

ESCENAS DE RECONOCIMIENTO
APORTES A LA POLÍTICA PÚBLICA DE REPARACIÓN INTEGRAL A PARTIR
DEL ANÁLISIS DE *KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL*

PAOLA HELENA ACOSTA SIERRA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES
MAESTRÍA EN POLÍTICA SOCIAL
BOGOTÁ
2012

ESCENAS DE RECONOCIMIENTO
APORTES A LA POLÍTICA PÚBLICA DE REPARACIÓN INTEGRAL A PARTIR
DEL ANÁLISIS DE *KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL*

PAOLA HELENA ACOSTA SIERRA

Trabajo de grado para optar al título de
Magister en política social

Director
Gustavo Adolfo Salazar

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y RELACIONES INTERNACIONALES
MAESTRÍA EN POLÍTICA SOCIAL
BOGOTÁ
2012

Esta tesis está dedicada a dos tipos de héroe. A los artistas que hicieron posible Kilele, por su humildad, disciplina, capacidad de sacrificio, talento y compromiso. Y a los pobladores de Bojayá y del Chocó que se enfrentan valientemente cada hora de su vida a condiciones de olvido e inequidad; a sus horas de soledad habitadas de los fantasmas de la pérdida, la injusticia y la impunidad; a su asombrosa capacidad de levantarse y continuar.

También está dedicada a los muertos, a sus voces que nunca conocí, a sus risas de pescadores, a esos niños que siempre están descalzos, al amor de sus madres y sus padres que no siguió siendo, a la amistad que se tuvieron, a sus manos, a sus ojos, a los jóvenes que murieron llenos de ganas de vivir, a lo que pudo ser y no fue más.

Con el sincero deseo que de alguna forma su dolor y sufrimiento tenga algún sentido.

Quiero agradecer en especial a Gustavo Adolfo Salazar, mi director de tesis, por su real interés en la realización de este trabajo al que aportó por medio de su conocimiento y sus esclarecedores comentarios. Porque para mí fue una luz que me permitió ver en medio de tanta oscuridad, por su paciencia, por creer en mí...

Quiero agradecer también a todos los artistas de Kilele, en especial a los que contribuyeron con sus reflexiones sobre su proceso de creación en torno a la obra, a Felipe Vergara, Fernando Montes, Magda Niño y Liliana Ramírez

ÍNDICE DE CONTENIDO

CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO	1
Introducción.....	1
1. Breve contextualización del Derecho Internacional	4
1.1 Casos de aplicabilidad del DIH en los CANI	5
2. Conceptualización de la Justicia Transicional	8
2.1 Acercamiento a la genealogía de la Justicia Transicional	8
2.2 Conceptualización de la Justicia Transicional	13
2.2.1 Consideraciones generales.....	15
2.3 Justicia, verdad y reparación dentro de la Justicia Transicional.....	15
2.3.1 El derecho a la justicia	17
2.3.2 El derecho a la verdad	17
2.3.3 El derecho a la reparación integral.....	18
2.4 las víctimas como sujetos de derechos dentro de la justicia transicional	20
2.4.1 Conceptualización de víctima dentro de la justicia transicional	21
2.4.2 Víctimas como titulares del derecho a un recurso efectivo	22
2.4.3 Conceptualización del derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de DDHH y de violaciones graves del DIH a interponer recursos y obtener reparaciones.....	23
2.5 Consideraciones generales.....	24
3. Hasta que el silencio se convierta en sonido.....	25
3.1 Trauma	26
3.2 Memoria.....	30
3.3 Representación y testimonio.....	32
4. Pérdida y reconstrucción del sentido.....	36
4.1 El acontecimiento como pérdida de sentido.....	37
4.2 El aprendizaje imposible	38
4.3 Hermenéutica de la reparación simbólica	39
4.4 Polisemia y polifonía	41
4.5 La construcción de sentido	42
CAPÍTULO II ESTADO DEL ARTE	44
Introducción.....	44

1. Contextualización de la masacre de Bojayá.....	44
1.2 Algunas de las infracciones al DIH y posibles violaciones a los Derechos Humanos	45
2. Justicia Transicional y Reparación en Colombia	46
2.1. Colombia y su paso a la justicia transicional	47
2.2 Consideraciones claves de la justicia transicional en Colombia.....	48
3. Atención psicosocial a víctimas.....	51
CAPÍTULO III ANÁLISIS DEL PROCESO DE REPARACIÓN A TRAVÉS DEL TEATRO EN KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL	54
Introducción.....	54
1. Cuestiones metodológicas en el análisis.....	56
2. Kilele o el entierro de los muertos	58
3. Kilele o la arquitectura del mundo	63
3.1 La estructura actancial en Kilele	66
3.2 Proceso de simbolización en Kilele.....	73
3.3 La construcción del conflicto dramático en Kilele.....	78
4. Kilele o el lugar del dolor	81
5. Presentación de elementos de reparación integral en Kilele	87
CAPÍTULO IV PASOS A SEGUIR EN POLÍTICA SOCIAL	90
1. Pertinencia de las recomendaciones.....	90
2. Aporte de los resultados obtenidos a una política de reparación	93
2.1 Enfoque	93
2.2 Aportes básicos para la formulación de política pública en reparación integral a víctimas del conflicto armado en Colombia.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	99

TABLA DE ANEXOS

ANEXO 1 ENTREVISTA A FELIPE VERGARA.....	1
ANEXO 2 ENTREVISTA A FERNANDO MONTES	27
ANEXO 3 ENTREVISTA A MAGDA NIÑO	48
ANEXO 4 ENTREVISTA A LILIANA RAMIREZ	60
ANEXO 5 DESARROLLO LEGAL DE UN RECURSO EFECTIVO.....	69
ANEXO 6 RESOLUCIÓN 2005/35.....	71
ANEXO 7 ASPECTOS DE LA REPARACIÓN INTEGRAL DESGLOSADO	75
ANEXO 8 DESARROLLO LEGAL EN CUANTO A VÍCTIMAS EN COLOMBIA.....	78

Prefacio

Esta investigación es el resultado de un proceso inter y transdisciplinar, donde además del cruce de diferentes disciplinas, se da el entrecruzamiento del espacio del arte y del espacio de lo social, de la política social, expandiéndose el arte y la política, encontrando una dimensión performática de lo social y una dimensión política de las artes performativas, abriendo el campo del arte como factor de transformación social y política.

La transdisciplinariedad se dio en concordancia con una problemática social que lo requería en su complejidad, gracias a una dinámica en la que la naturaleza de la investigación científica se adapta a la realidad y naturaleza del fenómeno estudiado. Al respecto afirma Ginzburg: “Afirmar que la realidad es una no significa afirmar que la realidad es transparente. La realidad es opaca; por eso la investigación científica es necesaria. Es una tarea que no conoce límites disciplinarios; estos existen, pero exigen ser superados cada vez que la investigación lo solicite (es decir, casi siempre)” (2009, p. 139).

