

**LA CONFIGURACIÓN DEL ETHOS DISCURSIVO DE LA VIOLENCIA EN DOS
OBRAS DEL TEATRO COLOMBIANO**

ADRIANA ARIAS HENAO

OSCAR IVÁN HERRERA ERAZO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN DERECHOS HUMANOS Y CULTURA DE PAZ

SANTIAGO DE CALI, 2020

**LA CONFIGURACIÓN DEL ETHOS DISCURSIVO SOBRE LA VIOLENCIA EN DOS
OBRAS DEL TEATRO COLOMBIANO**

ADRIANA ARIAS HENAO

OSCAR IVÁN HERRERA ERAZO

DIRECTORA: TATIANA SAAVEDRA FLÓREZ

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN DERECHOS HUMANOS Y CULTURA DE PAZ

SANTIAGO DE CALI, 2020

Agradecimientos

Agradezco a Dios inicialmente, a nuestra Directora de tesis por su apoyo y amabilidad siempre, a mis padres y mis tías, a mi familia en general por el apoyo incondicional y amor; a mis amigas y amigos por todas las palabras de aliento, a ti por acompañarme, a todas las personas que se cruzaron en nuestro camino, incluyendo a nuestros compañeros y compañeras, profesores y profesoras, personal administrativo de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali y de la Universidad para la Paz de Costa Rica, a todos infinitas gracias por enseñarnos a construir sociedad desde diferentes enfoques.

Adriana Arias Henao

Para nuestra perseverancia en el presente trabajo investigativo, podemos precisar que está impregnado del apoyo y colaboración personal e indirecta de muchas personas, quienes desde diferentes miradas nos ilustraron, motivaron o señalaron caminos en la búsqueda de nuestro propósito.

Sin embargo, a la bibliotecaria de la UPACE en el país centroamericano de Costa Rica, nuestros merecimientos, porque nos vislumbró caminos expeditos en nuestra averiguación.

A la profesora Tatiana Saavedra Flórez, nuestra asesora de tesis, el apoyo que nos ha brindado es incondicional, la voluntad y su prudencia invertida en tiempo, dedicación y orientación para con nosotros es de admiración, a ella, muchas gracias.

Oscar Iván Herrera Erazo

Resumen

La presente investigación analiza la configuración del ethos de las víctimas y victimarios de la violencia política en dos obras de teatro representativas del siglo XX: *Los papeles del infierno* (Buenaventura, 1968), de la cual se abordan específicamente tres piezas de teatro *La maestra*, *La tortura* y *La autopsia*, y la obra *La siempreviva* (1994) de Miguel Torres. La primera obra tiene como referente propuesto el período de la Violencia, caracterizado por la contienda bipartidista (años 50 y 60) y la segunda obra, alude a uno de los acontecimientos más significativos experimentados por el país: la toma del Palacio de Justicia (Bogotá, 6 de noviembre de 1985), denominada Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre, perpetrada por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril (M-19) y seguida de la retoma por parte de la Policía Nacional y el Ejército Colombiano. En estas dos obras se examinó el ethos discursivo de los personajes centrales que asumen la condición de víctimas y victimarios retomando la noción aristotélica de ethos y las adaptaciones y desarrollos realizadas principalmente por tres analistas del discurso, Maingueneau (2004, 2007), Amossy (2009, 2010) y Serrano (2013). Así mismo, se retomaron las categorías de violencia estructural según Galtung (2016), violencia simbólica de Bourdieu (2001) y la noción de víctima de Guglielmucci (2017). Del trabajo se concluye que las obras representan la delgada línea entre víctimas y victimarios, subrayando el carácter contextual y situacional de estas dos nociones. La construcción del ethos de las víctimas se asocia a la resistencia, pero también a la renuncia, a la esperanza y a la tragedia confirmada. Por su parte, el ethos de los victimarios se configura en función del abuso de poder y el uso indiscriminado de la fuerza y está representado fundamentalmente por el Estado, lo que demuestra una clara perspectiva crítica frente a la institucionalidad en relación con la propagación de la violencia. El teatro es una importante herramienta para sensibilizar y

comprender otras versiones del conflicto, en las que no hay lugar a generalizaciones absolutizantes sino a experiencias de vida con sentido que pueden contribuir a una reflexión sobre los efectos del conflicto en Colombia.

TABLA DE CONTENIDO

<i>Introducción</i>	8
1. JUSTIFICACIÓN	11
2. ANTECEDENTES	15
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	26
3.1 formulación de la pregunta de investigación.	29
4. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECIFICOS	30
4.1 General	30
4.2 Específicos	30
5. MARCO TEÓRICO	31
5.1 El ethos o la imagen de sí en el discurso	31
5.2 La violencia desde la perspectiva de Johan Galtung	43
5.3 La violencia simbólica desde la perspectiva de Pierre Bourdieu	50
5.4. La violencia política: una noción polémica	53
5.5 La pareja víctima/victimario desde la perspectiva de Galtung y Guglielmucci	57
5.5.1 La víctima: una noción en construcción	61
5.5.2 El victimario: una categoría difusa	68
6. METODOLOGÍA	73
6.1. Constitución del <i>corpus</i> de estudio	76
6.2 Categorías de análisis	77
7. ANÁLISIS	80
7.1 Los Papeles del Infierno de Enrique Buenaventura	80
7.1.1. La Maestra	83
7.1.2. La Tortura	86
7.1.3. La Autopsia.....	89

7.2 Reseña del Contexto Histórico y Político de la Obra <i>Los Papeles del Infierno</i> de Enrique Buenaventura.....	90
7.2.1 La Violencia Bipartidista: La Raíz del Miedo	91
7.2.2 Dictadura de Rojas Pinilla	96
7.2.3 Frente Nacional.....	98
7.3 La Configuración del <i>Ethos</i> de las Víctimas y los Victimarios en la Obra <i>Los Papeles del Infierno</i> de Enrique Buenaventura	101
7.3.1 La Maestra: Entre la Resistencia y la Renuncia	101
7.3.2 La tortura: la violencia como enfermedad	109
7.3.3 La autopsia: el deber como justificación de la violencia y la fabricación de la víctima	114
7.4 Presentación de la obra <i>La siempreviva</i> y de la trayectoria de Miguel Torres	118
7.5 Contexto histórico y político de la obra <i>La siempreviva</i> de Miguel Torres	129
7.5.1 Surgimiento del Movimiento 19 de abril, M-19.....	133
7.5.2 La toma del Palacio de Justicia.....	137
7.6 La configuración del <i>ethos</i> de las víctimas y los victimarios en la obra <i>La siempreviva</i> de Miguel Torres de acuerdo a los tipos de violencia según Galtung.....	140
7.6.1 Las víctimas femeninas: Julieta, Victoria y Lucía.....	140
7.6.2 Los victimarios	145
8. CONCLUSIONES.....	155
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	160
BIBLIOGRAFÍA.....	168

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como propósito analizar la configuración del ethos discursivo de las víctimas y los victimarios de la violencia política en dos obras representativas del teatro colombiano del siglo XX. Estas obras son: *Los papeles del infierno* (1968) de Enrique Buenaventura, de la cual tomamos para el análisis específicamente tres piezas: *La maestra*, *La autopsia* y *La tortura* y, *La Siempreviva* (1994) del dramaturgo Miguel Torres.

Las obras narran la realidad que se vivió en Colombia entre los años 50 y mediados de los 80, necesaria para comprender la historia de la violencia a partir de la época bipartidista, que afecta directamente a la zona rural y urbana del país; los ambientes que las obras recrean se centran de manera fundamental en las experiencias vividas por la comunidad. Las obras recrean la realidad que viven los colombianos con relación a la violencia, las dinámicas que confluyen en ella y los contextos que rodean a los diferentes actores, mediante una narración dramática.

En estas obras, se buscó caracterizar cognitiva, axiológica y pasionalmente a los personajes centrales que asumen la condición de víctimas y de victimarios o perpetradores de la violencia, distinguir los principales motivos de la violencia y su representación en cada una de las obras de teatro, según el contexto histórico y político en el que se ubica sus diégesis.

Para este propósito, la investigación recurrió a una metodología cualitativa con un enfoque hermenéutico interpretativo, mediante el cual se hace un análisis de cada obra teatral. Para ello, se emplearon como categorías centrales la noción de ethos, retomada de Aristóteles y posteriormente de dos analistas del discurso de la Escuela francesa: Maingueneau (2004; 2009) y Amossy (2009; 2010). Así mismo, para el análisis de la violencia, nos centramos en la perspectiva de Galtung (2016) quien propone el estudio de la violencia a partir de tres tipos: la violencia directa, la

violencia estructural y la violencia cultural. Por último, para analizar las nociones de víctima y victimario trabajamos desde Guglielmucci (2017) y retomamos algunos aspectos de la Ley 975 de 2005 de la legislación colombiana, conocida como Ley de Justicia y Paz.

Con base en los referentes teóricos, el análisis se estructura en tres momentos: la presentación de cada una de las obras y la trayectoria del autor, la reconstrucción del contexto histórico y político en el que se ubica el universo de la historia y finalmente, el análisis del ethos discursivo de las víctimas y los victimarios en sus dimensiones cognitiva, axiológica y pasional.

En las conclusiones se presenta una síntesis comparativa del ethos de las víctimas y los victimarios en ambas obras de teatro.

La reconstrucción del contexto histórico y político permite situar las obras en la segunda mitad del siglo XX. *Los papeles del infierno* (Buenaventura, 1968) recrean el período conocido como la Violencia política (años 50 y 60), destacando entre sus principales motivos el bipartidismo político y concentrándose de manera fundamental en las zonas rurales del país. Los personajes analizados en estas obras son La Maestra, el hijo del médico y la esposa del torturador que representan a las víctimas o pacientes de la violencia y el Sargento, el médico legista y el torturador que representan, respectivamente, a los victimarios, caracterizados semióticamente como agentes de la violencia. Por su parte, *La Siempreviva* recrea los acontecimientos producidos tras la toma del Palacio de Justicia (Bogotá, 6 de noviembre de 1985), denominada Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre, perpetrada por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril (M-19) y seguida de la retoma por parte de la Policía Nacional y el Ejército Colombiano. Los personajes analizados en esta obra son Julieta, Victoria y Lucía que representan a las víctimas y Don Carlos, Sergio, El M-19 y El Estado que encarnan a los victimarios.

La construcción del ethos discursivo de las víctimas se asocia a la resistencia, pero también a la renuncia, a la esperanza y a la tragedia confirmada. Por su parte, el ethos discursivo de los victimarios se configura en función del abuso de poder y el uso indiscriminado de la fuerza y está representado fundamentalmente por el Estado, lo que demuestra una clara perspectiva crítica en estas obras frente a la institucionalidad en relación con la propagación de la violencia. Aunque hablamos fundamentalmente de violencia política, estas obras aluden a la violencia cultural en tanto que se encarnan en la cotidianidad de los personajes y sus dramas más íntimos; en ellas, el Estado se proyecta como el gran victimario bien sea por omisión, distorsión o por ejecución de la violencia a través de los actores que lo encarnan: el sargento, el médico legista, el torturador. Por su parte, las víctimas representan la impotencia y simultáneamente la resistencia que se expresa en su propia muerte.

La lectura de las obras de teatro y el análisis del ethos discursivo de las víctimas y victimarios se constituye en un aporte tanto para la comprensión de ambas nociones en el campo de los Derechos Humanos como para el campo del arte y del teatro en particular, evidenciando la gran riqueza que el arte dramático ofrece para comprender los dramas humanos que atraviesan el conflicto colombiano y abordar la intimidad de nociones que se consolidan en el campo jurídico y político -como víctima y victimario-, pero cuyas implicaciones trascienden este marco para situarse en la experiencia humana.

1. JUSTIFICACIÓN

¿Qué haces colibrí?, le preguntó el jaguar- Voy al lago -respondió el ave- tomo agua con el pico y la echo en el fuego para apagar el incendio. El jaguar se sonrió. ¿Estás loco? - le dijo. ¿Crees que vas a conseguir apagarlo con tu pequeño pico tú solo? Bueno- respondió, el colibrí- yo hago mi parte... Y tras decir esto, se marchó por más agua al lago.

Relato Guaraní

Las obras teatrales *Los papeles del infierno* (1968) de Enrique Buenaventura y *La siempreviva* (1994) de Miguel Torres, son obras clásicas de la dramaturgia del siglo XX; abordan el tema de la violencia suscitada en el territorio colombiano, concentrándose en la violencia bipartidista de los años 50 y 60 en Colombia, la primera, y la segunda obra, en la violencia de mediados de los años 80.

Estas obras de teatro, analizadas desde la perspectiva de la Maestría en Derechos Humanos y Cultura de Paz, permiten un acercamiento, paradójicamente desde la ficción, a la realidad de algunos hitos de la violencia colombiana, mediante el análisis de la configuración del ethos de las víctimas y los victimarios de la violencia política en las obras de teatro: *La Maestra*, *La Tortura* y *La Autopsia* de Enrique Buenaventura y *La Siempreviva* de Miguel Torres, siendo distintivas obras del teatro del siglo pasado, con aportes determinantes a la comprensión del conflicto en Colombia. El Centro Nacional de Memoria Histórica en el informe *¡Basta ya!* (2013) señala que:

¿A quiénes concierne la guerra? En la visión kantiana, el daño que se hace a una víctima es un daño que se le inflige a toda la humanidad. De allí el compromiso axiológico de protección a las víctimas, consagrado en las normas internacionales de Derechos Humanos y del Derecho Internacional Humanitario. (p. 14)

El conflicto armado en Colombia ha dejado millares de víctimas, sin embargo, para muchos ciudadanos es un asunto que no les compete, la violencia en el campo, los despojos de tierras, la violencia sexual y muchas otras no están registradas en los miramientos públicos; esas violencias las viven nuestras conciudadanas en dolorosas soledades. La violencia se ha cotidianizado y ha generado una actitud de indiferencia, fomentada por una sensible percepción de estabilidad económica y política al punto que ha terminado por naturalizarse.

Con base en lo anterior el propósito de analizar en las obras de teatro la configuración del ethos discursivo de las víctimas y los victimarios de la violencia política en Colombia, presente en los personajes de esas creaciones, pasa por un mirada sobre el discurso, las emociones y las representaciones que, a través de los actores de estas obras, podemos atribuir a la violencia, siendo importante comprender las expresiones, comportamientos, actitudes y valores de los grupos o gremios dentro de la sociedad. Para ello, es relevante el uso de las categorías de violencia propuestas por Johan Galtung y Pierre Bourdieu, autores que vale la pena destacar, y estudiar en el plano histórico y social del periodo de la Violencia, con la paralela polarización partidista de la vida política colombiana a partir de 1948.

La trascendencia de estas obras en la sociedad, su representación de diferentes tipos de violencia, el contenido del lenguaje dramático, plantean una serie de interrogantes que se abordan en la presente investigación: ¿Cuál es la configuración del ethos discursivo de las víctimas y los victimarios de la violencia política en las obras de teatro: La maestra, La tortura y La autopsia de Enrique Buenaventura y La siempreviva de Miguel Torres? ¿Cuáles son los principales motivos de la violencia y su representación en cada una de las obras de teatro, según el contexto histórico y político que representan?

En el plano intelectual y artístico es necesario destacar el rol del teatro como una herramienta poética para transmitir una historia a través del empleo de un lenguaje estético que permite evidenciar los efectos de la violencia en la construcción de la experiencia humana.

De esta investigación se beneficia: la academia, la rama judicial, y algunas ramas del derecho, como el penal y de familia, logra tener un alcance importante, respecto a la interpretación de las leyes, la jurisprudencia y la doctrina. Se demuestra cómo las obras teatrales visibilizan de manera abierta la violencia, sus motivos ocultos y reales y el impacto en la percepción de la víctima o victimario, para acercarnos a ese inmenso mundo de la subjetividad de la violencia, vista desde cada actor. Indudablemente es un aporte para la psicología.

Esta investigación es notable frente a otras que han abordado la violencia desde su objetividad, otras que tomaron los sucesos históricos como realidades vividas y, sin embargo, no hay evidencias precisas sobre las mismas; el ethos discursivo de las víctimas y victimarios visto desde su posición cognitiva, axiológica y pasional, es otra mirada direccionada a la interiorización de las personas vinculadas con la violencia en sus distintos roles, a sus subjetividades. Diferenciar que la víctima desde su emoción percibe la violencia a partir de esferas subrepticias, que el victimario ejecuta la violencia como un ente direccionado a realizarla, y que la justifica por medio de la banalización del mal. (Arendt, H, & en Jerusalén, E. 2003)

Los diferentes discursos que tienen las víctimas y victimarios que pueden estar en cualquier institución o lugar de la sociedad, alimentan la posibilidad de entender los contextos sociales

de una manera diferente con la ayuda de expresiones y representaciones sociales por medio del arte, mediante el ethos de cada personaje que vivió en carne propia la violencia.

El resultado de la investigación que se obtenga servirá para desarrollar una teoría que permita a los estudiantes de las ciencias sociales, incluir el arte como un medio para hacer visible lo invisible, se podrá conocer en mayor medida la respuesta de la víctima a una conducta violenta y el comportamiento del victimario frente a su acción perpetrada. La dimensión del ethos se trasluce como una experiencia humana, única e irrepetible, que no precisa generalidades, se presentan como estilos de vida para enfrentar la violencia y de esas experiencias contribuir en la reflexión del conflicto colombiano.

2. ANTECEDENTES

En este apartado reseñaremos los principales estudios realizados en torno a la categoría de violencia en las obras *Los papeles del infierno* (1968) de Enrique Buenaventura y *La siempreviva* (1994) de Miguel Torres; obras que conforman nuestro *corpus* de estudio, para posteriormente definir nuestro problema de investigación y los posibles aportes al campo de los estudios en Derechos Humanos y cultura de paz.

En torno a la obra de Enrique Buenaventura, *Los papeles del infierno* (1968) se han realizado diversas investigaciones; para efectos de este trabajo de grado, reseñaremos seis (6) de ellas que, por sus características analíticas y las categorías de trabajo que abordan, se constituyen en antecedentes fundamentales para nuestra investigación. Las primeras tres aluden directamente a las obras seleccionadas como *corpus*, las otras tres indagan por nociones asociadas a nuestro estudio desde la representación artística y teatral, como la memoria, la historia, la crueldad, el testimonio, entre otras. La primera de ellas es el trabajo de Monzón (2017), titulado, *De violencia a destrucción: Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura*. Este estudio realiza un análisis de la violencia y la tortura en las cinco primeras piezas que constituyen la obra *Los papeles del Infierno*.

Se plantea una hipótesis previa a la investigación central, la cual aboga por la idea de que la violencia se intensifica a lo largo de estas piezas, es decir, se observará la violencia como elemento en construcción, un ente engendrado y propagado a través de los aparatos ideológicos y represivos del Estado (p.158).

Esta investigación retoma los estudios de Johan Galtung y las categorías de ideología y aparatos ideológicos de Estado de Louis Althusser para realizar una lectura crítica que nos permite comprender el lugar del Estado en la propagación de las violencias en Colombia, además de

ejemplificar las violencias directa, estructural y cultural en cada una de las piezas que constituyen la obra teatral.

Monzón (2017) aborda en su trabajo, cómo la violencia y la tortura son elementos centrales que dirigen y orientan la obra de Buenaventura, concluye que en la obra *Los Papeles del Infierno*, se busca “causar una mayor reacción en el público para rescatar y reproducir así la memoria colombiana desde una perspectiva comprometida con la construcción de una conciencia social.” (p. 158)

La autora señala que en la obra, se recrea la progresión de la violencia, y a partir de piezas teatrales resalta la marginación desarrollada por el aparato militar estatal (en la maestra), el escalamiento de la tortura física y psicológica para amedrantar a los ciudadanos (en *La tortura*) y la manejo de la verdad y la historia a través de los diagnósticos engañosos (en la *Autopsia* [...]) (Rodríguez, 2017). Enfatiza que en las escenas de la dramaturgia se exhiben actos crueles y violentos con el propósito de sensibilizar al actor y al espectador, para desarrollar conciencia colectiva.

Por su parte, el ensayo *Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura* (Gardeazábal, 2014), retoma las categorías de violencia propuestas por Zizek; violencia subjetiva, objetiva, simbólica y sistémica; y los análisis sobre teatro realizados por Severino Albuquerque y Diana Taylor para analizar la violencia sistémica y simbólica en Colombia durante los años 50 y 60. En este estudio, Gardeazábal concluye que:

Los papeles resulta ser una respuesta en clave dramática a la normalización y al olvido de la violencia política en la Colombia de finales de los 60. Buenaventura despliega en estas obras en un lenguaje dramático directo los efectos de la violencia estructural en

Colombia. Los papeles pueden interpretarse como una forma de archivo reorganizado por medio del teatro en contra de la versión hegemónica de la historia que omite la visión de las víctimas o la acomoda para mantener un orden en donde la violencia es reducida a una serie de anécdotas inconexas. Las obras y la reflexión a la que invitan incluyen no solo a las víctimas sino también a los victimarios a quienes esa violencia estructural ha deshumanizado (2014, pp.149-150).

Este estudio resalta, especialmente, la forma cómo opera la violencia sistémica a través de los aparatos burocráticos del Estado, destacando el predominio de las versiones hegemónicas por parte del Estado, que terminan por minimizar los hechos reduciéndolos a meras “anécdotas”.

Por otra parte, el artículo de Coral (2013), *La construcción del victimario en Enrique Buenaventura: una reflexión en torno a la construcción del victimario en la memoria histórica colombiana*, realiza un análisis de la violencia durante los años 40 y 60 en Colombia, centrándose especialmente en la construcción del victimario, al cual señala como un producto de la sociedad y no una excepción de la misma, razón por la cual es necesario el cambio social y no solamente su eliminación. Para su análisis la autora establece un diálogo con los aportes de Paulo Freire a la luz de su Pedagogía del Oprimido y los planteamientos de Joan-Carles Mèlich en torno a la reconstrucción de la memoria y su relación con el testimonio. Esta aproximación teórica resulta fundamental para nuestro planteamiento del problema, por cuanto aborda uno de los actores fundamentales de nuestra investigación: el victimario.

Ahora bien, Cortés (2018), en el artículo *El dispositivo de crueldad: la construcción de la mirada hacia el otro en los discursos de la violencia en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX*, analiza el lenguaje visual que ha narrado el conflicto colombiano, centrándose en los

dispositivos de crueldad mediante los cuales se construye al “otro”, centrado especialmente en la época de la Violencia en Colombia. Este estudio rastrea la manera como las representaciones del conflicto en el arte problematizan los discursos sobre la alteridad. Al respecto, el autor señala cómo el arte colombiano puede llegar a legitimar o cuestionar este dispositivo de crueldad, definiendo que en la crueldad es que está “el placer que un ser humano tiene al ejercer dolor y sufrimiento en apariencia bastante considerable e injustificado sobre su víctima” (p, 87). Con base en este análisis, el autor relaciona las categorías de crueldad y moral en la representación artística para caracterizar el teatro como escenarios de crueldad. Al respecto, concluye:

La crueldad que el dispositivo de la cultura permite, primero y antes que ser un acto que recae sobre alguien o algo, es primero experimentada por aquel que posteriormente será la figura del victimario, es decir, este dispositivo justifica y crea al victimario. Esto mostraría que la crueldad no funciona de manera aislada, o individual, sino que está protegida y es reproducida por el sistema social alrededor del cual se forma la moral de este denominado victimario. (p.101)

Si bien este estudio no se centra específicamente en el estudio del victimario sus conclusiones permiten comprender cómo la crueldad, entendida como un producto cultural que se reproduce socialmente, es encarnada por el victimario, por lo tanto, sus acciones no pueden comprenderse de manera individual sino en el marco de un sistema que hace posible su emergencia.

Por su parte, Restrepo (2017), en el artículo titulado, *El arte como eje articulador del proceso ético y formativo en víctimas del conflicto interno colombiano*, analiza las víctimas desde el enfoque de la invisibilización; característica que evita que sean oídas y que las acciones sufridas por ellas no sean enjuiciadas; los daños que han soportado, tampoco han sido reparados,

conllevando esta situación a una revictimización. Por lo tanto, según este autor, el reflejo de la injusticia que sufren las víctimas del conflicto es tan notoria, que ni siquiera pueden acceder a los valores que estructuran la condición y existencia humana, como el derecho a la verdad, a la memoria y a los conceptos simbólicos, que también entregan valor a la vida. Este estudio, nos permite comprender la situación de las víctimas en el conflicto colombiano y, especialmente, aquellos valores que les han sido negados y que, de una u otra forma, se recuperan a partir del lenguaje poético que el teatro propone. Por ello, lo consideramos complementario a la indagación directa sobre las obras de teatro que constituyen nuestro *corpus* de estudio.

A continuación, reseñaremos tres (3) estudios realizados en relación con la obra *La Siempreviva* (1994) de Miguel Torres y ocho (8) estudios que, aunque no se centran directamente en la obra, sí abordan la temática principal de la misma que alude a la desaparición forzada, desde su representación en el teatro y que, por tanto, contribuyen a perfilar nuestro problema de investigación.

Respecto al acontecimiento que da lugar a la obra *La siempreviva*: la toma del Palacio de Justicia se han producido diversas obras dramáticas y ficcionales, entre ellas, Leguízamo (2013) en su trabajo titulado, *La siempreviva de Miguel Torres y la construcción de memoria*, resalta:

El laberinto de las secretas angustias, de Rigoberto Gil Montoya, Las horas secretas, de Ana María Jaramillo, Vivir sin los otros, los desaparecidos del Palacio de Justicia, de Fernando González Santos. También se han publicado novelas gráficas como: Los once del Palacio de Justicia, de Andrés Cruz, José Luis y Miguel Jiménez, Desaparición, de Gustavo Forero, y una novela inédita que quedó sin terminar sobre Carlos Pizarro, el líder

guerrillero del M-19, por Carlos Fuentes. El único texto dramático, sobre el tema, que se ha publicado y representado en Colombia, es *La siempreviva*. (p. 38)

Además de resaltar las obras que han abordado el hecho histórico, Leguizamo (2013), evidencia cómo la obra de teatro *La siempreviva*, representa una contienda contra el olvido y un aporte en la construcción de memoria. Al respecto señala que la obra trae a la memoria las situaciones que la oficialidad no contó a la sociedad colombiana; trae esos momentos al presente por medio de las emociones que genera. Como categorías de análisis la autora estudia la memoria, la historia y el olvido, acompañada de las definiciones de estrategias para construir memoria que son género, estilo, estructura y símbolos. Concluye que la obra *La siempreviva* siendo una historia habitual, muestra la complejidad de la vida cotidiana. (p. 6-7)

Por su parte, el artículo de Ospina (2016), titulado *Tragedia, metáfora y realidad en La siempreviva de Miguel Torres*, realiza un trabajo interpretativo de esta obra identificando la dimensión poética y trágica que permite mostrar la experiencia estética que, desde el arte denuncia y hace reflexionar con su puesta en escena (p. 1). Las categorías de análisis son: Siempreviva, tragedia, realidad, desaparición forzada, dolor, dramaturgia, que permiten desarrollar un análisis sobre la situación de los personajes de la obra. Esta investigación ratifica la posibilidad que ofrece Miguel Torres, a través de su obra, de mirar hechos reales en una perspectiva diferente. A partir de una ficción literaria, se rescata la intención de las creaciones teatrales como expresiones artísticas que alzan la voz contra la impunidad y la injusticia que se vive en Colombia.

Por su parte, Leguizamón (2016), en el trabajo titulado, *El teatro del conflicto y la enseñanza de la historia reciente*, realiza un análisis de las representaciones de víctima, victimario y víctima compleja en tres obras teatrales del conflicto, entre ellas *La siempreviva* de Miguel Torres. Hace énfasis en los eventos históricos y de violencia en los que se enmarcan cada una de las obras

teatrales que menciona en su trabajo. Esta autora hace referencia al grupo de “teatro del conflicto”; trabajo realizado con estudiantes de noveno grado del colegio Eduardo Umaña Mendoza, mostrando la importancia que tuvo el guion y la puesta en escena de las obras y cómo contribuyen a construir una memoria del conflicto y, simultáneamente, al desarrollo de la enseñanza sobre historia. Al respecto señala que “la práctica del teatro desde la enseñanza de la historia colombiana, le da sentido a los acontecimientos del pasado, permitiendo la comprensión del presente que agobia a la sociedad colombiana, como es la prolongación del conflicto colombiano” (p.168). Este trabajo resalta la importancia del teatro en la comprensión del pasado, y del conflicto colombiano en sus diversos periodos históricos.

De igual manera el estudio de Ruíz (2016), titulado: *La ausencia desde el teatro o el teatro desde la ausencia-la experiencia del actor de teatro al representar la desaparición forzada*, establece la importancia que tiene el actor en la interpretación y la personificación del actor de una situación ficticia, que insiste en la necesidad de ponerse en los zapatos del otro. Con relación a este planteamiento, expone que no hay suficientes estudios que analicen la experiencia emocional que tienen los actores al representar el papel de las víctimas de una historia y el significado que tiene para ellos el testimonio del dolor ajeno. Las categorías de análisis con las que trabaja en su investigación son: la implicación de situarse frente al dolor de los demás en contextos de violencia y las relaciones intersubjetivas. Esta investigación menciona cómo el teatro es una herramienta para dar testimonio de los hechos violentos y de la implicación que tiene representar el horror ajeno. Concluye que la representación teatral además de sensibilizar, es una responsabilidad que tienen los actores frente a las reacciones que generan en su público, pues se representan vidas y en el caso de esta investigación la vida de las víctimas directas e indirectas de la desaparición forzada.

Este trabajo constituye un aporte importante pues, aunque no se centra directamente en las obras de estudio, sí aborda la construcción emocional de la víctima, desde la perspectiva de los actores.

El artículo de Roldan (2014), titulado, *Conversaciones cruzadas: otras voces hablan del arte como una herramienta para la construcción de paz*, propone pensar en las diferentes expresiones artísticas como instrumentos para comunicar y transformar a una sociedad. Este estudio no solo se concentra en las víctimas, sino también en los victimarios. Refiere la desmovilización de integrantes de grupos armados ilegales colombianos, el papel que han tenido y la necesidad de reincorporarse a la sociedad como finalidad de su proceso. Para ello, demuestra la relevancia de las artes en general y entre ellas el teatro, en la socialización, construcción social y representación de la sensibilización de los roles de víctima y victimario. Como categorías de análisis están el camino hacia la autodeterminación, un eje transformador socialmente y la construcción de memoria a través del arte. Concluye que las expresiones artísticas pueden ser útiles para contextualizar las realidades sociales, sensibilizar y generar cambios en pequeñas y grandes escalas.

Ahora bien, Carlos José Reyes (2015) en su texto, *Teatro como espejo del conflicto*, demuestra la relevancia que tiene el teatro, existe una exploración de visiones diversas acerca del teatro en Colombia, principalmente desde el siglo XX, época en la que tuvo mayor participación este tipo de expresión artística, que ha ido cambiando hasta hoy. El autor por medio del análisis del teatro, identifica los inicios del conflicto y del teatro colombiano. Enuncia obras de teatro que tienen como tema central, la representación de entornos sociales y culturales del país. Entre las obras que se relacionan en la investigación de Reyes, se encuentran unos apartados que mencionan a *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura y de *La siempreviva* de Miguel Torres, por encontrar que ambas obras cumplen con las características de unión entre historia y violencia en el teatro. Es

una herramienta que sirve para entender los conflictos generados por la violencia en los diferentes períodos históricos. El teatro y la historia en conjunto, pueden ser vistos como “dos espejos que se reflejan” (p. 39). Este estudio resalta entonces la importancia de construir la memoria hegemónica del conflicto para dar lugar a otras memorias, experiencias individualizadas que nos muestran los diferentes rostros del conflicto en el país; tarea asignada al arte.

En las obras de Enrique Buenaventura y Miguel Torres, existe una característica similar que consiste en la representación de las víctimas femeninas de diferentes tipos de violencia en Colombia, esas violencias contra la mujer, son expresadas por el autor Satizábal (2015) en el trabajo titulado, *Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro*, da cuenta de cuatro casos de crímenes de Estado en el marco del conflicto colombiano. En la obra las mujeres artistas representan a las mujeres víctimas de los crímenes de Estado que han padecido con sus familiares, el trabajo teatral expone los lenguajes femeninos de la solidaridad, de la rebeldía antipatriarcal y de la ética, la estética y la economía, presenta una mirada que descubre la ilusión de nuestra realidad conflictiva. Ésta referencia es una herramienta importante para analizar el papel de las víctimas de la violencia en Colombia y su representación mediante el arte.

Una de las obras estudiadas es *La siempreviva* de Miguel Torres, que plasma una historia ficticia, el sufrimiento real de las víctimas de desaparición forzada de la Toma del Palacio de Justicia de Bogotá, este delito se relaciona el trabajo de Cifuentes et, al (2018), titulado *la desaparición forzada: significación sobre el perdón y la reconciliación que tienen las víctimas indirectas del municipio de Puerto Berrío*; que tiene como objetivo, dar a conocer la significación que tienen las víctimas indirectas de los conceptos de perdón y reconciliación con relación a la desaparición forzada. Los autores dimensionan lo que genera esa acción en diferentes ámbitos, que

involucra no solo a las familias afectadas sino también a la sociedad. Por tanto, se destaca la subjetividad de los participantes y la percepción que tienen en relación con los conceptos de perdón, reconciliación, desde la desaparición forzada y sus impactos, lo anterior permite evocar el caso de *La siempreviva*, una desaparición forzada donde se aborda, como referente, el sufrimiento de Cristina del Pilar Guarín Cortés y su familia.

Como experiencias teatrales con relación a la desaparición forzada Ortiz (2018), en su tesis denominada, *Sobrevivir ausencias, velar la muerte y rehacer la vida en el teatro. La ruta de las mujeres buscando los cuerpos de las víctimas de la violencia política en Colombia*, aborda las experiencias y las historias de vida de tres mujeres pertenecientes a un grupo de teatro de Villavicencio llamado El tente; un grupo de mujeres, madres, hijas, esposas de personas asesinadas y desaparecidas forzosamente en Colombia debido al conflicto armado que se ha vivido. Mujeres que, entre otras cosas, a través del teatro o performance han encontrado formas de “sobrevivir a las ausencias” (Ortiz, 2018, p. 99) de sus seres queridos; la obra es también el lugar donde pueden hacer el ritual de velación y cuidado del muerto que la violencia les interrumpió (Ortiz, 2018, p. 106) Las experiencias de estas mujeres hablan de los caminos que cada una ha recorrido en sus búsquedas, los tránsitos que han tenido que vivir, así como los tránsitos que han dificultado la muerte violenta, la tortura y la desaparición forzada por la ausencia del cuerpo. Expone las formas en que la muerte ha cambiado a lo largo del conflicto armado y la necesidad de los ritos de paso para los vivos y para los muertos. Este estudio resulta importante pues, una de las características de la obra *La siempreviva* es justamente resaltar esa necesidad de reconocer el “cuerpo” de la víctima para poder concluir un proceso de dolor abierto por las experiencias de violencia.

