

**LA ELABORACIÓN DE LA MEMORIA DE LA MASACRE DE BOJAYÁ
MEDIANTE EL TEATRO COMO RECONSTRUCCIÓN VIVA DE LOS HECHOS**

UNA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA DE TEATRO “KILELE”

JOSÉ RICARDO RUIZ HERNÁNDEZ

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA ACADÉMICO DE SOCIOLOGÍA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

2017

**LA ELABORACIÓN DE LA MEMORIA DE LA MASACRE DE BOJAYÁ
MEDIANTE EL TEATRO COMO RECONSTRUCCIÓN VIVA DE LOS HECHOS**

UNA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA DE TEATRO “KILELE”

JOSÉ RICARDO RUIZ HERNÁNDEZ

INFORME DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR AL TÍTULO DE SOCIÓLOGO

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO:

ALBERTO VALENCIA GUTIERREZ

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA ACADÉMICO DE SOCIOLOGÍA

2017

**LA ELABORACIÓN DE LA MEMORIA DE LA MASACRE DE BOJAYÁ
MEDIANTE EL TEATRO COMO RECONSTRUCCIÓN VIVA DE LOS HECHOS**

UNA DESCRIPCIÓN DE LA OBRA DE TEATRO “KILELE”

JOSÉ RICARDO RUIZ HERNÁNDEZ

Descriptores

- ❖ **Memoria**
- ❖ **Teatro**
- ❖ **Montaje Teatral**
- ❖ **Conflicto Armado**
- ❖ **Duelo**
- ❖ **Catarsis**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
PROGRAMA ACADÉMICO DE SOCIOLOGÍA
UNIVERSIDAD DEL VALLE**

2017

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	5
1.1 La representación de la violencia en el teatro colombiano	5
1.2 El Nuevo Teatro en Colombia	10
1.3 El acontecimiento social como imagen generadora de una narrativa teatral	18
1.4 Hacer memoria a través del teatro para dotar de sentido el pasado reciente y el presente	22
REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES	26
2.1 El pasado, el presente y la Memoria	26
2.2 Memoria Colectiva, Memoria Individual	30
2.3 La Utilización del Pasado Resucitado.....	34
2.4 Marco Contextual.....	36
2.5 La historiografía y la memoria.....	37
2.5.1 La voz de las víctimas como recurso para escribir la historia contemporánea	39
2.6 El Pasado Reciente En América Latina	41
2.7 Comisiones de Verdad en Colombia.....	44
DE LA MASACRE DEL 2 DE MAYO DE 2002 EN BELLAVISTA	47
3.1 Los espacios de la barbarie	47
3.2 De la Masacre	49
3.3 La Elaboración Posterior de lo Sucedido.....	55
3.4 El Teatro como Repertorio de Acción de las Víctimas.....	63
3.5 La compañía Teatral “Varasanta” y su obra de teatro “Kilele”	66
3.7 El texto: Referentes vivos, los personajes y los cronotopos	75
3.8 Catarsis e identificación: 119 Funciones por cada persona que pereció en la masacre	86
REFLEXIONES FINALES	104
LISTA DE REFERENCIAS	108
ANEXOS	113

INTRODUCCIÓN

El conflicto colombiano es un tema recurrente en la producción dramática del país puesto que los hechos que marcaron el devenir histórico y las vidas de las personas que los sufrieron son la base para recrear y dar sentido a los sucesos por medio del teatro; de esta manera se destaca la funcionalidad y el objetivo del teatro del acontecimiento, concepto que se considera en la monografía aludiendo a diferentes obras dramáticas que nacieron de algunos sucesos fuertes y dolorosos de la historia de nuestro país.

La presente investigación tiene como objetivo interpretar la obra de teatro titulada *“Kilele”* dirigida por dramaturgo colombiano Fernando Montes, como una elaboración de memoria por medio de la reconstrucción viva de los acontecimientos ocurridos el 2 de Mayo de 2002 en el municipio de Bojayá - Chocó, conocidos como *“la masacre de Bojayá”*; teniendo en cuenta que el montaje teatral de la obra es un acto ritual que escenifica un velorio y rinde homenaje a cada una de las personas que murieron en la masacre. En este sentido en cada presentación de la obra se genera para el espectador un rememorar de los acontecimientos de Bojayá para dotarlos de otro significado.

Bojayá es un municipio de Colombia ubicado en el departamento del Chocó con un total de población de 9.941 habitantes, está constituido por asentamientos relativamente recientes, el más antiguo es la Boa y data de 1883; Bellavista, su cabecera municipal fue constituida en 1946; a veinte metros sobre el nivel del mar y con una distancia de 228 KM de Quibdó, capital del departamento del Chocó. En el municipio de Bojayá las actividades económicas están asociadas principalmente al sector primario (agricultura, pesca o ganadería) con un 74% de la población dedicada a él.

Luego de varios días de enfrentamiento con los paramilitares el 2 de Mayo de 2002 los guerrilleros del frente José María Córdoba de las FARC lanzaron un total de cuatro pipetas sobre la población, una de las cuales explotó sobre la iglesia- refugio en donde se resguardaban 119 personas, la masacre es descrita como una de las más grandes tragedias humanitarias en Colombia, la utilización de cilindros bomba convertidos en armas convierten a los insurgentes en señores de la crueldad, dado el nivel de destrucción que estos artefactos pueden alcanzar en objetivos militares y en contra de la población civil.

Este informe desarrolla el concepto de memoria a partir de la producción teatral explicando de qué manera la obra de teatro “Kilele” resignifica la “masacre de Bojayá”, gracias a que el teatro es un arte vivo puede llegar de una manera distinta a las personas que lo consumen y en esta medida el presente informe describe el impacto de la obra en los espectadores y en la población, y explica de qué manera la obra narra lo sucedido utilizando un lenguaje simbólico y teatral.

El tratamiento que se le da a la obra de teatro es de un lugar de memoria y un mecanismo mediante el cual se expresa el recuerdo de una masacre escenificando los hechos de Bojayá; este mecanismo trasciende la literalidad y se convierte en un fenómeno de ejemplaridad; cuando hablamos de literalidad se hace referencia a los hechos que son recordados tal cual ocurrieron sin otorgarles ningún tipo de resignificación, por otro lado el tratamiento que se le da a dichos recuerdos y son transformados mediante diferentes acciones para resignificarlos se denomina ejemplaridad. (Todorov, 2008); Sin embargo varias de las piezas teatrales que toman como referente la realidad del país representan de manera literal los acontecimientos violentos, sobre todo los montajes teatrales de la década del cincuenta y los que se inscriben dentro del marco del Nuevo Teatro en Colombia. El montaje teatral de "Kilele" objeto de análisis en este estudio reelabora los acontecimientos de la masacre del 2 de Mayo en Bojayá desde la poética teatral, convirtiéndose en una evidencia de la reelaboración de los hechos de una forma viva puesto que los actores son los que representan y actúan como las almas de la gente que murió

en la iglesia del pueblo, y así se da un mecanismo para la memoria del pasado nacional; se convierte en un elemento reivindicativo para hacerle un homenaje a las víctimas y a los sobrevivientes que en un momento dado tuvieron la oportunidad de ser espectadores de la obra puesto que en el año 2007 su director hace una gira por el Chocó para dar a conocer su pieza teatral.

En la actualidad cada vez son más las iniciativas de hacer memoria, constantemente se están reevaluando las maneras de rememorar un pasado que nos compete y del cual todos los colombianos tenemos la responsabilidad de conocer y de hacer que se reconozca; la producción literaria, la fotografía, la música, el cine es decir, el arte en toda su extensión son un vehículo para generar memoria. Sin embargo el teatro tiene una particularidad que le concede la primicia de generar memoria en tiempo real, es decir en el aquí y el ahora, dado que en cada función el espectador hace parte del montaje teatral, y en el caso de nuestro objeto de análisis la obra “Kilele” el público comparte con el actor todo el ritual mortuorio que se representa de una manera viva en escena. Los actores invitan al público a vivir de nuevo la experiencia de lo que significó la masacre de Bojayá y en cada función se reviven los hechos por que todos lo viven incluyendo actores y espectadores. Entonces el impacto de esta vivencia escénica en los espectadores es una especie de catarsis o si lo mencionamos bajo la conceptualización de Todorov es una integración de los recuerdos literales para traducirlos en ejemplares.

Esta es la descripción de las principales ideas que se tratan de sustentar en cada una de las partes que componen este trabajo.

No solo abordaremos el montaje teatral de "Kilele" sino que tomaremos como referencia otros modos artísticos que se convierten en vehículos de la memoria, tales como canticos, alabaos, oraciones, danzas y todas las iniciativas de memoria y repertorios de acciones creativas de organización comunitaria que dotan de diferentes significados y sentidos para las víctimas y los sobrevivientes.

En el capítulo 1 se desarrolla el planteamiento del problema con mayor profundidad allí se explica los inicios y el contexto de la violencia en Colombia y su posterior repercusión en los productos teatrales, además de hacer un recuento de los principales acontecimientos que hacen parte de la historia nacional que sirvieron como base para la realización de las obras de teatro, hay también una explicación del surgimiento del movimiento del Nuevo teatro Colombiano.

Gracias a que el montaje teatral de "Kilele" es abordado como un ejercicio para hacer memoria el capítulo 2 describe los referentes conceptuales y teóricos acerca de la memoria, la utilización del pasado, el contexto latinoamericano y su vínculo con la historiografía.

En el capítulo 3 se aborda la masacre de Bojayá de la cual el dramaturgo Felipe Vergara hace su investigación y reescribe los hechos para contarlos en la pieza teatral "Kilele una Epopeya Artesanal"; también se muestra la pertinencia de los productos artísticos para el tratamiento de los acontecimientos violentos, específicamente la obra de teatro "Kilele" para resignificar desde la poética teatral la masacre de Bojayá.

Para el desarrollo de esta monografía se toma como objeto de análisis el montaje teatral titulado "Kilele", dirigido por el actor y dramaturgo colombiano Fernando Montes, así como también el texto teatral llamado de la misma manera escrito por el dramaturgo Bogotano Felipe Vergara producto de una investigación realizada en el departamento del Chocó sobre la masacre de Bojayá; el director nos concedió una entrevista para nutrir el desarrollo de la presente investigación, se toman algunos comentarios y versiones de los espectadores consignados en el archivo del grupo de teatro que montó la obra el cual se llama "varasanta" con el ánimo de medir el impacto de la pieza teatral; siendo los testimonios de los espectadores y de las víctimas que tuvieron la oportunidad de ver la obra otro foco de análisis en la presente investigación.

El procedimiento para llevar a cabo esta monografía consistió en confrontar el montaje teatral de la obra "Kilele" con los comentarios y las entrevistas tanto del director como de los actores y algunos espectadores en aras de medir el impacto de la obra en el espectador.

CAPÍTULO 1

PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 La representación de la violencia en el teatro colombiano

El teatro en Colombia a principios de 1950 tuvo un vuelco que le permitió a los nuevos dramaturgos y actores relatar la realidad de su propio país, romper con los esquemas costumbristas del teatro español y comenzar a gestarse el *nuevo teatro*; los escritores reconstruyen la realidad cargada de hechos y sucesos en la escena teatral, les dan vida y voz a las personas que con sus testimonios cuentan lo que les tocó vivir y que muchas veces fueron silenciados por el discurso dominante en la época.

De esta manera las generaciones de dramaturgos de mediados del siglo XX construyen un vínculo con la realidad sociopolítica marcada por la violencia y toman el teatro como vehículo para expresar y relatar su presente lleno de sucesos que constituyen un antes y un después en la historia del país. La violencia como rasgo preponderante en la historia del país sirvió como fuente de inspiración para muchos dramaturgos colombianos, y la historiografía y las ciencias sociales nos ofrecen muestras oficiales de lo acontecido sin embargo en las narrativas teatrales los dramaturgos reescriben la historia mediante el teatro para abordar desde ahí la identidad nacional y darle un punto de vista a los acontecimientos a partir de la voz de las personas directamente involucradas.

Desde esa época los escritores de teatro utilizan las artes para representar la Colombia marcada por la violencia, se inspiran y cuentan, escuchan y escriben. Abordar medio siglo para tratar de explicar los orígenes de la violencia y el conflicto armado en Colombia es una tarea ambiciosa que requiere una investigación más profunda y tendríamos que remitirnos a relaciones, movimientos, personalidades, políticas y repercusiones específicas. Sin embargo vale la pena hacer un breve mapa de la evolución sociopolítica del país que nos lleve a entender las causas

de los acontecimientos de violencia, y además nos permita conocer el contexto sociopolítico de muchas de las piezas teatrales más importantes del siglo XX que están enfocadas en diferentes sucesos que se inscriben dentro de la llamada época de la violencia en nuestro país. Antes que nada debemos dejar en claro que la violencia en Colombia siempre ha estado unida a las prácticas democráticas y de integración social; puesto que el *"Estado es al mismo tiempo factor de violencia y agente de democratización de las relaciones sociales"* (Valencia, 1998: 13), esto nos dice que las maneras en que la gente se integra y comparte socialmente están dentro del mismo espacio social en que la violencia es originada. Por lo tanto si nos proponemos entender la violencia en Colombia tendríamos que entender también como se organizan las personas en aras de optar por una militancia política.

Con la llegada de la década de los treinta la sociedad colombiana experimenta un giro político que desemboca en el establecimiento del Partido Liberal en el poder con el presidente Enrique Olaya Herrera, fracturando una larga hegemonía del partido conservador. Con la nueva plataforma política vienen los cambios y las discrepancias de orden ideológico que permea a toda la población; sin embargo tras un largo periodo de calma política estalla en el año de 1946 lo que se conoce como la época de la *violencia*. Los habitantes de los pueblos y ciudades de Colombia se enfrentaban a muerte por pertenecer al partido conservador o liberal; no solo a muerte sino al éxodo de sus tierras, a las desapariciones y a las masacres, todo por su militancia a alguno de los dos partidos políticos hegemónicos del momento.

Luego en el año de 1946 bajo las turbulentas condiciones políticas del gobierno y de la sociedad, el partido liberal pierde el poder terminando así la hegemonía que reemplazó a la conservadora en el año de 1930 y otra vez asume el ejercicio del mando el partido conservador, no obstante había una traba para gobernar tal como ocurrió en la década de los treinta pero a la inversa, ya que la mayoría de los dirigentes parlamentarios eran liberales, por ende se revive la pasada querella por la permanencia en el poder. Los resentidos desplazados quieren regresar a

sus tierras, recuperar lo suyo con la bandera del odio y la violencia; este sectarismo político ahora más marcado enciende de nuevo la llama de la pugna violenta pues hay distintos intereses económicos y burocráticos (Suarez, 1973: 113, Citado en Valencia 1198), despierta de nuevo el ímpetu del odio y comienza otra vez la persecución. El homicidio, el robo y la inseguridad constituyen elementos de ruina.

Es importante señalar que no se luchaba por ideales concretos, en otras palabras, las dos grandes tendencias políticas no representaban para el pueblo, especialmente para las grandes masas campesinas, otra cosa que una tradición basada en un sentimiento o un resentimiento heredados. Se era conservador o liberal, rojo o azul, por tradición familiar o por la región en la cual el partido era más fuerte.

En 1948 y en plena efervescencia política es asesinado el Jefe Único del partido Liberal Jorge Eliécer Gaitán, caudillo y dirigente a quien el conservatismo veía como una seria amenaza que contaba con un alto porcentaje de apoyo y simpatía del pueblo; su asesinato tuvo como consecuencia una sangrienta revuelta popular en la ciudad de Bogotá que se conoce con el nombre del “*Bogotazo*”; por consiguiente los militantes liberales se retiran al campo organizando la resistencia con el apoyo del Partido Comunista Colombiano.

Con la llegada del general Gustavo Rojas Pinilla se instaura un gobierno militar que derrocó al presidente Laureano Gómez el 13 de junio de 1953, con el aval del ejército Colombiano logra ejercer un fuerte control sobre los llanos orientales y se llega una tregua con las guerrillas liberales, sin embargo, esta represión dictatorial dio paso a la censura de prensa y el bloqueo de toda forma de oposición al gobierno militar.

El 10 de Mayo de 1957 el general Rojas Pinilla renuncia a su puesto presionado por la clase política y por las constantes manifestaciones en su contra dejando a la junta militar el mando del país.

En aras de ponerle fin al conflicto, a las ansias de los únicos dos partidos políticos por perpetuarse en el poder, y con el ánimo de ponerle fin de una vez por todas a los enfrentamientos bipartidistas a finales de 1957 dirigentes colombianos idearon como estrategia política lo que denominaron “El Frente Nacional”, liberales y conservadores acordaron alternarse la Presidencia de la Republica durante el periodo de 1958 a 1974; 16 años duraría el "pacto de convivencia" dividiendo los cargos oficiales por igual y apoyando a un único candidato presidencial.

La violencia de los años cincuenta quedó sumida en un sin sentido y aunque había penetrado las fibras de las estructuras sociales, políticas y económicas del país, no era claro establecer la naturaleza del fenómeno y mucho menos elaborar un relato íntegro o unificado para dar cuenta de él como un proceso ya superado (Pécaut, 2012).

Pese al "pacto de convivencia" la violencia continuó con el surgimiento del "bandolerismo" que eran los antiguos grupos armados que contaban con el respaldo de sus partidos, ahora ya sin él continuaron en la actividad violenta, rayando con la delincuencia común. Este fenómeno duraría desde 1958 hasta el año de 1965 que fueron abatidos los últimos bandoleros. Así mismo muchos de los grupos guerrilleros de los años sesenta se asentaron en las antiguas zonas de violencia donde encontraron más fácil su desarrollo.

El pacto acabó con la violencia entre los dos partidos en los años cincuenta pero creó nuevas formas de violencia dado que no había cabida para otras formas alternativas de organización política, era un pacto excluyente basado en el "modelo de partido único" constituido por los dos partidos hegemónicos; por ende muchos de los grupos que promovían formas distintas de pensamiento político al no ver respaldo institucional deciden optar por la violencia política, como lo fue el caso del Movimiento 19 de Abril (M19), que surgió por el posible fraude electoral de las elecciones presidenciales del 19 de Abril de 1970 las cuales sospechosamente fueron ganadas por el candidato del Frente Nacional Misael Pastrana Borrero. (Valencia, 1998)

Para la década de los ochenta el conflicto se nutre del narcotráfico, nacen los grupos paramilitares, el movimiento guerrillero toma más fuerza haciendo que el ejército y las fuerzas armadas evolucionen también, es decir que los actores del conflicto para esta etapa confluyen y conforman nuevas dinámicas de violencia.

En esta fase también vemos como el narcotráfico y la política se unen para marcar una nueva tendencia en el conflicto violento en Colombia.

En 1982 comienza la "guerra sucia": la guerrilla, el narcotráfico, los militares, los grupos paramilitares, los grupos de autodefensa y los sectores civiles; todos estos actores se interrelacionan y se realinean buscando el control político y de sus propios intereses; el auge de los paramilitares se da en 1982 hasta 1983 contra toda forma de izquierda política y contra los grupos guerrilleros con una leve calma durante 1984 hasta que en 1985 con la creación de la Unión Patriótica, (partido político que nació de los acuerdos de las FARC en La Uribe) se agudiza la persecución paramilitar.

En 1982 se crean los grupos de autodefensa que no son más que grupos de civiles armados con apoyo militar cuyo propósito es el de la pacificación violenta de las zonas en las que actúan y la erradicación de la guerrilla.

Para finales de los años ochenta se evidencia claramente la financiación de los grupos paramilitares por parte de los grandes jefes del narcotráfico a quienes se les responsabiliza de varios de los magnicidios y masacres ocurridos finalizando los años ochenta; *"a partir de 1988 comienza a aparecer una nueva modalidad de violencia, solo comparable con los grandes genocidios de la época de la violencia de los años cincuenta: la masacres de grupos de personas campesinas, de manera indiscriminada, por parte de grupos paramilitares que hacen gala de técnicas avanzadas de guerra."* Valencia (1998:48). Los años 1990 y 1991 fueron los años en los que la crisis social y política en Colombia llega a su cima, todas las formas de violencia, los asesinatos selectivos de candidatos presidenciales, las limpiezas sociales en las

ciudades, las masacres de campesinos, las acciones guerrilleras y paramilitares, la economía del narcotráfico que conlleva otras dinámicas de violencia son "*hechos que ponen en cuestión las bases mínimas de la existencia colectiva*" (Valencia, 1998:54). Es en este contexto y en las particularidades del conflicto Colombiano que varios de los escritores nacidos en medio de la Violencia de nuestro país se aventuran a transformar la realidad en formas narrativas que abren paso al drama, pero un drama que es nutrido por la esencia del pueblo de nuestro país immortalizado en las obras de teatro y que se convierte en el tema que nos atañe en la presente investigación: la violencia en las formas narrativas del teatro.

1.2 El Nuevo Teatro en Colombia

Con la segunda guerra mundial y con el surgimiento de la industria, se inició una nueva era en el teatro latinoamericano, como lo menciona Jaramillo, el drama se abrió a las preocupaciones universales y el absurdo y la filosofía existencialista fueron ganando terreno en Colombia. Los dramaturgos reflejaron en sus obras la angustia existencial, la extrañeza y el vacío que produjo la sociedad desarrollada en los hombres de regiones subdesarrolladas y asoladas por la violencia y por los problemas económicos y sociales. (Jaramillo, 1992:254).

Las obras se refieren a las desigualdades e injusticias acontecidas en el campo o en la ciudad, hablan del Estado o a la Iglesia, de la sociedad o de la condición del género humano. "Las contradicciones se manifestaron en los personajes y en las situaciones, cuyas posiciones antagónicas fueron una proyección de la realidad en Latinoamérica: oprimidos y opresores, esclavos y amos, colonialismo e imperialismo, dependencia e independencia política y cultural." (Jaramillo, 1992:254).

La primera generación de dramaturgos del siglo XX además de ser los gestores del Nuevo Teatro en Colombia tales como Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, Jairo Aníbal Niño,

Santiago García entre muchos más que se aventuraron por incluir temas de violencia en sus productos teatrales, tuvieron el sello del conflicto rural con temas que aluden al bandidaje y las guerrillas; ya para los años sesenta el tipo de violencia que ocupa a los dramaturgos es la de los círculos políticos que con sus estructuras injustas crean un inconformismo en la sociedad que se traduce en destierros, desplazamientos forzados y masacres.

La Violencia transformó profundamente el país, y el teatro costumbrista de finales del siglo XIX que mezclaba la comedia y el sainete español desaparece y el teatro colombiano sufrió una serie de transformaciones, algunas de ellas se deben a los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos, sin embargo respondían también a las transformaciones sociales y políticas del país y de América Latina. (Watson, 1978)

Los dramaturgos que vivieron *la violencia* sintieron la necesidad de dejar un testimonio de esta dramática época, de analizar la historia nacional con sus conflictos más controversiales y recrear el aquí y el ahora. Así, se fue gestando el *Nuevo Teatro en Colombia* que inicia en 1955, como un reflejo de los cambios políticos y sociales que vivía el país y que se captaba en la vida cultural; en esta época el movimiento obrero se organiza y se moviliza en la clandestinidad como resistencia a la dictadura militar, las guerrillas comunistas defienden el campesinado y las actividades contra guerrilleros se agudizan, todo esto sumado a la crisis de nuestro sistema económico capitalista son el contexto desde donde se gesta el *Nuevo Teatro Colombiano*.

En Bogotá y en Cali se crean grupos de teatro experimental y se inician los festivales nacionales de teatro, en el año de 1957. Estos festivales son auspiciados por el Ministerio de Educación y son controlados por grandes personalidades de la burguesía e intelectuales cuyo propósito era el de crear un teatro comercial para "llenar el ocio y el ansia de cultura de las clases dominantes" (Watson, 1978: 439). El teatro universitario para la década del sesenta fortalece las bases del Nuevo Teatro, las universidades fomentan y crean grupos teatrales, esto sumado a los diferentes movimientos obreros y al movimiento estudiantil, a las movilizaciones y a los efectos de la

revolución Cubana permiten que el teatro sea un medio mediante el cual se visibilizan o se consolidan puntos de vista político; este revuelco social y político de la época hace que la práctica teatral se cuestione políticamente convirtiendo al teatro en un instrumento ideológico. El movimiento teatral Colombiano en los años setenta, luego de una intensa búsqueda de formas y líneas artísticas y de una relativa formación de actores y directores se enfoca hacia la historia nacional; trabajan muy de la mano con la nueva generación de historiadores creando grupos de investigación teatral que van en esta dirección, estudian fielmente los trabajos de los nuevos historiadores y por ende son aún más críticos y analíticos.

Los dramaturgos y teatreros se vieron en la necesidad de establecer una comunicación directa y actual con el público a través de temas de interés común, incorporaron las técnicas expresivas y los recursos estéticos del teatro universal y al hacerlo los adaptaron a su realidad.

Los dramaturgos Colombianos comenzaron a tomar temas de la vida nacional nutriéndose de los acontecimientos que afectaban el desarrollo social y político, de esta manera recreaban los conflictos que azotaban al país. En las obras aparecen los diferentes protagonistas de la violencia, civiles y militares, víctimas y verdugos, soldados, campesinos, bandoleros, guerrilleros, obreros, sicarios, políticos; y el pueblo que sufre las consecuencias de los hechos. Entre muchas de las obras y autores que han recogido el tema de la violencia en Colombia mencionaremos solo algunos que específicamente están basadas en masacres que han dejado una profunda huella en el pueblo colombiano: uno de los acontecimientos sociales sobre el cual se han desarrollado dramaturgias y escenificaciones, hace referencia a la Masacre de las Bananeras ocurrida en 1928 en la costa Atlántica Colombiana. Algunas de las obras que se derivan de este acontecimiento son: “*Soldados*” escrita y dirigida por Carlos José Reyes (1941), estrenada en 1966 en la Casa de la Cultura (hoy Teatro la Candelaria). Basada en uno de los capítulos más importantes de la novela “*La casa Grande*” de Álvaro Cepeda Samudio. La pieza recrea el conflicto que viven los dos soldados que son llevados para reprimir la huelga

en las bananeras de la United Fruit Company en la costa Atlántica colombiana y que termina con la masacre de los obreros en diciembre de 1928.

El autor enfoca el episodio desde la perspectiva de los soldados 1 y 2, quienes van en comisión especial a "defender la patria" reprimiendo la huelga; otros dos personajes que aparecen en la obra son el Tamborilero y el Boga, son los que representan la autoridad y al pueblo respectivamente, y son las voces que hacen contrapunto a los soldados.

