

Teatro de la violencia: *Kilele* y la posibilidad del duelo

Theater of violence: *Kilele* and the possibility of grief

Paola Acosta S.

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, Colombia
paoladesumerced@gmail.com

Resumen

Este artículo trata sobre los mecanismos por medio de los cuales se pueden entender obras teatrales como acciones de reparación simbólica individual y social ante acontecimientos altamente traumáticos en un contexto de violencia social. En la primera parte se establecen algunos parámetros y conceptos relacionados con la sociología, la psicología y la política sobre víctimas. En la segunda parte se estudia el caso de *Kilele*, una obra de teatro colombiana sobre la tragedia de Bojayá, un pueblo de uno de los departamentos más marginados de Colombia en el que explotó, en el 2002, un cilindro bomba matando a setenta y nueve pobladores durante un combate entre guerrilleros y paramilitares.

Palabras clave:

Reparación simbólica – teatro de la violencia – trauma – memoria – testimonio – *Kilele*.

Abstract

This article treats the mechanisms by which theatrical works can be understood as individual and social symbolic reparations for traumatic events carried out in socially violent contexts. In the first section, we establish parameters and concepts related to the sociology, psychology, and politics of victims. The second part is a case study of *Kilele*, a Colombian theatrical work about the tragedy that occurred in the remote Colombian town of Bojayá. Here, in 2002, an exploding bomb killed seventy-nine inhabitants during combat between guerrillas and paramilitary troops.

Keywords:

Symbolic reparation – theater of violence – trauma – memory – testimony – *Kilele*.

La pregunta general subyacente a este artículo se podría formular de la siguiente manera: ¿de qué forma las obras teatrales pueden entenderse como acciones de reparación a las víctimas? La reparación a las víctimas forma parte de tres campos específicos: el de la política, en la medida en que esta se ocupa de establecer parámetros de convivencia y medidas de acción y reclamación cuando estos parámetros se infringen; el de la psicología, ya que investiga y trata los efectos en los individuos que se derivan de situaciones traumáticas; y el de la sociología, que se interesa por explicar y describir fenómenos sociales. El interés de esta investigación no se refleja solo en los campos anteriormente mencionados (política, psicología y sociología), ya que al fundamentarse la representación escénica como una acción significativa para la reparación a víctimas, se promueve un campo de acción para las artes escénicas en función de un interés social y político general, estableciendo el reconocimiento del papel social que pueden tener las obras teatrales. Esta investigación se centra en el caso colombiano, país en el cual, al igual que en otros de Latinoamérica, se han vivido situaciones de violencia social y política durante muchos años, hecho que, como consecuencia, ha instaurado un tema recurrente en las representaciones artísticas de esos países.

En la primera parte de este artículo se analizarán algunos aspectos que desde la política, la psicología y la sociología se han identificado y estudiado como elementos fundamentales para el estudio sobre las víctimas en las situaciones de violencia social; la segunda parte estudia en particular el caso de una obra de teatro de un autor colombiano que trata sobre una de las tragedias más tenebrosas que han ocurrido en la historia reciente de Colombia, a saber, el caso de Bojayá, cuando en mayo de 2002, en medio de un combate entre las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), estalla un cilindro bomba al interior de la iglesia del pueblo donde estaba refugiada la población civil, dejando setenta y nueve muertos, entre ellos cuarenta y ocho niños.

En la segunda parte se realiza también el análisis actancial de la obra, una metodología de origen estructuralista de aproximación al sentido y al mecanismo de construcción de sentido en las obras literarias. La relevancia del análisis actancial para esta investigación está dada por la necesidad de determinar, en alguno de sus diversos niveles de significación, cómo una obra teatral provee campos de sentido donde se hace posible y se facilitan procesos psicológicos, políticos y éticos para la reparación y el duelo de los individuos y las comunidades frente a acontecimientos traumáticos.

La realidad conmocionada

"Esta noche, un primer movimiento, un pulso,
como si la lluvia se acumulase en el pantano
hasta romper y desbordarse: una presa que estalla,
un tajo abriendo la cama de helechos".

Seamus Heaney, *Acta de unión*.

El arte sobre la violencia, es decir, donde el tema se relaciona con episodios de violencia que una comunidad o sociedad han padecido, implica una reconstrucción de sentido que trasciende desde los límites de la obra de arte hacia las situaciones que efectivamente ocurrieron en la

cotidianidad. Una cotidianidad que ha sido desgarrada, por lo que el modo de habitar rutinario se convierte en realidad inquietante –*Lo siniestro (Das Unheimliche)* de Sigmund Freud–, una realidad que se hace extraña en la medida en que ha sido invadida por la presencia del horror que ocupa los lugares habituales. Anota Freud: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2). Por este motivo, en las obras sobre la violencia, lo cotidiano y lo simbólico establecen un pacto de replanteamiento de mundo, de reflexión sobre lo ocurrido, de testimonio simbólico, en una dinámica en la que lo cotidiano recobra sentido desde lo simbólico, despejando al mundo, en la ritualización que provee la obra, de lo inexpresable del horror, de la pérdida de voz frente a los hechos que han acaecido y de la imposibilidad del lenguaje cotidiano de comunicar lo que ocurrió *realmente*. Es en este punto donde las representaciones escénicas que se vinculan con referencias de acontecimiento traumáticos actúan como mecanismos de duelo y reparación.

