/o “memorias clandestinas” para hacer referencia a unas “memorias en disputa” en relación con “memorias oficiales”. Por otro lado, le da valor a los silencios de pasado: “El largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales. Al mismo tiempo, transmite cuidadosamente los recuerdos disidentes en las redes familiares y

de amistad, esperando la hora de la verdad y de la redistribución de las cartas políticas e ideológicas” (Pollak, 2006, 20).

2.1 Contexto general del Teatro La Candelaria y La obra Si el Río Hablara

Para analizar la obra es necesario relacionar las categorías y los elementos de análisis transversales. Tengo como base principal el texto dramático, la postura del director (César Badillo), el proceso de creación, el montaje en escena y entrevistas a medios alternativos como Desde Abajo, así como entrevistas y fotografía tomadas por mí.

Para mostrar la importancia del río en *Si el Río Hablara*, es necesario tener en cuenta la tradición y la historia del teatro *La Candelaria* y el marco histórico de su creación. El teatro fue fundado en 1966 por Santiago García y Francisco Martínez con un grupo de cofundadores, entre los cuales se encuentran: Patricia Ariza, Carlos José Reyes y Fernando Peñuela.

El contexto histórico en el que surge el Teatro *La Candelaria* remite a los antecedentes como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, la fase de la *Guerra Fría*, el bipartidismo y el Frente Nacional. Según Archila:

...durante el periodo de 1950-1990 el país vivió transformaciones estructurales que se manifestaron en el control del crecimiento demográfico, el proceso de urbanización, los mayores índices de educación y con ellos un proceso paulatino de secularización de la sociedad. Hace énfasis en la crisis del Estado, la fragmentación de la sociedad y la separación entre el desarrollo económico y social (Archila citado en Florián, 2013, 33).

Por otro lado, el bipartidismo acentuó la brecha entre ricos y pobres y le dio más poder a la burocracia para que tomara el poder absoluto en las decisiones sobre el país. Sin embargo, el acuerdo del Frente Nacional (1958-1974) logró menguar los odios partidistas, “poner a los militares bajo el control civil y propiciar el desarrollo económico más o menos constante, en medio de la creciente modernización de la posguerra (Florián, 2013, 33). Cabe resaltar que

el Partido Comunista fue uno de los mayores opositores ante el panorama político y social del país.

La anterior descripción da cuenta del contexto político en el que surge el Teatro La Candelaria y permite relacionar la época en la que se empezaron a fundar los teatros en la Bogotá, así como los espacios de formación teatral respaldados por los diferentes gobiernos en momentos coyunturales de la época y su relación con los conflictos. Por otro lado, es importante tener en cuenta que para entonces el discurso de la modernidad y de la *Guerra Fría* eran los que imponían las prácticas.

Por ello, es necesario destacar que durante la dictadura de Rojas Pinilla este discurso del progreso, correspondiente a la modernidad, se empezó a materializar en obras de infraestructura y en el uso de los medios de comunicación. Por ello, se usaron artefactos tecnológicos como el televisor. En 1954 se realizó la primera transmisión televisiva. Ante esta situación Patricia Ariza afirma que: “la televisión se convirtió en el medio de comunicación del gobierno ante la necesidad de desarrollar programas culturales de teatro o de entretenimiento” (Ariza citada en Florián, 2013, 33).

Dentro de esta misma línea del teatro, es importante destacar que Rojas Pinilla solicitó a la UNESCO que contribuyeran a la formación de actores del país, por lo cual, logró que Stanislavski conformara una escuela de actuación en la que participó Santiago García. Dentro de los logros de esta etapa de formación resalta la Empresa de Televisión Comercial (TVC), el impulso de la televisión comercial, revistas, entretenimiento y la evolución de las radionovelas a la televisión.

Mediante este proyecto el Estado se empezó a impulsar el arte y la divulgación cultural y se fundaron lugares para contribuir al mismo como: el estadio Nemesio Camacho, el Teatro Municipal, la Cinemateca, Museos Distritales, Orquesta Filarmónica, entre otros. Por otro lado, La Escuela Nacional de Arte Dramático fue fundada en 1950, durante la administración de Laureano Gómez. En diálogo con el Ministerio de Educación se realizó un plan de formación de actores bajo la influencia del teatro español y de historia del arte. El teatro

trascendió posteriormente del distrito al espacio estudiantil y, a partir de allí a la fundación de otros teatros.

Unos de los antecedentes más importantes de la creación del teatro *La Candelaria*, es la fundación de la revista *Mito* (1958), el *Teatro El Búho* (1950), y el teatro universitario que congregó a varias universidades. A partir ello, surgieron otros teatros como: *La Mama*, *La Candelaria* y el *Teatro Experimental* en Cali. Santiago García hizo parte de estos grupos de actores inquietos por el teatro y la dramaturgia. Por ello, después de especializarse en la materia junto con un grupo de jóvenes, fundó el teatro *La Candelaria*. De este proyecto surgió la obra más emblemática: *Guadalupe Años sin Cuenta*. Esta obra da cuenta de las inquietudes políticas y contextuales de sus creadores respecto al conflicto armado en Colombia, así como sus posibles lecturas, y se basa en textos del historiador Arturo Alape. Esto demuestra que, desde los inicios, el Teatro La Candelaria tiene una apuesta política y un interés por tomar hechos y momentos históricos para representarlos en sus creaciones.

Cabe destacar que Catalina Esquivel en su tesis doctoral “Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional”, enfatiza en su análisis tres aspectos fundamentales: *la Creación Colectiva*, *la Identidad Cultural* y *el Proceso de Trabajo*. En este sentido, es pertinente destacar que a partir del Nuevo Teatro, *La Candelaria* empezó a dirigirse al público popular, atendiendo a las problemáticas locales e incorporando la Creación Colectiva en la que desaparecen las jerarquías, lo cual permite libertades y participación en la creación a los mismos actores. Por ello, el tiempo de creación para una obra puede durar hasta dos años, como *El Quijote de Santiago García*” (Esquivel, 2010).

En cuanto a la *Identidad Cultural*, desde el teatro *La Candelaria* se pretende analizar la historia y la memoria a partir de reconocer que la cultura material e inmaterial es cambiante y, desde luego, este conjunto de conceptos contribuye a la identidad y a la transformación de las realidades.

Básicamente, el teatro es creación de imágenes, como la cultura, con intención comunicativa, y la creación teatral representa imágenes que pueden identificar a un grupo social; en la

actualidad la producción de imágenes es tarea de los medios de comunicación, en conjunto con la globalización y el consumo que fortalecen la recepción de la cultura. Lo anterior dificulta la construcción de imágenes teatrales. *La Candelaria* plantea la creación de imágenes “—que sean capaces de contener una realidad basta, histórica (aspecto diacrónico) y al mismo tiempo de colaborar en este proceso de transformación de la sociedad al ir conformando la identidad nacional (aspecto sincrónico)” (García citado en Esquivel, 2010, 35).

La tercera línea investigativa que analiza la autora es la *Forma de Trabajo*: es el momento en el cual, mediante la *Creación Colectiva* se pone en escena el material, los actores, las imágenes y el sentido del montaje escénico. Se encuentran las improvisaciones, la experimentación, los recursos escénicos, el ensamble y se inicia el proceso de investigación que se enfoca en tres aspectos fundamentales: “interpretación, significado y forma del motivo” (Esquivel, 2010, 37). A partir del motivo se empieza a definir una postura frente a diferentes acontecimientos que los interpelan y se apoyan en fuentes históricas, testimoniales, metafóricas y literarias.

En este contexto, es pertinente destacar que de la creación colectiva del teatro *La Candelaria* surgió la *Trilogía del Cuerpo*, que consistió en un trabajo de tres grupos con el fin de crear historias en torno al cuerpo: “el cuerpo de la memoria, el cuerpo festivo, el cuerpo poético y resultaron tres piezas muy distintas que este año presentamos en temporada para nuestro público” (Ariza citada en El Tiempo, 2017).

El resultado de este proyecto fueron las obras: *Soma Mnemosine*, *Cuerpos Gloriosos* y *Si el Río Hablara*, en dichas puestas en escena el río es un actor que aguarda los cuerpos de los muertos ocasionados por la violencia y no sólo lo hace partícipe del escenario violento del país, sino que lo resignifica y le da una representación y un lugar vivo. La primera de las obras mencionadas está bajo la dirección de Patricia Ariza y tiene una relación directa con la vida de los actores, además conmemora la memoria de líderes políticos y personajes históricos.

Por otro lado, utiliza recursos performativos y audiovisuales que, desde la perspectiva de la directora, Patricia Ariza, son de vital importancia debido a que: “para mí los elementos multimedia son signos de este mundo contemporáneo, la gente vive muy influenciada por la televisión, aquí queremos poner esos elementos al servicio de la dramaturgia, eso es lo que queremos proponer además de querer hacer un homenaje al Maestro Santiago García” (Ariza citada en Portal Escena).

La segunda obra, *Cuerpos Glorioso*, representa la historia de una periodista citadina que busca alejarse de su realidad y llega a San Pacho, lugar que representa al pueblo colombiano desde diferentes perspectivas, incluyendo las fiestas. En palabras de Rafael Giraldo, director de la obra: “... no hay festividad en Colombia sin la tradición popular, los reinados, donde la mujer desde la edad temprana es exhibida en carrozas por las calles de pueblos y veredas. También aparecen los personajes que ostentan el poder, algunos desde la sombra, esos que van en las cabalgatas e incluso hacen disparos al aire, los caciques, los dueños de estas fiestas” (Girando citado en Portal Escena, 2013).

La obra que cierra esta trilogía, *Si el río hablara*, fue dirigida por César Badillo. La creación colectiva inició en el año 2012 y su estreno fue en el 2013 bajo el tema “el cuerpo en el mundo del teatro”. La relación entre el cuerpo y la violencia se dio por medio de la creación colectiva y necesidad de responder interrogantes acerca del cuerpo y su relación con la violencia.

Tal como lo plantea César Badillo, la obra se enfoca en la necesidad de hacer memoria y en los interrogantes alrededor del tema del cuerpo. En palabras de Badillo “esto es un trabajo colectivo que venía con preguntas sobre el cuerpo: el cuerpo y la memoria, el cuerpo como trofeo, el cuerpo como país, el país como cuerpo” (Badillo, Desde Abajo, 2015).

Dichos interrogantes, según Badillo, fueron tomando curso durante el proceso de creación colectiva y llevaron a preguntas más específicas sobre los desaparecidos y sobre las víctimas, preguntas basadas en testimonios de amigos y personas “cercanas que les ha pasado este problema del dolor de la búsqueda de los desaparecidos”, entre otras preguntas, pensando en

“el cuerpo como ese espacio que todos habitamos, finalmente uno es cuerpo” (Badillo, Desde Abajo, 2015).

De esta manera, para el teatro *La Candelaria* este trabajo colectivo implicó poner en escena interrogantes sobre el cuerpo y la memoria y, por otro lado, la necesidad de integrar elementos performativos en escena que no solamente van a la vanguardia y hacen parte de la contemporaneidad, sino que contienen elementos dramáticos que apoyan y contrastan en escena (elementos audiovisuales, la muñeca que representa simbólicamente a la hija de Mujer, los elementos que encuentra Devota y están colgados en las paredes, entre otros).

Finalmente, el componente político de la creación del teatro *La Candelaria* se evidencia en esta obra y en sus procesos de creación de representaciones a través de su historia como teatro. Para ello, pone en escena los contextos, las interpretaciones de los mismos y los testimonios que hacen parte de investigaciones, textos y elementos que ellos como grupo quieren representar para crear una historia. Asimismo, los laboratorios de experimentación e improvisaciones se conectan en el escenario junto con otros recursos audiovisuales como proyección de imágenes que aportan un componente dramático.

2.2 Resumen de la obra

La obra empieza con la interacción de la Mujer y el Poeta que aparecen en el escenario atrapados por unas ramas en su cabeza, pronuncian frases que están sueltas y se percibe que son personas que no se conocen y además no saben en qué lugar se encuentran. Ella lleva una muñeca y él un cuaderno.

Aparece Devota y les habla, les pone unos números en sus muñecas (748 y 749, respectivamente) y hasta les dice: “Favorézanme esta vez con el chance” (Badillo, 2014, 14). Los acomoda, les quita las ramas y le dice también que no están solos. Poeta no logra recordar a qué lugar iba, solo tiene presentes los manuscritos, mientras que la Mujer expresa que extraña su tierra y sus matas. Le cuenta a Devota que la muñeca que trae era de su hija, a quien se habían llevado en un camión y que ella, a pesar de las amenazas, quería encontrarla.

De repente Devota se asustó porque sonó la puerta; sabe que se está arriesgando al sacar los cuerpos del río, hacerles altares, rescatar sus objetos y además tenerles fe, rezarles, hablarles y hasta vestirlos. Sin embargo, insiste en que no va a abandonar a los cuerpos ni a dejar se hacer lo que hace por ellos.

Mujer, después de contar su historia frente a Devota y al Poeta, lo invita a El Remanso a buscar a su hija, era la única pista que tenía para emprender su búsqueda. “Él le pregunta El Remanso o El Placer” (Badillo, 2014, 16), lo cual, le da una pista a la Mujer que él conoce los lugares, pero él insiste en que vendía cachivaches por los pueblos cercanos y que por eso recuerda algunos pueblos. Finalmente accede a la petición de Mujer.

Durante el trayecto el Poeta insiste en ir por el camino contrario, mientras Mujer canta canciones que le traen el recuerdo de su hija y las usa con la intención de darle una señal. El poeta le dice que en este lugar no se puede cantar y es reiterativo en ello. Aparecen helicópteros y recuerdos que trae de la mente Poeta. En la siguiente escena aparece una canción dedicada al río, es la parte en la que el río habla (Badillo, 2011, 19). Los análisis de estas escenas se profundizarán más adelante.

Después de esta escena la Mujer tiene una discusión nuevamente con el Poeta y entra en una crisis al pensar que su hija no va a aparecer, e incluso hace reflexiones profundas y se interroga diciendo: “¿Y si nunca aparece? ¿Y si nunca aparece?” ... “¿cómo llamar a esto vida si nunca aparece?” (Badillo, 2014, 23) el Poeta escribe mientras Mujer hace sus reflexiones.

Posteriormente, Mujer empieza a cavar con una pala en varios lugares y el Poeta entra en estado de catatonia, toma unas piedras y se las pone en su cabeza. Pasa un General con cara de lobo por su lado. Poeta entra y sale de este estado dos veces. Mujer encuentra retazos de ropa y nuevamente tiene una discusión con Poeta, él insiste en ir a buscar la niña por otro sendero. En este camino se encuentran con una señora y le preguntan por la niña, pero no consiguen información.

En la siguiente parte de la historia, aparece una procesión en la que todos bailan: Mujer, Poeta, Devota, un campesino y maniqués, que representan a otros personajes, conversan entre ellos, hasta que escuchan el ruido de helicópteros, todos corren a diferentes lugares y ubican a los muñecos en un extremo del escenario. Devota habla con ellos y luego se los lleva.

Aparecen Lobo General y Lobo Mujer, hablan con Poeta, quien les da información sobre su trabajo y les cuenta que ha identificado a las personas que están en contra de su proyecto. Tanto Lobo General como Lobo Mujer, manifiestan su felicidad, celebran con confeti y pistolas de agua. Poeta queda solo nuevamente y busca a Mujer. Ella empieza a soñar con una subasta de partes del cuerpo femenino, cuando despierta está sola y dice: “Cuando se meten con los hijos no se puede quedar callada. Lo tuve a mi lado tanto tiempo y no me di cuenta. Él sabe lo que pasó” (Badillo, 2014, 39).