La obra dramatiza la clasificación del pueblo colombiano en categorías sociales diferentes para poder ser dividido y explotado. Tal y como lo analiza Jaramillo (1992), los campesinos son transformados en soldados y en obreros que deben servir incondicionalmente al sistema. La realidad escénica corresponde a la realidad externa cuando los mismos actores que hacen el papel de soldados se transforman en obreros y de nuevo en soldados. Los soldados fueron obligados a remplazar a los campesinos, y luego, recuperando su rol de militares, son forzados a disparar contra los obreros.

Tanto la novela como la obra dramática en una unión de imágenes van mostrando al espectador una realidad externa ignorada en la historiografía oficial.

"Reyes no hizo una recreación de la historia real sino una representación crítica de esa realidad; así, a partir de una anécdota individual y ficticia condensó una historia colectiva auténtica."
(Jaramillo, 1992)

Años después, el Teatro Experimental de Cali (TEC) reelabora este texto en colectivo y realiza varias versiones. "*La Denuncia*" escrita por Enrique Buenaventura en 1974. Esta obra fue hecha a partir de "*Soldados*", Buenaventura reelabora el texto dramático con el fin de responder a algunas dudas que generaba en el espectador; la obra está enfocada más que en la masacre en sus consecuencias.

En la década de los setenta el teatro estaba muy relacionado con la política, los autores reflejaban en sus obras sus pensamientos y filiaciones políticas, los dramaturgos consideraban

que el teatro colombiano debía ser una expresión del conjunto del teatro Latinoamericano. La idea del TEC era la de mantener un diálogo directo con los espectadores en cada una de las funciones de *la denuncia* con el fin de socializar las ideas expuestas en la obra. Según Buenaventura, el público compuesto mayoritariamente por obreros, campesinos y estudiantes, empezó a pedir un contenido más completo para responder cuestiones como qué pasó con la huelga, cual fue la causa del conflicto y cuales sus implicaciones. (Buenaventura, 2010).

El proceso de creación colectiva de la obra comenzó con la consulta de documentos que les diera información sobre el proceso que lideró Gaitán en la cámara de representantes para denunciar la represión de la huelga, lo que hace el grupo con toda esta información es establecer un punto de comparación entre los hechos tal cual como sucedieron, es decir la huelga y la posterior masacre con las tergiversaciones que sostenían los congresistas de 1929 y varias de las personalidades involucradas en los hechos.

Como lo dice Buenaventura (2010), en la obra los personajes están divididos en dos bandos, los que defienden los intereses de la compañía y que ponen por encima el interés económico y los capitales extranjeros, justificando así la manera como se procedió para terminar la huelga; y los otros que se oponen a los primeros y privilegian el bienestar del pueblo y los intereses nacionales.

Del auge de la violencia como temática en el teatro de los años setenta surge una de las piezas más importantes del grupo de teatro La Candelaria, hablamos de “*Guadalupe Años Cincuenta*”, con la Dirección de Santiago García en 1975. Trata de las guerrillas liberales en los llanos orientales comandadas por Guadalupe Salcedo Anda en los años cuarenta y cincuenta, y que fueron patrocinadas por los políticos y terratenientes locales para protegerse de la violencia ejercida por el gobierno y el ejército. Como ya lo hemos mencionado con anterioridad en la época de la violencia muchos colombianos fueron inútilmente sacrificados en enfrentamientos fratricidas que dividieron y fanatizaron la nación. Los terratenientes

conservadores y liberales, ante la amenaza de la unión popular, y apoyados por el gobierno, el Ejército y la Iglesia reprimieron al pueblo que buscaba reivindicaciones sociales y económicas. La obra se inicia con la reconstrucción oficial de la muerte del jefe guerrillero y termina con la reconstrucción real de su muerte. El montaje oculta y silencia los móviles que tuvo la violencia y los fines que persiguió, la obra nos devela esa historia no contada en la historia oficial. La candelaria maneja dos niveles de información: el oficial, representado por ruedas de prensa, por empleados del gobierno, por políticos y por miembros de la iglesia. Esta es la versión oficial de los sucesos y la que se difunde en los medios de comunicación.

La versión popular de los hechos es transmitida a través de canciones llaneras que cuentan la historia desde otra perspectiva que expresa los sentimientos y las contradicciones sufridas por el pueblo. Tal y como lo analiza Jaramillo (1992), la obra apunta con metáforas, analogías y signos visuales y sonoros, a una serie de problemas del pueblo colombiano: la colonización cultural y la pérdida de identidad con el entrenamiento militar, la función desinformante de los medios de comunicación con el micrófono cuyo cable está roto; los arreglos entre los líderes políticos, los acuerdos entre la iglesia, los militares y el Estado con la imagen del cristo de Monserrate haciendo un saludo fascista. La guitarra llanera es empuñada por los cantantes como un arma; esta imagen condensa la función desalineante de la cultura popular y la lucha cultural y militar a que se enfrentó el pueblo llanero. (Jaramillo, 1992)

En Agosto de 1994 sale a la luz pública de los espectadores la obra titulada *“La siempre viva”*, del teatro El Local, bajo la dirección y dramaturgia de Miguel Torres sobre las víctimas del holocausto del Palacio de Justicia ocurrido el 6 y 7 de Noviembre de 1985, en sus textos se recuerda el drama de la violencia no sólo de los muertos sino también de los vivos. La toma del Palacio de Justicia significó uno de los acontecimientos más sangrientos y violentos de la historia nacional, además de la desaparición de los once empleados de la cafetería que salieron vivos de ese holocausto. El grupo utiliza su sede en el barrio La Candelaria como una casa de

inquilinato donde se desarrolla la historia de la familia Marín, cuya hija Julieta es uno de los once desaparecidos. El escenario es el patio y las habitaciones traseras de la casa donde se alojan los inquilinos y la dueña, una mujer viuda con dos hijos que se ve obligada a alquilar cuartos para sostenerse y pagar la educación de sus hijos. La historia de Julieta Marín hija de la dueña del inquilinato está basada en la historia de una de las víctimas desaparecidas; en la obra confluyen estas dos vertientes de la vida nacional: el quehacer cotidiano de miles de colombianos hacinados en casas de inquilinato, su lucha diaria por la sobrevivencia y el enfrentamiento entre guerrilleros y el ejército en el Palacio de Justicia donde perecieron más de cien personas.

Los diferentes habitantes de la casa muestran en su miseria cotidiana los estragos sociales que la violencia y el deterioro económico del país han causado en sus vidas. La pieza teatral es uno de los mejores documentos que recrean el episodio ya que se aleja del sensacionalismo de algunos medios de información, no explota los sentimientos, ni crea situaciones esquemáticas o discursos panfletarios. Los hechos se recrean de forma real, se utilizan los documentos radiales del momento que narran el proceso de la toma, la respuesta militar, y las voces de los personajes envueltos en la situación.

El tema de los desaparecidos es abordado en la obra, pues es uno de los más ignorados y menos discutido dado que no hay quien se responsabilice de los hechos.

"El destino de Julieta y de su madre que se niega a aceptar la muerte condensa la historia de tantas familias que han experimentado la misma suerte, como las madres de la plaza de Mayo que incansables siguen buscando respuestas y se niegan al olvido. Lucía, como las madres argentinas, sale con una pancarta a denunciar y a buscar a su hija. Los otros habitantes de la casa también expresan su frustración ante la actitud del gobierno cuando en la escena final golpean los vidrios de las ventanas en un gesto de protesta ante la impunidad que se ha instalado en el país." (Jaramillo, 1992). Para el año 2013 el dramaturgo Antioqueño Jorge Ivan Grisales

escribe la pieza teatral titulada "*Buscando mis Huesos*" que retoma los acontecimientos ocurridos en el año 2000 en el caserío "El Salado", ubicado en Montes de María a 18 Kilómetros de la cabecera Municipal de Carmen de Bolívar, del departamento de Bolívar, Colombia. Estos hechos son conocidos como "La Masacre del Salado". Lo que ocurrió en este lugar fue un evento catastrófico en donde fueron masacrados más de cincuenta habitantes de la zona a manos de los grupos paramilitares.

En "*Buscando mis huesos*" el espacio desde donde ocurre la obra es la fosa común. Aquí yacen los desmembrados cuerpos que no tuvieron los respectivos rituales y por tal razón deben purgar por cien años, repitiendo el instante anterior a su muerte para poder ser llevados al lugar de descanso. Como lo introduce Grisales (2013) en la escena se repite ese instante que nosotros, hacedores del arte teatral, proponemos contra el olvido. "La obra está compuesta de microhistorias cuyos vínculos los va encontrando el espectador como en una especie de puzzle. El inconsciente entra en juego, así como el actor ha hecho un viaje por el acontecimiento social y creado una codificación; propone al espectador el juego de decodificar ese aparato estético que discurre en la escena." (Grisales 2013:24).

De esta manera vemos como los dramaturgos contemporáneos han tomado como insumo el acontecimiento social para transformarlo en un acontecimiento poético-teatral; ellos tomaron los hechos dramáticos ocurridos en diferentes pueblos y ciudades del país y que dejaron profundas huellas en la memoria colectiva generando propuestas teatrales en aras de establecer una conversión, es decir una modificación de los acontecimientos en ideas poéticas y metafóricas en donde la ficción y la realidad se entretajan para formar un rico producto teatral en el que el espectador se reconoce, se sorprende y se enfurece.

De esta manera nacen textos teatrales propios y con un nivel de expresión que revelan una crítica hacia nuestro proceso histórico, que tratan de captar y de representar los acontecimientos sociales generando obras tan representativas que perduran en la memoria del espectador, pues

los dramaturgos imprimen su sensibilidad y creatividad revelando relatos, violencias, masacres no registradas o menguadas por la historia oficial dando paso a una nueva forma de entender la violencia en Colombia.

Es precisamente una de estas masacres la que se convierte en el eje de nuestra investigación: la “*Masacre de Bojayá*”, el dramaturgo Felipe Vergara toma este acontecimiento como la imagen generadora de la pieza teatral “*kilele*”. En esta pieza teatral encontramos un vínculo dialógico entre el teatro, la sociología y la memoria; y con este carácter multidisciplinar presenta una relectura analítica a partir de diversos fragmentos, memorias e imágenes de la “Masacre de Bojayá”. Las víctimas son las principales portadoras de la verdad con sus testimonios concernientes a las violencias o masacres acaecidas en el territorio nacional; es pues cómo las masacres, las formas de muerte, las condiciones sociales y las víctimas se miran bajo el foco del lente teatral.

1.3 El acontecimiento social como imagen generadora de una narrativa teatral

Dado que el conflicto es la sustancia del Arte Dramático, es en un contexto como el colombiano donde los autores posibilitan que a partir de los episodios de violencia se establezca una relación entre la ficción y la realidad puesto que se recrean distintos puntos de vista compuestos por referentes significativos; así mismo, la puesta en escena evidencia los elementos culturales y autóctonos de las comunidades o las expresiones y lenguajes cargados de simbolismos que aluden a múltiples significados. Cuando el autor se vale de los conflictos reales para escribir una obra dramática su producto literario es denominado como teatro del acontecimiento, es decir que la obra se nutre de la realidad y del contexto social en el cual se desenvuelve el dramaturgo.

Por lo tanto es pertinente definir “acontecimiento” para referirse a la “*Masacre de Bojayá*” que ocurrió en 2002 en Bellavista en el centro de la cabecera municipal, en el caserío de Bojayá que sirvió de referente real para concebir la obra "Kilele".

Tomaremos como referencia, en primer lugar, la definición de acontecimiento dada por Derrida:

Un acontecimiento supone la sorpresa, la exposición, lo inanticipable (...).

Es evidente que si hay acontecimiento, es preciso que jamás sea predicho, programado, ni siquiera verdaderamente decidido (...). El acontecimiento

es también lo que viene, lo que llega u ocurre (...). Uno de los rasgos

del acontecimiento es no sólo que viene como aquello que es imprevisible,

lo que viene a desgarrar el curso ordinario de la historia, sino también que es

absolutamente singular. (Derrida 1977).

Ahora bien, desde el punto de vista social confluyen fuerzas que intentan darle sentido a dichos acontecimientos; el acontecimiento es una manera de entender cómo reacciona una sociedad, una acontecimiento social hace referencia a un hecho o un evento sorpresivo, repentino y generado por causas determinadas y por ende genera consecuencias; una serie de acontecimientos encadenados entre sí, tiene como resultado grandes procesos que son estudiados por diferentes ciencias de acuerdo a su interés. Los acontecimientos pueden ser biológicos, climáticos históricos y hasta acontecimientos en la vida de un individuo particular.

"El acontecimiento social siempre supone un quiebre con los sucesos anteriores, para la historia el acontecimiento social es la base de su estudio. La historia recurre al análisis de acontecimientos y hechos pasados a través de las causas que lo generaron y a partir de las consecuencias que tales eventos proyectaron hacia el futuro" (Grisales 2013:42)

El termino acontecimiento social se aplica a los hechos sobresalientes que alteran el curso común de la historia como por ejemplo nuestro estudio del caso de la *masacre de Bojayá* el

cual fue un hecho ocurrido en un espacio y tiempo determinado, de carácter imprevisto y de desarrollo impredecible en donde hubo agresión y violencia extrema contra población indefensa que no tienen parte en el conflicto. Es un hecho que tiene consecuencias destructivas en el orden espiritual, material, psicológico y social, en la cual no hubo una pronta atención adecuada a las víctimas de los actos del acontecimiento.

En este sentido se analiza la “Masacre de Bojayá” como acontecimiento social y al estudiar estos eventos en donde se integran elementos sociales, políticos, y económicos, Felipe Vergara como dramaturgo va tejiendo la pieza teatral “kilele” en cuyos textos están impregnadas miles de voces y recuerdos del suceso que marcó la historia de nuestro país, una historia en ocasiones olvidada, pero perpetuada en la obra y dotada de un simbolismo y de un significado metafórico donde se conecta el testimonio de las víctimas y el texto teatral.

El teatro del acontecimiento como su nombre lo indica parte del acontecer, del hecho social en cuanto tal y pone de manifiesto las vicisitudes de la población victimizada, es una forma de hacer memoria histórica y de recrear poéticamente las masacres en aras de resignificar lo sucedido para los directamente afectados. Es un teatro de transformación que genera un mecanismo que es capaz de tomar procesos tanto individuales como colectivos y renovarlos bajo la reflexión, el autoconocimiento y la emancipación.

Mediante el lenguaje y las imágenes artísticas Felipe Vergara autor de la obra “kilele” logra dinamizar el panorama de crueldad e impunidad dejado por la oleada de masacres ocurridas en las zonas rurales de Colombia, tales acontecimientos se inscriben dentro del conflicto armado y afecta un sector de la población rural y vulnerable; los acontecimientos tuvieron lugar el 2 de mayo de 2002 en Bellavista en el centro de la cabecera municipal que se conocen como “La masacre de Bojayá”; sitio donde se concentraba la mayor parte de la población civil en donde las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y los paramilitares de las AUC se enfrentaban por el dominio territorial de la región y el acceso al río Atrato, de esta

manera la población es utilizada como escudo humano quedando a merced del fuego cruzado; hombres, mujeres y niños se dirigen al centro religioso local buscando resguardarse de las balas, no sólo porque ésta edificación era de cemento a diferencia de la mayoría de las casas del sector sino por el carácter religioso y moral que ella representaba para los pobladores; sin embargo todo fue en vano pues luego de varios días de enfrentamientos, un cilindro cargado con explosivos y metralla lanzado por las Farc estalla en la iglesia donde mueren violentamente 119 civiles; además causando graves heridas a más de cien habitantes; de este modo causaron el desplazamiento forzado de prácticamente toda la población, lo que implicó el destierro y la supervivencia en condiciones inhumanas e indignantes en los lugares en donde les tocó llegar, la mayoría fueron a parar a Quibdó o a otras poblaciones para escapar de la confrontación armada.

Es así como en la obra de teatro “kilele” aparecen re-elaborados los eventos catastróficos anteriormente descritos y tal y como lo explica la socióloga Laura Sofía Fontal (Fontal, 2015: 14) las elaboraciones del evento histórico no corresponden a ejercicios historiográficos, académicos o verificables y por ello no pueden ser consideradas como elaboraciones de un relato histórico; sin embargo en ella aparece re-narrado por lo que recibe el reconocimiento como obra *sobre* la “masacre de Bojayá” por ese motivo la obra es abordada como construcción de memoria acerca del hecho histórico.

Por consiguiente decimos que la obra de teatro titulada “*kilele*” escrita por el dramaturgo Felipe Vergara es un *vehículo de la memoria*.

Pero ¿qué es vehículo de la memoria?, son los medios que personas o colectivos usan para transmitir reconstrucciones o interpretaciones de acontecimientos del pasado de acuerdo con las necesidades de su presente. Los vehículos se vuelven fuentes que difunden visiones y versiones acerca de lo sucedido e impactan en la producción social por ser constructores de memoria.

Los vehículos de la memoria se definen por su carácter social y por la necesidad de un entramado cultural para su transmisión debido a que la memoria se produce “en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales” (Jelin, 2012:70). Son esos productos culturales los que se convierten en vehículos y pueden ser publicaciones, museos, monumentos, películas o libros de historia, también pueden ser actuaciones y expresiones que incorporan performativamente el pasado. (Van alphen, citado en Jelin, 2012:70)

1.4 Hacer memoria a través del teatro para dotar de sentido el pasado reciente y el presente

Se pretende analizar la pieza teatral como vehículo de la memoria que aporta significados y sentidos acerca de la barbarie ocurrida en Bojayá. Fue un ejercicio que sirvió para dar coherencia y estabilidad a la experiencia colectiva de los habitantes del municipio. Como menciona Mendoza, “con la narrativa se le da orden, estabilidad, coherencia a la experiencia, se le lleva al terreno de lo conocido, es una forma de ordenar, de dar significado a lo ocurrido a una colectividad” (Mendoza, 2004: 13).

Podemos decir que el objeto de la presente investigación es describir las formas de reelaboración y resignificación de los eventos concernientes a la “Masacre de Bojayá” mediante el uso de las formas narrativas del teatro.

La masacre en la producción teatral abre la discusión acerca del tratamiento que se le debe dar a los acontecimientos traumáticos, de qué manera se representan a las víctimas o si las formas de reconstruir los eventos catastróficos se escribe de una manera ejemplar teniendo como premisa enaltecer la figura de la víctima y transformarla en héroe. Sin embargo esta tarea de reescribir los eventos en las formas narrativas del teatro se pueden realizar desde distintas

perspectivas, pues actor y director son los investigadores de la dramaturgia del acontecimiento social, que como imagen generadora nos guía en la creación del acontecimiento teatral.

Consideramos que los ejercicios que plantea el teatro para hacer memoria dan muestra de una reelaboración de los acontecimientos para hacerlos útiles y ejemplares. La posibilidad de reinventar el pasado e introducirlo en un nuevo tiempo está dada por los trabajos de la memoria. Como menciona Rodríguez, el pasado “se transforma en memoria cuando es susceptible de reactivación en el presente, cuando podemos actuar sobre él con miras al futuro” (Rodríguez, 2008: 52).

“*Kilele*”, escrita en el año 2004 producto de un proceso de investigación realizado en el Chocó con el premio de residencia artística otorgado por el Ministerio de Cultura, fue concebida como un retrato ficticio y poético de la resistencia de los pueblos negros e indígenas de la zona; el texto dramático hace referencia específicamente a la *Masacre de Bojayá* y a las formas de narrar lo sucedido.

Las obras del grupo de teatro Bogotano llamado “Varasanta” juegan un papel importante, pues es un grupo que se ha mantenido trabajando y creando por más de dieciocho años ininterrumpidos. Cuenta también con la fortuna de ser una sala concertada, de modo que tiene un espacio en dónde reunirse, ensayar, entrenar y crear sus obras, y a su vez abrirle las puertas a muchos otros grupos para que muestren su trabajo. Sus obras son fruto de investigaciones y creaciones sobre los elementos más importantes del oficio del actor y sobre temas que buscan reflexionar sobre nuestra realidad desde la poética de la acción teatral.

Para el grupo de teatro “Varasanta” que da vida a la obra *Kilele*, la puesta en escena es una forma de retomar la función elemental del teatro, regresar al origen produciendo un teatro que surge de la exploración de la estructura ritual más básica, una obra colectiva inspirada en un rito mortuario. Según García del ritual se rescata (...) el valor del aquí y el ahora (estar en el origen), el momento de intensidad provocada, sobrepasar el ego, la transformación de la

energía, la repetición, el ritmo como vehículo de transformación el manejo del tiempo, la acción impecable del juego: las convenciones, la improvisación dentro de las reglas, la capacidad de materializar la imaginación a través de la evocación, el desafío, la espontaneidad; y el story telling (la narración oral): comunicar la idea, la palabra que narra, la creación de mundos imaginarios, el poder de la evocación, memoria y las asociaciones, el poder de la palabra para moldear el comportamiento del otro, la palabra acción, en fin la epopeya. (Garcia, 2011:259)

Es así como la pieza teatral “*Kilele: una epopeya artesanal*”, se convierte en una manifestación artística de lo sucedido, que resignifica los hechos de la masacre ocurrida en el municipio de Bojayá ubicado en el departamento del Chocó. La obra surge de los relatos de muchos velorios, de novenas interrumpidas, de llantos del rebullicio y del duelo, de la mano del personaje de *Viajero*, un campesino chocoano, que vivía en un pueblito en medio de la selva chocoana. Un día desafortunado, su familia compuesta por su esposa y dos hijos tuvieron que esconderse en la iglesia del pueblo para huir de un enfrentamiento de dos grupos armados, uno de ellos arrojó un cilindro de gas que se precipitó contra la iglesia en donde estaban resguardados. En esta acción mueren la esposa y el hijo de Viajero, junto con otras 117 personas. Él no tuvo más remedio que salir corriendo del pueblo desolado junto con su hija pequeña Rocío, Viajero vive atormentado por estos hechos y ante todo porque no pudo enterrar a sus muertos con los rituales propios de su cultura, ya que los violentos no se lo permitieron. Un día el espíritu del río, *Atrato*, se le aparece para recordarle sus orígenes y para crear un vínculo con sus difuntos. A partir de ese momento, Viajero tiene la misión de hacer todos los ritos fúnebres para que las almas de sus muertos puedan descansar en paz. Así este héroe tiene que cruzar un gran camino para al fin lograr cumplir su promesa.

En el proceso creativo de la puesta en escena tanto el director como el dramaturgo y los actores de Kilele, tomaron algunos elementos de los rituales fúnebres de la cultura afrochocoana como sus cantos, creencias y mitos cuya riqueza expresiva son de resaltar.

El tratamiento dramático que se le da a cada uno de estos acontecimientos es una manera de representar el pasado, donde el individuo constituye no sólo una identidad individual sino también una identidad colectiva, es el sentido de pertenecer a un grupo en el que el ser humano encuentra su reconocimiento y su existencia.

Al reconstruir poéticamente el acontecimiento social, se construye una identidad, de alguna manera se politiza la violencia, se busca visibilizar lo invisible, se nombra lo ocurrido, los actantes adquieren cuerpo, nombre y rostro.

En esta medida se puede considerar al lenguaje dramático como una forma de historia narrativa, una historia de los acontecimientos, de las biografías y de la política del país, es una alternativa para descubrir y construir con ellas historias de mentalidades y de valores, historias del imaginario colectivo o incluso de la imaginación.

Así el texto dramático se aproxima a la historia nuestra, a los personajes que no son conocidos, a las historias de vida, a lo cercano y palpable haciendo posible una resignificación de los contenidos y hechos que marcaron a los implicados en la masacre de Bojayá.

CAPÍTULO 2

REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

2.1 El pasado, el presente y la Memoria

Si una persona se dispone a recordar su pasado cuando en él han ocurrido eventos que le han dejado profundas huellas en su memoria, aparte de ser una tarea difícil es una forma de encontrar el sentido a esos eventos, de comprenderlos para así proyectarse a un futuro; no se recuerda de manera individual sino que se recuerdan las vivencias compartidas de la persona con sus círculo social que a su vez nutren su experiencia de vida y hacen de la memoria un conjunto de experiencias colectivas.

Todos los individuos pueden privilegiar o marginar en su memoria algunos recuerdos según sean sus niveles de represión que van condicionados por el contexto social en el cual crecen; son capaces de legitimar algunas versiones de lo sucedido frente a otras que son marginadas; en ese sentido, la historia vivida se distingue de la historia escrita, o sea que la historia escrita tiene todo lo necesario para constituir un marco vivo y natural en el que un pensamiento puede apoyarse para conservar y encontrar la imagen de su pasado (Halbwachs,1950). A medida que el niño va creciendo, se modifica a su vez la idea que tiene de su pasado, puesto que al ser miembro activo de una sociedad, ésta le imprime en su comportamiento nuevas formas de relacionarse, nuevas vivencias, hechos y nociones que repercuten en sus recuerdos.

Cuando recordamos lo hacemos con la ayuda del pasado pero también con datos que están en nuestro presente y de esta manera es que vamos recomponiendo los recuerdos, además de que todas las formas del pasado vivido permanecen enteras en nuestra memoria, sin embargo el comportamiento de nuestro cerebro nos impide evocar la totalidad de sus manifestaciones; el pasado no se guarda como una copia fiel de lo acontecido, sino que las memorias de los

individuos y de los grupos deciden qué se recuerda y qué se elimina; puesto que algunos recuerdos resultan más útiles y tienden a sustituir a otros.

En suma, las líneas que configuran los hechos del pasado están dibujadas en nuestro espíritu, en la parte inconsciente y que a su vez se confirman en la sociedad con los momentos en que el tiempo vuelve a poner en presencia de nosotros a las personas con las que compartimos ese pasado, con las que vivimos o compartimos las circunstancias; a veces los recuerdos se van desvaneciendo en nuestro cerebro y la tarea de las interacciones sociales que sostenemos con los otros es afianzar y reconstruirlos a partir de las líneas ya sostenidas por nuestros otros recuerdos y los recuerdos de los demás. (Halbwachs, 1950)

Las imágenes confluyen y se completan haciendo un todo lleno de recuerdos con sentido, enriqueciéndose la memoria con la ayuda de los recuerdos de los demás. El recuerdo se nutre de lo que aporta el colectivo con el cual se comparte la experiencia de vida puesto que se crean lazos de afinidad y de solidaridad; se comparte un pasado que necesita del grupo para que los hechos puedan ser reconstruidos y recordados.