En relación con los estudios reseñados podemos identificar cuatro grupos de investigaciones que guardan relación con nuestro problema. El primero, corresponde a las investigaciones que

abordan de manera explícita el tema de la violencia en las dos obras de teatro seleccionadas; estas investigaciones recurren fundamentalmente al análisis de las diferentes violencias representadas en las obras, retomando autores como Galtung y Bourdieu, problemáticas directas como la violencia bipartidista en el caso de *Los papeles del Infierno* o la desaparición forzada en el caso de *La siempreviva*.

Otro grupo de estudios más reducidos, aborda directamente las categorías de víctima y victimario, identificando cómo se relacionan con los diferentes períodos de la Violencia en Colombia y su aporte a la construcción de memoria, como testimonio de la violencia en el país. Estos estudios analizan desde una perspectiva cercana a lo sociológico, el lugar de la víctima y el victimario como un producto social y cultural.

El tercer grupo de estudios, que corresponde al más numeroso, está relacionado con diferentes miradas sobre el aporte del arte en general y, el teatro en particular, a la comprensión del conflicto en Colombia. Los estudios aquí relacionados abordan nociones como la crueldad y la moral, la experiencia estética en la representación del conflicto, y, en general los aportes del arte en la enseñanza de la historia, la comprensión del conflicto y la construcción de paz.

Por último, el cuarto grupo, se centra en la conceptualización del teatro político, abordando temas como la verdad y la memoria, el lugar de la víctima y el victimario en el conflicto colombiano, la impunidad en los casos de crímenes de Estado y el arte como testimonio político.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Colombia es un país que ha soportado muchas acciones de violencia, sin embargo, en los años 50 al 80, se intensificaron los conflictos relacionados con la violencia política, lo que derivó en el aumento de los índices de la violación de los derechos humanos. La falta de equidad, participación política, y la desigualdad social son algunas de las razones que explican el surgimiento de la violencia política y su intensificación. Las obras de teatro, *Los papeles del infierno* (Buenaventura, 1968) y *La Siempreviva* (Torres, 1994), retoman los motivos de la violencia bipartidista y guerrillera para construir, a partir de sus propuestas dramáticas, una representación poética de las víctimas y los victimarios de estos dos tipos de violencia en Colombia. Ambos autores buscaban con sus obras de teatro denunciar la violencia que vivió Colombia durante estas épocas; ellos ponen en escena, mediante el recurso dramático, las angustias, tristeza, desolación, frustraciones y represiones de las personas que sufrieron, de forma directa o indirecta, los atropellos del Estado, bien sea por acción directa, por omisión o por distorsión. Las dos obras nos entregan una perspectiva íntima y crítica de la violencia, que resalta su capacidad para permear la cotidianidad y que confronta las visiones hegemónicas que ofrecen las historias oficiales, las cuales privilegian la perspectiva estatal.

A propósito de la relación entre el teatro y la violencia en Colombia, hay un trabajo denominado *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*, relaciona obras de teatro colombianas desde la década de 1950 hasta la actualidad, indicando que se han producido diversas obras de distinta naturaleza que abordan las violencias de género, étnica, paramilitar, guerrillera y sobre desaparecidos y desplazados todas ellas son producto de dar a conocer a un público la violencia vivida en Colombia. (Reyes, 2015)

En la obra de Enrique Buenaventura, *Los papeles del infierno*, podemos afirmar que la protagonista principal es la violencia, presente en situaciones históricas de la época, caracterizada principalmente por la violencia de tendencia bipartidista, tal como lo menciona Rodríguez en su trabajo, *De violencia a destrucción: Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura*, así “Los papeles del infierno (1968) pueden encuadrarse en la etapa de 1948 a 1957, momento en el que sucedían los enfrentamientos políticos entre las alas liberales y conservadoras, un terrible episodio para Colombia que dejaría unos 300.000 muertos” (González en Monzon, 2017, p. 158), Las tres piezas que componen los Papeles del infierno, configuran una mirada particular del conflicto en Colombia: *La maestra* se sitúa en el contexto de la violencia bipartidista; por su parte, en *La autopsia* se narra la influencia del poder o la corrupción representada en un funcionario público, mientras en *La tortura* se enfatiza en la tortura física y psicológica perpetrada por el Estado.

Por otra parte, la obra *La siempreviva* (1994) de Miguel Torres, narra el suceso de la toma del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla M-19, importante acontecimiento ocurrido el 6 de noviembre de 1985, que marca la historia del país y cuyos impactos aún continúan vigentes. La tragedia vivida por Cristina del Pilar Guarín Cortés, una de las víctimas de este acontecimiento, y su familia, sirvió de inspiración para la creación de la obra, que fue estrenada en 1994 en el Teatro El Local de la ciudad de Bogotá, Colombia. También contó con una adaptación cinematográfica con la que se logró el Premio Nacional de Guion en 1999. Esta obra tiene como acción central la desaparición forzada, producto de la injusticia e impunidad en medio de la violencia generalizada en Colombia.

Tanto *Los papeles del Infierno* (*La maestra*, *La autopsia*, y *La tortura*) como *La siempreviva*, confluyen en la dramatización del conflicto colombiano, otorgando un lugar central a las víctimas de este conflicto, desde una versión no oficial del mismo. Ambas obras recrean las sutiles maneras

como la violencia se inserta en la cultura de un modo sistemático convirtiéndose, en estas obras, en casi una condición humana que termina por naturalizarse.

Los estudios reseñados en los antecedentes evidencian el impacto de estas dos obras en nuestra cultura, así como la importancia del teatro, no sólo como representación dramática de la realidad histórica sino ante todo como una construcción poética y un mecanismo para comprender, criticar y denunciar dicha realidad. Adicional a ello es importante resaltar que los guiones literarios de estas obras han sido publicados y estudiados, característica que no es común en el teatro, pues, aunque se producen diversas obras, no siempre se puede acceder a sus guiones y esto hace que sean más difícil las investigaciones en este campo. Estos elementos nos permiten señalar la importancia de retomar estas dos obras para estudiar los alcances de la violencia en Colombia.

Por otra parte, es preciso señalar que, aunque se ha avanzado en la comprensión del conflicto, los daños ocasionados en las víctimas continúan sin ser plenamente reconocidos y, por ello mismo, hay pocas acciones institucionalizadas que contribuyan a subsanarlos. En este sentido, aunque parezca anacrónico volver sobre dos obras que han sido estudiadas y cuya fecha de publicación ya pertenece al siglo pasado, consideramos significativos sus aportes para continuar estudiando un conflicto que aún no comprendemos plenamente, especialmente, desde el lugar (o no lugar) de las víctimas y los victimarios cuyos rasgos se desdibujan a causa de la prolongación de la violencia en el país.

Con base en lo anterior, este trabajo de grado se propone analizar el ethos discursivo de las víctimas y los victimarios de la violencia política en las obras *Los papeles del infierno* (Buenaventura, 1968) y *La siempreviva* (Torres, 1994) para evidenciar sus aportes a la comprensión del conflicto en Colombia. Teniendo en cuenta la diversidad de investigaciones

realizadas sobre estas dos obras, el aporte central de esta investigación se ubica en la noción de ethos, retomada de la perspectiva clásica Aristotélica y adaptada por los analistas del discurso para comprender en su movilidad y dinámica el discurso político. Categoría que no ha sido retomada por ninguno de los estudios reseñados. Así, la pregunta que guía esta investigación es ¿Cómo se configura el ethos discursivo de las víctimas y los victimarios, en sus dimensiones cognitiva, axiológica y pasional, en las obras teatrales *Los Papeles del Infierno* (Buenaventura, 1968) y *La Siempreviva* (Torres, 1994)?

3.1 FORMULACIÓN DE LA PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.

¿Cómo se configura el Ethos discursivo de las víctimas y los victimarios en las obras teatrales *Los Papeles del Infierno* de Enrique Buenaventura (1968) y *La Siempreviva* de Miguel Torres (1994), y cuáles son sus aportes a la comprensión del conflicto en Colombia?

4. OBJETIVOS

4.1 GENERAL

Analizar la configuración discursiva del *ethos* de las víctimas y los victimarios de la violencia política en las piezas de teatro que integran *Los papeles del Infierno: La maestra, la Tortura, La autopsia* de Enrique Buenaventura y *La siempreviva* de Miguel Torres para reconocer sus aportes a la comprensión del conflicto en Colombia.

4.2 ESPECÍFICOS

- ❖ Distinguir los principales motivos de la violencia y su representación en cada una de las obras de teatro, según el contexto histórico y político que representan.
- ❖ Identificar los personajes que asumen la condición de víctimas y victimarios en las dos obras de teatro.
- ❖ Caracterizar, a partir de las marcas subjetivas del lenguaje de los personajes que asumen la condición de víctimas y victimarios en las obras, sus rasgos cognitivos, axiológicos y pasionales.

5. MARCO TEÓRICO

En este apartado se abordan las tres categorías principales que empleamos para el análisis del ethos discursivo de las víctimas y los victimarios de la violencia política en las obras de teatro que constituyen nuestro *corpus* de estudio; estas categorías son: 1. ethos, 2. violencia y violencia política y 3. víctima y victimario. Para el estudio de la primera categoría, el *ethos*, resaltamos los aportes Aristotélicos y posteriormente nos concentramos en las contribuciones del análisis del discurso y de la semiótica discursiva al desarrollo de esta noción, especialmente a partir de los estudios realizados por Maingueneau (2001, 2004, 2007 y 2009), Amossy (2009, 2010) y Serrano (2013). La noción de violencia se aborda desde la perspectiva de Galtung (1998), desglosándola en violencia directa, estructural y cultural y desde los aportes de Bourdeau (1999) para comprender las dimensiones de la violencia simbólica y sus alcances. Por su parte, la noción de violencia política se retoma de Ortiz (2015). Por último, para las categorías de víctima y victimario se hace un recorrido histórico por diversos autores, entre los que se destacan Galtung, Guglielmucci (2017), la Ley de Justicia y Paz (Ley 975 de 2005) y Aguirre (2019).

5.1 EL ETHOS O LA IMAGEN DE SÍ EN EL DISCURSO

En los últimos años, la noción de ethos ha cobrado un lugar de relevancia en las Ciencias del lenguaje, en los estudios argumentativos y, especialmente, en el Análisis del discurso; disciplinas que han encontrado en esta categoría una riqueza para el análisis de los discursos políticos, literarios, publicitarios, periodísticos, religiosos, entre otros.

Como señala Montero (2012), en su artículo titulado: *Los usos del ethos. Abordajes discursivos, sociológicos y políticos*, esta noción tiene al menos dos acepciones:

Vale recordar que etimológicamente la noción de ethos tiene al menos dos sentidos: por un lado, *ēthos* (con eta, o e larga), inicialmente "guarida", "morada", "habitación", pero también "carácter", "costumbre", "temperamento" o "modo de ser", de donde se deriva la "moralidad" de los modos de comportamiento humano. Por otro lado, *ěthos* (con épsilon, o e breve) remite a las costumbres, los hábitos, el uso, el acostumbramiento, la repetición y la "domesticación", y se inscribe en una lógica colectiva y no meramente individual (Martínez, 2007: 42 y 78; Salazar, 2009: 147) (Montero, 2012, 226).

Estos dos sentidos nos remiten por un lado a la noción de Carácter o Talante y por el otro a la noción de Costumbre o hábito, que nos inscribe en el terreno de la ética. Al respecto, Montero (2012) precisa:

Si en la Retórica aristotélica el ethos (*ēthos*) es tratado en términos de carácter, modo de ser o comportamiento moral (así lo indican, por otra parte, las traducciones), en la *Ética a Nicómaco* esta acepción del ethos en tanto excelencia ética se aproximará al hábito o la costumbre (es decir, al *ěthos*) (Martínez, 2007: 42). De allí que la ética – disciplina que, por otra parte, para Aristóteles está subordinada a la política– sea concebida como una segunda naturaleza que sólo puede cultivarse mediante el hábito o la costumbre: "ninguna de las virtudes éticas se produce en nosotros por naturaleza, ya que ninguna cosa natural se modifica por costumbre" (II, 1, 1103a). En este sentido, puede decirse que aquí el ethos se concibe como efecto de una elaboración humana, social y colectiva (Montero, 2012, 226).

Ahora bien, las tendencias actuales en el análisis del discurso, han retomado la noción de Ethos, influenciada fundamentalmente por la Retórica de Aristóteles para señalar que el ethos remite a los rasgos proyectados por el orador en su discurso, privilegiando la puesta en escena del yo o, en

otras palabras, la configuración de la imagen discursiva. Sin embargo, esos rasgos implican también atender a las cualidades morales, los valores y las virtudes (Eggs, 1999) que conforman esa puesta en escena. Por ello, en este trabajo de investigación nos apuntalaremos, en términos conceptuales, en los desarrollos que los Analistas del Discurso, particularmente la Escuela Francesa, han hecho del ethos Aristotélico, retomando los aportes de Ruth Amossy (2009, 2010), Maingueneau (2007) y Serrano (2013), quienes precisan los componentes del ethos en su complejidad, asumiendolo como la imagen construida a través del discurso, a partir de la proyección de rasgos lingüísticos, cognitivos, axiológicos y pasionales.

Es importante señalar también que, desde esta perspectiva, el ethos no aparece solamente en el discurso argumentativo como tradicionalmente se ha estudiado sino que es un componente en todo tipo de intercambio verbal, de ahí que puede ser analizado en textos escritos o incluso visuales y que la concepción de orador se amplíe al análisis de las figuras de enunciador/narrador o personaje/actor en el caso de textos propiamente literarios o dramáticos como los que nos ocupan en esta investigación. Por ello, no nos centraremos en un análisis ético de la violencia en el sentido restrictivo señalado arriba, pero, por supuesto que, al analizar el ethos discursivo de los actores que asumen la condición de víctimas y victimarios en las obras de teatro abordadas, atenderemos, de manera ineludible, el estudio de su competencia axiológica y evaluativa que da lugar a una ética y una estética particular de la violencia en Colombia, representada en las dos obras de teatro estudiadas.

Según Aristóteles (1998), el ethos constituye una de las tres pruebas por persuasión que describe de la siguiente manera:

[...] unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que este demuestra o parece demostrar. Pues bien, (se persuade) por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito. [...] De otro lado, (se persuade por la disposición) de los oyentes, cuando estos son movidos a una pasión por medio del discurso. [...]. En fin, (los hombres) se persuaden por el discurso, cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es conveniente en cada caso. (1999, p.177)

Estas tres pruebas son denominadas en griego: *ethos*, *pathos* y *logos*. El *logos* se asocia a los argumentos procurados por el discurso (especialmente el entimema y el ejemplo), el *pathos* y el *ethos* son, en cambio, pruebas que atañen a la disposición emotiva del auditorio y al comportamiento o carácter del orador, respectivamente. Aristóteles señala que el *ethos* posee un poder de convicción que es, por así decirlo, casi el más eficaz y destaca el engendramiento discursivo de esa prueba técnica: “Eso también debe ser efecto del discurso y no de que se tengan ideas preconcebidas sobre la calidad humana del que habla” (Retórica, I, 2, 1356a) Aristóteles, é. n. (1998). La retórica, trad. de Alberto Bernabé

Con base en los aportes de Aristóteles, Roland Barthes (1970) definió al *ethos* como “los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio (poco importa su sinceridad) para dar una buena impresión: son sus aires [...] El orador enuncia una información y al mismo tiempo él dice: yo soy esto, yo no soy eso otro” (Barthes, 1970, p. 315).

Ahora bien, en el Libro II de la Retórica, Aristóteles precisa las causas que hacen persuasivos a los oradores, esas causas son “la sensatez, la virtud y la benevolencia (1999, p. 309), y enfatiza

que “fuera de estas (causas) no hay ninguna otra. Y, por lo tanto, es forzoso que aquel que parezca tenerlas todas resulte ser (un orador) persuasivo para el auditorio” (1999, p. 310).

La reflexión de la retórica Aristotélica sobre el ethos, se funda en que, el orador sea considerado una persona de carácter por un público, en tanto que logra que el público sienta que el orador, es digno de ser escuchado y digno de credibilidad y fe, por ello debe recurrir a: “la prudencia (phronesis), la virtud (areté) y la benevolencia (eunoia)” (Maingueneau, 2001, p. 79). La primera de orden cognitivo, la segunda de orden axiológica y la última de origen pasional. Al respecto, Maingueneau (2001) señala que:

El orador debía hacer ostensibles su disposición o capacidad intelectual y su capacidad de entablar un buen vínculo con el otro, mostrándose solidario (ecuánime, apuntar al justo medio) y honesto. No se trataba de aparentar, sino de mostrar esas capacidades en función de la situación. Así, el ethos aristotélico combina la moralidad, la inteligencia y la dulzura o el afecto en un sentimiento único de confianza que inspira la sinceridad. De ahí que Amossy (2000) destaque, con relación al ethos aristotélico, que es un ethos moral e intelectual. Plantin (2001) explica la ponderación de la prudencia, la virtud y la benevolencia indicando que se trata de un ethos “intracomunitario” que busca convencer apoyándose en la autoridad de valores de fuerte consenso mayoritario en el mundo griego. (p. 79)

Más allá de las consideraciones sobre el ethos aristotélico, en las sociedades actuales hay posturas éticas enmarcadas en retóricas de ruptura que se apoyan en autoridades minoritarias: el orador puede mostrarse como alocado, como vanguardista o como “inspirado” y esa manera de presentarse le otorga una imagen valorada ante su público.

Como señala Plantin, “hoy podría pensarse el ethos como una suerte de autoficción de la cara que busca presentar el orador al público y de las cualidades que procura exhibir, una imagen que funciona como una suerte de “índice” periférico de la “verdad” de lo que busca comunicar (Plantin, 2011 citado en Pereira 2017, p. 79).

Como podemos evidenciar en este fragmento el análisis del ethos, desde la perspectiva Aristotélica, implica situarse en el lugar del simulacro, lo que Plantain denomina “una suerte de autoficción de la cara que busca presentar el orador al público”. De ahí que no se confunda la imagen del sujeto real con la del enunciador; es a este último al que se le atribuyen los rasgos que permiten consolidar un ethos eficaz.

Varios siglos después esta categoría va a ser retomada por los analistas del discurso, quienes señalan que el ethos remite, por un lado, a los rasgos proyectados por el orador en su discurso (Delupi, 2018) y, por otro lado, a sus cualidades morales, a sus valores y virtudes (Eggs, 1999). Por lo tanto, el análisis del discurso prioriza los aspectos del ethos que, según Montero (2012), se centran en el “conjunto de atributos proyectados en el discurso, i.e., en tanto imagen discursiva y “puesta en escena del yo”. Sin embargo, la noción de ethos no se agota en su aspecto enunciativo o argumentativo” (p. 223).

Dos analistas del discurso se destacan especialmente por sus aportes a la noción de ethos: Maingueneau (2007, 2009) y Amossy (1999, 2010). Maingueneau introduce las distinciones entre *ethos dicho* y *ethos mostrado o ethos discursivo*. El primero se refiere a aquellos aspectos que se evidencian directamente en la enunciación, es decir, a lo que se dice explícitamente de sí (yo soy esto, yo soy aquello...) mientras el segundo, corresponde a aquellos aspectos que acompañan la

enunciación y que por tanto deben ser inferidos (*ethos mostrado*). En relación con el *ethos mostrado*, Maingueneau (2007) afirma:

No se trata de las afirmaciones halagüeñas que el orador puede hacer sobre su propia persona en el contenido de su discurso, afirmaciones que por el contrario se exponen a molestar al auditorio, sino de la apariencia que le confieren la elocución, la entonación, calurosa o severa, la elección de las palabras, de los argumentos...
[...] Es en la medida en que es fuente de la enunciación como se ve revestido de ciertas características que, de rebote, hacen aceptable o repulsiva esa enunciación.
(p.105)

Cuando se analiza el *ethos mostrado* o *ethos discursivo* “el tono de voz, la elección de palabras, sus gestos y argumentos van a formar parte de signos éticos atravesados por lo dicho y lo mostrado (Delupi, 2018 p. 19). El *ethos mostrado* se asemeja entonces a la categoría aristotélica de *ethos* y, en este sentido Maingueneau, lo caracteriza como un *ethos* encarnado, constituido por un cuerpo y un carácter, esto es, por rasgos físicos y rasgos psicológicos (2007, p.91).

Así mismo, Maingueneau (2004) propone la categoría de *ethos* previo o *prediscursivo* para referirse a la imagen “previa al acto discursivo” que el auditorio se construye de los oradores. Aunque el nombre parece confundir, realmente no puede analizarse el *ethos* por fuera del acto discursivo, en tal sentido, cuando se alude a lo *prediscursivo* nos remiten al *ethos* atribuido a un orador, con anterioridad al acto discursivo, es decir, la imagen que anticipamos a partir de su rol institucional, sus actuaciones pasadas, su reputación, etc. Con base en lo anterior, este autor precisa que “el *ethos* se construye en el discurso, aun cuando haya información anterior, la imagen del locutor no puede ser exterior a la escena enunciativa. La eficacia persuasiva a través del *ethos*

radica en que el lector-oyente se logra identificar y movilizar a partir del discurso” (Maingueneau 2004. p.19). Al respecto, Pereira (2017) expresó lo siguiente:

“En otro pasaje de la *retórica*, Aristóteles alude la opinión preconcebida sobre el carácter del que habla, cuando explicita que el ethos deriva del discurso y no solamente de las opiniones previas sobre el orador: “[el ethos] debe ser efecto del discurso y no [no solamente, en otras traducciones] de que se tengan ideas preconcebidas sobre la calidad humana del que habla (Retórica, I, 2). Cualquiera haya sido el alcance de la negación, indudablemente es polifónica e indica que, ya en su época, se consideraba la reputación del orador como un factor importante para la persuasión. La distinción entre reputación y construcción discursiva de la confianza es retomada por el análisis del discurso con un sentido similar cuando diferencia el “ethos previo” y el “ethos discursivo” (Maingueneau, 2009, 2002, citado en Pereira, 2017, p. 79)

Con base en esta clasificación del ethos, Maingueneau concluye que el ethos eficaz inferido a través de un discurso resulta de la puesta en relación de diversas formas de presentación de sí:

El ethos de un discurso resulta de una interacción entre diversos factores; ethos prediscursivo, ethos discursivo (ethos mostrado), pero también los fragmentos del texto donde el enunciador evoca su propia enunciación (ethos dicho): directamente (“es un amigo el que te habla”), o indirectamente, por ejemplo, por la vía de metáforas o alusiones a otras escenas de habla [...] La distinción entre ethos dicho y mostrado se inscribe en los extremos de una línea continua, pues es imposible definir una frontera neta entre lo “dicho” sugerido y lo “mostrado”. El ethos efectivo, el que construye tal o cual destinatario, resulta

de la interacción de las diversas instancias cuyos pesos respectivos varían según los géneros del discurso. (Maingueneau, 2004, p. 206)

El otro aporte fundamental de Maingueneau (2007) en la reflexión sobre el ethos consiste en señalar que no es un producto exclusivo de la retórica antigua o del discurso argumentativo, sino que está presente en todo tipo de discurso.

Pero este ethos no concierne solamente, como en la retórica antigua, la elocuencia judicial o incluso los enunciados orales: vale para todo discurso, incluso escrito. Aunque lo niegue, un texto escrito, en efecto, posee un *tono* que da autoridad a lo que se dice. Este tono permite que el lector construya una representación del *cuerpo* del enunciador (y no, por supuesto, del cuerpo del autor efectivo). Así, la lectura hace emerger una instancia subjetiva que desempeña el papel de garante de lo que se dice. (Maingueneau, 2007, p. 91)

Desde esta perspectiva entonces todo discurso, sea oral o escrito, supone un ethos, implica cierta representación del cuerpo de su garante, es decir, del enunciador que asume su responsabilidad.

Por su parte, Amossy (1999), desde sus trabajos sobre retórica y argumentación política, señala que la construcción de una imagen de sí es un elemento esencial y constitutivo de toda relación con el otro y por tanto es una condición fundamental que rige la interacción social. Al respecto afirma:

Para este efecto, no es necesario que el locutor dibuje su retrato, detalle sus cualidades o incluso hable explícitamente de sí mismo. Su estilo, sus competencias lingüísticas y enciclopédicas, sus creencias implícitas son suficientes para dar una representación de su

persona. deliberadamente o no, el locutor realiza así en su discurso una presentación de sí (Amossy, 1999, p.9).

Además de sus trabajos argumentativos, esta autora rastrea la noción de ethos en la perspectiva lingüística y en los estudios literarios; aportes que resultan fundamentales para el análisis de nuestro corpus de estudio, en el que se traslada la noción de ethos al análisis de los actores del texto dramático. Al respecto, Amossy (1999) plantea lo siguiente:

La cuestión del ethos no se limita a la autoridad y a la fiabilidad de tal o tal enunciador. Se trata en todo caso de mostrar cómo el relato de ficción puede superponer diferentes niveles de interacción que no se ocultan necesariamente. Presenta en efecto narradores y personajes que construyen, cada uno, una imagen de sí mismo frente a su(s) alocutario(s) ficcional(es), y al mismo tiempo frente al lector supuesto. Este tipo de análisis es ilustrado por los estudios recientes de Ruth Amossy sobre “La carta de amor: de lo real a lo ficcional” (“La lettre d’amour: du réel au fictionnel”) (1988) y “La interacción argumentativa en el discurso literario, de la literatura de ideas al relato de ficción” (“L’interaction argumentative dans le discours littéraire, de la littérature d’idées au récit de fiction”) (En impresión). (Amossy, R. 1999. p.9 Traducción de Juan Dothas)

En su obra, *La présentation de soi, ethos et identité verbale* (Amossy, 2010) Amossy retoma autores como Goffman y Bourdieu, para plantear la articulación entre el ethos y el posicionamiento en un campo a través del rol institucional que asumen los enunciadores en la interacción, Micheli (2011) afirma respecto a este aporte de Amossy:

El ethos es así ampliado desde su primera concepción en la Retórica Antigua y sus enfoques opuestos son articulados a partir de una concepción sociodiscursiva, dinámica e

interactiva: la imagen de sí es inseparable de una “escenografía” social, en donde el sujeto co-actúa, según sus objetivos argumentativos, diferentes roles (los términos teatrales, presentes tanto en Goffman como en Maingueneau, se repiten en esta propuesta). En el análisis del ethos de un discurso se buscará, por lo tanto, reconstituir la “puesta en escena del yo” en situación. (p. 2)

Micheli (2011) caracteriza la propuesta de Amossy sobre la presentación de sí o la imagen de sí en el discurso, de la siguiente manera:

La solución presentada en el libro de Amossy determina que la presentación de sí establece una relación entre la posición y el posicionamiento en el campo (para esto se tienen en cuenta trabajos sobre el discurso político y también estudios de la Sociología de la literatura, incluidas las reflexiones del mismo Bourdieu en *Las reglas del arte*). De esta forma, la presentación de sí, el ethos, es tributaria del campo, de sus reglas y estructuras en el momento del intercambio comunicativo, pero también es el resultado de negociaciones en la interacción misma. (p. 108)

Sobre la presentación de la imagen de sí, Micheli (2011) en la reseña de Ruth Amossy indica que:

Amossy se concentra en el papel que tienen los estereotipos en la construcción de la imagen de sí en distintos géneros discursivos y cómo pueden ser utilizados (reforzados, combinados, subvertidos) en la comunicación, así como los efectos que se pueden relevar a partir de su funcionamiento (los problemas generados por divergencias entre la imagen que pretende proyectar el locutor y la interpretación por parte de su público; sus funciones sociales y políticas como, por ejemplo, reivindicaciones y reagrupamientos identitarios).

Para la demostración del funcionamiento de los estereotipos en la constitución del ethos se despliegan múltiples ejemplos que consideran diversos géneros, entre otros, la conversación, los foros de internet, el discurso político, la autobiografía de estrellas de cine, los panfletos, la literatura del Romanticismo. (págs. 107 y 108).

Adicional a los elementos resaltados por Micheli (2011), Amossy plantea que el ethos debe rastrearse en las marcas subjetivas del lenguaje (las personas gramaticales, los pronominales, adjetivos, verbos y adverbios) que portan las marcas de la subjetividad del “yo”; marcas subjetivas que, a su vez, expresan reacciones valorativas de diferente orden:

Afectivas, cuando permiten experimentar una reacción emocional; *evaluativas*, cuando reflejan una competencia cultural y *axiológicas*, cuando conllevan juicios de valor. Finalmente, señala que “todas estas marcas lingüísticas contribuyen a la construcción de un ethos en la medida en que ellas proyectan necesariamente en el discurso una imagen de la personalidad, de las competencias y del sistema de valores del locutor” (Amossy, 2010, p. 109).

Saavedra, T. (2014). En el artículo titulado “La estrategia de victimización en “Mi confesión” de Carlos Castaño Gil” señala la relación entre las causas que hacen persuasivos a los oradores propuestas por Aristóteles en la Retórica (la sensatez, la virtud y la benevolencia), las marcas subjetivas del lenguaje señaladas por Amossy (2010) (afectivas, evaluativas y axiológicas) y las dimensiones semióticas de la narratividad (Serrano, 2013) fundamentales para el análisis del ethos atribuido a los sujetos en el discurso. Con base en lo anterior, destaca que Serrano (2013) concibe al enunciador como un sujeto que desempeña simultáneamente tres roles:

- a) el de *sujeto lingüístico*, dotado de una *competencia lingüística* que le permite producir (*hacer-ser*) un discurso verbal, oral o escrito, dirigido al enunciatario: lo llamaremos *locutor*;
- b) el de *sujeto cognitivo*, dotado de una *competencia cognitiva* que le permite informar (*hacer-saber*) al enunciatario sobre determinados contenidos, gracias al discurso verbal producido: lo llamaremos *informador*;
- c) el de *sujeto axiológico*, dotado de una *competencia axiológica* que le permite evaluar (*hacer-valer*), para el enunciatario, diferentes aspectos de su hacer enunciativo: lo llamaremos *evaluador* (Serrano, 2013, p. 63).

De esta propuesta se concluye que el análisis del *ethos* pasa por el de los recursos lingüísticos utilizados (lengua, registros, léxico, estilo, etc.); cognitivos (saberes, conocimientos, creencias, representaciones, etc.); axiológicos (valores positivos y negativos); pasionales (afectos, emociones, sentimientos, etc.).

El recorrido por la noción de *ethos* desde Aristóteles hasta los analistas del discurso contemporáneo nos permite afirmar que el *ethos* es una noción compleja, que debe analizarse en relación con diversos aspectos. En particular, en este trabajo de investigación hacemos uso de las marcas subjetivas del lenguaje (Amossy, 2010) y las dimensiones de la narratividad: cognitivas, axiológicas y pasionales precisadas por Serrano (2013) para caracterizar el *ethos* de las víctimas y los victimarios de la violencia en las obras de teatro que conforman nuestro corpus de estudio.

5.2 LA VIOLENCIA DESDE LA PERSPECTIVA DE JOHAN GALTUNG

La "Violencia" es un concepto sumamente amplio, que se presta para múltiples definiciones y significados, desde la violación hasta los contextos esencialmente públicos y colectivos de la

guerra. Por lo tanto la "violencia" es definida por Yves Michaud, 1986 como un acto intencional para herir o eliminar a un individuo o grupo, empleando la fuerza, con el fin de obtener algo no consentido (Meertens, D. 1995). Aunque en Colombia "la Violencia" también es interpretada, en sentido restrictivo, como la época de los años 40 y 50 como una cultura, e incluso como una fuerza anónima sin actores identificados, sin embargo, en la obra de Enrique Buenaventura y Miguel Torres se logra identificar claramente la violencia política, que asume diferentes facetas en las décadas del 50 al 60 y en la década de los años 80, respectivamente.

Uno de los autores que ha trabajado el tema de la violencia es el sociólogo Johan Galtung (2016) quien afirma respecto a la concepción de la misma:

La violencia puede ser vista como una privación de los derechos humanos fundamentales, en términos más genéricos hacia la vida, eudaimonia, la búsqueda de la felicidad y prosperidad, pero también lo es una disminución del nivel real de satisfacción de las necesidades básicas, por debajo de lo que es potencialmente posible. Las amenazas son también violencia. (p. 150)

Según este autor, la violencia tiene raíces y características que van más allá de lo que se logra identificar, es decir, de lo meramente visible:

La violencia directa, física y/o verbal, es visible en forma de conductas. Pero la acción humana no nace de la nada, tiene raíces. Se indican dos: una cultura de violencia (heroica, patriótica, patriarcal, etc.) y una estructura que en sí misma es violenta por ser demasiado represiva, explotadora o alienadora; demasiado dura o demasiado laxa para el bienestar de la gente. (Galtung, 1998, p.15)

Para identificar las razones de la violencia directa, es necesario comprender que, teniendo como raíz la estructura de la sociedad, se utiliza la cultura de la misma para producir violencia, al respecto, Galtung (1998) precisa:

Las grandes variaciones en la violencia se explican fácilmente en términos de cultura y estructura: la violencia cultural y estructural causan violencia directa, utilizando como instrumentos actores violentos que se rebelan contra las estructuras y empleando la cultura para legitimar su uso de la violencia. (p.15)

Considerando que la violencia cultural es empleada para causar violencia directa y que proviene de problemas estructurales, Galtung (1998) identifica cuáles circunstancias comprenden la violencia estructural y la violencia cultural:

La violencia cultural es la suma total de todos los mitos, de gloria y trauma y demás, que sirven para justificar la violencia directa. La violencia estructural es la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables. La violencia directa antes descrita surge de esto, de algunos elementos, o del conjunto del síndrome. (p. 16)

La violencia cultural se define Johan Galtung” *aquí como cualquier aspecto de una cultura que pueda ser utilizada para legitimar la violencia en su forma directa o estructural*”, por lo tanto la violencia cultural se refiere a aquellos aspectos de la cultura, en el interior de muchas personas la violencia cultural está inmersa en ser humano como natural e incluso justifican la existencia entonces, lo contrario de violencia cultural sería la paz cultural, es decir, aquellos aspectos de una

cultura que sirven para justificar o legitimar la paz directa y la paz estructural. Si hallamos muchos y diversos aspectos de este tipo en una cultura, podemos referirnos a ella como una cultura de paz.