Al encontrar la verdad, Mujer se enfrenta a Poeta, reclama por el cuerpo de su hija, pero no obtiene respuestas concretas. Posteriormente, Mujer y Poeta se dan cuenta de que están muertos y en el escenario aparecen en sus tumbas. Devota les asegura que no los va a abandonar.

2.3 Análisis de la Obra de Teatro

Para realizar el análisis cartográfico de la obra es necesario tener en cuenta la escenografía de *Si el Río Hablara*, así como la intención dramática de la obra y de los personajes. Asimismo, en este apartado del capítulo se abordará la realidad y el panorama político de la obra con el fin de identificar los aspectos claves con relación al teatro y la memoria; de esta manera se contribuye a armar la cartografía teatral.

En este sentido, es de vital importancia analizar el río ya que es el escenario en el que acontece la historia. Por lo tanto, los actores y el espectador experimentan el escenario y su atmósfera. Para ello, es imperioso analizar al río, la naturaleza, el performance y la memoria como ejes que entretejen la obra, elementos que se profundizarán más adelante.

2.4 Relación de los contextos específicos en los que se basa la obra, el Cuerpo y el Río como elementos centrales

Si el río hablara parte de tres ejes fundamentales del contexto colombiano que son claves para cartografiar y comprender la obra: uno de estos puntos de realidad de los que parte la obra son los testimonios de amigos y conocidos de:

... gente cercana que han sufrido el problema como una relación afectiva, uno parte de los afectos para estas cosas. El dolor de alguien, el dolor de un amigo el dolor ... y también de lo que está ocurriendo como una sensibilización, cosas de la realidad. El otro asunto son preguntas sobre el cuerpo que aquí se han hecho que nos ponemos como problemática arrancó con la idea del cuerpo como memoria, el cuerpo como trofeo, el cuerpo como país, como unas preguntas muy vagas que nos fueron llevando al tema: a la desaparición del cuerpo, al mismo tema ontológico, existencial de cuerpo que se va, el amigo que se fue, la mamá que se le va uno, lo que sea. Cómo ese asunto del cuerpo. Una serie de preguntas más allá de lo social también (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

Esta situación descrita anteriormente es representada por *Mujer*, quién busca a su hija y refleja el dolor y el empoderamiento que puede llegar a tener una víctima. Otro hecho tomado del contexto colombiano, a partir del cual César Badillo se basa junto con su equipo de actores es el caso de Puerto Berrío, lugar donde llegan los muertos por el río Magdalena, en palabras de Badillo: "... la gente los enterraba, les ponía nombres, les rezaba, los volvía sus santos. ¿Cómo dejar un cuerpo ahí?" (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

En este sentido, es pertinente destacar que el cuerpo es una parte fundamental en la creación de la obra ya que los interrogantes iniciales giraron en torno al mismo, así como la búsqueda de respuestas. Por ello, apareció el papel de la memoria, basado en una noticia de una mujer que recogía los cuerpos en Riohacha. Sonia Bermúdez, quien ha enterrado aproximadamente 2.000 cuerpos en su propio cementerio, afirma que: "A mis muertos no los entierro solos, siempre llevo gente para que los acompañe" (Bermúdez citada en *El Tiempo*). Este personaje es encarnado por *Devota*, la guardiana de la memoria, como la llama César. De esta manera,

el río y el cuerpo se encuentran en el escenario como elementos vivos, ejes contextuales que hacen parte de la cartografía y territorialidad del teatro.

Esta cartografía no sólo toma como base el escenario, las ideas que surgieron para la creación de la mismas para recrear el territorio político, sino que también la territorialidad le da la posibilidad al escenario y al espacio teatral de ser un espacio móvil. Esto permite que el río, por ende, también sea un escenario móvil que pone en interpelación al espectador.

Por último, la creación del victimario se basa en las declaraciones de los paramilitares bajo la ley de Justicia y Paz⁵ y a formularse preguntas sobre ¿qué es el victimario?

... tratar de profundizar también y tratar de encontrar dónde está toda la mentira que representan esos señores políticos. Estudiamos las entrevistas particularmente de los paramilitares, estas versiones de Justicia y Paz, este asunto de asesinos de seudopoetas, poetas frustrados... En el fondo nosotros no queríamos volver una cosa maniquea: de buenos y malos. No, la cosa es mucho más compleja, estos seres caen en eso por toda una, no les quita la responsabilidad, pero eso tiene todo un caldo de cultivo social más allá de lo que uno ve. Eso lo profundizamos (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

Dado este punto de partida del contexto colombiano en el cual se basó la obra, César Badillo afirma que algunos textos literarios inspiraron la obra como: *La Ilíada*; cuando el río se enfurece, *Pedro Páramo*, el poema *La Tierra Baldía* y *La Divina Comedia*, específicamente el apartado sobre *el Infierno*. Cabe resaltar que los textos mencionados anteriormente dieron rumbo a la historia ficcional que narra la obra y que, así como estas historias crean personajes y tienen los elementos dramáticos que la componen, también se basan en contextos y en documentos que se entrelazan con la creación colectiva para formar y comunicar una historia.

⁵“El 25 de julio de 2005, el Congreso colombiano aprobó la ley de Justicia y Paz (Ley 975). Con ella, se dio paso a un proceso judicial ambicioso y sin precedentes en el país: servir de instrumento jurídico y político, tanto a los victimarios como a sus víctimas. Para los primeros, la ley formuló un ofrecimiento amplio de desmovilización colectiva o individual de sus estructuras paramilitares y guerrilleras, además de su reintegración a la vida civil. Para las segundas, se ofreció verdad, justicia y reparación. En el marco de esa ley se constituyó la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) con unos mandatos específicos durante ocho años: acompañar los procesos de desmovilización y reincorporación de los actores armados, procurar una atención integral a las víctimas, facilitar los procesos de justicia y verdad y generar mecanismos de reparación simbólica y material para ellas”. (Jaramillo-Martin, 2010, 15)

2.4.1 El río, el escenario



Fotografía 2-1

Esta imagen es el escenario principal de la obra. A la derecha de la Fotografía 2-1 está la figura de una virgen, un sombrero volteado, una jarra, una biblia, un sartén, una rama, flores, entre otros objetos. En la mitad en este momento está el telón puesto, pero al subirlo aparece un espacio que asemeja la forma de unas rocas y de una cascada, como se puede apreciar en la siguiente imagen. En la parte izquierda de la fotografía, se puede observar un casco blanco, flores, un sombrero, una botella pequeña, cuatro utensilios de cocina y una rama. Tanto la pared de la derecha como la de izquierda tienen en el piso pétalos de rosa y velas; en el centro todo el piso tiene eucalipto.



Fotografía 2-2



Fotografía 2-3

El escenario de la obra es el río y apareció en las improvisaciones y trabajos colectivos entre los actores. El río quería hablar y se empezó a manifestar en el trabajo actoral. Badillo describe a este proceso de la siguiente manera:

En una improvisación se hacía una imagen de bolsas bellísima. Bolsas de plástico llenas de agua y gente tratando de pasar esa muralla. Esa fue la primera vez que apareció el río. Y difícil de hacerlo porque esa vaina pesa toneladas. Queríamos hacer esa imagen, pero para que fuera buena tenía que ser, no un murito chiquitico sino todo el espacio eso nos podía tumbar la cercha. Así de sencillo, entonces se decidió hacer de otra manera. Entonces apareció el río, el río, el río y fue apareciendo y relacionando hasta que se fue armando como que de ese caos... (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

Poco a poco el trabajo colectivo respecto al río fue tomado otras ideas hasta convertirse en el “río como tumba”. El público está inmerso en él, está metido en las tumbas. El escenario suena y habla como río. En la parte de adelante es donde los actores interactúan. Se encuentran dos muros con objetos, uno a la derecha y otro a la izquierda, en la mitad está un espacio con rocas que parece una cascada. Huele y hay eucalipto en el piso. Estos elementos contribuyen a que la atmósfera tenga esa sensación de cementerio y río al mismo tiempo.

Por ello, la escenografía tiene un papel muy importante para el espectador y para la dramaturgia de la obra, “la potencialización de la historia pues la escenografía es un elemento muy muy importante para que el espectador entre en el juego, sobre todo que crea el cuento. La verosimilitud también hay que hacérsela creer y la escenografía ayuda mucho metafóricamente porque no es un río, pero la gente siente el río” (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

En este sentido, el río tiene una presencia permanente en el escenario, pero se hace presente de manera directa en la escena III titulada: *El Río Habla*. El escenario cambia y se hace aún más explícita la relación con el río. Aparecen siluetas de personas con ramas cantando:

Es el río quien te habla,

Es el río quien te mira.

Sus aguas escuchan

Dolores y lamentos,

Sus aguas escuchan

Dolores y lamentos

Mientras sus entrañas

Teñidas de sangre

Se van convirtiendo.

La desgracia gritaba,

El suplicio gritaba

La muerte llegaba.

La tristeza llegaba.

Este río no soporta

ya más penas.

El cansancio, el hastío, la fatiga llegó.

El cansancio, el hastío, la fatiga llegó” (Badillo, 2014, 20).



Fotografía 2-4

Cabe resaltar que, en los diálogos de los personajes, se incluía al río en algunos momentos. Por ejemplo, tanto al principio, como al final de la obra, Mujer expresa que tiene las manos frías y Poeta que las tiene mojadas. Mujer dice también que huele a humedad y espanta a unos pajarracos que se les acercan. Por otro lado, Poeta escribe y pronuncia versos que incluyen al río.

En una escena mientras Mujer se lamenta y se pregunta por su hija, Poeta escribe en el piso:

Ruedan las heridas
En el silencio de las aguas y el frío.
Ruedan las torturas
En el silencio
De atroz oleaje (Badillo, 2014, 24).



Fotografía 2-5

Finalmente, Poeta casi al final de la obra deja en evidencia que él fue víctima de la violencia y que tanto su padre como su hermano habían sido arrojados al río, por ello, afirma “el río conoce mis lágrimas” (Badillo, 2014, 40). Este aspecto se profundizará más adelante. Es posible afirmar que el río entreteje las historias de todos los personajes, puesto que, por un lado, Poeta y Mujer se encuentran allí y llegan a donde Devota atrapados en la misma rama. Por otro lado, ambos fueron víctimas de la violencia y tienen un pasado del cual se puede indagar poco, pero los une una pena, los une el río. A Devota la une el río por su labor de recogerlos, rezarles, enterrarlos y no olvidarlos. El río al final se convierte en un cementerio, como lo muestra la

Fotografía 2-5 y tanto Poeta como Mujer son escogidos. Las escenas y momentos anteriormente mencionados se relacionan con la memoria y la verdad, como es posible verlo a continuación.

2.4.1 El teatro, la memoria y el aspecto político

La relación del teatro con la memoria y el aspecto político es importante, debido a que a través del teatro se crea una historia que representa momentos que corresponden al contexto colombiano y que se mezclan con elementos dramáticos. A su vez el teatro pretende dejar un mensaje en el espectador. Para César Badillo una palabra que define al teatro es memoria. También expresa que:

El teatro es una especie de crónica del tiempo que vive por lo tanto se mete con la memoria pienso que el teatro es muy modesto también... ..Es modesto... es un micropolítico, pequeño, pero no puede pretender cambiar la historia de la humanidad o parar una guerra. El teatro no para la guerra, no quita el hambre. Entonces es un trabajo de cierta manera invisible, importante, pero entre más retirado esté de las instituciones y del establecimiento, mucho mejor... ..eso puede ser una trampa porque nos puede quitar el brío y la actitud irreverente y digamos la actitud rebelde que tiene que tener el arte (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

Volviendo al río como escenario que entreteje la historia, es posible afirmar que este entrelaza la memoria y el aspecto político, y, por ende, a los personajes. Devota es el personaje que tiene este papel en la obra: le pide a Dios constantemente por sus necesidades, saca a los cuerpos del río, los cuida, los arregla, los viste y hasta la última parte de la obra reitera que no los va a abandonar.

Devota: (nuevamente en estado de trance) Virgencita, ayudad a los muertos y caídos en los campos de batalla, ayudad a los enterrados en los mares y en los ríos, ayudad a quienes vieron morir a tantos no acordándose de su propia muerte. (toma otro objetivo y lo cuelga) Teresa Cifuentes, la señalaron como colaboradora y la incendiaron su casa cuando todo es monte y no el saqueadero de carbón que es ahora. (mira a Mujer y a Poeta) ¿Y a ustedes qué les pasó? Yo me les voy a dedicar en cuerpo y alma, se los prometo (Badillo, 2014, 22).

Esta escena es muy importante porque relaciona al río, la memoria y los modus operandi, ya que, por un lado, uno de los personajes es acusado de ser colaborador de la guerrilla, lo que demuestra que también se usa un discurso del enemigo, el cual obedece a los modus operandi. Otros modus operandi son: incendiar las casas de las víctimas, las amenazas, el ocultar la verdad y las persecuciones. Aspecto que se profundizará en el siguiente apartado.

Por otro lado, la memoria está vinculada a las preguntas sobre cómo ocurrieron los hechos, es decir, a la búsqueda de la verdad. Por ello, es clave resaltar el papel de Mujer en la búsqueda de su hija, su necesidad de saber lo que había acontecido con ella y con su cuerpo.

Poeta juega permanentemente con la memoria y se escuda en que no puede recordar todo, pero cuando encuentra la verdad de los hechos en su memoria y en su cuerpo y es posible oír parte de lo que sucedió y de su culpabilidad. Él se dirige al público y dice:

Poeta: No son vanos fantasmas los que ahora me atormentan, son terribles realidades. Los veo bien. Todos los crímenes cometidos bajo todas las formas acuden a acusarme gritando: ¡culpable, culpable! Me parece que los espíritus de quienes he asesinado me persiguen y taladran en mi cabeza venganza.

(canturrea). La lluvia cae, pero, a mí qué; quizás me moje un tris, mañana tal vez el sol me podrá secar. ¿hay aquí un asesino? No. Sí, yo. Necesito encontrar a esa mujer. Esa mujer que lleva una muñeca. ¿No la han visto? ¿No la han visto? (Badillo, 2014, 35).

Para concluir, el teatro, la memoria y el aspecto político tienen una relación importante debido a que la representación teatral se realiza a partir de una postura política frente a un contexto que, como se explicó anteriormente, trasciende del espacio territorial. Asimismo, el teatro contribuye a la memoria, en el caso de la obra la memoria la lidera Devota y la insistencia de Mujer por encontrar la verdad. Poeta es quien va dando señales de cómo sucedieron los hechos y poco a poco llega a reconocer que sus recuerdos lo atormentan y que él es victimario. Esto también es un recurso del teatro para que el espectador vaya articulando las escenas y que a su vez se interpele. A continuación, profundizaré en la configuración de las violencias encontradas en la obra y en los modus operandi.

2.5 Configuración de las Violencias y Modus operandi de los victimarios

La configuración de las violencias en esta obra se ve reflejada de manera simbólica y directa. La primera se manifiesta en la historia al encontrar a Poeta con Mujer en un mismo escenario y pese a que él no recordaba de manera profunda lo que había acontecido con la niña, la forma como se relaciona con Mujer demuestra que no le interesa encontrar a su hija. Ella tiene unas reacciones frente a las formas de actuar de Poeta. Estas líneas de la violencia se resaltarán más adelante, así como la relación con los modus operandi de los victimarios.

Durante la obra es posible identificar al victimario ya que en algunos momentos este da pistas de serlo. El principal victimario es Poeta, le siguen Lobo General, Lobo Mujer y los hombres que amenazan a Devota, pero no revelan su identidad. A continuación, se analizarán las violencias que se configuran en la obra, los modus operandi de los victimarios y las tácticas utilizadas para esquivar estos modos de accionar.