Tal y como lo expone Halbwachs (1950), el sujeto es partícipe de múltiples hechos sociales que condicionan y restringen su proceder, así mismo son la base de sus recuerdos puesto que al ser parte de un grupo comparte sus historias y experiencias; cuando yo soy el protagonista y busco reforzar mi historia individual los recuerdos de los otros son indispensables para complementar los míos.

A diferencia de la gran ciudad en la que es fácil pasar desapercibido, los habitantes de un pueblo al estar en constante interacción y cercanía registran en su memoria fielmente cada uno de los comportamientos, gestos y particularidades y cuando reaccionan en común esa pequeña sociedad contribuye a su vez a modificarse, es decir que "en medios semejantes todos los individuos piensan y recuerdan en común, no sin dejar a un lado su propio punto de vista en concordancia y relación con la de los demás" (Halbwach, 1950:39). Si en algún momento dado

sus recuerdos se desdibujan, basta con situarse en la perspectiva de los otros para recomponerlos.

Cuando los recuerdos de una serie de acontecimientos ya no cuentan con un grupo que los respalde o de unas personas que cuenten lo que sucedió (ya sea porque estuvieron implicadas o que sufrieron las consecuencias de dichos hechos), que soportaron, confluyeron o vivieron el instante preciso entonces es aquí donde el único medio de salvar dichos recuerdos es mediante la narración escrita y ordenada, puesto que si las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen. Tal como lo plantea Halbwachs (1950) La memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene.

En suma, la memoria puede definirse como una “construcción social narrativa” (Rodríguez, 2008), que está presente en todos los medios discursivos que se utilizan para narrar y comunicar experiencias vividas.

Según Halbwach (1924), en efecto, el recuerdo individual es sustentado y organizado por la “memoria colectiva”, o sea por un contexto social del que forman parte el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y del espacio, las clasificaciones de los objetos y de la realidad externa al sujeto y las relaciones que el individuo mantiene con la memoria de los demás miembros de un mismo ambiente social. *“No basta con reconstruir trozo a trozo la imagen de un acontecimiento pasado para obtener un recuerdo. Es preciso que esta reconstrucción se haga a partir de datos o nociones comunes que se encuentran tanto dentro de nosotros como de los demás, porque pasan sin tregua de nosotros a ellos y viceversa; esto sólo es posible si todos forman parte y continúan haciéndolo de una misma sociedad.”* (Halbwach 1949/1996, págs. 45-46).

Tomemos como ejemplo nuestra primera infancia, si no podemos recordarla es en efecto porque nuestras impresiones no se pueden aferrar a ninguna relación, y todavía no somos seres sociales (Halbwach 1949/1996, pág. 49). Al contrario, los hechos y nociones que nos da menos trabajo recordar son los de dominio común, por lo menos en algunos ámbitos sociales. Estos recuerdos son pues, en cierta medida “de todos” y porque podemos basarnos en la memoria de los demás, somos capaces de traerlos a la mente en cualquier momento, cuando queramos. (Halbwach 1949/1996, pág. 59). Por lo tanto, recordar significa volver a evocar, mediante la interacción social, el lenguaje, las representaciones colectivas, las clasificaciones etc., es decir, reactualizar la memoria del grupo social de pertenencia.

La misma sociedad crea herramientas que potencian o llevan a que la gente recuerde, tales como textos, imágenes, testimonios, archivos, técnicas de memorización, narrativas etc.

La conmemoración del pasado es esencial en toda comunidad, puesto que frente al pasado se crea una memoria que es compartida por todos los miembros socializados en la colectividad, a su vez se constituye como una de las modalidades de organización del mundo social.

La experiencia vivida y el recordar significan reconocer la pertenencia de todos los miembros de una sociedad a un universo simbólico que ya existía antes de que los individuos nacieran y que seguirá existiendo después de que mueran. Mediante la conmemoración del pasado a través de un fondo común de recuerdos, y también gracias a las interacciones sociales necesarias para fijarlos y para convocarlos la memoria contribuye al sentido de pertenencia, a la cohesión y a la identidad social, sentirse parte de un grupo y de orígenes comunes fortalece el sentido de pertenencia y la identidad colectiva.

No podemos olvidar intencionalmente pero pueden deteriorarse las huellas de la memoria, los objetos, los instrumentos a los que confiamos la conservación de la propia memoria pueden desdibujarse en el devenir del tiempo, o cuando las comunidades no tienen manera de

exteriorizar su propia memoria colectiva ya sea mediante cantos, alabados, narraciones o representaciones teatrales, entonces se cierne sobre el grupo el riesgo de una amnesia colectiva. Inicialmente Halbwachs (1924) sostiene la idea durkheimiana de un sujeto colectivo y por lo tanto de una memoria de la colectividad, la memoria colectiva se fortalece y dura en el tiempo gracias a que tiene por soporte a un conjunto de hombres y mujeres que están ahí para perpetuarla con su idiosincrasia y su ingenio pero no como individuos aislados, sino más bien porque son parte de un grupo y entre todos hacen que se recuerden los acontecimientos. Cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en su interior y a su vez, este lugar cambia según las relaciones que yo mantengo con otros círculos sociales (Halbwachs, 1949/1996, pag. 61).

La memoria tiene también una función conservadora, pues debe conservar un conjunto de huellas para que estén disponibles a las personas y sean interpretadas libremente; esta interpretación se hace necesaria ya que cada elemento de nuestra memoria es un indicio del pasado si se considera por separado, y debe ser reconstruido a partir de la relación con otras huellas del mismo pasado, es por decirlo de alguna manera una especie de huella-referente, para que esto sea posible se debe disponer de muchas huellas y conectarlas entre sí para darles después significados.

2.2 Memoria Colectiva, Memoria Individual

El fenómeno de la memoria ocupa un lugar central en los debates sobre la política y la cultura en el mundo actual, aludiendo casi siempre a sus diferentes formas tales como la memoria social, la memoria colectiva, la memoria individual o la memoria cultural. *Maurice Halbwachs*, fue el historiador que creó e introdujo en el debate académico el concepto de “Memoria Colectiva”, identificada como una corriente de pensamiento continua, dado que retiene el pasado que aún está vivo y que solo es capaz de vivir en la conciencia del grupo.

Este tipo de memoria colectiva no son más que percepciones fundamentales que las personas producen cuando comparten un espacio y se interrelacionan, que crean redes de cooperación con otras personas en otros lugares y comparten ideas provocando recuerdos que a su vez son compartidos por los miembros de la colectividad.

Halbwachs también introduce el término de Memoria Histórica diferenciándolo de la categoría que se explicó anteriormente, puesto que es una memoria prestada, escrita, pragmática y unificada, en cambio la Memoria Colectiva es producida, es viva, es oral, normativa, corta y plural; además dentro de las dinámicas sociales o marcos que construyen los hombres en una comunidad también se encuentra el lugar de la memoria en donde se posibilitan los recuerdos. Por lo tanto Halbwachs (1968: 214) define Marcos Sociales de la memoria como un sistema de interrelaciones de memorias individuales, en donde yo y el otro nos sumergimos en el mismo pensamiento social y el grupo no conserva más que la estructura de las conexiones entre las diversas memorias individuales, sin embargo según el autor no existe memoria estrictamente individual y memoria estrictamente colectiva sino *marcos sociales* de la memoria.

En un primer momento Todorov aclara que la memoria no se opone de ninguna manera al olvido; sería plausible hablar de *supresión* (el olvido) y la *conservación*; (la memoria) entre estos dos conceptos hay una constante interacción. “La memoria como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (Todorov, 2008:22)

Hablábamos de que para Todorov (1995) la *memoria* es una selección y que algunos eventos son conservados y otros de momento o gradualmente son marginados hasta llevarlos al olvido; el autor maneja los términos de *supresión* (olvido) y *conservación*, y que de esta manera la memoria es una interacción de ambos; ahora bien, según la propuesta de Todorov la recuperación de la memoria en un contexto social y político será de suma importancia dado que permitirá que el pasado funcione como eje inicial en los procesos de análisis de los

acontecimientos del mundo actual, en otras palabras es la utilización del pasado para comprender el presente.

En este sentido se debe aclarar que hay una distinción entre la recuperación del pasado y su posterior utilización, es decir cuál es el uso que se le dará a los recuerdos, al pasado que regresa en las mentes de los sujetos, como la memoria es una selección se debe reconocer que existen criterios ya sean conscientes o inconscientes de elección y así mismo dichos criterios son los que orientarán el uso que hacemos del pasado. (Todorov, 1995).

El individuo posee la capacidad de recuperar los recuerdos traumáticos y frustrantes para otorgarles el lugar en la memoria donde no causen daño. “Nada debe impedir la recuperación de la memoria”, con esta premisa el autor nos indica la necesidad moral de recordar que tienen los individuos que han sido participes en acontecimientos catastróficos o víctimas de masacres. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar: la vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada. (Todorov, 2008:26).

Los recuerdos son reprimidos en la mente de las personas cuando éstos le son intolerables, el sujeto deja atrás su memoria viva, aquella que necesita de una conciencia para traer sus vivencias y recuerdos de su infancia, solo porque estos recuerdos están cargados de acontecimientos dolorosos y traumáticos; la cura que propone el psicoanálisis pasa primero por la recuperación de esos recuerdos reprimidos. Sin embargo los recuerdos reprimidos están en constante actividad y, no permiten que el sujeto viva con tranquilidad; luego de haber sido recuperados los recuerdos pueden ser puestos en un lugar donde sean conscientes y no hagan daño. “Así, al volverse parte de la memoria viva, el pasado antes reprimido o rechazado cesa de ordenar el presente de manera subyacente. La memoria colectiva podría seguir el mismo camino.” (Todorov 2008: 26).

En el momento en que las personas deciden hablar acerca lo acontecido en sus vidas y cuando recuerdan en medio del diálogo con el otro se empieza a recuperar el pasado, sin embargo, no sólo es el pasado el que aflora mecánicamente sino que siempre es su representación; en este ejercicio de memoria se logran algunos trazos de recuerdos o de hechos pasados, entre los hechos en sí y los vestigios que dejan se tiene lugar un proceso de selección que los individuos no pueden controlar a voluntad.

Además de este se lleva a cabo otro proceso de selección ahora ya consciente y voluntario: de todos los vestigios del pasado la persona elige retener y consignar solamente algunos recuerdos que son dignos de perpetuarse. Sin embargo este trabajo de selección va seguido por un trabajo en el que se privilegia la información que verá la luz y otra que será relegada a la periferia de la mente. Un hecho es necesariamente el resultado de la combinación de algunas trazas materiales con un sentido dado; y el sentido (atribuido a las cosas) es producido exclusivamente por los seres humanos. (Todorov 2013)

Una vez se establecen los hechos se deben interpretar, o sea ponerlos en relación los unos con los otros señalando las causas, los efectos, las similitudes y las oposiciones; se encuentran así una vez más los procesos de selección y combinación. El término de «verdad» puede ser útil aquí pero a condición de darle un sentido nuevo: no una verdad de adecuación, de correspondencia exacta entre los discursos del presente y los hechos del pasado, sino una verdad de revelación que permite comprender el sentido de un hecho. Un gran libro de historia no contiene solamente informaciones exactas, sino que nos enseña también cuáles son los fundamentos de la sicología individual, o aquellos de la vida social y política. (Todoróv 2013:35).

2.3 La Utilización del Pasado Resucitado

Luego de la tarea de identificar los hechos dolorosos y de narrarlos el individuo tiene dos posibilidades para el tratamiento de sus recuerdos; tal y como lo introduce Todoróv la primera es sacralizarlos o sea relegarlos y aislarlos en el plano mental, la segunda es banalizarlos, asimilarlos y entenderlos (2008:36). “Sacralización, o el aislamiento radical del recuerdo, y la banalización, o la asimilación abusiva entre pasado y presente.” (Todoróv 2008: 36).

Todorov nos explica claramente que la sacralización es en primer lugar una supresión, un muro, y una manera de aislar los recuerdos que están puestos en la mente del individuo pero es prohibido tocarlos; para "sacralizarlos es necesario separar los hechos de su contexto dado que existe el temor de que las circunstancias evocadas no impliquen que los sucesos traumáticos puedan ser excusables" (2008: 37). La persona tiene el temor de poner en contexto los hechos, de tratar de explicarlos o entenderlos puesto que esto significaría la justificación de los mismos y desvirtuar la gravedad de ellos. El sujeto asume que buscar las causas es como buscar las excusas de los acontecimientos, por ende si se sacralizan los recuerdos no se pueden comprender.

Por otro lado la banalización es lo contrario, aquí los hechos del pasado se despojan de toda su especificidad y se vuelven un simple instrumento que debe ser utilizado en el presente.

Todorov (2008) funda su crítica a los usos de la memoria en una diferencia entre diversas formas de reminiscencia: el suceso recuperado puede ser leído de manera *literal* o de manera *ejemplar*, es decir si el pasado del individuo o del grupo al que pertenece está formado por acontecimientos dolorosos y estos son preservados en su literalidad sin otorgarles ningún tipo de continuidad ni acomodándolos más allá de ellos; este tipo de memoria se denomina “*memoria literal*” en este caso hay una marcada contigüidad con las asociaciones que se imprimen sobre los recuerdos, se establecen las causas y las consecuencias de los hechos y se

identifican a los implicados y los responsables del extremo dolor estableciendo además una continuidad entre el ser que fue y el que ahora es o el pasado y el presente del grupo y de esta manera se extiende las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia del ser humano.

Ahora bien si se toma la decisión de utilizar el acontecimiento recuperado como un modelo para comprender nuevos eventos, o sea abrir el recuerdo a posibles analogías y generalizaciones, se denomina “*memoria ejemplar*”; cuando la conducta deja de ser privada y entra en el marco de lo público en donde se construye un ejemplo y se extrae una lección, el pasado se convierte en principio de acción para el presente. Aquí las asociaciones que se gestan se llevan a cabo por la semejanza y no por la contigüidad. “...la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos, mientras que la memoria ejemplar es potencialmente liberadora. El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado.” (Todorov 2008: 52).

El uso ejemplar, por el contrario, da la posibilidad de utilizar el pasado con vistas al presente tomando las lecciones de las injusticias como combustible para la lucha contra las que se producen en la actualidad, para entender al otro despojándonos del yo.

Las personas que no logran hacer un duelo, que se rehúsan a admitir la ausencia y la pérdida, que viven en el pasado y en el dolor y no son capaces de integrar el pasado a su presente dominado por el recuerdo sin control; son individuos a los que la angustia se convierte en eje de su vida, y están condenados involuntariamente a la locura y al delirio.

Sacralizar la memoria es otra forma de hacerla estéril por eso luego de recuperarse el pasado se debe preguntar: ¿para qué puede servir? y ¿con qué fin?

La memoria ejemplar puede generalizar pero no en su totalidad, no elimina la identidad de los hechos, los presenta en relación entre sí, elaborando comparaciones que develan las semejanzas y las diferencias.

2.4 Marco Contextual

“La memoria intenta preservar el pasado sólo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento.” Jacques Le Goff

En la actualidad los términos “verdad” y “memoria” son resaltados en el campo de la política y puestos en consideración como un deber moral para con los seres humanos, no sólo en la Europa de la posguerra sino también en los países del cono sur que han sido azotados por regímenes guerreristas, dictaduras o mandatos que subyugaron al pueblo y que por ende éste reconoce ese pasado como un pasado marcado por la violencia; cuando hablamos de memoria aludimos a un pasado reciente que tiene su lugar en nuestro presente y que se visibiliza por los documentos y narraciones de los sobrevivientes, “La memoria” es, asimismo una manera de referirse al pasado violento de otros países latinoamericanos y a diez, veinte o treinta años de algunos hechos, “la memoria” está saturada de la experiencia de los sobrevivientes. Según Pérotin (2007), El pasado está “presente”, no sólo para quienes han sobrevivido sino también para las generaciones que de él no tienen sino recuerdos heredados. El pasado reciente, nombrado como “la memoria”, actúa como una gran sombra tendida sobre nuestra época que asegura la identidad de los grupos sociales y especialmente de la nación.

Algunos investigadores toman su oficio como una especie de reportaje moderno en el que informan lo que han visto y escuchado durante su indagación, produciendo escritos que se pueden tomar como verdaderos esquemas de memoria pues consideran algunas situaciones como inauditas, fuera de lo común y hasta hechos dramáticos como fuentes de sus elaboraciones narrativas.

La proximidad con los hechos o el haberlos vivido supone otras formas de investigación, sin embargo en la historia del tiempo presente es indispensable intentar ser objetivos estando lo más cerca posible de las cosas.

Historizar un acontecimiento (en el sentido estricto o amplio del término “acontecimiento”) es hacer investigaciones sobre él ya no como algo que está ocurriendo sino como algo acaecido.

Los acontecimientos catalogados como dramáticos y que por ende desencadenan grandes efectos psicosociales en los implicados, y que deben historizarse son en muchas partes de américa Latina hoy, la violencia política (como las guerras lo son para la Europa del siglo XX).

"La expresión lo indica: es un acontecimiento de orden político cuya singularidad y temporalidad histórica es menester poner de relieve" (Pérotin 2007).

Se ha de aclarar entonces que con frecuencia confundimos entre, por un lado, los hechos que podemos considerar establecidos en un momento dado, y por el otro el contexto u origen de dichos hechos que a veces son susceptibles de nuevas interpretaciones a partir de nuevas perspectivas que vienen con la época y por ende cambiantes según el paso del tiempo.

2.5 La historiografía y la memoria

Los recuerdos vividos, es decir los expresados directamente de la boca de las víctimas, para los historiadores se convierten en el punto focal en la reconstrucción de un acontecimiento; dado que se propone historizar la memoria misma de los hechos para comprender la experiencia subjetiva de una sociedad a lo largo del tiempo.

Usar las fuentes orales implica la distinción entre historia de vida, entrevista, o testimonio oral para de esta forma recomponer un universo cultural que de cuenta de la apariencia e importancia de las cosas para quienes las vivieron en el tiempo (Pérotin 2007); es así como se historiza el acontecimiento propiamente dicho: la violencia política.

Otro enfoque que también es utilizado por la historiografía consiste en historizar la memoria del acontecimiento, o sea reconstituir la memoria de los hechos tal y como se cristalizó en el recuerdo de los implicados, es decir que se interviene en la memoria de cada uno de ellos.

La historización de la memoria es un ejercicio reciente y conforme van aumentando las investigaciones en este campo se hace más necesario buscar nuevas estrategias para acceder a los archivos de la memoria oral, a los recuerdos de la gente luego de haber transcurrido cinco, diez o quince años después de los acontecimientos.

Tal y como lo menciona Pérotin (2007), historizar el acontecimiento significa reconstruir en primer lugar, el hecho positivo, real, incluso cuando se explora su dimensión vivida o la experiencia que significó para los otros individuos, pues al fin de cuentas lo que se procura conocer es el acontecimiento pasado.

En tanto que *“historizar la memoria del acontecimiento es reconstruir el proceso actuante en las representaciones mentales que los sujetos se hacen de él; es tratar de comprender la subjetividad de una sociedad a lo largo del tiempo”* (Perotin, 2007). De esta manera la materia prima con la que los historiadores trabajan es en suma la memoria de la gente, el recuerdo que evidencia los hechos para las personas que lo han vivido en el momento de contarlo, sin embargo ese recuerdo será interpelado de diferente manera: en líneas generales, para conocer la parte conservada del pasado o bien la parte reconstruida sobre la base del presente (Pérotin, 2007).

La verdad que los historiadores intentan explicar es la de los hechos tal y como ocurrieron y la de la experiencia de quienes los vivieron, en este sentido cuando se pretende historizar el tiempo presente cabe resaltar que hay dos maneras de interrogar los testimonios: una parte desde el momento en que las cosas ocurrieron y otra se inclina hacia el momento en que el testigo las cuenta: Los psicólogos nos ayudan a comprender los dos elementos que se transmiten en el testimonio: el hecho pasado y su sentido actual. Y también nos dejan saber

que ni la parte del hecho ni la del sentido son estables. Con el tiempo, el relato se desprende de detalles fácticos y circunstanciales. En cambio, se carga con un nuevo análisis de lo vivido, producto del “trabajo” del individuo sobre su recuerdo cuando éste vuelve a aflorar en su conciencia o cuando él lo relata. Con el sentido del pasado que se entrega en la reminiscencia tocamos la parte de la memoria que es construcción continua del yo a través de una vida (Pérotin, 2007).

Los historiadores y los sociólogos están de acuerdo en que esa es la forma de tratar la memoria, la socióloga especialista en la memoria social, Lavabre (1995, citado en Pérotin, 2007) insiste, sin embargo, en el peso que puede representar el pasado violento y que no es posible contentarnos con una idea de la memoria como pura reinterpretación del pasado, reconstrucción, imposición retroactiva de sentido. Siempre, la mayoría de las veces, evocar la memoria de las guerras y las masacres significa embarcarse en la cuestión de los efectos y las huellas en la memoria. (Pérotin, 2007)

“Historizar la violencia significa introducir cierta racionalidad en hechos crueles y repugnantes... (Pérotin, 2007)

2.5.1 La voz de las víctimas como recurso para escribir la historia contemporánea

El hecho de haber presenciado acontecimientos violentos y en esta medida históricos, hizo que muchos países Europeos fueran conscientes al finalizar la Segunda Guerra Mundial de la magnitud de la misma, específicamente con el juicio de Nuremberg y con el procesamiento de los criminales de guerra Nazis. Por consiguiente los historiadores debieron ponerse a trabajar en un pasado cercano, la guerra; se crearon nuevos organismos de talla nacional en donde los

encargados de escribir la historia serían las víctimas, los testigos, los aliados y los victimarios para reconstruir los hechos de la guerra con los valores del Estado.

Los testigos cobraron un papel preponderante en la escritura de los hechos convirtiéndose en verdaderos "historiadores profesionales", fueron los responsables de conciliar los elementos tanto de la historia como de la memoria en la Europa de la posguerra, es decir que se replanteó la forma de tratar la historia contemporánea en tiempos violentos a partir de 1945.

Para esta época se crearon las "Instituciones de la Memoria", Comisiones Históricas Judías en la inmediata posguerra. *"Un primer elemento era la importancia atribuida a la vivencia de los actores. Éstos se convertían en la pieza central de la historia por escribir y, entonces, era preciso recoger sus testimonios en forma sistemática"*. (Pérotin, 2007)

La historia contemporánea se aborda de una manera científica desde hace poco tiempo, adquiere protagonismo y se instala en la sociedad por la necesidad de la misma de conocer su pasado más cercano; el concepto de memoria histórica se implanta y a su vez se busca historizar los símbolos y representaciones que la constituyen.

Se trata de historizar el tiempo presente en un conjunto de criterios científicos donde el investigador y el acontecimiento son contemporáneos, el acontecimiento dramático foco de análisis e investigación por parte de los historiadores es, como lo menciona *Pérotin* (2007) el hecho fundacional de su tiempo y que el presente y el pasado interactúan en el trabajo del historiador o la historiadora, de tal forma que la sociedad y lo social están involucrados en este periodo de la historia. En esta medida los acontecimientos se inscriben en el espacio público y pasan a constituirse en fenómenos sociales.

Dos vertientes confluyen en el devenir histórico de las sociedades, tenemos el acontecimiento mismo y la construcción de su recuerdo o *"remanencia"* como lo dice el historiador francés *H.Rouso* (1987), término científico que hace referencia a la persistencia parcial de un fenómeno luego de la desaparición de sus causas.

“Se legitima el recuerdo de un acontecimiento ocurrido como la capacidad del colectivo de retomarlo y de darle continuidad en el tiempo”. (Rouso, 1987).

Así surge otro enfoque para el tratamiento de los hechos históricos que coge el recuerdo y la remanencia y los historiza para que sobresalga el suceso como tal dándole importancia a la memoria como eje específico de la historia.

Rouso (Citado en Perotin 2007), en sus estudios e investigaciones resalta que el impulso para que el recuerdo resurja y evolucione se debe a que la prensa, el cine, los programas televisivos y algunos informes históricos pueden verse como facilitadores de la memoria.

La disciplina histórica se había ocupado hasta entonces de la memoria individual, que se manifestaba y se apoyaba en los relatos testimoniales individuales, pero otra cosa era el surgimiento de la memoria colectiva y las representaciones compartidas por todos: la memoria colectiva no puede probarse positivamente; como el inconsciente, estamos limitados a aprehenderla por sus manifestaciones (Pérotin 2007).

Se dice que Rouso fue uno de los historiadores que forjaron los cimientos en donde se sitúa la historia de la memoria: el de las representaciones y lo simbólico, puesto que lo que se intenta reconstruir no es el suceso mismo como tal sino lo que la memoria hace de él con el discurrir del tiempo.

2.6 El Pasado Reciente En América Latina

El afán por estudiar el pasado vivo de muchos historiadores y académicos se debe a que en países como Chile, Argentina o Perú la transición democrática tras un periodo de violencia y represión política puso en evidencia la importancia de historizar el pasado reciente, incluso muchos de ellos han vivido los acontecimientos que estudian.

Mantener la memoria y sobreponer la verdad del pasado es la constante en las sociedades del Cono Sur puesto que varios de los países que lo integran han vivido la transición de un régimen

político dictatorial a uno democrático de una manera gradual, por tal motivo uno de los lineamientos para tener en cuenta es la creación de las comisiones de la verdad y de instituciones que abogan por la defensa de los derechos humanos, así como también por la democracia recuperada que se consolida mediante el establecimiento de una justicia penal contra los culpables de violaciones a los derechos humanos. (Pérotin 2007).

Las personas que integran los equipos de las comisiones de la verdad proceden de diversos sectores de la sociedad, competentes en varios campos disciplinarios además de ser reconocidos por la esfera pública:

[...] La Argentina fue pionera con la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (o CONADEP, 1983-1984). A la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de Chile (o Comisión Rettig, 1990-1991) se debe la introducción del término “verdad”, que luego se usó en forma generalizada. El último de estos organismos, la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (o CVR, 2001-2003), llevó a cabo un trabajo de gran amplitud. Estas tres comisiones sudamericanas y las establecidas en América Central (la Comisión de Esclarecimiento Histórico de Guatemala, 1997-1999, y la Comisión de la Verdad para El Salvador, 1992-1993) se cuentan entre las comisiones “históricas” de la verdad a escala mundial. (1984:13).

Las Comisiones de la Verdad pertenecen a la categoría de comisiones no judiciales de investigación, son avaladas internacionalmente y son las que investigan los casos en donde se viola el derecho internacional humanitario; su enfoque es reconstruir los acontecimientos, indagar y reunir material probatorio para identificar a las víctimas junto con sus victimarios, así como también los móviles políticos y sociales en los que se desencadenaron los sucesos, examinando los factores y las causas de forma más amplia y tomando como vector la historización de la violencia para llegar a la verdad. (Pérotin, 2007).

