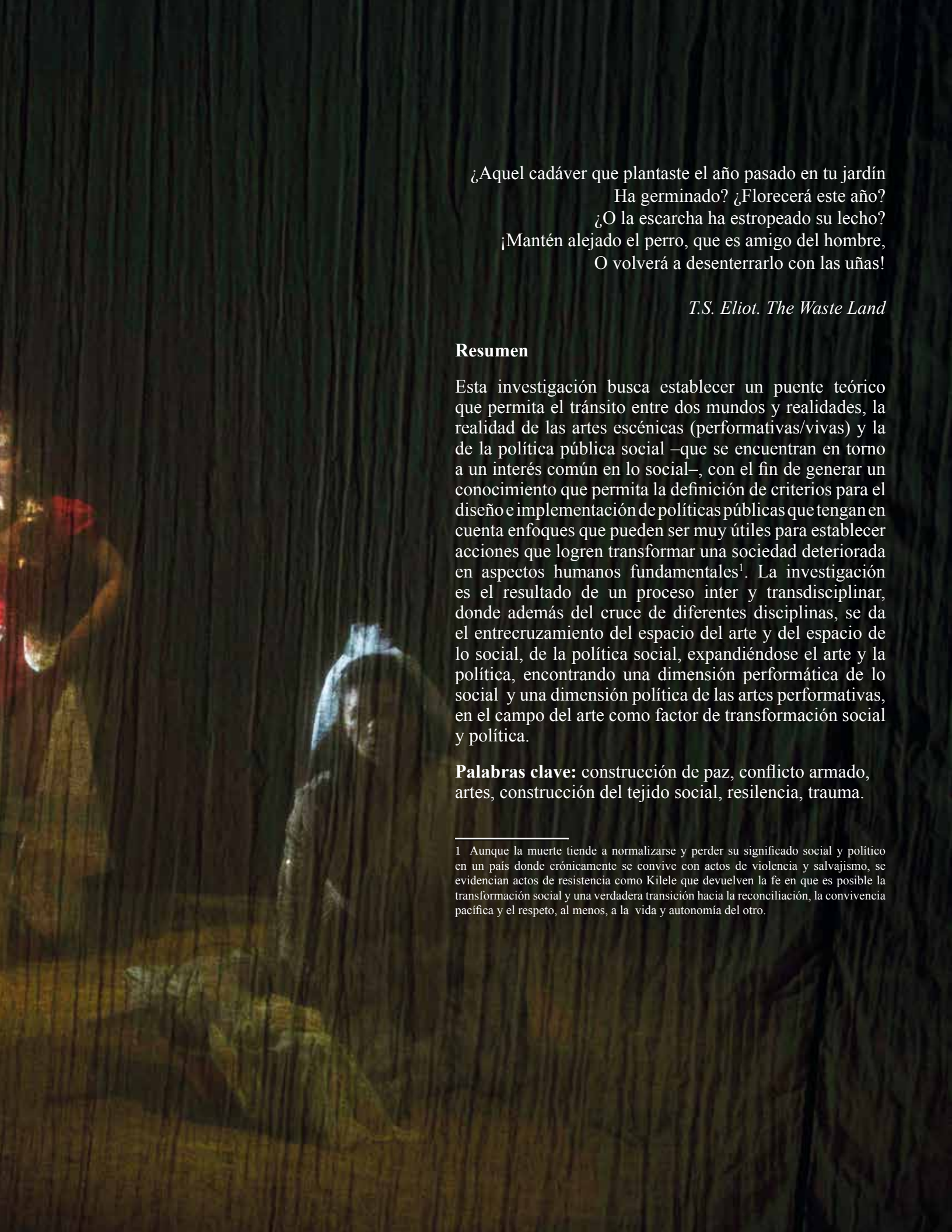




Acerca DE
los procesos
de reparación
en **obras**
PERFORMA-
TIVAS

Paola Helena Acosta Sierra



¿Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín
Ha germinado? ¿Florecerá este año?
¿O la escarcha ha estropeado su lecho?
¡Mantén alejado el perro, que es amigo del hombre,
O volverá a desenterrarlo con las uñas!

T.S. Eliot. The Waste Land

Resumen

Esta investigación busca establecer un puente teórico que permita el tránsito entre dos mundos y realidades, la realidad de las artes escénicas (performativas/vivas) y la de la política pública social –que se encuentran en torno a un interés común en lo social–, con el fin de generar un conocimiento que permita la definición de criterios para el diseño e implementación de políticas públicas que tengan en cuenta enfoques que pueden ser muy útiles para establecer acciones que logren transformar una sociedad deteriorada en aspectos humanos fundamentales¹. La investigación es el resultado de un proceso inter y transdisciplinar, donde además del cruce de diferentes disciplinas, se da el entrecruzamiento del espacio del arte y del espacio de lo social, de la política social, expandiéndose el arte y la política, encontrando una dimensión performática de lo social y una dimensión política de las artes performativas, en el campo del arte como factor de transformación social y política.

Palabras clave: construcción de paz, conflicto armado, artes, construcción del tejido social, resiliencia, trauma.

¹ Aunque la muerte tiende a normalizarse y perder su significado social y político en un país donde crónicamente se convive con actos de violencia y salvajismo, se evidencian actos de resistencia como Kilele que devuelven la fe en que es posible la transformación social y una verdadera transición hacia la reconciliación, la convivencia pacífica y el respeto, al menos, a la vida y autonomía del otro.

That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!

T.S. Eliot. *The Waste Land*

Abstract

This research seeks to establish a theoretical bridge that would allow to transit between two worlds and two realities, the reality of stage arts (performative/live) and the reality of public social policy—which come together around a common social interest—in order to generate knowledge that allows to define criteria for the design and implementation of public policies, which take into account approaches that are useful for establishing actions that would achieve the transformation of a deteriorated society regarding fundamental human aspects³. This research is the result of an inter- and trans-disciplinary process, where, in addition to an intersection of different disciplines, the space of art and the space of the social and social policy get intertwined, expanding our understanding of art and politics through the discovery of a performative dimension in social affairs and a political dimension in performative arts, in the field of art as a factor of social and political transformation.

Keywords: peace building; armed conflict; arts; construction of the social fabric; resilience; trauma.

Acerca dos processos de reparação em obras performativas

Resumo

Esta pesquisa procura estabelecer uma ponte teórica que permita o trânsito entre dois mundos e realidades, a realidade das artes cênicas (performativas/vivas) e a realidade da política pública social—que se encontram em volta dum interesse comum no social—, com o fim de gerar um conhecimento que permita a definição de critérios para o desenho e implementação de políticas públicas, que tenham em conta perspectivas que possam ser úteis para estabelecer ações, que cheguem a transformar uma sociedade deteriorada em elementos humanos fundamentais⁴. A pesquisa é o resultado dum processo inter e trans-disciplinar, onde além do cruzamento de diferentes disciplinas, se dá o entrecruzamento do espaço da arte e do espaço do social, da política social, se expandindo a arte e a política, achando uma dimensão performática do social e uma dimensão política das artes performativas, no campo da arte como fator de transformação social e política.

Palavras Chave: construção da paz, conflito armado, artes, construção do tecido social, resiliência, trauma.

2 This article is part of the research entitled “Escenas de reconocimiento: aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de *kilele*, una *epopeya artesanal*” [Scenes of recognition: Contributions to the public policy of full reparation based on the analysis of *kilele*, an *artisan epopee*], carried out by the author at the Pontificia Universidad Javeriana to obtain the degree of Magister in Social Policy, directed by Gustavo Adolfo Salazar. The most important issues of the thesis are resumed here, as well as the results of the investigation which lasted two years.

3 Although death tends to be normalized and to lose its social and political significance in a country where people chronically live together with acts of violence and savagery, acts of resistance are evidenced too, such as *Kilele*, which return the faith that it is possible to achieve social transformation and a real transition toward reconciliation, peaceful coexistence, and respect, at least, for life and for the autonomy of the Other.

4 Embora a morte tenha tendência à normalização, e assim perder seu significado social e político num país onde cronicamente se convive com atos selvagens e de violência, evidenciam-se atos de resistência como *Kilele* que devolvem a fé em que é possível a transformação social e uma verdadeira transição para a reconciliação, a convivência pacífica e o respeito, pelo menos, à vida e autonomia do Outro.

Autores como Veena Das (1996, p. 69) reconocen la importancia de que se dé una representación ficcional de los hechos traumáticos para que estos puedan ser asimilados y comprendidos⁵, y por tanto, se produzca una reparación; sin embargo, no es del todo claro el porqué de ese fenómeno⁶. En el caso de Bojayá se han registrado expresiones culturales, especialmente en la música y la danza, que refieren los acontecimientos relacionados con el 2 de mayo de 2002 y con las consecuencias posteriores a los hechos como el éxodo a Quibdó y la llegada de las entidades del Estado prometiendo ayudas.