2.5.1 Configuración de las Violencias

Los tipos de violencias encontrados en la obra son: la estructural, la directa y la simbólica. Las víctimas principales son: Devota y Mujer. Poeta, tiene el rol de víctima y victimario. Dichos aspectos hacen que esta representación teatral mantenga al espectador atento y poco a poco vaya descubriendo cada fase de cada personaje dentro de la historia.

La primera violencia que aparece en la obra es la desaparición de la hija de Mujer, en esta escena le cuenta a Poeta que a su hija se la llevaron en un camión, ella afirma: "... cuando les pregunté por mi hija me dijeron que no buscara problemas, que si quería regresar con la jeta llena de moscas" (Badillo, 2014, 15). Esta parte del testimonio, da cuenta de la segunda violencia de la obra que podría quizás interpretarse como modus operandi y es la violencia verbal que se materializa en amenaza. Este tipo de violencia lo padece Mujer y Devota, quien también es víctima de amenazas. La obra no especifica bien, pero por el lugar de enunciación del cual habla César Badillo, Coco, estos victimarios que aparecen son paramilitares. (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).



Fotografía 2-6

Otra violencia que sufre mujer es la verbal y directa por parte de Poeta, cuando ella le arroja unas piedras de manera violenta como reacción a las palabras de Poeta y de su insistente forma de evadir la búsqueda de la niña, la muñeca y sus apartados poéticos que Mujer no comprendía. Él le dice: “¡respete! Póngase firmes. ¡Silencio! Mujer tenía que ser para hacer tanto escándalo. ¡Obedezca o la mando al hueco! (Mujer intenta decir algo) ¡silencio! Cállese la jeta. Uno, dos, tres. ¡cuncillitas!” ver Fotografía 2-6 (Badillo, 2014, 25)

Esta escena es una revelación de su vida como paramilitar y quizá las órdenes que le daba a otras personas que estaban a su servicio o posiblemente a las mujeres que ejercían esta labor con él. Por otro lado, es evidente el miedo al cual se enfrenta Mujer.

En general, las violencias corresponden a momentos específicos de la obra y se manifiesta en los sueños de Devota, Mujer y Poeta, quienes de acuerdo a lo que va aconteciendo en la obra van mostrando sus miedos, revelaciones e incertidumbres. Asimismo, tanto Mujer como Poeta padecen de la violencia directa, ya que ambos pierden parte de su familia a causa de la violencia. Además, los dos están muertos, lo que quiere decir que sus familiares no nombrados en la historia también fueron afectados por este tipo de violencia. Mujer también padece la violencia estructural porque al salir a buscar a su hija sufre amenazas al igual que Devota⁶.

2.5.2 Acciones y Modus Operandi de los victimarios

Para definir los modus operandi de los victimarios es necesario tener en cuenta las características de los mismos. Poeta, el victimario principal de la obra, es un poeta frustrado que ingresó al paramilitarismo y tiene como jefes a Lobo Mujer y Lobo General; ellos a su vez tienen otros jefes a los cuales llaman “doctores”.

⁶ Devota, en un momento de la obra piensa en abandonarlo todo porque la amenazan y tiene miedo de que le hagan daño a sus hijos y a su mamá, “cómo se atreven a amenazarme a mí y a mis hijos”, pero finalmente se queda.

Poeta durante toda la obra va recordando episodios mediante sueños que se van reflejando en la pantalla y en algunas escenas, se bloquea al hablar y no permite que Mujer le acerque la muñeca. Le dan constantes picadas en la cabeza y en varias escenas le pregunta a Mujer que si tiene sangre en la cabeza, porque murió de un golpe en esta parte del cuerpo.

Los elementos que se utilizaron en el montaje dramático los actores del teatro *La Candelaria*. De acuerdo con César Badillo: “El tipo está despertando su memoria, el tipo está muerto y despierta y también cómo les ha pasado a estos tipos que les piden la verdad, y ellos dicen ¡ah yo no me acuerdo de eso! Ellos siempre tratan de borrar el casete o de hacer una jugada política, no meterse en ese problema.” (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

Lobo General aparece acompañado de un audio en la escena VI, en la que Poeta entra en un estado de catatonía; pasa por su lado y sale del escenario. Lobo Mujer y Lobo General aparecen juntos en la escena VIII titulada *Los lobos instruyen para matar*, en la que se muestra la alianza entre Poeta y los lobos, así como algunos modus operandi sustentados en un proyecto hecho para “los doctores”; escena que se profundizará en el tercer capítulo.

Por otro lado, como ya se ha mencionado anteriormente, cada vez que Mujer intenta ir por un sendero, Poeta hace todo lo que está a su alcance para convencerla de ir por otro. Esto se ve en la siguiente escena que también acontece después de otro recuerdo de Poeta que esta vez va acompañado de figuras de lobos proyectadas, acompañadas a su vez de sonidos de helicópteros. Cuando Poeta despierta dice:

Poeta: Venga. Si quiere vivir para entregar esa muñeca no podemos ir por ese camino. (pausa). Vamos por allá.

Mujer: A mí me dijeron que la vieron allá, en El Remanso.

Poeta: Esa es zona roja. Bala ventida.

Mujer: Y, ¿Usted cómo sabe?

Poeta: (Dudoso) todo el mundo lo sabe.

Mujer: No me importa (Badillo, 2014, 18).

La estrategia de Poeta en esta escena es utilizar parte de la información de los recuerdos para convencer a Mujer de que la zona a la que van es peligrosa y que es importante proteger su vida y así poder encontrar a la niña. En varias de las escenas da señales de conocer estos lugares, como sucedió al principio, al hacer la aclaración que el Remanso y el Placer no son el mismo lugar. Cuando en una escena entra El Hombre del Sombrero y le dice “su cara me parece conocida” y mira a Mujer y exclama: “Caras vemos, corazones no sabemos” (Badillo, 2014, 28) Esta es una escena da señales de que el victimario es Poeta, lo mismo sucede con otras escenas, dan información sutil y clave para que el espectador descifre las pistas que dan los diálogos.

Por otro lado, en un recorrido de sus recuerdos menciona a La Hormiga, Macayepo y Manpuján. Otra de las escenas que dan señales de que Poeta reconoce estos lugares es cuando Mujer le muestra la pala que le regaló Otilia, quien había encontrado a su familia desaparecida con ayuda de ésta y, además, le dio la información a Mujer de que su hija estaba en la vereda El Placer. Poeta responde “¿Otilia, la de la hormiga?” (Badillo, 2014, 25). Cuando mujer sigue indagando al respecto Poeta no responde si la conoce.

Otro aspecto fundamental de Poeta como víctima aparece casi al final de la obra. Cuando ya el espectador descubre que él es la persona que asesinó a la niña salen más recuerdos y vuelve a hablar de manera poco coherente. De esta forma, es posible interpretar como público que Poeta es una víctima del discurso del “orden” y es posible reconocer el porqué de sus afirmaciones anteriores sobre las lágrimas, su pasado y el río (las palabras subrayadas no son claras en la expresión de Poeta en la obra, el espectador las descubre con claridad cuando accede al texto dramático).

A mi padre, en la violencia pasada, los chulavitas le abrieron el baúl de su barriga con un cuchillo y lo botaron al río con mi hermano mayor. En el colegio yo era niño aplicado que cada mes izaba bandera. Día a día, con el cuaderno del prefecto de disciplina debajo del brazo, apuntaba con el esfero rojo a los que no llevaban la tarea. Y un día me conectaron con los que defienden el orden, con los duros, y con ellos me quedé ... (Badillo 2014: 33).

Otro de los modus operandi es el que planean y ejecutan Lobo General, Lobo Mujer y Poeta, mediante esta escena es posible percibir como espectador la otra cara de Poeta y las formas directas de asesinar al otro a partir del discurso quizás del “bien del país”.

Poeta: ¿sí escucha eso, señor? (pausa) ¿Qué es? (pausa) ¿es esa lámpara? (pausa)
¿Es alguien cantando? (pausa) ¿Quién se atreve a cantar aquí? (pausa) Les vamos a encinar los estómagos (pausa).

Lobo general: que todo el mundo se acueste a las ocho de la noche. (Pausa) ¿están listos los músicos?

Pausa

Poeta: esas lámparas sirven para mantener despiertas a las gallinas.

Lobo general: ya sabe, como cocinando tortugas. (pausa)

Poeta: cocinando tortugas. (Pausa) ya todos tienen gasolina.

Pausa

Lobo general: El avión blanco y los aviones ya están listos. (pausa). Que nadie a la zarigüeya. (Pausa) Revisen bien. (Pausa)

Poeta: ese ruido, señor. (Pausa) No puedo con ese sonido. (Pausa) ¿Doy la orden? (Pausa) ¿Doy la orden señor? (Pausa)

Lobo General: que todo el mundo comience la fiesta (Pausa) (Badillo, 2014, 40)

Cabe resaltar que Mujer al parecer no solo es víctima de desaparición forzada, sino que por estar en esta tarea de la búsqueda de su hija es víctima a su vez de desplazamiento forzado, ya que en una parte de la historia dice que extraña sus plantas y en otra que le quitaron todo: “ni un pollito me dejaron” (Badillo, 2014, 21) Al parecer también cayó dentro del plan que organizaron Lobo General y Lobo Mujer junto a Poeta porque la muñeca tenía los dedos quemados.

Devota sufre amenazas constantemente porque la labor de recoger a los cuerpos que llegan al río les incomoda a los victimarios. Recibe amenazas escritas. En la calle la persiguen hombres y hasta la van a buscar a la casa. En una escena de la obra ella afirma: “Hoy me persiguió todo el día un hombre. Estará esperando que me lo coma (ríe). Ustedes saben que yo no le como a nada, pero el miedo existe” (Badillo, 2014, 31).

Cabe resaltar que los personajes anteriores sufrieron de diferentes tipos de violencias a través de diversos modus operandi desde la perspectiva paramilitar: Las amenazas, la quema de lugares y de personas, el desaparecer los cadáveres en el río, el olvidar parte de lo que acontece y luego recordar por fragmentos, el tener un “proyecto” para favorecer a unos pocos, entre otras formas de operar se materializar las violencias.

2.6 Tácticas de las víctimas ante las estrategias de los victimarios

Según Michel de Certeu, como ya se mencionó en el primer capítulo, las tácticas son las formas de respuesta a las presiones de las estructuras de poder. Por ello, es importante destacar que en la obra *Si el Río Hablara* las opresiones son susceptibles de análisis teniendo en cuenta los modus operandi y las formas como recaen en las víctimas las acciones de los victimarios.

Devota recibe constantes amenazas en su casa; sus reacciones no son de miedo; al contrario, encara el asunto y se refugia pidiéndole a los cuerpos que rescata que la protejan:

Devota: (dirige su habla hacia la puerta) qué me importan sus habladurías. Que se jodan todos si no les gusta que yo viva mi vida libre. Envidia, envidia es lo que tienen. (baila con Mujer). Mi vida no ha sido fácil... .. ¡Qué tal!, me siguen matando esas cosas. (muestra un sufragio) ¿Qué creen?, ¿Qué no tengo quien me cuide? Yo tengo quien me defienda, majaderos. No voy a dejar lo que estoy haciendo solo porque a ustedes no les gusta; con la muerte vivo y con ella me entiendo. Me tienen mamada. Ustedes no me asustan. Así que hagan lo que tengan que hacer. (toma de nuevo un objeto va a la pared, lo cuelga) (Badillo, 2014, 21).

Por otro lado, Mujer, al ser víctima de desaparición forzada, prefiere no quedarse con la duda de dónde está su hija y de qué pasó con su cuerpo; por el contrario, sale en busca de ella e indaga con conocidos sobre su paradero a pesar de las amenazas que le imponen.

Mujer siempre enfrenta de manera directa a Poeta, incluso cuando está confundida porque no sabe cómo interpretar lo que habla. Por ejemplo, en la escena en la que encuentra partes de ropa que no pertenecen al vestido de su hija, pero se le ocurre poner una señal. Poeta enuncia estas palabras evasivas ante la idea de Mujer: “¡Me voy! ¡quisiera convertir en palabras todo

lo que veo, pero no puedo! ¡Un revuelto de pichones escarlata gira alrededor de mi pensamiento!” (Badillo, 2014, 26) Ante esta respuesta Mujer afirma: “siempre escupe palabras que no entiendo. Sangre la que tengo yo en mi memoria, Y en la suya, ¿qué es lo que tiene? Hay que visar, poner una señal, una señal” (Badillo, 2014, 27).

A medida que va transcurriendo la historia, Mujer va uniendo las piezas, al igual que el espectador. Siempre que Poeta se resiste a buscar bien a la niña o a seguir los pasos de Mujer, ella se enoja y tiene varias discusiones con él como la descrita anteriormente. Otro de los momentos importantes es cuando Mujer empieza a dudar de Poeta y ya no quiere que la acompañe en su búsqueda: “Caras vemos, corazones no sabemos. (mira a Poeta, furiosa) No se me acerque. (mostrando la muñeca) Y no se le ocurra volver a tocarla. Coja por otro lado” (Badillo, 2014, 29).

Devota sueña y aparece hablando con Mujer aparece, le dice: “Ya no sé quién es él. Dizque poeta. Hasta en los sueños se me aparece...” “...pesadillas es lo que tengo. Eso de la sangre y las picadas en la cabeza. A la muñeca no la quiere, casi me la despedaza”. (Badillo, 2014, 29). Esta escena es clave porque le deja en evidencia al espectador que las escenas anteriores, las que revelaban sueños de los personajes, proporcionaban información para conocer la verdadera identidad de Poeta.

Por otro lado, demuestra la valentía de Mujer ya que a pesar de encontrar todas estas pistas e indicios de que Poeta era el asesino, no demostraba miedo sino coraje y valor para enfrentarlo. Asimismo, él se somete a las órdenes de Lobo General y Lobo Mujer, actúa de forma pasiva ante sus peticiones, lo que quiere decir que sus acciones, en especial la de asesinar, están relacionadas con un “proyecto” que al parecer él mismo no entiende.

De acuerdo con las características de los personajes de la obra es posible afirmar que Devota y Mujer son personas empoderadas que enfrentan los hechos amenazantes de frente y sin miedo, esto es quizás lo que le cuesta la vida a Mujer. Las tácticas de estos personajes consisten en enfrentar de manera directa, mientras Poeta tiene tácticas para evadir a Mujer, sin embargo, no puede evadir las órdenes de sus jefes.

En síntesis, las violencias que narra la obra se basan en partes del contexto específico colombiano, representados a través de victimarios y víctimas que ejercen estrategias y tácticas respectivamente. El río es un actor social que hace parte del escenario, al igual que el espectador. Además, la intencionalidad de hacer memoria mediante esta creación teatral aporta a los receptores y lo cuestiona sobre el cuerpo, el espacio, el contexto y la desaparición forzada.

CAPÍTULO 3: ELEMENTOS LITERARIOS, METAFÓRICOS Y PERFORMÁTICOS EN *VIENTO SECO* Y *SI EL RÍO HABLARA*

En los anteriores capítulos he analizado la obra de teatro *Si el río hablara* del teatro La Candelaria y la novela *Viento Seco* de Daniel Caicedo. El fin de este capítulo es cruzar dichos análisis para hallar y describir de manera intertextual entre las mismas, teniendo en cuenta el estudio literario realizado sobre ellas. Este análisis requiere tener en cuenta los elementos transversales que se han identificado, tales como: representaciones de la violencia, el río como actor social, el territorio y la territorialidad, la memoria y el cuerpo. Por otro lado, se analizarán las categorías identificadas en cada obra como la violencia, los modus operandi y las tácticas de las víctimas.