La interdisciplinariedad se conformó como la posibilidad de un espacio de análisis académico común en donde se cruzan las diferentes disciplinas que permiten interrogar a la política social en relación al arte, en específico al teatro, que pertenece a las artes escénicas entendidas “como aquellas artes performativas donde la acción artística sucede en vivo frente al público, bajo una mirada clásica las artes escénicas son teatro, danza y música y sus posibles combinaciones, bajo una mirada más contemporánea está el aporte de las nuevas tecnologías y de nuevos espacios de ejecución pública frente a las disciplinas mencionadas anteriormente.” (Consejo Británico et al., “Mapeo de industrias creativas en Bogotá y Soacha”, 2002, p. 101).

Wallerstein (1995), al respecto de la interdisciplinariedad, postula: “[...] tenemos entonces que no sólo las demarcaciones entre las ciencias sociales se están borrando, sino que la propia división tripartita –humanidades, ciencias naturales, ciencias sociales– está siendo cuestionada. (p.8) [entendiendo por] las tres ciencias sociales nomotéticas: la sociología, la ciencia política y la economía (p.4)”. En este

sentido, es posible que la ciencia política interroge a las artes y éstas interroguen a la ciencia política.

Kilele tiene su origen en los acontecimientos ocurridos el 2 de mayo de 2002 en Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, ya que en esta obra se da una representación simbólica de los hechos ocurridos en la masacre.

[...] dos días después [de la masacre] apareció en el Tiempo un artículo algo así como: Chocó maldijo a sus asesinos, contaban un ritual que hicieron en Quibdó para maldecir a los actores que habían tenido algo que ver en la masacre de Bojayá cómo habían maldito al ejército, a los paramilitares y a la guerrilla a través de unos rituales mágico-religiosos que me llamaron mucho la atención porque fue un ritual público [...] ahí surgió la pregunta fundamental: cómo la violencia y cómo el conflicto armado habían transformado las prácticas culturales y principalmente las practicas mágico-religiosas de las comunidades negras y chocoanas [...] la investigación duró dos años (Vergara, 2011, p.1).

Dice Víctor Viviescas, que “el teatro es un lugar privilegiado para preguntar por los ausentes (2005, “Historia del fin del mundo” [documental]) como lo hace Kilele cuando comparte con la sociedad el principio alquímico de creación como un modo de estar en el mundo y donde el sujeto estético pasa a ser sujeto político, de tal forma que hay una inserción en la política desde la estética, solapándose el campo real de lo social con el campo artístico de la producción estética.

En las artes performativas se da una experiencia sensorial para el espectador que crea una resonancia con su propia intimidad, ya que según Bataille, el espectador de una obra escénica presencia imágenes en movimiento que construyen una narrativa para contar un acontecimiento que es percibido a través de los sentidos, y que por lo tanto, afecta al entendimiento en relación a su historia. Esto resulta de gran importancia en relación con la política social, exactamente, con la política de reparación a víctimas del conflicto armado, ya que, al presenciar una obra escénica, el espectador tiene una experiencia afectiva y emocional muy significativa que, si se relaciona con la narración de los hechos, puede actuar como una acción reparadora tanto para los individuos y sus respectivos traumas personales, como para la colectividad, y el trauma social que los habita.

Esta investigación busca establecer un puente teórico que permita el tránsito entre dos mundos y realidades, la realidad de las artes escénicas (performativas/vivas) y la realidad de la política pública social –que se encuentran en torno a un interés común en lo social–, con el fin de generar un conocimiento que permita la definición de criterios para el diseño e implementación de políticas públicas que tengan en cuenta enfoques que pueden ser muy útiles para establecer acciones políticas públicas que logren transformar una sociedad deteriorada en aspectos humanos fundamentales¹.

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

INTRODUCCIÓN

*“El lenguaje es la casa del ser.
En la morada que ofrece el lenguaje habita el hombre”
Martin Heidegger*

En el silencio hay palabras que no se dicen, palabras que son indecibles, que no existen, inexpresividad del sentimiento y de la vida por medio de la palabra. En el tiempo hay palabras que se dicen y no se escuchan, que se dicen y no se entienden, palabras que tienen que ser recordadas, palabras que deben crear conciencia. Y que se los lleve la muerte no es lo que me atormenta, a todos nos lleva. Que se los lleve el tiempo, el infierno, que no sean ni uno ni dos, que sean una procesión interminable, que no paren, que tengan una escasa importancia en la memoria, y que el afán por olvidar sea evidente.

El ejercicio de la memoria es el ejercicio del olvido y del no olvido. La realidad de Colombia, se debe compenetrar con nuestras vidas para la conformación de una memoria colectiva que ha sido funesta, nostálgica y trágica, para que no se olvide, para que no se repita, “... el deber de la sociedad de recordar los horrores del pasado no deriva de un anclaje malsano en el pasado sino de un esfuerzo deliberado por construir un futuro libre de dichas atrocidades [...] 'la memoria del mal debe ser un escudo contra el mal' y por ello el futuro no debe ser construido sobre el olvido del pasado”. (Uprimny, et al., 2006, p. 3)

El autor de Kilele, Felipe Vergara, al respecto del deber de narrar desde el teatro los hechos como un ejercicio del no olvido, dice:

[...] yo pienso que no estamos en la posición, aquí en Colombia de olvidarnos de la narración y de dejar de contar historias porque [...] como país tenemos la necesidad de oír nuestra realidad en forma de historias para poder ver otras cosas que no se nos pueden presentar de otra manera [...] no podemos dejar de lado el contar lo que nos está pasando, porque si no otros lo van a contar por nosotros, el ser humano es narrativo estructuralmente[...] si nosotros, que somos los que de alguna manera tenemos la responsabilidad de saber contar, no lo hacemos, entonces la narración se va a hacer desde otro punto de vista [...]yo pienso que la narración es importante, no importa cómo se haga esa narración, [...] hay que contar y recontar y volver a contar, no es una cosa que se hace una vez, sino que ahí queda y se recuenta y se recuenta y se recuenta y se va transformando, y de alguna manera eso empieza a influir en la visión misma de la realidad que la gente tiene. (2011, p.16)

Se evidencia una necesidad de construir memoria histórica en las últimas dos décadas en Colombia; asociada a la narrativa testimonial, la memoria histórica busca tornar el material lingüístico de las vivencias personales de hechos reales, en material de investigación con fines de explicar problemas complejos enmarcados dentro del conflicto armado colombiano.

Según Salazar, siguiendo a Anette Wieviorka quien definió la época actual como *la era del testigo*, en la época “dejar testimonio de los distintos regímenes de terror que se vivieron en el siglo XX adquiere gran importancia, ante la necesidad ética de construir una cultura crítica que impida que esa violencia extrema se repita. A este interés por la transmisión del pasado como elemento fundamental para intentar comprender qué sucedió y para evitar que los crímenes del pasado ocurran de nuevo, Andreas Huyssen lo ha denominado ‘el estallido de la memoria’ (2002) [De esta forma, con la gran importancia que ha adquirido la memoria en la época] ha provocado un movimiento que tiende a darle un sitio público al recuerdo privado” (2005, p.1).