Los alabos, en las voces de mujeres, así como las composiciones de rap de los jóvenes, son narraciones en las que se nombra y dignifica a las víctimas y se identifica a los victimarios. En ellas se alude a un nosotros con atributos y valores, se otorgan palabras al dolor y a la pérdida, se formulan demandas de justicia y se enuncian expectativas de reparación (Bello *et al.*, 2005, p. 148).

En la formulación de la política pública para la reparación integral a víctimas es muy importante tener en cuenta—por ejemplo, para la definición de lineamientos y acciones concretas que formen parte de programas de reparación— las características específicas que tienen las expresiones artísticas como medio de reparación; es decir, es necesario que se tengan criterios para determinar el modo en que estas expresiones contribuyen a la reparación de las víctimas.

En este artículo se analiza una obra en especial, *Kilele*, tal vez una de las obras artísticas más significativas al respecto que se han realizado en Colombia en los últimos años por varias razones: por referirse a uno de los hechos más vergonzosos ante la comunidad internacional por evidenciar la responsabilidad del Estado en los hechos como lo determinó el informe del Alto Comisionado de las Naciones Unidas (ONU, 2002, pp. 19-24); por la labor investigativa que se dio en torno a la creación y producción de la obra; por las características estéticas intrínsecas y semánticas de la obra; por haber vinculado en su génesis y en su puesta en escena a la población víctima de los acontecimientos; y por la relevancia que ha tenido en el ámbito nacional. Por estas razones, se trata de una obra muy pertinente para determinar cuáles son los elementos de reparación integral a víctimas que se pueden dar en una obra artística, específicamente, una obra perteneciente al ámbito de las artes performativas como *Kilele*.

El acontecimiento como pérdida del sentido

Una masacre, por más que la palabra parezca cotidiana en el contexto colombiano, es decir, algo que se convierte en una parte habitual de nuestro vocabulario—una palabra común en los noticieros, en los periódicos, en los libros, en los discursos y en las bocas—, es un acontecimiento radicalmente catastrófico, algo terrorífico, siniestro, sangriento, macabro, espeluznante, mortificante, atroz y doloroso. Pero todos estos adjetivos se vuelven insuficientes y palabra muda para expresar un hecho que por naturaleza implica una crisis que afecta, entre otras, la dimensión social, psicológica y lingüística de los

5 Dice Veena Das (1996): “Some realities need to be fictionalized before they can be apprehended. This is apparent in the weight of the distinction between the three registers of the real, the symbolic, and the imaginary in the work of Lacan, and in Castoriadis’s formulation of the necessity of working on the register of the imaginary for the conceptualization of society itself” (p.69).

6 En este tema se sitúa la investigación actual de doctorado que se ha enfocado en la relación que existe entre el arte y la construcción de paz, específicamente en el análisis de los procesos artísticos basados en eventos traumáticos y de los procesos de resiliencia y superación del trauma, así como la contribución de las artes a la creación de memoria histórica y la construcción de paz.

individuos, es decir, impacta el hecho mismo de su expresividad y su comunicabilidad. En efecto, las situaciones altamente traumáticas tienen repercusiones muy complejas a todo nivel y encierran lo que se podría denominar como pérdida de sentido o, al menos, una crisis de sentido que repercute en la capacidad referencial y comunicacional del lenguaje.

Si el sentido es una cualidad de la comunicación y de la interpretación en la que hay una correspondencia entre los fenómenos que se experimentan y la razón que explica estos fenómenos, surge entonces la pregunta de cómo pensar una situación que no tiene sentido, o cuyo sentido no se puede comprender.

Veena Das (citada por Ortega, 2008, p. 28), siguiendo a Furet, define los acontecimientos como eventos que “instituyen una nueva modalidad de acción histórica que no estaba inscrita en el inventario de esa situación” (Ortega, 2008, p. 28). Por tanto, un acontecimiento es un evento que no está inscrito en el inventario de la situación social en la que ocurre. Al no pertenecer a la esfera de lo que se conoce, implica una experiencia nueva que transforma la cotidianidad y, de hecho, la realidad. Una masacre, por más cínico que suene, es un acontecimiento.

Estos acontecimientos presentan dinámicas que rebasan los criterios de previsión de la comunidad e incluso [...] interrogan ya no solo la viabilidad de la comunidad, sino la vida misma: los eventos surgen indudablemente del día a día, pero el mundo tal y como era conocido en el día a día es arrasado (Ortega, 2008, p. 17).

La devastación y el arrasamiento del mundo, como ocurre evidentemente en las situaciones altamente traumáticas, implican no solo la desaparición y la pérdida de una serie de condiciones a las que los sujetos y la comunidad se encontraban adaptados o acostumbrados, sino también la dificultad subjetiva de comprender el acontecimiento nefasto y la nueva situación que sucede a una situación anterior que era conocida. Esta novedad, el acontecimiento, implica la destrucción de lo conocido, de lo que es familiar: “Así pues, un acontecimiento traumático no se define tanto por el final del consenso social ni por la destrucción de la comunidad, sino por la desaparición de criterios” (Ortega, 2008, p. 35). Estos criterios se refieren a los conceptos y presupuestos que permiten comprender y actuar en el mundo.

No se puede comprender del todo el acontecimiento traumático porque es algo para lo que no se tienen palabras ni conceptos que lo expliquen, ya que se percibe como inexplicable e innombrable porque no está en el registro vivencial y conceptual previo de los sujetos. Como lo comenta Ortega, las víctimas de un hecho de esa índole, en general de las vivencias y experiencias altamente traumáticas que ocurren en los conflictos armados, sufren procesos de desterritorialización, desobjetivación y destemporalización. En efecto, lo que sucede tras una masacre es una pérdida de realidad en la que el lenguaje parece insuficiente para expresar lo que ese hecho realmente significa.

Hasta que el silencio se convierta en sonido

Cuando ocurrieron los hechos de Bojayá, el autor de *Kilele*, Felipe Vergara, estaba en Bogotá y se enteró de lo que había ocurrido, como la gran mayoría de personas, por los medios informativos. Como menciona Vergara, uno de los aspectos que le llamó más la atención, fuera del hecho de que en este acto se evidenciaba la confluencia de los tres actores principales del conflicto, incluyendo al ejército colombiano por omisión, era un artículo que salió al poco tiempo donde se mencionaba que los habitantes habían realizado un ritual mágico-religioso, relacionado con las prácticas y creencias propias de la cultura chocona afrodescendiente, en el que formulaban una especie de maldición contra los responsables de los actos que habían llevado a la muerte a gran parte de la población de Bellavista cuando una pipeta de gas cargada de explosivos había estallado en la iglesia donde la población civil se había refugiado.

Este fue el punto de inicio de una búsqueda personal que se convertiría paulatinamente en una búsqueda colectiva de grandes dimensiones. En sus inicios se trataría de un llamamiento que afectaría la dimensión emocional, humana, intelectual y artística del autor, y que se iría transformando en una iniciativa con un alto componente social y político relacionado con algunos de los derechos fundamentales que han cimentado la cultura contemporánea: el derecho a la vida, el derecho a una vida digna y el derecho a una muerte digna. Al respecto Reyes Mate señala: “[...] de una u otra manera las éticas modernas se basan en el reconocimiento de la dignidad de todo ser humano y en el respeto del otro. La ley moral se basa pues en la dignidad” (Reyes, 2008, p. 31).

Los hechos ocurridos en Bojayá no solo afectaron la vida de los pobladores sino también su muerte, así como se afecta la muerte en el caso de las personas desaparecidas al impedir las prácticas sociales y culturales que facilitan el duelo y la restitución de los espacios asignados a los vivos y a los muertos. La mayoría de cadáveres fueron dejados atrás sin un entierro adecuado, a causa del terror, por demás lógico, que sintieron los pobladores que tuvieron que huir de su territorio y de sus hogares, dejando atrás los cuerpos desmembrados de sus familiares en una fosa común que se improvisó en el único terreno seco que encontraron: sin nombre, sin identidad, sin reconocimiento.

El mundo de los muertos y el de los vivos colisionaron en Bojayá, hasta el punto que las poblaciones aledañas, tras el retorno de los habitantes tras su éxodo en Quibdó, llamaron a esta población *el pueblo de los vivos muertos* (Bello et al., 2005, p. 88). En efecto, “la inquietud de los vivos porque los muertos aún no ocupan su lugar de ancestros, ha hecho que más de la tercera parte de la población originaria no haya retornado a Bellavista, y ha provocado que los que retornaron modifiquen sus prácticas por el temor que les producen los muertos” (Bello, 2005, p. 88).