En la Argentina de 1985, año en que se llevó a cabo el Juicio a las Juntas, el pueblo adquirió un lugar en el proceso, dado que se puso al pasado en el banquillo de los acusados mediante los medios de comunicación; de esta forma se consolida la existencia del pasado en la conciencia colectiva de los Argentinos. La transición a la democracia que tuvo lugar en este país facilitó una reconversión a la memoria puesto que gracias al recuerdo permanente de lo ocurrido se puede construir una barrera contra la repetición de los acontecimientos así como también los movimientos que abogan por los derechos humanos que propenden a activar la memoria y a promover el recuerdo tal como lo hace: La Comisión Provincial por la Memoria de la provincia de Buenos Aires (www.comisionporlamemoria.org) y lleva a cabo asimismo tareas de investigación, difusión y educación sobre el pasado reciente, que giran en torno de la conservación documental: custodia los archivos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia (DIPBA). (Pérotin 2007)

Estudiar el pasado cercano, el que nos compete a todos es saber que en ocasiones la línea entre la historia y la memoria se difumina, se pierde o convergen, y en donde el investigador debe promover en sus investigaciones la idea de reconstruir la democracia en relación con la memoria y la verdad de las víctimas.

Tal y como lo Plantea Rodríguez (2008), la memoria que es entendida como “campo de lucha por las representaciones” nos dice que las memorias no pretenden reconstruir fielmente lo sucedido, sino que están mediadas por unos sentidos y unas intenciones sobre el uso del pasado. Además los relatos que se construyen no tienen poder en sí mismos, deben ser legitimados por alguna institución, es de suma importancia conocer quien recuerda, como reconstruye y como lucha por otorgarle legitimidad a su relato.

Pese a que la memoria oficial es reconocida y legitimada por los sectores dominantes, las sociedades construyen formas que les permiten dar lugar a memorias alternativas y al surgimiento de memorias marginales y subalternas. Los sectores sociales que se encargan de

llevar a cabo estas reivindicaciones son aquellos que han sido calificados como minorías y que “con su defensa al derecho a la memoria construyen un pasado en el presente, con el que modifican radicalmente el privilegio que detentan los grupos que hacen la historia del presente” (Farfán, 2008:56, citado en Fontal 2015).

2.7 Comisiones de Verdad en Colombia

En este orden de ideas podemos resaltar que luego de más de 60 años de violencia intensa en Colombia que se ha desarrollado dentro del marco de un conflicto armado interno, en el 2005 entra en vigor la ley 975 o la ley de Justicia y Paz, cuyo fin es el de promover un espacio de transición hacia la paz y que involucre tanto a los actores del conflicto armado al margen de la ley como a las víctimas dándoles la posibilidad de acogerse al programa de reparación y velar por su derecho humano a la verdad.

En la actualidad Colombia está viviendo un proceso de justicia transicional bastante significativo puesto que involucra tanto a las víctimas como a los victimarios, además esta ley contempla los derechos de verdad, justicia y reparación reivindicando a las víctimas del conflicto y a la sociedad en general. Con el ánimo de esclarecer la verdad de los hechos ocurridos en enfrentamientos, masacres, asesinatos, secuestros, desapariciones o bombardeos, se está llevando a cabo un proceso de reconstrucción del pasado vivo como camino a la memoria colectiva del país que pretende reavivar los sentimientos y experiencias en fechas conmemorativas a acontecimientos violentos.

En Colombia se crea el *Centro Nacional de Memoria Histórica* como establecimiento público cuyo objetivo es el de recuperar, reunir y poner a disposición de la sociedad e investigadores los documentos, testimonios orales y todas la evidencias de las violaciones al artículo 147 de víctimas y restitución de tierras; su misión es contribuir a “la realización de la reparación

integral y el derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto así como al deber de memoria del Estado con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado colombiano, en un horizonte de construcción de paz, democratización y reconciliación.”(CNMH, 2010)

Uno de los objetivos del centro es comprender el conflicto armado en Colombia desde una perspectiva social evidenciando a los responsables y las condiciones que lo propiciaron, conocer las dinámicas políticas, sociales e institucionales que nutrieron el conflicto; para que las víctimas y la sociedad en general hagan uso de su legítimo derecho a la verdad y para que tengan las garantías de la no repetición.

Un pilar estratégico en el Centro de Memoria Histórica es posicionar a la memoria como un derecho institucional y en la sociedad, y como patrimonio público facilitando las condiciones para que el pueblo colombiano y sus víctimas realicen actos de conmemoración y ejercicios de memoria histórica del conflicto armado.

La Paz es el eje central y con ella viene la dignificación de las víctimas su reparación simbólica y la puesta en marcha de mecanismos no judiciales para la contribución a la verdad. [...] El pasado, nos recuerda Halbwachs, se actualiza desde el presente y en este encuentra sus principios de selección, descripción e interpretación. Es decir que son las necesidades, los miedos y anhelos de una sociedad –las contingencias contemporáneas– los que reconfiguran y reformulan constantemente su memoria histórica. (Halbwachs 1968)

El Centro de Memoria Histórica en Colombia ha producido un documento titulado ¡Basta ya! tras seis años de trabajo y esfuerzo por documentar y recuperar la memoria de cincuenta y cuatro años de guerra en Colombia que va desde 1958 hasta el año 2012 “... Según el informe, durante medio siglo de conflicto han muerto 218 mil personas. Cuatro de cada cinco víctimas eran civiles y tenemos hoy 5,6 millones de víctimas. (CNMH, 2013).

Es un documento histórico que reúne y estudia particularmente 21 casos de episodios de guerra en el país; la Ley de víctimas ha documentado 5,6 millones de víctimas desde 1985 o un promedio de 200 mil por año; según el registro único de víctimas que creó la Ley de Víctimas hay 25007 casos, cifra que coloca a Colombia en el punto más alto de Latinoamérica.¹

Pese a que muchas masacres y actos crudos de violencia en algunos sectores del país resuenan más que otros, la violencia de baja intensidad y poca visibilización se ha incrustado en la memoria de las víctimas con mayor fuerza puesto que fue permanente y sistemática; “Las pequeñas masacres aquellas de tres o cuatro personas pasaron casi totalmente desapercibidas ya que quedaron fuera del radar de los medios. Pero ocurrían con una frecuencia que les permitía a los asesinos mantener a la población civil en un estado constante de zozobra, imperceptible para el resto del país y muy efectivo a la hora de controlar el territorio.”(CNMH, 2013)

Cabe resaltar que el conflicto armado en Colombia obedece a un conjunto de acciones intencionales de orden político y militar, cuyas alianzas y estrategias son producto de complejas redes sociales y de poder; así es posible identificar diferentes responsabilidades tanto políticas como sociales de los hechos. Sin duda alguna el país posee una fuerte resistencia al conflicto, a lo largo de las dos últimas décadas las movilizaciones por la memoria se han convertido en la base para la visibilización del conflicto que paralelamente discurre.

Es así como los reclamos de justicia y reparación se hacen públicos, la memoria se proyecta en Colombia como un deber moral y como una necesidad de no dejar impune los hechos de la guerra, además del reconocimiento de las víctimas no como agentes casuales sino como parte del conflicto que merecen recuperar su dignidad como seres humanos.

¹ Véase el informe del *Registro Único de la Unidad de Víctimas*

CAPITULO 3

DE LA MASACRE DEL 2 DE MAYO DE 2002 EN BELLAVISTA

En este capítulo se presenta una descripción de la masacre del 2 de mayo en Bellavista, se describe el espacio de la barbarie y las acciones de resistencia así como también los usos y sentidos que la comunidad le otorga a la masacre.

3.1 Los espacios de la barbarie

En el plano económico el departamento del Chocó es un punto estratégico dentro de la geografía Colombiana, está integrado por vastas zonas en donde coinciden con el área de influencia de actores armados, volviendo vulnerables a su gente, territorio y riqueza. La población de estas regiones es principalmente afrocolombiana e indígena. Las principales actividades económicas de las cuales devienen sustento los pobladores de la región son la agricultura, la cacería y la pesca. En la agricultura principalmente la siembra de plátano y yuca, la caza de animales de monte como la Guagua y la pesca del Bocachico, el quícharo, el Caga, la doncella, la mojarra, la guaraqueta entre otros.

La región es rica en oro y plata, existe una gran cantidad de árboles maderables y el comercio de pescado con Tumaco y Buenaventura es fluido; hacia el norte Bojayá linda con el municipio del Carmen del Darién, que constituye un centro de explotación maderera a gran escala y por tal motivo es generador de grandes conflictos con los pobladores del sector. Siguiendo el cauce del río Atrato esta vía fluvial es idónea para el comercio a través del golfo con Antioquia Cartagena y Panamá. En el sur el municipio de Bojayá limita con Quibdó, y Alto Baudó ambas regiones son estratégicas para el desarrollo económico tanto por su riqueza en flora y minería

como por sus facilidades de comercialización y distribución de productos dentro y fuera del país. (Vergara, 2008). (Ver anexo # 1)

Bojayá es un municipio colombiano ubicado en el departamento del Chocó, fue segregado del Municipio de Quibdó y convertido en municipio en 1960, su cabecera municipal es la localidad de Bellavista. Bojayá es uno de los municipios con alta concentración de población afro e indígena, es titulado como territorio colectivo o como otras zonas del departamento en donde hay presencia de actores armados o espacios en los cuales hay un gran auge de transacciones inscritas al narcotráfico; los atropellos en contra de la población civil por parte de los actores armados en gran medida se debe a que esta región es calificada como clave para potenciar la economía del país, esto sugiere una fuerte relación entre los ascendentes niveles de población desterrada, la usurpación de territorios titulados colectivamente con la presencia de actores armados y las propuestas de desarrollo del gobierno nacional. (Vergara 2008: 43).

Dentro del contexto del conflicto armado la población masculina es potencialmente reducida puesto que son reclutados por los grupos armados, las mujeres y los niños tienen que soportar en la mayoría de los casos la muerte de sus padres o de sus hermanos mayores, así como los sinsabores del destierro y la responsabilidad de la reconstrucción de los lazos familiares y comunitarios ante las nuevas circunstancias en las que los dejó el conflicto.

El río Atrato que baña las tierras del departamento es el escenario entre los años 1996 y 2006 de numerosas masacres, muertes selectivas y colectivas, desapariciones, desplazamientos, robos, saqueos, bloqueos, quemas, secuestros y abusos sexuales. Con cada hecho violento las comunidades y los municipios del Chocó se convierten en espacios del destierro, en poblaciones marcadas por los efectos de la violencia y sesgadas en sus proyectos de vida por el arma del miedo y la represión (Vergara, 2008).

“Los actores armados poco a poco se van instalando en el pueblo y a partir de 1997 comenzaron a visitarlos con más frecuencia los paramilitares; a partir de ese momento comenzaron una serie

de desapariciones, abusos, amenazas, señalamientos, intimidaciones y asesinatos.” (Vergara, 2008: 48).

3.2 De la Masacre

La mañana del jueves 2 de Mayo de 2002 fue la trágica masacre que marcó la vida de los pobladores de Bellavista, corazón de la cabecera municipal de Bojayá transformando radicalmente sus historias. Durante varios días los pobladores de la región estuvieron sitiados a merced de los enfrentamientos entre las FARC y los PARAMILITARES; soportando además condiciones precarias de salubridad y de hambre, “...la población civil en estado de indefensión, quedó como escudo ante la total indiferencia de los señores de la guerra que atacaban blancos civiles de manera indiscriminada, recurriendo repetidamente al lanzamiento de armas no convencionales, tales como cilindros bomba con metralla, e impidiendo la atención y auxilio médico a las personas heridas” (ICNMH, 2010: 15).

Pese a las súplicas de la población civil para que cesaran el fuego cruzado, este no se suspendió ni siquiera después de que las FARC lanzaron un cilindro bomba e impactara la iglesia en la que la comunidad local se resguardaba de los enfrentamientos. No hubo consideración alguna por las mujeres, los ancianos y los niños que soportaban el horror, estaban solos, la fuerza pública llegó días después los ametrallamientos indiscriminados, los saqueos y los combates obligaron a la población civil a desplazarse forzosamente hacia Quibdó y otras poblaciones para escapar del conflicto armado.

Las FARC fueron los responsables, los guerrilleros del frente José María Córdoba lanzaron un total de cuatro pipetas sobre la población, una de las cuales explotó sobre la iglesia- refugio; sin embargo este grupo insurgente en sus declaraciones argumentan que lo sucedido fue un simple error o un *daño involuntariamente causado*, la masacre es descrita como una de las más grandes tragedias humanitarias en Colombia, la utilización de cilindros bomba convertidos en

armas convierten a los insurgentes en señores de la crueldad, dado el nivel de destrucción que estos artefactos pueden alcanzar en objetivos militares y en contra de la población civil.

Tal y como lo plantea el informe del Centro de Memoria Histórica (2010) la masacre de Bojayá marcó un punto de inflexión en la mirada hacia las FARC dentro y fuera del país, además de las representaciones del conflicto armado interno; siendo ya una guerrilla desacreditada internamente por los fracasos en los diálogos de Paz del Caguán, así como por la crueldad de sus acciones tanto para la fuerza pública como para la población civil.

“[...]Los paramilitares de forma conjunta con las FARC participaron activamente en la exposición de la población civil al fuego cruzado, elemento central del escenario en el que se produjo la masacre. Otras violaciones de normas humanitarias, como el desplazamiento forzado y el pillaje posterior a la masacre, que hacen igualmente responsables de crímenes de guerra a las Autodefensas Unidas de Colombia.” (ICNMH, 2010).

...estábamos comiendo cuando cayó esa pipeta... ¡bum... ey, vea! Le digo que esto quedó que usted no podía caminar de la gente que quedó muerta... Ay, unos quedamos locos... yo quedé aplastada por las cosas que me cayeron del techo, y cuando por fin pude salir de ahí estaba ese poco de gente que no podía caminar, porque todo lo que era «tendío» era muerto ahí en la iglesia...(Testimonio, mujer anciana, Bellavista, 2009). (ICNMH, 2010: 53).

Fueron masacrados en la capilla del pueblo 119 personas y otras 100 personas resultaron gravemente heridas. Como consecuencia de la masacre, los pobladores se vieron obligados a abandonar su territorio y, la mayoría de estos se refugiaron en Quibdó, la capital del departamento. Aproximadamente a las diez de la mañana y a unos 400 metros de la iglesia los guerrilleros instalan una rampa de lanzamiento en el patio de una casa; a eso de las 10 y media dispararon el primer cilindro que no ocasionó víctimas fatales, luego dispararon en segundo

que cayó sin estallar en el patio trasero del puesto de salud, entre tanto los paramilitares continuaban resguardados alrededor del caserío del área central de Bellavista, utilizando a la población civil como escudo.

[...]En ese momento, algunas de las personas que se encontraban en el templo estaban tomando el desayuno que se les repartió cuando se hizo evidente que era imposible el retorno a sus viviendas. Hacia las once de la mañana, el tercer cilindro-bomba que disparó la guerrilla rompió el techo de la iglesia, impactó contra el altar y estalló, detonando su carga de explosivos y de metralla, produciendo una gran devastación: en el suelo y hasta en los muros quedó la evidencia de los cuerpos desmembrados o totalmente deshechos, y la sangre manchó el lugar, mezclándose y perdiéndose entre los escombros. (CNMH, 2010: 54).

En septiembre de 2002 retornaron a Bellavista bajo las promesas del gobierno entrante de reubicarlos en otro sector; cinco años tardó la construcción del nuevo pueblo y fueron reubicados como reparación de lo sucedido.

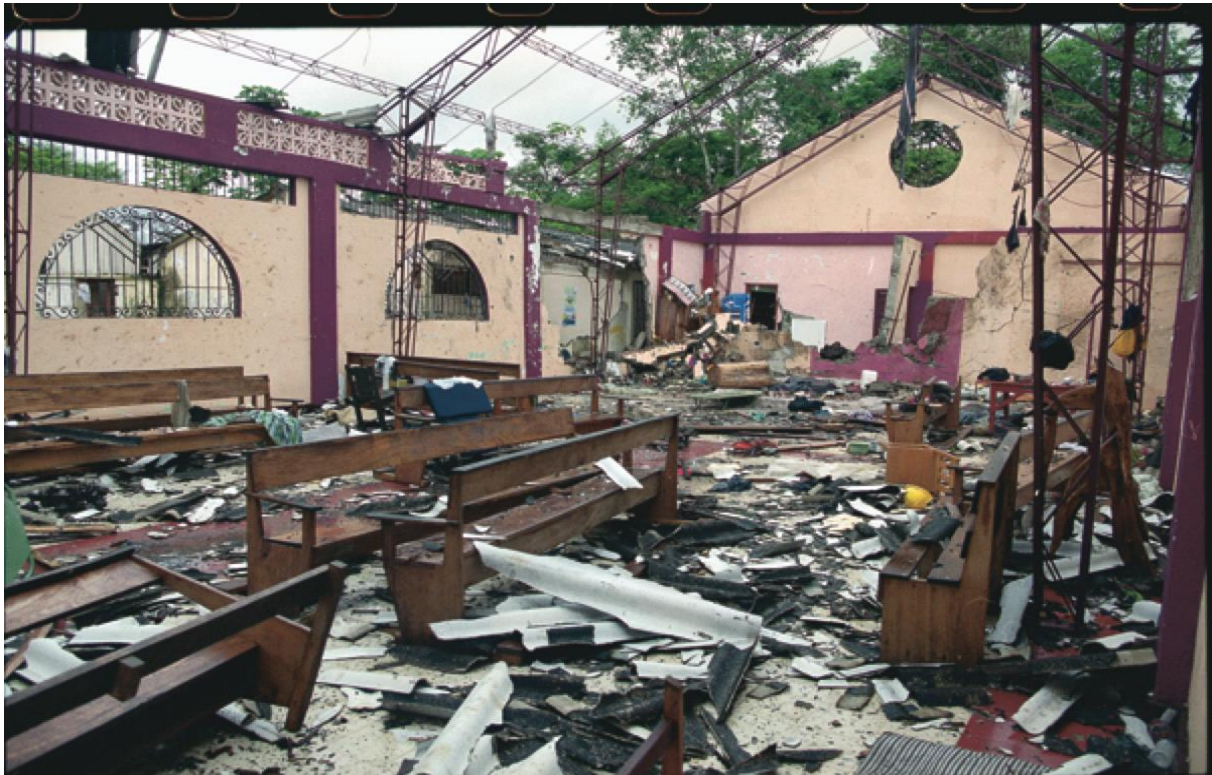


Foto # 1. FUENTE: De otros mundos: Oscar Collazos

El repudio que ocasionó la masacre de Bellavista despertó la conciencia de muchas personas e instituciones que adelantaron obras de caridad a nivel nacional e internacional, el gobierno decidió compensar los siglos de abandono y puso en marcha el proyecto de construcción de un nuevo pueblo para los afectados y damnificados con el fin de darles algo de alegría en medio de tanta tristeza.

En octubre del 2007 la nueva Bellavista estaba lista y muchas de las familias comenzaron a transportar sus bienes al nuevo pueblo, sabiendo que al recibir su nueva casa sería destruida la antigua, la de “Bellavista viejo” y con ella se esconderían la muerte y el horror. Sólo la casa de las hermanas y la iglesia reconstruida constituirían un monumento al recuerdo de los seres queridos y al perdón de los causantes de los hechos.

La masacre marcó un cambio radical en la historia de la población chocoana de Bellavista, puesto que ocasionó la salida de todos sus pobladores obligándolos a adquirir el nombre de desplazados, sin embargo ha sido una de las pocas comunidades que ha tenido un retorno satisfactorio a su lugar de origen gracias a la construcción del “Nuevo Bellavista”. La magnitud de los hechos colocó a Bellavista en el centro del debate acerca de las dimensiones que el conflicto armado estaba tomando en el país; al parecer para que una comunidad exista en el panorama nacional y político es necesario ser víctimas de una masacre.

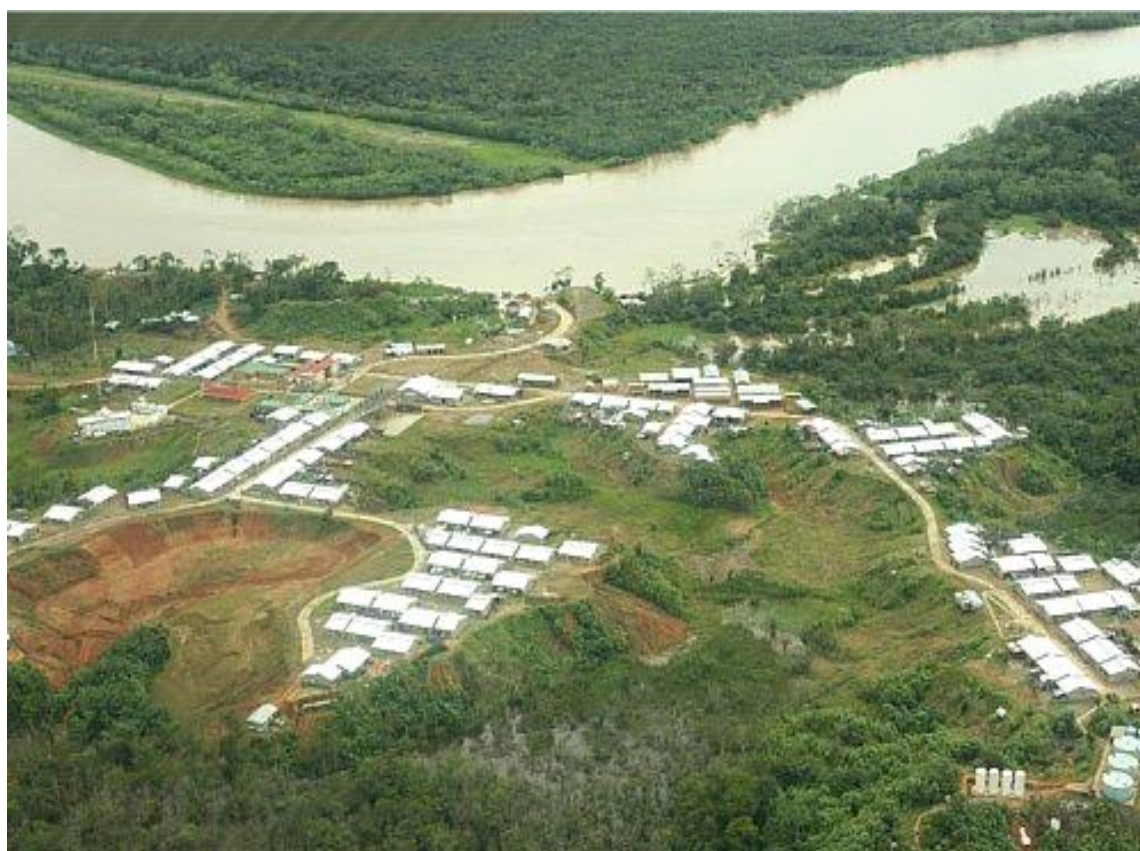


Foto # 2. FUENTE: Revista “Semana” <Tras la masacre ocurrida en mayo del 2002, la población de 1506 habitantes de Bojayá (Bellavista) fue reubicada en 264 casas a pocos kilómetros del viejo Bojayá destruido por combates entre guerrilleros y paramilitares.>

A partir del siniestro, la Unión Europea, luego de constantes presiones de la comunidad internacional se une a la declaración de las FARC como terroristas. Tras la masacre se disparó

el porcentaje del desplazamiento el cual registró un 77% a Mayo 11 del 2002. (Citado en, Vergara Figueroa Aurora, 2008).

La ubicación geográfica de Bellavista es estratégica para la realización de proyectos de alto alcance económico; sus límites demarcan rutas muy importantes para el “abastecimiento de armas y drogas y para la implementación de megaproyectos como el cultivo de palma africana” (Vergara, 2008). Al oriente del municipio de Bojayá está el pueblo antioqueño de Vigía del Fuerte, sólo el río Atrato divide los dos departamentos. Hacia la margen occidental se encuentra el límite con Bahía Solano, puerto importante sobre el océano pacífico.

Después de los trágicos hechos del 2 de Mayo la guerra por el territorio no cedió y la fuerza pública, los paramilitares y la guerrilla continuaron exhibiendo su arsenal fuertemente para asegurar el control del territorio, forzando a las comunidades al desplazamiento y sometiéndolas a un duro bloqueo económico poniendo en riesgo su supervivencia.

Como lo describe el **Informe GMH (2010)** la continuidad del desplazamiento evidencia la persistencia de la guerra en Bojayá. En el año 2004, cerca de 1100 campesinos afro-colombianos se desplazaron por nuevos enfrentamientos armados; entre febrero y marzo del 2005, otros 2000 huyeron a las cabeceras municipales de Bellavista y Vigía del Fuerte, por miedo a que se reanudaran la violencia y los combates. Todas las aldeas de comunidades negras de la zona quedaron abandonadas, 102 generándose una situación de desconcierto e inseguridad que se mantuvo durante los años 2006 y 2007.

Es posible afirmar que la ausencia del Estado precede a la masacre, y que la iglesia católica a través de su diócesis en Quibdó es la que suple esta ausencia; “Esta tragedia se pudo evitar pero el Estado sólo entra a un pueblo cuando han matado a un poco de gente”(citado en Hernandez Mora 2002), describe con rudeza y resignación un habitante de Bojayá, y efectivamente así fue, la presencia tan reclamada del Estado en la región sólo se hizo efectiva después de la masacre, o como lo menciona el **Informe del GMH (2010)**, el Estado Colombiano comienza

a instalarse o a hacerse visible en las zonas de guerra, cabalgando sobre los acontecimientos, en una especie de reconocimiento de que el territorio y la población sólo cobran existencia real por cuenta del conflicto armado. Lo sucedido en Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, pone en evidencia de manera dramática el desamparo y la soledad en la que viven la guerra centenares de pequeños poblados colombianos, alejados de los principales centros administrativos y políticos del país, y carentes de los recursos más elementales, incluidos los de comunicaciones.