La historia de Colombia y su triste devenir, la han conformado en uno de los lugares más violentos y peligrosos del mundo, su evidente deterioro social del que somos testigos y testimonios emerge frente a la cultura con una serie de historias, pasiones y tragedias; dentro de éstas, la violencia y la muerte se consolidan como uno de los temas primordiales evidenciados en la narrativa testimonial colombiana. Pero no es la muerte como absoluto, la gran muerte clásica o romántica, trascendente, sino la muerte de todos los días, la muerte prematura, la muerte sufrida e innecesaria y también la muerte que es muerte a medias porque no han muerto, han desaparecido, la muerte que se refleja en el sinsentido de la vida.

En el tiempo, dentro de las palabras que se han dicho y no han sido escuchadas o entendidas, se encuentran las voces de las víctimas. Estas voces, tienen mucho que contar. Dentro de las obligaciones inderogables del Estado a víctimas de violaciones graves de derechos humanos se encuentra la satisfacción del derecho a la verdad.

Sin embargo, la verdad en el caso de los acontecimientos traumáticos se ve mediada por una percepción chocada, es decir, por una subjetividad donde se presenta un alto contenido emocional causado por el hecho. La verdad sobre lo que ocurrió no es sólo la consignación de una serie de hechos cuantificables y describibles –en este caso, no es algo del todo referencial o referenciable–, pues comprende también la verdad de la experiencia traumática de los testigos y sobrevivientes que se extiende mucho más allá, en tiempo y en espacio, de los límites del acontecimiento original. Caruth (1996) habla sobre un aplazamiento y un desplazamiento que se da de la experiencia traumática, en gran parte en la dimensión inconsciente del individuo que revive y reactualiza un acontecimiento que no puede asimilar ni comprender del todo. La cualidad traumática supone también una dificultad en la comprensión y en la representación del hecho, y en esta medida en el establecimiento de su verdad. Lacapra señala que el trauma y sus repercusiones sintomáticas plantean particularmente problemas agudos para la representación y comprensión histórica. (2001, ix).

Es frecuente en los testimonios de las víctimas que manifiesten su percepción sobre la insuficiencia de las palabras para hablar del acontecimiento. Es decir, la imposibilidad de comunicar *exactamente* lo ocurrido. Esto, más que una manifestación de la insuficiencia del lenguaje para representar al mundo, es la manifestación de la necesidad de buscar un lenguaje que permita mostrar tanto lo ocurrido durante el suceso, como lo que ocurre en el trauma, es decir, en la repercusión sintomática en la subjetividad de los individuos. Veena Das comenta, refiriéndose a los traumas sociales, que “algunas cosas deben ser ficcionalizadas antes de que se puedan aprehender” (Das, *Life and Words*, 2007, p. 39). La forma de representación del acontecimiento incide directamente sobre su comunicabilidad y, por ende, sobre su verdad.

La investigación y análisis, desde un enfoque político, sobre las implicaciones de una obra artística como Kilele, no como una obra textual simplemente sino en la complejidad de procesos que la componen –investigación y recolección de testimonios en el Chocó, realización de talleres de teatro con la población, montaje en Inglaterra, montaje con el grupo Varasanta en Colombia, gira del grupo Varasanta en

Chocó, realización del documental, etc.– resulta de gran utilidad para entender problemas asociados a los acontecimientos sociales altamente traumáticos y sus implicaciones teniendo en cuenta conceptos fundamentales de reparación como memoria, reconciliación, testimonio y verdad, entre otros.

En el siguiente acápite se explica el propósito específico de este estudio en sus aspectos metodológicos.

PROPÓSITO

Los acontecimientos altamente traumáticos, tanto individuales como colectivos, exigen de una forma de expresión y representación ficcional y estética compleja que actúa como forma de comunicación y reparación, y que, en efecto, opera como potenciador de la asimilación y comprensión social e individual del acontecimiento y del trauma que conlleva. Un ejemplo claro de esto se encuentra en *Kilele*, una obra de teatro que cuenta uno de los acontecimientos más dramáticos ocurridos en la historia reciente del conflicto en Colombia, a saber, la muerte de aproximadamente un centenar de personas de la población civil tras la explosión de una pipeta de gas cargada de explosivos en la Iglesia de la cabecera municipal de Bojayá, Bellavista, y el posterior desplazamiento y tragedia de los sobrevivientes.

Esta investigación tiene como objetivo responder a la pregunta sobre *cuáles son los elementos de reparación integral a víctimas, entendida desde la justicia transicional, que se dan en Kilele, y cómo aportan los resultados obtenidos a una política de reparación*. Para tal fin, busca responder a preguntas previas al análisis de la obra que permiten la construcción del marco conceptual y de un estado del arte sobre el DIH, justicia transicional y la reparación a las víctimas.

Por medio del análisis de la obra, tanto de sus elementos intrínsecos textuales y performativos, como de su génesis, proceso de creación y montaje y su puesta en escena, se busca determinar las relaciones entre los conceptos de la justicia transicional para la reparación integral de las víctimas y los mecanismos estéticos y semióticos que se ponen en juego en *Kilele*, y que estarían asociados con la posibilidad de generar esta reparación.

Para dar respuesta a lo anterior se definieron preguntas y temas de investigación que buscaban vincular los mecanismos de reparación enmarcados dentro de la justicia transicional con *Kilele* como fenómeno estético, es decir, se trata de tender un puente entre la política social y el arte, buscando determinar de qué forma el arte, específicamente el arte escénico, aporta a la demanda de las necesidades sociales y humanas que subyacen en la reparación integral.

Las preguntas que se elaboraron a manera de objetivos específicos fueron las siguientes:

1. Hacer una breve contextualización sobre ¿qué es el DIH teniendo en cuenta su aplicabilidad en los casos del Conflicto Armado No Internacional –CANI –?
2. Conocer ¿cómo ha nacido y cómo se ha conceptualizado la Justicia Transicional y dentro de ella, la justicia, la verdad y la reparación –como derechos inderogables de las víctimas de graves violaciones al DIH?
3. Conocer ¿cuál es el concepto de víctima como sujetos de derechos dentro de la justicia transicional y cuál es la relación de las víctimas con el trauma, el testimonio, la representación y el olvido?
4. Conocer ¿qué es la reparación en el marco de la justicia transicional, cómo se define la reparación integral y cuáles son los elementos que la constituyen?
5. Analizar la reparación simbólica desde la importancia de la construcción de sentido frente a los acontecimientos traumáticos, como posibilidad de contribuir en la elaboración del duelo y en la superación del trauma.
6. Analizar ¿cuáles son las posibilidades de la representación y cuál es la propuesta básica de Kilele?
7. Analizar Kilele desde los temas que se definieron y que estructuran el análisis:
 - Preservación y construcción de la memoria. Este aspecto está estrechamente relacionado con una parte importante del derecho a la verdad en cuanto memoria: «La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y reestructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la reparación, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el reconocimiento de su sufrimiento». (Ceballos, 2002, p. 8). También se vincula con el derecho a la reparación integral como mecanismo que contribuye a la garantía de no repetición y como medida de satisfacción.