El entierro de los muertos se convertiría con el tiempo en el tema central de la obra *Kilele*, pero también en uno de los temas sociales más trascendentales que afecta y afectó a la población de Bojayá, de hecho, no parece posible una reparación sin que se realicen las ceremonias funerarias que resulten adecuadas para la cultura de sus pobladores. Al respecto, la negligencia o dificultad del Estado para realizar el posterior reconocimiento de los cuerpos que se encontraban en la fosa común es preocupante: años después de la tragedia la población se quejaba de que no se hubiera realizado todavía el reconocimiento.

A este hilo conductor de la obra llegaría Vergara tras una travesía que lo llevaría a vivir en las poblaciones del Chocó por varios meses para realizar el trabajo de campo de una investigación en creación artística. *Kilele* es una obra de largo aliento cuyo proceso creativo implicó muchos años y esfuerzos; mientras Bojayá se iba perdiendo en el olvido mediático se iba incubando una obra artística que le daría forma y nombre a los acontecimientos y que se emparentaría, como un símbolo, a Bojayá como si se tratara de una segunda piel, de un retrato, de un cuerpo.

El trabajo que implicó la creación de *Kilele*, una obra que partía de un acto de inminente destrucción, fue más que todo de memoria continua, de volver una y otra vez sobre los hechos desde diferentes enfoques, a partir, por supuesto, de los testimonios de las víctimas y una aproximación a la cultura de la que forman parte, posibilitando lo que Margalit denomina un recuerdo compartido que “es más que un mero acumulador de recuerdos individuales: necesita un entendimiento [...] integra las diferentes perspectivas de los que comparten en una versión única o, por lo menos, en pocas versiones, las perspectivas de las personas que estaban, [de esta forma] otras personas [...] pueden ser incorporadas

a esa experiencia por las personas que participaron de los acontecimientos” (Margalit, 2002, p. 44). *Kilele* constituye un acto de no olvido que, como afirma Felipe, le da un marco visible a los hechos y les concede la relevancia que deben tener para una sociedad: “[...] tratamos de que a estos fenómenos, como lo que pasó en Bojayá, se les dé una importancia, la importancia que tienen, porque de otra manera se olvidan en el afán de los días”.

La memoria es algo que se construye y modifica, sin embargo, no es que los hechos se modifiquen en su realidad o que cambien los hechos que efectivamente ocurrieron, es el significado que puede tener lo que se actualiza en el acto de su representación. La memoria configura una interpretación visible. En este punto cobra gran relevancia la reflexión de Paul Ricoeur (2004) sobre la memoria y la imaginación, donde la memoria-imagen, la memoria que se transforma y representa a través de imágenes consiste “en ‘poner ante los ojos’, una función que puede ser calificada como ostensible: ésta es una imaginación que muestra, que da para ser vista, que hace visible” (p. 54)⁷. En *Kilele* se da un proceso de representación que implica construcción de memoria como un “poner ante los ojos” y que implica al mismo tiempo una concientización sobre una verdad que se muestra.

La verdad que se muestra en *Kilele* es la verdad de un trauma social en relación con la tragedia vivida por un pueblo que sufrió la muerte, a manos de unas fuerzas ajenas y violentas, de gran parte de su gente, los cuales además quedaron sin enterrar, lo que convirtió tanto a vivos y a muertos en almas en pena.

Para estos afrocolombianos los muertos no están ahora donde deberían estar, en el cementerio, están deambulando por los lugares donde habitan los vivos, invaden los diversos espacios, los de encuentro en la iglesia a través del temor que provocan sus manifestaciones, los de habitación con sus apariciones y los de las calles que se recorren de noche luego de la fiesta (Bello *et al.*, 2005, p. 87).

Kilele da forma a un drama concreto y en esta medida produce una memoria de los hechos ocurridos, lo que se convierte, como menciona el autor en la entrevista, en un acto de resistencia. Este consiste en la resistencia al olvido y a la falta de sentido de unos acontecimientos altamente traumáticos.

Un elemento muy importante en el papel que desempeña *Kilele* como mecanismo de reparación a las víctimas es el hecho de convertirse en un acto simbólico de enterramiento o funeral. En efecto, gran parte de los elementos que constituyen la obra: los cantos, las velas, el vestuario y, en gran medida, el lenguaje corporal, hacen referencia a rituales funerarios, lo que responde a una investigación consciente que había realizado el grupo Varasanta – dirigido por Fernando Montes y que realizó el montaje escénico de *Kilele* que se presentaría en Chocó– en torno al montaje de la obra. Es decir, en gran parte la obra se planeó como un ritual funerario simbólico para los muertos de Bojayá. En ese sentido, se propuso que la obra tuviera 119 funciones, cada una de las cuales estaba dedicada a uno de los muertos de Bojayá.

Este número (119) se convertiría en un número simbólico ya que la cifra precisa de muertos, debido al caos que se generó y a la falta de presencia de las autoridades competentes que realizaran el levantamiento de los cadáveres, se modificaría posteriormente tras las investigaciones del caso. Los ritos funerarios, el *gualí*⁸ por los niños, que es la ceremonia propia de la cultura de los pobladores de Bojayá, que está acompañado de cantos y oraciones, y el velorio por los mayores, se representan en la penúltima escena de la obra, que realmente se trata de la última escena (XVI), que consiste en un epílogo que cierra la historia con la muerte simbólica del protagonista de la obra: Viajero.

Lo que se plantea con *Kilele* es la recuperación en el campo de lo simbólico de una realidad relacionada con un trauma social derivado de unos acontecimientos que están vinculados a un conflicto nacional de grandes dimensiones en el cual hay una seria responsabilidad del Estado colombiano.

⁷ El texto original es el siguiente: “So it is also as a mixed form that we must speak of the function of the imagination consisting in ‘placing before the eyes,’ a function that can be termed ostensible: this is an imagination that shows, gives to be seen, makes visible”.

⁸ El *gualí* es un ceremonial representativo de la costa Pacífica colombiana, en especial de las zonas rurales, y consiste en una serie de cantos, recitales y juegos que se celebran con ocasión de la muerte de un niño (*gualí*).

Esta recuperación incide directamente en la elaboración de una memoria colectiva sobre los hechos y en la elaboración del duelo en las víctimas. Lo primero se da por medio de la representación, a través de un proceso estético que implica una dimensión dialógica –fundamental para Jelin (2002, p. 95)–, ya que la obra se construye a partir de los testimonios de las víctimas, en la que el autor se convierte en un testigo de un segundo nivel, según los niveles que señala Laub (1995), como testigo de los testimonios. La obra tiene entonces un carácter testimonial especial que genera una lectura simbólica de los acontecimientos.

Por otro lado, produce un efecto directo en el público al tratarse de una obra performativa, lo que se hace muy relevante desde la perspectiva de la memoria sensible, en la que se genera una apelación directa al espectador –en su dimensión sensorial– lo que en gran medida hace que haya una representación, que se viva el acontecimiento. *Kilele* es una memoria viva, es decir que se hace presente en cada actualización. Todo lo anterior, que tiene estrecha relación con la conformación de una memoria colectiva sobre los hechos, también cumple una función reparadora como medio simbólico en el proceso de duelo (Santner, 1992, p. 144).

Kilele encarna la memoria del sufrimiento de una población frente a unos hechos concretos que se representan de manera simbólica en la obra, en donde se da una gran cantidad de procesos semióticos diferentes que posibilitan tanto la creación de sentido como la existencia de un espacio de interpretación. Estos procesos, que se tratarán en detalle a continuación son: la generación de una estructura actancial, el proceso de simbolización, y la construcción del conflicto dramático.

***Kilele* o la arquitectura del mundo**

¿Qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido hacer?
¿Por qué el león rapaz tiene todavía que convertirse en niño?

Friedrich Nietzsche. Así hablaba Zarathustra.