En el ámbito social y cultural el sentido de comunidad se acabó pues los habitantes tuvieron que trasladarse al nuevo pueblo y comenzar desde cero, dejar sus viejas viviendas y cambiar de lugar, de estilo de vida y comenzar a resignificar todo, a darle un sentido, a buscar diferentes formas de congregación alrededor de lo acontecido y de sus repertorios ancestrales para contarlo, “...para escuchar, para compartir, para activar la memoria en torno a diferentes formas de ritualización del duelo tales como la oración, el canto, la danza, las peregrinaciones, los alabaos, los tejidos y otras expresiones estéticas de su dolor” (Hernández, 2002). Bojayá se constituye como un espacio de duelo pero también de resistencia, se ha conservado el Cristo fragmentado y despedazado que estaba en la iglesia destruida como símbolo y como manera de activar la memoria, es el icono de las víctimas y un referente de la trayectoria personal y colectiva de este pueblo en el antes, durante y después de la masacre.

3.3 La Elaboración Posterior de lo Sucedido

Los procesos de resistencia y los trabajos de duelo

En este acápite se describen algunos mecanismos de resistencia y elaboración del duelo que llevaron a cabo las comunidades víctimas de la barbarie; se consideran sus formas de afrontar la situación, su estilo nuevo de vida, y la gran carga emocional con la que hicieron sus trabajos

de duelo y valentía al mismo tiempo que retornaban y se reubicaban en el “Nuevo Bellavista”; todo esto en aras de que el país y la comunidad internacional no olviden nunca lo sucedido en Bellavista aquel 2 de Mayo.

La resistencia alude a la capacidad que poseen los pueblos de mantenerse en su propio territorio pese a las dificultades; tales como la esclavitud, la precariedad, la vulnerabilidad, la violencia o la marginalidad. “La música, la tradición oral, los rituales y los cuerpos alimentan los repertorios de resistencia y articulan elementos ancestrales y contemporáneos para procurar el reconocimiento de su historia y de sus identidades étnicas y territoriales” (Pardo, 2009). Como lo plantea Pardo, el ser humano se dignifica creando, pues de esta manera adquiere una fortaleza tal que le permite encauzar el dolor y reestructurarlo por medio del arte; dado que en las diferentes manifestaciones de orden artístico y creativo lo que se procura es la relación con el otro para generar comprensión y solidaridad, al ser visto y tener un espectador es en donde se moviliza la verdad, es decir se concibe al arte como forma fundamental de relacionarse con la verdad y de perpetuarse en la memoria de los espectadores. Un arte que transforma, que busca la emoción como factor de comprensión, hay algo que se genera en la mente del individuo y que pide explorar la condición humana, más aún cuando esa condición está mediada por un acontecimiento traumático o una situación de violencia y de masacre. En las comunidades rurales se generan fuertes lazos de convivencia y de solidaridad, nutridos por todo un pasado ancestral que les otorga identidad, además en este seno comunitario es en donde se gestan los mecanismos para tramitar y mitigar los impactos de la violencia en la cual están inmersos.

La creación de grupos y organizaciones sociales ha sido una característica de las poblaciones del Medio Atrato.² Los repertorios de iniciativas de memoria a lo largo de la región de

² Ver Pardo, Mauricio (Ed.) Op. Cit.; Memoria Histórica, CNRR. 2009. Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas. En: http://www.memoriahistorica-cnrr.org.co/archivos/arc_docum/memoria_tiempos_guerra_baja.pdf

Bellavista son diversas: mujeres, hombres y niños buscan sus afinidades de acuerdo a sus tradiciones y respondiendo a las dinámicas que la guerra va imponiendo. El producto creativo que nace de estas poblaciones en situación de vulnerabilidad es heterogéneo, es diverso y lo utilizan para denunciar, para mostrar y hacer frente a la guerra, a la vez que fortalecen su identidad y su relación con el territorio y la cultura. (Pardo, 2009).

En este orden de ideas el propósito de este capítulo es documentar algunas iniciativas de memoria, diferentes repertorios de acciones creativas o expresiones de organización comunitaria que les permite dar un punto de vista al conflicto armado y a los hechos del 2 de mayo de 2002.

Destacando cómo en estos procesos locales las mujeres y los jóvenes son los encargados de activar los espacios de difusión y asumen la transmisión de una historia de resistencia y de valentía, de permanencia en el territorio ancestral, de proponer las actividades que se inscriben en el duelo y la memoria común a los habitantes de Bellavista.

La llegada de los actores armados y la confrontación violenta han implicado una interacción de los habitantes de la región con el conflicto y sus dinámicas, y ello ha hecho que las artes de versar, componer, cantar, y bailar de las comunidades afro-descendientes se recreen con nuevas palabras y significados. Los versos, los cantos, las danzas que han expresado a través del tiempo sentimientos y elementos de orden simbólico local sobre el amor, la relación de pareja, las actividades agrícolas, entre otras, también documentan la guerra, la violencia y los daños que ella produce (ICNRR, 2009). Bojayá es un territorio rico en melodías, cantos y alabaos puesto que sus raíces africanas dan prueba de ello; estos ritmos y mezclas melódicas no cuentan con un registro escrito y se instalan en la memoria de sus habitantes, por ende hacen parte del patrimonio cultural intangible; se entonan en sus actividades diarias: las mujeres al salir a lavar la ropa al río, al compartir con otras mujeres escuchan y recitan sus versos; los temas que se

tocan en las interpretaciones son variados y van desde las reivindicaciones raciales, su identidad afro colombiana, hasta las irregularidades políticas y administrativas de la región.

Luego de la masacre de Bojayá los compositores de la localidad deciden narrar los hechos ocurridos, el impacto que tuvo la masacre en sus vidas y el posterior desplazamiento hacia Quibdó luego su retorno cuatro meses después; así como también su experiencia de vivir en el nuevo pueblo ya sin sus seres amados.

Una de las canciones acerca de lo sucedido el 2 de mayo, narra:

¡oiga, señor presidente!/ ¡ay, doctor Andrés Pastrana!/ ha venido a visitar esta linda tierra chocoana/ mire cómo está mi pueblo/ todas las casas cerradas/ sus habitantes de Bellavista ya se encuentran desplazad(os)/ la FARC con autodefensas y ellos dos estaban peleando/ la FARC lanzó una pipeta y cayó dentro de la iglesia/ lo que hicieron con mi pueblo, ¡por Dios, no tiene sentido!/ ¡matar tanto inocentes sin haber ningún motivo!/ yo te suplico, ¡ay, Dios mío! ¿Por qué nos das el castigo?/ mi pueblo no se merece que mueran viejos y niños/ también la virgen del Carmen, la patrona de mi pueblo, está toda destrozada/ mire qué cosas son eso” recuerdo” que el 2 de mayo, fecha que no olvido yo/ pasó un caso en Bellavista/ el mundo entero conmovió/ cuando yo entré a la iglesia y vi a la gente destrozada/ se me apretó el corazón mientras mis ojos lloraban/. (ICNMH 2010: 282).

Tal y como lo describe el **Informe del CNMH**³ (2010) las expresiones oral, cantada, y corporal documentan la destrucción, la muerte y el miedo que generan el conflicto armado, pero también expresan los procesos organizativos de solidaridad y apoyo mutuo. En Bellavista y Vigía del Fuerte, las organizaciones de mujeres y de jóvenes se originaron antes de la agudización de la

³ Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica

violencia, y contaron con el acompañamiento de la arquidiócesis a través de comunidades eclesiales de base y sus procesos de formación y alfabetización.

Algunas iniciativas de memoria vienen desde las víctimas o los testigos del horror, de movimientos sociales y organizaciones sociales que por medio de imágenes o de actos performativos reconfiguran el dolor y el sufrimiento; y de esta manera sus memorias individuales que aluden a un pasado de sufrimiento se trasladan del ámbito privado y solitario a un ámbito público de recordar.

Y así como lo expresa Jean Paul Sartre en su frase:

“Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, lo importante es lo que nosotros hacemos con lo que han hecho de nosotros” (Tomado de www.antroposmoderno.com). Varios de los trabajos representan la capacidad del ser humano de transformar la adversidad, de reedificar las condiciones de maldad y violencia a las que se exponen a diario con el conflicto armado; muchos de estos grupos de la región de Bellavista se conformaron a partir de la necesidad de hablar sobre las nuevas condiciones de miedo e incertidumbre tras la llegada de los paramilitares en el año de 1997, dado que el número de desaparecidos, muertes selectivas y amenazas iba en aumento. En los encuentros realizados se fortalecía el espíritu comunitario mediante el compartir de las experiencias y del miedo, se compartían las denuncias y las injusticias que venían de los grupos armados.

“Las mujeres: bordadoras de esperanza” es uno de estos grupos de la zona, son mujeres que organizan las fiestas religiosas y culturales en la parroquia de San Pablo Apóstol de Bellavista; se autodenominan *Guayacán*, que luego de sus encuentros y diálogos y a raíz de tantas reuniones que les permitió organizarse, crearon una microempresa de bordados, y así combinaron las actividades de costura y bordado con sus conversaciones y desahogos de la violencia. El grupo de estas mujeres se reunían para hablar en secreto de los abusos, las masacres las desapariciones y las torturas, entre otras atrocidades adjudicadas a los grupos

armados. Desde la artesanía y el bordado de camisetas ellas van haciendo historia tanto en el presente como del pasado. Las mujeres de Guayacán son sujetos históricos, porque desde su trabajo de artesanía, se han unido para rechazar todo atropello en contra de la vida. Ellas han apoyado todas las denuncias que han hecho la Diócesis y la Comisión de Justicia y Paz, en contra de todos los grupos armados. (Tomado de [www.antroposmoderno.com]).

Tras la masacre del 2 de Mayo el grupo de mujeres se convirtió en un apoyo moral, pues ahí se les permitió desahogarse y compartir el dolor, las pérdidas, las mujeres dentro del grupo lloraban a sus muertos, los recordaban y hablaban sobre el vacío que les generó la masacre, elaboraban juntas su duelo. Esta experiencia las llevó a elaborar un telón lleno de bordados en memoria y dignificación de las víctimas, cuyas dimensiones son de cinco metros de largo por cuatro de ancho:

[...] El telón fue bordado por las mujeres y está compuesto por catorce hileras donde aparecen seis nombres en cada una. Tiene una extensión de 6 m. por 2.5 m. y fue hecho en nombre de todos los muertos del 2 de mayo. Las mujeres pertenecían al grupo de trabajo de base conformado por las Hermanas Agustinas. Al parecer antes del evento violento eran unas veintiséis mujeres de las cuales solo quedaron trece. El telón fue una estrategia contra el miedo, “para conversar, para hacer algo y no estar solo pensando en la muerte, a quien se llevaban, que pasaba.” Durante el proceso de elaboración se conformó un espacio de apoyo colectivo donde era factible hablar, recordar a los muertos, traer a la memoria momentos con esas personas. En varios casos fueron los familiares sobrevivientes los que bordaron los nombres de las víctimas. Un joven de Bellavista dibujó los nombres y figuras de flores, pájaros, canoas y pescados a lado y lado, luego se repartieron los hilos y las tiras con cada uno de los nombres. Cada mujer entregó su parte y al final todas se juntaron para pegar retazo por retazo. Según cuentan algunas mujeres, *“el día del acabado final fue ¡!!Muy bonito!!! hubo fotos, abrazos y*

aplausos, fue un momento muy especial, como de poder hacer algo bonito, de sus propias manos, para ellos, sus muertos.” El telón se construyó durante cuatro meses “Úrsula, Candelaria, una Hermana Agustina, junto con Mayito, una de las señoras de Bellavista, fueron las que estuvieron en la coordinación de todo el proceso”. El telón fue expuesto en el Museo de Antioquia, junto con la túnica del Padre Antún, el Cristo mutilado de la iglesia, fotos de Jesús Abad y las camisetas y bluzones que también tejen las mujeres de Bojayá.] (Testimonio tomado de ICNRR, [en línea] fecha de consulta, 06-10-15) Ver anexo # 2

La Danza es otra de las formas en que los pobladores recuerdan la masacre, mediante la utilización de sus cuerpos al ritmo de un tambor, cuentan lo sucedido: el desplazamiento de las comunidades y su posterior retorno; en las representaciones que los pobladores hacen los acompaña una mujer que después de cada danza narra fragmentos de testimonios de la masacre y de lo que sucedió después de esta, de los fantasmas que todavía viven en el pueblo y los traumas que carga la gente. Las danzas son combinadas con el teatro y con intervenciones dramáticas que nutren las narrativas de la memoria en los integrantes del grupo y en los espectadores.

Como lo relata los testimonios del **Informe del CNMH (2010)** el padre «Jorge Luis Mazo» quien fuese asesinado por los paramilitares fue el encargado de crear el grupo de danza y de teatro con jóvenes del municipio de Bellavista para que la danza como recurso tradicional y el teatro como recurso innovador fuesen lenguajes que posibiliten el fortalecimiento de la identidad,

En ese tiempo frente a los problemas que afrontamos como comunidad el grupo trataba de... por ejemplo, cuando ya empezó la presencia de los paramilitares, que había el terror, que nadie quería salir de la casa, que reclutaban y todo, pues el grupo trataba

como de animar por barrios o a veces hacíamos obras sociales, noches recreativas... hacíamos una presentación de danza como para que la gente no se concentrara sólo en el problema sino que tratara de distraerse, de descubrir que aparte de todo el problema que había, todavía había vida y que había que seguir viviendo mientras que se muriera. Entonces hacíamos obras de teatro o si no hacíamos las danzas dramatizadas o las obras de teatro así, criticando, o también los problemas que había dentro del municipio, falta de colaboración del alcalde... tratábamos de mirar de qué manera se criticaba, de mostrarle al pueblo de qué forma se tenía que reclamar, qué cosas estaban pasando y que teníamos que abrir los ojos, pero el grupo siempre se mantuvo resistente (Testimonio, taller de memoria histórica con jóvenes. Bellavista, CNMH, 2009).

A pesar de lo ocurrido el pueblo tiene la firme convicción de seguir viviendo, sin embargo las huellas del dolor en la memoria y en el cuerpo, los obliga a construir colectivo, grupo y en ese engranaje de afinidades y comparaciones emerge la recuperación de los espacios que significan solidaridad, apoyo, encuentro y resistencia local. Esa energía desbordada, esa emoción que los habitantes sienten al bailar son prueba del pasado ancestral cultural que los nativos de la región poseen en su sangre, evidencia la resistencia que sus antepasados tuvieron ante los embates de la esclavitud. O como lo demuestra el testimonio de un joven de Bellavista que hizo para el **Informe del GMH (2010)**, *Hay una conexión entre el que baila y no baila. En el momento en que la persona que baila entrega toda su fuerza permite al que está viendo conectarse, vivir el momento aunque no se mueva, su corazón está vibrando, eso permite que todos dancemos. Que todos disfrutemos de la danza (Testimonio, taller de memoria histórica con jóvenes. Bellavista, 2009).*

La conmemoración del primer año de la masacre y el retorno a su territorio incentivó al grupo para que retomara su actividad dancística, para este día presentaron un acto especial a la

memoria de las víctimas y para que nadie olvidará lo que pasó aquel 2 de Mayo, en la cual niños, jóvenes y adultos danzan para contar la destrucción, el éxodo y el regreso; “danzar la propia historia rompe el silencio y allana el camino para el reencuentro de la vida en comunidad” (IGMH, 2010).

Hay una clara continuidad y similitud entre las danzas mediante las cuales sus antepasados manifestaban su rechazo a la esclavitud, y las de rechazo a la guerra: Mantenerse en pie significa continuar haciendo lo que el cuerpo social e individual demanda, seguir en movimiento. (IGMH, 2010)

3.4 El Teatro como Repertorio de Acción de las Víctimas

También bajo la iniciativa de la diócesis de Quibdó, se promueve el **Teatro** en diferentes poblaciones de la ribera del río Atrato; con el apoyo y participación de varios dramaturgos que intervinieron bajo la coordinación de la pedagoga artística alemana Inge Kleutgens, quien había trabajado el tema de conflicto armado en diferentes comunidades y países de Centroamérica; ella llegó en el año 2002 cuando se da el hecho nefasto de Bojayá junto con muchas organizaciones para apoyar a las personas que habían sobrevivido a esta masacre de 119 personas, Miembro y líder de la Agencia de cooperación AGEH (Servicio Civil por la Paz) de Alemania, invitada por la Diócesis de Quibdó; esta cooperante Alemana es Teatro pedagoga y tiene una amplia trayectoria en el mundo teatral sobre todo en lugares de conflicto.

Con ella se promueve la estrategia de acompañamiento a las víctimas mediante teatro pedagogía, una iniciativa que le apuesta a reconocer a las víctimas del conflicto armado como actores sociales y políticos para brindarles un apoyo psicopedagógico por medio de la expresión artística que posibilita el Teatro. Bajo su dirección nacieron muchas obras de teatro y se crearon algunos grupos de teatro, de esa experiencia se escribe el libro titulado “**Ese Atrato que juega al teatro.**” recopilación de ocho obras producidas con la participación de indígenas,

mestizos y negros, e integraron de manera creativa la música, la danza, el texto y el gesto. *“Para el director del grupo de teatro Imágenes, de Vigía del Fuerte, la propuesta se orientaba a la creación de un teatro politizado y de compromiso con la realidad, de cara a las situaciones que viven constantemente los jóvenes, los abusos de los grupos armados legales e ilegales, y las dificultades que soportan a causa del conflicto.”* (IGMH, 2010: 290).

“Los muertos hablan” fue la obra que se creó en Bellavista y que integró a los jóvenes del grupo de danzas, en el proyecto se acordó poner en escena las voces de rechazo hacia la violencia mediante cartas escritas por sus integrantes que iban dirigidas a sus familiares y amigos ausentes:

*«Querido Wilmar: tú no sabes el vacío que dejaste en esta familia, por eso eres un niño muy querido, y lo que más me gustaba de ti era tu sonrisa, tu voz... ya nunca voy a escuchar tu voz cuando decías: mami, tengo hambre...» «Hola, querido Valencia. Como ya lo sabes, físicamente nos hemos separado, pero espiritualmente no. Por eso te pido que nos regales esa energía positiva que siempre tenías, a todos los habitantes del municipio de Bojayá especialmente Bellavista...”*⁴

Es así como el Teatro se constituye en un “vehículo de la memoria” en donde se mezcla con la danza el canto y el rito; tal y como lo concibe Elizabeth Jelin, una memoria producida mientras los sujetos comparten un pasado y un presente, una cultura y unas costumbres; materializando estos elementos y sentidos autóctonos en productos culturales. Jelin utiliza el término para referirse tanto a libros, archivos y objetos conmemorativos como a expresiones y actuaciones que antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente.⁵

⁴ Testimonios citados en Kleutgens, Inge. 2008. *Ese Atrato que juega al Teatro*. Tomo 2. Libretos de ocho historias para teatro. Creación Colectiva. Diócesis de Quibdó. AGEH. Servicio Civil para la Paz.

⁵ Véase Jelin, 2002. Pp 37.

Muchos de los actos que se llevaron a cabo en solidaridad con las víctimas de la masacre tuvieron como base los rituales propios de la cultura afrochocoana, y en este sentido vemos otras maneras de “ejemplarizar” las circunstancias y los recuerdos para que sean asimilados. Así el 8 de Mayo en la ciudad de Quibdó se realizó “el combate espiritual” en la jornada de resistencia civil activa en el malecón, donde la población quibdosa hizo “...un ritual que buscaba ante todo una especie de exorcismo contra los violentos desde sus propios conocimientos y poderes, una suerte de “combate espiritual que los erradicará de su tierra y de su río”, y un instante para tratar de «lavar con rituales tradicionales la sangre de los muertos de Bojayá.”⁶

Pasaron cuatro meses para que se celebrara la primera misa en el lugar de la barbarie, (la iglesia), que ya había sido reconstruida; muchos feligreses y sobrevivientes realizaron una peregrinación a la que llamaron “Retorno con Dignidad”. “La misa fue acompañada con las danzas de los jóvenes sobrevivientes quienes prendieron fuego en círculo mientras el párroco «limpiaba» el lugar y lo purificaba con agua bendita. El poder de la música y el fuego se unieron en un ritual en el que el llanto y los recuerdos, que meses atrás habían sido impedidos, se expresaron con fuerza y dolor.” (ICNMH, 2010).

En el camino del retorno, se crearon con el fin de nombrar y materializar el dolor, versos, alabaos, canciones de rap y cantos litúrgicos describiendo los hechos y denunciando a los responsables. La expresión cultural se convirtió para muchos en la forma como individual y colectivamente, hombres y mujeres, ancianos, jóvenes, niños y niñas pudieron nombrar y movilizar de manera muy íntima el dolor que escapa en ocasiones a la palabra. El siguiente verso fue narrado en dicha peregrinación:

Son muchos los que aquí cayeron/

⁶ En: <http://www.elpais.com.co/paionline/especiales/bojaya/historias4.html>. El País, 9 de mayo de 2002

Que no se han podido identificar/

Sin dar cristiana sepultura/

Para poder vivir en paz. Dolor, ceniza y sangre/

El 2 de mayo yo vi/ eso me ha servido un poco/ para poder resistir/ (ICNMH, 2010: 294).

Como ya lo habíamos mencionado la diócesis de Quibdó a partir del 2002 lidera su programa de acompañamiento a las víctimas junto con la pedagoga Inge kleutgens miembro de la asociación Alemana para el desarrollo, y hacen del teatro una estrategia pedagógica, también con la ayuda del dramaturgo Felipe Vergara ponen a andar el proyecto teatro pedagogía para la paz y la transformación social que consistió en una serie de talleres teatrales dictados a la comunidad de Bellavista- Chocó. A partir de esta experiencia Felipe Vergara decide escribir una obra basada en los acontecimientos del 2 de Mayo en Bojayá la cual es titulada “kilele”.

Los actores que forman parte de este proyecto artístico se nutrieron de las representaciones colectivas que hacen parte de la cultura chocoana y que ellos mismos tuvieron la oportunidad de experimentar en el departamento cuando fueron a hacer el trabajo de campo y posteriormente a presentar la obra, ellos vieron las narrativas sociales, los cantos, las costumbres y las rutinas de los pobladores para luego incluirlas en el juego escénico de Kilele.

3.5 La compañía Teatral “Varasanta” y su obra de teatro “Kilele”

El Teatro Varasanta fue creado en 1994 por Fernando Montes, Carlos Villada y Adriana Rojas. Nació como un centro permanente de investigación y exploración teatral, abierto a expresiones dramáticas contemporáneas y con una marcada mirada hacia otras culturas. A lo largo de sus veinte años de trabajo artístico, han desarrollado una metodología de trabajo rigurosa y unas técnicas de entrenamiento actoral particulares, que los ha posicionado en la escena teatral Colombiana.

En el año 2007 el grupo adquiere su propia sede que se ha convertido en un espacio cálido de creación; el trabajo de Varasanta tiene un telón de fondo sociopolítico dado que el grupo busca reflexionar sobre la realidad desde la poética de la acción teatral. El trabajo desarrollado por el Teatro Varasanta fundamenta su práctica en la relación entre tradición y creación contemporánea. Entrenamiento y espectáculos están poblados de cantos, historias, movimientos, expresiones y vibraciones, elementos oriundos de la tradición orquestados y renovados por una visión particular del contexto contemporáneo de las artes performáticas, buscando el desarrollo integral del ser humano, el crecimiento del movimiento cultural del país y la paz a través de la creación. (Montes, 2011).

“Kilele” es un producto artístico que maneja unas narrativas estéticas dentro de un contexto determinado, que pone a los ojos del espectador un entramado lleno de símbolos, es decir, un lenguaje expresivo y detonador de significados. La obra teatral circula en “un conjunto de estructuras de significación” llamado cultura, denominado así por Clifford Gueertz, aquí el autor ubica el arte dentro de un sistema donde circulan objetos y procesos en torno a un conjunto de categorías y valores que sectores de nuestra sociedad han convenido como legítimos para ordenar. (Gueertz, 1978).

La obra fue montada por el grupo de teatro Varasanta en el 2005, su director nos comenta que desde hace tiempo los miembros del grupo querían montar una obra sobre la realidad del país, y que fue un proceso creativo muy interesante porque los mismos actores sentían la necesidad de contar la realidad, la violencia que se permea en todas partes y que la vemos a veces ajena a nosotros.

Hablando un poco con el director del proceso de creación del montaje de la obra "Kilele", nos comenta que la "génesis emocional" de la cual surgió la obra de teatro era que en el trabajo diario con los actores de improvisación, exploración y acercamiento en la escena se les notaba la necesidad de expresar la violencia y lo violento del colombiano, y también de mostrar un

punto de vista de la realidad del país. “...aparecía mucha violencia, una necesidad de hablar sobre la violencia del país, que ninguno de nosotros quería, ninguno viene ni de la política, ni de ninguna...nada... ninguna formación ni ningún interés realmente, ni practicante de ningún partido, ni iglesia, nada... queríamos hacer arte y ahí empezamos a trabajar desde la poética sobre la realidad y la violencia. ” ⁷

"Kilele", es escrita por el dramaturgo Felipe Vergara, cuenta la historia de Viajero, un campesino chocoano que vivía en un pueblito en medio de la selva chocoana. Un día desafortunado, su familia compuesta por su esposa y dos hijos que tuvieron que esconderse en la iglesia del pueblo para huir de un enfrentamiento armado, uno de los grupos armados tiró un cilindro de gas que se precipitó en la iglesia donde estaban. En esta acción mueren la esposa y el hijo de Viajero junto con otras 117 personas. Él no tuvo más remedio que salir corriendo del pueblo desolado con su pequeña hija Rocío. Viajero vive atormentado por estos hechos y ante todo porque no pudo enterrar a sus muertos con los rituales propios de su cultura, ya que los violentos no se lo permitieron. Un día el espíritu del río, ATRATO, se le aparece para recordarle sus orígenes y para crear un vínculo con sus difuntos a partir de ese momento VIAJERO tiene la misión de hacer todos los ritos fúnebres para que las almas de sus muertos puedan descansar en paz. Así este héroe tiene que cruzar un gran camino para al fin lograr cumplir su promesa.

*...Un día, un Dios le permitió a un hombre subir al cielo y contemplar las vidas de los otros Hombres. ¡Qué inmenso mar de luces! Unas eran chiquitas y pálidas, casi arrastradas por el suelo. Pero otras se veían gruesas y fuertes como los cirios pascuales. Muchas estaban serenas aunque el viento las azotara con fuerza pero había otras que chisporrotean como las velas de sebo...*⁸

⁷ Entrevista realizada a Fernando Montes el día 23 de octubre de 2016

⁸ Fragmento dicho por el personaje de Nohelia en la obra "Kilele"

En la creación y puesta en escena de *Kilele*, el grupo de teatro “Varasanta” y el dramaturgo Felipe Vergara tomaron algunos elementos de los rituales fúnebres de la cultura afro chocoana, como sus cantos, creencias y mitos, cargados de riquezas expresivas que nutrieron la puesta en escena; En la obra hay una referencia directa a lo festivo, denotada por la palabra de origen africano *Kilele*⁹ que está escrita en lengua *Swuahili* y significa bulla y alboroto. Para los habitantes del chocó esta palabra hace referencia a fiesta y rebelión y sale a relucir cuando allí hay fiesta y carnavales; de esta manera la gente encuentra una válvula de escape en medio de las tensiones que genera el conflicto armado y otras condiciones adversas que existen en la región.