- Elaboración de sentido. Este aspecto está relacionado igualmente con el derecho a la verdad como en el caso anterior, pero también como parte de la reparación integral, primero como mecanismo de atención psicosocial de la población afectada (medida de rehabilitación) y también como medida de satisfacción. Actúa también como un mecanismo de reparación simbólica que es un tipo de reparación que se estipula en la ley de Justicia y Paz, la cual hace parte de la justicia transicional colombiana. Como en el caso anterior se vincula también con el derecho a la reparación integral como mecanismo que contribuye a la garantía de no repetición y como medida de satisfacción.
- Homenaje. Al igual que en el caso anterior, hace parte del derecho a la reparación integral como medida de satisfacción, en cuanto acto de conmemoración y homenaje a las víctimas.

8. Contribuir con los elementos encontrados en el análisis para la formulación de una política de reparación integral a víctimas del conflicto armado.

La tesis pretende contribuir al derecho de las víctimas a la verdad, al reconocimiento, y a la reparación; a la sociedad en general a través de la construcción de elementos que aporten para formular política pública en reparación; a los formuladores de política pública para que tengan en cuenta las posibilidades de transformación a través de un proceso de investigación/creación/intervención como el que se analiza en esta investigación; y finalmente, a las artes escénicas en la investigación sobre algunas de las posibilidades de los ambientes vivos de memoria en relación al conflicto.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Introducción

El Derecho Internacional Público está constituido por el Derecho Internacional de los Derechos Humanos –DIDH–, el Derecho Internacional Humanitario –DIH–, y el Derecho Penal Internacional –DPI–, unidos por el objetivo común de proteger la dignidad humana. Su aplicación está determinada por la situación en la que se cometan los hechos: paz, conflicto, conflicto y paz, sin excluir que un mismo hecho pueda dar la aplicación de los tres.

La paz de Westfalia de 1648 inició el nuevo orden político en Europa Central basado en el concepto de soberanía nacional que marcó el nacimiento del Estado Nación, proceso que se consolidó con la época de la Modernidad, en donde los Estados vieron la necesidad de regular la guerra desde una perspectiva ética. Esto dio inicio en 1864 al DIH, pues aunque antes existía como consuetudinario, resolviéndose los problemas de guerra mediante tribunales militares, fue hasta entonces que se empezó a regular como acto jurídico.

Los desarrollos legales en relación a la regulación de la guerra se dan en la Declaración de los Derechos Humanos y en los Cuatro Convenios de Ginebra: (1) protege los combatientes y heridos de guerra de 1864, (2) protege los náufragos y la guerra aérea de 1899 a 1806, (3) protege los prisioneros de guerra de 1929, y (4) protege la población civil de 1949.

Posteriormente, con la creación del Tribunal de Nuremberg en 1945 se resolverían los delitos en relación a los problemas de guerra que el Tribunal consideraba que tenía jurisdicción para juzgar:

- a) Crímenes contra la paz [...] Los jueces tenían que pronunciarse si los acusados habían llevado a cabo una guerra prohibida por el derecho internacional [...]
- b) Crímenes de guerra, [...] es decir, las faltas contra las reglas de conducta de la guerra,
- c) Crímenes

contra la humanidad. Desde una perspectiva ex post, de hoy, la definición que dio el estatuto de estos crímenes contra la humanidad parece sencilla y razonable; se entendía por ellos: “asesinato, exterminio, esclavización, deportación u otras acciones inhumanas, cometidas contra una población civil antes de, o durante la guerra, y la persecución por motivos políticos, raciales o religiosos”. (Huhle, 2005, p.22-22)

El nacimiento del derecho internacional de los Derechos Humanos, también tuvo su nacimiento en el Tribunal cuando Robert Jackson pronunció su discurso en la apertura de Nuremberg:

“El trato que un gobierno da a su propio pueblo normalmente no se considera como asunto que concierne a otros gobiernos o la comunidad internacional de los Estados. El maltrato, sin embargo, de alemanes por alemanes durante el nazismo traspasó, como se sabe ahora, en cuanto al número y a las modalidades de crueldad, todo lo que la civilización moderna puede tolerar. Los demás pueblos, si callaran, participarían de estos crímenes, porque el silencio sería consentimiento”⁷. [...] en la historia de los derechos humanos [esta frase] separa toda una época, en la cual nació el derecho internacional de derechos humanos”. (Huhle, 2005, p.25).

De la misma forma, en 1945, el Tribunal de Nüremberg planteó la necesidad de una justicia que juzgue los crímenes cometidos de un Estado contra su propio pueblo, en una situación ex post, añadiendo que además de ser crímenes contra su pueblo, se trataba de crímenes en contra de toda la humanidad.

La justicia transicional es entonces asociada a un tipo de justicia que tiene que ver “con períodos de cambio político” (Teitel, 2000, p.1), en los cuales se deja atrás la violencia masiva, guerra o violencia de Estado, para lograr un estado de cosas diferente “un estado de derecho mínimo identificado principalmente con la conservación de la paz” (Teitel, 2000, p.1), o “una democracia reconquistada con un reciente pasado no democrático” (Margalit, 2002, p.13). En este sentido Elster la considera la consecuencia de la caída de un régimen autocrático que plantea el cómo “construir un nuevo y mejor régimen y cómo tratar con las víctimas del régimen” (Elster, 2006, p.ix).

En una primera instancia la justicia era correctiva, es decir, se utilizaba la justicia penal para infligir un castigo igual al daño cometido, que en la Primera Fase de la justicia transicional pasa a ser retributiva en donde la norma define el delito, define el castigo y define la víctima, pero está centrada en el victimario. Con lo ocurrido en

Argentina, y a partir del nacimiento de la Comisión Sábato, se da inicio a la Segunda Fase de la justicia transicional, en donde se pasa de la justicia retributiva a la justicia restaurativa, basándose en la víctima que ha sufrido un daño para poder, a través de la justicia, restaurar a la víctima a la situación anterior al daño.

El daño genera un trauma –entendido como un término médico que hace referencia a serias heridas corporales o shock resultado de un accidente o de un acto externo de violencia” (Margalit, 2002, p.125)– en la víctima y en la sociedad que afecta a la dignidad, pues cuando la víctima entiende que el acto cometido fue injusto designa al victimario como injusto y conceptualiza una jerarquización de injusticia a lo que pudiera responder con la venganza o con el perdón, “cuando la justicia no cumple con su tarea de restituir la parte dañada en su derecho legítimo, el regreso a la venganza como una expresión primitiva de la necesidad de purgar el dolor injusto por la pena justa recobra fuerza y queda como posibilidad y peligro” (Huhle, 2005, p. 35).