El espacio teatral crea un espacio ilusorio que se convierte en el lugar ficcional donde ocurren las acciones, de esta forma produce por unos momentos un desdoblamiento, como sucede también en cine, entre un espacio real que corresponde al espacio de la sala donde se encuentra el auditorio y un espacio imaginario. Este es un punto fundamental que permite el juego estético, donde se establecen una serie de relaciones semióticas que forman parte de un pacto narrativo en el que las facultades imaginativas del espectador se ponen en juego⁹. Se trata de la formación de un campo ilusorio que se despliega más allá de los

⁹ El *pacto narrativo* es un concepto desarrollado por Umberto Eco que hace referencia al convenio que se da entre un texto y un lector acerca de los marcos de posibilidad en el universo del texto. Un claro ejemplo son los cuentos infantiles donde los animales hablan y el lector asume esto como algo natural al universo ficcional del cuento; en cambio en una obra de corte realista como *La educación sentimental*, de Flaubert, se establecen otras reglas donde el gato que aparece en el primer capítulo de la segunda parte solo se restriega sobre el terciopelo y el lector no espera que hable sino solamente que, a lo sumo, maúlle. Sobre este tópico puede consultarse la ingeniosa obra de Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*.



horizontes espaciales concretos. Cuando un personaje, encarnado en un actor, sale de la escena, no sale al espacio de la realidad, sino a un espacio imaginario que extiende el espacio ficcional que es completado por la imaginación del espectador. Entre una escena y otra hay una continuidad del mundo ilusorio. Lotman, lingüista y semiólogo ruso (1922-1993), estudió desde la perspectiva de la semiótica el fenómeno teatral. Sobre el espacio del teatro, este autor afirma:

El espacio teatral se divide en dos partes: la escena y la sala, entre las cuales se establecen relaciones que forman algunas de las oposiciones fundamentales de la semiótica teatral. Se trata, en primer lugar, de la oposición existencia/inexistencia. El ser y la realidad de esas dos partes del teatro se realizan como en dos dimensiones diferentes. Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en que se levanta el telón y empieza la obra, la sala deja de existir. Todo lo que se halla del lado de acá de las candilejas desaparece. Su realidad auténtica se hace invisible y cede el sitio a la realidad enteramente ilusoria de la acción escénica (Lotman, 2000, p. 64).

Esta oposición de la que habla Lotman sugiere la posibilidad de la creación de otra realidad que, en el caso de *Kilele*, se convierte en un espacio subsidiario de la realidad de la sala, a saber, el mundo de los espectadores. En *Kilele* se da una serie de correspondencias entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, sin que se trate de una obra de corte realista, ya que se trata de una obra, como lo expresa su director, Fernando Montes, con elementos que pertenecen a una estética profundamente surrealista y simbolista.

Ese espacio nuevo y originario¹⁰ que se presenta apela, al ser ilusorio, a la imaginación del espectador, quien es el encargado de actualizar su sentido. De hecho, como señala Umberto Eco (1996) “todo texto [refiriéndose en especial a los textos literarios] es una máquina perezosa que le pide al lector [espectador] que le haga parte de su trabajo” (p. 11). De esta forma, la obra se convierte en un mecanismo para la interacción social y la interpretación sobre un tema concreto que se representa en la obra. En el caso de *Kilele*, al ser una obra con un componente referencial alto sobre los hechos acaecidos en Bojayá, se establece un campo semántico y semiótico para la interpretación de estos hechos en los que el espectador, al pertenecer a la sociedad y al territorio donde ocurrieron, establece una identidad y apropiación de los mismos.

En las artes escénicas, sin embargo, no se trata solo de una realidad completamente ilusoria, pues en efecto, las acciones que suceden en la escena son encarnadas como si se tratara de acciones reales. El actor debe creer en lo que está sucediendo para su realización. Las acciones re-presentadas se convierten en acciones presentes.

Sobre la escena se despliega una cadena de acontecimientos, los personajes realizan actos, las escenas se suceden. Dentro de sí este mundo no vive una vida signica, sino auténtica: cada actor cree en la plena realidad, tanto de sí mismo sobre la escena como de su *partenaire* y de la acción en su totalidad (Lotman, 2000, p. 70).

Aunque el espectador no tome, gracias al pacto narrativo que se establece, las acciones como algo completamente real, es decir que si cae alguien muerto en escena no va a acudir por ayuda, el espectador efectivamente está ante acciones que de alguna forma no están siendo solo representadas y que en el espacio escénico son reales (presentadas). En *Kilele*, sin embargo, ocurre un fenómeno particular: la división entre los dos espacios que establece Lotman –el espacio de la escena y el espacio de la sala donde están los espectadores– pierde de alguna forma sus límites, ya que el espacio escénico invade la sala. Esto ocurre por dos hechos: primero, porque espacialmente la escena se extiende a la sala, por ejemplo cuando los actores aparecen y caminan por entre el público; y segundo, porque es una obra que en algunos momentos apela directamente al espectador integrándolo a la obra, por ejemplo cuando Castaño, que representa al perro de los dioses, gruñe y olfatea a los espectadores, o como cuando llagan las modelos, representantes de las ayudas humanitarias y de las intervenciones estatales y saludan y abrazan al público como si se tratara de reinas en un carnaval que está ocurriendo en ese momento. Es tanto así, que cuando se presentó la obra en algunas de las poblaciones de Chocó, algunos espectadores, ante la aparición en la obra de las modelos que querían abrazar a las víctimas, se pararon para ser saludados y abrazados como si se tratara realmente de los personajes que estaban representando. Se efectúa en *Kilele* una integración del espacio ilusorio o ficcional y el espacio real donde acontece la obra, entre el escenario y la sala, entre el espacio de los actores y el espacio de los espectadores.

Un carácter fundamental de las artes escénicas, por ser artes vivas, es que actúan directamente en la realidad y establecen relaciones especiales con los espectadores, al producir experiencias plenas de elementos sensoriales que se experimentan directamente, como en el teatro donde se constituye una obra compleja en la que se entrecruzan las acciones que realizan los actores, los textos, la escenografía y la conformación lumínica y sonora de la obra. Era frecuente en *Kilele* que los espectadores lloraran, gritaran, rieran, es decir, que manifestaran sus emociones físicamente en el desarrollo de la obra en una lógica de catarsis que es propia del teatro, como lo manifiesta Aristóteles en *La poética*.

El acontecimiento escénico actúa entonces como un mecanismo de catarsis en el que el espectador realiza un ejercicio de conmoción interior gracias a una compleja serie de mecanismos y procesos que se ponen en juego en la obra. Esta catarsis, así como se da en algunas de las manifestaciones del pueblo de Bojayá, sobre todo en música y danza (Bello *et al.*, 2005, p. 63), efectúa una acción de atención psicosocial y de superación del trauma que estaría relacionada con la reparación integral.

10 Vattimo establece en Poesía y ontología una diferencia entre el concepto de original, relacionado con la novedad, y el concepto de *originario*, como generador de nuevos significados.

La estructura actancial en *Kilele*

La importancia del análisis de la estructura actancial en *Kilele* radica en que se trata de un componente fundamental en la construcción del universo de relaciones entre la historia y los personajes y que permite la proyección, en el plano de la ficción, de los actores participantes en los hechos que sirven de telón de fondo y de referente de la obra.

En el marco del análisis actancial, los actantes no corresponden específicamente a personajes, ya que no se definen por sus atributos o características, sino por la función que cumplen dentro de un conjunto o sistema. En efecto, corresponden a un nivel de abstracción mayor que busca determinar la estructura de la obra. Aunque el protagonista o los protagonistas pueden en efecto corresponder usualmente con uno de los actantes, normalmente el *sujeto* que persigue algo, este sujeto puede corresponder, en algunos casos, a diferentes personajes que cumplen la misma función, a saber la búsqueda de un objeto. En el caso de *Kilele* por ejemplo, el personaje protagonista, Viajero, puede también integrar a un personaje social mayor del que es su representante simbólico, el pueblo, al ser el sujeto que busca restituir la paz a las almas en pena a través de la realización de las ceremonias fúnebres que restituyen el orden entre el mundo de los muertos y de los vivos.

Por otro lado, los actantes generan correspondencia con los actores sociales, en el sentido que tiene el término *actor* en el campo de la sociología y la política, es decir, como un actor político, un actor social, y en general, como una fuerza social o política en las relaciones que se dan en un sistema o situación específicas. Estas correspondencias obedecen a una lógica en la que los actores en el mundo de la realidad pueden corresponder a actantes en el mundo de la ficción. Por tanto, la estructura del conflicto que enmarca los hechos se proyecta sobre la estructura que enmarca en conflicto en el mundo de la obra. Por tanto, se genera un vínculo entre la estructura actancial de la obra y la estructura social y política del conflicto alrededor del cual se produjeron los hechos de Bojayá.

Esta correspondencia estructural no es del todo espontánea en el caso de *Kilele*, aunque lo puede ser en el caso de otras obras, ya que *Kilele* fue elaborada sobre la base investigativa que realizó el autor para la creación de la obra, por lo que la estructura actancial está mediada tanto por los diferentes testimonios que recogió Vergara como por las diferentes versiones documentales que consultó, todas las cuales, incluyendo el Informe del Alto Comisionado de las Naciones Unidas (ONU, 2002), tienden a construir una versión bastante congruente en la que se identifican como responsables de los hechos a los tres principales actores del conflicto armado en Colombia: paramilitares (y sus vinculaciones con políticos y fuerzas económicas de derecha), la guerrilla y el ejército (que en muchas ocasiones ha pecado por omisión y negligencia al permitir las acciones de los grupos paramilitares). Estas mismas versiones identifican a los pobladores de Bojayá como víctimas, y en muchos casos como víctimas estructurales del abandono estatal que llevó a que grandes zonas del territorio estuvieran bajo el control y la disputa de actores armados ilegales. Es lógico, por tanto, que la estructura del conflicto se proyectara de alguna manera sobre la estructura de la obra, y no se tratara de una estructura actancial aislada sin ninguna correspondencia con la realidad, o con una versión de la realidad bastante generalizada, al menos desde la perspectiva de las víctimas.