La violencia estructural, en mi opinión, tiene la explotación como pieza central. Esto significa, simplemente, que la clase dominante consigue muchos más beneficios de la interacción en la estructura que el resto, lo que se denominaría con el eufemismo de intercambio desigual. Esta desigualdad puede llegar a ser tal que las clases más desfavorecidas viven en la pobreza y pueden llegar a morir de hambre o diezmados por las enfermedades, lo que denominaría tipo de explotación A. O pueden ser abandonadas en un estado permanente y no deseado de miseria, que por lo general incluye la malnutrición, con un desarrollo intelectual menor, las enfermedades, que comporta también una menor esperanza de vida, lo que constituirá el tipo de explotación B. En este sentido, la forma en que las personas mueren varía de acuerdo con la posición que se ocupe en la estructura social. Así, en el Tercer Mundo, los mayores índices de mortalidad se deben a la diarrea y a las deficiencias de inmunidad; mientras, en los países desarrollados, de forma prematura y evitable, como consecuencia de enfermedades cardiovasculares y tumores malignos. Todo esto sucede dentro de un sistema de estructuras complejas y al final de las cadenas causales, altamente ramificadas, largas y cíclicas. (p. 153)

De acuerdo a este fragmento, la violencia estructural tiene que ver, entonces, con las estructuras violentas que nos remiten a la represión, la explotación o la marginación, manifestada de diferentes formas según los contextos sociales.

Por su parte, la violencia directa, es la percibida por la sociedad, la que impacta, la que se evidencia y visibiliza, sea directa o indirectamente, pero esa sería la consecuencia, “Los efectos

visibles de la violencia directa son los descritos más arriba: los muertos, heridos, desplazados, daños materiales, todos golpeando cada vez más a la población civil”. (Galtung, 1998, p. 16)

Las causas de la violencia directa no se logran percibir, son invisibilizadas y en ello radica justamente la importancia de la violencia cultural, como señala Galtung (1998)

Pero los efectos invisibles pueden ser aún más perversos: la violencia directa refuerza la violencia estructural y cultural, en la forma que se describe más adelante. Y esto, a su vez, puede llevar a incluso más violencia directa. Lo más importante es el odio y la adicción a la venganza por el trauma sufrido entre los perdedores, y a más triunfos, más gloria, entre los vencedores. También se acumula poder sobre los hombres de violencia. La gente lo percibe, es escéptica sobre las «soluciones militares», empieza a buscar «soluciones políticas». Éstas tienden a ser estructurales, como el trazado de fronteras geográficas. Queda al margen el aspecto cultural, incluyendo la posibilidad de que trazar fronteras en la geografía pueda reforzar las fronteras mentales, que, a su vez, pueden legitimar violencia directa en el futuro. Una guerra intraestatal hoy podría convertirse en una guerra interestatal mañana. (p. 16)

Los efectos de la violencia directa son fatales, pero, son mínimos si se comparan con los problemas que ocasionan la violencia cultural y estructural, “La violencia directa puede ser el mal menor, al menos a largo plazo, respecto al daño estructural y cultural causado”. (Galtung, 1998, p. 24). El autor menciona un ejemplo básico, que explica lo anterior:

Es similar a cómo se entiende la hospitalización en ciertas sociedades: como un mercado. El paciente ofrece una enfermedad y se le devuelven dos o tres enfermedades

iatrogénicas, un error quirúrgico, una infección, y después «hospitalitis» en forma de llagas de larga duración en la espalda. (Galtung, 1998, p. 24)

La violencia directa implica que aunque cesen las hostilidades percibidas se requiere el tratamiento interno para que no sea un comportamiento recurrente en el futuro, pues al no prestarle atención a solucionar la violencia estructural y cultural, las condiciones pueden empeorar. “La violencia directa puede haber llegado a un final muy celebrado. El sufrimiento directo se ha acabado, pero la violencia estructural y la cultural se han incrementado en el proceso”. (Galtung, 1998, p. 24)

La forma en la que actúa la clase dominante en el mundo está concentrada en la parte material de la sociedad: “ (naturaleza/tierra, trabajo y capital) y su efecto en la producción de bienes y servicios concretos, que dan como resultado productos nacionales netos y brutos” (Galtung, 1998, p. 27), y no se centran en lo que se requiere para un progreso, “dejan fuera los enormes costes que la «modernización» supone para la naturaleza, el espíritu humano, la estructura social y mundial y la cultura en general.” (Galtung, 1998, p.27) Estos elementos profundizan las problemáticas estructurales que dan lugar a los otros tipos de violencia, por lo cual Galtung afirma “Nos enfrentamos a un síndrome cultural general que hace incluso más problemáticas las luchas por lograr que se tomen en serio los efectos invisibles.” (Galtung, 1998, p. 27)

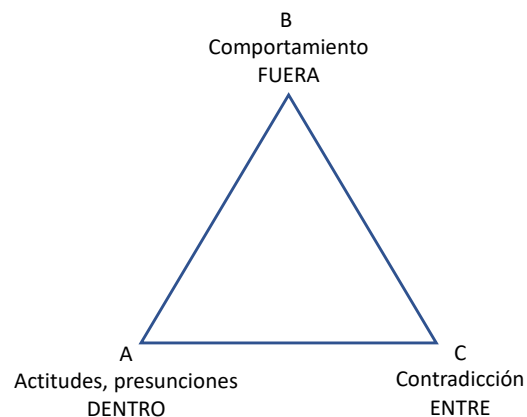
Para entender el costo que genera la violencia a las clases dominantes, Galtung (1998) indicó que es mucho más difícil, respecto al valor económico, combatir la violencia invisible, que los efectos visibles de la violencia. La violencia invisible tiene localización estructural, que tiene que ver con la estructura económica y política de la sociedad. Los efectos que tiene la violencia son determinados por un espacio: Naturaleza, Seres

Humanos, Sociedad, Mundo, Tiempo, y/o Cultura. En cada uno de esos espacios se evidencian los efectos materiales visibles y no materiales invisibles de una sociedad, es decir, la violencia directa para el primero, y la violencia estructural y cultural para la segunda. (págs. 27-28)

Desde el análisis del triángulo de la violencia, sus causas y modos de interconectarse, la violencia directa, estructural y cultural, Galtung afirma (1989)

La violencia puede comenzar en cualquier ángulo del triángulo de violencia directa-estructural-cultural, y se transmite fácilmente a los otros. Estando institucionalizada la estructura violenta, e interiorizada la cultura violenta, la violencia directa tiende también a institucionalizarse, a convertirse en repetitiva, ritual, como una *vendetta*. (p. 23).

Galtung grafica el triángulo de la violencia de la siguiente manera:



Fuente: Calderón Concha, Percy (2009)

Las relaciones presentes en el triángulo del conflicto son explicadas por Calderón (2009) de la siguiente manera:

Las actitudes (aspecto motivacional) se refieren a cómo sienten y piensan las partes de un conflicto, cómo perciben al otro (por ejemplo con respeto y amor o con desprecio y odio), y cómo ven sus propias metas y al conflicto en sí mismo. El comportamiento (aspecto objetivo) alude a cómo actúan las partes durante el conflicto: si buscan intereses comunes y acción creativa y constructiva o si tratan de perjudicar y causar dolor al otro. La contradicción (aspecto subjetivo) tiene que ver con el tema o temas reales del conflicto y con como este se manifiesta. Las partes muchas veces difieren en su percepción de cuál es la contradicción o raíz del conflicto. En muchos casos, tales cuestiones son complicadas y están ocultas, ya que las partes y los actores del conflicto de ambos lados (incluidos políticos y medios de comunicación) prefieren centrarse en las actitudes y la conducta, tanto la suya propia (que en general se auto-concibe como positiva) como en la del otro (que suele describirse generalmente como negativa).

Estos elementos resultan significativos cuando establecemos la relación con la noción de ethos, pues, por un lado, un conflicto (para nuestro caso la violencia) implica la relación entre actores y por otro lado, estos actores portan la carga motivacional y subjetiva que atraviesa sus actitudes y comportamientos, todos ellos evidenciables en su discurso.

5.3 LA VIOLENCIA SIMBÓLICA DESDE LA PERSPECTIVA DE PIERRE BOURDIEAU

La violencia simbólica ha existido a través de todos los tiempos, en razón a que su nacimiento se asocia al poder, y bien lo ha manifestado, el poder está en todas partes, y solo se precisa de hacer visible, lo invisible. De estas proposiciones se considera que la violencia simbólica ha

permeado todas las sociedades de la humanidad, se ha paseado de manera campante, soterrada y ante la mirada impávida de todos los espectadores de la vida. Se puede colegir que de ella se han beneficiado múltiples personajes o instituciones, que de ella muchas organizaciones o poderes políticos o gobernantes han desplegado su mayor impacto de coerción y coacción. Quien ejerce este tipo de violencia a veces no es consciente de la misma, la aplica y es operativa, porque a través de los años y el consuetudinario convivir así se ha planteado y se ha permitido, el factor de inconsciencia también está presente en el personaje oprimido, quién puede saber que existe, pero esa amalgama de circunstancias y factores que la rodean no permiten diferenciarla para desarraigarla, está ahí, presente, omnipresente (Fernández, 2005).

El concepto de violencia simbólica fue acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien la definió como: «esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas» (Bourdieu, 1999 citado en Fernández, 2005, p.9)

Respecto de la violencia simbólica, Fernández (2005) argumenta que es parte de las estrategias construidas socialmente en el contexto de esquemas asimétricos de poder, caracterizados por la reproducción de los roles sociales, el estatus, el género, la posición social, categorías cognitivas, representaciones evidentes de poder o estructuras mentales, puestas en juego cada una o bien todas simultáneamente en su conjunto, como parte de una reproducción encubierta y sistémica; por lo tanto, la violencia simbólica se caracteriza por ser una violencia invisible, soterrada, subyacente, implícita o subterránea, la cual esconde la matriz basal de las relaciones de fuerza que están bajo la relación en la cual se configura (Bourdieu, P, Passeron, J. C, Melendres, J, & Subirats, M, 1977).

Este tipo de violencia de vieja data, que ha vivido a la sombra de la sociedad, ha sido reconocida y revelada a través de los conceptos de este autor, sin embargo, su reconocimiento social sigue siendo esquivo, puesto que en muchas situaciones las partes vinculadas no son conscientes de la misma, esta violencia simbólica se deriva de una relación social donde el “dominador”, quien puede fungir como una estructura social de poder, ejerce control y violencia indirecta sobre sus “dominados”; esta violencia es tan imperceptible porque ha permeado el imaginario colectivo convirtiéndose en un referente normal que se ha naturalizado cultural y socialmente, desarrollando de esta manera la justificación y la reproducción permanente de esta clase de violencia. Es tan repetitiva que se volvió una costumbre, la costumbre hace ley, genera un hábito en la particularidad del individuo.

La violencia simbólica se reproduce en todos los ámbitos desde el familiar, el educativo, el lingüístico, el político, el económico, el religioso y el científico, y según, Bourdieu P (2010), esto se debe al incremento de las desigualdades sociales que permiten su ejercicio y reproducción. Uno de los campos en los que se evidencia con mayor fuerza es en el de la marginación de la mujer, a través de la instalación de un aparato de poder que reproduce la hegemonía masculina y, con sutileza, construye un orden “machista” que resulta incuestionable.

Otro de los ámbitos de gran relevancia para abordar la violencia simbólica es el de la educación, que trasciende a todo tipo de personas; desde la educación emerge la acción pedagógica para persuadir, infundir, introducir o grabar; acciones que Bourdieu, magistralmente, reúne bajo el nombre de inculcar en las mentes o cerebros de los educandos patrones educativos diseñados estructuralmente para la obediencia y el de aceptar la autoridad sin reclamos a través de la autoridad pedagógica que se convierte en el patrón de la dirección de una educación imperiosa o

dominante que irrumpe esquemas culturales, conocimientos ancestrales y desconoce toda forma de conocimiento empírico.

Esta violencia ha permeado totalmente a la sociedad a través de los tiempos, se encuentra en las actividades laborales, en la publicidad, en el mercado, en la escolaridad, en la educación y se ha difuminado por medio de la cultura.

5.4. LA VIOLENCIA POLÍTICA: UNA NOCIÓN POLÉMICA

Ortiz (2015) en su artículo *Violencia política en Colombia. Paradojas e institucionalización de una disfunción*, señala que: “la violencia política, a diferencia de la acepción “violencia colectiva”, tiene más definido su campo semántico: “la acción violenta de grupos organizados para modificar la estructura de poder, su distribución o la forma en que se ejerce” (p.130).

De la misma manera el autor ubica al lector respecto a lo anterior indicando que es un concepto que agrupa variedad de comportamientos específicos ejercidos por personas que tienen el poder o esperar conseguirlo sea a nivel estatal o contra estatal, al respecto indica lo siguiente:

Es una etiqueta cómoda para el analista independiente porque permite agrupar en un mismo concepto comportamientos dañinos de quienes detentan el poder y también de quienes aspiran a controlarlo o debilitarlo. Violencia política sería la ejercida por el Estado contra sus súbditos o contra quienes se rebelan ante su autoridad y también la que emplean quienes se oponen a este poder ya sean “militares sediciosos”, “organizaciones revolucionarias”, “grupos terroristas” o “mercenarios pagados para derrocar un gobierno” (Moreno, 2009, como se citó en Ortiz, 2015, p. 130).

La violencia colectiva es usada para narrar las acciones dañinas de grupos al margen de la ley que son de carácter contra estatal con intereses políticos, en palabras de Ortiz (2015) argumenta al respecto:

La etiqueta “violencia colectiva” tiende a sustituir en los últimos años a la de “violencia política” para describir de forma menos polémica cualquier tipo de acción dañina de grupos organizados o no, se debe en gran parte a las relaciones del concepto violencia política con las estructuras de poder, con la legitimidad del ejercicio de la coerción y con la institucionalización derivada de la propia acción violenta. (p. 130)

Por su parte, enuncia la apreciación que sirve de antecedente para entender la violencia política desde la perspectiva de:

Max Weber 1936 entiende por violencia política las estructuras propiamente políticas y defendió en su tiempo que el monopolio del ejercicio de la violencia del Estado sólo era posible en “comunidades políticas desarrolladas” en las que existiera una estructura de poder centralizada con un gobierno y unas organizaciones que pugnarán por su control. (Max Weber, 1936 citado en Ortiz, 2015, p. 130)

Seguidamente Ortiz (2015) menciona como precedente el antecedente clásico de:

Weber, la “violencia política” puede aplicarse a los fenómenos de uso de la fuerza (desde o contra los gobiernos) en Estados en los que existe una estructura política institucionalizada, pero es más difícil su utilización en los hoy conocidos como “Estados fallidos” (p.130)

Según el planteamiento clásico anterior, la violencia política se legitima mediante leyes, la fuerza o la autoridad ejercida por el Estado, que en su mayoría viene de instituciones estatales, tienen y aplican la fuerza con una ventaja de la violencia que puede ser o sufrida por el Estado o ejercida por el mismo denominándose política (Ortiz, 2015).

De la misma manera, el ejercicio violento como lo afirma Ortiz (2015) desde una autoridad, es ajustado a la ley:

Es de anotar que las distintas formas de ejercicio violento de la autoridad, cuando son ordenadas por personas legítimamente elegidas, se ajustan a leyes aprobadas democráticamente y se aplican sin saña, suelen quedar excluidas del calificativo de “violencia política” aunque afecten a la defensa del poder” (p. 131).

Siguiendo a Ospina (2012) expresa unas representaciones de violencia como ejemplo:

Otro de los casos es el de la guerra como institucionalización de la violencia política. Esta no es más que la forma de violencia que sirve de referencia conceptual al resto de manifestaciones coercitivas: insurrección, golpe de Estado, guerrilla, conflicto armado, etcétera. Como referencia no solo condiciona el proceso de etiquetado académico de los fenómenos de violencia política sino que se constituye en el centro del debate ideológico legitimador. El caso más evidente es el de la descripción de los conflictos armados: generalmente para quienes detentan el poder, califican los enfrentamientos como “terrorismo”, “luchas entre bandas criminales” o “fanáticos totalitarios”, entre otros apelativos” (p.131)

La legitimidad de la fuerza se da cuando se habla abiertamente de una guerra, es un tema institucional que sobrepasa las consecuencias de la misma mediante combates y asesinatos, como lo expresa Ortiz (2015):

Cuando a un conflicto se le califica como guerra se eleva la consideración de los contendientes, se les da respetabilidad, se legitima el uso de la violencia (Ortiz y Bustamante, 2010, p. 11). Este es un elemento conceptual clave porque la guerra es un fenómeno institucional que trasciende a su manifestación empírica, caso combates o asesinatos. (p.131)

En el mismo trabajo, Ortiz (2015) enuncia un análisis sobre las dificultades que afronta Colombia en torno a la violencia política según lo planteado por el sociólogo francés Daniel Pécaut (2001), el cual señala que

la enorme dificultad que supone delimitar los contornos de la violencia política en Colombia, en virtud de la porosidad de sus fronteras y su confusión con la violencia no política, así como por la imposibilidad de distinguir entre violencia organizada y desorganizada. Según el autor, “el hecho de que todos los protagonistas con capacidad de acción armada se encaminan (...) como medio o como fin al control de los polos de producción económica del país” (Pécaut, 2001, p.191), hace que las líneas de separación sean cada vez más fluidas.

Tal dilución tiene dos aristas para analizar. En primer lugar, la separación entre violencia política y no política se hace compleja una vez que las ideologías o las creencias tienen poca influencia en los enfrentamientos armados, y se manifiesta en su lugar una violencia prosaica, que no se refiere a un antagonismo entre idealidades partidistas o de

clase, y que sin embargo ataca los fundamentos de la cohesión social o de la pertenencia a una humanidad común. A pesar del mantenimiento eventual de una retórica ideológica, afirma Pécaut (2001), “la violencia colombiana es prosaica por múltiples aspectos: interferencias complejas entre sus actores, conversión de la acción armada en un mercado de trabajo, autonomización de la estrategia militar, reemplazo de la palabra por el terror” (p. 192). (Pécaut, 2001, citado en Ortiz, 2015, p.137)

Ospina, V. M. E. (2016) en su texto *Intolerancia ideológico-política y la PAZ en su laberinto....* cita los aportes de Pécaut para discernir cuándo nos podemos referir a violencia política o cuando ésta deriva en otros tipos de violencias:

Pécaut se abstiene de hablar de violencia política al referirse a la actual situación colombiana, en la medida en que los actores armados responden cada vez menos a un programa ideológico y a una estructura organizada, al tiempo que la guerra deja de percibirse como una experiencia trágica de ruptura del orden para entenderse como un proceso que ofrece oportunidades y acomodamientos a quienes la detentan y señala regulaciones y pautas de acción al conjunto de quienes la padecen (p.137)

En el caso de Colombia, según este autor, nunca se pudo cerrar la herida ocasionada por la confrontación armada bipartidista que se produjo durante el siglo XX y menos sus consecuencias inmediatas como fue el fenómeno del desplazamiento forzado durante ese período, y tampoco se ha podido hasta ahora resolver el desplazamiento que se produjo en el contexto del actual conflicto armado interno que se está negociando (Pécaut, 2001).

5.5 LA PAREJA VÍCTIMA/VICTIMARIO DESDE LA PERSPECTIVA DE GALTUNG Y GUGLIELMUCCI

Las partes víctimas y victimarias o perpetradoras, que componen una conexión en la ocurrencia de acciones perjudiciales, y violaciones, son individuos particulares de relaciones horizontales, y de relaciones verticales; se identifican entre particulares y entre colectividades, desde la violencia estructural propuesta por Galtung (2016) se evidencian como perpetradores o victimarios, inicialmente, al Estado, y como víctimas a una sociedad subordinada.

Tanto la violencia directa como la estructural son generadoras de ansiedad y desesperación cuando el orden establecido se ve desafiado. Cuando esto sucede súbitamente podemos hablar de un trauma. Cuando se traslada a un grupo, a una colectividad, tenemos un trauma colectivo que lo envuelve todo y que puede sedimentar en el subconsciente grupal y se convierte entonces en la materia prima para los principales procesos y acontecimientos históricos. (p.155)

Los impactos de la violencia sobre las víctimas son explicados por Galtung (2016) de la siguiente manera:

La suposición concomitante es simple: «la violencia engendra violencia». La violencia es la privación de los derechos fundamentales, una seria cuestión; una reacción es la violencia directa. Pero esa no es la única posibilidad. También podría haber un sentimiento de desesperanza, un síndrome de privación-frustración que aparece en la parte interior como la agresión autodirigida y en el exterior como apatía y abandono. Puestos a elegir entre una situación de violencia en ebullición o una sociedad en estado de hibernación y apática como reacción a un estado de grandes necesidades y depresión, no cabe la menor duda que la clase dominante preferirían esto último. Prefieren la gobernabilidad a enfrentarse con problemas anárquicos y procesos de desestructuración. Aman la

estabilidad. De hecho, la principal manifestación de la violencia cultural de las elites dominantes es culpar a las víctimas de la violencia estructural y acusarle de agresoras. La violencia estructural puede hacer transparente la violencia cultural. (p. 155-156)

La definición de víctima y victimario es cambiante, no es permanente y varía dependiendo de las condiciones sociales, Guglielmucci (2017) indica:

Esta aproximación a la categoría *víctima/victimario* exige pensarla como cambiante y ambigua, por cuanto su contenido de sentido se define según el campo de relaciones sociales en el que se aplica. Además, debatir sobre la categoría *víctima* desde la antropología acarrea múltiples tensiones entre subjetividad y objetividad, debido al contenido de sufrimiento, dolor y muerte al que generalmente es asociada y a los aspectos éticos contenidos en la construcción social de conocimiento sobre la victimización (Jeffery y Candea 2006, Párrafo 7)

Esta propuesta, nos permite afirmar que no existe una definición estática de víctima/victimario, sino que las condiciones de esta relación se establecen de acuerdo al contexto y al campo de las relaciones sociales en el que se produzcan los hechos victimizantes. Al respecto, Guglielmucci (2017) reitera:

La definición de *víctima*, así como la de *victimario*, son móviles y cambian según el contexto social, las relaciones de poder del momento o las necesidades de gobernabilidad de las autoridades políticas para forjar representaciones sociales de unidad e integración nacional, y encarar un duelo colectivo en torno a un pasado que no termina de pasar. (Párrafo. 10)

Guglielmucci (2017), hace una comparación en términos académicos interesantes sobre Argentina y Colombia, para comprender las categorías cambiantes, no definitivas de la víctima y el victimario desde estos dos contextos determinados:

De hecho, en Argentina, con la elección del actual presidente Mauricio Macri (2015-presente), se ha multiplicado una serie de notas de prensa y declaraciones públicas de sectores cercanos a las Fuerzas Militares que reclaman su carácter de víctima, más bien que de victimarios, mientras que en Colombia, en el marco de la ley de víctimas y restitución de tierras (de 2011) y las discusiones en torno al proceso de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el gobierno del presidente Juan Manuel Santos (2010-2018), las clasificaciones de víctimas y victimarios que estaban más o menos consolidadas se han ido diversificando y complejizando. La percepción promovida durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) de que la guerrilla ha sido el principal victimario, debido a los secuestros extorsivos o el reclutamiento forzado, se ha visto contrastada a raíz de las investigaciones sobre el paramilitarismo y los casos de ejecuciones extrajudiciales de personas de bajos recursos cometidas por parte de miembros de las Fuerzas Militares. (Párrafo. 12)

Esta cita permite evidenciar los contrastes en la caracterización de las víctimas y los victimarios según los contextos políticos y, a su vez, evidencia la dificultad para consolidar una definición única de estas dos categorías. Guglielmucci (2017) Continúa:

La categoría víctima/victimario es ambigua y flexible, y de ahí emana su gran potencial como recurso clasificatorio para demandar el acceso a prerrogativas estatales y

transnacionales a través de la apelación a una razón humanitaria que enmarca los eventos violentos y delinea la posible enmienda de los daños causados. (Párrafo. 13)

La distancia entre víctima y victimario se acorta, “El planteamiento binario remite a pensar a las víctimas y a los victimarios sobre la base de esencialismos atemporales que pueden imposibilitar entender la complejidad de ciertos hechos” (Guglielmucci, 2017), respecto a lo cual, este autor afirma:

La consolidación social de la categoría víctima y sus vicisitudes nos lleva a pensar en su contraparte, la de victimario, y en la manera en que se carga de sentido la frontera entre una y otra categoría. Esta reflexión nos transporta a un terreno más delicado y movedizo donde la distinción entre víctima/victimario se desdibuja: la “zona gris”, tratada por autores como Primo Levi (1986), quien nos enfrenta a interrogantes sobre la posibilidad de emitir juicios morales frente a situaciones extremas o eventos críticos particulares. (Guglielmucci (2017, párrafo. 26).

De los aportes de Galtung y Guglielmucci se resalta la aclaración sobre el carácter cambiante y flexible de las nociones de víctima y victimario, dependiendo del contexto y del campo en el que se produzca el hecho victimizante y los peligros que los deslizamientos entre estas dos categorías acarrearán.

5.5.1 LA VÍCTIMA: UNA NOCIÓN EN CONSTRUCCIÓN

Una aproximación al concepto de víctima lo señala el Diccionario de la Real Academia Española, cuando resalta: “Persona que padece daño por culpa ajena o por causa fortuita.” (Real Academia Española, s.f., definición 3) y “Persona que padece las consecuencias dañosas de un delito”. (Real Academia Española, s.f., definición 5)

De las precedentes definiciones para nuestro caso de estudio, la orientación más apropiada se ubica en el contexto de la persona que padece daño por culpa ajena y que padece las consecuencias dañosas de un delito. Por tratarse de un delito desde el enfoque del derecho procesal penal, la Real academia de la lengua Española manifiesta que la víctima es el “Sujeto pasivo del delito a quien corresponde el ejercicio de la acción particular y de la acción civil derivada del delito a quien se efectúa el “Ofrecimiento de Acciones” y que se constituirá en parte si las ejercita mediante la correspondiente querrela o personándose en el proceso ya en marcha, siempre que sea antes del escrito de calificación o de acusación” (Diccionario Panhispánico del Español Jurídico, s.f., definición 1)

De esta última acepción, enmarcada dentro de la órbita jurídica, se sustrae la orientación revictimizante, cuando el derecho procesal penal, ofrece acciones legales siempre y cuando instruya la acción de denuncia o de querrela y además, cuando las ejercite antes del auto de calificación o de acusación dentro de una investigación penal.

La interpretación y la amplia concepción que se tiene del término víctima ha sido desplegado desde múltiples interpretaciones, en la edad media teniendo en cuenta que el ser humano era completamente desprovisto de valor alguno, el concepto de víctima era igual de irrelevante. Llegada la edad moderna se vislumbraron algunos avances en materia del reconocimiento de los Derechos del Hombre como consecuencia de la Revolución Francesa; derechos que se convirtieron en precursores del reconocimiento individual del ser humano sobre la tierra. Posteriormente, los acontecimientos de la primera guerra mundial de 1914 a 1918 generaron una alerta y una mirada humana a esa sangrienta devastación causada por los hombres, para los hombres y para beneficio de otros hombres. No obstante haber superado esa crisis humana y guerrera a través de acuerdos y Tratados entre los países afectados, surge la segunda guerra mundial (1939 a 1945) con una

devastación enorme para el ser humano, se confinaban a millones de personas para el sacrificio, sin distinción alguna y sin el mínimo reconocimiento a la dignidad humana; la trágica sombra de muerte y horror, queda plasmada de manera cruda, por lo cual la mejor alternativa fue la creación de un organismo de carácter mundial que arrojara a todas las naciones comprometidas en el asunto y aquí surge la ONU en 1948, enalteciendo los principios de los Derechos Humanos, como un factor decisivo y de impacto en el reconocimiento del ser humano investido de la dignidad en el mismo.

El presente trabajo investigativo se enmarca en las décadas del 50 y 60, denominadas como el período de la Violencia bipartidista, tratada por el Autor Enrique Buenaventura en sus obras los Papeles del Infierno y por Miguel Torres en la Siempreviva, que arroja como resultado violento la toma del Palacio de Justicia en noviembre de 1985. En estos dos períodos el término víctima no tiene las connotaciones específicas del ordenamiento social y ético, aunque se manifiesta a nivel mundial la implementación de los derechos humanos, Colombia en este periodo era ajena a la implementación de los mismos, por lo tanto, víctima simplemente era un color partidista, con el apoyo de un Estado frente a las agresiones y miope en sus prevenciones o rectificaciones. El concepto de víctima en estos periodos carece de contenido sociológico, psicológico y ético, se encontraba definido por un concepto vacío y sin estructura; por esas razones la materialización y la impunidad permanente en estos periodos fueron de dimensiones extremas. Aparece en la transformación social de Colombia, La Asamblea Constituyente como precursora de una nueva constitución política de Colombia y así aparece promulgada en julio de 1991, la nueva Constitución Política de Colombia, basada en el principio filosófico de un Estado Social de Derecho, desde donde se promulga la Dignidad Humana como factor preponderante del hombre, de la mujer, del ser humano, de integración, de inclusión y con el amalgama de los Derechos

Humanos abrigados en la conformación de los Derechos Fundamentales y Derechos Sociales contenidos en la nueva normatividad.

Aquí surgen nuevos enfoques para abordar la noción de víctima, que interrelacionan los conceptos de víctima-violencia-dignidad, como estructura clásica de los derechos humanos. Por lo tanto, la relación entre violencia y dignidad vulnerada no es directa, requiere de la existencia de la noción de víctima. Aquí emerge la noción de víctima con una doble dimensión, la violencia violatoria de su dignidad humana y desde el ámbito del derecho como sujeto pasivo de la realización de algún delito. Las definiciones que ofrecen el enfoque crítico de la denominación de víctima, se enuncian desde el espacio de las determinaciones más profundas; juridicismo y sacrificialidad. (Marín, 2012)

El autor Marín (2012) desarrolla la noción de la dignidad humana y los derechos humanos siguiendo a Habermas:

Se entiende la condición actual de los derechos humanos como un campo teórico y práctico atravesado por una tensión bipolar, como un discurso dominante en la globalización -valorativa y normativamente- y, a la vez, un discurso pervertido y vulgarizado, cuya práctica es refuncionalizada por intereses políticos geoestratégicos globales y de equívoca legitimación política de muchos Estados nacionales y, también, en otro plano, de las instituciones y organizaciones públicas y privadas para su defensa y promoción. El espacio de la intervención teórica es la discusión contemporánea de los derechos humanos, marcado por el debilitamiento de su tradicional dominio jurídico y la irrupción plural del conjunto de las ciencias y disciplinas sociales y de la filosofía; nueva situación condicionada por el quebranto de la concepción rígida de soberanía nacional y el

repliegue del Estado nacional de algunas de sus esferas habituales de influencia. La discusión crítica del discurso de los derechos humanos está determinada por un triple imperativo que lo determina e interpela: el imperativo epistemológico de una aproximación y construcción multidisciplinaria del objeto y sus prácticas, el imperativo multicultural que cuestiona su sentido de universal validez valorativa y jurídica, así como por el imperativo de género, con sus cuestionamientos al paradigma liberal y sus ejes fundamentales, el racionalismo y el humanismo y la problematización “feminista” a la desigualdad y la discriminación de la mujer (Habermas, 2010, citado en Marín, 2012, Sección 1- Preliminares, pie de página)

Es importante la apreciación que se hace sobre la víctima en diferentes contextos, como en el contexto de la creación de políticas públicas en derechos humanos, Guglielmucci (2017) expone:

la categoría víctima se ha instalado en nuestra manera de representar la violencia del mundo para dar sentido a un armazón social, político y económico (Gatti 2011), lo que Didier Fassin (1997) llama nuestra “economía moral contemporánea”. (Párrafo. 2)

En este mismo contexto, Guglielmucci señala que “la condición de víctima se torna en una vía para la incorporación de la ciudadanía o de su derecho a ejercerla, a través de su reconocimiento estatal como objeto de programas destinados a la atención de estos ciudadanos-víctimas.” (Párrafo 2).