El grupo pretendía con la obra en primera instancia contar lo que había pasado y poner en escena los factores que propiciaron la masacre; en segundo lugar querían hacer un homenaje a las víctimas tomando como eje el hecho de que lo más trágico de la masacre es no haber podido enterrar a los muertos y todo lo que eso implica para los familiares y sobrevivientes, de manera que ese era uno de los objetivos del montaje, elaborar un gran ritual a manera de velorio en donde la reparación se vuelve real y viva encarnada por los actores.

Para el grupo Varasanta como lo expone Fernando Montes existe una gran diferencia entre hacer teatro político y hacer teatro políticamente además de tomar un partido que no tiene nada que ver con la opinión ni mucho menos con un color político, sino que su partido es por el ser humano y por el lugar del ser humano en medio de un conflicto armado.

Sus poéticas de creación son encaminadas a generar fuerzas creativas que se opongan a las destructivas y su teatro busca forjar una resistencia rotunda a cualquier forma de olvido. Así mismo el grupo manifiesta que el núcleo de su trabajo es el arte y no el comprometimiento con

⁹ El baile de los Kileles: Como en los bailes de África; se desarrolla en círculo, el solista lleva la dirección del canto y el personal del círculo forma el coro en círculo donde van hombres y mujeres. este vestigio se conserva de los negros esclavizados traídos de África, en su coreografía se dan pasos cortos hacia adelante y hacia atrás, pero avanzando. es uno de los tipos de danza monótona, como el coro que repiten los bailarines y los espectadores pueden hacerlo siendo este un baile de la comunidad.

ningún tipo de bandera... (Varasanta, 2011), *"lo que pretendemos es que en nuestra obra la vida florezca en medio de un territorio estéril y que la luz de la creación disperse las sombras. Es por esto que no hacemos teatro político sino que nuestra política es hacer teatro."*(Manifiesto Patafisico, hacia una poética de la política, Pelética, Patética, Peluda)¹⁰

El teatro es una fuente que transforma al ser humano para producir un cambio en el interior de la sociedad a partir del individuo. El grupo hace un replanteamiento de la función que cumple el teatro en nuestra sociedad actual y frente al conflicto que nos desangra.

La propuesta del grupo de teatro para la creación de la obra teatral se orienta según ellos “desde el respeto y escucha de la voz del otro, y no desde el arrasamiento, de la barbarie y del olvido de la masacre como acaeció” de esta manera el teatro vuelve al ritual para rebelarse. Así mismo para el teatro varasanta, es importante retomar el origen del ritual para así reencontrarse. Como lo comenta el director de la obra acerca de su inicio:

... Lo que buscamos es producir una acción eminentemente teatral que surja de la exploración de la estructura ritual más básica. Una práctica colectiva altamente organizada y teatralizada inspirada en un rito mortuario.

Del ritual rescatamos: el valor del aquí y el ahora (estar en el origen) , el momento de intensidad provocada, sobrepasar el ego, la transformación de la energía, la repetición, el ritmo como vehículo de transformación, el manejo del tiempo, la acción implacable del juego: la convenciones, la improvisación dentro de las reglas, la capacidad de materializar la imaginación a través de la evocación, el desafío, la espontaneidad, y la narración oral: comunicar la idea, la palabra que narra, la creación de mundos imaginarios, el poder de la evocación, la memoria y

¹⁰ Artículo escrito en 2011 para una publicación de la Mostra Latinoamericana de Sao Pablo, cuya temática era "Teatro y Política"

*las asociaciones, el poder de la palabra para moldear el comportamiento del otro, la palabra acción, en fin la epopeya.*¹¹

En Kilele se representa el *drama social* de Bojayá, como lo dijimos anteriormente y según el antropólogo Víctor Turner (1982) quien toma este concepto del teatro, en especial de la tragedia y que se define “*como el proceso social disonante que surge en situaciones de conflicto y violencia*” (Turner, 1982).

El drama social es en suma una forma de entender la naturaleza ritualizada de la vida contemporánea y constituye un espacio de crisis en donde el *ritual adquiere un valor restaurativo*. Los dramas sociales separan y dividen, pero también cohesionan a la gente y generan formas de reintegración. En esta medida el dramaturgo Felipe Vergara observó una estructura dramática en el interior del drama social que se presentó en Bojayá tras la masacre, encontrando el núcleo mediante el cual se da la estructura de la obra “Kilele” y que a su vez da a conocer el "potencial teatral" de la vida social.

La obra *Kilele* representa el drama social de Bojayá y allí los sobrevivientes rompen el velo de la muerte y se comunican con las almas que según sus creencias aun penan en el limbo. Constanza Millán (2009) afirma que los muertos sin deudos vivos, desde la cosmovisión afrochocoana, se agrupan en una especie de sombra que deambula por diferentes lugares del espacio habitado. El contacto de los vivos con las ánimas provoca la pérdida del alma y la fuerza vital. Con la masacre, la diferenciación y comunicación prescrita que deben establecer los humanos con lo alto y lo bajo quedó alterada. "El comportamiento de silencio y respeto propio del lugar de concentración del aliento divino (la iglesia) es transgredido a través del acto violento. La muerte colectiva sin ritual, en algunos casos de personas que quedaron sin deudos,

¹¹ Tomado del archivo de varasanta del proyecto presentado por el grupo al Ministerio de Cultura para acceder a una beca.

condujo a la existencia de las ánimas que ahora permanecen en penitencia en el espacio colectivo de concentración de la fuerza vital" (Millán, 2009).

En Kilele, el drama social es reinterpretado “en las tablas” donde se le da un nuevo sentido a la acción reparadora y abre un camino para la memoria por medio de lo que se revive en el ritual, el espectador tiene la oportunidad de hacer el duelo y acompañar a las animas hacia el paso a la eternidad y su posterior descanso.

En el siguiente fragmento de la obra *Kilele* se muestra al personaje de *Viajero*, cuyas acciones son a partir de la interacción con las ánimas de personas que perecieron en la masacre junto con la personificación del río Atrato quien es un espíritu que conserva su mismo nombre:

*ATRATO pasa recogiendo en su trasmallo a una cantidad de Ánimas que anteriormente estaban vivas y eran la gente del pueblo. Los muertos (que ahora usan máscaras) se meten en una fosa común. VIAJERO ve la fosa, la destrucción y busca sus familiares llamándolos por sus nombres. Encuentra a su hija ROCÍO. La abraza tratando de ser fuerte.*¹²

Es así como en las líneas de la obra de teatro “kilele”, objeto de análisis y estudio de la presente investigación; el personaje llamado el “Ángel de la muerte” lo predice:

EL ÁNGEL DE LA MUERTE.- ¡La señal! No se puede decepcionar a los dioses cuando dicen que hay que correr...

O tal y como lo plantea la siguiente acotación¹³ del Acto unico de la obra de teatro “*Kilele*” y la posterior intervención en escena de los personajes de Felicia, Ruth y Brígida:

¹² Fragmento de la obra “Kilele” escrita por Felipe Vergara.

¹³ En el **teatro**, la **acotación** se refiere a las **notas o comentarios de naturaleza descriptiva** que el autor incluye en la obra teatral para **explicar detalles relativos a los movimientos y acciones de los personajes** en escena, así como todo lo relacionado con la puesta escénica. En este sentido, las **acotaciones** no forman parte del texto pronunciado por los actores, y su función es más bien indicar a los actores y al director ciertos aspectos de la

Entra un corrillo de negras ensombrilladas y oscuras que más parecen aves de mal agüero que mujeres de carne y hueso. Susurran. Encima de ellas, unas aves de verdad (los guacos) comienzan a cantar siniestramente: “Gua, cabó, cabó, cabó”, “Gua, cabó, cabó, cabó” y también: “Ya-acabó... Yaacabó... Yaaacabó” Su canto llena no sólo el escenario sino el auditorio entero. Las mismas parecen aterradas porque se santiguan con la esperanza de que el símbolo de la cruz pueda silenciar el canto de los guacos.

En este aparte del texto teatral los personajes que ingresan a escena simbolizan el mal augurio, la amenaza y el peligro inminente, a su vez son caracterizados de una manera sombría y lúgubre para lograr tales efectos en el público asistente.

Diferentes culturas toman en consideración señales sobre la proximidad de la muerte o los presagios que la anuncian. Tales presagios están ligados a animales, en especial a los pájaros que a su vez simbolizan con su vuelo el paso entre la vida y la muerte, tanto en la cultura occidental como en la oriental, de distintas maneras. El autor Di Nola (Citado en Garcia, 2011) en su libro *Antropología de la muerte*, reflexiona sobre el simbolismo de los cuervos, que en su canto “atraen a la muerte” o el búho, que es considerada un ave de mal agüero también, que anunció la masacre de la iglesia.

BRIGIDA.- Aunque podría no significar nada... ¿verdad? (Silencio) ¿verdad?

Silencio, las mujeres se miran incómodas.

FELICIA.- Él a veces canta porque sí. Porque quiso cantar.

BRÍGIDA.- Por hacer bulla.

representación teatral, como gestualidad, tono de voz, expresiones, etc. Las **acotaciones**, en general, aparecen en todos los textos de carácter dramático, sean para teatro, televisión, cine u ópera.

FELICIA.- Eso, por hacer bulla.

Silencio. Los guacos empiezan de nuevo a cantar.

RUTH.- Yo la verdad no creo que estén cantando sin razón.

BRIGIDA.- Ni yo.

RUTH.- Cuando el guaco canta por cantar, tiene un timbre más opaco.

FELICIA.- Como más ronco (Pausa. Están muy pensativas)

RUTH.- Sí, más ronco, más turbio.

FELICIA.- Y estos estaban chillando.

RUTH.- Ya acabó. Lo decían bien clarito.

Pausa larga. Las mujeres se quedan pensativas.

RUTH.- (A BRÍGIDA) Podrían estarle cantando a usted.

BRIGIDA.- Con eso no se juega, vecina.

RUTH.- ¡O a mí!

BRÍGIDA.- ¿Qué?

RUTH.- Que incluso podrían estarme cantando a mí, no sé, pero lo que si es seguro es que algo va a pasar.

FELICIA.- Una gente muy rara llegó anoche. Están en la orilla de enfrente.

(Pausa) Y lo más raro es que hace días que los noélicas que estaban acá se fueron hacia la parte alta del pueblo, por allá donde está el cementerio.¹⁴

¹⁴ Escena de la obra "Kilele"

3.7 El texto: Referentes vivos, los personajes y los cronotopos

El **personaje** es uno de los elementos de análisis de texto teatral más importantes. Pavis (1980) según su *Diccionario de teatro* define esta categoría básicamente (del latín persona, máscara) como el papel desempeñado por el actor. El personaje es el que ejecuta la acción y al mismo tiempo, toda acción necesita de él para ser llevada a cabo.

En este sentido, en *kilele* hay unos personajes que el dramaturgo Felipe Vergara creó finalmente y que después cada actor matizó. El texto es enriquecido gracias a que en la obra esos personajes tienen unos referentes vivos, es decir, unas personas de carne y hueso que habitan en el chocó o que fueron la inspiración para tejer diferentes diálogos en la obra. Esta característica le da a *kilele* un carácter polifónico, es decir, en la obra dialogan varias voces de personas que sufrieron y luego narraron al dramaturgo sus dolores; dándole un peso mayor a los diálogos que son pronunciados por los actores y crea una relevancia social de las letras que componen el texto.

La gente del pueblo grita otras cosas todo es un caos y confusión. VIAJERO busca desesperadamente a su hijo que se le pierde. Los dioses siguen quemando el Pueblo y la gente busca refugio. En la confusión se distinguen Dos hombres que corren desesperados. Se dirigen directamente al público.

HOMBRE 1.- *Dos hombres mutilados corren desesperados buscando ayuda...*

HOMBRE 2.- *Corren 80 metros, hasta llegar a la casa de las hermanas Agustinas...*

HOMBRE 1.- *Golpean desesperadamente para que alguien les abra, pero nadie les abre*

HOMBRES 1 y 2.- Los dos hombres mueren desangrados, delante (en frente) de la puerta.

Desaparecen. Otro hombre sobresale dentro de la multitud.

HOMBRE.- Tan pronto como como vio la carnicería el padre Jiménez pensó de inmediato en los sobrevivientes, los sacó de la iglesia y se los llevó para el monte "Vamos Padre, Vamos" escuchaba que la gente le gritaba, pero como iba empujándolos y dándose cuenta que nadie se le quedara atrás, se le cerró la selva y se perdió entre el pantano, la ciénaga y la manigua Desaparece. Una mujer sobresale de entre los demás. Se dirige directamente al público.

MUJER.- Un hombre corre con un bebé herido en el vientre entre sus brazos, al llegar a la orilla del río se encuentra con una guerrillera, ella al verlo se da cuenta de lo que han hecho, entierra su fusil en el piso y decide ayudarlo.

Desaparece. Otra Mujer se distingue entre el caos y se dirige directamente al público.

En cuanto a la categoría del **espacio y tiempo**, en el teatro puede haber más de un tiempo y más de un espacio, especialmente en el teatro contemporáneo. Según el filósofo del lenguaje Mijail Bajtin (1981) esta categoría se asimila con el concepto de **cronotopo** que es utilizado para la novela, este encierra la relación intrínseca entre las dos categorías, en “el que el tiempo se condensa, se vuelve compacto y visible, mientras que el espacio se intensifica, se precipita en el movimiento del sujeto y de la historia. Los indicios del tiempo se descubren en el espacio y este último se percibe y se mide desde el tiempo” (Bajtin, 1989: 145)

Algunas intervenciones de los personajes aluden al dolor e insatisfacción de la población civil en las localidades aledañas al río Atrato, y por supuesto de las víctimas de la masacre y los sobrevivientes que en su condición de excluidos luchan por la atención del Estado, como lo

veremos en la siguiente frase del texto: “Los niños de por aquí son antipáticos. Dicen que no pueden jugar con desplazados” o “Por eso lo mataron. Al que más cosas sabe lo mata cualquiera”.

Hay tres categorías en las cuales se dividen los personajes de la obra *Kilele*: la primera es la de **los mortales** que habitan la tierra, que representan a la gente del chocó, a los sobrevivientes de la masacre y a los que llegaron a ofrecer su ayuda. En ese territorio donde habitan, siempre su vida está acompañada por el desasosiego y por la angustia del día que vendrá, por las penas de los que se fueron y no pudieron llorar, pero también estos son héroes que luchan por su supervivencia, por la memoria de sus ancestros y por su dignidad. Por otra parte se incluyen también en esta categoría a los actores del conflicto (guerrilla, paramilitares y militares) “los diosecillos de poca monta” como los llama el dramaturgo, que con sus poderes dan muerte a quien les place.

Los espíritus es la otra categoría y que son representados en la obra como los SANTOS LOCOS, la figura de ATRATO y EL ÁNGEL DE LA MUERTE quienes transitan por espacios liminales de los mortales y de los ensombrecidos (la última categoría de los personajes) y son la conexión de unos con otros, el puente, la vía por donde los vivos y muertos se comunican. “Están recubiertos por lo sagrado y lo ritual, en ellos se condensa la posibilidad de cruzar los umbrales, la tenue línea que divide el mundo terrenal con el inframundo.” (Garcia, 2011: 321). Finalmente están **los ensombrecidos**, que son las ánimas en pena que no han podido descansar en paz y claman a los mortales por su entierro, por los rituales para el descanso de su alma. Ellos habitan el inframundo, donde tienen que deambular por siglos y en donde siempre están perdidos. El limbo es su morada. Ensombrecidos se los llama en el Chocó a las personas víctimas de la mala suerte, representan dentro de sus imaginarios a las que han trabajado (les han hecho brujería) y que al final perecen. (García, 2011).

LOS MORTALES: El personaje de Viajero como héroe, un campesino chocoano, protagonista de la obra. Deja de ser víctima y se convierte en héroe por la fortaleza y el coraje de sobrevivir a más de un desplazamiento, y por cumplir finalmente la promesa de enterrar a sus muertos. Cuenta el dramaturgo en una entrevista concedida a Carolina García contreras ganadora del segundo puesto en investigación teatral del Ministerio de Cultura en el año 2011; que para este personaje se inspiró en un “pelado” que vivía en Quibdó. Le decían Viajero porque nació en una canoa en medio del Atrato. Viajero es el “nombre de gastar” y otro es el nombre de pila. El de gastar lo usan más porque los nombres de pila son los que utilizan para hacerles “trabajos” (brujería), según la gente del Chocó, y lo tienen normalmente escondido (García, 2011).

Las Ensombrilladas: Muestra la imagen de unas señoras de pueblo con sombrilla, ante la inclemente lluvia de esta zona del país, que cuchichean en las esquinas y que creen como muchos en “agüeros y supercherías”. Ellas son contadoras de historias, son las que difunden la información, son las poseedoras de la tradición oral que recuerdan a los demás lo que pasó y también cuentan y especulan lo que pasará. Por otra parte también representan a las sobrevivientes que perdieron a seres queridos en la masacre; en ellas también recae la representación de la mujer sola a quien le mataron al esposo y los hijos, y que debe salir adelante frente a las dificultades.

LOS DIOSECILLOS DE POCA MONTA:

Estos personajes, al tener un carácter de Dioses, pueden dominar el mundo de los vivos y de los muertos. Estos diosecillos representan en la obra a las frutas dañadas, la trinidad maldita: MANISALVA, ÈLMER Y NOELIA. Es una forma de representar a los actores del conflicto: paramilitares, militares y guerrilla. La representación que de ellos se hace no los diferencia entre mejores o peores, sino que son igualmente culpables; este hecho remite a lo que las gentes

del Choco dijeron sobre los culpables de la masacre: “culpable el estado por hacer caso omiso a las alarmas iniciales, y dejar pasar a los paramilitares, que también fueron culpables al esconderse tras la iglesia y colocar de escudo a los civiles, y finalmente los guerrilleros por haber tirado la pipeta de gas.”

LOS ESPIRITUS: Santos locos de pueblo: son Santa Rita, Santa Tecla y san José representan al mismo tiempo a los santos exiliados por “los diosecillos de poca monta” y a los locos del pueblo que están más allá del límite de la realidad. Después de la tragedia hubo gente que quedó muy afectada psicológicamente, quizá fruto de un trastorno de estrés postraumático. El dramaturgo comenta: “...un día en Buchadó nos quedamos en un lugar que se llama la casa de acompañantes, que son unas casas que construyeron unas organizaciones humanitarias en caso de desplazamiento. ...Nosotros nos estábamos quedando allí y yo estaba escribiendo la escena de las ENSOMBRIILLADAS cuando llegó un tipo ahí a conversarme. Ese tipo me regaló un `secreto` (una oración) y a mí me sorprendió porque regalar eso no es algo que la gente hace, y yo no llevaba mucho tiempo allá, era para protegerse en los caminos. Esa oración en el origen, pero un poco alterada, es la oración que dice Viajero cuando Rocío se muere. Este señor loco, sigue diciéndome cuanta cosa, porque hay mucho loco en el ATRATO, como dice la obra. De hecho, esos tres personajes de SANTA RITA, SANTA TECLA Y SAN JOSÉ son sacados de imágenes de varios de ellos y sobre todo de ese diálogo que tuve con este señor que se llamaba así mismo SAN JOSÉ.”¹⁵

Atrato espíritu del río: Atrato es el padre de Viajero, es el ser que llegó a recordarle sus orígenes y los deberes con su pueblo. Atrato es el río, fuente de vida para los Chocoanos pero

¹⁵ Entrevista tomada de: Garcia Contreras Carolina; segundo puesto. Teatro Híbrido: Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano. Premio Nacional de Investigación Teatral 2011. Colección pensar el teatro. Ministerio de Cultura. República de Colombia.

también testigo de la desaparición. Tiene la condena y la desagradable tarea de cargar bajo sus aguas secretos que no deben salir a flote.

Para los habitantes de Bellavista y en general para los Afrochocoanos, el río es un elemento que brinda autodefinición, pertenencia y clasificación en las relaciones sociales y con el espacio. “De Acuerdo con el relato colectivo que comparten los pobladores, el nombre de Bellavista surge precisamente por la relación que este lugar guarda con el río Atrato. Bellavista es vista bella del río, es un “divisadero”, “la constantemente visible”. “Bellavista tiene vista para arriba y para abajo del río, y además es divisada sí se viene de abajo o sí se viene de arriba. (Millán, 2011) Al río se le adjudican atributos “normales” cuando sus facultades están relacionadas con lo vivo, cuando hay movimiento en él. No está bien cuando se aquieta o, como lo dicen algunos lugareños, cuando se tapona. En el pensamiento Afrochocoano, los atributos que se le dan al río corresponden al eje de lo vivo, en tanto este refleja movimiento, tanto de corriente de agua como de viaje; es movimiento sobre el río, el viaje, lo que da origen al pueblo de Bellavista. Ser de Bellavista tiene que ver entonces con el movimiento, la visibilidad, el viaje, lugar de paso que facilita las labores de producción.

El ángel de la muerte: presencia incómoda para los diosecillos de poca monta. Es aquel enviado de Dios que sostiene la mesa grande donde se posa la vida de los hombres cuando mueren. Al ser los diosecillos los victimarios de los hombres y las mujeres, estos temen que el Ángel de la muerte, en retaliación se los lleve a ellos.

LOS ENSOMBRECIDOS: Rocío la hija de VIAJERO, ella no fue a la iglesia ese día siniestro, estaba con él en otro lugar. Después de lo que pasó, tuvieron que irse a una ciudad en donde ni ella ni él se sentían cómodos, los otros niños no jugaban con ella por ser desplazados, ¿que son desplazados? Pregunta ella. No hay respuesta. Un día su hermano muerto POLIDORO, se le aparece y la invita a jugar con una bolsa, este juego inocente termina con la

muerte de la niña, ella se asfixia con la bolsa. *“Felipe nos contó que el personaje de Rocío nace de una historia que le contaron unos desplazados en jijuamiandò; cuando los paramilitares quisieron ocupar eso al norte del Chocó, empezaron las matanzas, las amputadas, las cosas más escabrosas que uno ha oído de la violencia paramilitar; la zona es donde ahora están cultivando palma africana. A los desplazados les tocó irse a Riosucio Chocó, que es un pueblo en la parte baja del río, en las bocas del Atrato. Allí la gente por las inundaciones vive con el agua a la cintura en su propia casa, tienen que ir al segundo piso para poder dormir secos. Allí conoció a Rocío una compositora de vallenatos muy buena.”*¹⁶

Las ánimas: Son las voces de miles y miles de personas desaparecidas en todo el mundo que aún hoy no descansan en paz, de las que nunca se supo nada. Entre ellas está la madrina de VIAJERO, y su misma esposa e hijo. Las almas viajan en un bote y de vez en cuando las detiene un hombre de camuflaje verde oliva que les pregunta para donde van y de dónde vienen. Ellas se burlan de él porque ya ni vienen de ninguna parte ni van para ningún lugar. En Kilele se le da voz a los muertos para que digan lo que les gustaría decir si estuvieran vivos.

Las almas de los muertos insepultos de Bojayá se encuentran en este limbo donde habitan ensombrecidas con otras viejas almas de distintos lugares del mundo, todas conviven y tienen la misma pena.

Tomasa y Polidoro: Estos personajes representan a tantos y tantos colombianos desaparecidos que han terminado en una fosa común, en una alcantarilla o en el fondo de un río. Un cuerpo sin nombre, un cuerpo que no aparece, es un doble dolor para sus deudos, es un lamento que no encontró en el sepulcro la resonancia de su descanso y su dolor que no acaba.

“POLIDORO.- Fue como caer en un abismo, papá. Se sintió un vacío con candela, hubo gente que salió viva pero sin ropa, la ropa se les ripió de lo fuerte de la explosión... De cerca no se siente el bum que sienten los demás. Adentro se siente un sonido agudo, como un

¹⁶ Entrevista realizada a Fernando Montes el 23 de octubre de 2016.

silbido intenso. El oído derecho me quedó dormido del estropicio, ya me he ido recuperando pero a veces todavía me duele. Yo quedé tirado en el mismo lugar, pero uno no piensa nada, las tejas le caen a uno encima, uno ve a los muertos pero uno no se siente nada hasta rato después.”

El personaje de *Tomasa* representa a una de las mujeres del pueblo creyente que pensó que los armados iban por lo menos a respetar la casa de Dios y no iban a hacer nada contra ella y no fue así. TOMASA murió en la iglesia y deambula sin sepultura.

Para el autor, el director, los actores y productores de la obra *Kilele*, los temas que los motivaron en un comienzo para emprender este proyecto fueron los sueños, la muerte, el olvido y la memoria, como lo plantea Carolina García (2011) ellos crean una obra fuertemente arraigada a la idea de duelo que, como su nombre en latín (*duellum*) lo indica, significa “un combate entre dos en medio de la guerra”. En este caso el combate es entre uno y el muerto, un combate cargado de lo que Freud en su libro *Duelo y Melancolía* llama: la negación del inconsciente: en donde la muerte como suceso trágico para la cultura occidental es rechazada y repudiada. La muerte revela la intimidad de un dolor que no queremos mostrar al mundo, un dolor que no tiene otra vía que la aceptación y continuar el camino.

Este trabajo teatral enuncia lo sucedido desde uno de los marcadores de sufrimiento más importante para quienes vivieron el suceso: el sin sentido, la incertidumbre, la pérdida de lo que se daba por hecho, y, es desde la enunciación de este marcador que se genera el acto creativo de la transmisión de un dolor que se canta. (Montes, 2007).

Esta forma de representar lo sucedido ubica al espectador que escucha y que ve estas memorias en relación con las maneras que tiene el ser humano de expresar su dolor y de hacer una especie de duelo mediante el teatro que revive la experiencia del dolor para así darle un tratamiento de sanación; es la repetición de los hechos de la masacre en la escena lo que conlleva a que el

espectador tenga una serie de sensaciones y sentimientos que facilitan la reparación y la posterior sanación.