Ante esto, la Justicia Transicional debe ser entendida principalmente como una “respuesta moral”. Al respecto, Minow encuentra que las sociedades no sólo buscan justicia y verdad, sino también venganza y perdón, y la venganza “incluye importantes ingredientes de respuesta moral al mal” (Minow, 1998; p.10), pues a través de la venganza expresamos nuestro auto-respeto básico. En el mismo sentido, el filósofo Jeffrie Murphy explica que “una persona que no se resiente por las heridas morales a él causadas es, casi necesariamente, una persona a la que le falta auto-respeto” (Minow, 1998, p. 10; cita a Murphy, Forgiveness and Mercy).

El peligro de la venganza es que, aumentando el espiral de la violencia, lleva a la imposibilidad de reparar el daño, superar el trauma y hacer el duelo, por lo cual la segunda fase de la Justicia Transicional se ha centrado en las víctimas y en sus derechos, teniendo como norte los principios de Louis Joinet enunciados en 1997.

La actual mirada pone entonces un especial interés en las víctimas, buscando “el punto de equilibrio adecuado” (Naciones Unidas, S/2004/616:11) que permita la necesaria, continua e indisoluble interacción entre sus múltiples objetivos como la

rendición de cuentas, la verdad, la reparación, la preservación de la paz y la construcción de la democracia y el Estado de derecho.

El fiscal de La Haya, Richard Goldstone, durante la conferencia celebrada en 1995, en conmemoración de los 50 años del proceso de Nuremberg, precisó: “La justicia no es solamente una cuestión del castigo de criminales de guerra y de derechos humanos. Es también una cuestión del reconocimiento de los sufrimientos de las víctimas. Y para los afectados, en muchos casos, este reconocimiento es una parte esencial de su proceso de rehabilitación” (Huhle, 2005, p. 35).

Teniendo en cuenta esta perspectiva, el presente capítulo pretende: primero, hacer una breve contextualización del DIH teniendo en cuenta su aplicabilidad en los casos del Conflicto Armado No Internacional –CANI–; segundo, explicar cómo ha nacido y cómo se ha conceptualizado la Justicia Transicional y dentro de ella, la justicia, la verdad y la reparación –como derechos inalienables de las víctimas de graves violaciones al DIH– y el concepto de víctima como sujetos de derechos dentro de la justicia transicional; tercero, explicar cuál es la relación de las víctimas con el trauma, el testimonio, la representación y el olvido; y cuarto, analizar la reparación simbólica desde la importancia de la construcción de sentido frente a los acontecimientos traumáticos, como posibilidad de superar el trauma.

1. Breve contextualización del Derecho Internacional

El DIH, por medio del principio de responsabilidad individual por crímenes de derecho internacional, considera que de todos los delitos que se cometan en contra de éste serán responsabilizados los hombres y no las instituciones, sobre cuyos hombros recaerá el castigo del derecho penal internacional². En 1968 se hacen imprescriptible establecer los Crímenes de Guerra y de los Crímenes de Lesa Humanidad.

En el documento *Introducción al Derecho Internacional Humanitario* de Elizabeth Salmón, se postula que la mayoría de las normas que se erigen al interior del DIH son enfocadas al Conflicto Armado Internacional –CAI–, entendiéndose que lo que define

² Véase al respecto: *Trial of the Major War Criminals before the International Military Tribunal, Nuremberg, 14 November 1945- 1 October 1946*, Washington, 1946-1949, p. 223.

los CAI es “la calidad de los sujetos que se enfrentan más que el ámbito territorial de los mismos –es decir, si se lleva a cabo en un sólo territorio o en más de uno– o su prolongación en el tiempo o el número de bajas y daños que genere” (2004, p. 80). De acuerdo a esto, se determinó que se aplica la normatividad de CAI de acuerdo a tres situaciones: enfrentamiento entre dos estados –reconocido o no–, ocupación total o parcial del territorio –con resistencia o no– y lucha de un pueblo contra la ocupación extranjera, regímenes racistas o dominación colonial, todo esto establecido en el confrontamiento de dos pueblos o estados.

En el caso del Conflicto Armado No Internacional –CANI– se enfrentan grupos de un mismo Estado, entendido como las “luchas entre propias fuerzas armadas, por rebelión en su seno, o de éstas contra grupos armados o de población que se enfrenta entre sí” (Salmón, 2004, p. 113). Se entiende entonces que el *ius ad bellum*, prohíbe la utilización de la fuerza entre los estados pero no al interior de los estados, que sí lo hará la legislación interna.

1.1 Casos de aplicabilidad del DIH en los CANI

Los CAMI serán definidos como tal, de acuerdo a la intensidad del enfrentamiento y la organización de las partes. La fuente de regulación principal del CAMI, se encuentra en el Artículo 3 común a los Convenios de 1949 y en el Protocolo adicional II de 1977, los cuales serán aplicados distintamente de acuerdo a la intensidad del conflicto, es así como algunos CAMI serán regulados por el Artículo III Común únicamente y otros por el Artículo III y el Protocolo Adicional.

El Artículo III Común tiene por objeto brindar protección humanitaria a las víctimas del conflicto, éste será aplicable cuando:

A. Exista un conflicto armado que no se dé internacionalmente, en donde se aplicarán a manera de *jus cogens* el respeto de los principios humanitarios a toda persona humana que se encuentre dentro del conflicto, en este sentido se establecen dos obligaciones: “tratar con humanidad a las personas que no participan directamente en las hostilidades o que ya no pueden participar en las mismas y, de otro lado, dispone que los heridos y enfermos deben ser asistidos y recogidos” (Salomón, 2004, p. 117).

B. El conflicto se debe desarrollar en el territorio de una de las Altas Partes Contratantes.

C. La acción hostil que se presente tenga un carácter colectivo y un mínimo de organización.

La aplicación del Artículo III se da automáticamente sin condición de reciprocidad y aunque no está determinado el comportamiento que deben llevar las partes contendientes, se podrán aplicar los principios del DIH que lo sustentan que se encuentran en tratados “como el referente a la distinción entre combatientes y población civil contenido en el artículo 48 del Protocolo Adicional I [o] el artículo 3, partiendo de la obligación de distinción, [que] protege a las personas que no participan directamente en las hostilidades” [o en el derecho consuetudinario] como la Cláusula Martens, presente también en el Preámbulo del Convenio de La Haya sobre medios y métodos de combate de 1907, en los artículos 63, 62, 142 y 158 de los cuatro Convenios de Ginebra, respectivamente y en el artículo 1 del Protocolo Adicional I” (Salomón , 2004, p. 52), aplicable incluso para los estados que no sean Altas Partes Contratantes.

En cuanto a las limitaciones que presenta el Artículo III, cabe resaltar las siguientes: el alcance de las garantías judiciales no es especificado; en cuanto a las dos obligaciones que presenta en relación a la de disponer que los heridos y enfermos deben ser asistidos [ver supra], no se establece la protección de la que debe gozar el personal médico o religioso como tampoco los medios en los cuales habrán de transportarse o el emblema que los caracteriza.

En cuanto al Protocolo Adicional II tiene por objeto una finalidad exclusivamente humanitaria completando y desarrollando el Artículo III Común, será aplicable cuando el conflicto se desarrolle en un Estado parte, en donde se den las siguientes características:

A. Uno de los actores debe ser las fuerzas armadas enfrentadas a fuerzas armadas disidentes o a grupos armados organizados.