Para comprender la categoría de víctima, desde esta perspectiva, es preciso tener en cuenta que la configuración de un colectivo de personas que son “ciudadanos-víctimas”, permite articular demandas contra el Estado, con la finalidad de obtener reparación de las vulneraciones realizadas

por él, adicional a ello, permite nutrir procesos locales, encaminados a la elaboración de políticas públicas (Guglielmucci, 2017, párrafo 4)

La categoría Víctima, sin lugar a duda es un antecedente importante para definir en el estudio de los derechos humanos, ya sea en su comprensión, estudio y contribución en políticas públicas, normas y demás colaboraciones en materia social y jurídica, según las recomendaciones de Guglielmucci (2017). El autor enfatiza en la necesidad de definir este concepto

La categoría víctima, percibida y reconocida como una condición de estatus personal o colectiva, puede constituir un capital social, cultural, económico o político disputado en diversas situaciones sociales generalmente marcadas como violentas, donde se demanda la intervención del Estado o sus instituciones. Así, la actual utilización social y político-jurídica de la categoría víctima en el marco de la doctrina de los DD. HH. Y su aplicación a múltiples y disímiles eventos merecen un detenido análisis antropológico en el que se exploren las definiciones, los usos y sentidos cambiantes asociados a ella en distintos campos de actividad. En términos abstractos, todos pensamos que hay un consenso amplio sobre lo que significa la categoría *víctima*, pero, cuando la aplicamos a un caso concreto, los límites empiezan a tambalearse. (Párrafo. 5)

La definición de víctima, es una construcción realizada, a partir del estudio y consecuencia de varios enfoques y disciplinas, por ello Guglielmucci (2017) afirma:

La categoría víctima no posee un contenido esencial unívoco, su contenido es variable. La identificación de una persona o un grupo como víctima no es natural, sino que es parte de un proceso histórico, social, cultural, político y económico. En este transcurso de identificación y reconocimiento de alguien como víctima (lo que aquí es entendido como

parte de un proceso de victimización) intervienen diferentes actores que marcan su uso socialmente legítimo o los criterios legales de adscripción. Es decir, quién, cuándo y cómo puede adscribirse o ser inscrito en esa categoría de un modo socialmente aceptable (Párrafo. 6)

En la ley de Justicia y Paz, se define la víctima desde un contexto más jurídico, fuente que sirve de referencia en esta investigación, por ser un antecedente actual y vigente en Colombia,

Artículo 5°. Definición de víctima. Para los efectos de la presente ley se entiende por víctima la persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales. Los daños deberán ser consecuencia de acciones que hayan transgredido la legislación penal, realizadas por grupos armados organizados al margen de la ley. También se tendrá por víctima al cónyuge, compañero o compañera permanente, y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se identifique, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y sin consideración a la relación familiar existente entre el autor y la víctima. Igualmente se considerarán como víctimas a los miembros de la Fuerza Pública que hayan sufrido lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual o auditiva), o menoscabo de sus derechos fundamentales, como consecuencia de las acciones de algún integrante o miembros de los grupos armados

organizados al margen de la ley. Asimismo, se tendrán como víctimas al cónyuge, compañero o compañera permanente y familiares en primer grado de consanguinidad, de los miembros de la fuerza pública que hayan perdido la vida en desarrollo de actos del servicio, en relación con el mismo, o fuera de él, como consecuencia de los actos ejecutados por algún integrante o miembros de los grupos organizados al margen de la ley. (Ley 975, 2005)

Este recorrido por la noción de víctima nos permite afirmar que este concepto está aún en construcción pues, aunque tiene sus raíces en las primeras guerras mundiales, los escenarios actuales de violencia y, en particular, el conflicto colombiano, requieren una noción que se adapte a las condiciones políticas del país. Por otra parte, es interesante evidenciar cómo las principales definiciones de esta noción aparecen en relación con los derechos humanos y, por tanto, se enmarcan en un escenario jurídico, sin embargo, abordar una noción de víctima resulta un ejercicio complejo puesto que requiere un trabajo interdisciplinario que estudie las implicaciones de su uso. En el caso Colombiano, la noción de víctima se queda corta ante la particularidad de los casos, por ello, abordarla desde su representación poética resulta un elemento que aporta a esta reflexión.

5.5.2 EL VICTIMARIO: UNA CATEGORÍA DIFUSA

El victimario también es conocido como el perpetrador, y puede estar ubicado en todos los contextos sociales. Para definirlo, Aguirre (2019) expone:

Con respecto al término “victimario” pueden relacionarse diferentes concepciones. En textos como *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault, el victimario se adecuaba al verdugo, el sirviente de los antiguos gobernantes y sacerdotes que infligía castigo a quienes habían incurrido en una ofensa al Rey. Dicho lo anterior, el victimario debe infligir, realizar o

causar un daño, mas no necesariamente por mano propia, pues la agresión puede recurrir a múltiples medios para materializarse. (p. 296)

Una de las principales características del victimario es que, “el victimario no da cuenta de derechos, desconoce la humanidad del otro, impone su ideal mortífero, altera el lazo social y, por tanto, profana los ideales existenciales de una familia o de una comunidad, sin mayores remordimientos” (Amador-Baquiro, 2010, p. 182). El victimario o perpetrador en ocasiones puede ser a su vez víctima, para identificar la concurrencia de ambas calidades, es importante identificar en qué casos puede desarrollarse tal situación: a) Reclutamiento Forzado, b) Responsabilidad de mando y c) Derechos de los menores de edad (Aguirre, 2019, p. 297).

Para el caso de los victimarios que a su vez son víctimas, se indica que “en función de sus actividades dentro de los grupos al margen de la ley, son susceptibles de la persecución penal por los ilícitos que eventualmente hubieren podido cometer, es decir, también pueden ser considerados como victimarios.” (Aguirre, 2019, p. 301) En ningún momento puede dimensionarse una ausencia de responsabilidad en los hechos violentos que hayan realizado.

Ahora bien, según Amador-Baquito (2010), los victimarios

Representan a los condenados, individuos que hacen parte de órdenes sociales difusos, los cuales proceden de los procesos de occidentalización propios de las sociedades moderno-coloniales, y de las máquinas de guerra que sostienen los conflictos armados. En consecuencia, son sujetos que, además de modificar sus patrones existenciales y las concepciones relacionadas con la bondad, la maldad, la justicia, la legalidad, la vida y la muerte, se han convertido en las generaciones del desarraigo y la perpetración, pero también constituyen las generaciones de la victimización, instrumento estratégico de gran

utilidad para alimentar los procesos de legitimación de la «guerra contra el terrorismo» en la cual, los actores legales se posicionan, tanto en el orden local como global. (p.182-183)

Tanto víctima como victimario, tienen semejanzas en tanto que se ubican cerca al peligro desde sus calidades, en determinadas circunstancias, como es el caso del ejemplo presentado en el trabajo *Síntomas y traumatismo psíquico en víctimas y victimarios del conflicto armado en el Caribe colombiano*, en el que los autores se concentran en definir las características de los victimarios del conflicto armado en Colombia (Aristizábal, Madariaga, et al., 2012)

Según el discurso de los entrevistados podemos aislar como eventos traumáticos más frecuentes, tanto para víctimas como para victimarios, situaciones donde se presentaba un riesgo directo de ser agredido cuando eran acusados de ser colaboradores de los grupos armados o haber cometido abusos o desobediencias en su propio grupo. Por ser conocedores del modo de operar de los grupos armados tanto víctimas como victimarios refirieron el temor de ser asesinados por estas falsas acusaciones. Este temor se presentó también para ambos cuando fueron asesinados familiares o personas cercanas, puesto que se identificaban con quien había sido objeto de esta violencia. Esta relación de cercanía entre el trauma y la amenaza de muerte ha sido ya evidenciada en otras investigaciones. Otras víctimas se sintieron expuestas a la violencia por haber sido detenidos en retenes y por haberse identificado con los familiares que fueron desaparecidos por los grupos armados. (p. 146)

Hay conductas que se derivan de los hechos violentos tanto para víctimas como para victimarios o perpetradores que están interiorizados y permanecen en la psiquis de las personas, en el caso

exclusivo del victimario, aunque este busque salir, o haya salido de su condición de victimario en determinado espacio o contexto, concluyen Aristizábal, et al (2012).

En los victimarios pareciera que no logran modificar esa habituación al uso de la agresión a la que estaban acostumbrados. Lo común a ambos grupos son los intentos fallidos y el sufrimiento que les producen estos impulsos que toman por objeto a personas a las que no quieren causar daño alguno. (pp.149-150)

Es importante el hallazgo de las investigaciones respecto a la posición que tienen las víctimas y los victimarios o perpetradores, toda vez que para el discurso de cada uno hay una historia justificada, en la que cada parte se siente de una u otra manera vulnerado Aristizábal, et al (2012):

Un elemento diferencial importante respecto al trauma es que, según los razonamientos que hacen las víctimas, los eventos traumáticos fueron inevitables, mientras que los victimarios –aunque refieren el impacto sorpresivo de las experiencias traumáticas– reconocen que haber entrado voluntariamente a los grupos armados determinó que pasarán de ser agentes de la violencia a convertirse en objeto de las agresiones. Pero tanto las víctimas como los victimarios, independiente de los hechos violentos asociados a las situaciones causantes del traumatismo, consideran que de un modo u otro fueron forzados a ocupar la posición de objeto frente a otro que en el caso de las víctimas los tomaba como enemigos, y en el caso de los victimarios eran objeto de su propio grupo armado que buscaba someterlos y dominarlos. (págs. 150-151)

Los contextos sociales y las condiciones de una sociedad permiten la existencia de determinadas víctimas y victimarios, algunos de estos contextos se caracterizan por “cuestiones culturales que llevan a que, en el mismo ámbito social, unos operen habitualmente como

victimarios de otros y, con más frecuencia aún, los unos como victimarios de las otras.” (Fattah, 2014, p. 29). Fattah se centró en las características de las víctimas, sus relaciones e interacciones con sus victimarios, y el análisis de la conducta de la víctima como una variable situacional, como un factor desencadenante, actualizante o precipitante.

La categoría de victimario, finalmente es preciso indicar que no es tan definida como la categoría de víctima y que, solamente se define por oposición a la víctima, sin considerar el estatus particular de la misma. Ahora bien, el deslizamiento entre la víctima y el victimario, los puntos de encuentro y las distancias entre ambas nociones se producen debido a su carácter relacional.

La pareja semántica víctima/victimario constituye los dos polos del escenario de la violencia que ha experimentado el país y que se refleja en las dos obras que constituyen el *corpus* de nuestro trabajo de investigación, sin embargo, ese carácter flexible y contextual, señalado por Guglielmucci constituye uno de los principales aportes para nuestro análisis, pues como veremos en el siguiente apartado tanto víctimas como victimarios se justifican en un sistema social que los ha engendrado y que define su propia condición según convenga.

6. METODOLOGÍA

A continuación, presentamos los aspectos metodológicos más relevantes para el desarrollo del trabajo de investigación.

El presente trabajo es una investigación cualitativa, que, según el autor Ramos (2015) en su trabajo titulado, *Los paradigmas de la investigación científica*, es definida como un tipo de investigación en el que se produce:

La comprensión de los fenómenos en su ambiente usual, desarrollando la información basada en la descripción de situaciones, lugares, periódicos, textos, individuos, etc. Este enfoque, suele ser utilizado para el descubrimiento y refinamiento de preguntas de investigación (Cuenya & Ruetti, 2010)

En la metodología cualitativa se incluyen estudios centrados en el lenguaje como el interaccionismo simbólico y la etnometodología, estudios centrados en patrones o regularidades como la teoría fundamentada y los trabajos focalizados en los significados de textos o acciones basados en la fenomenología y la hermenéutica (Sautu, 2003 citado en Cuenya & Ruetti, 2010). (p. 15)

El objetivo de la investigación cualitativa es entender situaciones ubicadas dentro del compendio cotidiano, se especifican en este caso documentos, comportamientos, personas, relaciones observadas y otros principios que ratifiquen información sin generalizar lo encontrado en la investigación. (Ramos, 2015, p. 16)

Este trabajo se enmarca dentro de los requisitos para ser una investigación cualitativa, porque se analizan problemáticas sociales, políticas, culturales y de género dentro del conflicto nacional,

derivado de diferentes clases de violencia, que se representan en este caso mediante textos dramáticos para teatro, como son las obras teatrales *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura (1968) y *La siempreviva* de Miguel Torres (1994), que plasman las diferentes situaciones que han afectado la historia desde la mitad del siglo XX en Colombia.

Es importante señalar, respecto al diseño de este estudio utilizando la metodología cualitativa que su principal limitación tiene que ver con la imposibilidad de hacer generalizaciones respecto de los resultados obtenidos en el análisis, por lo cual, no se pretende tener un panorama amplio del ethos de la violencia en Colombia, sino abordar de manera particular las dos obras seleccionadas, por lo cual este enfoque nos parece el más pertinente. Esto no significa que los hallazgos puedan nutrir la reflexión sobre la temática en los diferentes ámbitos de estudio.

El enfoque de esta investigación es hermenéutico interpretativo, se definirán individualmente el paradigma interpretativo y el método hermenéutico. Con relación al primero, Godínez (2013) señala lo siguiente:

“...alternativa al paradigma racionalista, puesto que en las disciplinas de ámbito social existen diferentes problemáticas, cuestiones y restricciones que no se pueden explicar ni comprender en toda su extensión desde la metodología cuantitativa. Estos nuevos planteamientos proceden fundamentalmente de la antropología, la etnografía, el interaccionismo simbólico, etc. Varias perspectivas y corrientes han contribuido al desarrollo de esta nueva era, cuyos presupuestos coinciden en lo que se ha llamado paradigma hermenéutico, interpretativo -simbólico o fenomenológico.” (p. 4)

Este trabajo está ubicado en el paradigma interpretativo de la investigación cualitativa, pues recurre al aporte de diferentes disciplinas como lo son las ciencias sociales, el análisis del discurso

y el arte para analizar la construcción del ethos discursivo de las víctimas y victimarios de la violencia en dos obras de teatro; lo que implica evidenciar también las razones estructurales y culturales de esta violencia. La investigación cualitativa mediante el paradigma interpretativo, ayuda a entender desde una perspectiva más completa, los contextos sociales.

El paradigma interpretativo tiene un método de investigar que es el hermenéutico, definido según Godínez (2013) así:

El método en el sistema hermenéutico es menos preciso, porque depende de la forma en que se concibe el conocimiento. Ruedas et al, señalan que en el sistema hermenéutico: “...se da un vuelco a la estrategia para tratar de conocer los hechos, los procesos y los fenómenos en general, sin limitarlos sólo a la cuantificación de algunos de sus elementos. Se establece entonces, un procedimiento que da un carácter particular a las observaciones. Es un proceso de interrelación mutua, por lo que no importa tanto la generalización de sus conclusiones, sino la peculiaridad del fenómeno estudiado de tal modo que se dan, entre los elementos constituyentes, relaciones dependientes, dialógicas y participativas, donde el investigador se sumerge en la realidad para captarla y comprenderla.” (p. 5)

En el mismo sentido, los autores Cuevas y Paredes (2012), se refieren al paradigma interpretativo hermenéutico de la siguiente manera:

La investigación cualitativa interpretativa más tradicional, que arranca de la fenomenología y la hermenéutica, tiende a considerar como contexto de la interpretación el horizonte de significados del agente, muchas veces tal y como este lo enuncia, para luego reconstruirlo sin introducir mayores abstracciones. En este caso, la fuente de significado es el agente y sus propias interpretaciones. De esta comprensión parece derivarse que la

reconstrucción exitosa de ese contexto y de los significados depende, en buena medida, de la capacidad de empatía del investigador para acceder al contexto del agente. (p. 5)

El método hermenéutico es relevante en esta investigación pues se realiza un análisis que concierne a los fenómenos y hechos relevantes en la historia colombiana, representados en las obras de teatro de Enrique Buenaventura (1968) y Miguel Torres (1994); obras mediante las cuales se intenta proponer otra versión de los acontecimientos de la Violencia política (años 40 y 50) y de la violencia insurgente (años 80) mediante la representación dramática, dando lugar a una reflexión sobre el ciclo de violencia en el país y las conexiones entre los diversos momentos históricos y los actores responsables de la violencia en cada uno de ellos.

6.1. CONSTITUCIÓN DEL *CORPUS* DE ESTUDIO

Un *corpus* es un conjunto más o menos vasto de textos o de extractos de textos, incluso de un solo texto, empleado para el análisis. Los analistas del discurso no estudian obras, constituyen *corpus*, esto es, reúnen los materiales que consideran necesarios para responder a esta o aquella pregunta explícita, según las restricciones impuestas por los métodos que utilizan (Maingueneau, 2014).

Con base en esta definición, nuestro *corpus* de estudio está integrado por dos obras de Teatro:

- *Los papeles del Infierno* de Enrique Buenaventura (1968). Esta obra está, a su vez, conformada por diversas piezas teatrales, de ellas emplearemos para nuestro análisis las tres piezas más representadas en el teatro colombiano: La maestra, La autopsia y El verdugo. Todas ellas, enmarcadas en el período de la Violencia política en Colombia, entendido, en términos restrictivos, como la violencia ocurrida en las décadas de los años 40, 50 y 60 en Colombia, caracterizada principalmente por la disputa bipartidista, entre los

dos partidos tradicionales: el Conservador y el Liberal. Estas obras se caracterizan por su intención social al abordar el contexto y las problemáticas propias de la época y se inscriben dentro del Nuevo Teatro Colombiano, cuyo inicio se sitúa en la creación del Teatro Experimental de Cali en 1965, a cargo del dramaturgo Enrique Buenaventura. Actualmente, el Teatro Municipal de Cali, lleva su nombre, como homenaje a este grande del teatro nacional.

- *La siempreviva* de Miguel Torres (1994). Obra que se basa en los acontecimientos ocurridos en la toma del Palacio de Justicia en Bogotá, el 6 de noviembre de 1985 por un comando de guerrilleros que integraban el Movimiento 19 de abril, conocido como M-19. Esta toma se denominó Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre. Y posterior a ella, se dio la retoma por parte del gobierno nacional, a través del ejército y la policía que se extendió hasta el 7 de noviembre. Esta retoma se dio bajo la presidencia de Belisario Betancour y derivó en la muerte de 11 magistrados, entre ellos, el presidente de la Corte Suprema de Justicia, Alfonso Reyes Echandía y más de 94 muertos, aunque con respecto a esta cifra y la de desaparecidos, aún hoy, 35 años después no existe claridad. La historia narrada por Miguel Torres, se basa en la experiencia de una de las empleadas de la cafetería del Palacio de Justicia, Cristina del Pilar Guarín Cortés, que fue declarada como desaparecida.

6.2 CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Con base en el recorrido propuesto en el marco teórico, presentamos la síntesis de las categorías y subcategorías que empleamos en el análisis del *corpus* descrito.

Categorías de análisis

Categoría	Definición	Subcategorías	Definición
Ethos (según Maingueneau, Amossy y Serrano)	Imagen de sí que un orador construye en su discurso.	Dimensión axiológica del ethos de los sujetos en el discurso.	Corresponde a los valores positivos o negativos (Serrano, 2013) y conlleva a juicios de valor que reflejan una competencia cultural (Amossy (2010).
	El ethos puede ser de dos tipos según Maingueneau (2004), ethos dicho, que corresponde a aquel en el que el enunciador es referente de su propia enunciación, es decir, habla directamente de sí y ethos mostrado o ethos discursivo, que corresponde a aquel que se infiere de otros rasgos que acompañan la enunciación (tono, elección de las palabras, estatus, etc).	Dimensión cognitiva del ethos de los sujetos en el discurso.	Alude a saberes, conocimientos, creencias, representaciones (Serrano, 2013).
	De acuerdo, a Amossy (2010) el ethos debe rastrearse en las dimensiones subjetivas del lenguaje. Estas son las marcas afectivas, evaluativas y axiológicas. Estas dimensiones son relacionadas por Serrano (2013) con las 3 dimensiones semióticas de los sujetos discursivos (lingüística, cognitiva, axiológica y pasional).	Dimensión pasional del ethos de los sujetos en el discurso.	Se refiere a los afectos, emociones, sentimientos, etc (Serrano, 2013). Según Amossy (2010) corresponde a todo aquello que permite experimentar una reacción emocional
Violencia (Galtung, Bourdeau)	La violencia puede ser vista como una privación de los derechos humanos fundamentales, en términos más genéricos hacia la vida, eudaimonia, la búsqueda de la felicidad y prosperidad, pero también lo es una disminución del nivel real de satisfacción de las necesidades básicas, por debajo de lo que es potencialmente posible. Las amenazas son también violencia. (Galtung, 2016, p. 150).	Violencia directa	La violencia directa, física y/o verbal, es visible en forma de conductas. (Galtung, 1998) “Los efectos visibles de la violencia directa son los descritos más arriba: los muertos, heridos, desplazados, daños materiales, todos golpeando cada vez más a la población civil.” (Galtung, 1998, p. 16)
		Violencia estructural	La violencia estructural es la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables. (Galtung, 1998, p. 16)
		Violencia cultural	La violencia cultural es la suma total de todos los mitos, de gloria y trauma y demás, que sirven para justificar la violencia directa. (Galtung, 1998, p. 16)
		Violencia simbólica	La violencia simbólica es esa violencia que arranca

Categoría	Definición	Subcategorías	Definición
		Violencia política	<p>sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas» (Bourdieu, 1999c: 173)</p> <p>Está directamente relacionado con las estructuras de poder, con la legitimidad del ejercicio de la coerción y con la institucionalización derivada de la propia acción violenta.</p>
Víctima (Ley de Justicia y Paz, y Guglielmucci, 2017)	<p>Se entiende por víctima la persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos tales como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales. Los daños deberán ser consecuencia de acciones que hayan transgredido la legislación penal, realizadas por grupos armados organizados al margen de la ley (Artículo 5, Ley de Justicia y Paz).</p> <p>La categoría víctima no posee un contenido esencial unívoco, su contenido es variable. La identificación de una persona o un grupo como víctima no es natural, sino que es parte de un proceso histórico, social, cultural, político y económico (Guglielmucci, 2017, párrafo.6).</p>		
Victimario (Aguirre, 2019).	<p>el victimario es el responsable de infligir, realizar o causar un daño, mas no necesariamente por mano propia, pues la agresión puede recurrir a múltiples medios para materializarse. (Aguirre, 2019, p. 296)</p> <p>Esta noción se usa en el marco de los procesos de paz para referirse a los actores armados de un país, bajo un régimen dictatorial o democrático o en un conflicto armado interno, que han cometido crímenes terroristas, de guerra o crímenes de lesa humanidad</p>		

7. ANÁLISIS

En este apartado se presentan las obras de teatro *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura y *La siempreviva* de Miguel Torres, seguidamente se narran contextos histórico-políticos de la violencia en Colombia tratados en las obras, posteriormente se realiza un análisis desde el enfoque del Ethos discursivo de las víctimas y victimarios representados en los personajes, donde se recogen sus expresiones, actitudes y valores, emociones, lenguaje, interpretación cognitiva de los hechos que se han desarrollado durante la historia violenta del país. Exclusivamente en el estudio de la obra de Torres se analizan los diferentes tipos de violencia de acuerdo a las definiciones de violencia plasmadas en el Marco teórico de esta investigación. Las obras de teatro mencionadas tendrán un estudio individual, tratándose de períodos cronológicos diferentes, pero que se relacionan entre sí atendiendo a los principios, conformación y permanencia de los actores de la violencia.

7.1 LOS PAPELES DEL INFIERNO DE ENRIQUE BUENAVENTURA



Enrique Buenaventura nació y murió en la ciudad Cali. Realizó estudios de Artes plásticas en Cali y Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia de Bogotá. Fue fundador y director del Teatro Experimental de Cali (TEC, 1965) hasta su muerte. Además de dramaturgo, fue ensayista, narrador y poeta. Dirigió la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes. Fue ganador

Foto de Enrique Buenaventura, tomada de: <https://images.app.goo.gl/NPv21ppj5sKfepLG8>

del premio Casa de las Américas 1980, Doctor Honoris Causa de la Universidad del Valle 1977 (Garavito, 2004) fundador del Plan de Arte Dramático de la misma Universidad e impulsor del método de la Creación Colectiva en el teatro colombiano. Su propuesta teatral está influenciada, de manera determinante, por Bertolt Brecht y su propuesta del teatro épico (González, 2014).

Una de las principales improntas personales al teatro colombiano es el método de la creación colectiva, empleado para producir sus propios montajes. El método de Creación Colectiva de Enrique Buenaventura, está estructurado en la forma como lo expresa, (Garzón, 2009).

Este Método de Creación Colectiva tiene varios elementos diferentes a los que hasta ese momento se habían aplicado en la enseñanza teatral en el país. El primero de ellos es su sistematicidad, dinamismo y desarrollo, que se irá complejizando como corresponde a todo sistema y como lógica natural de un producto reflexionado y creado paso a paso; de esta manera, podemos encontrar en él un sistema articulador vinculante de los diferentes momentos que, aunque autónomos, están necesariamente en relación con el objetivo general de producir una síntesis en el montaje teatral; de esta manera, se pueden aislar partes constitutivas de ejemplos y ejercicios modélicos para la aplicación del método.

Pero el Método de Creación Colectiva también es una herramienta que se soporta en una perspectiva política planteada por Buenaventura (1972) quien tuvo la necesidad de reflexionar críticamente y conocer nuestras tradiciones, sobre todo culturales, lo cual significó una indagación en la historia y sus diferentes periodos, rastreando, en el teatro precolombino, el de la Conquista y la Independencia, las características de nuestro teatro, como forma de identidad y siempre viendo el pasado como atributo del presente, como material de trabajo cotidiano para la construcción de nuevas obras, de nuevas creaciones.

En *Los Papeles del Infierno* (1968), compendio de varias piezas teatrales de las cuales analizamos *La maestra*, *La tortura* y *La autopsia*, el componente común más evidente es la puesta en escena de personajes que son víctimas de la violencia y victimarios de la misma y, por supuesto, una crítica al rol del Estado en la ejecución y propagación de esta violencia, característica propia del Nuevo teatro, corriente en la que se inscribe la propuesta dramática de Enrique Buenaventura.

Las obras en su conjunto expresan de manera dramática hechos cotidianos que menoscaban la dignidad humana al representar el conflicto socio-político que vivió la sociedad colombiana durante las décadas del 50 y 60.

Estas obras rompen la concepción de que la violencia es un hecho aislado, realizado por bandoleros cuyos actos están impregnados de maldad. La violencia de estas piezas dramáticas penetra en el interior de los problemas del país y desarrolla una muestra sobre las diferentes formas de la lucha de clases, vistas por medio de personajes de carne y hueso. En opinión de Buenaventura (1972) “éste es un testimonio de casi veinte años de violencia y de guerra civil no declarada” (Realpe, 2000, p. 50).

En las obras *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, se enfatiza en la tortura física y mental, el terror, los homicidios, la infidelidad, el abuso de autoridad engendradas por la violencia bipartidista en Colombia. Las piezas de teatro conforman un todo en su heterogeneidad, como son los actos violentos cometidos en un período de la historia colombiana; cuestionan a la política, el Estado, su ideología y la sociedad. Las obras generan una conciencia al público de la realidad de un país, los invita a ser críticos y ser agentes activos para construir un mejor país, al respecto, Realpe (2000) retomando a Reyes, afirma que “es un intento de integrarnos a la vida y a la muerte de nuestro pueblo” (p. 50).

7.1.1. LA MAESTRA

La primera pieza teatral *La maestra*, hace énfasis en la víctima de la violencia. El personaje central es una mujer que se desempeña como profesora del pueblo La Esperanza, hija de un líder social fundador del pueblo, con un fuerte arraigo campesino. La maestra es víctima de violación por parte de un grupo militar y en razón de tal acción, decide no volver a comer ni a tomar nada hasta que muere de inanición. Por su parte, su padre, Peregrino Pasambú, corregidor del pueblo es fusilado, en presencia de la maestra, acusado de ser traidor, a manos del sargento. Los otros personajes de la historia son el sargento, responsable de los atropellos en la historia; su tía, Juana Pasambú; la vieja Asunción, su partera; y Tobías el tuerto, un vecino. Esta obra refleja el período de “La Violencia” que se extendió por varias décadas, marcó la historia de Colombia y fue uno de los episodios más conflictivos, cuyo origen se sitúa en una sangrienta lucha bipartidista.

Respecto a sus características narrativas, esta pieza teatral es narrada por la Maestra, durante su propio sepelio. Según Serrano (1996) este tipo de narrador se clasifica como homodiegético cuya característica principal es participar como actor de la historia que relata y contar en primera persona (p 17).

Existe una clase de narrador que se caracteriza por participar como actor de la historia que relata, a la que se opone la clase de narrador cuya característica es la de no participar como actor en dicha historia. Genette (1972:252) llama *homodiegético* al primero y *heterodiegético* al segundo. Los prefijos homo- y hetero- denotan respectivamente la identidad y la alteridad de los sujetos que asumen los roles de narrador y de actor (Serrano, 1996, p.62).

Ahora bien, además de ser actor de su propia historia, la maestra es la protagonista de esta pieza teatral, por tanto, es simultáneamente una narradora autodiegética, “Genette (1972) llama autodiegético al narrador homodiegético que protagoniza la historia que relata” (Serrano, 1996, p. 65).

Con relación a las coordenadas temporales y espaciales, *La Maestra* se caracteriza por ser una narración ulterior, pues está contada prioritariamente en pasado, “En la narración ulterior, que es la más común de todas, la historia es relatada en pretérito, lo que implica que se sitúa en el pasado con respecto al presente de la narración” (Serrano, 1996, p. 90). Por su parte, en términos espaciales, es una narración tópica, en tanto que especifica las coordenadas espaciales de la narración y, específicamente, una narración homotópica “que se produce cuando el espacio de la narración es el mismo que el espacio de la historia” (Serrano, 1996, p. 101).

Esta obra narra el derramamiento de sangre, resultado de la represión gubernamental, que se mezcla con la violación de los derechos humanos. Según la pieza teatral, ellos vivían en un campo tranquilo, ahora convertido en un campo de batalla. La muerte de la maestra es un acontecimiento social y deplorable para el pueblo, ella toma la decisión de sacrificarse como resultado de la falta de apego por la vida, consecuencia de la violencia y la crueldad que vio desencadenada contra su pueblo, su familia y su propia vida. La maestra es cuerpo muerto, pero sobre todo ella, es el modelo de sabiduría, aprendizaje, de valores para los niños del pueblo *La Esperanza*, que invita a la reflexión sobre la cotidianidad nacional, pues se centra en develar la violencia política del gobierno, a través de uno de sus actores: el sargento. La obra inicia con un monólogo en su desfile del sepelio. La maestra cuenta su propio entierro, las angustias y la desesperanza que la llevaron hasta la tumba.

Estoy muerta. Nací aquí, en este pueblo, en la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano. (Buenaventura, 1990, p.16)

En la narración de la maestra no se explicita la razón del miedo que flagela al pueblo, sin embargo, es evidente que las fuerzas militares ejercen la estrategia del silencio sobre los actores significativos del pueblo como un ejercicio ejemplificador, atroz y aleccionante. En esta pieza de teatro, el autor pone en tela de juicio la política del gobierno nacional que, en su opinión, reprime al pueblo mediante el miedo y la devastación. En la obra hay dos fuerzas contrarias: una, los intereses de un Gobierno representado en un Sargento, aplicando la fuerza y la violencia, el sargento dice: “¿Por qué no hablas?, no es una cosa mía. Yo no tengo nada que ver, no tengo la culpa.” (Buenaventura, 1990, p.19) y en su argumento, se apoya en la tarea encomendada, es decir, habla en nombre de la institución Militar. Por su parte, la voz de la maestra se extinguirá lentamente, simbolizando la pérdida de la esperanza y el sentido de la vida (recordemos que, paradójicamente el pueblo donde se ubica esta historia se denomina La Esperanza), característica propia de las víctimas de la violencia en los años 50 y 60.

La maestra es víctima de la violencia, pero, simultáneamente es el símbolo de la resistencia, de la protesta civil y silenciosa frente a los abusos de la autoridad, el despojo de las tierras y, en fin, la injusticia a la que se ven sometidas los habitantes rurales. El asesinato del padre y la violación sexual de la maestra, anticipan un futuro funesto para el pueblo. El derramamiento de sangre por los pueblos colombianos que son víctimas del sistema opresor que genera la violencia, la ideología de la maestra es consecuencia de los problemas cotidianos como el abandono, el hambre y la represión que imperan en su pueblo.

En la obra *La maestra* se logra una recreación dramática de la violencia encarnada principalmente en su víctima. El teatro funciona como una herramienta para enfrentar tanto la violencia estructural y cultural (Galtung, 2016) del poder hegemónico como la violencia de género, con el objetivo de transformar al público y lograr que los espectadores sean actores que comprendan la importancia de poner un alto a la pasividad frente a la violencia política y de género.

7.1.2. LA TORTURA

En la segunda pieza teatral *La tortura* el personaje principal ejerce otro tipo de violencia que se manifiesta de manera precisa en la tortura, entendida como el castigo físico o psíquico infligido a una persona con el fin de mortificarla para que confiese algo de su interés. Este tipo de comportamiento ocasiona un sufrimiento moral y físico y constituyó uno de los métodos más utilizados durante el período de la violencia bipartidista en Colombia. Es notable cómo el autor Enrique Buenaventura, en esta pieza teatral, construye una representación de los trabajadores en la sombra, aquellos que velan por los intereses estatales mediante el ejercicio de comportamientos bárbaros, pero sin culpar directamente al Estado: el rostro en la sombra.

La obra, retrata a un hombre que trabaja para el gobierno ejerciendo la tortura para obtener información “confidencial”. En esta historia el verdugo también vive su propia desgracia personal, comparte su vida con una esposa, dentro de una relación de pareja disfuncional; él la agrede y ella también responde con violencia psicológica. Estas dos isotopías: la del torturador y la del esposo en una relación infiel llegan a su clímax cuando el verdugo le saca los ojos a su esposa y luego la mata, para evitar que su esposa no vea a ningún otro hombre, pues es conocedor de su infidelidad. Hecho que guarda una importante relación intertextual con la tragedia de Edipo Rey, quien se arranca los ojos, cuando ve a su madre-esposa muerta (colgada) como se menciona a continuación:

Arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como éstas: que no le verían a él, ni los males que había padecido, ni los horrores que había cometido, sino que estarían en la oscuridad el resto del tiempo para no ver a los que no debía y no conocer a los que deseaba. (Sófocles, 2000, p.29)

La profesión del verdugo, en esta pieza teatral, hace parte de la estructura del estado-gobierno; es un protagonista aceptado por la estructura política y de asimilación social, las torturas como *arrancar las uñas de las víctimas* y “*unas piernas mordidas por alicate*” son un ejemplo de los actos cometidos por este personaje con el objetivo de buscar información relevante para el gobierno. El verdugo traslada el ejercicio de su oficio estatal a su entorno doméstico, desde donde se describe la escena familiar de *arrancar los ojos a su pareja y posteriormente apuñalarla hasta su muerte*.

La estructura de la obra, a pesar de ser corta, es impactante, cruda, muestra toda la crueldad y degradación de un ser humano transformado por un sistema que lo creó o confeccionó para un propósito. Los sucesos desarrollados dentro de su oficio y los que ejecuta en el hogar, son hechos violentos, que producen malestar, incomodidad y náuseas en la condición humana, son inhumanos esos actos, el ejercicio de torturar es considerado un trastorno psicopatológico. Por su parte, el otro personaje, la mujer del verdugo, es una dama citadina, supeditada a su marido por la necesidad que los rigores económicos le imponen. El autor la enmarca dentro de la infidelidad para “*justificar*” en la obra la violencia de su marido, haciendo alusión al machismo; el verdugo ejerce la violencia de manera brutal, mientras su esposa refleja la imagen de las mujeres de la época de los años 60; mujeres casadas y acompañadas de un hombre, quien le proporciona la manutención y termina por convertirla en su propiedad. en este periodo la mujer sólo está dispuesta a atender

hasta el límite y en todos los aspectos a un marido, como contribución debe dedicarse a las actividades de hogar.