A continuación presentamos una síntesis de cada una de las escenas que compone la obra Kilele y la interacción de los personajes entre sí:

Escena # 1

ELMER, NOELIA, CASTAÑO Y MANISALVA, le dan la bienvenida al público, aparentando que asistirá a una celebración o fiesta. Después de que el público es llevado a la sala de la obra empieza el viaje. Aquí hay algunos aspectos fundamentales: por un lado la idea de invitar al público a una falsa fiesta. Se sabe que algunos actores armados, después de masacrar una población hacen una celebración por haber silenciado al enemigo. La metáfora del viaje es importantísima aquí, no sólo por su protagonista, sino porque va a servir de hilo conductor en todo la obra.

La primera escena de Kilele rompe el espacio de la cuarta pared¹⁷. Cuando entran a la sala principal, VIAJERO se sitúa en un lugar que parece ser el río Atrato en medio del Chocó, la quietud de Viajero habla de un no tiempo, de un tiempo delirante, elongado que no se puede contar ya que no está contado por las manecillas del reloj sino por la impotencia y la desesperación (Montes, 2005).

¹⁷ La cuarta pared es la **pared imaginaria que existe entre el actor y el espectador**. Es una idea que **tiene su origen en el teatro**. Para ello nos tenemos que imaginar las tres paredes en el escenario, y la cuarta, invisible, que separa éste del público y deja ver al espectador un trocito de vida del personaje a través de él. Hoy en día la cuarta pared se aplica **tanto en teatro como en cine y tv**, aunque el aspecto técnico en ambos casos tiene algunas diferencias. Mientras el público en teatro está siempre localizado en el mismo sitio, en cine el espectador se sitúa donde está la cámara en cada momento, y ésta cambia de un punto de vista a otro ya que las acciones de los actores se vuelven performativas y ese espacio objetivo se vuelve un espacio dramático por la interacción que los actores hacen con el público constantemente. Tomado de: <http://www.premiereactors.com/>

Escena # 2

El canto del Guaco, aquí el canto del Guaco anuncia la muerte y el temor empieza a sembrar su semilla en la gente del pueblo. Unos quieren no creer, pero parece que la desgracia es ya un hecho y no sirven las bendiciones que se dan para evitar el vuelo del pájaro de mal agüero.

La iglesia en llamas: Todos corren a la iglesia buscando un refugio. El cilindro de gas es lanzado a la iglesia y los dioscecillos de poca monta queman 119 muñequitos de papel. El sonido de los tambores marca la desgracia, luego un silencio sepulcral invade el espacio. El fuego aquí es el elemento fundamental que marca el curso de la tragedia. Esas figuras de papel simbolizan las vidas de los hombres y mujeres quemadas.

Tras las cenizas, los locos se creen santos o los santos se vuelven locos: SAN JOSÉ, SANTA RITA Y SANTA TECLA pierden la razón. La locura entra a jugar un papel importante, se convierte tanto en una prisión como en una quimera. Ellos cuentan historias sobre lo que pasó después de la tragedia y predicen que alguien vendrá con el río a cobrar las deudas.

La locura y los santos son el símbolo de la desestabilización total a la que se vio sometida la población civil, quien no encontraba refugio ni en sus santos, puesto que ellos también fueron consumidos por las llamas como se evidencia en muchas fotografías de tiempo después que le dieron la vuelta al mundo. Esos santos de yeso descuartizados hablaron de lo que sucedió y de lo que dejó ese hecho en la mente de la población.

Escena # 3

Las animas piden ser enterradas como Dios manda; las ánimas hacen un llamado a VIAJERO, para que les prometa llevar a cabo todos los rituales para su cristiana sepultura. ATRATO le da a VIAJERO un puñado de hierba caliente para que este hable con sus muertos. Aquí el símbolo del ánima se vuelve central porque en él se posa el espíritu de sus ancestros y da cuenta de la importancia que los afrochocoanos le dan a sus muertos, lo que marca un

aspecto cultural diferencial. ATRATO, dios del río tiene en sus manos esa hierba que en el Chocó se cree que abre las puertas de ciertos umbrales, que comunica el mundo de los vivos con el de los muertos.

Escena # 4

Las mujeres solas del pueblo dan las versiones públicas de los hechos. Llegó la cooperación internacional con ayudas que a veces no son las más necesarias. Quieren abrazar a las víctimas y sacarse fotos con las sobrevivientes. Las mujeres usan la palabra para transmitir su memoria de los hechos, de tanto ser repetidas, suelen desgastarse, suelen ser palabras agotadas y abusadas.

Escena # 5

La muerte vuelve a posarse en el escenario. Rocío es ensombrecida por las ánimas y se la lleven con ellas. El suicidio marca esta escena. Se dice en el Chocó que las ánimas que no descansan en paz se llevan a sus seres queridos. Eso le pasó a Rocío, su hermano Polidoro se la llevó.

Escena # 6

Aquí las ánimas cansadas, hablan de lo que ha sido deambular por siglos. Estos espectros representan a todos los desaparecidos del mundo que llenan fosas comunes o el fondo de ríos y mares. Aquí las fosas se representan con una canoa en donde las almas de los muertos sin sepulcro deambulan por siglos.

Escena # 7

VIAJERO, buscando a sus muertos se topa con los santos locos a, ellos le dan algunas señas sobre qué camino tomar. Él no está muerto pero también parece un alma en pena. Símbolo del desplazamiento forzado en nuestro país, representa ese caminar cansado que tantos colombianos realizan diariamente.

Escena # 8

Viajero cumple la promesa de llevar a cabo todos los ritos fúnebres que su pueblo le legó: se escuchan alabaos, gualis, se ven colgadas mariposas negras y se toma viche y aguardiente. Las ánimas por fin descansan en paz. Viajero termina su camino, llegó a su destino. En el escenario hay una puerta grande, como símbolo de ese umbral que se cruza y que marca el final y el principio mismo de una época.

3.8 Catarsis e identificación: 119 Funciones por cada persona que pereció en la masacre

Cada función de *Kilele* está dedicada a la memoria de una persona muerta aquel 2 de mayo en Bojayá; el grupo quiso hacer por lo menos 119 funciones de la obra, y esto se cumplió en Abril del 2011.¹⁸

En las reacciones del público se evidencia que este establece una relación emocional con lo que ve ante sus ojos. En dicha relación, se pueden explorar dos fenómenos conocidos como catarsis e identificación. Estos fenómenos se han estudiado en el teatro por medio de lo que se conoce como “recepción de la obra” que como indica Pavis (1989), condensa la actitud del espectador ante el espectáculo; en sí es la manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo, enmarca el análisis de los procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo.

La identificación hace referencia según Pavis (1989), al placer que extrae el espectador de lo que está viendo, y a los mecanismos inconscientes que despierta. También está directamente relacionado con el reconocimiento de ciertas características como experiencias, pensamientos y sentimientos propios, entre otros. El espectador que se identifica con algún personaje o alguna situación de la escena está llevando esa experiencia hasta su propia vida por medio del

¹⁸ Comentario del autor Felipe vergara, tomado de: Garcia Contreras Carolina; segundo puesto. Teatro Híbrido: Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano. Premio Nacional de Investigación Teatral 2011. Colección pensar el teatro. Ministerio de Cultura. República de Colombia

recuerdo. En algún momento, una palabra del actor o la actriz activa en él una asociación, un recuerdo que desencadena una sensación. Es como verse a sí mismo en escena. De esta manera, esas sensaciones o sentimientos de alegría o tristeza serán compartidos por este espectador que se identifica, y por esa vía, también compartirá sus lágrimas o sonrisas.

La identificación puede o no desembocar en una **Catarsis**. Este término, descrito por vez primera por Aristóteles en la poética (siglo IV a.c), y profundizado siglos después desde otro enfoque por Sigmund Freud, se refiere a la descarga de pensamientos y sentimientos reprimidos e inconscientes, así en el momento en que los pobladores de Bellavista y quienes habían sido testigos de la masacre vieron la obra reaccionaron algunos con llanto, otros con un sentimiento de paz al entender los acontecimientos e interpretar la obra como ese gran duelo y velorio que estaba pendiente hacia sus muertos.

Al final de cada función se hizo posible una reparación en cada una de las personas en el público, reparación en términos concretos y reales pues este “velorio” convertido en obra de teatro permitió que las víctimas desahogaran su sufrimiento, su frustración y sus intenciones de materializar su dolor; Varasanta con su obra logra específicamente eso, materializar un dolor, hacerlo real y vivo para poder experimentarlo y que se constituya en un medio para la memoria y así no se vuelvan a repetir los hechos tan lamentables en el que perecieron tantas personas. Cuando los sobrevivientes de la masacre que habían perdido a sus familiares vieron la obra en el año 2007 sintieron una descarga emocional que los ayudó a asimilar su pérdida, tal descarga funciona como una válvula de escape ante todas las tensiones psíquicas que posee el sujeto. La acumulación de emoción reprimida depende de dos procesos distintos: la generación de tensión y el bloqueo de la descarga, es decir que los sucesos traumáticos de la masacre estaban en la mente del espectador reprimidos antes de presenciar y experimentar el ritual en la obra, algo así como referenciados de manera literal y por ende perjudiciales para su

salud mental; entonces al momento de revivir los hechos por medio de la obra de teatro se da la tan esperada descarga emocional o catarsis. Kilele desbloquea para sanar.

Como ya lo habíamos mencionado con anterioridad en la conceptualización de Todorov, las emociones dolorosas que los sobrevivientes a la masacre experimentaron estaban reprimidas por diferentes circunstancias y su bloqueo mental representaba un recordar de manera literal los acontecimientos, en este sentido las escenas dramáticas conmueven al público porque tocan emociones reprimidas y por ende las escenas de Kilele permiten una resignificación de los hechos para que sean recordados de forma ejemplar.

Según Aristóteles la tragedia podía producir catarsis, llevando al público a emociones como la piedad y el terror. Aristóteles creyó que la catarsis tenía consecuencias en extremo importantes para el público, como conjunto de individuos, y estos como miembros de una comunidad; experimentando de esta forma una especie de purificación emocional, corporal, mental y religiosa. Mediante la experiencia de la compasión y el miedo (*eleos* y *phobos*), los espectadores de la tragedia experimentarían la purificación del alma de esas pasiones.

Las víctimas sobrevivientes de la masacre fueron espectadoras de su propia tragedia dos veces, una en la vida real el día en que lanzaron la pipeta a la iglesia y otra en el teatro en el momento en que vieron representados en escena esos hechos; ya no eran partícipes de la tragedia sino que ahora la veían convertida en arte y en símbolos que les emocionaba y conmovían, pero lo más importante les permitiría hacer el duelo a sus seres fallecidos. Tras las presentaciones de la obra a lo largo de las poblaciones del río Atrato la compañía teatral Varasanta se encontró con seres humanos que necesitaban ser escuchados pero les era imposible hablar, puesto que en esa época las disputas entre los paramilitares y los guerrilleros se intensificaron y la población civil estaba en medio de esa guerra, sin poder hablar, sin poder llorar a sus muertos, en donde si pronunciabas una idea perdías la vida, porque eras señalado y te convertías en objetivo militar. Así que la obra les significó una voz y un grito de auxilio pero también de

esperanza, porque el país y el mundo entero tenía que darse cuenta de lo que estaba sucediendo en ese lugar.

“Un silencio bulloso”, con esta frase la actriz Catalina Medina describe lo que sintió cuando vió por vez primera a las víctimas de la masacre en la gira por el Atrato, dado que para los pobladores les era imposible hablar, ella veía en su expresión facial el dolor, el sufrimiento y la incertidumbre; la población civil no tenía idea de lo que iban a ver salvo rumores de que un grupo de blancos rolos iban a representar una obra basada en la masacre del 2 de Mayo. Catalina nos comenta que *“el cambio fue total, pude comparar la expresión facial de los espectadores al final de la función y sentí que algo se les había iluminado”*¹⁹, Claro está que al momento de revelarles la intención de presentar la obra a lo largo de todos los pueblos de la rivera del río Atrato, a los líderes afro y a la arquidiócesis de Quibdó, ellos, en un principio lo recibieron con desconfianza e inseguridad, sin embargo ellos mismos luego de ver la función que fue privada quedaron sumamente conmovidos y manifestaron al grupo que debían mostrar la obra a la población civil asumiendo los riesgos o los inconvenientes que pudiese provocar.

La catarsis permite al espectador redimir o purificar sus emociones al verlas proyectadas en los personajes de las obras, en donde se castiga o se enaltece de acuerdo a las circunstancias propuestas en la misma. Al involucrarse en la trama, la audiencia puede experimentar dichas pasiones junto con los personajes, pero sin temor a sufrir sus verdaderos efectos. De modo que, después de presenciar la obra teatral, se entenderá mejor a sí mismo, y no repetirá la cadena de decisiones que llevaron a los personajes a su fatídico final.

Por otro lado Thomas Scheff (Citado en García 2011) en su libro *La catarsis en la curación, el rito y el drama* sostiene que la búsqueda de emoción es un intento por revivir y por tanto resolver, anteriores experiencias dolorosas que quedaron inconclusas. El autor afirma: “cuando

¹⁹ Entrevista realizada a Catalina Medina via E- Mail

lloramos por el destino de Romeo y Julieta, estamos reviviendo nuestras propias experiencias personales de pérdida abrumadora, pero en condiciones nuevas y menos amargas”. Para el autor, el grito, la risa, el llanto y otros procesos emotivos catárticos ocurren cuando es revivida una depresión emocional no resuelta.

En el montaje teatral de la obra “*kilele*” la música se convierte en un elemento narrativo, tan importante como el texto y la imagen; dado que mediante ella se acentuaron las atmósferas de la obra, el grupo buscó coordinar los cantos tradicionales de la cultura afrochocoana con la música producida en vivo por los mismos actores y sus instrumentos. El montaje sonoro tiene como referente la música del pacífico y de África misma. Los cantos de la obra remiten a la cultura afrochocoana, pues son alabaos los que se apoderan de las voces de los distintos actores, es decir los “alabaos” son los cantos de alabanza y exaltación que se interpretan a “capella” en velorios, novenas y últimas noches de un difunto, o con acompañamiento musical para las celebraciones en honor a los santos patronos.

Una de las incertidumbres más dolorosas de los sobrevivientes a la masacre, es el no haber enterrado a sus muertos bajo los rituales fúnebres necesarios para su descanso, sencillamente porque no tenían un cuerpo presente al cual honrar; fue tal la magnitud de la explosión que los cuerpos quedaron desintegrados por toda la iglesia, en este sentido los símbolos y las representaciones de los muertos contenidas en la obra les permitió a los dolientes resolver su duelo. Una de las funciones que recuerdan los actores fue la que hicieron en la iglesia ya reconstruida en Bojayá propiamente, la vio la gente civil y algunos soldados desde afuera pues no se puede entrar armas en el templo, allí la emoción se apoderó de los asistentes en el momento en que los actores dicen “venimos a abrazar a los sobrevivientes”; un actor nos comenta que apenas terminan de decir la frase la gente se puso a aplaudir y algunos se fueron

a abrazarlos como si realmente necesitaran que alguien llegara y los abrazara. *“Sentí que para la gente fue una catarsis”*²⁰.

Desafortunadamente la masacre de Bojayá fue el evento que visibilizó la situación social de la zona rural del Chocó, pues la guerra entre guerrilleros y paramilitares se venía recrudeciendo y los civiles eran las principales víctimas. Ellos no podían llorar a sus muertos sin la amenaza de convertirse en objetivo militar pues *“sí tu lloras a un muerto que mataron los paracos es porque tú eres guerrillero”*²¹... sin importar si es la mamá, llorar implicaba pertenecer a un bando y eras asesinado por el otro, en este sentido muchos de los muertos fueron enterrados en fosas comunes hasta sin el ataúd y nadie podía llorarlos; un actor nos revela sus impresiones acerca de las reacciones del público y nos comenta que *esa función fue única... La gente reía, eso fue lo que más me marcó, la gente reía, no de “esto es chistoso” sino de: “me río por no llorar”*...²² Él recuerda que al final de la función hubo un soldado que le dejó el arma al compañero y entró en la iglesia llorando, ese acción lo marcó y le pareció bastante conmovedora, otros asistentes en medio del sentimiento y la emoción manifestaron que la obra era para ellos una voz de esperanza y que al fin sus propias voces eran escuchadas; en medio del escenario empezaron a llorar como nunca lo habían podido hacer, lloraron por sus hijos, tíos, padres y demás familiares muertos pero que en la obra estaban mencionados y representados.

En el proceso creativo de la obra el tema de la memoria fue central y recurrente. Montes nos comenta que no solo fue utilizado como un tema de “provocación” para que los actores tuviesen unos impulsos que les ayudaran a crear las escenas, sino que fue importante para encontrar el sentido mismo de la obra, para reelaborar, representar y renombrar un acontecimiento de

²⁰ Comentario de un integrante del grupo Varasanta. (Tomado del Archivo de Varasanta)

²¹ Ibid

²² Archivo Varasanta.

violencia sin precedentes en nuestro país; es así como el estado de catarsis no solo fue para los espectadores sino también para los mismos actores quienes creen que esa es una de las particularidades del arte; en el entrenamiento actoral los actores tenían una necesidad imperante de contar sobre la violencia, y las propuestas escénicas siempre estaban cargadas de violencia, sin embargo, nos comenta el director, que en el momento en el cual se propusieron a incluir la realidad del país y trabajar en el montaje de la obra Kilele todo el proceso fue diferente, pues las improvisaciones teatrales eran mucho más interesantes, y además el proceso creativo se potencializó con las escenas que se volvieron más artísticas, más bellas y orgánicas, como lo dice el director en la entrevista, los actores se volvieron mejores, sus materiales eran todos más interesantes, todo lo que sucedía en el escenario era muy fuerte y muy poderoso, así que por primera vez se había accedido a esas capas del ser de los actores que estaban nubladas; y tomar la realidad del país y transformarla significó para el grupo Varasanta una luz que les permitió hacer arte desde lo nuestro, desde lo que somos como colombianos que vivimos en un estado permanente de guerra y violencia; era entonces muy interesante porque al ser más autóctono el material era más universal, al tocar más las capas profundas de las personas el material se volvió más sensible y por ende más provechoso para el espectador.

No Nos propusimos a abordar la violencia como materia creativa, podría decirse que fue ella quien nos abordó, quien irrumpió en nuestro teatro en busca de una poética que liberara aunque fuera brevemente de esa invisibilidad de la que ha sido revestida. Sin duda, tratamos de rehuirla, de no afrontarla pero ante nosotros se posan: décadas de violencia política, de genocidios, desapariciones, masacres, impunidad, magnicidios, desplazamiento masivo de la población civil, turbios contratos pactados a la sombra de una simulada democracia y la patria convertida en un campo santo.²³

²³ Tomado del Archivo Varasanta.

En el momento en que el público ve la obra, se percibe una actuación que es verosímil y además que logra transportar a los espectadores al tiempo y lugar de la masacre, gracias al trabajo orgánico de los actores y actrices, se logra crear una atmosfera real y absolutamente cercana para los asistentes de la obra; gracias a que ellos logran transmitir unas emociones específicas que aluden a los hechos de la masacre. Y así el material escénico de la obra Kilele con todos los ingredientes teatrales tales como la caracterización de los personajes, el montaje sonoro, la disposición del escenario, los elementos del ritual en donde el actor y la actriz transitan por el escenario usando sus máscaras y sacan de su baúl vestidos y zapatos para ser otros cuerpos y ser otras voces creando una realidad brutal para los ojos del curioso espectador. Los actores traen el pasado para vivir intensamente el presente en la escena, es decir lo resignifican y aludiendo de nuevo al eje de nuestra investigación lo transforman para dotarlo de sentido y de esta manera es como llega a las fibras sensibles del espectador y es el punto de giro en donde entra el estado de *catarsis*, pues se generan emociones que ayudan al público a desahogarse de sus propios sufrimientos; y en el caso de la presente investigación, les ayudó a las víctimas que vieron la obra a hacer el duelo por sus muertos que no pudieron enterrar. (...) *se era indispensable para poder hablar de eso: la poética, absolutamente indispensable, no había una forma distinta de hablar de eso, no solo por seguridad porque se dicen cosas muy directas sino también para no abordar esa realidad tan cruda directamente que no tiene sentido...*²⁴

Tal y como lo dice Fernando Montes, en el momento en que se presentó el trabajo artístico a la gente de Bojayá y al público en general, se empezó a ver la necesidad tan grande que tenemos los colombianos de hacer un trabajo de memoria, de tratar de comprender estos acontecimientos y captarlos desde una perspectiva sensible, (...*algo que se facilitó gracias al teatro*); no desde los números y las cifras estadísticas que nos muestran siempre sino que más

²⁴ Entrevista realizada a Fernando Montes el 23 de octubre de 2016

bien se necesitaba comprender que sucedía en el corazón ...y *ese para mí es un proceso de catarsis y lo que pasó con la obra con mucha gente fue un proceso de catarsis...*²⁵.

De igual manera el montaje de la obra con toda su estructura dramática y caracterización propia de la compañía teatral Varasanta abrió un camino distinto en el ámbito teatral del país, puesto que los artistas y los jóvenes a partir de ahí encontraron una posibilidad de hacer arte y trabajar sobre la realidad desde la dinámica propuesta por ellos que antes no existía, es decir antes se hacía teatro pero tomando como referentes los hechos sociales y reproduciéndolos en forma literal. Ahora en cambio con la obra se mostró que si se puede crear un engranaje artístico y sensible entre la realidad y la poética del teatral.

Luego de esta experiencia con la obra Kilele el grupo hizo muchas obras más bajo esta premisa artística y continúan en estos momentos trabajando sobre la realidad con esa perspectiva, “... *teniendo esa experiencia con el público siempre hay un proceso de catarsis, y de comprensión de algo que yo no domino, y ahí si la catarsis no se hace a voluntad... algo se abre en la persona, en el alma, en el corazón, se emana y se irradia.*”²⁶

El espacio escénico de la obra “kilele” se asemeja a un ritual fúnebre. Se dispone de toda una simbología que alude a la muerte, una muerte cercana y mágica. El espectador presencia un velorio del pacífico colombiano y se deja llevar a medida que va transcurriendo la historia, y toma el rol de un miembro de la comunidad pues las actuaciones son entre el público con la finalidad de involucrarlos en la trama, el espectador llora y recuerda sus propios muertos, muchas sensaciones pasan a través de él porque los referentes visuales que utiliza la obra lo hacen posible. Sobre esto Fernando Montes afirma que en su búsqueda la concepción del espacio escénico es fundamental pues fue el teórico teatral Grotowski quien elimina la diferencia entre el espacio para los actores, el escenario, y el espacio para el público. Ahora

²⁵ Ibid

²⁶ Ibid

bien, la resultante de esta eliminación no es más que la posibilidad de resaltar el encuentro *único e irrepetible entre dos seres de carne y alma. Este encuentro es esencial al teatro pues el cine o la televisión nunca podrán reemplazarlo.* Grotowski comenzó a incluir al espectador como parte integral del espacio escénico, de la escenografía, de esta manera se crea un espacio primordial y una atmosfera única en la cual el espectador testigo puede participar activamente con todos sus niveles de percepción y por ende esta es la revivencia de los acontecimientos de la masacre en el teatro que en la presente investigación se considera para la ejemplarización de los mismos.

La Actriz Catalina Medina nos dice que gracias a que la obra rompe con la estructura tradicional del teatro y los personajes no entran a un escenario, sino que se mezclan con los espectadores sin ningún aviso y antes de pasar a la sala, posibilita que en la cercanía se de una reacción más profunda y se invita al espectador a sentir y a pensar sobre la realidad del país. Catalina nos revela que cuando ella y Felipe Vergara hicieron los talleres teatrales en diversos barrios de la región, con el fin de recopilar testimonios y verdades acerca de la masacre para luego escribir la obra Kilele, los talleres eran con jóvenes y niños en donde tocaban temas locales y donde se construían historias basadas en acontecimientos reales, interrogando a los y las jóvenes sobre imaginarios que tenían ellos, sus padres, madres abuelos y abuelas, acerca de sus experiencias de vida; nos dice que se encontraron con personas maravillosas, llenas de vida y que pese a las circunstancias se les veía la esperanza, pero también la necesidad de contar lo sucedido; no fue fácil para ellos ganarse la confianza de los habitantes pero luego de varias semanas pudieron darse cuenta de la magnitud de los acontecimientos. Los talleres teatrales fueron un espacio para imaginar y pensar pero desde sus propias vivencias, desde la precariedad de su estilo de vida y desde su idiosincrasia, de esas raíces afro que los mueven y que son el motor para seguir adelante.

La puesta en escena de Kilele utiliza fragmentos de la cultura afro descendiente y cantadoras y cantores guían a la concurrencia para que sigan la tonada de los cantos y los alabaos que se hacen en los rituales mortuorios, así como también las supersticiones de la gente del pueblo en referencia a las animas y animales de mal augurio por las cuales se va tejiendo la historia de “Viajero” el protagonista; todo esto se queda en el inconsciente del público y en su memoria contribuyendo así a que no se olvide lo que sucedió aquel 2 de Mayo en la rivera del rio Atrato.

“Que importante que en la ciudad, en la capital, estén hablando de nosotros, aunque sean blancos”.

En la gira que tuvo la compañía por los pueblos de la rivera del rio Atrato, el público asistente a la obra tenía la particularidad de ser las víctimas, llegaban callados a ver la función, no hablaban porque era un problema de seguridad procedían con mucha cautela pues hablar de más con extraños también significaba el riesgo de convertirse en objetivo militar; sin embargo después de la obra el cambio era total: (...) *venían a abrazarnos a saludarnos, y se creaba una solidaridad, y una vez recuerdo que algunos decían que maravilla que ustedes estén haciendo esto, que esto se esté informando, que estén contando y que no se olvide...*²⁷

Ellos además querían compartir su dolor con todo el mundo, querían que toda Colombia se enterara de la magnitud de lo sucedido y la obra “Kilele” les abrió la oportunidad de contar y de desahogar su espíritu; las palabras de un hombre que vió la obra dan muestra de ello y al finalizar la función se le acerca al dramaturgo Felipe Vergara, y le dice que su esposa estaba allá en la iglesia el día de la masacre y que le tocó salir corriendo para la loma, luego le sugiere

²⁷ Entrevista realizada a Fernando Montes el 23 de octubre de 2016

que esa sería una buena historia para incluirla en la obra; *“esto es lo más cercano a la historia que hemos visto. Mucho más cercano que lo que dicen los medios de comunicación”*²⁸

Luego de ver la obra en Bogotá una persona comenta que ella misma recordó cosas y al vivir la experiencia de Kilele se dio cuenta que esas cosas aún seguían vivas y abiertas, ella también lloró a sus muertos (García 2011); para esta espectadora la función le restituyó el duelo de sus muertos, además que le hizo entender que todavía tenía viejas heridas sin sanar, fue un recordar y un vivir para después desahogarse. La palabra terapia fue una de las que pronunció un espectador luego de ver la obra, él entendió que toda la obra era una terapia para los asistentes y para los actores, se replanteó muchas cosas incluso la posición de él como ciudadano dentro del conflicto Colombiano.