B. El grupo al cual se enfrentan las fuerzas armadas debe: “tener un mando responsable; control territorial; realizar operaciones militares sostenidas y concertadas y tener la capacidad de aplicar el Protocolo Adicional II” (Salomón, 2004, p.120).

Teniendo en cuenta la primera de sus características el Protocolo Adicional II se aplica únicamente en una situación en que las fuerzas armadas gubernamentales se enfrentan con fuerzas armadas disidentes o cuando las fuerzas armadas gubernamentales luchan contra insurrectos que forman grupos armados organizados, lo cual restringe en la mayoría de los conflictos actuales su ámbito de aplicabilidad: “no será de aplicación en aquellos casos en que, a pesar de la intensidad de las hostilidades, las partes enfrentadas sean grupos alzados en armas sin ninguna participación directa de las fuerzas armadas del Estado” (Salomón, 2004, p. 120), además las fuerzas armadas excluyen a la fuerza policial y a la guardia nacional. Como lo señala Salomón los estados pueden decidir aplicar o no el Protocolo Adicional II, tal es el caso colombiano que en 1997, decidió aplicar dicho protocolo: “el Gobierno de Colombia considera que las normas del PII de 1977 son aplicables en el territorio nacional [...] Por lo tanto, es la voluntad política del gobierno de Colombia que las normas del Protocolo II se apliquen, con independencia de que se den o no en la realidad las condiciones de aplicación establecidas en el artículo 1 del mismo Protocolo” (Salomón, 2004 p. 123).

Por mando responsable se entiende la existencia de una organización de los grupos opuestos a las fuerzas armadas, que esté en la capacidad de crear y ejecutar “operaciones militares sostenidas y concertadas” e instaurar disciplina en nombre de una autoridad.

En cuanto al control territorial, es entendido como aquel sobre el cual, indistintamente de su extensión, se realicen las operaciones anteriormente mencionadas, y se pueda aplicar el Protocolo. En cuanto al carácter sostenido se entiende por lo contrario a esporádico y en cuanto a lo concertado de las operaciones militares, se entiende por acciones pensadas y preparadas por los grupos que se enfrentan a las fuerzas armadas. Si los grupos alzados en armas no cumplen con lo establecido en el

Protocolo Adicional II, esto no facultará al Estado para su incumplimiento, pues la normatividad del DIH no se basa en el principio de reciprocidad.

2. Conceptualización de la Justicia Transicional

Teniendo en cuenta que en el ámbito del Derecho Público Internacional, Naciones Unidas considera que la noción “justicia de transición” abarca toda la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas derivados de un pasado de abusos a gran escala, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, servir a la justicia y lograr la reconciliación. Tales mecanismos pueden ser judiciales o extrajudiciales y tener distintos niveles de participación internacional (o carecer por completo de ella) así como abarcar el enjuiciamiento de personas, el resarcimiento, la búsqueda de la verdad, la reforma institucional, la investigación de antecedentes, la remoción del cargo o combinaciones de todos ellos” (Naciones Unidas, S/2004/6166). En el presente acápite se presentará en primera instancia, como método de comprensión del fenómeno, un acercamiento a la genealogía de la justicia transicional, para posteriormente hacer su conceptualización y a partir de esto desarrollar cómo son entendidos los términos de justicia, verdad, reparación y víctimas dentro de la justicia transicional.

2.1 Acercamiento a la genealogía de la Justicia Transicional

Desde su creación hasta nuestros tiempos, la Justicia Transicional se ha modificado pasando por diferentes etapas. Ruti G. Teitel plantea una genealogía en donde se muestra su proceso: “La genealogía propuesta está estructurada de acuerdo a ciclos críticos que se pueden separar en tres fases” (2003, p.1). Aunque sus orígenes se remontan a la Primera Guerra Mundial, es a partir de la posguerra de 1945 que empieza la primera fase, adquiriendo tratamiento de extraordinaria e internacional, lo que posteriormente es perdido con la Guerra Fría: “El período de la posguerra fue también el apogeo de la creencia en el derecho y el desarrollo y, dicho más generalmente, de la creencia en el derecho como instrumento de modernización del Estado” (Teitel, 2003, p.7).

La segunda fase, después de la Guerra Fría, está asociada a periodos de democratización, de resolución de conflictos y de discursos sobre la justicia, al nuevo

Estado-nación, al señalamiento de responsabilidad de los crímenes a los procesados, y además, a la legitimización e incremento de la idea de reconstrucción nacional. La comprensión del Estado como estado social de derecho contiene un universo mucho más amplio que va a estar ligado a una colectividad política en particular y su contexto: “Las reflexiones sobre la justicia en la transición se entienden mejor cuando se está situado en las verdaderas realidades políticas y en el contexto político de la transición, los que incluyen las características del régimen predecesor, así como contingencias de tipo político, jurídico y social” (Teitel, 2003, p. 9). En este sentido, Valencia Villa señala que la justicia transicional está asociada a “procesos políticos por medio de los cuales las sociedades tratan de ajustar cuentas con un pasado de atrocidad e impunidad, y hacen justicia a las víctimas de dictaduras, guerras civiles y otras crisis” (2008, p.1).

Las responsabilidades en los crímenes dejan de ser individualistas como en la fase I, valiéndose de herramientas del derecho penal, sin embargo, tuvo diferentes dificultades en su implementación como “la retroactividad de la ley, la alteración y manipulación indebida de leyes existentes, un alto grado de selectividad en el sometimiento a proceso y un poder judicial sin suficiente autonomía” (Teitel, 2003, p.9).

La fase II de la justicia transicional, en su crítica al concepto de justicia de la fase I, da un paso más allá de la justicia retributiva, pues además de penalizar al anterior régimen, incorpora conceptos como paz, reconciliación y resarcimiento del dolor. Aunado a esto, la justicia transicional de fase I delimitó su extensión y pretensión de universalidad en la fase II: la justicia transicional de la fase I parecía asumir su potencialmente ilimitada extensión y universalidad en el derecho, ya en su segunda fase ésta fue reconocida de manera más contextual, limitada y provisional. El modelo restaurativo se instaura como el predominante sobre esta fase, caracterizada por la escritura de la Historia no oficial a través de las comisiones de verdad, cuyo objetivo es la paz, son “un organismo oficial, habitualmente creado por un gobierno nacional para investigar, documentar y divulgar públicamente abusos a los derechos humanos en un país durante un período de tiempo específico” (Teitel, 2003, p.11), son implementadas sobre todo en donde los regímenes anteriores hicieron desaparecer personas y ocultaron información.

Dos fenómenos caracterizan la fase II de la genealogía de la justicia transicional según Teitel: la yuxtaposición de verdad y justicia y la tendencia a canjear justicia por paz. El primer fenómeno se asocia con la aparición de órganos de reconstrucción y visibilización de los sucesos ocurridos en el pasado como las comisiones de verdad. Esto implicó a su vez un giro, en relación con la primera fase, de lo individual –la responsabilidad individual que había predominado en el modelo que seguía el juicio de Nuremberg– a lo colectivo: “la respuesta de la fase II trascendió el enfoque unidimensional sobre responsabilidad individual en favor de una concepción más comunitaria” (Teitel, 2003, p. 12). Sin embargo, como agrega Teitel, no implicó un proyecto de justicia social a gran escala.