Como lo han trabajado, desde contextos diferentes, autoras como Cathy Caruth y Veena Das, una situación traumática, así sea un hecho no violento (como la muerte de un familiar cercano), conlleva un cambio psicológico motivado por la ausencia y el dolor. Sin embargo, en los casos en los que una pérdida o una experiencia traumática ocurren por situaciones que se perciben como arbitrarias, injustas e innecesarias, el sentido de la vida para los individuos se perturba gravemente. La conciencia de saber que esto ocurrió por causa de la intervención de otra persona que aparece para mutilar, violar, desaparecer y torturar, genera una desconfianza en la vida misma y en el mundo que empieza a habitar en el pensamiento cotidiano de los dolientes como un fantasma, como un demonio.

La violencia deja a su paso un impacto psicológico en las víctimas, que usualmente supera sus capacidades emocionales y mentales de asimilación de los hechos, ya que no se cuenta con herramientas para superar la experiencia –espacios lúdicos de catarsis, apoyo psicosocial, espacios de verbalización de la experiencia, entre otros–, lo que se traduce en la prolongación de estados de trauma que instauran en las víctimas un extrañamiento y ensueño en el que la realidad pierde sus contornos.

La permanencia en la memoria

Entre el acontecimiento, el trauma, y la resiliencia individual y colectiva, se produce una mediación por parte de la memoria y la representación del acontecimiento. La memoria entendida, en primer lugar, como una selección de hechos en un proceso en el que, como advierte Tzvetan Todorov, hay omisión de algunos detalles e inclusión de otros, es decir, en la que media una interpretación de los hechos; pero también como la memoria colectiva, entendida como una versión estandarizada de esos acontecimientos y como una vivencia que se expresa cotidianamente en una comunidad frente a estos (11-15). Sin embargo, hay que tener en cuenta, como lo expresa Maurice Halbwachs, que no se trata de una sino de varias memorias colectivas, ya que a diferencia de la memoria histórica, la memoria colectiva se constituye como parte del imaginario de los diferentes grupos y comunidades de una sociedad (8).

Un enfoque novedoso que vincula la memoria con la justicia, y en esta medida con la política de reparación, está enmarcado por la justicia reconstructiva que sustenta la necesidad de rei-

vindicar el estatuto moral de la víctima, como señala María Eugenia Rodríguez (1). Rodríguez plantea la necesidad de un tipo especial de memoria, la “memoria ejemplar”. A diferencia de una memoria cuantitativa, la memoria ejemplar cumple una función reconstructiva en la que el recuerdo “se transforma en un principio de acción para el presente, en una lección acerca de cuya bondad se pueda discutir mediante el diálogo” (4). Según Rodríguez, la memoria debe estar orientada, por lo tanto, a la reconstrucción social de manera autónoma y la búsqueda de la justicia, en una lógica que integra el testimonio y el recuerdo de la víctima con una visión general y pública. Se trata, por cierto, de otorgarle una dimensión y una relevancia pública a la experiencia y testimonio de las víctimas. Al respecto señala Rodríguez: “Evidentemente, no se trata de desdeñar el punto de vista subjetivo de la víctima sino, precisamente, de darle un lugar protagonista en el debate público y de este modo lograr que el pasado tenga sentido; aprender del pasado gracias a la incorporación del relato personal de la víctima al espacio público” (4). Ahora bien, la memoria colectiva es algo que, al igual que la memoria individual, se está actualizando constantemente, es decir, no permanece inmutable, ya que se incrusta en un devenir social e individual que está ligado a procesos de cambio en diferentes dimensiones: sociales, económicas, culturales, entre otros. “Una meta de la comprensión histórica es... desarrollar no solo un registro público válido de los eventos pasados sino también una memoria de los eventos significativos que serán parte de la esfera pública y que sea probada críticamente y empíricamente acertada” (Lacpra 95). Hay una construcción significativa del pasado que no es el simple registro de “unos” hechos; esta construcción –no especialmente reconstrucción–, tiene un sentido actual, es decir, está mediada por una valoración y cumple una función. Como señala Ricoeur, los recuerdos, de hecho la memoria, son una modificación específica de los primeros recuerdos o retenciones que se dan en la mente (49).

La memoria de unos acontecimientos no se limita a los recuerdos. Los recuerdos son una expresión concreta de esa memoria, sin embargo una enunciación y otra pueden narrar el mismo hecho de maneras diferentes. En todo caso, resulta claro que la memoria, tanto individual como colectiva, relacionada con acontecimientos traumáticos –traumas sociales en términos de Dominick Lacpra– se expresa –se representa– por medio de mecanismos elaborados y en todos los casos hay un nivel de representación simbólica y estética de los hechos, independiente de lo objetiva o subjetiva que pueda parecer esta representación. Una de las representaciones más frecuentes de ese tipo de acontecimientos, en una época donde se ha recuperado la voz de las víctimas (Wieviorka v-xiii), es el testimonio.