Una persona del Chocó que vio la obra dice lo siguiente: *“esta obra es la mejor manera de garantizar que quienes cometieron este crimen, tengan un castigo, sabiendo que estos hechos nunca serán olvidados y que permanecerán para siempre en la memoria del pueblo”*²⁹

Con este comentario vemos las posibilidades del teatro para convertirse en vehículo de memoria y para gestionar formas de reparación y de no olvido o para resarcir eventos de dolor pero también para sanarlos.

En una hoja que reúne algunos comentarios del público un espectador escribe lo siguiente: *“Dicen los Tules que la última muerte, la definitiva, es cuando desaparecemos en el corazón de quienes nos amaron, el último adiós está marcado por el olvido... Mientras siga el fuego encendido, las danzas y los cantos seguirán vivos nuestros muertos.”*³⁰

La actriz Magda Niño nos comenta que la experiencia con los espectadores antes de la función fue muy inquietante, pues pese a que la población civil sabía de qué se trataba la obra no hablaba de lo que había pasado en Bojayá, la gente no podía hablar libremente sobre las causas

²⁸ Tomado del Archivo Varasanta

²⁹ Tomado de García 2011

³⁰ Hojas de comentarios del público. Tomado de García 2011

y las razones del evento, por que como ya lo hemos mencionado con anterioridad se corría el riesgo de convertirse en objetivo militar, todos sabían que los móviles de la masacre giraban en torno a la disputa por el territorio con el fin de desplazar a la población; de manera que en la obra de teatro se tocan todos estos móviles abiertamente, el grupo cuenta lo que pasó y ponen en escena dichos factores y claramente la gente reaccionó a esto, y decían en medio de la función que era cierto, que las cosas habían sucedido de esa manera y en la mitad de la obra, después que hicieron la parte de la masacre, la gente estaba llorando al lado de los actores usando de excusa la obra, estaban llorando realmente a sus hermanos, a sus hijos, a sus papás, a sus amigos, porque no lo habían podido hacer en ese momento. Para la actriz actuar en Kilele fue una reconciliación con la profesión y entender lo que es ser actriz, pues ella también sentía la responsabilidad de hacerles el duelo a los muertos, de mostrarles su respeto a través de la mística del teatro.

Un reportero del diario “El Tiempo” que vió la obra para escribir sobre ella comenta que para él fue inevitable que la piel se pusiera como de gallina y además que le salieran algunas lágrimas por la conmoción, a él se le encogió el corazón y sintió como una patada en el estómago la obra para luchar contra el olvido y para recordarnos...*que esos hechos violentos que aparecen en las noticias son más que cifras: son familias, niños, hombres, mujeres, sueños y esperanzas rotas.* El reportero comenta también que al final de la función el público queda en silencio cuando los actores cantan la canción “*déjenme llorar al muerto, déjenme llorar*”

La obra le da al público la experiencia teatral real viva de la cual éste sale transformado, con otra mirada del conflicto armado, con un respeto hacia el pueblo chocoano, es decir permite que el espectador entre en dialogo real con los actores y los hace partícipes del homenaje a los muertos para que nunca se olvide lo que paso en Bojayá. Montes nos dice que se encontró con múltiples reacciones y percepciones acerca de la obra, que la gente salía triste, se sentía mal

por lo desconectados que a veces estaban de las zonas de guerra y de violencia, con sentimientos aparentemente contradictorios: una fuerte energía y una tristeza profunda.

“No salí desolada, sino exorcizada... los colombianos tienen una capacidad insólita para recuperarse de estos acontecimientos...” Este fue uno de los comentarios de una mujer que vió la obra en bogota y que escribió en una de las redes sociales de Fernando Montes, así como también otro espectador manifiesta que las imágenes de la obra son contundentes y que dejan ver la levedad y la fragilidad de la vida, dice: *“al final de la obra me llamó la atención que se ve que ya todas esas personas muertas han cruzado el umbral y se encuentran en total descanso eso es como ¡uff! Una liberación hasta para uno”*. Más que palabras son las lágrimas de emoción de la gente nos comenta el director, una vez había un espectador que se veía que estaba aplaudiendo con el alma, Fernando nos comenta que después de la función este señor le dijo que necesitaba hablar con él, el hombre completamente destrozado o transformado porque le habían movido sus sentimientos, era el sobrino de Fredy Rendon alias “El Aleman”, un paramilitar del que se hace referencia en la obra. El sobrino de ese señor, se dedicó a hacer teatro como una forma que él sintió de reivindicar lo que hizo su tío. Le contó a Fernando que sentía como una carga en sus hombros que debía reivindicar. Él sintió que la obra se la estaban dedicando.

La actriz Catalina Medina recuerda en particular un comentario del público al final de la obra cuando se presentó por la región del Atrato: *“Una señora de unos setenta años me vió sentada media hora más o menos después de que terminara la obra se me acercó y me dijo: “gracias por este mágico funeral”...³¹* en ese momento Medina supo que el mensaje en verdad había llegado al público, era el gran velorio para los muertos insepultos hechos teatro; por lo tanto en la reviviscencia de los acontecimientos en la escena se lograron los velorios que no se les había podido hacer a las víctimas del 2 de Mayo. *“Lo que más nos impresionó fue ver operar en las*

³¹ Entrevista realizada a Catalina medina marzo de 2017

comunidades excluidas del Chocó, el fenómeno de catarsis que describió Aristóteles hace ya tanto tiempo y en un lugar tan lejano.”³² La actriz vió que en cada uno de los pobladores a los que se les presentó la obra existía la necesidad reprimida de llorar la masacre, de poder llorar los muertos que son fruto del círculo de violencia perpetuado por tantos años en nuestro país. La obra para muchos de los habitantes de la zona, se convirtió en un vehículo para *soltar esos nudos vitales y eso es en sí un fenómeno de catarsis. Es importante, mantener presente esta memoria y reactualizarla a través de la obra de arte. En ese sentido, la complejidad de capas y niveles de comunicación de la acción teatral reverberan en él y son más profundos que el simple relato de los hechos*³³. La obra logra soltar esos nudos, para el grupo este fue un proceso clave y necesario en nuestro país porque esa violencia se empeora con el acumule de rabia, de ira y de deseo de venganza si no es elaborada o ejemplarizada si utilizamos el concepto eje de esta investigación o en pocas palabras si no es sublimada.

Nicolás Cancino es otro actor perteneciente al grupo de teatro Varasanta que hace de “Viajero”, el personaje principal de la obra; él nos comenta que en la función que dieron en el barrio la Candelaria la recepción del público fue muy particular, que al final toda la sala se quedó silente por varios minutos, nadie aplaudió hasta que el director encendió las luces pero la gente seguía sentada, inmóvil y asimilando la experiencia del velorio hecho obra; nos comenta que se oían sollozos, moqueos y lágrimas pero no aplaudían, entonces lo que en verdad se sintió en la sala fue que llegaron a las fibras internas y sensibles de los espectadores y movieron algo en el interior de sus mentes que les ayudó a entender la magnitud de los acontecimientos. “*Nosotros nos salimos y nos cambiamos, cuando bajamos todavía había gente llorando...*”³⁴, la gente recordó a sus propios muertos y los lloró de nuevo pues varias de la personas que asistieron a esa función también de alguna forma habían sido víctimas del conflicto armado o tenían

³² Ibid

³³ Ibid

³⁴ Entrevista realizada a Nicolás Cancino marzo de 2017

familiares que habían perecido por la guerra, fueron los comentarios que Nicolás nos proporcionó para esta investigación.

Fernando Montes nos dice que la obra lleva un mensaje de los que no tienen voz, y el hecho de que como meta se fijó unas funciones que no bajarán de 119, hace que la gente sepa que murieron 119 personas, y que cada función sea dedicada a una persona eso hace del compromiso con la comunidad aun mayor; la importancia de la obra radica en que el material de las escenas era vivo, con referentes vivos y temas que llegan directo al corazón del público. Un segundo aspecto muy importante en el proceso fue que se pretendía hacer con la obra un homenaje a las víctimas, elaborar un gran ritual mortuario para que ellas pasasen a la eternidad evitando que se queden como almas en pena, pues la obra "Kilele" son las almas buscando los ritos de verdad; Varasanta propuso desde lo que ellos podían hacer una reparación simbólica pero totalmente real, viva y activa pues el teatro les permitió hacerlo, es decir, fue real, viva y activa porque lograron con la obra tocar corazones y hacerles sentir en el cuerpo y en la mente emociones reparadoras (...) *a través de los cantos, a través de las marchas, de las formas, de la forma en que está hecho el espectáculo, en la disposición con la gente, del sueño, pues de muchos estratos y elementos que hay...*

Para Felipe Vergara la obra es una metáfora de la realidad, pero no como un espejo de la misma sino que esta le concede al espectador una bandeja de referentes que le permitirán comprender por sí mismo su propio rol en el conflicto. Kilele evita los juicios y señalamientos de culpables, toma con la poética teatral una interpretación del conflicto que vive nuestro país. Es así como desde esta perspectiva el público puede entender que no es tan ajeno a la guerra como en ocasiones se cree y si en cambio como muchos otros colombianos ha sido víctima de la violencia tendrá la oportunidad de visualizarse desde otro punto de vista.

Pero ¿Cuál es el impacto concreto que produce en la sociedad este tipo de obras? si el público es tan reducido y tan homogéneo en donde se prioriza el espectáculo efímero, la rumba o la

diversión que satisfaga sus sentidos; esa pregunta es muy apropiada si se tiene en cuenta que son pocas las personas que van a ver teatro. Una persona luego de ver la obra admite haber sentido emociones liberadoras para su espíritu y en sus propias palabras comenta: (...) *yo recordé cosas, muchas cosas, y uno ve como esas cosas de pronto siguen abiertas sin uno darse cuenta hasta que tropieza con esto y mire también lloré a mis muertos acá en este teatro. ¡Qué fuerte esto!*³⁵

Es tipo de funciones despiertan la conciencia del individuo ciudadano que no se entera en verdad de lo que sucede en las zonas lejanas del país, es un baldado de realidad que no se muestra en otros medios de comunicación. Además la obra les da la posibilidad de conmoverse: (...) *porque uno esta acá cerquita viendo como quien dice en vivo y en directo las cosas. Ahí es cuando uno dice: ¡mierda! y yo, ¿qué he hecho ante esto? nada, por lo menos esta gente pues dice algo pero los demás como uno somos un poco pasivos, pero este tipo de funciones como que lo despiertan a uno...*³⁶

Fernando Montes nos comenta que el teatro debe volver a su esencia, es decir al encuentro irrepetible con el otro, y que el teatro en su "esencia" no es la representación de personajes, situaciones o historias; su “valor recae en la función de crear una experiencia vital capaz de transgredir la realidad ordinaria en que estamos envueltos, de ejercitar la imaginación creativa y la participación activa del espectador”.

En obras como Kilele, una epopeya artesanal (2005), Ánimula, Vácula Blándula (2008) y fragmentos de libertad 200 años, libertad en proceso (2009), el grupo Varasanta retoma este objetivo primordial de la investigación a través del acto creativo, de los fenómenos del conflicto y su relación con el hecho artístico.

³⁵ Testimonio grabado después de una función en Bogotá por Carolina Garcia en 2009

³⁶ Ibid

En los montajes teatrales el grupo Varasanta no aborda los conflictos políticos y sociales como materia creativa sino al contrario son ellos quienes los abordan e irrumpen en su teatro en busca de una poética que los libere aunque brevemente de esa invisibilidad de la que son revestidos por la historia oficial.

Quedamos con el gran interrogante del papel del artista dentro de la sociedad actual, ¿cómo seguir creando obras dentro del marco de una realidad que es desgarradora en un país cada vez más acostumbrado a su propio dolor? ¿Cómo crear un arte que parte del dolor personal y ajeno sin que se convierta en mercancía?

Montes nos dice que la historia de nuestro conflicto aún se está escribiendo y su final parece distante y complejo. Sin embargo el punto de giro en las interpretaciones de la violencia en nuestro país es que mediante el arte se puede llegar de una manera misteriosa por los canales de nuestro inconsciente, y que este flujo puede cambiar nuestra mirada, y quizás despejar el brumoso panorama que nos rodea. Varasanta al redimensionar dichos acontecimientos atroces busca, desde el arte, la reparación simbólica de nuestra dignidad.

"El arte, creemos, dentro de un universo lleno de vasos comunicantes, puede además de entretener y alivianar el peso de la vida cotidiana, fluir por canales invisibles pero reales dentro de las redes que conforman nuestros estados de conciencia, hacerse tierno o feroz y redimir las penas de aquellos que no tienen voz. Nuestras acciones, nuestras evocaciones, nuestros impulsos, pretenden develar esas huellas del pasado que se deslizan secretamente en el presente, elaborando una memoria, un duelo, un resarcimiento poético a través del hecho teatral." Varasanta 2011

REFLEXIONES FINALES

Finalizando la década de los cincuenta el teatro se convirtió en una herramienta en donde la gente tenía la oportunidad de contar sus historias y sus experiencias marcadas con la violencia de la década, de esta manera se movilizaban los acontecimientos como meras representaciones de la realidad que contaban hechos del pasado reciente pero desde el punto de vista de la gente, eran manifestaciones de una memoria literal, fragmentada y mítica.

Los dramaturgos escribían sobre una sociedad violenta que presentaba todos los días situaciones de desplazamiento y desapariciones, que se desarrollaba bajo el miedo de los que estaban en el poder y las obras se referían a las injusticias o desigualdades del campo o de la ciudad que aludían al bandidaje o a la guerrilla.

En el Nuevo Teatro gestado hacia finales de los años cincuenta se reflejaban los cambios políticos y sociales de Colombia que estaban atravesados por las ideologías de los únicos dos partidos políticos existentes, en la escena teatral se representaban también los inconformismos y desajustes transformados en actos de barbarie y violencia en el territorio. Los grupos de teatro experimental proponen formas de expresión para activar su propia voz y decir lo que piensan generando espacios de activismo político y de resistencia. Es importante señalar que el Nuevo Teatro logró modificar las mentalidades y representaciones compartidas dando nuevas formas de pensar la sociedad colombiana, especialmente desde los jóvenes que formaron grupos universitarios de teatro. En las obras de teatro de esta época se evidenciaba la reproducción de una memoria literal que enfatizaba en representar los acontecimientos tal cual como sucedían en la realidad.

En el montaje teatral de la obra “Kilele” se dibuja la masacre de Bojayá con la intención de transformarse en una memoria ejemplar, puesto que se recupera de manera sensible y profunda la tragedia; en el montaje teatral hay una nueva manera de enfrentarse a la violencia nacional,

sin recurrir al panfleto o a la denuncia de los actos violentos de una forma literal, o a la ilustración de los hechos, el grupo *Varasanta* consigue elaborar un poema a partir de la masacre; logra transgredir no solo con su obra *Kiléle* sino con todos los demás montajes teatrales creados a lo largo de estos casi treinta años de vida artística, los modelos de poder preponderantes en la sociedad colombiana, mediante el uso de formas creativas, de poéticas que llegan hasta lo más profundo del espectador aun cuando en ocasiones no es posible hablar.

El teatro hecho por el grupo *Varasanta* nos pone la verdad en la cara pero lo hace de una manera que se cala en los huesos, porque la verdad no es triste, lo triste es no verla; además el teatro se convierte en un medio para la resistencia de muchos grupos marginados y relegados que han atravesado por situaciones catastróficas de violencia.

La intención de *Varasanta* con el montaje de *Kilele* es establecer una narrativa de la masacre, en la cual los espectadores y las propias víctimas interactúen en conjunción con los actores para desembocar en una construcción de una memoria activa y viva; mediante este ritual llamado *Kilele* el espectador puede reconocerse y hablar de lo acontecido sin que quede en el olvido o marginalizado en su mente. En la obra se rememora la masacre de Bojayá desde la actuación y por eso es necesario ver el montaje para lograr este tipo de sensaciones que hacen entender lo que pasó en Bojayá; como lo vimos la memoria colectiva es viva, oral y plural y de la misma manera el ritual mortuario en la escena de la obra *Kilele* es vivo se realiza mediante la representación escénica de los acontecimientos de Bojayá y por ende se recuerda por medio de la interacción con el público. Llámese catarsis o liberación, ejemplarización o desahogo los hechos de la masacre que se reviven y reconstruyen por medio del ritual escénico, dejan una huella en el espíritu de las personas que asisten a la función de *Kilele*, les permite seguir adelante aceptar su presente y entender su pasado; esto es realmente lo valioso y evidencia realmente el poder de transformación del arte.

La representación teatral de la masacre en la escena de Kilele tiene varios elementos definidos que coadyuvan a que el relato llegue a lo más profundo del ser, ahí se conjugan la experiencia del director y el talento de los actores con la disposición del escenario que involucra al espectador, los recursos escénicos tales como las velas del velorio, el vestuario, el maquillaje y las expresiones corporales que hablan por sí solas y aluden a sentimientos o emociones que se transmiten fácilmente al público.

La reconstrucción de la masacre de Bojayá en las escenas de la obra Kilele es elaborada porque busca introducir el pasado en el presente y hace que el espectador encuentre su momento catártico, su descanso espiritual y mental, permite que el espectador se reivindique al interactuar con el ritual en la obra. La obra hace posible que se re-signifique la muerte, por ejemplo los personajes de las Animas son las almas y las voces de muchas personas que fallecieron y que desaparecieron, pero entonces en la obra de teatro se les permite hablar y se les escucha, en una de las escenas ellas viajan en la canoa remando por el río Atrato, este viaje es un símbolo de eternidad, de transición hacia la paz y hacia un sitio donde puedan descansar. Las ánimas en la escena # 3 piden ser “enterradas como Dios manda” contactan a Viajero el protagonista de la historia para que prometa llevar a cabo todos los rituales para su cristiana sepultura; se manejan símbolos tales como las hierbas o pocimas que facilitan el diálogo con el mundo espiritual y autóctono de la región y lo podemos señalar en el momento en que el personaje de Atrato le da a Viajero un puñado de hierba caliente para que éste hable con sus muertos. En esta parte el símbolo del ánima se vuelve central porque aquí se representa el espíritu de los ancestros, y da cuenta de la importancia que los afrochocoanos le dan a sus muertos. Podemos de esta manera evidenciar en uno de los momentos de la obra el carácter de re-significación de los hechos y de la masacre que para el ojo del espectador se convierte en un modelo narrativo visual y vivencial que le permite sanar su mente, una sanación mediante el teatro.

Finalmente podemos señalar que la construcción de memoria por medio del teatro es en la medida en que se producen cambios de mentalidad y sensaciones emocionales en el momento de presenciar el montaje teatral, el tratamiento que se le da a los acontecimientos de la realidad del país mediante las poéticas teatrales funcionan en el espectador como un desahogo y lo invitan a pensar de otra manera la realidad del país; de esta manera transformamos la cultura moderna en donde compartimos el dolor pero también lo sanamos colectivamente. El teatro es una gran expresión de esos cambios pues revela nuevas formas de interpretación que actualmente está teniendo una gran acogida en la sociedad además de cambiar la manera de integrar y percibir el arte en nuestro diario vivir.

LISTA DE REFERENCIAS

- BAJTIN, Mijail, (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Ensayos sobre Poética Histórica. En Teoría y estética de la novela. Madrid. Ed. Taurus.
- BUENAVENTURA Enrique, (1977). Teatro, (los papeles del infierno, soldados, a la diestra de Dios Padre, el Menú, la Orgia), prólogo de Carlos José reyes, Colcultura.
- _____. (2010). El teatro y la historia, en La denuncia cali: centro de investigacion teatral enrique buenaventura, CITEB, Fundación Festival Teatro de Cali.
- DERRIDA, Jaques. (1977). Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento. Canadá: [en línea], disponible en www.jacquesderrida.com
- FONTAL, Laura Sofía. (2015). Tesis de Pregrado: *La reinención del pasado, La masacre de las Bananeras en la producción cultural de los años sesenta*. Universidad del Valle, departamento de Ciencias Sociales programa de Sociología.
- FREUD, Sigmund. *Duelo y Melancolia*. En http://planetalibro.net/ebooks/eam/ebooks_view.php?ebooks_booksid=95
- GARCIA Contreras Carolina, (2011). *Teatro Híbrido. Representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano*. En Colección Pensar el Teatro, premio nacional de investigación teatral. Ministerio de cultura, Programa Nacional de estímulos.
- GIDENNS, Anthony. (1994). Diccionario de sociología. Madrid.
- GONZALES Cajiao, Fernando, (1986). Historia del teatro en Colombia, Bogotá, Instituto

Colombiano de Cultura.

Grisales, Jorge Ivan, 2011, Dramaturgia del Acontecimiento Social

GUEERTZ, Clifford, (1977). La interpretación de las culturas, Gedisa.

HALBWACH, Maurice, (2004). La Memoria Colectiva, Zaragoza: prensas universitarias de Zaragoza.

_____. (2004). Los Marcos Sociales de la Memoria, Barcelona, editorial anthropos.

JARAMILLO, María Mercedes, (2005). *La violencia como tema estructural en el Teatro*

Colombiano Contemporáneo capitulo II, En: Entorno a la violencia en Colombia: una propuesta interdisciplinaria. Cecilia Castro Lee, compiladora. Programa editorial, Universidad del Valle abril 2005.

MILLAN, Constanza (2009). "Practicas de memoria afrodescendiente en la reocupación del tiempo y el espacio afectado por el sufrimiento" . En: Colombia

Trabajo Social ISSN: 0123-4986 ed: Unibiblos Universidad Nacional De Colombia v.13 fasc. N/A p.27 - 42 ,2010,

MONTESPIRELLI paolo. (2004). Sociología de la Memoria, Buenos Aires, nueva visión.

MONTES Fernando, (2005). Apuntes sobre el montaje teatral de “Kilele”

PAVIS, Patrice. (1990). Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.

PARDO, Mauricio, (2009). Memorias en Tiempo de Guerra, CNRR, *Repertorios de iniciativas* [en línea].

PÉCAUT Daniel. (2013). "Memoria imposible, Historia imposible, Olvido imposible" en La

experiencia de la violencia: los desafíos del relato y de la memoria, Medellín la carreta editores.

PEROTIN, Dumon Anne. (2007). [en línea] *Historizar el Pasado Vivo en America Latina: (Treinta y cuatro estudios acerca de la reconstitución de los acontecimientos recientes en America Latina)*, Universidad Alberto Hurtado, Centro de ética, [fecha de consulta: 10 oct. 2015]. Disponible en: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/index.html>

RODRIGUEZ Idárraga, Nicolás. (2008). *Los vehículos de la memoria. Discursos morales sobre la primera fase la violencia (1946- 1953)*. Bogotá, Universidad de los Andes: Facultad de Ciencias Sociales, Ediciones Unidas

SCHEFF, Tomas. (1979). *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. Mexico Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, Tzvetan. (2008). *Los Abusos de la Memoria*, editorial paidos, Madrid España.
_____. *Los Usos de la memoria*, [en línea] “Dossier” Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos 2013,[fecha de consulta: 17 sep. 2015]. Disponible en: http://www.academia.edu/3691592/Los_usos_de_la_memoria_de_Tzvetan_Todorov_Traduci%C3%B3n_del_franc%C3%A9s_al_castellano

_____. (2008). “*Memoria y Justicia*” en “*Los Abusos de la Memoria*”, Ed. Paidos, Madrid España, pp 52

VALENCIA Alberto, (1998). *Violencia en Colombia, años ochenta y reforma constitucional*

Programa editorial Universidad del Valle Cali.

VERGARA, Felipe. (2004). Texto Teatral "*Kilele, una apopeya artesanal*"

VERGARA Felipe, MEDINA Catalina, KLEUTGENS Inge, (2011) *Teatro para la Transformación Social* Tomo III, Corporación Jurídica Libertad. Servicio Civil para la Paz.

VERGARA, Aurora. (2008). Tesis de Pregrado: *solitica con Dios y la virgen*, universidad del Valle, Departamento de Ciencias Sociales programa de Sociología.

WATSON Maida, REYES Carlos Jose. (1978). El Nuevo Teatro en Colombia, En Materiales para una Historia del Teatro en Colombia, Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.

ENLACES

<http://www.premiereactors.com> (Consultado el 23 de Mayo de 2015)

<http://www.elpais.com.co/paionline/especiales/bojaya/historias4.html>. El País, 9 de mayo de 2002. (Consultado el 17 de junio de 2015).

Memoria Histórica, "*Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*" Tomado de:

>http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/index.html> (Consultado: 06 de Junio de 2015).

El Tiempo, 2002, Mayo 12. Hernández Mora, Salud. "Más cornadas da el hambre", Artículo, Recuperado de: [http: www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com)

"*BOJAYÁ: La Guerra sin Límites*". (2010). Informe del Centro Nacional de Memoria Historica, ed; Aguilar. En línea: [//www.memoriahistorica-cnrr.org.co](http://www.memoriahistorica-cnrr.org.co) y www.cnrr.org.co/

Biblioteca Virtual: www.cholonautas.edu.pe

Teatro Varasanta: www.teatrovarasanta.com

Blog del Dramaturgo Felipe Vergara: <http://www.dramaturgiacolombiana.org/?q=node/10>

Facebook del Teatro Varasanta

DOCUMENTOS DE REFERENCIA

Archivo general del Teatro Varasanta.

Programas de mano de *Kilele, una epopeya artesanal*.

Corpus de Prensa

Periódico *El tiempo* desde 02 de Mayo hasta 31 de Julio de 2002. Cali- Colombia.

Periodico *El País* desde 02 de Mayo hasta 31 de Agosto de 2002.

VIDEOS

Video de la obra *Kilele*. Teatro Varasanta



Anexo # 2 Fotografía tomada de <http://twitpic.com>



Anexo # 3 Fotografía tomada de <http://elplatanalsombrio.blogspot.com/co/>



Anexo # 4 obra: kilele / Felipe Vergara /Grupo Varasanta. /foto Carlos Mario lema



Anexo # 5 “El Ángel de la Muerte” Archivo Varasanta