Asimismo, este capítulo analiza los contextos en los que surge cada una, las cartografías realizadas en los anteriores capítulos, la memoria y las resistencias que surgen alrededor de cada obra, los recursos dramáticos que contribuyen a la narración y al tejido de las historias. Por último, se pretende dar cuenta de la relación contextual de las obras, lo cual arrojó otra vertiente investigativa: el concepto de nación.

En este sentido, el propósito de este capítulo es contrastar las obras anteriormente mencionadas, para lo cual es importante remitirse a la teoría de los polisistemas, que permite el encuentro y el diálogo entre las diferentes disciplinas para, de esta manera, encontrar una respuesta a un cuestionamiento.

Para ello, me remito al texto de Even-Zohar (1999) *Factores y dependencias de la cultura. Una revisión teórica de los polisistemas*, en el que se plantea el hecho de que la noción de sistema ha proporcionado instrumentos versátiles para el análisis de fenómenos socio-semióticos en tanto que reduce el número de parámetros que deben asumirse para trabajar en un contexto determinado.

Itamar Even-Zohar, investigador israelí, profesor en la Universidad de Tel Aviv, es el fundador de la *Teoría de los polisistemas*, de gran importancia en el campo de los estudios

culturales, de la traducción y de la construcción de identidades. Sus obras tuvieron gran acogida, sobre todo en países donde conviven dos o más lenguas, como Canadá, Bélgica, India e Israel.

En la teoría del polisistema, Even-Zohar (1999), parte de la idea de que la cultura, las distintas lenguas, la literatura y la sociedad podrán entenderse y estudiarse mejor si se consideran como sistemas y no como conjunto de elementos dispares, la idea de sistema permite explicar en forma más adecuada los fenómenos conocidos y descubrir otros. Un polisistema podría definirse como un sistema de varios sistemas, con intersecciones y superposiciones mutuas; funciona como un todo, único y estructurado, cuyos miembros son interdependientes. Este polisistema es, además, dinámico y heterogéneo, todos sus sistemas están jerarquizados. Su dinamismo radica en la lucha permanente entre varios estratos, así, el cambio en el eje diacrónico constituye la victoria de un estrato sobre el otro. Las obras canonizadas, parecen preservadas como patrimonio de la humanidad, en tanto que las otras, las no canonizadas o periféricas, están condenadas al olvido.

Esta teoría está ligada fuertemente a la perspectiva analítica del formalismo ruso, que propone entender los hechos literarios a través de diferentes constructos o sistemas; para explicarlo utiliza oposiciones binarias: textos o, mejor, productos canónicos, aceptados por la academia y no canónicos; centro, academia o instituciones avaladas y periferia; actividades: primarias o innovadoras y secundarias o conservadoras. De la movilidad de los productos de traducción en los sistemas y de la tensión equilibrante surge la pugna por conservar cierto grado de equilibrio dinámico. En este sentido, la novela *Viento Seco* corresponde a la literatura de periferia y *Si el río hablara*, aunque lejos de ser canónica, fue presentada en el Teatro Colón en el año 2015.

Concretamente, el polisistema literario trabaja teniendo en cuenta los siguientes términos. El productor o emisor es quien crea u oferta un producto literario: escritor, productor, traductor, ilustrador. El consumidor o receptor es el lector, oyente, cineasta, traductor. El producto o mensaje es el libro, cuento, canción, película. El repertorio o código son los elementos y modelos propios de cada sistema: cuento, folletín, diversos tipos de novela. Las instituciones

o contexto son las escuelas, editoriales, campañas de promoción. El mercado o canal son los espacios que ofertan los productos, librerías, televisión, ferias del libro, etc.

A continuación, realizaré un análisis de los contextos en los cuales se desarrollan las obras, teniendo en cuenta las violencias identificadas en las obras, así como los modus operandi y los ejes transversales de dichos análisis.

3.1 Análisis comparado de los contextos, violencias y de los modus operandi identificados en la obra teatral *Si el río hablara* y la obra literaria *Viento Seco*

Como se analizó en el primer capítulo, la novela *Viento Seco* se publicó en Bogotá en 1953 y se ubica temporalmente en la época del bipartidismo en Colombia con antecedentes históricos como el Bogotazo de 1948. Su narración está basada en hechos y memorias de la vida del autor, por lo que la novela es catalogada como novela de testimonio. Cuenta específicamente lo sucedido en la masacre de Ceylán y la forma como los liberales sufrían de manera directa la guerra, las implicaciones que tenía ser liberal y el papel del Estado, “los pájaros” y “los chulavitas” y su maquinaria política; así como la relación tanto de la iglesia con el gobierno como del Estado con el discurso de la *Guerra Fría*. Dichos actores se van entretejiendo en la novela.

Por otro lado, el contexto al que le apuesta *Si el río hablara* es el de los desaparecidos en Colombia y la coyuntura del 2011: los falsos positivos. El grupo de actores del teatro La Candelaria se da a la tarea de investigar y crear una historia que represente este contexto que, sin duda alguna, se relaciona con algunos tipos de violencia que también narra la novela *Viento seco*. Además, en sus inicios el Teatro La Candelaria retomó antecedentes importantes como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el golpe político de Rojas Pinilla y el Frente Nacional. En tal sentido el grupo de actores se integró y empezó a tener una postura de país y de teatro. Debido a estas coyunturas políticas, el Teatro La Candelaria también creó una forma de trabajar el cuerpo y el teatro; y al tiempo, fue gestando unos ejes de investigación y formación teatral.

Finalmente, es necesario destacar que los contextos sociales, políticos y económicos obedecen a unas formas de direccionar el país y se relacionan directamente con la creación del entorno social, la construcción de país y, por ende, se reflejan en las representaciones sociales.

3.2 El proyecto de Nación, una directriz política

Los contextos de estas obras no sólo relacionan a los actores armados que a su vez son personajes, sino que también tiene una carga política que corresponde a un proyecto de nación que, además, tiene varias directrices políticas. Recordemos que “*los pájaros*” son un grupo de personas de filiación política conservadora que nació en El Valle del Cauca y cuyo objetivo principal era exterminar a las personas del partido de oposición, el partido liberal. Por ende, protegían al mandatario del momento: Mariano Ospina Pérez y posteriormente a Laureano Gómez Castro. Por otro lado, surge un grupo que apoya la labor de “los pájaros”, denominado “los chulavitas”, conformados por policías que tenían la posibilidad de ejercer acciones violentas en varias partes del país. Este grupo tuvo origen en la vereda Chulavita del departamento de Boyacá.

En este sentido, es necesario tener en cuenta que en la novela *Viento Seco* se narran las masacres que ocurren durante el período presidencial de Laureano Gómez. Ya estaban organizados “los pájaros” y “los chulavitas”, quienes mediante diversas formas de operar tenían la potestad de asesinar a los liberales y de realizar acciones violentas sobre los cuerpos, las familias, las pertenencias e, incluso, los animales. Como se evidenció en el resumen de la obra, fueron múltiples las torturas a las que fue sometida la población liberal. Sin embargo, en este apartado me centraré en la parte en la que se perpetran las masacres de Ceylán y la del 22 de octubre. En la primera masacre, Antonio y Marcela tienen que recurrir a diversas tácticas para sobrevivir, como no pasar por las vías principales, sino seguir el río hasta encontrar una salida segura y posteriormente reunirse con don Andrés.

En relación con la masacre del 22 de octubre, es pertinente resaltar la forma como actúan los victimarios. Su principal estrategia es operar de manera conjunta y rápida al dispararle a la

multitud de desplazados que se refugiaban en La Casa Liberal, sin distinción alguna y con ayuda del Estado, un Comandante al parecer del ejército y un Gobernador (Caicedo, 1953, 113). La población no estaba preparada para este ataque, sin embargo: "... desde la Clínica Médica que está situada en frente, llamaban a la Brigada y al Cuartel. Por estos teléfonos los vecinos pedían a las distintas autoridades locales que vinieran. De la Guardia del Batallón y del Comando anunciaron su inmediata presencia en el lugar, pero no llegaron hasta después del asalto" (Caicedo, 1953,115).

De acuerdo con lo anterior, es evidente que el aparato estatal apoyaba el accionar de "los pájaros", "los chulavitas" y los detectives, quienes podían cometer esta serie de asesinatos y maltratos con la ayuda de las autoridades, bajo el discurso del enemigo, del comunista y del revoltoso, a raíz de ese discurso universal de la *Guerra Fría*.

Por otro lado, según Escobar y Bedoya, la relación de Laureano Gómez con la masacre del 22 de octubre iba más allá de que él fuera el mandatario de la época, se fundamenta en un discurso de Lleras Restrepo en 1949, quien manifestó en septiembre de 1949 que Ospina le

... entrega irrestrictivamente a la voluntad de Laureano Gómez, hecho que será nefasto para la estabilidad de la "democracia" colombiana. Laureano impondrá, entre otros, el conservador Nicolás Borrero Olano como gobernador del Valle del Cauca. Éste gobernará desde el 8 de octubre de 1949 hasta el 12 de mayo de 1950. Durante este período sucede la masacre de la Casa Liberal en Cali, el 22 de octubre de 1949 (Escobar, 1980, 27).

Lo anterior demuestra que ya había una lectura de Lleras y quizás de otros políticos, que ya habían identificado el asunto y además lo ponían en evidencia en sus discursos e incluso en textos. Lleras afirmó en el texto *De la república a la dictadura* que:

Todos los nombramientos son elementos incondicionales del señor Gómez y conocidos por su espíritu violento y sectario... Fueron sus hombres de confianza los agentes de la violencia; él quien inventó la teoría para justificarla... La verdad es que Ospina y Gómez son solidarios de la atroz empresa que condujo al derrumbe de las instituciones y a la desolación de la república (Lleras citado en Escobar 1980, 27).

En cuanto a la obra *Si el río hablara*, toma como base contextual los desaparecidos en Colombia y las desapariciones forzadas. Tema que, desde luego, no era nuevo, sino que en el período de la creación de la obra se acrecentó. De acuerdo con el estudio sobre la desaparición forzada en Colombia, realizado por el Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, titulado *Comportamiento del fenómeno de la desaparición, Colombia, 2013*, sostiene que:

Los datos reflejan que una vez en funcionamiento el Registro Nacional de Desaparecidos, el número de casos registrados por año aumentó de manera sostenida entre 2008 y 2011, año en el que alcanzó su pico más alto con 7.966. Desde entonces ha habido una leve disminución en los casos reportados por año. Para 2013 se presenta una reducción de 637 menos (8,03%) sobre el total de registros, frente a 2012 en el que igualmente se había reducido en 40 frente a 2011. De igual modo, en 2013 los casos de desaparición presuntamente forzada presentan una reducción en 15 frente al año anterior (Ramírez y Segura, 2013, 485).

Es necesario tener en cuenta que la desaparición forzada es un crimen de Estado. Lo anterior respalda que durante la política de Seguridad Democrática se incrementaron las desapariciones forzadas, razón por la cual, *Si el río hablara* representa este contexto. Por otro lado, de acuerdo con una investigación realizada por CODEHSEL: “durante los primeros 5 años del gobierno de Álvaro Uribe Vélez los paramilitares cometieron 3.907 homicidios y desapariciones forzadas, a pesar de haber declarado el cese de hostilidades en contra de la población civil, como condición previa al inicio del proceso de negociación y reconocimiento político adelantado por este gobierno” (CODEHSEL, 2008).

Cabe resaltar que durante el gobierno de Uribe también se utilizaron expresiones como “terrorista” para referirse a la oposición a su gobierno y se usó la figura de los grupos paramilitares para defender los intereses gubernamentales y los de los hacendados. Caso similar al del gobierno de Laureano Gómez, quien se refería a sus opositores como comunistas; además de ello, “*los pájaros*” y “*los chulavitas*” protegían los intereses del mandatario.

Sin embargo, un contraste interesante en los antecedentes del Teatro La Candelaria y sus inicios es que durante la administración de Laureano Gómez se realizó un plan de formación de actores, por lo cual, el teatro pudo trascender de las universidades para la creación de los teatros pioneros. Resulta paradójico su interés por las artes, que permitió filtrar otras formas de expresión, debido a las otras políticas de su gobierno.

Igualmente es interesante resaltar que, terminando el período presidencial de Álvaro Uribe, se fundó en 2010, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes) y el Ministerio de Cultura (fundado en 1997) tomó fuerza. Sin embargo, el Estado invirtió en mayor proporción a partir de 2013. De acuerdo con El Espectador: ... mientras en 2011 se realizaron seis mil eventos culturales, los bogotanos participaron en 2013 de unos 12.500, es decir, el doble. También, los ingresos que recibió la ciudad por venta de bienes y servicios culturales, ascendieron de \$850 millones en 2011, a \$8.855 millones en 2013 (El Espectador, 2014).

En cuanto a la obra *Si el río hablara* del Teatro La Candelaria, es posible analizar el proyecto de país VIII, titulado *Los lobos instruyen a matar*, en el que aparecen Lobo General y Lobo Mujer, quienes entran al escenario y se suben a una tarima y hacen sonar un pito. Poeta intenta subirse a la tarima, pero ellos no lo dejan. Sin embargo, él les entrega una lista “que contiene los nombres, la ubicación y la profesión de todas las personas que están en contra de nuestro proyecto” (Badillo, 2014, 33). Ante esta acción Lobo Mujer responde: “Muy buen trabajo, muy bien...”. Lobo General calla a Lobo Mujer por su demostración de celebración. Esto sucede una vez más, lo que demuestra el poder que tiene él sobre esta mujer. A continuación, se proyecta un video de paramilitares disparando en varias partes del país, se termina y celebran con confetis.

Lobo Mujer: A los doctores les va a encantar

(Lobo General calla a Lobo Mujer y hace una señal para que Poeta se acerque)

Lobo General: El juicio de la historia reconocerá la bondad y la grandeza de nuestra causa.

Lobo Mujer: Nuestro patriótico sacrificio.

(Ambos ponen sus manos sobre la cabeza de Poeta y le vierten agua en ella)

Lobo Mujer: Sentimos el corazón henchido de amor por tener un nuevo integrante en esta heroica hazaña.

(Poeta intenta tocar la máscara nuevamente)

Lobo General: Pero todavía falta camino por recorrer.

Lobo Mujer: Dios bendiga a este glorioso país.

(Da la orden para que la máscara suba)

Lobo General: Dios bendiga a este glorioso país.

Todos: Dios bendiga a este glorioso país (Badillo, 2014, 34 - 35).

Esta escena da cuenta del uso del discurso religioso, puesto que representa cuando Poeta ingresó al grupo paramilitar y el festejo que los jefes demuestran es claro, así como el poder que tiene Lobo General sobre Lobo Mujer, lo cual da cuenta de las estructuras de poder, así como la forma como es tratado Poeta, como el súbdito al que se le permite acercarse a los lobos sólo cuando ellos dan la orden. La acción de ponerle agua en la cabeza puede interpretarse como el “bautizo” de Poeta para iniciarse en las filas paramilitares. Por otro lado, mediante esta escena es factible analizar el discurso de país y patria al referirse a la labor como un sacrificio patriótico que además entrelaza a la religión y a la patria.