Los actantes se definen de acuerdo con el tipo de relación actancial, es decir, de acuerdo con la función que cumplen tanto en un sistema narrativo como en el desarrollo de los hechos. En una primera instancia podría pensarse que en *Kilele* cada uno de los personajes que se enuncian al inicio de la obra en su texto correspondería a un actante. Sin embargo, rápidamente se descubriría que hay grupos de personajes que cumplen una

misma función y que, por ende, representan un mismo actante, como sucede en el caso de los *diosecellos de poca monta, las ensombreadas y los dioses exiliados*.

En *Kilele* se conforman, en esencia, los siguientes actantes:

- Viajero.
- Nuevos dioses: Élmer, Noelia, Manisalva y Castaño.
- Dioses exiliados: Tadeo, Helena y Casimira.
- Ánimas: Polidoro, Ercilia, ánimas y espectros.
- Ángel de la muerte.
- Pueblo: Ensombreadas, gente del pueblo y Tomasa.
- Rocío.
- Las modelos.
- Ritos funerarios.
- Castigo a los perpetradores del crimen.

El cuadro actancial se configura en relación al actante sobre el que gira la historia; en este caso, Viajero es el actante sujeto de la relación de deseo hacia un objeto.

Si se ven las acciones que realiza Viajero, vemos que estas finalmente apuntan a la realización de los rituales funerarios: las novenas, en el caso de los mayores, y los gualí, en los niños, lo que se convierte estructuralmente a nivel actancial en el objeto de deseo. En las primeras escenas se manifiestan otros dos propósitos del héroe, es decir, de Viajero: vengar la muerte, encontrar a Tomasa y salvar a Rocío. Al respecto, es relevante que al final de la obra, estos dos propósitos no se cumplen. Tomasa permanece desaparecida y Rocío es ensombreada y llevada por los muertos (la muerte).

Dentro de la temática de la obra, la celebración de las ceremonias funerarias y la venganza están relacionadas con la realización de justicia, en cuanto en los dos casos se trata de devolver el equilibrio a una situación de desequilibrio: los cuerpos insepultos (sin ritual funerario) y el crimen sin castigo.

Viajero (sujeto) > desea > Justicia (objeto)

Por otro lado se dan las relaciones de oposición y colaboración (ayuda) frente al deseo de Viajero de hacer justicia. Como oponentes aparecen, en efecto, los diosecellos nuevos, que son los actores de las muertes. Como ayudantes aparecen Atrato, que en el caso de la justicia como castigo al crimen, es el que provee a Viajero del conocimiento para realizar la maldición contra los autores; y que para la realización de los ritos funerarios es el que impele a Viajero a responder al llamado de las ánimas. Los dioses exiliados, aunque en menor medida, ya que son al mismo tiempo parte del pueblo (los locos) y parte de los dioses antiguos, es decir, los representantes de la cultura de la población, pueden ubicarse en el grupo de ayudantes: Helena (Santa Rita) previene a Viajero, de forma cifrada, sobre la fecha en que ocurrirán los acontecimientos.

Élmer, Noelia, Manisalva y Castaño (opponentes) > Justicia < Atrato, ánimas –Ercilia, Polidoro, otras ánimas – y dioses antiguos (ayudantes)

La estructura actancial de *Kilele* se complejiza, pero al mismo tiempo se completa con la función que cumplen los demás actantes identificados. Las modelos, que representan las ayudas institucionales externas, ayudas humanitarias y estatales, que son presentadas en la obra de una forma bastante irónica, se oponen a Viajero, como falsos héroes, ya que, aunque de alguna forma buscan el mismo fin –justicia (bien, caridad)– el sentido de esa justicia se opone radicalmente al sentido que tiene para Viajero, que representa el significado que tiene para el pueblo, para las víctimas.

Viajero > Justicia (“verdadera”) ≠ Modelos > justicia (“falsa”)

El Ángel de la muerte tiene un papel neutral, aunque, como expresan los diosecellos nuevos, ha sido esclavizado por ellos, es decir, que el poder de decidir quién muere, y en concordancia, quién vive, es controlado por estos dioses que representan los distintos grupos armados que son actores en el conflicto en torno al cual ocurren los hechos de Bojayá. Sin embargo, los mismos diosecellos demuestran cierta prevención frente al Ángel de la muerte, lo que afianza el papel neutral que tiene y, en este caso, el papel que cumple como oponente y ayudante, tanto para el actante que representa Viajero como el que representan los nuevos dioses. De hecho, tras la maldición proferida por Viajero, el Ángel de la muerte (la muerte) ayudaría a Viajero y al pueblo a que se haga justicia frente a los hechos.

La función actancial que tiene Rocío, la hija de Viajero, parece mucho más compleja, ya que por un lado es el objeto de deseo de Viajero, es decir, el personaje de la obra al que quiere salvar, pero por otro lado, es la portadora de un mensaje para Viajero, mensaje que se conforma finalmente con su muerte. En efecto, el acto IX de la obra, cuando Rocío sigue a Polidoro al mundo de los muertos, es el acto fulcro y clímax de la trama, y es a partir de ese momento que Viajero sale de su inmovilidad para realizar tanto la maldición como los ritos funerarios por las ánimas de los muertos. Rocío representa a los ensombreados, es decir, a los vivos muertos o muertos en vida; al mismo tiempo representa la pérdida del deseo de vivir en los sobrevivientes que solo pueden encontrar a los suyos en el mundo de las sombras. La pérdida de Rocío configura un mensaje que tiene varias connotaciones en la obra: la aceptación de la pérdida para volver a la vida, el restablecimiento del equilibrio entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos y el llamamiento a la necesidad de justicia.

Rocío (destinador) > la aceptación de la pérdida / restablecimiento del equilibrio / necesidad de justicia > Viajero (destinatario)

Esta es la estructura actancial de *Kilele*, y es sobre esta que se posibilitan las distintas interpretaciones y actualizaciones del sentido que manifiesta la obra. Como se evidencia, hay un mecanismo generador de significado. Este significado puede ser actualizado de diferentes maneras, no obstante, en su conjunto mantiene relaciones actanciales estables, gracias a las cuales los personajes están asociados a la función que cumplen dentro de la historia. Aunque la obra no tenga, y posiblemente ninguna obra artística, un sentido unívoco, sí manifiesta un marco de verdad, que en *Kilele* está asociado a la versión que tuvieron en algún momento dado tanto las víctimas como organismos internacionales como la ONU.

Identificar los mecanismos mediante los cuales se genera el sentido en *Kilele* resulta útil para entender cómo funcionan en un contexto cultural, social y semiótico, las acciones que proveen de herramientas para la realización de muchos de los aspectos de la reparación integral. Podría pensarse que es algo irrelevante y que resulta, en una falsa analogía, como entender el funcionamiento en sus detalles físicos, mecánicos y matemáticos de una bombilla eléctrica que genera luz, en relación con el hecho social de proveer de servicio eléctrico a una población afectada por hechos como los que sucedieron en Bojayá¹¹. Sin embargo, en el análisis actancial de *Kilele*,

11 Un año después de la tragedia, en una visita a Bojayá del subdirector de la Red de Solidaridad Social y de funcionarios del Ministerio de Vivienda, del Instituto de Planificación Eléctrica y de la Gobernación de Antioquia, se anunció la destinación de 59 millones de pesos para que la población de Bojayá contara con 3 horas más de luz diarias. Sin embargo, para ese entonces la Electricidad de Bojayá se hallaba en quiebra y ni siquiera podía proveer del servicio de energía las cuatro horas que proveía antes, por lo que la asignación

se trata más bien de proveer de criterios para la evaluación de mecanismos, acciones y medidas estrechamente relacionadas con componentes fundamentales del derecho a la reparación integral (atención psicosocial o psicológica y homenaje a las víctimas, entre otros) y con elementos esenciales de la justicia transicional (derecho a la verdad, reconciliación y construcción de paz, entre otros).

De esta forma, se llenan de contenido concreto, desde un enfoque pragmático, los derechos y medidas que se promueven desde el derecho, la política y la ley, al determinar los mecanismos por medio de los cuales se efectúa la realización de los diferentes componentes de los derechos relacionados con la reparación a víctimas.