En la década del 70, tal como lo plantea Delphy (1985) se da una representación del feminismo materialista orientado en el trabajo doméstico no remunerado, desde donde reanuda las críticas al marxismo clásico, toda vez que dicha teoría no determina las situaciones de opresión y de explotación de las mujeres. Las llamadas tareas domésticas o profesión ama de casa, genera segregación entre las mujeres, es un procedimiento de una ocupación en el servicio no remunerado que desgasta y excluye a la mujer.

Ese personaje es el protagonista de la violencia sistémica o estructural permitida por las clases gobernantes del momento y facilitadas por las huestes de turno, se trata de un empleado público u oficial, como cualquier otro, que desempeña un papel completamente violatorio de los derechos del ser humano, distante de los derechos que representa los intereses y decisiones estatales. En este sentido, El Estado termina por convertirse en el verdugo.

Ahora bien, en esta obra, El verdugo justifica su quehacer en la necesidad de aportar económicamente, mantener una casa y vestir a su mujer. El papel del Verdugo es el del victimario que representa la violencia estatal que permea la violencia doméstica, y que además lo convierte en una víctima de su propio oficio. Su comportamiento violento lo hace más fuerte, el mejor en ejercer actos violentos a modo de tortura.

El personaje de esta obra es el encargado de ejecutar a los condenados a muerte y aplicar castigos corporales para ocasionar el mayor sufrimiento a sus víctimas. Se desconoce la génesis del personaje del verdugo, sin embargo, se enfatiza en que es incapaz de ver el sufrimiento de los demás y ejecuta sus actos con frialdad. Los síntomas de locura y paranoia llevan a este personaje

a extender su rol de torturador en su propia casa, quizás como resultado del daño psicológico que su propio oficio le produce.

En términos narrativos, la historia es presentada como un diálogo y las voces que predominan en la historia son las del verdugo y la esposa, que narran la primera parte de la misma, utilizando la primera persona. Posteriormente, después del asesinato de su mujer a manos del verdugo, los detectives aparecen en la escena del crimen como una prolongación del rol del verdugo, señalando con ironía, la manipulación de la justicia ante un caso de muerte por infidelidad femenina.

7.1.3. LA AUTOPSIA

En la tercera pieza teatral, *La autopsia*, se refleja la vida y situación de un médico del pueblo que se ve enfrentado a realizar la autopsia de su propio hijo para certificar que ha fallecido de muerte natural, a sabiendas que ha sido torturado y asesinado por no comulgar con el sistema imperante. El médico es una profesión que inspira respeto en la sociedad de la época que esta obra retrata (años 50 y 60), dentro de la esfera social se le atribuye prestigio por su conocimiento y por el impacto de restablecer la salud física y emocional a la comunidad. Sin embargo, el personaje de esta historia es representado como otro empleado público, a quien le encargan las certificaciones médicas o diagnósticos a través de las autopsias practicadas a las personas fallecidas en el conflicto de la violencia bipartidista de la época.

En esta pieza teatral, el médico encarna la violencia cultural (Galtung, 2016) pues su oficio consiste en dictaminar diagnósticos ficticios o simulados de las muertes de muchos ciudadanos a manos de los gendarmes de la violencia, siendo un funcionario del Estado que en un cargo oficial, permanentemente miente en sus quehaceres diarios para conservar su rol de prestigio laboral, es tan imperiosa la violencia, que el médico también hace parte de la misma desde su ámbito

profesional, rompiendo todo elemento ético y su famoso juramento hipocrático. Este personaje se presenta como un eslabón de la cadena de la violencia que, desde su profesión y su encargo estatal, reproduce los vicios y la corrupción del Estado sin posibilidad de romper con este ciclo.

Sin embargo Enrique Buenaventura, en esta pieza teatral lleva al espectador a un entramado emocional, cuando el galeno desde su función estatal debe señalar el diagnóstico médico a través de la autopsia, precisar la causa de la muerte de su propio hijo, quien falleció en una manifestación callejera, procurando reclamar derechos de los ciudadanos, arengando la reivindicación de los propósitos ciudadanos, acciones que su padre, el médico, nunca se atrevió a exigir, su labor y trabajo lo aconductaron a una manera de ver la violencia desde la cotidianidad, es decir, como acontecimientos que suceden naturalmente en la sociedad y nada tienen que ver con su entorno profesional o familiar; se trata de la representación de la invisibilidad de la violencia. El autor E. Buenaventura, reta la dimensión ética del médico al llevarlo a la máxima expresión de un conflicto personal, al momento de tener que precisar la muerte de su hijo, y expedir una certificación de diagnóstico acomodados para la época de la violencia que se vive en el país.

Al final, el médico se salva del infortunio, cuando precisa que le han otorgado tres días de licencia por el duelo familiar, de esta manera otro profesional de la medicina debe dar la certificación de la autopsia según los lineamientos del Estado: muerte natural. El ejercicio falsificador de las autopsias del médico entraña el esquema de la violencia cultural según Galtung (2016).

7.2 RESEÑA DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LA OBRA *LOS PAPELES DEL INFIERNO* DE ENRIQUE BUENAVENTURA

El dramaturgo Enrique Buenaventura en su obra *Los papeles del infierno* expresa por medio del teatro, la realidad sociopolítica de Colombia en los años 50 y 60; años caracterizados por un profundo arraigo de la violencia con orígenes bipartidistas. Cada una de las piezas representa los diferentes rostros de la violencia simbólica (Bourdieu 2001), estructural y cultural (Galtung, 2016), recreados ficcionalmente. A continuación, abordaremos, de una manera sintética, el contexto histórico y político en el que se enmarcan las tres piezas que constituyen esta obra de teatro, enfocándonos en los momentos centrales de esta historia: El Bogotazo y la consecuente violencia bipartidista exacerbada, la dictadura del general Rojas Pinilla y la creación del Frente Nacional.

7.2.1 LA VIOLENCIA BIPARTIDISTA: LA RAÍZ DEL MIEDO

El contexto en el que se enmarca la obra *Los papeles del Infierno* puede situar sus antecedentes hacia 1946; año en el que se comienza a evidenciar la profunda politización del país, consecuencia de varios años de conflicto manifestados por los diferentes gremios y la desigualdad social; inclusive desde mediados del siglo XIX se pueden situar los llamamientos a la acción de guerrillas de los bandos conservadores y liberales del país por la rivalidad habitual de ambos partidos.

La llamada: “Primera ola de violencia”, debido al bipartidismo de la época, se sitúa a partir del 9 de abril de 1948 con la muerte de Jorge Eliecer Gaitán (líder liberal) aspirante a la Presidencia de la república para las elecciones que se realizaron el 27 de noviembre de 1949. Este líder liberal, representante de movimientos sociales y campesinos es asesinado, presuntamente, por los conservadores, resultado del cual se desata una ola de violencia en la capital que se conoce, históricamente, con el nombre de El Bogotazo. Este hecho conmocionó al país por completo al punto que, algunos analistas lo ubican como el detonante de la creación de las primeras insurgencias de carácter liberal en el país. Este acontecimiento inaugura el período conocido como

la Violencia en Colombia por lo que el Centro Nacional de Memoria Histórica en el informe Basta ya (GMH, 2013) afirma que:

La Violencia se expresó, entre otras formas, en la ola represiva contra los movimientos agrarios, obreros y populares urbanos aglutinados en torno a los ideales del gaitanismo, y alcanzó su máximo nivel de radicalización política tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, suceso que desató protestas populares y fue conocido como El Bogotazo. (p. 112)

Como respuesta a estos acontecimientos, el partido liberal se organiza en una revolución contra el conservatismo para tomarse el poder, se alinean con líderes en todo el país para contrarrestar este poder subversivo; los conservadores se movilizan como grupo armado, contando además con la ayuda de las fuerzas militares, encaminado al orden y destrucción de la guerrilla liberal. El odio y la polarización, las masacres y vulneraciones a los civiles desde todos los puntos de vista, marcaron el comportamiento de una violencia indiscriminada con un mismo patrón, pero desde diferentes sectores de la población. La solución de los conflictos fue con violencia. El objetivo del conflicto fue ambición de poder y sed de sufrimiento a los enemigos ideológicos, lo cual dividió completamente a la sociedad colombiana, pues el terror y la desconfianza se convirtió en la cultura nacional. (Guzmán, et al, 2019). Según el informe de El Centro Nacional de Memoria Histórica, Basta ya (GMH, 2013):

La confrontación política bipartidista se radicalizó y se degradó a tal punto que las agrupaciones armadas cometieron masacres, actos violentos con sevicia, crímenes sexuales, despojo de bienes y otros hechos violentos con los cuales “castigaban” al adversario. Rituales macabros, como el descuartizamiento de hombres vivos, las

exhibiciones de cabezas cortadas y la dispersión de partes de cuerpos por los caminos rurales, que aún perviven en la memoria de la población colombiana, le imprimieron su sello distintivo a ese periodo al que, como ya se mencionó, se suele llamar con la expresión genérica “La Violencia”, lo que pareciera expresar la naturalización de este tipo de fenómenos en la historia política nacional. (p, 112)

El Gobierno de turno, en cabeza del conservador Mariano Ospina Pérez, ante la horda de violencia generada y propagada por todo el país, atribuida específicamente a los comunistas y al partido liberal, establece una nueva disposición institucional en el cuerpo policivo, y desde el departamento de Boyacá y con los beneficios de su Gobernador Juan Francisco Villarreal, hace un aporte enorme de policías traídos de la vereda Chulavita, en el municipio de Boavita. Es la nueva etapa de la policía organizada por el Gobierno, a la que se le llamó Popol (Policía Política), sin embargo, a su alrededor se formó un grupo de choque, asesinos y bandoleros, conocidos con el apelativo de “pájaros”.

Teniendo en cuenta el informe de El Centro Nacional de Memoria Histórica, Basta ya (GMH, 2013) se reconoce que:

Como sello distintivo de la década de 1950, la violencia se libró entre los ciudadanos adscritos a ambas colectividades políticas mediante el ataque a los militantes del partido contrario o a sus territorios de influencia. Dentro de los partidos políticos se constituyeron agrupaciones armadas con diferentes niveles de organización: de un lado, la policía chulavita y Los pájaros (asesinos a sueldo), al servicio del Gobierno Conservador; del otro, las guerrillas liberales y las autodefensas comunistas. (p.112)

La presidencia de Mariano Ospina Pérez, endureció totalmente el cuerpo policivo para combatir a las huestes comunistas y liberales empeñadas en debilitar el gobierno; muerto el líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán, aflora la desesperanza general, porque ese personaje encarnaba para la sociedad colombiana la libertad, la confianza y el cambio. La frase histórica de Jorge Eliécer Gaitán, que recoge esas aspiraciones del pueblo es “No soy un hombre, yo soy el pueblo”, por lo tanto, ante su desaparición, el partido liberal encarga de ocupar dicha posición a Darío Echandía, para que represente las líneas del partido en las elecciones del 27 de noviembre de 1949. Sin embargo, esa intención fue desarticulada justamente el día 20 de noviembre de 1949, ante el asesinato en Bogotá del señor Vicente Echandía, el clima de violencia extrema en que se encontraba el país obligó al candidato liberal a retirar su nombre, aduciendo falta de garantías luego del asesinato de su hermano.

Durante este período, se desarrolló un enfrentamiento político entre los partidos tradicionales, soportado en tres factores: a) Estabilización del partido conservador en el poder, con exclusión violenta a la oposición liberal, b) Utilización de la policía en una campaña de persecución, planeada desde las élites del gobierno, c) declaración de la resistencia civil por el partido liberal perseguido, que sería el inicio de grupos armados futuros. La consecuencia de esto, era un innegable choque social, con ocasión de situaciones violentas inimaginables en la época. (Guzmán et al., 2019).

Después de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, y de las permanentes acusaciones de Liberales y Conservadores para determinar el responsable de la muerte del líder político, encuentran conjuntamente un responsable, según Trejos (2011):

Luego de acusaciones mutuas por la muerte de Gaitán, ambos partidos (liberal y conservador) encuentran una versión común, y señalan como causante del magnicidio a un enemigo externo de la Patria, el “comunismo internacional”: “por lo tanto esas fuerzas oscuras comunistas habían planeado y ejecutado el asesinato. (p. 91)

Durante los años 1950-1954 asume la presidencia de Colombia, Laureano Gómez Castro, quién, según las corrientes liberales, fue elegido ilegítimamente. En esta época, se intensifica la violencia. Se desarrollan varios hechos violentos como la Masacre de Belalcázar, Cauca, mediante estados de represión contra quienes no compartían los lineamientos políticos del gobierno. Dando lugar a la lucha de guerrillas en contra de los hostigamientos del partido impuesto (Guzmán et al., 2019).

El Centro Nacional de Memoria Histórica, Basta ya (GMH, 2013) plantea que la magnitud de la violencia bipartidista da cuenta de distintos cálculos sobre los homicidios y el despojo de tierras, entre estos los del analista Paul Oquist.

Según Oquist, entre 1948 y 1966, 193.017 personas resultaron muertas producto de la violencia partidista en Colombia. La mayor proporción tuvo lugar entre 1948 y 1953, los años de mayor intensidad de violencia, según los estudiosos del tema. Los departamentos más afectados por los homicidios fueron el Antioquia (24,6%), Tolima (17,2%), Antioquia (14,5%), Norte de Santander (11,6%), Santander (10,7%) y Valle del Cauca (7,3%). En cuanto al abandono o despojo de tierras, Oquist calculó que los propietarios de tierras perdieron 393.648 parcelas, y que los departamentos más afectados fueron Valle del Cauca, Tolima, Cundinamarca, Norte de Santander y Antioquia (p.115)

Laureano Gómez, bajo la hegemonía del partido conservador, adopta las mismas políticas de su antecesor: la coerción y la presión de la fuerza pública en todo el territorio nacional a quienes

se consideran diferentes y opositores al régimen establecido. El Presidente sufre un quebranto de salud en Junio de 1951 y debe dejar encargado al designado Roberto Urdaneta Arbeláez, quien continúa con las mismas posiciones encargadas, El Jefe de Estado reaparece el 13 de Junio de 1953 a retomar su banda presidencial, fecha en la cual es abruptamente separado del cargo a través de la toma del poder por parte del general del ejército Nacional Gustavo Rojas Pinilla, también de origen conservador, con las mismas filosofías de sus antecesores en el cargo, periodo muy crítico en las condiciones políticas, económicas y sociales del país. Trejos (2011) afirma:

En 1953, ante el avance incontenible de la violencia en campos y ciudades, se produce un golpe de Estado, encabezado por el General Gustavo Rojas Pinilla. El golpe fue relativamente consentido por las elites, ya que todos los grupos políticos lo apoyaron, con excepción de los conservadores laureanistas y el Partido Comunista. La llegada de Rojas al poder se percibía como un arbitraje militar en la disputa bipartidista, y que sería definitivo en la resolución del problema de la violencia que afectaba a grandes zonas rurales. La creencia generalizada en los dirigentes políticos, era que la gestión de Rojas sería rápida, por lo cual la normalidad institucional retornaría pronto, cosa que no sucedió. (p. 94)

7.2.2 DICTADURA DE ROJAS PINILLA

Como resultado de la intensificación y degradación de la violencia vivida en el país, primero, durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez y, posteriormente, durante el periodo de Laureano Gómez, las élites de los dos partidos tradicionales abogaron por una transición política, con el objetivo de poner fin a la violencia; dando como resultado el “golpe de opinión” de 1953, que permitió el ascenso del general Gustavo Rojas Pinilla a la Presidencia de la República (1953-1957).

Varios autores coinciden en señalar que “el golpe de opinión” no puede anacrónicamente remitir a las sangrientas acciones militares propias del siglo XX. En este caso no hubo ni derramamiento de sangre, ni acciones militares, con excepción de la facción conservadora liderada por Gómez, el golpe fue promocionado y celebrado por las élites políticas del país, sin embargo, sus respuestas militares al tema de la insurgencia aparecen consignadas en la historia como responsables de la consolidación de las guerrillas en el país. El Centro Nacional de Memoria Histórica, Basta ya (GMH, 2013) se reconoce que:

Con el mandato de pacificar el país y poner fin a la violencia bipartidista, el gobierno militar de Rojas Pinillas ofreció una amnistía a las guerrillas liberales y a las autodefensas campesinas; las primeras se acogieron mientras que las segundas la rechazaron, con excepción de las autodefensas campesinas del Sumapaz y el oriente del Tolima, orientadas entonces por el Partido Comunista. La respuesta del Gobierno militar, atizada por su talante anticomunista, consistió en el despliegue de operativos militares contra los núcleos de autodefensa campesina que precipitaron su transformación en guerrillas revolucionarias. Ciertamente, la ofensiva militar del general Gustavo Rojas Pinilla contra las autodefensas comunistas del Sumapaz y el oriente del Tolima, emprendida en 1955, les sirvió de argumento a los guerrilleros radicalizados del sur de ese departamento para no entregar las armas y proseguir la lucha armada. (p. 115)

La dictadura militar de Rojas Pinilla se caracterizó por mantener un continuo enfrentamiento con la prensa, con la expedición de normas legales que pretendían proteger a funcionarios de posibles injurias y calumnias. El régimen fomentó la creación de una prensa estatal y paraestatal subsidiada por el gobierno y el hostigamiento legal, tributario y comercial de los periódicos de oposición. Al mes siguiente se dictó un decreto que establecía pena de prisión, de dos a cinco

años, para quien difamará al gobierno militar. En septiembre de 1955, Rojas Pinilla instaura la censura, y posterior clausura de los diarios de oposición El Tiempo, El Espectador, Diario Gráfico y El Siglo, mediante decreto presidencial, titulándolo «una prensa libre pero responsable».

Finalmente, el dictador por inconformidades con la élite bogotana renunció a la Presidencia el día 10 de mayo de 1957 y se encargó del Gobierno a una Junta Militar, mientras se llamaba nuevamente a elecciones presidenciales.

A pesar del clima de violencia política, en este periodo hubo un alto en las retaliaciones al invitar a diferentes personajes de connotación nacional a deponer sus posiciones agresivas, en este orden, se hace concesiones al líder de los Llanos, Guadalupe Salcedo, quien, a pesar de los acuerdos, su desmovilización y la entrega de sus armas y sus hombres, fue rápidamente asesinado por las fuerzas del orden. Situación que vuelve a incentivar el descontento general de los reclamantes en beneficio del pueblo colombiano.

7.2.3 FRENTE NACIONAL

El Frente Nacional fue el arreglo más encaminado a la paz que crearon las élites de la política colombiana, entre los partidos liberal y conservador, dejando por fuera del acceso a la política a los demás movimientos sociales o partidos existentes de la época. “La lógica anticomunista o de contención del enemigo externo, construida en el ambiente de la Guerra Fría, determinó el concepto de seguridad que sirvió de base a la estrategia de la Fuerza Pública y que encontró refuerzo en la exclusión de fuerzas políticas distintas a los partidos tradicionales, sobre la que se erigió el Frente Nacional” (El Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p.115).

Este acuerdo fue sometido a plebiscito, aprobado por el noventa por ciento de los votos, al cual le adicionaron el ingrediente de atribuirle derechos civiles y políticos a la mujer, algo atractivo e

indiscutible para la época. Esta medida fue originalmente establecida para cuatro períodos presidenciales, esto implicó la concentración del poder en los dos partidos tradicionales hasta 1974, según lo expresa Trejos (2011):

Con la presidencia del liberal Alberto Lleras Camargo (1958), se da inicio al Frente Nacional. En ese momento, las puertas de la democracia se cerraron para todos aquellos grupos, partidos o movimientos que no fueran liberales o conservadores. Contra esta realidad chocó el PCC y su nueva estrategia de apertura legal (electoral), ya que era un partido político legal pero no podía acceder a cargos públicos. Desde ese año, el estado de sitio y la exclusión perversa de terceras fuerzas políticas serán una constante en la historia de Colombia. (p. 97)

El Frente Nacional, es el pacto que se realiza entre conservadores y liberales con el propósito de establecer garantías y órdenes en la manera de la dirección del Estado colombiano y disminuir la violencia bipartidista a nivel nacional. Este pacto no fue otra cosa que alternar la aspiración al cargo de la presidencia por espacio de 16 años. No obstante, la violencia en Colombia no se extinguió, ya se habían fraguado los ideales o las consignas de lado y lado, y las señales y daños ocasionados en la población civil eran muy hondos, no hubo reconciliaciones o normalidades, por el contrario, hubo retaliaciones y también venganzas.

El frente Nacional quiso complementar su estrategia de pacificación con programas de rehabilitación social y económica en los lugares detectados de padecer de la violencia bipartidista. Programa que resulto malogrado por las imprecisiones en su diagnóstico, por las dificultades económicas del estado en su momento y sumado al interés de las autoridades regionales y locales de mantener el orden público; las precedentes dificultades y el incremento de la violencia, terminó

con los programas de rehabilitación social y económica y compelió el retorno de las políticas represivas.

En el Frente Nacional aparecen algunas personalidades que solicitan la reivindicación de los derechos de los coterráneos, a quienes se les denominan bandoleros y posteriormente como guerrilleros, resultado de este compendio de la historia nacional nace en el municipio de Marquetalia (Tolima) el grupo guerrillero Farc en el año de 1964.

Ahora bien, el conflicto armado colombiano está conectado con la llamada violencia bipartidista y el Frente Nacional, sin embargo, hay que adicionar las ignominias que se generaron del frente Nacional, el fracaso a la reforma agraria y la incapacidad de la disidencia a la reprobación del acuerdo bipartidista.

A este periodo de la violencia colombiana el maestro de la dramaturgia Enrique Buenaventura, le dedica su obra “Los Papeles del Infierno”. En este conjunto de obras dramáticas. Reyes, (2015) afirma que:

El raciocinio es monstruoso, pero de una macabra elementalidad: los conservadores sostienen al gobierno que hace la violencia, luego deben ser aniquilados; los liberales hacen la revolución contra el gobierno conservador, luego deben ser aniquilados. Es la guerra a muerte. (p.110)

Sobre el conjunto de piezas que integran *Los papeles del Infierno* escribió en su prólogo el dramaturgo mexicano Emilio Carballido (1990) para la edición de Siglo XXI que tomamos como punto de referencia: “Álbum de imágenes atroces, tiene el don de la gran variedad de tonos y tratamientos; cubre la crónica de los más terribles años de la violencia en Colombia, y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias” (p. 383)

Los Papeles del Infierno (1968) es una puesta en escena que recrea seres humanos dominados por el terror, la tortura física y mental, que engendró la violencia bipartidista en Colombia, en varias piezas teatrales: La maestra, El verdugo, La autopsia, La audiencia, La requisa, el menú, el entierro y la orgía, esta última pasaría a su esfera propia desde 1976, con diferentes versiones. El dramaturgo Buenaventura, recrea en sus obras toda la violencia política sucedida en Colombia, durante veinte años, en una guerra civil no declarada.

La lista de la violencia en los papeles del Infierno es abordada dentro de las piezas teatrales por Enrique Buenaventura, donde demuestra la violencia estructural y cultural (Galtung, 2016) en Colombia, durante las épocas descritas. Se destaca el papel de la mujer como víctima, agente y testigo de esta violencia.

7.3 LA CONFIGURACIÓN DEL *ETHOS DISCURSIVO* DE LAS VÍCTIMAS Y LOS VICTIMARIOS EN LA OBRA *LOS PAPELES DEL INFIERNO* DE ENRIQUE BUENAVENTURA

En este apartado, nos centraremos en el análisis del ethos de las víctimas y los victimarios en las tres piezas de la obra *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura. Para ello, seleccionamos los personajes centrales que asumen la condición de víctimas o victimarios en las obras y frente a los cuales resaltaremos algunos aspectos cognitivos, axiológicos y pasionales de su rol en cada pieza teatral, mediante un trabajo de interpretación hermenéutica. En el caso de *La maestra* haremos especial énfasis en el análisis de la víctima. En la pieza *La tortura* nos concentraremos en el análisis del victimario, mientras que en la pieza teatral *La autopsia* resaltaremos el límite difuso entre víctima y victimario con énfasis en la fabricación de la víctima.

7.3.1 LA MAESTRA: ENTRE LA RESISTENCIA Y LA RENUNCIA

La maestra es víctima de la violencia directa (Galtung, 2016) y encarna en esta pieza teatral al pueblo menoscabado por el abuso en el ejercicio de la autoridad por parte del sargento, actor que representa al Estado. La oposición entre el pueblo y el Estado es evidente en esta pieza teatral en la que, más que la representación directa de la violencia (síntoma de la verdadera tragedia), la condición y la historia de la maestra reflejan la violencia cultural y estructural (Galtung, 2016) que tiene su punto más álgido en la decisión de dejarse morir de hambre y sed como símbolo de la resistencia contra la presión política del Estado.

Este personaje narra la historia después de su muerte, durante el cortejo fúnebre. En su monólogo, presenta, a partir de un breve fragmento, su historia como habitante del pueblo La Esperanza. Para ello, se configura, desde la perspectiva axiológica (Serrano, 2013), como una mujer con arraigo, condición que se evidencia en la manera como describe su pueblo:

Estoy muerta. Nací aquí, en este pueblo. En la casita de barro rojo con techo de paja que está al borde del camino, frente a la escuela. El camino es un río lento de barro rojo en el invierno y un remolino de polvo rojo en el verano. Cuando vienen las lluvias uno pierde las alpargatas en el barro y los caballos y las mulas se embarran las barrigas, las enjalmas y hasta las caras y los sombreros de los jinetes son salpicados por el barro. Cuando llegan los meses de sol, el polvo rojo cubre todo el pueblo. Las alpargatas suben llenas de polvo rojo y los pies y las piernas y las patas de los caballos y las crines y las enjalmas y las caras sudorosas y los sombreros, todo se impregna de polvo rojo. Nací de ese barro y de ese polvo rojo y ahora he vuelto a ellos. (Los papeles del infierno, 1990, p. 16)

En este fragmento, la maestra se presenta como una mujer humilde, que pertenece a su pueblo y a su escuela. La descripción del paisaje resalta su condición rural y modesta; no hay lujos en este

escenario, por el contrario, predominan el polvo y la lluvia que cubre a personas y animales. La insistencia en “el polvo rojo” y “el barro rojo” que todo lo impregna parece anunciar desde el inicio de la pieza, el trágico desenlace.

Vale la pena resaltar que es la maestra quien asume la narración de su propio entierro y de su historia y, simultáneamente, es ella quien decide las condiciones de su muerte, aunque otro le imponga a la fuerza las razones objetivas de la misma. Esta característica la sitúa, a pesar de su condición de víctima, en una posición de dominio frente a la construcción de la memoria de su propia historia.

Acto seguido, la maestra narra las razones de su muerte, centrándose principalmente en la pérdida del sentido de la vida, ella no quería vivir condición que se representa, en términos somáticos, en no volver a comer ni a beber. Así, la maestra se presenta cognitivamente (Serrano, 2013) como una mujer con claridad frente a su destino. No es una víctima pasiva, es agente de su propia muerte; muerte que se erige como un símbolo de la resistencia frente a los abusos del Sargento y del Estado y esta es su principal característica evaluativa en términos axiológicos (Amossy, 2010). “Yo no quise comer. ¿Para qué comer? Ya no tenía sentido comer. Se come para vivir. Y yo no quería vivir. Ya no tenía sentido vivir. **(Pausa.)**” (Los papeles del infierno, 1990, p. 17)

Posteriormente, la maestra comienza a clarificar las razones de su muerte que atribuye, en primera instancia, al miedo; condición pasional (Serrano, 2013) que se ha apoderado de los habitantes del pueblo y al silencio que aparece como una imposición del mismo. El miedo, en términos políticos, se convierte en un arma lo bastante fuerte para amedrentar al pueblo.

La autora Martha Nussbaum (2019) en su libro *La monarquía del miedo Una mirada filosófica a la crisis política actual* expresa “El miedo tiende con demasiada frecuencia a bloquear la deliberación racional, envenena la esperanza e impide la cooperación constructiva en pos de un futuro mejor” (p. 23)

Tienen miedo. Desde hace tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido sobre él como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y las gentes se las tragan. Un día se desgarró el nubarrón y el rayo cayó sobre nosotros. (Los papeles del infierno, 1990, p.18)

Aunque el miedo resulta ser la reacción emocional (Amossy, 2013) privilegiada que envuelve a los personajes de *La Esperanza*, la maestra no se fía de él. Ella lo contrarresta a través de su propia huelga de hambre, en este sentido, se posiciona como una mujer valiente que asume su propio destino al enfrentar la situación.

Una vez sitúa el contexto físico y pasional de su historia, la maestra narra los acontecimientos que la llevaron a su situación actual: el fusilamiento de su padre y su propia violación. El motivo principal: la apropiación de la tierra. Esta pieza teatral retoma el problema del caciquismo político, la corrupción de los jefes políticos y la autoridad viciada (Suarez, 1966) y la distribución inequitativa de la tierra (Restrepo, 1985) como uno de los principales motivos políticos de la Violencia en Colombia. El sargento, que se presenta como el victimario de esta historia, afirma: “Mal repartida está esta tierra. Se va a repartir de nuevo. Va a tener dueños legítimos, con títulos y todo” (Los papeles del infierno 1990, p.19).

Ante esta intervención del sargento, la maestra insiste en señalar que su padre no es ningún jefe político, que fue fundador del pueblo y que por eso obtuvo su tierra, “Mi padre había sido dos

veces corregidor. Pero entendía tan poco de política, que no se había dado cuenta que la situación había cambiado” (Los papeles del infierno, 1990, p.18).

El personaje de la maestra representa no solo la violencia contra las mujeres campesinas, sino también la violencia contra los pequeños propietarios rurales, a quienes despojan y desplazan de sus tierras en aras de reivindicar un sistema económico y político, basado en la dominación y la explotación amparado por el Estado. Esto permite evidenciar cómo la pieza no se centra solo en la violencia directa sino ante todo en la violencia estructural y cultural, identificada como una de las principales causas de la violencia en Colombia (Galtung, 2016). El padre de la maestra, Peregrino Pasambú, es puesto de rodillas y fusilado:

Lo pusieron contra la tapia de barro, detrás de la casa. El sargento dio la orden y los soldados dispararon. Luego el sargento y los soldados entraron en mi pieza y, uno tras otro me violó. Después no volví a comer, ni beber, y me fui muriendo poco a poco. (Los papeles del infierno, 1990, p.20)

La Maestra fue violada por el sargento y sus soldados, ella es víctima de una violencia directa, de una violencia estructural que puede hacer transparente la violencia cultural (Galtung, 2016). La escena, además, demuestra cómo tanto el padre como la maestra son agredidos en su propia casa, y no cuentan con ningún medio para enfrentar el abuso de esta autoridad. Comprendido desde las esferas del botín de guerra, la violación de las mujeres responde al propósito de exacerbar la violencia, de mostrar agresividad, de generar un impacto profundo de daño y dolor en la población, de dejar una muestra en el sentido de postular o anunciar, de forma ejemplarizante, lo que le puede suceder a otra mujer que se atreva a no cumplir las normas o los ordenamientos formulados. Así, el Ethos discursivo de la maestra encarna la desesperanza y la pérdida de sentido.

Previo al asesinato del padre y a su violación, la maestra describe cómo el Sargento cuestiona su rol en el pueblo: “¿Quién sabe lo que enseña esa maestra?” A partir de esta pregunta la maestra precisa su posición ideológica:

Enseñaba a leer y escribir y enseñaba el catecismo y el amor a la patria y a la bandera. Cuando me negué a comer y a beber, pensé en los niños. Eran pocos, es cierto, pero ¿Quién les iba a enseñar? También pensé: ¿Para qué han de aprender a leer y escribir? Ya no tenía sentido leer y escribir ¿Para qué han de aprender el catecismo? ¿Para qué han de aprender el amor a la patria y a la bandera? Ya no tiene sentido la patria ni la bandera. Fue mal pensado, tal vez, pero eso fue lo que pensé. (Los papeles del infierno, 1990, p.19)

Este fragmento reitera la pérdida de sentido de la maestra, que, a su vez, evidencia el desmoronamiento de su rol institucional, más no de su capacidad intelectual y crítica frente a su propia tragedia. Se cuestiona a sí misma por abandonar a los niños, pero, simultáneamente, se pregunta para qué enseñar si ya nada tiene sentido y alude a la patria como alguien ajeno que atenta contra su propio pueblo, “Ya no tiene sentido la patria ni la bandera”. Simultáneamente, se evidencia cómo la contraparte, es decir, el sargento que cumple el rol de victimario en esta historia, cuestiona su legitimidad para enseñar, pues la educación es considerada un peligro para los intereses del Estado, ya que niños educados se convierten en ciudadanos críticos, como el caso de la maestra.

Por tal motivo, es significativo que la víctima en esta historia sea una maestra, como señala Amossy (2010), el lugar institucional de este personaje es relevante por sus conocimientos y su importancia social dentro de la comunidad. Ella es la responsable de la formación del futuro de los niños; un futuro que ya no vislumbra en el marco de esta violencia política. Su rol trasciende la

esfera pedagógica y se ubica en el terreno político, estudiar se convierte en la esperanza para los niños de este pueblo de barro y polvo rojo. Por ello, la decisión ética de la maestra es también una decisión pedagógica contra los abusos del Sargento y del gobierno que representa.

Por otra parte, la obra enseña las fuerzas del gobierno representadas en el sargento y sus soldados, ellos tienen el papel de victimarios o perpetradores, y justifican sus actos en la necesidad de acabar con caciques y gamonales. Su rol es cumplir órdenes y su condición radica en no cuestionarlas:

¿Por qué no hablás? No es cosa mía. Yo no tengo nada que ver, no tengo la culpa. (Grita.) ¿Ves esta lista? Aquí están todos los caciques y gamonales del gobierno anterior. Hay orden de quitarlos de en medio para organizar las elecciones. (Los papeles del infierno, 1990, p. 19)

El sargento, en tanto que victimario, intenta justificar sus actos, atribuyéndose un ethos de obediencia, sin embargo, sus actos reflejan el carácter impositivo, de mando y de abuso; a él lo han designado para establecer el orden, el control de la sociedad; ese papel está destinado a representar respeto, sin embargo, su manera de lograrlo es la intimidación. El Sargento sabe, conoce y exterioriza su condición de fuerza visible de poder, lo exhibe y visibiliza esa autoridad emanada de un ente regulador que establece la violencia política. Se presenta como un ser superior revestido de funciones gubernamentales para imponer el orden, la autoridad y la moral ciudadana, y sus actos revelan fuerza, poder y violencia. Recordemos que durante la presidencia de Laureano Gómez se creó la policía politizada (popol), apoyada adicionalmente por los pájaros y chulavitas que excedían sus funciones constitucionales con el objetivo de conservatizar a sangre y fuego el

país. Este es el caso del Sargento, que debe “quitar” del camino a la maestra y su padre para garantizar sus objetivos políticos en las próximas elecciones.