A la patria también se refiere el narrador en Viento Seco cuando describe los pensamientos de don Andrés, cuando él veía que los prisioneros eran transportados en aviones y arrojados al vacío vivos y con las manos atadas “comprendía que estos horrores hicieran desaparecer el concepto de patria y que los hombres nacidos en Colombia, cuando veían que sus hermanos eran así tratados desde lo alto, consideraban que Colombia no era buena madre” (Caicedo, 1953, 94). Mediante estas descripciones es posible percibir que las dos nociones de patria que muestran las obras están mediadas por el discurso que corresponde a su contexto y que, a través de los personajes, es fácilmente identificable la presencia de personas que obedecen dicho discurso, y otras que no lo hacen.

A continuación, se relacionarán los distintos tipos de violencia encontrados en las obras, así como los modus operandi analizados en los capítulos uno y dos, con el fin de identificar las similitudes y diferencias tanto del contexto como de las categorías de esta investigación.

3.3 Relación de las violencias encontradas en la novela *Viento Seco* y la obra de teatro *Si el río hablara*

Con base en la retórica de la *Guerra Fría*, el contexto de la violencia bipartidista, el Bogotazo, y el papel influyente de la iglesia y el Estado, es posible rescatar que en la novela *Viento Seco* se identificaron diversos tipos de violencia, los modus operandi de los victimarios y sus características. Dentro de estas violencias se identificaron: la simbólica, la directa, la estructural y la social, las cuales se manifestaban en violencia política, violencia de género, violencia sexual, violencia religiosa, violencia económica y simbólica.

Los hechos violentos eran perpetrados principalmente por “los pájaros” y “los chulavitas”, quienes directamente atacaban a los liberales bajo la premisa y construcción del otro como enemigo, populacho y comunista. Una de las formas de materializar la violencia era la violación sexual a las mujeres y la violencia directa sobre los cuerpos, sin distinción de género ni de edad. Sobre el cuerpo también se puede ver la forma en que los victimarios asesinaban y quitaban partes y órganos a las personas vivas o muertas.

Por otro lado, la violencia económica se puede ver en la forma como eran tratados los mismos liberales, ya que eran segmentados por los victimarios, es decir, quien ostentaba mayor poder adquisitivo tenía algunos privilegios, como era el caso de don Andrés, quien logró un acuerdo con unos policías para llegar a Cali. Además, el único objetivo violento no era solamente asesinarlos, sino quemar sus bienes para, en caso de que alguien saliera con vida, sumirlo en total pobreza. Por último, la violencia simbólica se visualiza en la forma como se aterrorizaba a la población. La configuración de estas violencias se puede materializar en los modus operandi que se contrastarán más adelante.

En cuanto al contexto de la obra *Si el río hablara*, es importante destacar que, a pesar de la diferencia temporal, en cuanto a la realización y la publicación de las obras, existe una relación directa entre los tipos de violencia encontradas en dicha obra. Aunque parte del hecho violento de la desaparición forzada, también se entreteje con otros como las amenazas y el desplazamiento forzado. Para el caso de esta obra, el contexto discursivo corresponde al de las torres gemelas, ya que Uribe tomó como bandera discursiva este hecho violento, que lo llevó hasta la Casa de Nariño y a mantener su poder político durante dos períodos presidenciales, porque, de acuerdo con la revista *Semana*, en junio de 2001, la imagen de favorabilidad de Uribe como candidato era del 1%:

Por esos días Horacio Serpa lideraba las encuestas llegando hasta el 46%, casi que duplicando la favorabilidad de Noemí Sanín que se movía alrededor del 26 % y el 30 %. A finales de septiembre, después de la conmoción mundial que generó el atentado del 11 de septiembre a las torres gemelas, y la ofensiva mundial contra el terrorismo que desencadenó, Uribe, ya empezaba a registrar 23%, mientras que Serpa se mantenía arriba con el 41%, Noemí se desprendía de las encuestas (*Semana*, 2014).

En cuanto a los tipos de violencia, fue posible identificar la violencia estructural, directa y simbólica. La violencia directa recae principalmente sobre Poeta y Mujer, a quienes la guerra les quitó parte de su familia; a él a su padre, y a ella a su hija. Asimismo, Mujer también recibe violencia directa verbal por parte de Poeta en el momento en que él le da órdenes como si fuera su “subalterna”. Por otro lado, la violencia estructural recae sobre Mujer y Devota al recibir amenazas; Mujer por buscar a su hija y Devota por rescatar los cuerpos encontrados en el río. La violencia simbólica se produce cuando Mujer está buscando a su hija y Poeta le miente, la hace ir por otros lugares y además le oculta información sobre el cuerpo de la niña. Adicional a esto, Mujer perdió todos sus bienes y también fue víctima de desplazamiento forzado.

Por último, me parece pertinente destacar que, en *Viento Seco*, el autor incluye de manera directa a la guerrilla como un actor dentro de la historia, y por ende, tiene una carga ideológica, conflictiva y violenta. Mientras que en *Si en río hablara* la crítica hacia el ELN es sutil y se evidencia en la escena IV que se titula *Vida de Devota*. Cuando Devota nombra

a algunas de las víctimas que ha sacado del río, toma un portarretrato y dice: “Aquí tuvo una foto de la familia Martínez. De los hermanos mayores, Pedro y Daniel, uno cogió con estos señores. Otro se torció para el otro lado. Un día se enfrentaron y hasta ahí llegó la familia Martínez. Pobrecita doña Eulalia” (Badillo, 2014, 22)

En resumen, los tipos de violencia se pueden analizar en estas dos obras son:

- Pérdida de familiares a causa de la violencia: Pedro, Antonio y Marcela; y Poeta.
- Víctimas de la violencia sexual: Cristal y una las mujeres que no es posible identificar en la novela.
- Víctimas de violencia de género: Marcea, Mujer y Lobo Mujer.
- Víctimas por la construcción de un enemigo: todos los personajes de las dos obras. Es posible hacer esta afirmación porque en las dos obras tanto los victimarios como las víctimas están siendo influenciados por el discurso y las prácticas que se impusieron en los dos períodos históricos.
- Víctimas de amenazas: Devota y Mujer.
- Víctimas de la violencia directa: Mujer, Poeta, Antonio, Otilia, la familia Martínez, Marcela, Pedro, Cristal, Emilio, Luis, jóvenes, hombres y mujeres liberales que no tienen una identidad específica en la obra.
- Victimarios: Poeta, Lobo Mujer y Lobo General, guerrillas, “Chulavitas”, “Pájaros” y detectives.
- Víctima y victimario: Poeta, Lobo Mujer, Cristal, Pedro y Antonio.

3.4 Modus operandi encontrados en la novela *Viento Seco* y la obra de teatro *Si el río hablara*

Para comprender los modus operandi encontrados en esta novela es necesario destacar que “los pájaros” y “los chulavitas” contaban con apoyo estatal para capturar, torturar y asesinar a los liberales. Por otro lado, se formaron las guerrillas, quienes se enfrentaban en contra de “los pájaros” y “los chulavitas” y se asesinaban mutuamente. La novela no aclara cuáles eran las formas específicas de enfrentamiento entre los dos bandos, sólo muestra escenas en las

que se disparan y mueren. Asimismo, los modus operandi de dichos victimarios eran sangrientos, directos y simbólicos, debido a que no sólo asesinaban, sino que jugaban con los cadáveres delante de las personas para atemorizar a la población, violaban a las mujeres frente a sus parejas, castraban a los hombres, entre otros castigos.

Algunos de los victimarios intentaban saciar sus ansias de poder y sus deseos. Tal es el caso de Vampiro, quien extraía sangre de hombres jóvenes; o por ejemplo La Hiena, que comía corazones de hombres jóvenes para atraer la vitalidad. Todo esto lo relaciona el mismo Caicedo con magia negra. Por otro lado, el Sargento coleccionaba partes del cuerpo de los cadáveres para recibir méritos, las conservaba en frascos de alcohol. El Chamón por su parte defecaba en la boca de los cadáveres. Estas formas de operar iban acompañadas del discurso sectario, de torturas, golpes, incendios tanto de casas como a la población directamente, así como la desaparición de los cadáveres y de las evidencias de los crímenes al arrojarlos al río.

Estas formas de ejercer el poder pretendían visibilizar el uso de la fuerza para que las demás personas comprendieran no sólo quién ejercía el poder sobre la población, sino los castigos a que se podrían enfrentar, lo que atentaba contra la dignidad de las personas. Esto sucedió con Cristal, mujer que fue violada por doce policías en el cuarto del colegio en que dictaba clase. La novela enuncia varias violaciones públicas.

Al relacionar los modus operandi de la novela *Viento Seco* con la obra de teatro *Si el río hablara*, es posible encontrar en primera medida el uso del fuego para incendiar las casas y los cuerpos de las víctimas. Este aspecto es evidente en la escena XI titulada *El General*. Aparece Lobo General y le da órdenes a Poeta, éste le indica que: “ya todos tienen gasolina” (Badillo, 2014, 39). Posteriormente se evidencia la relación de los paramilitares con el ejército, cuando Lobo General responde: “El avión blanco y los camiones están listos” (Badillo, 2014, 40).

En esta misma escena Lobo General y Poeta dan a entender que tienen hasta músicos y fiesta para acompañar el “placer” de matar, aspecto que también tiene en común con la novela. En

Viento Seco algunos asesinatos, violaciones y actos violentos en general se realizan en cantinas, incluso no necesitan música para celebrar la muerte.

Otro de los modus operandi que se relaciona con la novela, aparte del uso del fuego como elemento destructivo, es el de arrojar los cuerpos al río. Así como Antonio, muchos otros hombres fueron capturados, torturados y arrojados al río. En la obra de teatro el cuerpo de la hija de Mujer también fue arrojado al río, se desconoce si antes de haberlo arrojado ella estaba aún con vida.

Por otro lado, tanto Mujer como Poeta llegan muertos al río, pero tampoco se sabe cómo llegaron allí ni quién los asesinó. Adicionalmente, es necesario decir que se narran pequeñas historias alrededor de familias y de los cadáveres que no son visibles en la obra mediante actores, pero se representan por medio de objetos y de maniqués.

Es importante resaltar que las dos obras comparten actores armados legales como la policía y el ejército: la niña fue capturada y subida a un camión del ejército, el papá de Poeta fue asesinado por la policía “chulavita”, uno de los principales victimarios de la novela. Asimismo, otros de los modus operandi que se encontraron en la obra de teatro fueron las amenazas, las torturas y la evasión de la verdad de los hechos.

Por último, me parece pertinente destacar la figura de la iglesia en la novela *Viento Seco*, tiene un papel de autoridad conservadora que a través de su poder le da legitimidad al discurso del gobierno. En cuanto a la obra de teatro, se puede decir que no hay una figura directa que represente a la iglesia, pero sí a la religiosidad. Devota creía ciegamente en los cuerpos que rescataba, les daba sepultura y hasta les pedía milagros, les rezaba, los encomendaba a la virgen, y guardaba los objetos que traían al río. Asimismo, Mujer, expresa frases que atestiguan de su fe católica, como pedirle protección y ayuda a la virgen. La reacción de Poeta frente a este tema de la religiosidad es cuestionarse: “¿No soy parte del Dios de ella? ¿Dios no perdona el mal?” (Badillo, 2014, 40). Otro aspecto importante que se trató anteriormente es el uso del discurso religioso en las formas de actuar y justificar las acciones paramilitares.

3.5 El río y el cuerpo, tejido de la violencia en las obras

La relación del río y el cuerpo se muestra en ambas obras de manera directa, ya que en los relatos se usa para borrar las huellas de la guerra, de las torturas y de las diferentes formas de matar. Como ya he hecho mención anteriormente, el río es el símbolo de las tumbas y del cementerio que aguarda los cuerpos maltratados por la violencia. También es el testigo inmediato de esta guerra.

En *Viento Seco*, el río aparece en momentos específicos: el primero es cuando Marcela y Antonio lo siguen para escapar de Ceylán a Cali, en esta huida se encuentran con que el río ha cambiado de aspecto, está rojo debido a la sangre de las víctimas que han sido arrojadas. Estaba tan rojo que los victimarios tuvieron que ayudarse de palas para que la sangre que había quedado alrededor se fuera junto con la corriente y los cuerpos. El río y los puentes fueron unas de las maneras más importantes de operar para la guerra, ya que desde los puentes eran arrojados los cadáveres y las personas. El uso de estos puentes cambió debido al objetivo de exterminio.

El río tiene otras formas de representación en la novela. Su caudal podía no solo desaparecer los cuerpos y limpiar sus huellas por la corriente, también actuaba como salvador ya que Antonio logró sobrevivir a las fuerzas del mismo y fue rescatado por Martín. Gracias a la narrativa de esta historia el río aparece en los relatos y el autor hace pausas para dedicarse a describir otras imágenes que van estructurando la novela para, finalmente, retomar el río.

En cuanto a *Si el río hablara*, el río aparece de principio a fin en la obra, debido a las características mismas de la naturaleza del teatro. El río pertenece al escenario, el río lo compone el espectador, por ello permanece, es decir, trasciende del espacio del teatro. El espectador puede captar que está en un río desde los sentidos. Porque el escenario huele y tiene eucalipto, las paredes están mojadas, hay pétalos de rosa, ramas y arena. Tanto como Poeta como Mujer y la imagen final refuerza las sensaciones de haber sido parte de un río y de su papel como actor social que lo hace partícipe del río como tumba.

En este sentido, es importante remitirse a la escena descrita en el capítulo dos, donde muestra las formas en que el río es testigo de los crímenes de la guerra: aguarda los cuerpos, sufre el dolor de las atrocidades de la violencia, escucha, habla, se llena de ira al verse teñido de rojo y declara no soportar más. Esta escena va acompañada por siluetas de personas que tienen ramas y que cantan en el escenario.

De acuerdo con lo anterior, las dos obras representan un río manchado de sangre, un río herido que se convierte en el cementerio que resguarda a los cuerpos, que los arrastra por la corriente y que al estar saturado de sangre se desborda y traduce a través de vívidas descripciones que ya no quiere ser testigo de semejantes actuaciones, manifiesta su dolor y cómo es afectado directamente por la violencia.

Finalmente, es importante destacar dos elementos usados en las dos obras que hacen parte de las descripciones y que me parece fundamental rescatar en estas formas de narrar: las ramas y la pala. El primero es importante debido a que representan las descripciones propias del río y de la naturaleza que lo rodea. En la novela aparece en la parte en la que Antonio se sostiene de una rama que está dentro del río y logra salvarse. En la obra de teatro, Poeta y Mujer llegan atrapados en ramas y en una escena Devota cuelga una rama en uno de los muros del escenario. El segundo, es usado en *Viento Seco* donde la pala aparece cuando los victimarios arrastran la sangre de las orillas del río. Y en *Si el río hablara* la pala es objeto contundente para Mujer cuando empieza a excavar para buscar a su hija.

3.6 La representación del cuerpo en las obras

En la novela el autor describe la forma como el caudal del río se lleva a los cuerpos y hasta cómo empieza a cambiar su aspecto, algunas de estas imágenes incluyen detalles como que, si al arrojar el cuerpo al río éste daba señales de vida, le disparaban. En la obra de teatro las descripciones no aparecen de manera directa. La escena que mejor muestra la manera como Devota recoge los cuerpos es la IX y se titula *No paran de llegar*.

Devota entra al escenario con un carro que tiene unos maniqués, pone dos en una pared del escenario y le pone una flor a uno de ellos y dice: “¿A quién le importan tantos cuerpos, tantos restos extraviados? ¡A nadie! Si acaso a sus deudos. ¿Quién me mandó a meterme es éstas? ¿Dónde voy a meter más cosas? Ya no tengo espacio ni para ustedes. No paran de llegar. ¿Y éstos?, ¿No se cansan? ¡Voy a mandar todo a la mierda! ¡Chupe, por metida!” (Badillo, 2014: 36).