En las estructuras actanciales propias de las artes narrativas, es decir, en las que se cuenta una historia (teatro, cine, en algunos casos danza y literatura narrativa), se genera una proyección de la estructura política y social que enmarca una realidad y los acontecimientos que ocurren en esa realidad, por lo que se crea un ámbito o campo ficcional propicio para hablar sobre temas traumáticos, lo que, si se tiene en cuenta lo dicho varios autores sobre el trauma y, en general, sobre los efectos que tiene en los individuos y las colectividades que experimentan situaciones traumáticas como las ocurridas en Bojayá, permite establecer conexiones y vínculos entre el espacio ilusorio, en términos de Lotman (2000) y el espacio real, con lo cual se facilita la construcción de sentido gracias a la posibilidad de identificar actores sociales con actantes ficcionales en un conjunto semántico con un sentido pleno y de totalidad que es una cualidad de la novela y que se puede extrapolar a las demás artes narrativas.

Las relaciones actanciales en *Kilele* reflejan las relaciones sociales que enmarcan la tragedia de Bojayá. Actúan como una representación y concretan un testimonio vivo que se actualiza por medio de la puesta en escena de la obra. Permiten comprender, por tanto, al estar integradas en una narración, es decir, una serie de acciones, imágenes y secuencias en función de un tema y un desarrollo, un acontecimiento. Se genera en *Kilele* un marco de interpretación. Al tratarse de una obra con un referente real a un trauma social, la obra tiene una función reparadora para la sociedad en general y para las víctimas en particular, en el sentido que sugieren las obras de Caruth (1995), Jelin (2002) y Laub (1995), antes mencionadas, a través de procesos semióticos como la estructuración actancial de *una verdad* sobre los acontecimientos. Los espectadores identifican las relaciones de oposición y complementariedad de los diferentes actores sociales (actantes en el mundo ficcional) que gobiernan la lógica que subyace al conflicto. No se trata, sin duda, de una verdad histórica objetiva, pero integra un marco referencial concreto de hechos comprobables con una verdad subjetiva que tiene gran relevancia en la construcción de sentido sobre los acontecimientos que es operante como reparación simbólica y como mecanismo para la elaboración del duelo, entre otras funciones que se identificarán más adelante.

Proceso de simbolización en *Kilele*

Los símbolos, y en general el sistema simbólico en la obra *Kilele*, surgen fundamentalmente del encuentro entre dos mundos: el del autor de la obra y de los miembros del grupo Varasanta, y el mundo de los pobladores del Chocó, en donde Vergara realizó el trabajo de investigación artística. Vergara señala que en los inicios de la creación de la obra estaba interesado en el tema del entierro de los muertos, el cual estaba relacionado algunos textos con los que había tenido contacto de la literatura grecolatina, en especial de la *Eneida*, y de las obras de los autores de la tragedia griega. Para Vergara, los cadáveres insepultos son un aspecto universal frecuente en la literatura y

en la historia, lo que usualmente está relacionado con guerras y conflictos dramáticos.

¿Cómo que no? Y qué me dice de Vigía, Bellavista, Tagachí, Fallujah, El Carmen de Atrato, Sarajevo, San José de Apartadó, Mapiripán, Puerto Lleras, Troya, Pueblo Nuevo, Bracito, Srebrenica, Ciénaga, Hiroshima, El Cibao, La Gabarra, Halabja, El Charco, Tiro, Riosucio, Juradó, Kabul, Candelaria, Toribío, Nagasaki, Nueva Esperanza, Kabezi, Remacho, My Lai, Los Sotos, Salaquicito, Karam, Domingodó, Tal al Afar, El Veinte, Bocas de Amé, Pananti, Bartolo, Panzos, Kosovo, Puerto Conto, La Chinita, Guernica, Varsovia, San Martín de Porres, Bagadó, Kakrak, Damasco, El Siete, Cartago, Las Brisas, Beit Rima, Dujail, Napipi, Gatumba, Lloró, Cachemira, Caño Seco, Bagdad, Tibú, La Española, Samarcanda... (*Kilele*, acto X).

Un antecedente importante se encontraría en *Antígona*, de Sófocles, tragedia cuya temática es la necesidad moral en Antígona de realizar las ceremonias funerarias adecuadas a Polinices, hermano de Antígona, ante la prohibición del rey Creonte de sepultar el cadáver. De alguna forma, en esa obra lo importante es el enfrentamiento entre la ley moral y la normativa, en la que el héroe debe sacrificarse para cumplir un deber que le es impuesto por un principio moral. Las similitudes entre *Antígona* y *Kilele* son claras, y de cierta manera, Antígona se convierte en un hipotexto y genotexto de *Kilele*. El deber de sepultar a los *nuestros*, nuestros muertos, es una característica antropológica común a todas las culturas humanas, en efecto es un rasgo constitutivo del concepto de *humanidad*. Es muy interesante, a pesar de lo cínico que esto suena, que en el caso de Bojayá esa preocupación fuera tan latente en los testimonios de las víctimas.

Otro referente claro a la literatura y cultura grecolatina es el Caballo de Troya, que es transpolado en la obra tanto a las lanchas en las que vinieron las tropas Elméridas como a la pipeta que explotó. Viajero hace referencia a Odiseo y Eneas, como el héroe que busca regresar a su tierra, lo que señala otro de los temas importantes de *Kilele*: el regreso, en particular, a una tierra baldía y arrasada, un territorio de muerte.

En la obra se evidencia un tratamiento simbólico en muchos elementos que vinculan referencias universales antropológicas con los hechos ocurridos en Bojayá y con referencias a la literatura grecolatina. Dicho tratamiento genera un sistema referencial que provee de vínculos entre los hechos de Bojayá y una *cultura universal*. En consecuencia, a través de esta estrategia, se crean lazos entre la cultura de los pobladores del Chocó, en la que ocurrieron los hechos, y la cultura de los centros urbanos, entre un entorno rural y otro urbano, entre una alta cultura y una cultura popular y vernácula.

Por otro lado, hay un tratamiento simbólico de los actores sociales que desempeñaron un papel en los hechos relacionados con la tragedia de Bojayá. Por ejemplo, cada uno de los dioscellos de poca monta representa a uno de los actores armados reconocidos como responsables de la tragedia.

Élmer y las tropas elméridas: los paramilitares. El nombre proviene de la denominación que tiene el bloque de las autodefensas que hacía presencia en la zona en la época en la que ocurrieron los hechos, el Bloque Élmer Cárdenas. Manisalva: el ejército. El nombre proviene del Batallón Manosalva, que era el encargado de los puestos de control y vigilancia en el río Atrato Medio, y que por negligencia u omisión permitieron que las tropas paramilitares llegaran hasta Bellavista.

Noelia: la guerrilla. Denominación derivada de un hecho ocurrido días antes de la tragedia, en el cual tropas del frente 34 de las FARC, del Bloque José María Córdoba, habían asaltado

y saqueado una embarcación de las comunidades del Medio Atrato que trasportaba víveres y ayuda humanitaria para las tiendas comunitarias. El nombre de la embarcación era “Arca de Noé”. Se trata de una simbolización de los actos cometidos por este actor contra la población (Guerrero y García, 2010, pp. 8-9).

Otros personajes tienen un componente simbólico alto. Castaño, el perro de los dioscellos, fuera de la referencia que establecen con los jefes de las Autodefensas Unidas de Colombia, los hermanos Castaño, representa en la obra el terror y la violencia. En gran medida el carácter inhumano y bárbaro del conflicto. Las modelos, que están asociadas con las ayudas humanitarias y las iniciativas y proyectos estatales y de otras organizaciones, representan a los funcionarios de las diferentes instituciones que llegaron tras los hechos ocurridos en Bojayá. La ironía con que se trata la escena de las modelos de Modelos sin Fronteras, en la que hay una mezcla de caridad y farsa, surge en gran medida de la percepción expresa de los habitantes de Bojayá de la utilización de su dolor por parte de estas personas externas y del incumplimiento sistemático de las promesas hechas.

Retornamos en septiembre; nos prometieron tres meses de alimentación y no nos dieron ni un día de alimentación, nos prometieron mucha cosa, que nos iban a apoyar proyectos productivos, incluso a nosotros nos tocó presentar un proyecto de ebanistería y que en quince días nos aprobaban eso y hasta hoy van dos años y nada. [Hombre, Bellavista, 2003] (Bello *et al.*, 2005, p. 69).

“No nos mató la pipeta, pero nos va a matar la ayuda. Mire, yo estoy llevado, decepcionado. Aquí ya nadie quiere hacer nada. Hay como pereza, desánimo. La gente se está acostumbrando a algo así como la mendicidad” (Gómez, 2003).