Representación y testimonio

El asunto de la representación ha sido un tema importante en la reflexión en relación al sufrimiento social y a las experiencias traumáticas, tanto en el plano colectivo como en el plano individual. En efecto, es un tema recurrente en los documentos que tratan sobre acontecimientos catastróficos como el Holocausto o los regímenes totalitarios en todo el mundo. Libros como *Los límites de la representación. Nazismo y la “Solución final”* (Friedlander), donde aproximadamente veinte teóricos de diferentes disciplinas abordan el tema de la representación en relación al Holocausto, demuestran un interés global sobre la representación donde la pregunta general podría plantearse



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

de dos maneras: ¿qué significa “representar” en relación a tales acontecimientos?, o ¿cómo se representan tales acontecimientos?

Las respuestas son muy variadas. Entre estas, destaca la que asume la representación como *re-presentación*, como volver a hacer presente un acontecimiento en toda su realidad, donde recordar se convierte en revivir: “recordar el pasado de un modo que podríamos llamar memoria histórica, especialmente si esto ocurre en contextos conmemorativos en los cuales el duelo tiene lugar, desafía el distanciamiento histórico en la búsqueda de recordar y revivir el pasado” (Attwood 82)¹. Otra respuesta que se reitera es la de considerar la representación como registro “verídico” de la realidad pasada y de sus condicionamientos políticos y morales. Respecto a este último enfoque, Jaume Peris se queja por las elaboraciones ficcionales que supuestamente generan memoria frente a un hecho, pero que dejan de lado completamente las dimensiones políticas y las causas históricas del conflicto, lo que crea una visión falsa de la realidad historia, de hecho, una memoria falsa. “La industria cultural ha impuesto en los últimos años unas lógicas para la representación del pasado reciente que, a pesar de su apariencia de neutralidad, han llevado a cabo un gesto profundamente ideológico que consiste, precisamente, en el borrado de la causalidad histórica y la disolución del conflicto” (54).

1 La traducción es mía. En adelante, serán mías las traducciones de textos que en las obras citadas aparecen en su idioma original.

El tema de la representación en relación a los acontecimientos traumáticos sugiere una reflexión amplia que desborda los límites de la semiótica y la lingüística. Como sugiere LaCapra, el trauma genera un efecto particular en relación a la referencialidad de la misma representación, que limita una perspectiva con pretensiones de objetividad:

El trauma, como ha sido discutido, resiste la organización del tiempo del historicismo en un esquema cronológico lineal de un antes y un después o un pasado y después un presente, porque el trauma se interna en el presente de forma repetida y repetitiva. Dominick LaCapra ha propuesto: "El evento en el trauma histórico es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia [sin embargo] no es puntual y... se refiere a un pasado que no ha sido superado... en el recuerdo traumático el pasado no es simplemente historia terminada y realizada. El trauma continua viviendo experiencialmente y persigue y domina al individuo (*self*) o a la comunidad (en el caso de eventos traumáticos compartidos)". La aparición de una historia traumática, como ha sido sugerido, ha tenido otra consecuencia para el historicismo. La naturaleza esencial del trauma implica que tal evento o experiencia no puede ser registrada apropiadamente en el momento de su ocurrencia. Esto ocurre solo después, con frecuencia mucho después, por lo que los verdaderos archivos de ese pasado son fuentes retrospectivas y no fuentes contemporáneas al suceso. (Attwood 81)

El trauma, entonces, implica una crisis de representatividad, que en muchos casos, lleva al silenciamiento de los mismos acontecimientos y a la anulación de su representación, aunque regrese constantemente en el inconsciente de los individuos en forma de sueños y neurosis, como sugiere Freud en su estudio sobre el trauma, *Más allá del principio de placer*. Esta crisis de la representación generada por el trauma se vincula posteriormente con una suerte de representación simbólica que dosifica la asimilación del acontecimiento traumático, como sugiere E. Santner al plantear la diferencia que existe entre la narrativa del duelo (*work of mourning*) con las narrativas que él denomina fetichistas –consideradas como narrativas que niegan y borran el dolor del otro.

El uso de narrativas como fetiches puede ser contrastado con diferentes modos de comportamientos simbólicos que Freud ha denominado *Trauerarbeit* o el "trabajo de duelo". Tanto la narrativa fetichista como el duelo son respuestas a la pérdida, a un pasado que rehúsa "irse" debido a su impacto traumático. El trabajo de duelo es un proceso de elaboración e integración de la realidad de la pérdida o del impacto traumático, mediante el recuerdo y la repetición en dosis mediadas simbólica y dialécticamente. Se trata de un proceso de traducción, transformación y configuración de la pérdida y, como Dominick LaCapra ha anotado, puede articular "una relación entre lenguaje y silencio que en cierto sentido es ritualizado" (en Santner 144).