En la novela el cuerpo se puede ver como el objeto simbólico más afectado, torturado y expuesto de manera directa. La narrativa de la novela tiene esta característica, compromete el cuerpo de principio a fin, lo compromete para la violencia, para la muerte, para la advertencia, para el maltrato, en fin, la destrucción del enemigo y el poder se manifiestan constantemente sobre el cuerpo. Pese a que el río se convierte en cementerio no se sabe qué pasó con los cuerpos quemados y otros torturados. Por último, la novela muestra que a pesar de estos hechos fue posible darle sepultura a María José y a Marcela.

En contraste, el maltrato hacia el cuerpo en la obra de teatro, se representa de otra manera. En un principio sí se muestran los cuerpos de Poeta y Mujer muertos, pero no maltratados. Los cuerpos de los demás muertos que van llegando y que son representados por maniqués tampoco muestran heridas ni golpes contundentes.

Por otro lado, en las conversaciones de Mujer y Poeta, es evidente que sobre el cuerpo de la hija de Mujer hay una violencia que tampoco es posible descubrir a lo largo de la novela. En general, se muestran unos cuerpos afectados, pero no es posible establecer cómo sucedieron los hechos. Poeta insiste en que tiene sangre en la frente y al final, efectivamente, la tiene, este es el único indicio que se puede observar tanto en escena como en el texto dramático sobre su muerte.

Por su parte, Mujer está tan desesperada por saber cómo murió su hija que pide a Poeta que le diga qué pasó con el cuerpo, a lo que él responde: “No hay nada que hacer” (Badillo 2011: 40). Antes de que Mujer descubriera la verdad, había soñado con lo que le podía suceder a su hija y desde luego, a su cuerpo. En la escena X titulada *Subasta*, es posible sentir la

incertidumbre de esta madre y asociarla con las formas como la familia llega a imaginar la muerte de su ser querido una y otra vez, cada vez de manera distinta. Le dice a su hija:

Mija, tengo las mismas manos, la misma cara, las mismas piernas, todo el cuerpo es mío, pero ya no soy la misma. Desde ese día, ya no soy la misma... Ya no es solo mi hija, son muchas como ella... muchas como yo. Llegué a sentirme chiquitica, chiquitica como un punto. Ahora soy un árbol, fuerte, fuerte; un poco gastado y descuajado por dentro, pero fuerte... Cuando se meten con los hijos... Cuando se meten... (Badillo, 2014, 36).

Después de que esto sucede en el sueño de Mujer, aparece un subastador ofreciendo partes de cuerpo: “Todo el dinero recaudado por la puja de las piezas del día de hoy será destinado para la Fundación ‘Hagamos las paces. Lleva una pieza de otro cuerpo en tu corazón’. Ponemos a su disposición piezas que corresponden a cuerpos de toda condición, raza, edad y género. Hagan sus ofertas señoras y señores, aprovechen este baño de la historia y arte de nuestro país” (Badillo, 2014, 37).

A esto Mujer responde: “¿Qué está sucediendo? Él dijo que escribía Mija, agárrese duro, no se suelte, ¿A dónde se la llevan?” (Badillo, 2014, 37). El Subastador aparece y sigue ofreciendo las partes del cuerpo restantes. Mujer enfrenta a este hombre y descubre que Poeta tiene que ver con la desaparición de su hija. Aparecen dos hombres con la muñeca. Mujer intenta tomar la muñeca, todos salen de escenario a excepción de Mujer, ella despierta consciente de la información que su sueño le dio.

En conclusión, el cuerpo es un elemento importante que se afecta y al mismo tiempo busca ser reivindicado por los personajes que entran en tensión, buscan información y hasta quieren vengarse por las muertes de sus seres queridos. El cuerpo aparece en diferente forma en las dos obras, pero sin duda los cuerpos de las víctimas acompañan al río. Elemento que merece ser estudiado y resaltado ya que sobre el mismo recaen las acciones violentas y también las simbólicas.

3.7 Tácticas de las víctimas para esquivar las estrategias de los victimarios

Las tácticas de las víctimas mujeres de las obras son similares: Mujer, Devota y Marcela se enfrentan a situaciones que las ponen prácticamente frente a los victimarios. Mujer en todas las ocasiones en las que Poeta intenta evadir la búsqueda de la niña, desviar los caminos, incluso, cuando hablan con otras personas le envía mensajes equivocados para ocultar la verdad. Mujer lo enfrenta en momentos específicos durante la obra y desafía hasta la forma de hablar de Poeta. Cuando se da cuenta de que él es el victimario no demuestra miedo, al contrario, le exige la verdad y el cuerpo de su hija.

Devota, por su parte, también reacciona ante las amenazas con una actitud desafiante y simbólica, porque a pesar de que las amenazas son constantes, ella no deja de rescatar los cuerpos del río, ni de cuidarlos. Por otro lado, Marcela también supo afrontar de manera verbal y física ante “los chulavitas” que la agredieron.

Otra de las mujeres afectada por el conflicto es Cristal, quien no enfrentó a los policías que la violaron de manera verbal, ni física, sino que decidió huir de casa para vengarse. Logró su cometido cuando se convirtió en victimaria.

Otra táctica manifiesta es la del chantaje, en el caso de la novela, mediante ella logran salvarse Antonio, Marcela, Pedro y don Andrés. En la obra de teatro es posible ver que Poeta podía evadir las formas de insistencia de Mujer, pero que ante Lobo General y Lobo Mujer era un súbdito. Lobo Mujer a su vez demuestra que su táctica para evadir las formas de violencia de Lobo General era insistir en hablar en algunos momentos o apoyar lo que su jefe decía. Por otro lado, en la novela, las víctimas se escondían y enfrentaban a los victimarios dependiendo de la situación y no muestran las rivalidades entre “los pájaros”, “los chulavitas” y los detectives, pero sí su alianza y jerarquización.

Es posible decir que las mujeres de las dos obras no se dejaron derrotar por su condición de víctimas, sino que, conscientes de su rol y de sus ideologías de vida, lograron impresionar al lector y al espectador con representaciones de mujeres heridas por la guerra pero que son ejemplo de fortaleza y empoderamiento. Los hombres que en la novela muestran valentía y tacto a la hora de conversar son los victimarios. La descripción de la corporalidad también le

da sentido a las formas de reacción de los personajes, es por ello que en *Viento Seco*, el autor describe la furia de Antonio cuando es capturado después del asesinato de Marcela.

3.8 Memorias y resistencias en las obras

Tanto en *Viento Seco* como en *Si el río hablara*, hay un personaje que se encarga de rescatar los cuerpos que se encuentran en el río. Para el caso de la novela el personaje que tiene esta labor es Martín, boga que rescata a Antonio del río Cauca. Después de que Antonio lucha por su vida en el río, ve que Martín se acercaba con su canoa. Antonio no tenía fuerzas para levantarse, pensó en quién podría ser esta persona y hasta lo llamó diciéndole ‘barquero’. “Antonio esperó ver levantarse el canaleta para partirle el cráneo, pero el barquero se agachó y lo cogió con su increíble fuerza” (Caicedo, 1953, 131) y lo subió a su canoa.

Martín lleva a Antonio para su casa y junto a su esposa, Encarnación, y sus tres hijos, lo cuidan y le dan medicinas para curar sus heridas. Ellos viven en una ribera cerca al río Cauca. “Desde que empezó la violencia, él y los suyos veían desde el corredor de su casa los muertos que llevaba el río” (Caicedo, 1953, 143). Otra similitud con la obra *Si el río hablara*. “Algunas veces los cadáveres se tendían en su vega. Él con un palo largo los empujaba para que se fueran corriente abajo. Un día fue a desenredar uno y se encontró con que estaba vivo, agonizante. Lo sacó a la playa, en donde a los pocos minutos falleció” (Caicedo, 1953, 143). De esta manera, Antonio le cuenta a Cristal que Martín rescataba los cuerpos agonizantes del río Cauca y a los que no lograba recuperar los volvía a dejar en el río. Así sólo cuatro personas incluyendo a Antonio habían podido rescatar el boga y su familia.

Devota en *Si el río hablara*, es el personaje que saca los cuerpos del río, la diferencia es que ella sólo rescata cuerpos sin vida. En la historia no muestra que haya rescatado un cuerpo vivo. Ella la saca del caudal de río y los entierra, les habla, les pone números y apuesta el chance con las combinaciones de números que les da.

Estos dos personajes son claves en la historia. En la novela quien cumple el papel de la memoria es el escritor: Daniel Caicedo y su necesidad de narrar parte de la historia de su

familia y del país. Por ello, su novela hace parte de hacer literatura mediante una historia contra-hegemónica que se publicó en varias ediciones y que resistió, pese a la época y a la censura. Por otro lado, la otra de teatro tiene un público también representa una forma diferente de narrar la historia diferente a la historia oficial, por lo tanto tiene un público específico al que Badillo describe así:

La obra de teatro resalta la memoria mediante Devota, la mujer que arriesga su vida a la par que construye memoria. El Teatro La Candelaria tiene el objetivo de hacer creaciones con sentido popular de tal manera que el teatro que produzcan nuestros escritores, esté al alcance de todos los sectores; nuestro interés es llegar a las escuelas, colegios, grupos de teatro populares, casas de la cultura y, en fin, a todas las organizaciones que tienen el teatro como una de sus actividades (C. Badillo, comunicación personal, 6 de mayo de 2016).

La finalidad de estas obras en términos de memoria y de resistencia es narrar otra parte de la historia de Colombia a través de la representación de los contextos propios de las mismas. En cuanto a la novela, debido a su característica, la de novela testimonial, la intención de la memoria es precisamente esa, poner en evidencia su historia a través de elementos literarios y de sus vivencias. En el caso de la obra de teatro, es claro que el Teatro tiene una intención específica frente a la memoria, ya que, desde las características mismas del teatro, la memoria es inherente a la realización. El proceso de trabajo implica una lectura del contexto, la búsqueda del tema, la motivación, la investigación, la búsqueda de hipótesis, las improvisaciones y el trabajo en equipo.

3.9 Relación cartográfica de las obras

Para terminar el análisis de estas obras me remito a las cartografías, elementos de análisis y temas transversales que se realizaron en los demás capítulos. Esto con el fin de encontrar los elementos que comparten términos de representaciones y narrativas de la violencia aspectos en las obras: *Viento Seco* y *Si el río hablara*, tienen de encuentro y de desencuentro desde la perspectiva del análisis comparativo de las obras por medio de la intertextualidad.

Para ello, tomaré los contextos de cada obra y su relación con el territorio y la territorialidad. Esto con el fin de contrastar la cartografía literaria y la cartografía teatral. Es importante resaltar que en la novela se muestra el contexto en el cual fue escrita de manera directa, así como los movimientos y trayectos que cada personaje hace, mientras que en la obra de teatro no es claro el lugar en el cual se desarrolla la historia, sin embargo, es posible indagar sobre algunos lugares. Los diálogos entre los personajes permiten establecer que la problemática de la desaparición forzada es una cuestión que impacta a nivel nacional, debido a que los lugares que mencionan los personajes en las escenas son distantes entre sí, lo cual representa que la problemática no es propia de un solo lugar.

A través de las descripciones geográficas en las que se desarrolla la novela, desde el primer capítulo es posible identificar el escenario violento de los caminos y parajes que cruzaron los personajes. Los victimarios estaban ubicados en casi todo el departamento del Valle del Cauca, específicamente rodeaban el territorio que tenían que atravesar para llegar a Cali. Desde Ceylán, Marcela y Antonio tomaron un atajo hasta Andalucía, pasando por Buga y Palmira; antes de llegar a la capital vallecaucana, se encontraron con el retén de la policía. La ruta que tomó Pedro fue similar, salvo por el atajo. Por otro lado, la ruta deseada por Antonio para llegar a los Llanos, pero también a los departamentos de Vaupés, Caquetá, Putumayo, Chocó, Antioquia y Cundinamarca.

Otro de los aspectos fundamentales en el análisis de esta novela, es la forma como se incluye al río dentro de la cartografía, ya que es el actor social sobre el cual recae una gran carga simbólica. El río hace parte del territorio y es de vital importancia para la sociedad en general, por la representación de vida que tiene para los humanos y su necesidad innata de vivir cerca de este recurso. El uso que se le da al río lo hace partícipe de la violencia. El río junto a la niebla y los árboles permite comprender la relación cultura-naturaleza, además de ser elementos que aportan riqueza metafórica a la narración.

En cuanto a *Si el río hablara*, el río representa cartográficamente el espacio que trasciende la territorialidad, como ya se evidenció en el segundo capítulo, el público hace parte de la obra, el público es el río. Esta es la metáfora principal que resalta la obra. El escenario teatral y el

sentido de la misma obra permiten que el tema de la desaparición toque al público como una problemática que sucede en el territorio colombiano y que indague por ello. Los territorios que se alcanzan a localizar en la obra son: Macayepo, Bolívar, en donde se perpetró una masacre el 16 de octubre del 2000. ... “un grupo de 80 paramilitares asesinó con garrotes y piedras a por lo menos 12 campesinos” (Semana 2002).

Otro de los lugares que mencionan los personajes es el corregimiento Mampuján, departamento de Bolívar. El 11 de marzo del año 2000 un grupo de paramilitares, Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) asesinó a doce campesinos y produjo desplazamiento forzado en las veredas cercanas: Pela el Ojo, Casinguí, Aguas Blancas y Las Brisas (El Universal, 2013).

El Placer y el Remanso son otros de los lugares que son claves en la obra, ya que para llegar a ellos hay que tomar caminos diferentes, razón por la cual, Poeta y Mujer discuten en varias oportunidades. El Placer es una vereda que pertenece al municipio de Valle del Guamuez, del departamento de Putumayo en frontera con Ecuador. Allí también se perpetró una masacre.

“El 7 de noviembre de 1999 era día de mercado y el lugar estaba repleto de gente, cuando alrededor de 36 miembros del Bloque Sur Putumayo de las AUC arribaron al pueblo, se bajaron de los camiones en que se movilizaban y empezaron a disparar indiscriminadamente contra la población, asesinando a 11 personas” (Santos citado en minuto 30.com).

El Remanso es una vereda que está ubicada en el departamento de Caldas y cerca de Manizales. De este lugar no se conocen masacres. Por último, es pertinente resaltar que otro de los lugares que mencionan en la obra es la vereda La Hormiga, que queda cerca de la vereda El Placer.

De acuerdo con este panorama cartográfico de las dos obras es posible afirmar que las dos se basan en hechos que acontecieron en contextos determinados en Colombia, específicamente en las masacres perpetuadas por actores como “los chulavitas”, “los pájaros”, detectives y

paramilitares. Asimismo, resalta al río como parte del escenario cartográfico territorial y la territorialidad con relación al espacio físico y al espacio mental que crea el lector y el espectador. Las imágenes literarias se relacionan con las imágenes que son representadas en la obra de teatro, puesto que utilizan elementos como los olores, las ramas, la pala, entre otros.

Sin lugar a dudas, estas obras representan una carga simbólica y política, una crítica de las coyunturas contextuales del país que por lo analizado no distan mucho entre sí, pese a su diferencia temporal. La violencia del 48 tiene una relación directa con la violencia del 2000 en cuanto a actores sociales, modus operandi, representaciones del otro, discursos utilizados en la guerra y el poder que el Estado les da a los actores a través de su maquinaria política. Estas obras narran dos conflictos de manera poética y metafórica, crean un relato a partir del contexto, de la problemática, su postura frente al tema y la necesidad de hacer memoria. Por ello, considero que la narrativa de estas obras le aporta a la historia a partir de narraciones contra-hegemónicas.