Esta pieza teatral ofrece una contribución al análisis del discurso político, simboliza las víctimas, la conciencia social, la muerte y la dignidad, así como la individualización de la ideología que se opone al sistema imperante, la injusticia, la presión del Estado. Su dolor representa el fracaso de una sociedad que mata a su propio pueblo. La Maestra es la representación del pueblo agredido que defiende las conveniencias de la comunidad y también pone en evidencia la violencia del Gobierno, ella simboliza la conciencia social, la moral, los principios y valores. (Borda, O. F. 2016).

El asesinato del padre y la posterior violación de la maestra aparecen como dos manifestaciones de la violencia directa que refleja, de fondo, la decadencia del sistema cultural, en tanto, representan un procedimiento sistemático, utilizado durante esta época por los agentes estatales para diezmar, aniquilar o amedrentar a cualquier persona contradictoria del gobierno, convirtiéndola en enemiga.

La configuración del ethos de la maestra, en tanto que víctima de esta pieza teatral, entrega importantes aportes al análisis del conflicto en Colombia. Por un lado, la víctima de esta historia adquiere no solamente un rostro individual, sino que, a su vez, representa la esperanza de su pueblo; una esperanza que, al igual que la maestra “se va muriendo poco a poco”. Sin embargo, esta víctima no se posiciona desde el lugar del sujeto pasivo, por el contrario, se convierte en un agente de su destino: no la matan, ella decide morir. Por supuesto, ya antes su vida ha concluido con el fusilamiento de su padre y su posterior violación. Pero, justamente, en su elección, radica

su dignidad. Por otra parte, es significativo que, después de muerta, la maestra decida contar su historia, aunque, “ella no los ve y ellos no la ven” (Los papeles del infierno, 1990, p.16).

Esta condición de invisibilidad, resalta la ceguera histórica que por años ha acompañado a Colombia en relación con los procesos de violencia padecidos por las víctimas. La maestra narra para sí, pero también para los niños de la Escuela, para la tía y la partera que la lloran, para el vecino que aún espera que tome agua de la vertiente en una hoja de rascadera. Ella sabe que está muerta pero su memoria ahora impregna el barro que la conduce a su casa, a su escuela a su pueblo:

Ya pronto lloverá y el polvo rojo se volverá barro. El camino será un río lento de barro rojo y volverán a subir las alpargatas y los pies cubiertos de barro y los caballos y las mulas con las barrigas llenas de barro y hasta las caras y los sombreros irán, camino arriba, salpicados de barro. (Los papeles del infierno, 1990, p.20)

7.3.2 LA TORTURA: LA VIOLENCIA COMO ENFERMEDAD

En la pieza teatral *La tortura* de E. Buenaventura, se hace énfasis en el rol del victimario en dos esferas de la vida cotidiana: su trabajo y su casa. El verdugo, como su etimología lo señala, es el responsable de torturar y maltratar de forma cruel. En esta pieza teatral, el verdugo se presenta como el perpetrador autorizado y facultado por las disposiciones gubernamentales de su época para realizar un trabajo cruel, inhumano, enfocado en distinguir y determinar a los enemigos del gobierno, a quienes se deben eliminar, posterior a lograr, mediante la tortura, obtener informaciones útiles sobre la identificación de más enemigos ocultos.

En cuanto a la configuración cognitiva (Serrano, 2013) del verdugo se presenta como un perpetrador autoritario y despiadado, lleno de poder y con las investiduras legales para ejercer su fuerza y dominio. Su trabajo en esta pieza teatral es hacer que el enemigo confiese “Si trabajara

en una oficina, si fuera un maldito burócrata, no tendría que preocuparme. Pero a mí me entregan un tipo para hacerlo hablar. ¡Y yo tengo que hacerlo hablar!” (Los papeles del infierno, 1990, p.23)

Romper el silencio es la meta del verdugo para lo cual emplea su fuerza bruta, su capacidad de intimidación; condición de la cual el verdugo se enorgullece, adicional a ello, justifica su oficio en las necesidades básicas que cubre con el pago de su trabajo, tanto para el bienestar de su mujer como para sí mismo:

Pero te gustan tus porquerías. (**Vuelca la mesa.**) ¡Y te gusta la comida que se paga con mis porquerías! ¡Te gustan los vestidos comprados con mis porquerías! (**Va al armario y comienza a romper vestidos, medias.**) Todo esto sale de esa porquería. Por una uña arrancada de raíz cambiaron estos zapatos y estas medias por unas piernas mordidas con alicate. (**Le arranca el vestido a ella.**) Anda, anda desnuda donde el jefe. Puta, puta de mierda. (Los papeles del infierno, 1990, p.26)

El verdugo tiene un comportamiento psicopatológico, desencadenado por su trabajo con el Estado. En esta pieza teatral, la policía lo contrata para que haga confesar a las personas por medio de la tortura física. Esta pieza representa en su máxima expresión la violencia directa (Galtung, 2016) pero también el daño psicológico y cultural del personaje, en tanto no se cuestiona su propio oficio, mientras logre obtener por medio de él lo que desea. Contratado como un empleado del aparato gubernamental, el verdugo está plenamente facultado para infligir agresiones violentas contra el cuerpo de cualquier persona a título de tortura, con el propósito de encontrar confesiones o delaciones de personas en contra del gobierno. Es tan marcada la violencia directa, que el verdugo se recrea o estimula recordando a su esposa cómo se gana el dinero arrancando las uñas a una víctima o cómo con un alicate muerde los muslos de una persona hasta encontrar un resultado o definitivamente la muerte del personaje.

Este personaje representa, en términos axiológicos, la violencia gubernamental disfrazada a través de un hombre preparado para estas actividades. Beatriz Rizk (1991) muestra cómo el individuo ayuda a mantener los dispositivos de represión, la violencia estructural proveniente del orden social y político y cómo al mismo tiempo es víctima de esos procesos. (p.153)

Ahora bien, la historia del verdugo tiene dos líneas de sentido. Por un lado, encontramos explícitamente el relato sobre el torturador, contratado por el Estado para ejercer la función de hacer confesar a los enemigos del gobierno de turno. Por otro lado, esta historia narra la relación familiar del torturador con su esposa. La metáfora mediante la cual se unen las dos historias es la de la carne dura y la necesidad de confesión. Mientras en su trabajo, el verdugo se encarga de torturar a sus víctimas y tiene el poder de hacerlas hablar, en su casa, no logra que su esposa confiese su infidelidad, mostrando la otra cara del victimario.

El verdugo: Tienes los ojos como él. Los ojos como él, todo el cuarto lleno de ojos

La mujer: ¡Estás loco, Juan! ¡Juan! ¡Juan!

El verdugo: ¿Por qué no confiesas? ¡Habla, habla, habla! Los ojos como él. Como él.

Todo el cuarto lleno de ojos.

(Levanta el cuchillo del suelo.)

¿Es qué no es suficiente con las uñas? ¿Por qué no confiesas? ¿Por qué no dices todos los tipos que tienes? ¿Vienen aquí? ¿Lo hacen en esa cama? (Los papeles del infierno, 1990, p.26)

La condición del verdugo se extiende a su ámbito familiar, tortura a su esposa al punto que termina matándola después de infligirle su sello personal: arrancarle los ojos para que no pueda

ver otros hombres. Por su parte, para la esposa, el verdugo es un enfermo, que produce asco y vergüenza, a pesar de que usufructúa los dividendos de su trabajo.

La mujer: No, no quiero saber nada de ese maldito oficio. ¿No eres capaz de hacer otra cosa? Hay muchos oficios en este mundo. ¿Por qué tenías que escoger el más asqueroso? Cuando nos casamos me dijiste que trabajabas con la policía. ¡Pero no me dijiste lo que hacías!

El verdugo: Entonces, no te gusta el oficio.

La mujer: No. Me da asco. Me da vergüenza. No puedo (Los papeles del infierno, 1990, p.25)

Esta pieza evidencia, de manera magistral, cómo la violencia directa es producto de una violencia cultural con raíces más fuertes. Para resolver su situación familiar el verdugo utiliza lo que sabe hacer, es decir, torturar. Primero, la tortura psicológica, a través de las acusaciones de infidelidad a su esposa y, posteriormente, la tortura física hasta el punto de su asesinato. Ella, por su parte, lo confronta, no se amilana ante la situación, señala su falta de respeto hacia su oficio, su compromiso matrimonial, y en últimas, hacia él. Por su parte el verdugo se presenta como un empleado que ejerce un oficio “como la medicina o la carnicería” y frente al cual no tiene ningún cuestionamiento ético ni moral.

Ahora bien, como lo habíamos señalado anteriormente, la metáfora de la carne dura es la que permite unir las dos líneas de sentido. La carne es el objeto simbólico que representa al “otro”, la víctima que se cosifica al transformarse en objeto de la tortura. Por ello, mientras avanza la discusión durante la comida entre el verdugo y su esposa, el foco de la pieza teatral está en describir la carne dura y los procedimientos que el verdugo realiza o sugiere para ablandarla (los mismos

que aplica a sus víctimas): cocinarla en soda caustica, enterrarle el cuchillo, arrancarla en pedazos, ponerla al fuego.

El ethos del verdugo se concreta entonces, desde la perspectiva de la esposa, en un enfermo y, por extensión, la violencia se presenta como una enfermedad que permea todas las esferas de la vida social, algo repugnante que produce vergüenza. El verdugo se convierte en una víctima de su propio oficio lo que permite evidenciar como la Violencia política de la época oculta otras violencias, y el carácter difuso y flexible entre la víctima y el victimario señalado por Guglielmucci (2017).

Aunque el énfasis de la pieza teatral está puesto en el verdugo, en tanto que victimario, a través de él se construye un retrato de la víctima como aquella que no tiene voz, que no habla, pero sí puede ver, de ahí que el verdugo termine arrancando los ojos a su esposa, para evitar ver en ellos su propio crimen. Esta pieza resalta además como el proceso de victimización ocurre en el cuerpo del otro, en esa “carne que hay que ablandar”; el cuerpo se transforma en el lugar del ejercicio del poder y la fuerza, en términos de Foucault, en el lugar del disciplinamiento.

Así, el cuerpo ha estado directamente inmerso en una estrategia de poder, en un campo político; “las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Ibid: 32). Esto se va haciendo factible, en gran medida, por el proceso de disciplinamiento, vigilancia y normalización al que nos vemos sometidos desde que nacemos en una determinada sociedad y que poco a poco nos va constituyendo como sujetos (Sossas, 2011, párrafo.16)

Aunque la línea de sentido principal de la historia nos remite a la corrupción y la violación de derechos humanos por parte de un Estado que contrata La tortura, realmente el desenlace de esta

historia nos muestra la violencia más íntima la que se experimenta en el trabajo, en la familia, con su esposa y, sobre todo, en el propio cuerpo.

7.3.3 LA AUTOPSIA: EL DEBER COMO JUSTIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA Y LA FABRICACIÓN DE LA VÍCTIMA

En esta pieza teatral, la línea que divide a la víctima del victimario es difusa. La historia se desarrolla en medio de la conversación entre el doctor y su mujer, en el consultorio, después de recibir la noticia del asesinato de su hijo, quien, pretendiendo reclamar derechos y reivindicaciones sociales, muere en una manifestación de protesta pública a manos de las autoridades del poder. Este acontecimiento es el detonante de la historia, pero no es el asunto central; este último gira entorno a la justificación del oficio del Doctor cuyo rol principal es contribuir, desde la perspectiva del Estado, a fabricar un ethos de la víctima.

Dados los acontecimientos presentados en esta historia, el Doctor se presenta inicialmente como la víctima, pues su hijo ha muerto y, siendo el encargado de las autopsias, debe ejercer su oficio en el caso de su propio hijo. Sin embargo, el dilema ético es mucho mayor, pues, nos informan cómo el trabajo del médico consiste en falsificar las autopsias para fabricar las víctimas que el gobierno requiere.

El doctor: Y mi hijo era el primero. El más inteligente del colegio. Pero aquí está el retrato del hijo de Mella, en la página social, y aquí está el retrato de mi hijo, en la página de antisociales. El bandolero, el criminal, muerto en un encuentro con el ejército.

La mujer: (Arrebatándole el periódico.) Deja ese maldito periódico. Muerto en un encuentro. Asesinado en el calabozo. Le pusieron la ametralladora en la boca y le

dispararon. Y tú irás ahora y harás la autopsia. Como siempre. Como todos los días. (Los papeles del infierno, 1990, p.35)

En esta conversación entre el doctor y su mujer se hace evidente la corrupción del médico, él debe confirmar con su dictamen que su hijo, igual que lo hizo con otras víctimas, era un “bandolero, un criminal, un antisocial”, mientras que la realidad es que fue asesinado en la cárcel para detener su protesta. Sin embargo, el doctor no se considera un corrupto, por el contrario, justifica sus acciones en el “deber” que le exige su rol dentro del sistema laboral en el que está inmerso, un reflejo de la violencia cultural señalada por Galtung (2016). Manera de proceder que, además, es justificada por su mujer.

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

La mujer: Cómo podía yo saber... (Los papeles del infierno, 1990, p.35)

Este diálogo evidencia la ambigüedad y el dilema que viven los personajes, especialmente el Doctor, quien ahora debe mentir en el caso de su propio hijo y construirle una imagen falsa que sirva para ocultar los excesos de la policía. Sin embargo, el Doctor reitera su ethos de integridad

apoyado en el cumplimiento de su deber, de acuerdo con su escala axiológica (Amossy, 2010; Serrano, 2013).

El doctor: Yo siempre he cumplido con mi deber. Justamente por eso, me ha ido mal en la profesión. Hubiera podido hacer como el Doctor Mella, abortos y porquerías de ésas. Cómo Vega, curar a medias. O como todos los otros. (Los papeles del infierno, 1990, p.32)

Dentro de la jerarquía axiológica de este personaje, falsificar autopsias no está al mismo nivel de otras prácticas médicas consideradas por él como criminales. Además, insiste, todo ha sido producto del cumplimiento de su deber. En términos axiológicos (Amossy, 2010; Serrano, 2013), el Doctor se presenta como un ciudadano ejemplar, un buen marido, un buen cristiano, un buen padre.

El doctor: Quería arreglar el mundo. El mundo no tiene arreglo. El mundo es un matadero, Ana. ¿Por qué estoy yo como estoy? ¿Por qué he llegado yo a lo que he llegado? Por honrado y recto. **(Pausa.)** Ana, no vuelvas a empezar. No podré aguantar si vuelves a empezar. (Los papeles del infierno, 1990, p.36)

En términos del *ethos* dicho (Maingueneau, 2004) el Doctor ejerce su profesión de manera “honrada y recta”, y por ello se considera una víctima de las demandas del sistema que lo obliga a ejercer su profesión de determinada manera (falsificar autopsias) para conservar su estatus laboral y social, sin embargo, en relación al *ethos* mostrado o discursivo (Maingueneau, 2004), el Doctor se configura como un victimario al aceptar y convalidar la violencia mediante la tergiversación y falsificación de la información pública. Desde el enfoque del derecho penal, el Doctor se puede clasificar como un cómplice. Sin embargo, detrás del Doctor, el gran victimario es el Estado, quien utiliza su fuerza policial o militar para cometer violaciones y muertes en los ciudadanos, apoyado,

posteriormente en los diagnósticos falsos del médico que tenía que certificar la causa de las muertes de los ciudadanos.

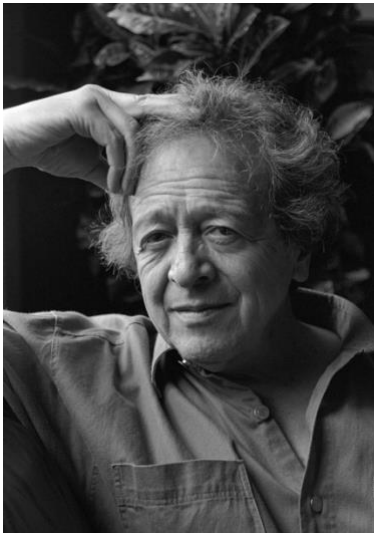
Finalmente, el autor, E. Buenaventura (1990), para quitarle peso emocional y ético a la trama, formula una salvación final para el Doctor: la autoridad gubernamental le otorga, por la muerte de su hijo, una licencia de tres días, lo que significa que, en este caso, habrá otro médico que determine el diagnóstico o causa de la defunción del ciudadano muerto, en decir, del hijo del médico. Otro médico que mienta y, como dice la historia, será como “cualquier día”, como “cualquier cadáver”.

Esta tercera pieza teatral *de Los papeles del infierno*, realiza una interesante reflexión sobre la configuración de la víctima y el victimario y esa sutil línea que los separa, cuando nos enfrentamos a las raíces culturales de la violencia. La fabricación del ethos de la víctima a través de los reportes falsos o tergiversados del Doctor evidencian la imposibilidad de configurar un retrato cercano de la víctima en el conflicto colombiano de este período. Por otra parte, la distancia entre el ethos que se atribuye el médico a sí mismo y el ethos mostrado a través de sus actuaciones, evidencia la dificultad en la configuración de una imagen eficaz que dé cuenta por las víctimas y los victimarios en el proceso de la violencia. En tanto que victimario, el médico se justifica en el deber, recordando el análisis de Ana Arendt sobre la banalidad del mal para expresar como algunos individuos actúan dentro de las reglas del sistema al que pertenecen sin reflexionar sobre sus actos.

Este es el caso del Doctor, quien nos recuerda a través de sus actos, pero sobre todo de la incapacidad para reflexionar sobre ellos que el mal está en todas partes y, sobre todo, en la propia rutina, es decir, el mal forma parte de nuestras rutinas, se ha incorporado a tal punto que ejercemos la violencia cultural (Galtung, 2016) sin siquiera sentirnos responsables de ello. Por ello, Galtung

señala que la violencia cultural o sistémica es invisible y tan sutil que puede transformar una vida, un pueblo, una historia.

7.4 PRESENTACIÓN DE LA OBRA *LA SIEMPREVIVA* Y DE LA TRAYECTORÍA DE MIGUEL TORRES



Miguel Torres nació en Bogotá, en 1942. Cursó estudios de arte dramático en la Escuela Nacional de Arte Dramático (Enad) y en la Universidad de las Naciones en París. Trabajó como actor en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, en una obra en la que representó a Galileo Galilei de Bertolt Brecht, dirigida por Santiago García, y en la Casa de la Cultura, en obras como *La manzana de Jack Gelber* o *La Cocina de Arnold Wesker*, dirigidas igualmente por García; en este mismo escenario dirigió

Fotografía: Miguel Torres¹

la obra *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. También trabajó como actor en numerosos programas de teleteatro (Reyes, 2016 p. 832).

La siempreviva es una obra creada por este autor Colombiano en 1993. Es una obra de ficción inspirada en una historia no oficial, sobre la desaparición de una joven en la Toma del Palacio de Justicia de la ciudad de Bogotá, los días 6 y 7 de noviembre de 1985, por parte del grupo guerrillero M-19 y la retoma por parte del Ejército Nacional colombiano.

Este trabajo escrito, al que se le dio vida con el teatro, es el resultado de la construcción de expresiones artísticas y literarias del autor, quien busca representar y evidenciar a través de su

¹ Fuente: <https://images.app.goo.gl/bWYv4U7Vvhwrwk6K8>

producción dramática y literaria, situaciones que se han presentado en Colombia. Respecto a su obra, Reyes señala:

La creación de *La Siempreviva* tiene una doble o cuádruple vertiente, por ser a la vez la obra de un dramaturgo con años de experiencia, y de un escritor y novelista que llega a encontrar la madurez y su propio estilo con la novela *El crimen del Siglo*, que trata sobre Juan Roa Sierra, supuesto asesino del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Tanto la obra teatral como la novela corresponden a búsquedas de Miguel Torres, de una forma y estilo para mostrar en el escenario y en la novela, dos grandes y dolorosos acontecimientos que han quebrado la historia de Colombia en el siglo XX. (Reyes, 2016, p. 843).

Según el mismo Miguel Torres, su obra *La Siempreviva* se originó en el cuento de su autoría titulado: *La Casa*, que hace parte del libro *Los oficios del hombre*, un volumen de retratos publicados en 1988. (Reyes, 2016)

Su gran influencia en el tema a nivel nacional refleja la labor del arte en la comunicación y memoria de todo un país, así como la dignificación de las víctimas, mostrando los hechos violentos que han ocurrido y que hacen parte de esta situación nacional, según Leguizamó (2013)

La siempreviva es una ficción literaria y teatral que actúa como un gran signo cultural: la obra revive la figura del cadáver insepulto, planteada ya en la tragedia griega, y en particular en *Antígona*, de Sófocles. En ese sentido, actualiza un gran mito de la literatura que, en nuestra realidad histórica, se ha hecho presente a través de los miles de cadáveres insepultos, consecuencia de las diferentes formas de violencia en nuestro país. Así mismo, *La siempreviva* no sólo condensa una parte de la historia colombiana, sino que actúa como

premonición. Por tal motivo, vincula al receptor con su pasado y con su presente induciéndolo a una toma de conciencia en torno a su Historia, tal proceso construye memoria. (Leguízamo, 2013, p. 95)

Sin embargo, la elaboración de esta obra no solo contó con una construcción profesional de Torres, a partir de los hechos del 6 y 7 de noviembre de 1985 en la Plaza de Bolívar y de la cantidad escandalosa de desaparecidos derivados de esta situación, el escritor buscó y analizó variedad de casos de la fecha mencionada, según Laura Valbuena García (2015) en su obra: Literaturas de la toma del Palacio de Justicia: la tragedia entre la historia y la literatura

la recolección que el autor efectuó se logró porque: contó con múltiples testimonios, además de un gran conocimiento sobre el tema por distintos medios como lo son los artículos de prensa y otras herramientas que tomó para su investigación, en medio de esta se vio cautivado por el impactante caso de Cristina Guarín (cajera de la cafetería del Palacio) y decidió tratar el tema de los desaparecidos del Palacio de Justicia (p.111)

Este trabajo de Torres, ha tenido un impacto tan importante, que no solo ha sido presentado bajo su dirección, sino que también ha sido interpretado por diferentes grupos nacionales: “Hay dos grupos teatrales que han realizado una puesta en escena de *La siempreviva*. Uno es el teatro el local, dirigido por Miguel Torres y el otro es el grupo de la PUJ, Teatro 40”. (Leguízamo, 2013, p. 82)

La puesta en escena de *La siempreviva* a cargo de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, es muy enriquecedora para la comunidad en general, puesto que ofrece la obra a espectadores de todas las edades, de todos los recursos económicos, de todas las procedencias, haciendo del teatro un compartir artístico, social y académico con condiciones de fácil acceso, tal

como lo expresó Valbuena (2015) en su tesis, “Tiene una gran difusión en la población estudiantil bogotana, y que tiene la ventaja de ser gratuito, y no exclusivamente para los estudiantes de esta universidad sino para todo público, lo que hace que la obra llegue a una gran cantidad de público interesado”. (p.111)

Lo anterior, evidencia la importancia de esta obra en el teatro colombiano, el impacto que tiene en la sociedad que, desde espacios estudiantiles, ha aportado características para hacer un análisis de la historia, el conflicto, la violencia, con la representación de las emociones, posiciones e ideales de sus personajes, el papel de los victimarios y las víctimas en el caso de la desaparición forzada especialmente.

La Siempreviva es una de las obras teatrales más importantes del siglo XX en Colombia, expone el esfuerzo de parte de la sociedad colombiana, la crisis económica y social y, en particular, la vida de diferentes personas que convivían en un mismo espacio, en el barrio La Candelaria de la ciudad de Bogotá. Esta obra dramática narra las situaciones de los habitantes de una casa después de la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 y la retoma por parte del Ejército Nacional, tras vivir la tragedia de perder a un ser querido, con el agravante de no tener conocimiento de las circunstancias de su desaparición.

La obra tiene como personaje principal una mujer joven que, a pesar de haberse graduado como abogada, debió trabajar en un oficio diferente a su profesión para ayudar económicamente a su familia, compuesta por su hermano Humberto y su madre Lucía. Esta familia tiene un vínculo muy fuerte con el Dr. Espitia quien es abogado, profesor de Julieta en la universidad, y presenta un interés de sostener una relación con la protagonista. La terminación del trabajo desempeñado en la cafetería del Palacio de Justicia de la ciudad de Bogotá, era el día 6 de noviembre de 1985; día

en que Julieta entregaba su puesto a la nueva empleada. El desenlace de esta historia es una tragedia para todos los personajes que le dan vida, no solo por la pérdida de Julieta, de quien nunca se encontró cuerpo o noticia, sino porque están a punto de perder su casa, hipotecada al señor Carlos, y por las deplorables condiciones de vida de los otros personajes de esta historia, como la pareja compuesta por Sergio, quien trabaja como payaso y su esposa Victoria, víctima del acoso y manipulación del señor Carlos. El personaje del señor Carlos, representa el abuso y los privilegios atribuidos por su mejor situación económica. En esta obra se evidencian los problemas derivados de las denigrantes condiciones laborales de los personajes de la cultura colombiana promedio.

La obra muestra la situación diversa de quienes residen en esta casa, las diferencias ideológicas, las diferencias económicas, las diferencias académicas que ellos tienen, y cómo se interconectan entre sí. La historia evidencia la realidad de un país con injusticias sociales; es la representación de las situaciones que viven muchas familias promedio del país y cómo la cultura colombiana es consecuencia del contexto en el que se ha desarrollado su historia. Elemento que nos permite señalar los nexos con la violencia estructural y cultural (Galtung, 2016).

La especialidad de *La siempreviva* con relación a otras obras creadas con inspiración en la toma del Palacio de Justicia, es, según Valbuena (2015),

La naturaleza dramática de la obra hace que sus mecanismos narrativos sean diferentes a los de las novelas u obras elaboradas por periodistas sobre el tema. En la pieza de Miguel Torres no hay un interés particular por plasmar los detalles de los hechos en su totalidad, si bien hay un reconocimiento por los puntos esenciales del evento, estos constituyen el marco del tema central, que es la tragedia humana experimentada por la familia de Julieta, quien trabajaba en la cafetería del Palacio de Justicia. (2015, p.111)

Por su parte, para Ospina (2016)

La siempreviva es una obra que se ubica en la corriente que desde la segunda mitad del siglo XX ha desarrollado un tipo de teatro de carácter social y que, dadas las características y el contexto del que parte: la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 en 1985, y las consecuencias de este hecho como respuesta del Estado al ataque, se puede ubicar en términos de lo que muchos artistas en estos tiempos han catalogado como “Dramaturgias de la violencia, Dramaturgias de la resistencia o Dramaturgias de la memoria y otras similares, entre ellas Poéticas del horror. Así mismo se habla de un Teatro que reconstruye, el cual abarcaría las nuevas ritualizaciones colectivas de expresión de dolor. (p. 2)

Esta misma autora menciona la importancia que tienen este tipo de eventos que marcan la vida de las personas de un país, y cómo cada vez se hacen más evidentes las consecuencias de los mismos hechos en el comportamiento y cultura de las personas. Al respecto, manifiesta:

La obra evoca un pasado que viene a la memoria y se instaura en ella, como para que no haya olvido; un pasado cercano que marcó una época de violencia política en el país, y que deja ver una intención de denuncia y de reflexión para el espectador frente a hechos de impunidad e injusticia o de fracaso y desesperanza como los vividos por doña Lucía, la madre de Julieta y por todos los habitantes del inquilinato (Ospina, 2016, p. 13).

La autora hace una explicación muy conveniente acerca de la tragedia y la poética en el teatro, manifestando que el teatro se ubica en una dinámica creativa para expresar la representación social, sea a favor o en contra de algún suceso que se quiere evidenciar y cita: “Cuando el movimiento teatral acude a nuevas formas de expresión artística, de denuncia o lamento, en un contexto de

violencias tan diversas y fuertes como las colombianas, en muchas ocasiones ha llegado al lugar de la tragedia griega” (Ospina, 2016, p. 15).

En el caso de esta obra, el personaje principal es la figura central del dolor y tragedia que se vive en este país, que se vivió en ese momento, es la evidencia y la representación de los desaparecidos, Ospina (2016) aduce que: “La siempre viva la sombra de esa Antígona que, en Lucía, se convierte en la voz representativa de un drama universal que se vuelve colectivo por efecto de la injusticia y de violencias fratricidas como la de los desplazados, los falsos positivos y los desaparecidos en la realidad colombiana” (p. 16). En esta obra se materializan en representación teatral varias problemáticas que todos los días se viven en los hogares colombianos

Pero no es solo la desaparición de Julieta, son, además, las historias paralelas que se tejen en aquel inquilinato donde se manifiestan problemas económicos por el desempleo, violencia sexual y de género, machismo y, sobre todo, el olvido de las víctimas, la amnesia colectiva de todo un país (Ospina, 2016, p.21)

Morales (2017) recoge las palabras del autor de la obra para señalar lo siguiente:

El escritor bogotano Miguel Torres en el documental La Función- La Siempre Viva afirma que las pequeñas historias que acontecen dentro del evento histórico se asemejan a una bomba, por su efecto expansivo de enlutar a un país: La gente de algún sitio [...] era la que sufría la tragedia, así como la partícula de una bomba que le cae adentro de la casa porque de esas grandes tragedias se desgranán en pequeñas tragedias, y así se desparraman y enlutan a todo un país (p. 20)

La mayor inspiración que tuvo Miguel Torres en la recreación de la obra *La Siempreviva*, fue una mujer víctima de desaparición forzada en la toma del Palacio de Justicia, que se había preparado como licenciada en historia y geografía en la Universidad Pedagógica Nacional:

Cristina del Pilar, de 26 años, es la tercera de cuatro hermanos, fruto de la unión del señor José Guarín Ortiz y doña Elsa Cortés de Guarín. Cristina culminó su carrera como licenciada en historia y geografía en la Universidad Pedagógica Nacional y se preparaba, mientras trabajaba temporalmente en la cafetería del Palacio de Justicia, a realizar un postgrado en ciencias de la educación. (Gómez et al., 2010, p.454).

Esta joven, llevaba 36 días trabajando como cajera de la cafetería del Palacio de Justicia, en reemplazo de Cecilia Cabrera, quien estaba en licencia de maternidad. Al respecto, existen versiones oficiales y no oficiales acerca de los desaparecidos en la Plaza de Bolívar en 1985, según lo indica Leguízamo (2013). Cristina Guarín, junto con otras personas que se encontraban en el Palacio de Justicia de Bogotá, fueron víctimas por los hostigamientos ocurridos a cargo de la guerrilla del M-19, seguida de la retoma por parte del Ejército Nacional. Estuvieron en medio del cruce de fuego de la insurgencia y el Ejército, fueron retirados del lugar de los hechos, torturados y seguidamente desaparecidos. Con respecto a este acontecimiento, Leguízamo (2013) señala:

En la actualidad se dice que todos los empleados de la cafetería del Palacio de Justicia salieron vivos, como lo demuestran algunos videos tomados por noticieros nacionales y extranjeros. En investigaciones posteriores, no se puede afirmar con total certeza que las personas identificadas por sus familiares sean las personas desaparecidas. (p. 43)

En la investigación sobre los desaparecidos de la Toma del Palacio de Justicia, Cuenca (2010) mencionó que:

Se conformaron dos grupos de desaparecidos. El primero y reconocido [...] está integrado por los empleados de la cafetería (ocho personas), tres visitantes y una guerrillera, para doce personas en total. El segundo grupo está constituido por 29 insurgentes y Francisco Acuña, el empleado de Valher asesinado en la acera de la carrera 8.^a (p. 339)

Los datos [...] afirman que Cristina del Pilar Guarín estaba dentro de la lista de desaparecidos del primer grupo del Palacio de Justicia, indicando que ella era: “Cajera interina, 157 cm. Testigos afirman que fue torturada y asesinada en la Escuela de Caballería”. (Cuenca, 2010, p.340)

Años siguientes a los hechos ocurridos, los familiares de Cristina del Pilar Guarín, encuentran pruebas de las reales condiciones en las que murió Cristina. Según Cuenca, (2010)

El hermano de Cristina del Pilar Guarín, René Guarín, ha declarado sobre el “tráfico de cadáveres” en esos días por funcionarios de la policía, motivo por el que recibió amenazas contra su integridad personal y se vio obligado a buscar refugio en Francia en el año 2009. Si esto se llega a confirmar, sería muy complicado aclarar definitivamente la situación de los desaparecidos, ya que se afirma que fueron evacuados vivos del Palacio, torturados, asesinados, incinerados y vueltos a ingresar al edificio para que aparecieran como fallecidos en su interior. (p. 350)

Respecto a la muerte de Cristina del Pilar Guarín, se indicó:

Por su parte, Edgar Villamizar cuenta que estuvo presente el día en que Cristina Guarín fue asesinada. Cuenta, que los rehenes, después de ser llevados a las pesebreras de la

Escuela de Caballería, fueron torturados y algunos murieron allí mismo: (...) habrían transcurrido cuarenta, cuarenta y cinco minutos de Achury haciéndole eso a ese señor (...) me di cuenta que cada vez que le aflojaba la toalla (mojada y envuelta en toda la cabeza) él decía que no le hiciera eso, que él era de la cafetería y soltaba un eructo fuerte. Como a los diez o quince minutos sale Achury y comenta con Gamboa “–Curso, curso, se me fue este hijueputa”. Estando observando lo que hacían Achury y Gamboa, se escucharon los gritos de una mujer. (...) Se me acerca Corredor y me dice: “–Tenaz. Yo de esta mierda me retiro”. Al poquito tiempo se retiró y luego yo me retiré. Estando en esas sale Arévalo y manifiesta: “–Manito, manito, la cagué, –Por qué, –Maté a esa vieja”. (Se refiere a Cristina del Pilar Guarín Cortés, de la cafetería). (Castro 196). (Leguízamo, 2013, p.54)

La anterior es una versión importante respecto a la muerte de Cristina, que desmiente las declaraciones que existen sobre su muerte dentro del Palacio de Justicia, pues su cuerpo no fue exhumado como consecuencia del incendio. En este sentido, se considera un homicidio extrajudicial por parte de integrantes del Ejército Nacional. Este acontecimiento demuestra la violencia y vulneración de derechos humanos en el país para la época, dejando víctimas directas e indirectas.