La crisis de la representación se asocia con lo que Veena Das denomina el 'conocimiento envenenado' (en Ortega 30-35) en relación con las experiencias de dolor de las víctimas de conflictos sociales. Das muestra cómo la percepción de las víctimas, que de alguna forma se pueden entender como la voz primaria, se ve mediada y configurada por el dolor, en gran medida por la rabia y la represión –o auto-represión cuando la situación en la que viven lo impele, como en el caso de la masacre de Bojayá, en la que el silencio y la prevención frente a los otros, frente a lo que se dice, e incluso ante lo que se piensa, está fuertemente influida por actores sociales altamente represivos que mantienen el control en la región y, con este, el de sus vidas. Este

“conocimiento envenenado” sugiere la necesidad de establecer un lenguaje que permita la expresión del veneno con toda su fuerza y la catarsis que de alguna forma permita la restauración o la reparación. Pero es claro que este proceso se da tanto en el plano individual como colectivo a través de una dimensión simbólica que permite la creación de sentido, un sentido en el que lo polisémico, lo metafórico y lo connotativo, que son elementos propios del lenguaje artístico, cumplen una función cultural y psíquica que parece fundamental para integrar a los individuos y lograr construir un sentido actuante.

Dos elementos resaltan como fundamentales para la representación del trauma: la simbolización y la dialogización. El primer elemento sugiere la construcción de una narrativa que dote de sentido a los hechos desde la elaboración y recreación de símbolos que los configuran y permiten su asimilación y comprensión. El segundo elemento sugiere una mediación en la que se requiere de la interlocución y mediación de una alteridad, como propone Elizabeth Jelin acerca del testimonio: “Por lo general se trata de textos elaborados a partir de una colaboración entre alguien que va a testimoniar –y que tiende a ser representante de alguna categoría social desposeída (o del “Tercer Mundo”)– y un/a mediador/a privilegiado/a, de otro mundo cultural” (89).

La representación, sin embargo, no es algo que tenga exclusivamente relación con la verdad o la realidad fáctica de los hechos, ya que actúa en un mundo presente y cumple una función no solo individual como terapia o superación del trauma, sino también social en un campo cultural, como bien demuestra Peris al estudiar las expresiones culturales que se han producido en España sobre la Guerra Civil y el régimen de Franco. La representación de los hechos cumple una función, así como ocurre en *Hamlet* con la obra que presentan los actores itinerantes en el castillo del rey, donde el fin es revelar el crimen cometido, apelando a un público que debe, por medio de la interpretación que se posibilita gracias a los símbolos y mecanismos de la representación, reconocer las identidades y experimentar el sentido de los acontecimientos. Por medio de la representación se transmite una verdad, mediante el mecanismo del “mire, esto fue lo que pasó, esto es lo que significa”.

La representación se convierte en testimonio gracias a que escenifica ciertos hechos concretos. Sin embargo, siguiendo a Veena Das, no se trata de un testimonio neutro, o un registro científico donde hay una total correspondencia, sino que se trata igualmente de un testimonio envenenado que produce un efecto (en Ortega 34). Y es precisamente gracias a la generación de ese efecto inquietante que se establece una memoria y se lucha contra el olvido. La representación permite concretar el testimonio, y en esta medida, genera un marco referencial que permite el recuerdo frente al acontecimiento, independiente del sentido concreto que se transmite. Puedo estar o no estar de acuerdo con el testimonio; sin embargo, no puedo negar que este testimonio se refiere a unos hechos y a una percepción frente a los mismos.

El testimonio es un tipo de representación que ha cobrado en las últimas décadas un papel central en la cultura, hasta el punto que algunos autores como Annette Wieviorka han denominado esta época como “la era del testigo”. Al respecto, Attwood muestra la influencia que la perspectiva testimonial sobre los hechos ha tenido en el campo de la historia y la historiografía, generando lo que se podría llamar un giro de paradigma (75-78). El testimonio, aunque parte de una visión particular e individual, implica, como sugiere Wieviorka, una dimensión colectiva que participa en la construcción de una memoria colectiva. La sociedad construye de manera dialéctica una memoria con la mediación de los testimonios individuales.



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

Los testimonios, especialmente cuando se producen como parte de un movimiento cultural amplio, expresan el discurso o discursos valorados por la sociedad en el momento en el que los testigos cuentan sus historias o dan cuenta de sus experiencias personales. En principio, los testimonios demuestran que cada individuo, cada vida, cada experiencia del holocausto es única e irreductible. Pero ellas demuestran su singularidad utilizando el lenguaje del tiempo en el que son transmitidas y en respuesta a cuestiones y expectativas motivadas por preocupaciones políticas e ideológicas. En consecuencia, a pesar de su singularidad, los testimonios participan de la memoria colectiva –o las memorias colectivas– que varían en su forma y función, y en el objetivo que explícita o implícitamente postulan. (Wieviorka xii)

El testimonio, como representación de los acontecimientos traumáticos, se establece como un punto de enlace social y como una medida reparadora individual gracias al encuentro con el otro en el que se busca reconocimiento y sentido:

... una relación con otro que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad a construir una narrativa social con sentido. Prácticamente todos los relatos testimoniales tienen esta cualidad dialógica, de alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide, que “normaliza”. Y esta alteridad se traslada después al vínculo con el lector. No se espera identidad, sino reconocimiento de la alteridad. (Jelin 95)

Como distingue Dori Laub, el testimonio no se da solo a partir del testigo directo de los acontecimientos, ya que, según la autora, existen tres niveles testimoniales: la participación directa y las memorias que de allí se desprenden, la participación en el testimonio de otros (testigo del testimonio), y la participación como testigo (observador/analista) del proceso mismo de testimoniar (66). Los tres niveles de testimonio inciden fuertemente en la representación de los

acontecimientos y tienen validez y legitimidad. Son, sin duda, imprescindibles en una construcción actual y social de los acontecimientos, los que no solo afectan a las víctimas directas, sino a toda una sociedad en sus valores morales y en su identidad política. El testimonio tiene, en sus tres niveles, una incidencia social y política innegable que debe ser reconocida como representación de la realidad y, en esa medida, ser restituido al campo del diálogo y la interpretación social.

Hermenéutica de la reparación simbólica

La reparación simbólica tiene dos sentidos generales: el primero consiste en un tipo de acción reparadora que no es tangible; el segundo, en una reparación cuya materialidad se conforma a través de los símbolos. Al igual que en el caso de muchas palabras, el origen de la palabra “símbolo” deriva del uso metafórico de algo concreto. El término deriva de un verbo griego: *symbollein*, que significa lanzar en conjunto. Este verbo dio nombre a una serie de objetos que permitían la materialización de un pacto o una convención donde usualmente un objeto que se partía en dos representaba una parte de algo. Los símbolos eran usados como contraseñas que señalaban la pertenencia o la posesión de algo. El portador de un símbolo es el portador del significado de ese símbolo. De alguna forma, el símbolo era la materialización y representación de algo no presente, pero cuya fuerza y significado se transfería al símbolo. Es aquí donde se produce el sentido más común de la palabra símbolo: el hecho y fenómeno de hacer presente algo que está ausente. Los símbolos permiten el puente con una realidad que se evoca.

El poder de los símbolos está en la capacidad que tienen de generar un efecto que usualmente es mediado por un intérprete, una facultad que puede reconocer lo que representa el símbolo. Lo que implicaría naturalmente un proceso de codificación y decodificación, es decir, la capacidad de asignarle significados a los significantes. La condición simbólica permite el intercambio en contextos culturales específicos. No se puede intercambiar un acontecimiento, pues no puedo aprehenderlo o reproducirlo para dárselo a alguien más. Solo puede intercambiarse por medio de un símbolo que lo represente: un testimonio, un documento, una representación estética, una fotografía, entre otros. Sin embargo, aunque la simbolización es posible y gracias a esta el intercambio, en los acontecimientos traumáticos ocurre algo singular y es que no son fácilmente comprensibles y, por ende, no son de sencilla comunicación. En su libro sobre el fenómeno del trauma (*Unclaimed Experiences*), Caruth muestra cómo hay un ocultamiento en el inconsciente de los individuos sobre el significado de los hechos traumáticos, los cuales no pueden ser del todo asimilados desde la consciencia de los individuos. El acontecimiento traumático asume una cualidad escurridiza precisamente porque es algo extraño que no puede normalizarse, y a lo que las víctimas no pueden adaptarse desde sus esquemas conceptuales ni desde sus patrones emocionales.

En estos casos, la construcción de los símbolos que permiten la representación de los hechos –el proceso de simbolización–, requiere de una manifestación compleja que permite representar la naturaleza traumática, entre lo consciente y lo inconsciente, de la experiencia subjetiva frente al acontecimiento. La perspectiva histórica –al menos desde un enfoque en el que se entiende la historia como la narración de los hechos fácticos y en gran medida objetivos y comprobables–, deja de lado la dimensión subjetiva que se manifiesta en la narración del trauma que el acontecimiento genera (y que no es un hecho fáctico, pues no necesariamente tiene una referencia-

lidad concreta). Las imágenes de la guerra que persiguen a los excombatientes de un conflicto como fantasmas y pesadillas pueden adoptar formas que no obedecen realmente a las formas originales de los hechos traumáticos, sin embargo, tienen una fuerza expresiva innegable que encarna fácilmente la dimensión emotiva del que las posee.

***Kilele* o el entierro de los muertos**

"Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín
 ¿Ha germinado? ¿Florece 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. *La Tierra baldía*.

Kilele trata la historia de un hombre, Viajero, que regresa a su pueblo después de una gran tragedia que ha dejado desolación y muerte. Retorna con la misión secreta, incluso para él mismo, de contar la historia de lo ocurrido y de enterrar los cadáveres insepultos; de realizar los ritos funerarios y simbólicos necesarios para que el mundo de los vivos y el mundo de los muertos vuelvan a un orden natural. En el desarrollo de su épica se encuentra con los fantasmas de sus familiares muertos, con unos autoproclamados diosecillos (pequeños dioses) que enmascaran a los actores de la violencia en Colombia (guerrilla, paramilitares y ejército) y con otros personajes como las ensombreadas del pueblo, en parte matronas y en parte chismosas, con la personificación del río Atrato, con los santos del santoral de la iglesia destruida y con los personajes de la brigada falsamente humanitaria, entre *reality* e inconciencia gubernamental. La obra se desarrolla en dieciséis escenas. Posee un carácter simbólico y onírico que envuelve al espectador en la sensación de irrealidad y dolor que inundan a Viajero. Se ha presentado en Colombia cientos de veces, especialmente en la versión del grupo de teatro Varasanta, uno de los grupos más representativos de los últimos veinte años del teatro en Colombia.