Otros símbolos claros de la obra son los objetos y elementos que en ella aparecen:

- Las velas representan, por un lado, la vida de los hombres y, por otro, elementos de las ceremonias funerarias.
- La puerta de la iglesia, que sirve como barca, como puerta y como sepultura (fosa común) alude, en general, a un umbral de transición que comunica el mundo de los vivos con el de los muertos.
- Las casas y las palmas que aparecen en el alabao son la realidad que se vivía en la región, en la que muchas tierras de los pobladores que habían sido expropiadas a sangre y fuego eran utilizadas por grupos de origen dudoso para la siembra de palmas africanas para la extracción de aceite.

También aparecen varios elementos que simbolizan la cultura de las poblaciones chochoanas del Atrato.

- Los alabaos simbolizan los coros de cantaoras del Pacífico colombiano, frecuentes tanto en novenas (velorios) como en gualis, y en general en diferentes manifestaciones culturales de la región.
- El canto de los guacos.
- La terminología: gualí, novena, ensombrada, etc.
- La personificación del río Atrato.

Se evidencia en *Kilele* la presencia de una gran cantidad de elementos simbólicos que contribuyen en la construcción de sentido y en la creación de un canal de comunicación entre dos culturas, una regional y vernácula, y otra, de un ámbito con referencias más universales, o cuyos códigos tienen un rango más amplio. Se establece, por tanto, un puente simbólico que, por un lado, permite la interpretación de los hechos de Bojayá desde un enfoque donde se generan relaciones con aspectos antropológicos fundamentales, y por otro, permite una lectura





en la que los elementos particulares de la cultura del Medio Atrato se corresponden con elementos de la literatura y la cultura universal.

Igualmente, se generan códigos referenciales que apelan a la interpretación del espectador que debe actualizar y recomponer las connotaciones y en esta medida requieren de la mediación del público y de un intérprete que es activo en el proceso semiótico que se genera. Al no identificar directamente a los actores sociales que tuvieron un papel en los acontecimientos de Bojayá, ya que establece una especie de velamiento, se puede hablar de asuntos traumáticos, como si se tratara de algo diferente a la realidad. En esta medida es similar al lenguaje del trauma que habla a través de los sueños, como quintaescencia de la velación de la realidad en otra que aparentemente es inofensiva, pero que encierra lo que llamaría Veena Das (2007), un *conocimiento envenenado*.

Por otra parte, el proceso de simbolización determina un campo polisémico en el que la obra puede ser interpretada de diferentes maneras dentro de los límites de la interpretación¹², lo que posibilita un intercambio social más amplio. El canto de los guacos para la cultura chocoana está relacionada con un presagio de la muerte; pero también puede verse desde una perspectiva antropológica como un símbolo de una cultura mítico-religiosa; también puede interpretarse como una presencia de un elemento natural no domesticado, es decir, como representación de una entidad de las fuerzas que no son controladas por el hombre, lo que se relacionaría con Castaño, el perro de los diosillos en la obra, el lado salvaje y maligno de la naturaleza humana. En efecto, hay un grado de indeterminación que posibilita una lectura menos rígida y, por tanto, menos determinada de antemano. La polisemia es común en el lenguaje cotidiano, en especial cuando se descubre un doble sentido en las palabras; sin embargo, en muchas de las obras artísticas es un carácter esencial que posibilita y potencia la intervención activa del espectador que se hace parte de la obra como el que logra completar o descubrir el mensaje o el tema subyacente. Se trata entonces de una invitación a construir sentido en dos niveles: a) individual, entre el espectador y la obra, y b) colectivo, donde se intercambian las percepciones que se tienen para corroborar o validar la propia interpretación o para descubrir un aspecto que no se había descubierto.

En consecuencia, *Kilele* se convierte en un campo de elaboración de sentido individual frente a unos hechos concretos y en un campo de interacción social para la elaboración y dialogización del sentido de esos hechos, por consiguiente, posibilita el encuentro con el otro, lo que es un factor fundamental de reparación ya que ayuda a restituir un entorno social en relación a los acontecimientos traumáticos: permite hablar de ellos.

Elementos de reconocimiento

En *Kilele* se evidencian diferentes elementos de reconocimiento que son la base, finalmente, para construir una acción efectiva de conmemoración y homenaje a las víctimas, entre los que se evidencian:

¹² Umberto Eco trata el tema de los límites de la interpretación en dos obras: *Lector in fábula* y en *Los límites de la interpretación*. En estas fundamenta una teoría que trata de hacer un contrapeso a la estética de la recepción que a grandes rasgos plantea que toda interpretación es igualmente válida; en contraste, Eco define una posición moderada y establece que hay parámetros de validez en la interpretación, entre éstos, que toda interpretación parte de un sentido literal, es decir, de un primer sentido que tienen las palabras y, en general, los significantes, sobre el que posteriormente se derivan los otros sentidos que tienen una naturaleza connotativa. Otro de los elementos que determinan la interpretación es la estructura y la lógica que se establece al interior del texto o del sistema de significados. En efecto, aunque existe una polisemia, existe un rango de validez o certeza que se deriva de parámetros racionales.

- La investigación previa en la que se recogieron los testimonios de las víctimas.
- La aproximación a la cultura y contexto de las víctimas.
- La construcción de una obra que representa la tragedia.
- La construcción del drama en el que se dignifica la posición de las víctimas.
- El reconocimiento público de una verdad política, social y humana que subyace en los acontecimientos.
- La conmemoración del nombre y sufrimiento de las víctimas.
- La representación de la obra en el territorio donde ocurrieron los hechos.
- La representación de la obra en otros espacios nacionales donde se divulgó el drama profundo que vivieron y viven las víctimas.
- La promoción de un encuentro social en torno al tema de la obra: la masacre de Bojayá.
- La representación de la obra en espacios internacionales¹³.
- Involucrar a sectores de la sociedad independientes en la construcción de la obra.
- La realización de un documental sobre la gira de *Kilele* por las poblaciones del Atrato.

Todos estos elementos evidencian acciones de reconocimiento y un homenaje complejo a las víctimas y pobladores que sufrieron –y sufren– las acciones acaecidas en Bellavista el 2 de mayo de 2002. Como se comenta al final del documental, se trata de visibilizar una realidad compleja que no solo afecta a estos pobladores, sino a todo el territorio del Chocó.

A pesar de la distancia social y cultural entre el mundo del autor y el de la población víctima, se establece una posibilidad de encuentro dialéctico a través de un acto de representación que se convierte en un acto social ritualizado. Al respecto, Barnaby King (2008) señala:

These final moments of the play, the actors sitting or kneeling before the audience, looking into their eyes, demonstrate that the performance has been neither an attempt to hold up a mirror to a culture that is not theirs, nor an attempt to relieve guilt, but rather a living ritual enacted by one group of people for another in a “ritualized action,” or “sacred ceremony,” in which all participants acquire a little more knowledge of each other through the expression of what these events mean personally to them. The ceremony is also a conversation, and the tour of *Kilele* was just one half of the dialogue. (p. 107).

El reconocimiento no se centra, por tanto, en un acto unilateral de interpretación o definición, sino en el establecimiento de un campo de diálogo donde la voz y la percepción de las víctimas, que no necesariamente es unitaria, se pone también en juego. *Kilele* crea este campo de diálogo que permite el reconocimiento, que se transforma en un reconocimiento tanto del dolor por medio del señalamiento, como de la voz del otro, de las víctimas, y de los otros, la sociedad en general, que establecen un diálogo con la obra.

La intersubjetividad es una condición del establecimiento de la verdad, en donde, en gran medida, el juicio de los otros media en la elaboración de una verdad sobre la realidad. El consenso es un carácter imprescindible para el establecimiento de medidas y acciones de política de reparación que busquen dar cuenta de la necesidad de reconocer y conmemorar a las víctimas. Habermas (citado por Malvasio, 2008) fundamenta esta idea en su teoría sobre la verdad:

Frente a aquellas, la teoría pragmática de la verdad [de Habermas], en tanto considera a ésta una pretensión de validez entablada –implícitamente– con un tipo de acto de habla en un contexto de interacción, insiste en el carácter necesariamente intersubjetivo que ella tiene, en la medida en que para poder discriminar entre los enunciados verdaderos y los falsos, es requerida la necesaria referencia al juicio de los demás, emitido y sustentado en el contexto de la práctica comunicativa de argumentación (Malvasio, 2008, p. 86).