Por otra parte, el segundo fenómeno implicó cambios en el discurso que ya no eran un fuero netamente político, sino en el que el lenguaje y enfoque de otras disciplinas como la ética, la teología, la psicología y la medicina cobraron importancia. Los dos primeros como una alternativa de universalización extrajurídica a la justicia; los dos segundos como lenguaje de fundamentación a las terapéuticas de la reconciliación y el resarcimiento. Teitel es enfática: “los propósitos de la justicia transicional en esta fase se trasladaron desde la primera meta de establecer el estado de derecho por medio de hacer valer responsabilidades, hacia el objetivo de preservar la paz” (Teitel, 2003, pp. 12-13). Como proceso paralelo se da la redefinición de una nueva identidad –“el problema de la justicia transicional fue reconcebido a través de líneas morales y psicológicas para redefinir la identidad–” (Teitel, 2003, p.14), tanto política como social, la cual debía permitir en primera instancia la preservación de un estado de paz, más que la instauración de un estado democrático

Los dos fenómenos llevaron a la consolidación de prácticas de justicia nuevas, lo que se ilustra en el “desplazamiento desde la sala de tribunales hacia la sala de audiencias públicas y el giro hacia testimonios confesionales discursivos” (Teitel, 2003, p.16).

En este mismo sentido de los dos fenómenos de la segunda etapa de la Justicia Transicional, –la yuxtaposición de verdad y justicia y la tendencia a canjear justicia por paz–, Rodrigo Uprimny y María Paula Saffon advierten que:

[...] los procesos de Justicia Transicional se caracterizan por implicar [...] negociaciones políticas entre los diferentes actores tendientes a lograr acuerdos lo suficientemente satisfactorios para todas las partes como para que estas decidan aceptar la transición. Pero, por otro lado, los procesos [...] se ven regidos por las exigencias jurídicas de justicia impuestas desde el plano internacional que se concretan en el imperativo de individualizar y castigar a los responsables de crímenes de guerra y de lesa humanidad cometidos en la etapa previa a la transición. De esta manera, mientras que las exigencias jurídicas antes mencionadas buscan proteger cabalmente los derechos de las víctimas de tales crímenes a la verdad, la justicia y la reparación, las necesidades de paz y reconciliación nacional propias de los procesos transicionales presionan en dirección opuesta, pues para que los responsables de crímenes atroces decidan dejar las armas y llegar a un acuerdo de paz, resulta necesario que encuentren incentivos atractivos para hacerlo, tales como el perdón y el olvido de sus actos (2005, p.24).

La última y tercera fase se enmarca dentro de los conflictos permanentes que se consolidan dentro de la legalización de la violencia, pasando de ser un estado excepcional a uno permanente: “En esta fase contemporánea, la jurisprudencia transicional normaliza un discurso ampliado de justicia humanitaria construyendo una organicidad del derecho asociado con conflictos omnipresentes, contribuyendo así al establecimiento de los fundamentos del emergente derecho sobre terrorismo” (Teitel, 2003, p.4).

La genealogía de la justicia transicional demuestra, a través del tiempo, una relación cercana entre el tipo de justicia que se persigue y las restricciones políticas relevantes. Actualmente, el discurso está dirigido a preservar un estado de derecho mínimo identificado principalmente con la conservación de la paz (Teitel, 2003, p.1).

La justicia internacional asociada con el período de la posguerra retorna transformada por las circunstancias contemporáneas post-conflicto, revelando la dinámica crítica de la justicia transicional. La justicia internacional se presenta nuevamente, pero es transformada por los precedentes pasados y por un nuevo contexto político. El tema y el campo de acción de la justicia transicional se han expandido para trascender su acción operativa por sobre los Estados y actuar sobre actores privados. De esta forma, la justicia transicional se ha extendido también más allá de su rol histórico en la regulación de conflictos internacionales, pudiendo ahora regular tanto los conflictos intraestatales así como las relaciones en tiempos de paz, estableciendo un mínimo estándar de estado de derecho en las políticas globalizadoras.

Los procesos que se enmarcan dentro de la justicia transicional presentan un conflicto que responde al hecho de equilibrar objetivos confrontados entre la necesidad de

justicia y la obtención de la paz, para lograr la transformación de un estado de cosas al otro: “especialmente cuando se trata de transiciones negociadas, cuyo objetivo es dejar atrás un conflicto armado y reconstruir el tejido social, dicha transformación implica la difícil tarea de lograr un equilibrio entre las exigencias de justicia y paz, es decir, entre los derechos de las víctimas del conflicto y las condiciones impuestas por los actores armados para desmovilizarse”.(Uprimny, 2006, p. 20).

En la tercera fase Teitel resalta un aspecto especialmente preocupante: la prevalencia del Derecho de Guerra. Esto ha sido posible en gran medida por el uso indiscriminado del Derecho Humanitario, que ha sido justificatorio de intervenciones militares en pro de fines humanitarios. Esto ha sido posible en gran medida por el matrimonio en la jurisdicción internacional entre el Derecho de los Derechos Humanos y el Derecho de Guerra. Sin embargo, como señala Teitel, esto ha estado asociado a procesos y fenómenos políticos y sociales contemporáneos: la guerra en tiempos de paz, la fragmentación política, Estados débiles, guerras pequeñas y el conflicto permanente (2003, p.22).

De tal forma que se presenta un tercer fenómeno, en especial en la justicia transicional finisecular, es la prolongación y dilatación en el tiempo de la justicia transicional, es decir, la permanencia en el campo jurídico, político y social de una justicia que en principio se estipulaba para un proceso de transición. Este fenómeno se asocia, según Teitel, con la aparición de reclamaciones de justicia frente a conflictos pasados incluso muy remotos que deben ser abordados por las sociedades contemporáneas –esclavismo, la Inquisición, regímenes de períodos muy anteriores, etc.–, lo que ha derivado en el establecimiento del principio de *Imprescriptibilidad de los crímenes de guerra y de lesa humanidad*, que se dio en la Convención de la ONU de 1968.

Por otra parte, señala Teitel el papel paradójico de la transición de deshacer y rehacer la historia, en un proceso en el que se da la “elección entre narrativas en disputa” (2003, p. 19). Una reconstrucción que pone un pie en el presente y otro en el futuro de una sociedad que resignifica su pasado.

En general, se ha dado una normalización de la justicia y el derecho transicionales, que por naturaleza se caracterizaban por responder a situaciones extraordinarias.

Advierte Teitel que esta “retórica intenta vaciar la distinción entre la guerra y la paz, y entre la ley y su excepción” (2003, p. 24). Es sintomática la aparición y preeminencia de instancias como el Tribunal Penal Internacional, que “simboliza el afianzamiento del modelo de Nüremberg: la creación de un tribunal internacional permanente designado para someter a proceso a autores de los crímenes de guerra, genocidio y crímenes contra la humanidad como una materia de rutina bajo el Derecho Internacional” (2003, p. 2).