El nacimiento de la tragedia

Cuando ocurrieron los hechos de Bojayá, el autor de *Kilele*, Felipe Vergara, estaba en Bogotá. Como la gran mayoría de personas, se enteró de lo que había ocurrido por los medios informativos. Como menciona Vergara en la entrevista realizada para esta investigación, uno de los aspectos que le llamó más la atención, además del hecho de que en este acto se evidenciaba la confluencia de los tres actores principales del conflicto –incluyendo al ejército colombiano que participó “por omisión”–, era un artículo publicado poco tiempo después de la tragedia. En este, se menciona 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 causaron la muerte de 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.

Para Vergara, 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, señala Manuel Reyes-Mate que “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” (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 la realización de las prácticas sociales y culturales que permiten 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 obligados a 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 mundo de los vivos colisionaron en Bojayá, al punto que las poblaciones aledañas, tras el retorno de los habitantes tras su éxodo en Quibdó, llamarán a esta población “el pueblo de los vivos muertos” (Bello *et al.* 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” (88).

El tema del entierro de los muertos se convertiría con el tiempo en el tema central de la obra *Kilele*, pero también en uno de los problemas sociales más trascendentales para 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 llevó a vivir en las poblaciones del Chocó por varios meses, con el objetivo de 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 incubaba una obra artística que le daría forma y nombre a los acontecimientos y que, como un símbolo, se emparentaría 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 un trabajo de memoria continua, de volver una y otra vez sobre los hechos desde diferentes enfoques, incluyendo en su base los testimonios de las víctimas y una aproximación a la cultura de la que forman parte. Esto posibilitó lo que Avishai 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. (44)

Kilele se constituye en un acto de no olvido que, como dice el autor, 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” (Vergara, Entrevista).

La memoria es algo que se construye y modifica. Esto no implica, sin embargo, que los hechos se modifiquen en su realidad o que cambien los hechos que efectivamente ocurrieron. Es el significado que pueden 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 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: esta es una imaginación que muestra, que da para ser vista, que hace visible” (54). 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 toma de conciencia sobre una verdad que se muestra.

La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y reestructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la reparación, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el reconocimiento de su sufrimiento. El valor de la verdad tiene que ver también con su impacto en los procesos de reconciliación y en la implementación de medidas de prevención para evitar que se repitan esas violaciones. (Ceballos 87)

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, a manos de unas fuerzas ajenas y violentas, la muerte 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. 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. Esta resistencia es la resistencia al olvido y a la falta de sentido de unos acontecimientos altamente traumáticos.

Un elemento muy importante en el papel que juega *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 –cantos, velas, vestuario y, en gran medida,



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

el lenguaje corporal— hacen referencia a rituales funerarios, lo que responde a una investigación consciente que había realizado en torno al montaje de la obra el grupo Varasanta—grupo dirigido por Fernando Montes, a cargo del montaje escénico de *Kilele* en Chocó. Gran parte la obra se planeó como un ritual funerario simbólico para los muertos de Bojayá. En este sentido, se planteó que la obra tuviera ciento diecinueve funciones, cada una de la cuales estaba dedicada a uno de los muertos de Bojayá. Al aludir al total de muertos en la tragedia, esta cifra (119) se convertiría en un número simbólico.

Debido al caos que se generó y a la falta de presencia de las autoridades competentes que realizaran el levantamiento de los cadáveres, esta cifra se modificaría posteriormente tras las investigaciones del caso. Los ritos funerarios, el *gualí*² por los niños, que es la ceremonia propia de la cultura de los pobladores de Bojayá, rito que está acompañado de cantos y oraciones, y el velorio por los mayores, se representan en la penúltima escena de la obra. Sin embargo, esta escena corresponde a la última de la trama de la obra, ya que la escena final (XVI) equivale a 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. 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 (95)—, ya que la obra se construye con base en los testimonios de las víctimas. La dimensión dialógica convierte al autor en un testigo de un segundo nivel, de acuerdo a los

2 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).

niveles que señala Laub, 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 vuelve 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 re-presentación donde se re-viva el acontecimiento. *Kilele* es una memoria viva, que se hace presente en cada actualización. *Kilele*, como símbolo de un acontecimiento traumático y en gran medida silenciado o simplemente desconocido, actúa en el espectador como una repercusión del acontecimiento, una repetición mediatizada por la realización teatral. En esta medida, produce un efecto sensorial y una realización simbólica que articula las impresiones psíquicas de los espectadores y la interpretación actual y presente del acontecimiento traumático. Esto último otorga sentido a la experiencia que se vivió, en el caso de los espectadores que fueron testigos (víctimas) de los hechos, y produce una experiencia con sentido en los espectadores que presencian la obra y que no fueron testigos de los acontecimientos de Bojayá.