CONCLUSIONES

El análisis de la novela literaria *Viento Seco* (1953) y la obra de teatro *Sí el río hablara* (2014) aporta significativamente a los estudios de la literatura debido a que explora la relación de las narrativas de la violencia representadas a través de la literatura, el performance y las metáforas que describen la atmósfera de las obras.

Cabe resaltar que, pese a que *Viento Seco* fue analizada por Bedoya y Escobar en 1980, ha sido una obra prácticamente olvidada. En este trabajo de investigación me he detenido en su estudio, en el contexto, explorando además las líneas de la violencia que resalta la novela, lo cual, contribuye en el estudio de la misma debido a que no se había analizado desde esta perspectiva.

Dentro de las narrativas de la violencia encontré que la configuración de las mismas se produce en un contexto marcado por el Bogotazo y el discurso de la *Guerra Fría*. Desde esta perspectiva histórica se analizó la construcción de un enemigo; el comunista, de esta forma como se representa al otro.

Una de las estrategias para difundir el discurso agresor contra las personas de filiación política liberal, fue recurrir al apoyo de la iglesia, en tanto institución fuerte que tiene el poder de reafirmar o generar prácticas culturales. Esta figura era utilizada por el Estado para legitimar la violencia y difundir el discurso sectario. Otra forma de difundir tal discurso fue el uso de los medios de comunicación, mediante los cuales el Estado se encargaba de repetir constantemente afirmaciones que catalogaron al comunista de revoltoso y salvaje.

Por otro lado, se identificó la violencia política; violencia de género; violencia sexual; violencia religiosa; violencia económica y simbólica. Dichas violencias se materializaban a través de los victimarios: “los pájaros”, “los chulavitas” y los detectives. Quienes agredían a los liberales de manera directa, hicieron parte de la masacre en La Casa Liberal de Cali y en la masacre de Ceylán. Les quemaron sus casas, violaron a mujeres, asesinaron a los hombres, los castraron y hasta los capturaron para torturarlos. Otro de los modus operandi que analicé

en la novela es la forma como los victimarios usan el río para arrojar los cuerpos al mismo y así pretenden borrar las huellas de la guerra.

A lo largo del trabajo he demostrado que el río se convierte en un cementerio, en un actor social que tiene una importancia vital en la obra. El río arrastra los cuerpos. El río representa vida y muerte. El río se enrojece con la guerra. El río ha sido analizado como metáfora y como espacio. El río también se ha configurado como testigo de la violencia, y de las formas de operar de los victimarios, como es el caso de Antonio, quien alcanza a salvarse pese a ser arrojado al río junto con otros hombres que fueron capturados.

En esta investigación, también se hallaron las tácticas de las víctimas para evadir las estrategias de poder de los victimarios. En *Viento Seco*, se encontró que las víctimas en su mayoría enfrentaban a los victimarios. Como es el caso de Marcela, quien se enfrenta ante los acosos de “los chulavitas”, o de Cristal, quien encuentra en la seducción una forma de que “los pájaros” salieran con ella, para luego asesinarlos y robarlos. Por otro lado, don Andrés logra dialogar con “los pájaros”, les da dinero a cambio de su vida, la de Marcela, Antonio y Pedro. De esta manera logran llegar a Cali. Otro de los personajes que usa esta estrategia es Antonio, cuando se enfurece porque la masacre cometida por los tres grupos de victimarios le arrebató a su esposa, razón por la cual es llevado preso.

En esta tesis, la cartografía permitió el análisis de las vertientes simbólicas del río. También permitió analizar el espacio, el territorio, y las metáforas que acompañan la narración. A través del uso de los mapas como recurso geográfico, esta investigación le aporta al estudio de la literatura en cuanto al análisis cartográfico-literario permite que se exploren otras formas de relacionar la información, y de esta manera se puede enriquecer su estudio.

El territorio fue susceptible de análisis y la cartografía contribuyó a la literatura, específicamente a entender el contexto, así como relacionar a la obra y sus personajes con respecto a su espacio a sus recorridos. En ellos se encuentran las rutas realizadas por Antonio, Marcela, Pedro, don Andrés y Cristal. También las rutas deseadas por las guerrillas y la

manera como “los pájaros” y “los chulavitas” ocupan los territorios. Cabe resaltar que las acciones violentas de las guerrillas no se describen a profundidad en la obra estudiada.

En el estudio de la novela se destacaron elementos de la naturaleza también destaca elementos de la naturaleza y su relación con el hombre. En el caso de *Viento Seco* el autor se vale de la niebla, los árboles, las ramas y el río como elementos metafóricos que le aportan a la narración, resignifican los espacios. Se trata de escenarios vivos en la medida en que los personajes responden a los estímulos de la misma y tienen un significado en términos de prácticas culturales, debido a que estos elementos no sólo describen el paisaje, sino que acompañan a los personajes para su supervivencia. Antonio sobrevive al sostenerse de una rama y los guerrilleros evaden ataques de “los pájaros”. La niebla, por su parte, acompaña las descripciones de la atmósfera. El río lleva un cementerio de cuerpos en su caudal, es metafóricamente un cementerio que cubre la guerra y sumerge a la muerte. El río tiene diversas versiones, entre ellas el río como puente; cuando los victimarios arrojan los cuerpos. El río como salvador de los hombres que logran sobrevivir y, por último, el río como testigo de la guerra, el río que se llena del rojo como evidencia del conflicto y como elemento vivo y actor social que cambia, ya no es el mismo.

Para analizar la obra de teatro *Sí el río hablara* se tuvieron en cuenta los mismos temas transversales y elementos de análisis de la novela *Viento Seco*, con el fin de que la información que arrojaran dichas obras se lograra contrastar. Esta representación teatral fue llevada a escena en el 2013 y su texto dramático fue publicado en 2014. Hasta el momento la obra no ha sido analizada particularmente y tampoco de manera comparada. Sin embargo, es posible encontrar información de la misma a través de revistas, noticias y sitios web oficiales del Teatro La Candelaria.

Para su análisis partí de los elementos propios del teatro como el escenario, los recursos escenográficos y las sensaciones del espectador que hacen que la obra cobre vida. En contraste con ello, el performance utiliza los elementos del teatro para representar acontecimientos que se basan en contextos sociales específicos que a su vez están atravesados por posturas políticas que no es posible desvincular de la creación teatral.

En este sentido, algunos de los elementos que estudié en la obra en términos de representación y memoria fueron sus recursos audiovisuales como una muñeca que representa simbólicamente a la hija de Mujer, toda clase de objetos que rescata Devota del río como símbolo de la preservación de la memoria, las ramas que también trae el río y el escenario en sí mismo que representa metafóricamente al río. Un río que no necesariamente tiene nombre.

La creación colectiva es propia del Teatro La Candelaria. *Sí el río hablara* surge alrededor de preguntas sobre el cuerpo, la memoria y sobre los desaparecidos en Colombia con base en tres asuntos contextuales específicos. En primera medida la relación cuerpo-desaparecido. En segundo lugar, el caso de Puerto Berrío, una mujer que rescataba los cuerpos del río Magdalena. Y, por último, los testimonios de paramilitares desmovilizados mediante la ley de Justicia y Paz.

En *Sí el río hablara*, los actores, y el director César Badillo, no solo representan a través de los recursos performativos del teatro los tres aspectos fundamentales contextuales enunciados anteriormente. Sino que le dan un lugar preponderante al río dentro del escenario. El espectador siente que está inmerso en él y poco a poco va descubriendo que el río es un cementerio de cuerpos arrojados. El escenario tiene una atmósfera de cementerio y lo resalta con el aroma a eucalipto, los pétalos de rosa en el piso y la imagen final de la obra dibuja en su telón las tumbas de un cementerio convencional y confirma que lo que esconde el río es un cementerio.

Entre las narrativas de la violencia y las representaciones de la misma se encontraron la estructural, la directa y la simbólica. Los personajes sufren de manera diversa la violencia. Mujer sufre de desaparición forzada, ya que busca a su hija desaparecida por el Ejército. Este es el conflicto detonante del relato. Asimismo, Mujer es víctima de violencia estructural ya que recibe amenazas constantes que surgen después de emprender la búsqueda de su hija. También es víctima de desplazamiento forzado.

Al resaltar las violencias fue necesario tener en cuenta los modus operandi (formas en las que atacan los victimarios). La estrategia de Lobo General y Lobo Mujer para tener control sobre Poeta es hacerle entender que está contribuyendo a un proyecto hecho para los “doctores”. Él no se da cuenta de que lo están usando para asesinar a personas que de cierta manera son los “enemigos” de dicho proyecto. Por otro lado, las instrucciones que recibe poeta para realizar los operativos vienen de Lobo General, quien le exige matar de manera lenta, utilizan gasolina y los camiones del Ejército.

Al analizar las estrategias de los victimarios es necesario contrastarlas con las tácticas de las víctimas para evadirlas. Entre estas tácticas se encuentra la forma como Devota enfrentaba las amenazas, utilizaba el humor para decirles de manera directa que no les tenía miedo, y se encomendaba a los muertos que rescataba del río para que la protegieran. Asimismo, Mujer enfrenta de manera directa a Poeta, también le sube a voz y hasta le muestra la muñeca cuando se da cuenta que provoca un efecto negativo en su corporalidad y que además le incomoda. Estas mujeres demuestran estar empoderadas, así como, mostré a lo largo de esta tesis.

El estudio de estas dos obras de manera conjunta permitió encontrar ejes fundamentales. Uno de ellos es que, pese a que las dos obras corresponden a momentos históricos y contextuales distintos la obra literaria narra la violencia entre 1948 a 1949 y la obra de teatro entre 2000 a 2012. Tienen en común que las formas de operar de los grupos al margen de la ley no tienen mayores diferencias. Arrojar los cuerpos al río es un modus operandi que se repite en ambas obras y que es crucial para el análisis de cada una. Por otro lado, este accionar estaba legitimado por el Estado y en las dos se muestra la alianza entre los victimarios y el ejército; una muestra de la maquinaria política de cada época.

Los contextos violentos de las obras se dan de la siguiente manera *En Viento Seco* el discurso de nación está mediado por la Guerra Fría, mientras que *Sí el río hablara* surgió en el discurso de las Torres Gemelas. Estos contextos incluyen la construcción de un enemigo, quien está en contra del Estado o se asocia con los roles de comunista, revoltoso o terrorista. Estos discursos se difundieron y se materializaron durante los gobiernos de Mariano Ospina (1946-1950), Laureano Gómez (1950-1951) y Álvaro Uribe Vélez (2002-2010).

Por otro lado, las violencias encontradas en las novelas fueron la del desplazamiento forzado (entendido como forma violenta de obligar a las personas a migrar de su lugar de vivienda), violencia sexual, violencia de género, violencia estructural y violencia directa. Tanto en *Viento Seco* como en *Sí el río hablara* aparecen personajes que son víctimas y victimarios al mismo tiempo, como es el caso de Antonio, Cristal y Pedro; Poeta y Lobo Mujer.

Las violencias se materializan en los modus operandi de los victimarios. Los que tienen relación directa entre la novela y la obra de teatro son el uso del río como cementerio para arrojar los cuerpos, ya que los cuerpos de Mujer y Poeta llegan al río y son sacados por Devota. Asimismo, el cuerpo de la hija de Mujer es arrojado al río, así como los familiares de Poeta y muchos más personajes que va nombrando Devota y entretrejiendo a través de los objetos. Otro modo de operar similar en las dos obras es el uso de gasolina para provocar los incendios, de esta manera muestran un operativo en *Sí el río hablara* y varios en *Viento Seco*. Los victimarios de ambas historias celebraban sus crímenes con música.

El maltrato al cuerpo se representa en las obras a través de los modus operandi. En las formas de violentar a la población son más directas en *Viento Seco* que en la obra teatral. Mediante las descripciones se muestra a unos victimarios violentos, entrenados para matar, que castraban a los hombres, violaban a las mujeres, cortaban partes de su cuerpo, coleccionaban uñas y orejas. Además, eran premiados por ello. Mientras que en *Sí el río hablara* se muestran pocas señales de maltrato, pero no se describe de manera precisa la muerte de las víctimas. Los actores llegan llenos de barro en la cara y el cuerpo, con hojas en su ropa y atrapados en una rama, pero no es posible observar golpes específicos ni heridas con claridad, solo al final de la obra, cuando a Poeta le aparece sangre en la frente.

Una de las escenas de la obra de teatro revela un sueño que tiene Mujer, en el que se muestra una subasta en la que venden partes de un cuerpo femenino. Esto en busca de las respuestas a los interrogantes de dónde está su hija. Para concluir este eje temático de los modus operandi, es necesario destacar que la diferencia principal entre estas narraciones es que en la novela se describen los crímenes de los victimarios con un nivel profundo y descarnado,

mientras que en *Sí el río hablara* solo se conocen datos de los personajes que fueron arrojados al río.

El cuerpo en las representaciones de ambas novelas revela un maltrato directo, ya que las cargas simbólicas la reciben los cuerpos de las víctimas. Es la evidencia que se debe eliminar y que aparece de manera contundente en las torturas, las quemaduras masivas, los golpes, el maltrato. En la novela, las descripciones son profundas, pero en la obra de teatro los recursos escénicos le permiten al espectador comprender que los cuerpos que llegan al río fueron afectados de manera directa. El maltrato hacia el cuerpo se representa de otra manera. En un principio sí se muestran a los cuerpos de Poeta y Mujer muertos, pero no maltratados. Los cuerpos de los demás muertos que van llegando, y que son representados por maniqués, tampoco muestran heridas ni golpes contundentes.

Por otro lado, en las conversaciones de Mujer y Poeta queda en evidencia que sobre el cuerpo de la hija de Mujer hay una violencia que tampoco es posible descubrir a lo largo de la novela. En general, se muestran unos cuerpos afectados, pero no es posible establecer cómo sucedieron los hechos. Poeta insiste en que tiene sangre en la frente y al final efectivamente la tiene. Este es el único indicio que se tiene sobre su muerte.

Cabe resaltar que, ante las estrategias de los victimarios, las víctimas reaccionan con empoderamiento y tienen unas tácticas que, por ende, tienen consecuencias. Es decir, la estrategia de control cambia en la medida en que la víctima responde.

Otro de los ejes fundamentales en esta investigación ha sido identificar los elementos metafóricos que hacen parte de la naturaleza y que al mismo tiempo contribuyen a la narrativa de las historias. El más importante de ellos, es el río; que involucra tanto al escenario como al espectador.

En suma, he estudiado al río como actor social y como elemento que entretiene las narraciones, ya que es importante destacar que este está presente en las obras de principio a fin. Sus representaciones son similares en la medida en que las obras representan un río que se

mancha y se satura con la sangre de la guerra; un río que se convierte en cementerio. Un río testigo de las agresiones sobre los cuerpos de las víctimas, pero al mismo tiempo un río que al aguardar a dichos cuerpos se convierte en testigo de los actos violentos. El río es un actor social en las dos obras, es un río que manifiesta su dolor y al que le afectan los actos violentos.

Otro de los temas transversales fue la memoria. En *Sí el río hablara* es indispensable tener en cuenta que el para el Teatro La Candelaria la memoria hace parte de la creación teatral y de su trabajo colectivo. Por otro lado, *Viento Seco* al ser una novela testimonial incluye las vivencias del autor y su necesidad de hacer memoria y algunos de los personajes que representan a la memoria pueden ser el narrador y el boga.