Las familias de las víctimas de desaparición forzada del Palacio de Justicia de Bogotá, intentaron agotar las vías procesales colombianas buscando el esclarecimiento de los hechos ocurridos, al no encontrar resultados estatales, inician proceso ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Al respecto de su situación actual afirma Román (2015) que:

Casi 30 años después de los hechos, los familiares de las víctimas siguen buscando respuestas, principalmente acudiendo a instancias judiciales en las cuales se ha exigido al

Estado colombiano intensificar la búsqueda, sin resultados positivos hasta ahora. Por esta razón los familiares de las víctimas acudieron a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la cual presentó el caso ante la Corte Interamericana, que a su vez emitió el fallo condenatorio en noviembre de 2014. (p. 2)

En el proceso llevado ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, el Estado colombiano, ha aceptado su responsabilidad en los hechos del Palacio de Justicia, según lo expresa Román (2015)

En cuanto a las desapariciones forzadas, Colombia reconoció que agentes del Estado desaparecieron a Carlos Augusto Rodríguez Vera e Irma Franco Pineda. Violando así sus derechos al reconocimiento de la personalidad jurídica, a la vida, integridad personal y libertad. Por otro lado, reconoció su omisión al no poder garantizar los derechos a la personalidad jurídica e integridad personal de Cristina del Pilar Guarín Cortés, David Suspes Celis, Bernardo Beltrán Hernández, Héctor Jaime Beltrán Fuentes, Gloria Stella Lizarazo Figueroa, Luz Mary Portela León, Norma Constanza Esguerra Forero, Lucy Amparo Oviedo Bonilla y Gloria Anzola de Lanao. Esta falta se debió a “errores cometidos en el manejo del lugar de los hechos y en la identificación de restos mortales, así como el retardo injustificado en las investigaciones” (p. 5)

Respecto a esta cita, es importante precisar qué significa la violación de los derechos enunciados, para ello partiremos de sus definiciones:

Integridad Personal: Es el derecho a la vida, derecho a no ser dañado personalmente. A nivel continental la definición que se da sobre Integridad Personal está contenida en la Convención Americana sobre Derechos Humanos Artículo 5. Derecho a la Integridad Personal, Numeral 1.

Toda persona tiene derecho a que se respete su integridad física, psíquica y moral. (Humanos,1969). A nivel interno, en Colombia encontramos su garantía en el artículo 11 de la Constitución Nacional. (Constitución Política,1991)

Personalidad Jurídica: Se es persona desde el momento del nacimiento, y desde éste suceso se es sujeto de derechos y obligaciones. Ser sujeto de derechos es estar amparado a los denominados derechos de la personalidad, los cuales están distribuidos en la Constitución Política de Colombia, como derechos personales individuales y colectivos. Ser sujeto de obligaciones está atribuido a la persona desde el punto de sus deberes y responsabilidades frente al estado, a la sociedad y a la familia. La garantía a la Integridad Personal y a los derechos inherentes a la Personalidad Jurídica, están enmarcados en el artículo 1 de la Constitución Política de Colombia, que tiene como fundamento el respeto por la Dignidad Humana. (Constitución Política, 1991)

La violación de los derechos a la personalidad jurídica, integridad personal y dignidad humana implican el desconocimiento e irrespeto al derecho a la vida y los componentes inherentes a la misma por el solo hecho de existir y tener la condición de ser humano. Estos derechos se violan por omisión de un Estado no garantista o por la acción del mismo.

La tragedia vivida por Cristina del Pilar Guarín Cortés y su familia, sirvió de inspiración para la creación de La obra *La Siempreviva* del autor Miguel Torres, obra que fue estrenada en 1994 en el Teatro El Local de la ciudad de Bogotá, Colombia, también contó con una adaptación cinematográfica con la que se logró el Premio Nacional de Guión en 1999.

7.5 CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO DE LA OBRA *LA SIEMPREVIVA* DE MIGUEL TORRES

Colombia ha venido sufriendo el impacto de una dura prueba desde 1930, agudizada desde 1948, a la que, por sus características siniestras, se ha denominado “La violencia”. Mucho se ha escrito sobre ella, pero no hay acuerdo en cuanto a su sentido. Se acentúa en cambio, el peligro de habituarse a la situación patológica que conlleva. (Guzmán, Borda & Luna, 2019, p. 14)

Según diversos analistas, la anulación de otros partidos políticos, producto de la creación del acuerdo del Frente Nacional en Colombia, daría lugar a la conformación de los grupos insurgentes, entre ellos FARC, ELN, EPL. Origen que se ubica aproximadamente en 1964, como una reacción para contrarrestar los sucesos violentos, ocurridos durante este período en el que se fortalecen las guerrillas ELN y EPL. La lucha revolucionaria también tuvo participación en la simpatía que tenían las FARC con el partido político de la Unión Patriótica que, finalmente, se convirtió en tragedia tras la muerte y persecución política que se tuvo para acabar con simpatizantes, militantes y líderes de la Unión Patriótica. Más adelante inicia el terrorismo narcotraficante, su ayuda con el conflicto armado y financiación de las insurgencias es notorio. La participación de las insurgencias es evidente en la agudización del conflicto armado y el narcotráfico en Colombia. (Pecaut, 2008)

Entre los grupos insurgentes y el narcotráfico hubo alianzas como lo evidencia la siguiente cita:

El M19 tiene múltiples contactos con el Cartel de Medellín, y Escobar no oculta su amistad con varios de sus dirigentes. Veintidós años después, una comisión de investigación concluye que la operación del Palacio de Justicia fue decidida de manera conjunta por la organización guerrillera del M19 y por un Escobar ávido de destruir los archivos judiciales. (Pecaut, 2008, p. 46)

Se ubica a la Violencia Política como la principal causante del surgimiento de los grupos al margen de la ley, es decir las guerrillas. Al respecto, Cadavid (2010) precisa:

La guerrilla colombiana es pues el efecto de dos causas principales. Estas se han entrecruzado de manera paralela con las dinámicas sociales y regionales que les aportaron el tejido social sobre el cual se desarrollaron. Fue la violencia política, la primera de ellas, que desde el principio pretendió transformarse en acción revolucionaria. Primó aquí el esfuerzo y la decisión política de iniciar procesos de construcción de una fuerza militar distinta al Estado para combatirlo, y disputarle por ende su preponderancia sobre la sociedad y eventualmente suplantarla. La segunda causa es de origen social, primando acá, las luchas por la defensa de un territorio y de una organización social particular que luego se convirtieron y adquirieron las características de movimientos de autodefensas campesinas que fueron en principio una respuesta militar a la acción del Estado. (párrafo 2)

Como guerrillas del conflicto colombiano han hecho presencia varios grupos, que se mencionan en el trabajo de Cadavid (2010) así:

-A.D.O: Autodefensa Obrera

-F.A.R.C-EP: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo

-E.L.N: Ejército de Liberación Nacional

-E.P.L: Ejército Popular de Liberación

-E.R.G: Ejército Revolucionario Guevarista

-M-19: Movimiento 19 de Abril

-E.R.P: Ejército Revolucionario del Pueblo

- P.R.T: Partido Revolucionario de los Trabajadores
- C.R.S: Corriente de Renovación Socialista
- J.E.G.A: Movimiento Jorge Eliécer Gaitán
- M.A.Q.L: Movimiento Armado Quintín Lame
- C.R.F: Comando Ricardo Franco Frente Sur
- E.R.I.C.A: Ejército Republicano Independista de la Costa Atlántica
- M.A.D.O: Movimiento de Autodefensa Obrera
- M.I.R / COAR.- Patria Libre: Movimiento Independiente Revolucionario- Comandos Armados- P.LA: Comando Pedro León Arboleda
- C.N.B: Coordinadora Nacional de Base
- M.A.R: Movimiento Armado Rebelde
- J.B.C: Jaime Bateman Cayón
- M.U.R / M.L: Movimiento de Unificación Revolucionaria-Marxista Leninista
- M.A.L: Movimiento de Acción Liberadora
- C.G.S.B: Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar. (FARC-ELN-EPL-M.19-Ricardo Franco-MAQL) (Cadavid, 2010, sección 7.Listado Histórico de Agrupaciones Guerrilleras Colombianas)

Estas guerrillas se extendieron por diferentes zonas del país y se caracterizaron, según el Informe ¡Basta ya! (GMH, 2013) por considerar

Por lo menos tres elementos principales a la hora de escoger sus bastiones iniciales. Primero, las tradiciones armadas y políticas de las zonas. Segundo, las posibilidades de incidencia: preferían sectores sindicalizados u organizados o zonas periféricas de campesinos pobres. Y tercero, buscaban condiciones topográficas difíciles de acceder, pero estratégicas para transitar fácilmente de un territorio a otro (p.126)

El grupo guerrillero M19 tendrá un enfoque prioritario en la presente investigación, atendiendo a su participación activa y definitiva en la Toma del Palacio de Justicia, acontecimiento histórico recreado en la obra *La Siempreviva* de Miguel Torres. Este contexto se centra con el surgimiento del M19, hasta la toma del Palacio de Justicia en 1985.

7.5.1 SURGIMIENTO DEL MOVIMIENTO 19 DE ABRIL, M-19

En Colombia las jornadas electorales han sido un tanto polémicas, inseguras, enmarcadas en un ambiente de polarización, lo que ha generado un clima de violencia en torno a ellas. En la mitad del siglo XX, había una iniciativa de cambio político en el país, que tenía pronosticada una gran participación de los ciudadanos, específicamente, se trataba de las elecciones presidenciales que tuvieron ocurrencia el 19 de abril de 1970. Para entonces, Surgió una nueva corriente política, se trataba de La Alianza Nacional Popular (ANAPO), quien se enfrentó en las elecciones al partido de turno, según los acuerdos del Frente Nacional, que era el Partido Conservador, partido político que ganó las elecciones tras irregularidades en el conteo público de votos de la jornada electoral, generando la furia del partido derrotado, situación que produjo la separación idealista del mismo. Una parte del partido se alzó en armas y asumió durante años la ideología política armada, se llama

Movimiento 19 de abril M19, que tenía como uno de sus principales argumentos para su surgimiento, el robo de las elecciones de 1970 (Gómez, Herrera y Pinilla, 2010).

El surgimiento del movimiento subversivo M-19, se enmarca en un conflicto distinto a la violencia bipartidista de los años cincuenta por sus actores y espacio de tiempo entre uno y otro fenómeno, pero conserva varias de sus actividades; una parte importante de los guerrilleros marxistas vienen de grupos que operaron durante la violencia en el marco de la violencia bipartidista.

Para entrar en la narración de este acontecimiento, es necesario indicar cómo surgió el grupo guerrillero M-19. Al respecto, Ardila (2013) expone:

La primera participación de la ANAPO en las elecciones se produjo en 1962, allí obtuvo el 8.2% de la votación, lo cual le permitió alcanzar curules para 8 parlamentarios. La carrera ascendente de la ANAPO la llevó a obtener un triunfo en las elecciones de abril de 1970, victoria que fue negada por los partidos tradicionales, a pesar de lo cual el general Rojas no exigió el triunfo. En rechazo al fraude militantes de la ANAPO constituyeron en 1974 una organización guerrillera denominada: Movimiento 19 de abril (M19). (p. 114)

Con ocasión a lo anterior y tras intrépidas actuaciones la guerrilla M-19, ganó gran simpatía por diferentes gremios del pueblo colombiano, el presidente Julio César Turbay Ayala, realizó varios intentos por llegar a una negociación con el grupo revolucionario nacionalista, sin lograr un acuerdo sólido con este grupo durante su mandato. Posteriormente, la nueva administración nacional, a cargo del presidente Belisario Betancur Cuartas, en 1982, reconoce públicamente el carácter político y social del conflicto armado colombiano y manifiesta su intención de usar el

diálogo como medio para reconciliar al país, pues su objetivo principal era alcanzar la paz (Gómez, et al., 2010).

Años más tarde, y después de pronunciamientos del mandatario, encaminados a la negociación y terminación del conflicto armado y político con las diferentes guerrillas, la guerrilla denominada M-19 junto con el Ejército Popular de Liberación, EPL firman el acuerdo plasmado en la “declaración conjunta” del 17 de marzo de 1984, comprometiéndose al cese al fuego y a tener los acercamientos encaminados al diálogo con el gobierno nacional. Al siguiente mes, el M-19 no se acogió al acuerdo por considerar que faltaba participación del pueblo, y un diálogo nacional para alcanzar la paz. Sin embargo, el día 24 de agosto del mismo año, se compromete con el gobierno nacional a cesar el fuego. (Gómez, et al., 2010).

La paz en este momento tuvo muchos enemigos y ataques que debilitaron la negociación del gobierno con los grupos guerrilleros, pues no había garantías para la seguridad de los integrantes del movimiento 19 de abril. El 30 de agosto de 1984 se dio inicio al cese al fuego, pero esto no fue suficiente pues, al interior del Estado, se evidenciaban divisiones con respecto a las iniciativas de paz del gobierno y a las negociaciones adelantadas por el presidente, inclusive, había rumores por parte de las Fuerzas Armadas y de la sociedad civil sobre un posible golpe de Estado. (Gómez, et al., 2010).

Sin embargo, se continuó con el proceso de paz, se otorgó la amnistía y se generaron iniciativas de socialización por parte del M-19 como fue: El Congreso por la Paz y la Democracia que se desarrollaría durante 4 días en el mes de febrero de 1.985, días antes de su realización, este evento fue cancelado por el gobierno nacional. Durante 1.985 se incumplieron, en repetidas oportunidades, los contenidos del acuerdo de paz con el gobierno. (Gómez, et al., 2010).

Tras el incumplimiento estatal, el M-19 regresa a la clandestinidad conformando nuevas alianzas con otras guerrillas, guerra que cada día se incrementaba más. Se tenía conocimiento de la oposición y rechazo a las políticas de paz del gobierno por parte de las Fuerzas Armadas y de grandes sectores del país (Gómez, et al., 2010). Además de los hechos ya mencionados, existieron tres situaciones que complejizaron aún más el conflicto entre el Estado y el M-19, tal como se mencionó en el Informe Final de la Comisión de la Verdad sobre los Hechos del Palacio de Justicia (2010): “Se trata, en primer lugar, de un episodio sucedido el 30 de septiembre de 1985, en el que murieron 11 integrantes del M-19 y resultó herido un civil en condiciones de indefensión, después de haber hurtado un camión repartidor de leche en el suroriente de Bogotá, al que siguió un vasto operativo de la Policía Nacional.” (p. 85), así mismo se menciona en la misma línea: “Un segundo hecho que constituye un antecedente relevante de la toma fue el leve atentado en Bogotá contra el comandante del Ejército, general Rafael Samudio Molina, por parte del M-19, el 23 de octubre de 1985, dos semanas antes de la toma del Palacio” (p.85). Y terminando con los hechos más significativos para el incremento de la violencia a partir del conflicto armado colombiano de la época: “el último antecedente de particular gravedad está constituido por una serie de eventos que condujeron a una situación de gran vulnerabilidad de los magistrados de la Corte Suprema de Justicia y del Consejo de Estado, por las amenazas provenientes de “los extraditables”, el posterior descubrimiento de los planes del M-19 para tomarse el Palacio y la consiguiente adopción de medidas excepcionales de protección, seguidas del retiro, de manera inexplicable e inconsulta, por parte de la Policía Nacional, del esquema de protección brindado temporalmente al Palacio de Justicia, que se echó de menos al regreso al trabajo el martes 5 de noviembre, un día antes del asalto por parte del grupo guerrillero” (Gómez, et al., 2010).

La fatal consecuencia de inconvenientes políticos, militares y estatales trae finalmente como resultado el holocausto vivido en el Palacio de Justicia, localizado en la Plaza Bolívar de la ciudad de Bogotá, el 6 y 7 de noviembre de 1985.

7.5.2 LA TOMA DEL PALACIO DE JUSTICIA

El grupo guerrillero M-19 desarrolló la toma del Palacio de Justicia de Bogotá el 6 y 7 de noviembre de 1985; acontecimiento histórico que marco al país por las violaciones a derechos humanos ocurridos en la fecha mencionada, dejando víctimas directas e indirectas en todo el territorio nacional, con relación a esto han existido diversas investigaciones, entre ellas, la autora Maria Paula Orozco Espinel (2016) en su libro Prohibido olvidar: Revisión historiográfica de la Toma del Palacio de Justicia, mencionó lo siguiente en la introducción de su obra:

Los días 6 y 7 de noviembre de 1985 sucedió una de las mayores tragedias que ha golpeado a la justicia colombiana: guerrilleros del M-19 se tomaron por asalto el Palacio de Justicia donde se encontraban Magistrados, empleados, visitantes y abogados. Como respuesta, el Gobierno ordenó la recuperación militar del edificio, lo que costó la vida de alrededor de un centenar de personas, entre ellas 11 Magistrados de la Suprema Corte de Justicia. La Toma y la Contra Toma duraron en total 28 horas, pero sus secuelas persisten tres décadas después de los hechos y muchos de los interrogantes surgidos a raíz de estos sucesos siguen aún sin respuesta (p. 104).

Respecto de la traumática situación vivida en el Palacio de Justicia se han recopilado diferentes versiones (Orozco, 2016) entre las que destacamos: la presentada en Libro Blanco – 20 años del Holocausto del Palacio de Justicia (de la Judicatura, C. S. 2005), Informe final: comisión de la verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia. (Gómez Gallego, J. A., Herrera Vergara, J. R., &

Pinilla Pinilla, N. (2010), y la del libro de Jaime Castro, Palacio de Justicia: ni golpe de Estado, ni vacío de poder (2009). (p. 103)

Las características principales de la toma del Palacio de Justicia, fueron tan representativas para la sociedad colombiana porque, entre otros aspectos, la población colombiana percibió un cambio de roles entre sus partes principales en conflicto: el Estado y el M-19, pues se evidenció la fuerza indiscriminada que el Estado ejerció contra los civiles y el grupo guerrillero. Este cambio de roles, permitió una lectura en la cual, el Estado se transformó en victimario y los civiles y funcionarios que se encontraban dentro del palacio de Justicia, así como los integrantes del M-19, terminaron siendo víctimas de la fuerza desmedida aplicada por el Estado, como señala Guglielmucci (2017):

En la actualidad, esta representación de los acontecimientos está siendo revisada, debido a que se han expuesto y aceptado las violaciones de los DD. HH. cometidas por las Fuerzas Militares durante la retoma del Palacio de Justicia, como es el caso de las personas que fueron sacadas con vida y permanecen desaparecidas. El procesamiento judicial del excoronel Plazas Vega, acusado de ser responsable de la desaparición de once personas, ha sido un acto que ha desmarcado al Ejército como héroe-víctima y lo ha marcado como victimario, aunque recientemente Plazas Vega haya sido absuelto de los cargos por los cuales se lo había procesado. Por otra parte, los guerrilleros desaparecidos han podido ser reconocidos públicamente como víctimas. De hecho, en 2012, durante un acto con familiares de desaparecidos y un delegado del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los DD. HH. y otro de la Alta Consejería para los DD. HH. de la Alcaldía Mayor de Bogotá, fue colocada una nueva placa en la Plaza de Bolívar, en homenaje a los

desaparecidos del Palacio de Justicia, que incluye a los guerrilleros del M-19. Hoy, ambas placas coexisten, una junto a la otra, en el mismo sitio. (párrafo 44)

Este evento es muy significativo porque a partir de ese momento cambió la noción de fuerza pública y guerrilla. La fuerza pública cambió su estatus de fiable y seguro a lo contrario; los guerrilleros del M-19 pasaron de ser victimarios y agresores, a agredidos y víctimas. Por otro lado, la fuerza pública dejó de garantizar la protección de los civiles para convertirse en la amenaza. Entre muchas otras cosas que han hecho del evento algo mnemónico (Leguízamo, 2013, p. 14)

La Toma del Palacio de Justicia fue un acontecimiento que marcó la vida de las personas en Colombia, y que sigue teniendo consecuencias en la actualidad, como su misma razón de ser fue consecuencia de hechos violentos importantes desarrollados a mediados del siglo XX como se expresa en el contexto histórico de este trabajo. Entre las versiones que existen sobre la Toma del Palacio de Justicia, está la de Villarreal & Barco (2006), que expresan:

los días 6 y 7 de noviembre de 1985 en el Palacio de Justicia, cuando un comando del movimiento guerrillero 19 de Abril M-19 ingresó violentamente tomando como rehenes a las personas que se encontraban en su interior, quedando retenidos magistrados de la Corte Suprema de Justicia y del Consejo de Estado, auxiliares de los despachos judiciales, secretarías, empleados de la cafetería-restaurante, escoltas, entre otros. (p. 319)

Frente a este hecho trascendental en la historia política y social de Colombia, la Corte Interamericana de Derechos Humanos, a través de la Sentencia del 14 de noviembre de 2014, en el Caso Rodríguez Vera y Otros (Desaparecidos del Palacio de Justicia), establece el derecho a la verdad que ha sido reconocido en el derecho colombiano y es considerado parte del derecho a la reparación, a la verdad y a la justicia para lograr la paz.

7.6 LA CONFIGURACIÓN DEL ETHOS DE LAS VÍCTIMAS Y LOS VICTIMARIOS EN LA OBRA *LA SIEMPREVIVA* DE MIGUEL TORRES DE ACUERDO A LOS TIPOS DE VIOLENCIA SEGÚN GALTUNG.

Para caracterizar el Ethos de los personajes nos centraremos inicialmente en los personajes que representan la condición de víctimas en la historia, las más representativas de la obra son: Julieta (la joven desaparecida), Victoria (Esposa de Sergio, el payaso) y la principal, que es Lucía (Madre de Julieta). Posteriormente, analizaremos a los victimarios representados por Don Carlos, Sergio, El M-19 y el Estado.

7.6.1 LAS VÍCTIMAS FEMENINAS: JULIETA, VICTORIA Y LUCÍA

En la obra *La Siempreviva*, las víctimas son representadas por tres mujeres de diferentes tipologías, atendiendo a sus situaciones económicas, sociales y políticas, las cuales presentan un alto grado de vulnerabilidad frente a sus victimarios.

7.6.1.1 JULIETA: VÍCTIMA DE VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y VIOLENCIA SIMBÓLICA

La jerarquía axiológica (Serrano, 2013) de este personaje está orientada por su anhelo de ser una abogada trabajadora, ayudar a su familia económicamente, ser destacada por su inteligencia e independencia como profesional, sin necesidad de un hombre que debiera desposar para garantizar su futuro, como se lo insinuaba su madre, respecto al Dr. Espitia (abogado, ex profesor de Julieta en la Universidad). Julieta es una persona emprendedora, luchadora, preocupada por los derechos humanos de las personas y por la sana convivencia en su hogar (caracterización cognitiva, según Serrano, 2013). Tiende a ayudar a todos los que habitan en su casa y no acepta las injusticias. En términos evaluativos (Amossy, 2010) este personaje se configura sobre la imagen de alguien con un amor profundo por su madre y hermano, tanto así que decide trabajar como administradora de una cafetería, a pesar de haber estudiado derecho. Para el lector, y espectador de la obra de teatro *La Siempreviva*, esta joven se presenta como un ejemplo de lucha femenina, de mujer de familia,

de amiga, hija y hermana, de una futura abogada con espíritu defensor y protector de la justicia, es decir un ejemplo de persona merecedora de una buena vida como resultado de un esfuerzo familiar, representa la lucha de toda su familia por salir adelante y la evidencia de la desigualdad en el país, como indica en esta línea Miguel Torres (2014):

JULIETA Hoy se me venció el contrato en la oficina y quedé sin trabajo. Cada día entiendo menos esta vida, mamá. De qué nos ha valido tanto esfuerzo, tanto sacrificio. Entre más luchamos y más trabajamos más vamos para atrás. (Torres, 2014, sección Primera parte Acto 5)

En este caso, Julieta es víctima doble, víctima de violencia directa pero en el fondo es, sobre todo una víctima de la violencia estructural y simbólica del país debido a que, por un lado, es víctima de los acontecimientos puntuales del Palacio de Justicia (violencia directa, Galtung, 2016), pero sobre todo, es víctima de la injusticia social que le impide consolidar su proyecto profesional, económico y familiar, es decir, una víctima de las condiciones estructurales (Galtung, 2016) del país que limitan el desarrollo de los individuos. Y es víctima de violencia simbólica por la condición de inferioridad en la que se sitúa respecto a la condición de superioridad del abogado Espitia y sus intenciones afectivas y económicas con Julieta.

7.6.1.2 VICTORIA: VÍCTIMA DE VIOLENCIA CULTURAL

Este personaje se distingue por ser una mujer sumisa, esposa de Sergio, quien trabaja como payaso que ocasionalmente es mesero, que gana muy pocos ingresos con su trabajo, machista e inseguro. Victoria es violentada física y psicológicamente por su esposo, quien no le permite trabajar por considerar que ella debe quedarse en la casa cumpliendo solamente el rol de esposa y, aunque ella le tiene un profundo amor a su esposo, al ver la necesidad, quiere aportar

económicamente a su matrimonio. Es una buena amiga de Lucía y Julieta, y, durante la historia, acompaña al personaje de Lucía en la búsqueda de Julieta después de los acontecimientos de la toma del Palacio de Justicia.

Victoria además es acosada por el señor Carlos quien es la persona con mejor estabilidad económica de la casa. En su afán de adquirir el préstamo de un vestido que tenía Don Carlos, para que su esposo trabaje como mesero, accede a tener un encuentro sexual con Don Carlos, dadas las circunstancias, queda en evidencia con Sergio quien la violenta físicamente, por sentirse en el derecho de hacerlo. Así narra Torres (2014) este momento:

VICTORIA (Su voz desde el fondo.) ¡No, Sergio, por el amor de Dios, no!

SERGIO (Igual.) ¡Así la quería encontrar, puta desgraciada, vagabunda asquerosa! Por el fondo del corredor se ve pasar a Victoria de izquierda a derecha corriendo desnuda y a Sergio que la sigue. Se oye cerrar una puerta. (Torres, 2014, sección Tercera parte Acto 9)

Victoria se convierte en víctima de violencia cultural por parte de Don Carlos y de Sergio, su esposo, ella piensa de sí misma que debe aceptar la violencia por parte de estos dos hombres, tiene una baja autoestima y poco amor propio, se da a los demás pero no se ama a sí misma, se deja ubicar en el rol de objeto sexual por considerar que es lo único que tiene para ofrecer por su debilidad como mujer y por su condición socioeconómica, se minimiza en su rol y en las posibilidades que tiene como persona para salir de esa situación.

7.6.1.3 LUCÍA: UNA VÍCTIMA ETERNA

Lucía es el personaje principal de la obra *La siempreviva*, es la madre de Julieta, es una mujer luchadora, viuda, madre soltera, que pretende que sus hijos salgan adelante, que entregue su casa

en hipoteca para darle estudio a su hija. Es considerada una buena madre, respetada, amorosa, entregada a su familia. Una vez Julieta desaparece en el Palacio de Justicia, se convierte en una víctima de la violencia del país, y en un símbolo de las madres de todos los desaparecidos de la violencia colombiana; representa el dolor por no saber si su hija está viva o muerta.

Definitivamente la tristeza y el dolor del personaje son transmitidos en la obra, y se evidencia la ausencia de justicia y la vulneración a los derechos humanos, pues a pesar de la búsqueda que realiza Lucía nunca puede encontrar a su Julieta, y para acompañarse en su duelo, recrea momentos en que ve a Julieta viva y habla con ella. Estas escenas recrean el dolor aún mayor que tienen los familiares de los desaparecidos por tener siempre la incertidumbre del paradero de su ser querido. La siguiente es una de las líneas de la obra, en la que Lucía alucina con Julieta como si ésta estuviera viva:

LUCÍA (Levantándose.) ¿Por qué no había vuelto, mi niña? Julieta ingresa al patio mirando a Lucía. Luego camina lentamente mirando todas las cosas con detenimiento hasta llegar al lavadero. Allí se detiene y con movimientos muy suaves agacha la cabeza sobre la piedra de lavar. Lucía va hacia ella y comienza a lavarle el cabello. El agua destiñe un color rojo sangre que Lucía, alucinada, mira escurrir en el lavadero. Su estupor aumenta a medida que vierte el agua a totumadas en el pelo de Julieta.

LUCÍA (Un grito ahogado en llanto.) ¡Cómo tiene ese pelo de sucio, mi amor! Julieta se incorpora echándose el cabello hacia atrás. La música gana intensidad. Julieta avanza buscando la salida. Lleva la túnica chorreada de sangre (Torres, 2014, sección Tercera parte Acto 8)

Respecto a la desaparición forzada de Julieta, la expresión pasional (Serrano, 2013) y la reacción emocional (Amossy, 2010) que predomina en Lucía se refiere al afecto que le tenía a su hija, la emoción de perderla, y de no saber qué pasó con ella, sentimientos de desesperanza, dolor, ira, impotencia, rechazo frente a la ausencia de su hija, negación de la realidad. Julieta es la siempreviva, que es buscada desesperada e insistentemente por su madre Lucía; esta última se convierte en una especie de Antígona colombiana, que busca el cuerpo de su hija, para darle una sepultura digna, situación que nunca logra en la obra.

La Siempreviva narra una historia similar al mito de la tragedia griega de Antígona, que cuenta desde una perspectiva poética, la tragedia del cadáver insepulto que deben vivir a diario las familias de las víctimas de desaparición forzada, tal como lo enuncia Ochoa (2008)

Antígona se empeña en enterrar el cadáver de su hermano; [...] Antígona decide dar sepultura a su hermano contraviniendo la orden de Creonte, nuevo rey de Tebas. "Locura es perseguir los imposibles", le dice su hermana Ismenia y, sin embargo, ante este reproche desapasionado sobre sí que cargará Ismenia el resto de su vida, Antígona escoge lo imposible ... y muere, pero "la tierra bañada en sangre injustamente vertida se vuelve estéril", y ese trozo yermo de tierra sin destino será memoria de su pasión que anticipa la necesidad de un cierre, el saber qué paso, que es la principal demanda de las víctimas, quieren entender, saber dónde están sus seres queridos, comprender por qué, y darle un cierre a través de un entierro digno. (Párrafo 10 y 15)

Este es el elemento central de la historia de Lucía. Su ethos está determinado por la necesidad del cierre en el caso de su hija Julieta, quien se presenta como la siempreviva. Lucía quiere entender qué paso, pero su amor no se lo permite; quiere buscar a su hija, pero la información está

tan manipulada que no logra llegar a ella; quiere comprender el porqué, pero no encuentra una justificación posible a tanta violencia. Un entierro digno es lo único que merece y no lo consigue, crea un imaginario de que Julieta sigue viva, habla con ella y recrea momentos que no existen. al respecto Torres, (2014):

LUCÍA (Mientras avanza por los corredores hasta darle la vuelta completa al patio.) ¿Por qué no había vuelto, mi niña? Debió haberme avisado que venía. Ya la comida debe estar fría. ¿Cómo le fue hoy? La llamó el doctor Espitia. ¿Sabe que su hermano Humberto me tiene muy preocupada? Cada día se vuelve más desconsiderado y egoísta. ¿Consiguió la platica? Es que don Carlos viene todos los días a cobrarme lo de la hipoteca. Lo que él quiere es quedarse con la casa. Pero no se lo podemos permitir. Ni pensarlo. ¿Sabe qué, Julieta? Le va a tocar comprarse algo de ropa, porque si le llega a salir ese trabajo no se puede ir mal presentada. Cómo me hace de falta, mi niña. Cada vez que suena el teléfono, cada vez que tocan a la puerta yo espero que sea usted. Silencio. Entra, bajo, el bolero “Sintiti”, de Los Panchos. Lucía ingresa al patio y se acerca evocativa al papayo. Desde los cuartos comienzan a oírse voces en susurros: las voces de Julieta, Espitia, Humberto y Carlos, desde el cuarto de Lucía. La voz de Victoria desde su cuarto. (Torres, 2014, sección Tercera parte Acto 13)

7.6.2 LOS VICTIMARIOS

Los victimarios de esta obra son dos hombres: Don Carlos (acreedor de la obligación contraída por Lucía), Sergio (Payaso, esposo de Victoria) y los más importantes: El M-19 y el Estado Colombiano. Todos los victimarios coinciden en el uso de la Fuerza indiscriminada y el abuso de poder.

7.6.2.1 DON CARLOS: UNA ENCARNACIÓN DE VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y CULTURAL

En términos axiológicos (Serrano, 2013), Don Carlos es un personaje avaro, usurero, machista, egoísta, disfruta y se beneficia de la pobreza y sufrimiento de las personas de la casa, se presenta como una persona sin escrúpulos, que, por conseguir lo que desea es capaz de hacer cualquier cosa. Se aprovecha de la deuda que tiene Lucía, madre de Julieta, y aumenta los intereses para finalmente quedarse con la casa. Saca beneficio de la pobreza de Sergio y Victoria para tener relaciones sexuales con Victoria, quien necesitaba el esmoquin prestado para que Sergio, su esposo, trabaje por un mejor pago como mesero, y así cubrir las deudas y alimentos pendientes de este matrimonio. Don Carlos, a su vez, representa una persona sin intenciones de ayudar a los demás, sin compasión por las desgracias ajenas, siempre de ellas saca una ventaja para sí mismo. El siguiente apartado de Torres (2014) lo demuestra:

VICTORIA: ¿Y el esmoquin?

SERGIO: Seguro que don Carlos me lo presta.

CARLOS: Don Carlos no le va a prestar nada, olvídese. Ya casi se le vence el primer mes de intereses. (Señala una hoja de su libreta.)

SERGIO: Sea consciente, hombre. Si usted no me presta el esmoquin yo no puedo trabajar, y si no puedo trabajar no le puedo desempeñar el esmoquin. Lo más lógico, lo que haría una persona sensata sería...

CARLOS: Todo menos prestarle el esmoquin a la persona que se lo empeñó.

SERGIO: Le prometo que esta noche le traigo su plata.