En estrecha relación con la conformación de una memoria colectiva sobre los hechos, lo anterior también cumple una función reparadora como medio simbólico en el proceso de duelo (Santner 144), ya que permite la interpretación del acontecimiento traumático y su reintegración en la esfera consciente de la comunidad y de la sociedad que, de una u otra forma, es partícipe de los hechos y que tiene un lugar de reconocimiento del trauma y de las víctimas directas de este. *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 confluyen una gran cantidad de procesos semióticos diferentes que posibilitan tanto la creación de sentido como la existencia de un espacio de interpretación, como veremos a continuación en el análisis actancial de la obra.

La estructura actancial en *Kilele*

La importancia del análisis de la estructura actancial en *Kilele* radica en que esta es un componente fundamental en la construcción del universo de relaciones entre la historia y los personajes. Esto 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. La función equivale a un nivel de abstracción mayor que busca determinar la estructura de la obra. Aunque el protagonista o los protagonistas pueden coincidir usualmente con uno de los actantes, normalmente el *sujeto* que persigue algo corresponde, en algunos casos, a diferentes personajes que cumplen la misma función: la búsqueda de un objeto. En el caso de *Kilele*, el personaje protagonista, Viajero, es el representante simbólico de un personaje de mayor alcance social, 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 restablecen 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 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. La estructura del conflicto que enmarca los hechos se proyecta sobre la estructura que enmarca el conflicto en el mundo de la obra. Por lo 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*, ya que *Kilele* fue elaborada sobre la base investigativa que realizó el autor para la creación de la obra. Esto implica que la estructura actancial esté mediada tanto por los diferentes testimonios que recogió Vergara, así como por las diferentes versiones documentales que consultó, todas las cuales, incluyendo el Informe del Alto Comisionado de las Naciones Unidas, 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 actuado 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, lo que condujo a que grandes zonas del territorio estuvieran bajo el control y la disputa de actores armados ilegales. Es lógico, por lo 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 correspondencia con la realidad, o con una versión de la realidad bastante generalizada, al menos desde la perspectiva de las víctimas.

El análisis actancial se basa en las propuestas de análisis literarios de tendencia estructuralista, los que tuvieron su origen en la lingüística estructural fundada por Ferdinand de Saussure. Sus principales gestores fueron Roland Barthes, A. J. Greimas y Tzvetan Todorov. El análisis actancial tuvo como precedente los trabajos realizados por Vladimir Propp, quien desarrolló un método para el análisis estructural del relato a partir de su estudio sobre los cuentos populares rusos, donde logró identificar que muchos de estos relatos se podían simplificar en estructuras comunes en las que usualmente el héroe pasaba por secuencias y pruebas similares. El análisis que se desarrolla aquí se basa en la propuesta desarrollada por Helena Berinstain en su libro *Análisis estructural del relato literario*.

Los actantes se definen de acuerdo al tipo de relación actancial, esto es, la función que cumplen en el desarrollo de los hechos de un sistema narrativo. Berinstain sintetiza estas relaciones en tres tipos: desear, comunicar, luchar (participar).

Greimas, por su parte, propone identificar a los actantes en relación a estos tres tipos de relaciones según el siguiente esquema, del cual se derivan seis tipos de actantes en una lógica de oposición: sujeto/objeto: relación de deseo; destinador/destinatario: relación de comunicación; ayudante/opponente: relación de participación en la lucha.

A partir de estos elementos se constituye una matriz que permite analizar el papel que juegan los personajes –sean estos individuales o colectivos, pero que cobran una dimensión actancial como función en el sistema narrativo y dramático– en la obra *Kilele*.

En una primera instancia, se puede considerar que en *Kilele* cada uno de los personajes que se enuncian al inicio de la obra –en el texto dramático– corresponde a un actante. Sin embargo, rápidamente se descubre que hay grupos de personajes que cumplen una misma función y que,



Kilele, una epopeya artesanal de Felipe Vergara. Dirección: Fernando Montes. Teatro Varasanta, 2012. Fotografía: Nicolás Flórez.

por ende, representan un mismo actante, como sucede en el caso de los *diosecillos de poca monta*, *las ensombrilladas* y *los dioses exiliados*.

En *Kilele* se conforman básicamente 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: Ensombrilladas, 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.

Las acciones que realiza Viajero apuntan a la realización de los rituales funerarios: las novenas, en el caso de los mayores, y los gualí, en el caso de los niños, lo que se convierte estructuralmente al nivel actancial en el objeto de deseo. En las primeras escenas se manifiestan otros dos propósitos del héroe –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 “ensombrada” 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 diosillos nuevos, que son los actores de las muertes. Como ayudantes aparece 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, en el caso de 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 dentro del 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, las ayudas humanitarias y las ayudas estatales –presentadas en la obra de forma 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 posee para Viajero, y, por metonimia, el significado de justicia que reclama el pueblo para las víctimas.