En este sentido, es en la praxis comunicativa donde se establece la verdad. *Kilele* se convierte en práctica dialéctica sobre los acontecimientos de Bojayá al promover el intercambio intersubjetivo por dos razones: por ser un arte performativo que establece un vínculo directo con el público –con la sociedad–, y por generar un espacio simbólico que requiere de la interpretación para construir el sentido. La verdad, sin embargo, como advierte Malvasio refiriéndose a la una nueva lectura de Habermas a la luz de Rorty, debe girar desde una perspectiva que aboga por un realismo objetivo, que tiene algo de patológico, por una praxis donde lo que se promueve es un deseo de solidaridad (Malvasio, 2008, pp. 94-95).

La solidaridad es retomada también por Rodríguez desde otro enfoque que se centra en la justicia reconstructiva. La solidaridad posibilita un cambio en la visión de mundo, *nuestra visión de mundo*, gracias a la inclusión de la visión de la víctima. Esta solidaridad implica, según Rodríguez, varios elementos, algunos de los cuales se asocian con el reconocimiento y la construcción de una memoria significativa (Rodríguez, s.f., p. 3).

¹³ Las primeras presentaciones de la obra se hicieron en Inglaterra, por invitación de Barnaby King, actor y director inglés que tuvo contacto con la obra en sus inicios.





Fotografía: obra Arraigo, Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad Pedagógica Nacional 2016

Presentación de elementos de reparación integral en *Kilele*

La reparación tiene dos contextos según De Greiff: uno que está relacionado con definiciones generales establecidas por las leyes y normativa internacional, y otro que se funda en la interpretación que se da en los programas de reparación. El análisis de *Kilele* intenta trazar un puente entre estos dos contextos a partir del análisis de una acción de reparación independiente de las medidas institucionales, pero que resulta relevante y propiciatoria para el establecimiento de una justicia reconstructiva, en la que las acciones deben cumplir una función social para la construcción de un sentido sobre los acontecimientos ocurridos y sobre la realidad de las víctimas presentes y ausentes (desaparecidas, muertas).

Los elementos reparadores de *Kilele*, por tanto, no pueden entenderse estrictamente desde los señalamientos que se establecen en la normativa internacional (declaraciones, pactos, convenios, etc.), sino también desde un enfoque que integre la naturaleza de las diferentes realizaciones concretas, es decir, desde el estudio y análisis de experiencias reparadoras –como *Kilele*–.

En este sentido, tras el análisis de *Kilele* se encuentran los siguientes elementos de reparación integral a víctimas:

- Contribuye a la elaboración de una memoria colectiva. Por un lado posibilita un campo estructurado que da forma a los acontecimientos; además, genera un mecanismo para el encuentro social en torno a los hechos ocurridos; por último, configura un sentido sobre los hechos donde se instaura memoria ejemplar.
- Es una acción de homenaje y conmemoración a las víctimas. Esto es posible gracias a una serie de acciones que se mencionan en el acápite anterior.
- Es una acción de reconocimiento. La obra se construye desde una perspectiva en la que se dignifica a las víctimas como agentes de justicia; además, integra en la creación y construcción del sentido de la obra los testimonios de las víctimas; igualmente, las nombra.
- Contribuye en la garantía de no repetición. La obra dinamiza un intercambio social intercultural, mediante el cual se concientiza a la sociedad sobre el sufrimiento de las víctimas y la relación de los hechos trágicos con aspectos políticos y sociales que son un condicionante del conflicto (desplazamiento forzado, usurpación de tierras, violación de derechos, etc.).

- Contribuye en la elaboración del duelo. Al darle sentido a los acontecimientos traumáticos y presentar la obra directamente en los territorios y poblaciones afectadas; además, al demostrar un interés profundo de un sector de la sociedad en sus problemas.
- Establece una medida de reparación simbólica. Repara a las víctimas al elaborar un ritual funerario simbólico para los muertos.
- Establece un mecanismo de solidaridad. Mediante el señalamiento del dolor y la re-presentación de los acontecimientos de Viajero, la obra configura un campo de interpretación donde se reconoce la heroicidad de las víctimas, por lo que promueve la solidaridad social en torno a ellas.
- Promueve un consenso sobre la verdad de los hechos. Plantea una tesis concreta y visible que es pública, y por lo tanto, se somete al intercambio argumentativo y al escrutinio.
- Es una medida de divulgación. Las diferentes presentaciones convocan a un público que presencia la representación del drama, en un registro simbólico y ritualizado, de las víctimas de Bellavista.
- Instituye una herramienta de resistencia social en contra de un discurso hegemónico que invisibiliza la voz de las víctimas. Produce una versión de los hechos donde se caracteriza a las víctimas y se les asigna un rol dentro de los hechos.
- Dignifica a las víctimas. Empodera la posición de las víctimas al representarlas en el universo ficcional como actores de justicia.
- Establece una dimensión política y moral en los acontecimientos. Vincula la historia de las víctimas con causas y condicionamientos sociales y políticos del conflicto en Colombia; además, restablece el estatuto moral de las víctimas al representarlas como agentes portadores de valores sociales y éticos.

Todos estos elementos conforman un campo de interacción entre la sociedad y las víctimas mediante el cual se hace posible la reconstrucción en el marco de lo que Rodríguez (s.f.) denomina *justicia reconstructiva*. La reconstrucción busca dar cuenta del pasado para enfrentar el futuro, bajo principios de solidaridad, inclusión, igualdad, reconocimiento y dignidad. *Kilele* –entendida como la diversidad de acciones vinculadas con la obra– es un caso ejemplar de acción reconstructiva y reparadora que atraviesa muchas las dimensiones instituidas desde la teoría y la política como reparación integral a las víctimas.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (s. f.). *La poética*. Universidad ARCIS. [En línea]. Recuperado de: http://www.dooos.org/articulos/textos/aristoteles_poetica.pdf
- Bello, M. et al. (2005). *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Caruth, C. (1995). *Trauma Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Das, V. (1996). Language and body: Transactions in the construction of pain. En: W. Daedalus. 125 (1), pp.67-91
- Das, V. (2007). *Life and Words*. California: University of California Press.
- Eco, E. (1992). *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- Eco, E. (1981), *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen.
- Eco, E. (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.
- Gómez, P. (25 de abril de 2003). La segunda muerte de Bojayá. *Revista Cambio*, No. 931.
- Greiff De, P. (Ed). (2010). Justice and Reparations Medio Atrato: entre la tragedia, el destierro y el abandono”. En *The Handbook of Reparations*, Oxford, Oxford University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- King, B. (2008). Acts of Violence. Theater of Resistance and Relief in the Colombian War Zone. *TDR*, 52(1), 88-109.
- Laub, D. (1995). Truth and Testimony: The Process and the Struggle. En: C. Caruth (ed.). *Explorations in memory*. Baltimore, EE. UU.: The Johns Hopkins University Press. 128-157.
- Lotman, L. (2000). *La semiósfera*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Malvasio, D. (2008). Sobre la concepción consensual de la verdad de Jürgen Habermas y sus dificultades. *Revista Actio*, 10. Recuperado de: <http://www.actio.fhuce.edu.uy/Textos/10/Malvasio10.pdf>, 81-96
- Margalit, A. (2002). *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder.
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). (2002). *Informe de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre su Misión*





de Observación en el Medio Atrato. Recuperado de: <http://www.hchr.org.co/documentoseinformes/informes/tematicos/bojaya.pdf>

Ortega, F. (Ed.) (2008). *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Pontificia Universidad Javeriana.

Reyes, M. (2008). *Justicia de las víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*. Barcelona: Anthropos.

Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rodríguez, M. E. (s. f.). *El estatuto moral de la víctima. La necesidad de una justicia reconstructiva*. [En línea]. Recuperado de: <http://catedravt.idhbc.es/docs/documento1.pdf>.

Santner, E. (1992). History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. En: S. Friedlander (ed.). *Probing the Limits of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.

Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universidad de Valencia.

Paola Helena Acosta Sierra

Bailarina clásica y contemporánea, profesional en Estudios Literarios y magister en Política Social de la Pontificia Universidad Javeriana, en donde realiza la Especialización en Resolución de Conflictos. Actualmente es estudiante del Doctorado en Teoría Crítica de 17, Instituto de Estudios Críticos, en México, con línea de profundización en estética y filosofía política. Cuenta con una trayectoria de 10 años en docencia universitaria, en donde su trabajo investigativo se ha enfocado en la relación entre el arte y la construcción de paz, específicamente en el análisis de los procesos artísticos basados en eventos traumáticos, y de los procesos de resiliencia y superación del trauma, así como la contribución de las artes a la creación de memoria histórica y la construcción de paz. Es miembro de la International Peace Research Association, IPRA, desde el 2014 y actualmente es Convener Internacional de la delegación en Arte y Construcción de paz para la Conferencia General en Sierra Leona en 2016, de los temas relacionados con arte, trauma, resiliencia y justicia transicional. paoladesumerced@gmail.com

Artículo recibido en agosto de 2016 y aceptado en septiembre de 2016.