CARLOS: De promesas viven los curas. Yo me dedico al contante y sonante. (Torres, 2014, Tercera parte Acto 5)

En cuanto a la percepción que tiene Don Carlos sobre los hechos violentos presentados en el Palacio de Justicia, se evidencia su simpatía con el comportamiento Estatal y militar, el cual considera necesario para la permanencia del orden público, está de acuerdo con la retoma y lo expone abiertamente. Y acto seguido, Señala a Sergio de comunista por el hecho de no estar de acuerdo con el Estado:

CARLOS

Oiga, Sergio, yo no sabía que usted era comunista. ¡Quién lo creyera!

SERGIO

¡Qué comunista ni que carajo! ¡Los comunistas también se están tirando este país! Sergio se dirige a su cuarto. Carlos sale hacia el fondo. Humberto cuelga el teléfono ante la angustiada impotencia de Lucía que ha estado pendiente de sus llamadas. (Torres, 2014, sección Segunda parte Acto 4)

El señor Carlos es un victimario porque abusa de su posición socio-económica para imponer su condición crediticia para disponer de la vida física, sexual y psicológica de todos los personajes de la obra a su antojo, es una muestra de violencia estructural porque vive de las desgracias y problemas de las personas con condiciones socio-económicas inferiores a la suya, impone la fuerza y superioridad en su discurso de manera permanente.

La afirmación que hace el señor Carlos, respecto al señalamiento de las simpatías y condiciones políticas de Sergio, como “comunista” es muestra de la división social, política y económica que ha permanecido y jugado un papel importante de la historia del conflicto armado y violencia del país y que se refleja, a menor escala, en este inquilinato donde conviven personas de diferente condición socioeconómica e ideológica.

7.6.2.2 SERGIO, REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA CULTURAL

Sergio es un individuo totalmente infeliz, inseguro, con una situación económica deplorable, machista, violento, impositivo, obsesivo, visceral, inconforme, con un trabajo precario como payaso, no tiene acceso a un trabajo decente por su apariencia, situación económica y falta de contactos, no permite que su esposa trabaje porque siendo mujer debe permanecer en la casa, violenta física y psicológicamente a su esposa Victoria. Al tener una deuda con Don Carlos, un día encuentra un trabajo de mesero para el cual necesitaba un esmoquin para realizarlo, el esmoquin lo había dejado en prenda de su deuda a Don Carlos, envía a su esposa Victoria -quien era acosada por Don Carlos- a que interceda por el préstamo del esmoquin y así Sergio pueda trabajar. El acuerdo al que llega Don Carlos con Victoria es un encuentro sexual a cambio del esmoquin, Victoria es descubierta por Sergio quien la violenta e intenta incendiar la casa. La violencia que tiene este personaje con su esposa se representa en esta línea de la obra de Torres (2014)

SERGIO

(Su voz desde el fondo.) ¡Salga de ese baño, grandísima perra, salga de ese baño! (Se escuchan golpes violentos en la puerta.) ¡Abra esa puerta, Victoria, porque soy capaz de prenderle fuego a esta hijueputa casa con tal de hacerla salir! Se escucha una nueva tanda de golpes antes de que Sergio aparezca corriendo enloquecido por el corredor. Entra a su

cuarto. En este momento llega Humberto corriendo de la calle. (Torres, 2014, sección Tercera parte Acto 9)

La reacción de Sergio con su esposa Victoria obedece a los rasgos de una violencia cultural desde donde se representa la tipología de la víctima por ser mujer, y la del victimario por considerarse en el derecho de violentar a su pareja, ya que su papel como hombre dominante, que lleva el dinero para el sustento de su matrimonio, lo hace merecedor y dueño de la vida de su pareja, lo cual se enmarca en una posición de superioridad, y de uso indiscriminado de la fuerza contra ella.

Además de lo anterior, respecto a la visión que tiene éste personaje con el Estado y el M 19 en la Toma y Retoma del Palacio de Justicia, están alineadas con la paz y la protección de los derechos humanos de las personas inocentes que se encontraban en el Palacio de Justicia. El personaje se muestra inconforme con el Estado y el proceder con la situación dramática en Bogotá.

7.6.2.3 M19 Y ESTADO: LA DELGADA LÍNEA ENTRE LOS VICTIMARIOS Y LAS VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL

El papel del grupo guerrillero M19 en la obra, básicamente inicia con las locuciones radiales, acerca de la situación de incumplimiento a los acuerdos de paz del M19 con el Estado colombiano, afirman los medios de comunicación, que la culpa la tiene el M 19 respecto al incumplimiento de la paz, según denuncias de la iglesia católica. Así mismo, hay otra locución respecto a la falta de precisión del Estado, del proceso de paz con el M19. Es el grupo responsable de varias acciones rebeldes e intrépidas, y en el caso particular del desarrollo de esta obra, el Movimiento 19 de abril es justamente el responsable de la Toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985.

El grupo guerrillero, tenía simpatizantes y no simpatizantes en la sociedad colombiana, que mediante un discurso político dimensionaba un análisis de la sociedad conforme a la Justicia Social y otros encabezados que lideran el discurso de los insurgentes, respecto a su lucha por la paz y la estabilidad estatal, reclaman y excusan sus acciones por medio de la ideología política, encontrando en su camino seguidores y enemigos, ejemplo de una locución radial enunciada en la obra, es la siguiente:

LOCUTOR

El Movimiento Diecinueve de Abril, M 19, ha hecho llegar a RCN una cinta grabada que comienza diciendo: “Les estamos hablando desde el interior de la Corte Suprema de Justicia”. Dicen que esta operación que han hecho hoy, esta toma, se llama Antonio Nariño, y que la hacen en nombre de la paz con justicia social. Es pues, el M19 el que reivindica, el que se atribuye la toma del Palacio de Justicia que en este momento continúa con un intenso tiroteo. (Torres, 2014, sección Segunda parte Acto 1)

El M19 se caracterizó por tener una ideología diferente, como consecuencia del rechazo de los partidos políticos y de la sociedad colombiana tal como lo menciona Rodríguez (2017):

La tipología ideológica adoptada por el “eme” en la época pasada se fundamentó en crear una identidad; esta identidad que ahora es más sólida gira en torno a que el “M-19” es en esta época más un “actor político por su pretensión de generar una acción colectiva de oposición orientada a ampliar la participación en el régimen democrático colombiano” (Luna, 2007, P. 3), lo que conlleva a articular la acción armada, y a tener una estructura de más diversidad social y cultural en sus filas, puesto que era un conocido movimiento del

pueblo, aun así perduraba el ideal cuyo fin era la paz en su dimensión más pública y humana: la justicia social y la democracia política. (p.54)

Los valores que defendían los integrantes del M19 fueron, según Rodríguez (2017) son los siguientes:

el “M-19” es una especie de herramienta social, ideológica y política para poder alcanzar una determinada solución a los diversos conflictos que se presentan dentro de la sociedad, y tratar de generar una sociedad con estabilidad democrática; todo esto dirigido hacia los colombianos del común quien podía participar del cambio con un ideal llamado el “hombre nuevo” del Che67, lo cual podía ser aplicado a sujetos de todas las esferas sociales y culturales, donde la pertenencia colectiva era un aspecto a resaltar dentro de su formación y elemento de orientación política. (p. 58)

En la obra existen diferentes posturas respecto al papel nacional que tuvo el M19, entre ellos están: Don Carlos, con su postura simpatizante respecto al actuar del Estado y el uso de la fuerza por parte de las fuerzas militares como solución a la subversión, señala a las posturas contrarias al actuar del Estado de “comunistas”. Por su parte, Sergio manifiesta su apatía con respecto al funcionamiento del Estado y a su uso indiscriminado de la fuerza, y la simpatía por el diálogo que debió tener el Estado con el M19 para evitar muertos y hostigamientos. El Doctor Espitia y Lucía no manifiestan claramente su postura frente a la situación dentro del Palacio de Justicia.

Por su parte, el Estado aparece, finalmente, como el gran responsable -victimario- de esta historia, el papel que cumple el Estado en la obra *La Siempreviva* de Miguel Torres, es en definitiva de vital importancia, por su conducta alejada de la negociación en pro de salvar vidas de personas inocentes que se encontraban al interior del Palacio de Justicia, una vez entra por

intermedio de las Fuerzas Militares Colombianas, es el presunto culpable de la muerte y desaparición de muchas víctimas de este holocausto. Aun teniendo la obligación de proteger a las víctimas y rehenes del Palacio, realizó la Retoma en la que se incrementó el horror allí vivido, por quienes se encontraban al interior y por los espectadores de las vulneraciones a derechos humanos. En este caso, el discurso ofrecido por el Estado a los Medios de Comunicación, fueron de salvaguardia de los derechos humanos de las personas, del interés en la vida de los rehenes y de la intención de generar el espacio para proteger a los colombianos, pero en realidad no fue así. Las personas que trabajan para el Estado, en ese momento desempeñaban la labor y las órdenes de sus superiores. A través de discursos de confianza en los medios de Comunicación, esperaban que su reputación e imagen nacional, no quebrantarán y permaneciera en pro de la confianza que los colombianos tuvieron del Estado, pero en realidad era solo una manera de persuadir a las víctimas de los hechos y a las víctimas indirectas como la sociedad colombiana. Una de las Locuciones enunciadas en la obra, que hablan de este tema en específico es:

LOCUTOR

Graves y preocupantes interrogantes surgieron ayer al conocerse la noticia de que el procurador general de la Nación pedirá a la Cámara de Representantes juzgar al presidente Betancur por su presunta responsabilidad en los hechos relacionados con el criminal asalto al Palacio de Justicia, llevado a cabo por el M19 en noviembre pasado. La investigación sería ampliada al ministro de Defensa, general Miguel Vega Uribe, afirmó ayer viernes la cadena radial Caracol. Uno de los magistrados investigadores, Jaime Serrano Rueda, declaró que la toma del Palacio de Justicia es el delito más grande y más grave cometido en la historia de Colombia, y que este no podrá ser esclarecido nunca en su totalidad (Torres, 2014, sección Tercera parte Acto 3)

De las situaciones más representativas que tiene la obra *La siempreviva*, conforme a la Toma y Retoma del Palacio de Justicia, se destaca el comportamiento violento justificado por simpatía y subordinación de sectores políticos y dominantes de la Nación, como lo fue el M19 con la Toma del Palacio de Justicia, que a partir de su rechazo al Estado y a la política colombiana, en busca de la satisfacción de sus necesidades y de un cambio político y social para el país, planeó la Toma, que desencadenaría el terrible Holocausto del 6 y 7 de noviembre de 1985.

Así mismo, el comportamiento de militares y políticos del Estado, que a partir del amor por la patria, los himnos y desfiles militares como protectores de los colombianos, retomaron el Palacio de Justicia, lo hicieron conforme a su percepción de la paz y la protección de una Nación, que contrariaba los ideales del grupo guerrillero M19, pero sin encontrarse la diferencia entre guerrilleros y fuerzas militares, vulneraron los derechos humanos de las personas, no los protegieron, entre una lucha de egos y poder, se desaparecieron las diferencias entre quiénes era las víctimas y quiénes los victimarios, pues se encontraron en una mezquindad y violencia similar, con la diferencia de la legalidad para cometer las vulneraciones a los derechos humanos. Enfrentamiento que permeó a Julieta (*La siempreviva*) y a su familia, así como las demás víctimas y familias de víctimas del terrible acontecimiento ya mencionado.

Los comportamientos de ambas partes (Estado-M 19), tienen fuerza y excusa en el discurso de un líder o líderes respecto al odio incendiario de una u otra parte, con la finalidad de salvaguardar el poder y la estabilidad de un país según las creencias e ideales, con diferentes razones que tenga cada parte, sin embargo esas actitudes desarrollan con el tiempo la Violencia Directa que vimos con ocasión del Holocausto sufrido por Bogotá y todo el país desarrollado en la Toma y Retoma del Palacio de Justicia en 1985.

De manera categórica el Estado se convierte en el actante que engloba a todos los victimarios permitiendo invisibilizar la responsabilidad que tienen los entes estatales, desde el mínimo hasta el máximo cargo.

8. CONCLUSIONES

Las obras de teatro *Los Papeles del Infierno* (1968) de Enrique Buenaventura, integrada por las tres piezas: *La maestra*, *La autopsia y La tortura* y, *La siempreviva* (1994) de Miguel Torres son una construcción dramática y poética de los hechos violentos que vivieron los colombianos desde la mitad del siglo XX, en el período conocido como la Violencia política, hasta mediados de los años 80, con el fortalecimiento de las guerrillas insurgentes, especialmente el M19, responsable de los acontecimientos de la toma del Palacio de Justicia (1985). En tanto representación dramática su objetivo no se centra en dar cuenta del hecho histórico (tarea que corresponde a otras disciplinas y, como se evidenció en la reconstrucción del contexto histórico, no hay un acuerdo absoluto frente a los mismos) sino en reconocer sus impactos en la experiencia de los sujetos, para dar cuenta por la dimensión política de la violencia y su incursión en el escenario más íntimo: en la existencia humana (tarea del arte dramático).

El análisis del ethos de las víctimas y los victimarios en estas obras nos permitió identificar diferentes maneras de aproximación a estas nociones. En primer lugar, en todas las obras, el ethos de las víctimas se alimenta de las condiciones marginales en las que viven sus personajes: la descripción del pueblo en la pieza teatral *La maestra* refleja el abandono del Estado que se convierte en el caldo de cultivo para los abusos perpetrados por el Sargento y el despojo de bienes y tierras por parte de los políticos corruptos agenciados por el mismo Estado previo a las elecciones; por su parte, en *La siempreviva* el inquilinato y la necesidad de aceptar un trabajo que no cumple con su perfil formativo ni con sus expectativas económicas, por parte de Julieta, es una muestra de las condiciones estructurales y culturales que conducen a los personajes a terminar, de manera directa o indirecta, involucrados en acontecimientos de violencia.

En segundo lugar, las víctimas directas (Galtung, 2016) de estas obras: la maestra y su padre (La maestra), el hijo (La autopsia), la esposa (La tortura), Julieta y Victoria (La Siempreviva) se presentan como un síntoma de un país condenado simultáneamente por el abuso y la ceguera de un Estado que, al no garantizar las condiciones para el desarrollo pleno, termina por llevar a su propio pueblo al infierno de la violencia. Ellas se presentan como el reflejo de la resistencia, pero también de la renuncia, de la esperanza y la tragedia confirmada. Por ello, las obras no se centran en la historia de las víctimas directas (Galtung, 2016) sino, ante todo, en la historia de aquellas que, como resultado de la tragedia, deben cargar con el peso de las decisiones que les han sido impuestas a la fuerza o a través de procesos de manipulación. En *La maestra*, los niños ven morir al símbolo de su futuro; en *La autopsia*, el padre y su esposa se transforman en víctimas de su propio silencio y complicidad, es decir, de su corrupción; en *La tortura*, la esposa termina pagando las consecuencias de su ceguera y permisividad; y en *La siempreviva* Lucía muere en vida ante la desaparición de su hija. Pareciera entonces que la comprensión de la víctima no es siempre una tarea individual, sino que sus efectos se propagan como una bola de nieve en su entorno familiar, social, laboral; en su comunidad, en su región.

Aunque todas las historias narradas son impactantes justamente por la fuerza dramática de los personajes, en términos de las víctimas, nos interesa resaltar dos de ellas: Lucía y La Maestra. El personaje de Lucía, madre de Julieta en la obra *La siempreviva*, es el arquetipo de la víctima por excelencia, aquella cuya condición no cesa y se prolonga en el tiempo indefinidamente, al punto que se convierte en una experiencia universal, una especie de herencia que determina el ethos del país político. En otras palabras, Lucía no puede no ser víctima, pues representa a la madre despojada de su hija a quién ni siquiera puede darle un entierro digno. La incertidumbre de la muerte y la espera en medio de la certeza de saber que ya no está, se cruzan en este personaje para

señalar, en términos pasionales (Serrano, 2013), su condición de fragilidad que reitera la cesación de una vida que se repliega en un único objetivo: hallar a la hija muerta. Por su parte, La maestra, es un ejemplo de la víctima que asume su condición y se convierte en agente de su destino, aunque el final sea igualmente trágico. La maestra muere de inanición después de los actos perpetrados contra su padre y contra ella; pero esta muerte tiene un objetivo adicional, es una lección de honor y de fuerza que le permite restituir su dignidad arrebatada, representa la resistencia de un pueblo que no acepta los atropellos del Estado, encarnados en el Sargento, y que prefiere morir, antes que cargar con el lastre de una pena que le ha sido impuesta.

En relación con el ethos de los victimarios, podemos encontrar varios aspectos que coinciden entre los personajes que asumen esta condición en las obras. Tanto en *Los Papeles del Infierno* como en *La Siempreviva*, los victimarios recrean el abuso de poder, el uso indiscriminado de la fuerza y minimizan las situaciones en las que las víctimas se ven envueltas, justificándose en razones que se identifican con la violencia estructural y cultural definida por Galtung (2016). Por ejemplo, en las piezas *La tortura* y *La autopsia*, la urgencia de garantizar un empleo para suplir las necesidades básicas o el deseo de mantener el prestigio y las expectativas sociales respectivamente, nubla la capacidad crítica de los personajes frente a los dilemas éticos que sus oficios les plantean. Por su parte, en *La Maestra*, el Sargento que funge como victimario, se presenta como alguien “obediente” que cumple con su deber. Así, las acciones de estos personajes se minimizan al punto que quedan reducidas al cumplimiento de una tarea asignada como en el caso del verdugo, a responder a las exigencias del corrupto sistema judicial como el caso del médico legista, o a cumplir con las órdenes impartidas por su superior jerárquico como el caso del Sargento. Podemos entonces hacer uso de la noción de Banalidad del Mal (Arendt, 2003) pues no estamos ante monstruos sino ante seres humanos susceptibles de convertirse en tales cuando

renuncian a su capacidad de discernir, de juzgar, en tanto que se encuentran constreñidos por las circunstancias. En este sentido, los victimarios de estas piezas teatrales no tienen espacio para la contradicción, la oposición o la desobediencia pues la alienación es tal que no se cuestionan los impactos éticos o morales del desarrollo de sus acciones y, si acaso lo hacen, terminan por justificarse apoyados en un sistema que los obliga a convertirse en tales.

El gran actante que representa a los victimarios en ambas obras es el Estado, representado a través del Sargento, el verdugo, el médico, y las fuerzas militares. Las obras hacen una fuerte crítica al rol del Estado en la historia colombiana atribuyéndole la condición de victimario, bien sea por omisión, por ejemplo, cuando anulan cualquier posibilidad de desacuerdo político o de diálogo como el que desencadenó las acciones del grupo guerrillero M-19 en el caso de *La Siempreviva*; o por acción, en los hechos directamente narrados: los abusos cometidos por funcionarios públicos en *Los Papeles del Infierno* y las desapariciones del Palacio de justicia atribuidos al Estado en *La Siempreviva*.

Vale la pena resaltar cómo en estas obras se configura una delgada línea entre víctimas y victimarios, que recuerda la conceptualización presentada por Guglielmucci (2017) quien resalta el carácter contextual y algunas veces flexible de estas nociones. En términos del ethos, los victimarios justifican sus acciones afirmándose en su condición de sentirse víctimas del sistema, de sus exigencias y competencias, de las expectativas sociales, en fin, de las condiciones estructurales del país que no permite el desarrollo de sus proyectos de vida. Esto es evidente en el caso del verdugo, del médico legista y del M19. Las desigualdades sociales, la falta de participación política, la pobreza se cruza en estas historias para intensificar las acciones de los victimarios. Por otra parte, es interesante tanto en *Los papeles del Infierno* como en *La siempreviva* las víctimas son representadas por mujeres, mientras que los victimarios son representados en los

personajes masculinos, esto refleja también un elemento cultural que permite la reproducción de la violencia directa. Este es un punto que valdría la pena continuar desarrollando en otros análisis.

Conocer la historia es de vital importancia, porque los acontecimientos más relevantes que tienen que ver con la violencia del pasado, repercuten en el conflicto que vive Colombia actualmente. Para comprender el presente es necesario conocer el pasado. La caracterización de las víctimas y victimarios del conflicto armado ha tomado en la actualidad una dimensión diferente, el Acuerdo de paz (2016) entre el Estado y las Farc ha tenido una progresión en un contexto diferente, orientado a la búsqueda de una participación política del ex grupo guerrillero, en lugar de las armas. Condición que ha marcado una polarización en la población nacional, parte de la misma a favor del cambio establecido, y otra parte en contra. Estas divisiones acentúan nuevamente los roles de víctimas y victimarios y evidencian la delgada línea que separa a los unos de los otros en el conflicto colombiano.

En este sentido, consideramos que el teatro, a través de su representación dramática es una importante herramienta para sensibilizar y comprender otras versiones del conflicto, centradas fundamentalmente en la experiencia humana; una experiencia en la que no hay lugar a generalizaciones absolutas sino a experiencias de vida con sentido que pueden contribuir a una reflexión sobre los efectos del conflicto en Colombia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, J. (2019). Victimario: la víctima desconocida del conflicto armado colombiano, análisis de reparación en torno al principio de igualdad. *Revista del Derecho del Estado*, Universidad Externado de Colombia. N43, pp. 291-320. Recuperado de: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/5914/7614>
- Aguirre, J. (2019). Victimario: la víctima desconocida del conflicto armado colombiano. Análisis de su reparación en torno al principio de igualdad (Victimizer. The Unknown Victim of the Colombian Armed Conflict. Analysis of its Reparation Regarding the Principle of Equality). *Revista Derecho del Estado*, (43).
- Amador-Baquiro, J. C. (2010). El intersticio de la víctima-victimario: un análisis de los procesos de subjetivación de cuatro desvinculados de grupos armados en Colombia. *Universitas humanística*, (69), 163-184.
- Amossy (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. París, Delachaux et Niestlé.
- Amossy (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. París, Delachaux et Niestlé.
- Amossy (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, Presses.
- Amossy (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, Presses.
- Amossy, R. (1999). *La noción de ethos: de la retórica al análisis del discurso*. Amossy, Ruth (dir.).
- Ardila, M. Á. U. (2013). El movimiento sindical: el período de la violencia y la formación de la nueva izquierda colombiana, 1959-1971. *Diálogos de saberes: investigaciones y ciencias sociales*, (38), 135-145.
- Arendt, H, & en Jerusalén, E. (2003). *Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen.

- Aristizábal, E., Palacio, J., Madariaga, C., Osman, H., Parra, L. H., Rodríguez, J., & López, G. (2012). Síntomas y traumatismo psíquico en víctimas y victimarios del conflicto armado en el Caribe colombiano. *Psicología desde el Caribe*, 29(1), 123-152.
- Aristóteles, É. N. (1998). *La retórica*, trad. de Alberto Bernabé. Madrid, Alianza
- Borda, O. F. (2016). La violencia en Colombia. *Entornos*, 29(2), 27-32. DOI: <https://doi.org/10.25054/01247905.1260>
- Bourdieu, P., & Passeron, J. C. (2001). Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza, 13-85.
- Buenaventura, E. (1990). *Los papeles del infierno y otros textos*. Siglo XXI.
- Cadavid, E. (2010). *Historia de la Guerrilla en Colombia*. Recuperado el, 7.
- Calderón Concha, Percy (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista de Paz y Conflictos*, (2), 60-81. [24 de septiembre de 2020]24 de S <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2050/205016389005>
- Calderón Concha, Percy (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista de Paz y Conflictos*, (2), 60-81. [24 de septiembre de 2020]24 de S <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2050/205016389005>
- Cifuentes García, C. M., Pérez, J. M., & Quintero Suárez, S. (2018). La desaparición forzada: significación sobre el perdón y la reconciliación que tienen las víctimas indirectas del municipio de Puerto Berrío.
- Coral Rojas, V. (2013). La construcción del victimario en Enrique Buenaventura: una reflexión en torno a la construcción del victimario en la memoria histórica colombiana. *Cultura investigativa-Revista virtual semilleros de derecho*, (6), 52-66.

- Cortés Ramírez, M. N. (2018). El dispositivo de crueldad: la construcción de la mirada hacia el otro en los discursos de la violencia en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX. Falta Ciudad o país y sello editorial (si no tiene lugar o país, por lo menos debe tener el sello editorial)
- Cuenca, J. V. R. (2010). El papel de la antropología forense en la identificación de las víctimas del holocausto del palacio de justicia, Bogotá, Colombia (1985). *Maguaré*, (24), 333-357.
- Cuenya, L., & Ruetti, E. (2010). Controversias epistemológicas y metodológicas entre el paradigma cualitativo y cuantitativo en psicología. *Revista colombiana de Psicología*, 19(2), 271-277.
- Cuevas, H., & Pablo, P. (2012, julio - diciembre). Estudios cualitativo interpretativos de la política “. Dossier en. *Pléyade*: <http://www.revistapleyade.cl/wp-content/uploads/Pl%C3%A9yade-10-Digital.pdf>
- De Colombia, C. P. (1991). Constitución política de Colombia. Bogotá, Colombia: Leyer.
- Delupi, B. (2018). Consideraciones del ethos para un análisis del discurso político: el caso Carta Abierta. *Revista de Estudios Políticos y Estratégicos*, 6(1), 14.
- Eggs, Ekkehard (1999); “Ethos aristotélien, conviction et pragmatique moderne”. En Amossy Ruth (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*. París: Delachaux et Niestlé, pp. 31-59.
- Espinel, M. P. O. (2016). PROHIBIDO OLVIDAR: Revisión historiográfica de la Toma del Palacio de Justicia. Quirón. *Revista de Estudiantes de Historia*, 3(5), 101-116.
- Fattah, E. (2014). Victimología: pasado, presente y futuro. *Revista electrónica de ciencia penal y criminología*, 33(1), 1-33.

- Fernández, J. M. F. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. Cuadernos de trabajo social, 18, 7-31.
- Galtung, J. (1989). Violencia Cultural. 28 de junio de 2020. <https://www.gernikagoratur.org/wp-content/uploads/2019/03/doc-14-violencia-cultural.pdf>
- Galtung, J. (1998). Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Bakeas.
- Galtung, J. (2004). Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia. Foro para filosofía intercultural, 5.
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. Cuadernos de estrategia, (183), 147-168.
- Gardeazábal Bravo, C. (2014). Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies, 28(28), 7.
- Garzón, M. C. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones históricas sobre su desarrollo. Revista Historia de la Educación Colombiana, 12(12), 105-121.
- Godínez, V. L. M. (2013). Paradigmas de investigación. Manual multimedia para el desarrollo de trabajos de investigación. Una visión desde la epistemología dialéctico crítica. Recuperado de: <http://manualmultimediatestesis.com/sites/default/files/Paradigmas%20de%20investigaci%C3%B3n.pdf>.
- Gómez Gallego, J. A., Herrera Vergara, J. R., & Pinilla Pinilla, N. (2010). Informe final: comisión de la verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia. Universidad del Rosario.

- Gómez, J., Herrera, J., & Pinilla, N. (2010). Informe final: Comisión de la verdad sobre los hechos del palacio de justicia. Que cese el fuego.
- Guglielmucci, A. (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, (59), 83-97.
- Guglielmucci, A. (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, (59), 83-97. Enero 2017, Publicado el 01 enero 2017, consultado el 10 julio 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/revestudsoc/608>
- Guzmán, D. (2007). El ethos filosófico. *Praxis filosófica*, (24), 137-146.
- Guzmán, G., Borda, O. F., & Luna, E. U. (2019). La violencia en Colombia: estudio de un proceso social (Vol. 10). Ediciones Tercer Mundo.
<https://bdigital.uexternado.edu.co/handle/001/1423>
- Humanos, C. A. S. D. (1969). Convención Americana sobre derechos humanos suscrita en la Conferencia Especializada Interamericana sobre Derechos Humanos. B-32.
La violencia en Colombia. Tomo I. Pg. 110
- Leguízamo Sanz, M. C. (2013). La siempreviva, de Miguel Torres y la construcción de memoria. Ley N° 975 (Ley de Justicia y Paz). DIARIO OFICIAL 45.980 de la República de Colombia, Bogotá, 25 de julio de 2005
- Maingueneau (2007). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Nueva visión.
- Maingueneau (2007). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Nueva visión.
- Maingueneau, D. (2001). El ethos. *Semiología*, 103.

- Maingueneau, D. (2008). *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- Marín, (2012). *Teoría crítica y derechos humanos: hacia un concepto crítico de víctima*. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 36(4).
- Martínez, A. T. (2007). *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica: del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*. Ediciones Manantial.
- Meertens, D. (1995). *Mujer y violencia en los conflictos rurales*. *Análisis político*, (24), 36-50.
- Melo Morales, D. (2017). *Memorias quebradas: el bogotazo y la nueva novela histórica en el crimen del siglo y el incendio de abril*, de Miguel Torres.
- Micheli, R. (2011). Amossy, Ruth. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale* (Paris: PUF). *Argumentation et Analyse du Discours*, (7).
- Montero, A. S. (2012). *Los usos del ethos: abordajes discursivos, sociológicos y políticos*. *Rétor*, 2(2), 223-242.
- Ochoa, H. (2008). *Pasión y tragedia*. *Revista De Filosofía De La Universidad De Costa Rica*46, 117-118.
- Ortiz Jiménez, W. (2015). *Violencia política en Colombia. Paradojas e institucionalización de una disfunción*.
- Ortiz López, M. A. (2018). *Sobre vivir ausencias, velar la muerte y rehacer la vida en el teatro. La ruta de las mujeres buscando los cuerpos de las víctimas de la violencia política en Colombia*.
- Ospina Zapata, N. D. (2016). *Tragedia, metáfora y realidad en La siempreviva de Miguel Torres* (Master's thesis, Universidad EAFIT).
- Pécaut, D. (2008). *Las FARC:¿ una guerrilla sin fin o sin fines?.* Grupo editorial norma.

- Pereira, M. C. III.(2017) Las escenas de enunciación, el ethos y el pathos. *Semiología*, 77.
- Plantin, Christian. 2011. Las buenas razones de las emociones. Principios y método para el estudio del habla emocional (Berna: Peter Lang, Ciencias de la comunicación), 305 páginas, ISBN: 978-3-0343-0602-7;
- Ramos, C. A. (2015). Los paradigmas de la investigación científica. *Avances en psicología*, 23(1), 9-17.
- Realpe, N. B. (2000). La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura. *Estudios de Literatura Colombiana*, (7), 49-59.
- Restrepo Uribe, L. M. (2017). El arte como eje articulador del proceso ético y formativo en víctimas del conflicto interno colombiano. Falta Ciudad o país y sello editorial
- Reyes C. (27 de mayo de 2015). La arcadia.com: El teatro como espejo del conflicto Semana, (párrafo 4)
- Reyes Posada, C. J. (2016). Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia Dirección de Artes Área de Teatro y Circo.
- Rodríguez Rocha, M. (2017). La ideología del movimiento 19 de Abril" M-19" de 1974 a 1991.
- Rodríguez, J. A. (2008). Cognición y ciencia cognitiva.
- Rodríguez, S. M. (2017). De violencia a destrucción: Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. the journal of the graduate students of the department of romance and classical studies at michigan state university, 157.
- Román Osorio, S. (2015). Análisis de la sentencia Rodríguez Vera y otros (desaparecidos del Palacio de Justicia) vs. Colombia (Bachelor's thesis, Bogotá-Uniandes).
- Saavedra, T. (2014). La estrategia de victimización en “Mi confesión” de Carlos Castaño Gil
- NEXUS COMUNICACIÓN.

- Satizábal, C. (2015). Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro–. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 250-268
- Serrano, O. E. (1996). *La narración literaria: Teoría y análisis*. Cali, Colombia: Gerencia para el Desarrollo Cultural, Gobernación del Valle del Cauca.
https://www.academia.edu/20653468/La_narraci%C3%B3n_literaria_Teor%C3%ADa_y_an%C3%A1lisis_1996_Eduardo_Serrano_Orejuela
- Slavoj Žižek, (Six Sideways Reflections, 2008) Reyes, Carlos José. “Enrique Buenaventura, el dramaturgo”, en: *Letras Nacionales*, 1, 1965, 85-96
- Sófocles, A. (2000). *Edipo rey*. Editores Mexico Unidos.
- Torres M. (16 de Enero de 2013). *La Función- La Siempreviva*. Señal Colombia. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=9jvnpBfBD8o>
- Torres, M. (2014). *La siempreviva*. SCR-Idartes y Ministerio de Cultura.
- Valbuena García, L. (2015). *Literaturas de la toma del Palacio de Justicia. La tragedia entre la historia y la literatura*. Departamento de Historia.
- Villarreal, Á. F. A., & Barco, G. E. C. (2006). La toma del palacio de justicia: la reparación del daño en eventos de violación de derechos humanos. *Vniversitas*, 55(112), 317-349

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, R. O. D. (2016). La siempreviva o el lenguaje del sufrimiento (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de Colombia).
- Centro Virtual Isaac Portal Cultural del Pacifico <http://cvisaacs.univalle.edu.co/enrique-buenaventura/>
- Ducrot, O. (1998). Los modificadores desrealizantes. *Signo y seña*, (9), 45-72. DOI: <https://doi.org/10.34096/sys.n9.5643>
- Echavarría, S., & Leany, S. (2017). La siempreviva, de Miguel Torres: usos pedagógicos de memoria y olvido.
- Lee, C. C. (2005). En torno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria. Universidad del Valle.
- Leguizamón Sarmiento, K. A. (2016). El teatro del conflicto y la enseñanza de la historia reciente.
- Lugo, J. L. B., & Restrepo, M. C. La construcción del ethos en textos narrativos escritos por niños: análisis de un caso. *DISCURSOS CONTEMPORÁNEOS EN AMÉRICA LATINA*, 103.
- Monson, X. (2017) De violencia a destrucción: Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura.
- Martínez Gómez, J. A. (2010). En torno a la axiología y los valores. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Recuperado el, 4.
- Orejuela, E. S. (1996). De sobremesa lecturas críticas. Universidad del Valle.
- Pecaut, (2001) Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953. Bogotá: Grupo Editorial Norma. Impreso.
- Ricoeur, P. (1995). Teoría narrativa. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ramírez, T. V. (2013). El ethos, de la retórica al análisis del discurso. Análisis de caso: La imagen de las FARC en las conversaciones de paz. NEXUS COMUNICACIÓN.

Roldán Ruiz, J. (2014) Conversaciones cruzadas: otras voces hablan del arte como una posible herramienta para la construcción de paz.

Ruiz García, P. (2016). La ausencia desde el teatro o el teatro desde la ausencia-la experiencia del actor de teatro al representar la desaparición forzada (Bachelor's thesis, Uniandes).