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

El Ángel de la muerte tiene un papel neutral, aunque, como expresan los diosillos 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 ocupan algún rol determinante en el conflicto en torno al cual ocurren los hechos de Bojayá. Sin embargo, los mismos diosillos demuestran cierta prevención frente al Ángel de la muerte, lo que afianza el papel neutral que tiene y, en este caso, el papel que juega como oponente y ayudante tanto para el actante que representa Viajero como para 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 –este “objeto de deseo” en la teoría actancial se refiere al propósito u objetivo que busca el héroe del relato y que es lo que motiva sus actos–, 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 –punto

de apoyo y de giro narrativo– y clímax de la trama, y es a partir de ese momento que Viajero abandona su inmovilidad para realizar tanto la maldición como los ritos funerarios por las ánimas de los muertos. Rocío representa a los ensombreados, esto es, 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)

La estructura actancial de *Kilele* posibilita las distintas interpretaciones y actualizaciones del sentido que manifiesta la obra. Como se evidencia, hay un mecanismo generador de significado que se manifiesta en la obra. 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 un sentido unívoco, sí manifiesta un marco de verdad, que en el caso de *Kilele* está asociado, por una parte, a la versión de las víctimas y por otra, a la interpretación del hecho que dieron a conocer los organismos internacionales.

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. El análisis actancial de *Kilele*, se propone proveer criterios para la evaluación de mecanismos, acciones y medidas estrechamente relacionadas con componentes fundamentales del derecho a la reparación integral (como, por ejemplo, la atención psicosocial o psicológica y el homenaje a las víctimas), 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, las 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 el caso de las estructuras actanciales que son propias de las artes narrativas, es decir, en las que se cuenta una historia (teatro, cine, danza –en algunos casos– 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. Esto último propicia un ámbito o campo ficcional para hablar sobre temas traumáticos, lo que, si se considera lo señalado por 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, en términos de Yuri Lotman, el espacio ilusorio y el espacio real. Vínculos que permiten 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, cualidad que aunque es propia de la novela, 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. Al estar integradas en una narración, es decir, una serie de acciones, imágenes y secuencias en función de un tema y un desarrollo, permiten comprender un acontecimiento. Por lo tanto, 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, Jelin y Laub 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 lugar a dudas, de una verdad histórica objetiva, pero integra un marco referencial concreto de hechos comprobables con una verdad subjetiva de gran relevancia en la construcción de sentido sobre los acontecimientos, operando como reparación simbólica y como mecanismo para la elaboración del duelo.

Obras citadas

- Attwood, Bain. “In the Age of Testimony: The Stolen Generations. Narrative, Distance, and Public History”. *Public Culture* Vol XX, núm 1 (2008): 75-95. Impreso.
- Bello, Martha. *et al. Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005. Impreso.
- Beristain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Editorial Limusa, 1998. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Ceballos, Marcela. “El Papel de las Comisiones Extrajudiciales de Investigación y de las Comisiones de Verdad en los Procesos de Paz. –Aspectos teóricos y experiencia internacional–”. *Departamento Nacional de Planeación, Gobierno de Colombia*. Recurso electrónico. 30 Oct. 2012.
- Das, Veena. *Life and Words*. California: University of California Press, 2007. Impreso.
- . Veena. “Language and body: Transactions in the construction of pain”. *Daedalus* Winter (1996): 125, No. 1. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. “Memoria colectiva, memoria histórica”. *Dialnet, Universidad de la Rioja*. Recurso electrónico. 30 Oct. 2012.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI España Editores, 2002. Impreso.
- Lacapa, Dominick. *Writing History Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. Impreso.
- . *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Laub, Dori. “Truth and Testimony: The Process and the Struggle”. *Explorations in memory*. Ed. Caruth, C. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. Impreso.
- Lotman, Yuri. *La semiósfera*. Valencia: Universidad de Valencia, 2000. Impreso.
- Margalit, Avishai. *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder, 2002. Impreso.
- Ortega, Francisco, Ed. *Veena Das: Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso.

- Peris, Jaume. "Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* Vol. 4 (2011): 35-55. Recurso electrónico. 2 Nov. 2012.
- Reyes-Mate, Manuel. *Justicia de las Víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona: Anthropos, 2008. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press. 2004. Impreso.
- Rodríguez, María Eugenia. "El estatuto moral de la víctima. La necesidad de una justicia re-constructiva". *Cátedra "Antonio Beristain" de Estudios sobre el Terrorismo y sus Víctimas*. Recurso electrónico. 3 Nov. 2012.
- Santner, Eric. "History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma". *Probing the Limits of Representation*. Friedlander Saul, Ed. Cambridge: Harvard University Press, 1992. 143-54. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008. Impreso.
- Vergara, Felipe. *Kilele, una epopeya artesanal* (versión final Ministerio de Cultura). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. Impreso.
- . Entrevista realizada por Paola Acosta. Bogotá. 24 Nov. 2011.
- Wiewiorka, Annette. *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006. Impreso.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2013