La cartografía en *Viento Seco* le aportó a la investigación para analizar el territorio a través de los mapas. Estos ayudaron a comprender el territorio vallecaucano con relación a la época. Por otro lado, su estudio permitió localizar a nivel del departamento al río y su territorialidad. Asimismo, sirvió como insumo para comprender la geografía violenta y la ubicación de los victimarios en el departamento. Por otro lado, la cartografía teatral permitió comprender que el espacio en el teatro trasciende del espacio escénico al espacio y físico al espacio mental, es decir, va más allá de la territorialidad.

En síntesis, estas dos obras representan dos épocas coyunturales del país a través de sus narraciones, recursos literarios y teatrales. Fue posible identificar que el río es un actor social que teje las narraciones. Para describir las violencias fue necesario analizar los *modus operandi* como estrategias de poder, las tácticas aplicadas por las víctimas para esquivar dichos poderes. Por otro lado, quedó en evidencia que las metáforas y elementos dramáticos les dan a las obras un componente narrativo que enriquecen las descripciones.

Quiero resaltar que uno de mis compromisos como investigadora es la divulgación de estos hallazgos de estudio. Una de ellas, es la participación en ponencias para eventos relacionados con el tema. Ya que el país atraviesa un momento importante en materia de paz. Asimismo, mi compromiso es hacer que desde el aula de clase analicemos junto con mis estudiantes

estas obras y que estudiemos las diferentes miradas históricas, culturales, históricas y literarias.

Por último, esta investigación deja en evidencia temáticas que podrían convertirse en posteriores estudios. *Viento Seco* es una novela que ha tenido siete ediciones entre 1953 y 1973 y, pese a ello, es una obra que no ha tenido mayores reconocimientos, está situada desde los estudios de la literatura de testimonio. Por otro lado, esta novela ha sido analizada en los últimos años a partir de su dimensión literaria y documental. Cabe resaltar que esta obra ha sido analizada especialmente por estudiosos de la literatura del Valle, lo que la convierte en una obra con importancia local en el departamento.

En cuanto a *Si el río hablara* es posible afirmar que para que quedará en la memoria de los receptores a medida que el público vaya conociendo la obra. Sin embargo, en julio del 2016 esta obra se presentó en el Teatro Colón, lo cual muestra un interés por presentarla en uno de los teatros más importantes de Bogotá. Asimismo, *Si el río hablara* podría analizarse en conjunto con las demás obras que encierran a la trilogía del cuerpo, *Cuerpos Gloriosos* y *Soma Mnemosine*. La primera obra fue presentada por última vez en mayo de 2014 en las instalaciones del Teatro La Candelaria y la segunda fue presentada en agosto del 2016 en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.

Otra de las posibles continuidades de esta investigación es la comparación entre la literatura y el cine, ya que la película *El río de las tumbas* podría entrar en diálogo con otra obra literaria que destaque al río como actor social, incluso con la obra de teatro *Si el río hablara* o alguna de las otras obras que componen la trilogía, con el fin de resaltar al río como metáfora, como espacio y como actor del conflicto colombiano.

De esta manera el río, el cuerpo, el territorio, la territorialidad, la dramaturgia, la memoria y las representaciones de la violencia entretejen estas dos obras y dan cuenta de dos momentos contextuales importantes del conflicto armado en Colombia. Le permiten tanto a lectores como espectadores comprender cómo la literatura y el teatro aportan a la construcción de memoria. También destacan al río como un elemento importante de la naturaleza con respecto a la cultura y la forma como ha sido un testigo silencioso de la guerra.

REFERENCIAS

- ARCADIA. *El río de las tumbas*, Julio Luzardo. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/impresespecial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-el-rio-tumbas-julio-luzardo/35051>. 2014
- ARIAS, Albeiro. *Algunos Rasgos de la Novela de la Violencia Presentes en las Obras No morirás de Germán Santamaría y El jardín de las Hartmann de Jorge Eliécer Pardo*. Revista Latinoamericana de Ensayos fundada en Santiago de Chile 1997. 2007. Disponible en: <http://critica.cl/literatura/algunos-rasgos-de-la-novela-de-la-violencia-presentes-en-las-obras-no-moriras-de-german-santamaria-y-el-jardin-de-las-hartmann-de-jorge-eliecer-pardo>
- ARIAS, Ricardo *Los Sucesos del 9 de Abril de 1948 como Legitimadores de la Violencia oficial*, Historia Crítica 17. 1998
- BADILLO, César. Escobar Alexandra y González Nora. *“Si el río Hablara”*. Teatro La Candelaria. Colecciones Teatro Colombiano. Universidad Francisco José de Caldas. Facultad de Artes-ASAB. 2014
- BADILLO, César. Comunicación personal. 2016
- BEDOYA, Luis Iván. Escobar Augusto. *La Novela de la Violencia en Colombia. “Viento Seco” de Daniel Caicedo -Una lectura Crítica-*. Ediciones Hombre Nuevo. Medellín Colombia. 1980
- BLAIR, Trujillo Elsa. *Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición*. Revista Política y Cultura, otoño 2009, núm. 32, pp. 9-33. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n32/n32a2.pdf><http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n32/n32a2.pdf>
- BRIJALDO, Gina Carolina. *Interpretaciones Íntimas sobre la Escritura Performativa*, Revista La Palabra. 2014. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n24/n24a11.pdf>

CABRERO, Waldo. *Moretti, el programador de la literatura universal*. Disponible en <http://www.revistaanfibia.com/cronica/moretti-el-programador-de-la-literatura.universal/http://www.revistaanfibia.com/cronica/moretti-el-programador-de-la-literatura.universal/>

CAICEDO, Daniel. *Viento Seco*. Bogotá.1953

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. *¡Basta ya!* Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional. 2013

CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certeau, Marin. Buenos Aires. Manantial, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1: Las artes del hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

DESCOLA, Philippe. *Más allá de la naturaleza y de la cultura. Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. variedades del realismo y constructivismo. Debates Ambientales*. Cultura y Naturaleza. Jardín Botánico José Celestino Mutis, Centro de Investigación y Desarrollo Científico. 2014

DESDE ABAJO. Teatro La Candelaria “Si el río hablara”. Entrevista a César Badillo. 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1AFn-h4vzKk>

DUBATTI, Jorge. *Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís*. Facultad de Artes • Pontificia Universidad Católica de Chile (2009) Disponible en: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/4360%20-%20catedra07%20JorgeDubatti.pdf>

- DUBATTI, Jorge. *Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argentino en un mapa mundial*. Universidad de Buenos Aires. 2011
- DUBATTI, Jorge. <<*Otro concepto de dramaturgia*>>, *Agenda Cultural Alma Mater* N° 158 (2009). Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Gredos.PDF>
- DUBATTI, Jorge. *Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas*. Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf>
- DUBATTI, Jorge. *Tiempo, texto y contexto teatrales*. GATEA. Fundación Giberto Arlt. 2006.
- DUEÑAS, Diana Magdalena. *Cartografía Cognitiva*. Disponible en <https://hermeneuticasocial.wikispaces.com/Cartograf%C3%ADa+cognitiva><https://hermeneuticasocial.wikispaces.com/Cartograf%C3%ADa+cognitiva>
- ECKERMAN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe: en los últimos años de su vida* (3a. edición). Barcelona: El Acantilado. 2005
- EL TIEMPO. <*Mujer creó "cementerio" Riohacha para sepultar NN*>. 2008. Disponible en línea: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4062451>
- EL UNIVERSAL. *Mumpuján, 13 años de dolor*. 2013. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/bolivar/mampujan-13-anos-de-dolor-111640>
- ESCOBAR, Augusto. *Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. variedades del realismo y constructivismo. Debates Ambientales. Cultura y Naturaleza*. Jardín Botánico José Celestino Mutis, Centro de Investigación y Desarrollo Científico. 2014

ESQUIVEL, Catalina. *Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional*. Barcelona. 2010. Disponible en:

http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97278/Catalina_Esquivel.pdf

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría de los Polisistemas*. 1990. Disponible en:

<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>

FERRER, Ferrer Valls Teresa. *La representación y la interpretación en el siglo XV. Historia del teatro español*. 2003. Disponible en: <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Gredos.PDF>

FLORIÁN, Navas Carmen Alicia. Pecha Quimbay Patricia. “*El teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950-1991*” Secretaría General Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. 2013

FOUCAULT, Michel. *De los espacios otros “Des espaces autres”*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. 1984. Disponible en línea: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. *Augusto Escobar: La Violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?* Disponible en:

http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana (un enfoque desde la Historia de las Mentalidades). Disponible en:

http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otrotxt/pajaros/007.html

GARCÍA, Kevin Alexis. *Aciertos y desaciertos de la novelística de la violencia en Colombia. Análisis en las obras Viento Seco, El Día del Odio y el Día Señalado*. Universidad del Valle. 2012. Disponible en: <http://revistas.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/776>

GALINDO, Yamid. *El Martirio Agiganta A Los Hombres-Tres Perspectivas Artísticas De La Violencia En El Valle Del Cauca*. Revista Historia y Espacio. 2007. Disponible en: <http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/2755>

GIRALDO, Luz Mery. CUENTO COLOMBIANO: un género renovado. Universidad Pedagógica. Disponible en: http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fo115_05arti.pdf

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. 1965. Disponible en: http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf

HERNER, María Teresa. *Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari*. Revista Huellas. No. 13. ISSN0329-0573. 2009. Disponible en: https://www.academia.edu/26052642/Territorio_desterritorializaci%C3%B3n_y_reterritorializaci%C3%B3n_un_abordaje_te%C3%B3rico_desde_la_perspectiva_de_Deleuze_y_Guattari

HIDALGO, Ana. *El Divino y la Crisis de los Valores un recorrido histórico por el Valle del Cauca a través de seis novelas*. Gobernación del Valle del Cauca. Gerencia Cultural. 1998

IDARTES. *Festival Mujeres en Escena por la Paz 2012 Presenta "Guadalupe Años Sin Cuenta"* Disponible en: <http://arteconexion.com/espacio/teatro-la-candelaria#.VHaj8TGG8no>

JIMENO, Myriam. *Novelas de la violencia: en busca de una novela compartida*. Universidad Nacional de Colombia. 2012

JUNCA, Isabel. El Espectador. *El Instituto Distrital de las Artes cumple tres años 2014*. disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-instituto-distrital-de-artes-cumple-tres-anos-articulo-477349>

LLOVET, Jordi. Entre otros. *Teoría Literaria y Literatura Comparada*. Capítulo 5 Literatura Comparada. Editorial Ariel. Barcelona. 2005. Disponible en: http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf

- MCAULEY, Gay. *Espacio y performance*. Acta Poética. Universidad Autónoma de México. 2003
- MINUTO 30.COM. *Santos pide perdón por masacre paramilitar en La Hormiga, Putumayo en 1999*. 2016. Disponible en: <http://www.minuto30.com/santos-pide-perdon-por-masacre-paramilitar-en-la-hormiga-putumayo-en-1999/429574/>
- MOLANO, Alfredo. *Trochas y fusiles*. El Áncora editores. 1994
- MORETTI, Franco. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid, Trama. 2001
- MOVIMIENTO NACIONAL DE CRÍMENES DE ESTADO. *Capítulo Antioquia, y el Colectivo de Derechos Humanos Semillas de Libertad CODEHSEL*. 2008. Disponible en: <http://colectivodeabogados.org/LA-DESAPARICION-FORZADA-UN-CRIMEN>
- NIEVES, Laura Milena. *Novela De La Violencia: Una Herramienta para la Construcción de Memoria Histórica en Colombia. 1946-1959*. Universidad Colegio Mayor De Nuestra Señora Del Rosario. Facultad De Ciencia Política y Gobierno 2014. Disponible en: <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/8922>
- OSORIO, Óscar. *En Torno a la Dimensión Literaria de Viento Seco*. Universidad de Concepción Chile. Concepción. 2016. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000200008
- OSPINA, William. *'Viento seco', En las primeras ocho páginas uno ya ha visto el infierno. Y faltan todavía sesenta*. 1953. El Espectador. 2013. Disponible en: <https://otramiradadelconflicto.wikispaces.com/file/view/Viento+seco-+1953-+William+Ospina.pdf>

POLLAK, Michael. *Memoria, olvido, silencio. En Memoria, olvido y silencio*. La Plata: Al Margen. 2006

PORTAL ESCENA. *Soma Mnemosine, El Cuerpo de la memoria homenaje al Maestro Santiago García*. Disponible en: <http://www.portalescena.com/2013/04/02/soma-mnemosine-el-cuerpo-de-la-memoria-homenaje-al-maestro-santiago-garc%C3%ADa/http://www.portalescena.com/2013/04/02/soma-mnemosine-el-cuerpo-de-la-memoria-homenaje-al-maestro-santiago-garc%C3%ADa/>

RESTREPO, Laura. *Niveles de la realidad en la literatura de la “violencia” colombiana*. Ideología y sociedad. 1972

REYES, Carlos José. *El teatro en Colombia en el siglo XX*. 2006. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/revista-80>

REYES, Carlos José. *Guadalupe años sin cuenta, Teatro La Candelaria*. Revista Arcadia. 2014. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/guadalupe-anos-sin-cuenta-teatro-la-candelaria/35071>

ROMERO, Mauricio. *Paramilitares y autodefensas 1982- 2003. Carácter del conflicto, violencia política y cambios en las formas de coerción*. Pp. 73- 116. Bogotá: IEPRI- Planeta. 2003.

SALDARRIAGA José Manuel. *De Caín a Pilatos o, lo que el cielo no perdona (refutación a Viento Seco y Lo que el cielo no perdona)*. 1955.

SÁNCHEZ, Gonzalo. “*Violencia, guerrillas y estructuras agrarias*” y “*La Violencia: de Rojas al Frente Nacional*”, Nueva Historia de Colombia, Tomo II: Historia política 1946- 1986. Bogotá: Planeta 1989.

SÁNCHEZ, Ricardo Ángel. *A los sesenta y unos años de Viento*. Universidad Nacional de Colombia. 1989-2013. Disponible en:

http://www.humanas.unal.edu.co/bitacora/files/4714/0993/1424/A_LOS_SETENTA_Y_UN_AOS_DE_VIENTO_SECO.pdf

SÁNCHEZ, Ricardo Ángel. *A propósito de “Viento Seco” de Ceylán a Segovia*. La historia por dentro. 1989

SEMANA.COM. *Coincidencias macabras*. 2002. Disponible en:

<http://www.semana.com/nacion/articulo/coincidencias-macabras/50941-3>

SEMANA.COM *Uribe, el único candidato con eslogan en el tarjetón*. 2014. Disponible en:

<http://www.semana.com/nacion/elecciones-2014/articulo/alvaro-uribe-ya-tiene-logo-en-el-tarjeton/371141-3>

SOJA, Edward. *El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica*. 1997.

Disponible en línea. http://servidor-opsu.tach.ula.ve/profeso/sant_arm/l_c/pdf/el_terc.pdfhttp://servidor-opsu.tach.ula.ve/profeso/sant_arm/l_c/pdf/el_terc.pdf

SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*. New York: Peter Lang Publishing. 1992

TAPIA, Carmen Susana. *Concepciones del río y el agua en el medio y bajo Caquetá: una aproximación histórica. Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. variedades del realismo y constructivismo. Debates Ambientales. Cultura y Naturaleza*. Jardín Botánico José Celestino Mutis, Centro de Investigación y Desarrollo Científico. 2014

TAYLOR, Diana. Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados sobre el performance*. Fondo de Cultura Económica. Arte Universal. 2011. Disponible en: http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf

TEATROS. Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá. *Memoria y Postconflicto*. Revista
Núm. 21. 2015

UNAMUNO, Enrique. *Aleph Borges y la traducción*. Del rigor en la literatura: Borges y los mapas.
Universidad de Extremadura. España. 2007. Disponible en:
https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Santos%20Unamuno_0.pdf