En particular, resulta problemática “la expansión del discurso de la justicia transicional para incluir el problema del terrorismo” (Teitel, 2003, p. 25), pues no parece ser posible la homologación entre terrorismo y guerra. Por otra parte, la justicia transicional no siempre resulta apropiada para la construcción de un futuro, en la medida en que está orientada a un pasado post-conflicto.

Permanece el dilema entre la estabilidad de una justicia transicional y su adecuación para fundamentar y constituir estados de derecho permanentes, en un proceso que supone una transición, es decir, un carácter limitado y funcional de los estados de transición: “Mientras no exista un claro límite entre períodos normales y períodos de transición, la búsqueda de justicia en períodos de transición se caracterizará por el estado de derecho marcado por condiciones restrictivas del cambio político” (Teitel, 2003, p. 26).

2.2 Conceptualización de la Justicia Transicional

Según Teitel la justicia transicional se da dentro de un periodo de intervalo de un régimen político a otro, buscando afrontar, mediante nuevos desarrollos legales, los crímenes anteriormente cometidos por regímenes opresores. Se entiende entonces que la justicia transicional son procesos mediante los cuales se da una transformación en dos niveles: social y político, ya que este tipo de justicia se da en regímenes dictatoriales cuyos Estados pasan a ser democráticos o en Estados en donde existe conflicto interno armado y pasan a la consecución de la paz. Lo determinante es que estos procesos generen más democracia en cualquiera de los dos casos.

Rodrigo Uprimny y María Paula Saffon (2005) advierten que “la Justicia Transicional hace referencia a aquellos procesos transicionales mediante los cuales se llevan a cabo transformaciones radicales de un orden social y político determinado; que enfrentan la necesidad de equilibrar las exigencias contrapuestas de paz y justicia” (p. 110).

La complejidad de esta tensa situación se traduce en que los estados que se encuentran realizando procesos enmarcados dentro de la justicia transicional deben hallar el equilibrio entre la una y la otra, dentro de la lógica de la acción sin daño, entre la multiplicidad de actores que intervienen en el proceso, y teniendo en cuenta además los múltiples factores que se encuentran asociados a estos procesos, pues “los procesos de transición democráticos [...] reflejan una constelación de problemas y dilemas morales, políticos y jurídicos a los que deben enfrentarse las sociedades” (Gamboa, 2006, p.12).

Como se mencionó en el acápite anterior, esta es la piedra angular de la justicia transicional en la cual surgen las maniobras políticas evidenciadas en la política social que pretende darle una solución a los problemas sociales que se producen por el conflicto, y que está basada en la necesidad de “encontrar una solución políticamente viable que, sin dar lugar a la impunidad, haga posible alcanzar una paz y una reconciliación nacional duraderas” (Uprimny, 2006, p. 119), mediando entre la normatividad jurídica internacional y las amnistías que imponen los procesos.

Eduardo González Cueva postula que la justicia transicional se puede comprender de diferentes formas de acuerdo a los problemas que se resolverán en relación a su contexto, en las cuales cambia su comprensión, interpretación e instrumentalización. Las Seis Formas de Comprensión de la Justicia Transicional son *el balance de fuerzas*, que se da en un ambiente de actividades políticas para equilibrar el balance de las fuerzas resultantes de la transición de un régimen autoritario; *el complejo de expectativas* que se da en el paso de un régimen autoritario a otro régimen que restaure el marco legal violado; *el dilema técnico jurídico*, en donde expertos a través de la Ley determinan justicia basada en preceptos preestablecidos; *la promesa moral o cultura política*, se da en el paso de la dictadura a la democracia en donde los

ciudadanos, después de haber luchado en contra del régimen autoritario, buscan restaurar la dignidad y la moral de las víctimas y la sociedad; *redefinición de la verdad histórica y rescatar la memoria de las víctimas*, en donde se busca que exista una transformación del discurso de la Historia Oficial impuesta, a través de narraciones de memoria de las víctimas que les permitan reafirmar su dignidad, como mecanismo indispensable para establecer una democracia sólida; y finalmente, como *reconciliación social*, en donde se busca que el diálogo social permita la reconciliación teniendo en cuenta el enfoque psicológico sobre los daños tanto a perpetradores como a víctimas, quienes pueden otorgar o no el perdón (González, “Perspectivas teóricas sobre la justicia transicional”, p. 1).

Por lo tanto, estas diferentes formas que postula González permiten vislumbrar de forma más pragmática las diferentes dimensiones desde las que puede ser acogida la Justicia Transicional de acuerdo a cada contexto y los problemas respectivos que pretende solucionar, teniendo en cuenta las múltiples perspectivas a futuro de los actores para que el proceso de transicionalidad sea efectivo, componente indispensable para lograr la verdad, la justicia y la reparación.

2.2.1 Consideraciones generales

* La justicia transicional es una justicia de excepcionalidad que implica las reformas de las instituciones estatales. Contiene acciones judiciales contra los perpetradores; iniciativas para la búsqueda de la verdad de los hechos acaecidos y construcción de memoria histórica; y reparación.

* A través de estos procesos busca prevenir la reaparición del conflicto mediante la consolidación del paso al nuevo régimen a través del afianzamiento de la democracia.

* Estos procedimientos son cuestionados desde la lógica de la tensión que existe entre la paz y la justicia, determinada por los beneficios que se conceden a los perpetradores y la verdad, que inmola la pena. Terreno que se mueve entre las demandas morales de la sociedad y las realidades políticas del Estado en transición.

2.3 Justicia, verdad y reparación dentro de la Justicia Transicional

Según Uprimny, dentro de los avances del Derecho Internacional de los Derechos Humanos, se encuentran principalmente cuatro:

(1). el aumento sustantivo de las obligaciones de los Estados en materia de defensa y garantía de los derechos humanos, (2) el establecimiento de la responsabilidad penal individual [...], (3) la ampliación y el fortalecimiento de los mecanismos internacionales de garantía del cumplimiento de las obligaciones internacionales de los Estados en materia de DDHH y DIH, (4) la extensión de la protección integral de los DDHH en tiempos de paz a tiempos de guerra y de tiempos de guerra a tiempos de transición. [...] Los estados encuentran cada vez mejores directrices y mayores restricciones para el diseño de su política pública de paz, de sus estrategias de guerra y de sus modelos de transición (Uprimny, 2006, p. 51).

Por lo tanto, en cualquier Estado en donde se adelanten procesos de justicia transicional, éste tendrá obligaciones en diferentes ramos del derecho y aspectos. Uno de los aspectos de estas obligaciones inderogables y exigibles, será el de adelantar una serie de pautas en cuanto a víctimas de violaciones graves de Derechos Humanos se refiere, clasificándose de acuerdo a la tipificación propuesta por Joinet:

[...] se clasifican dichas pautas según las obligaciones del Estado respecto de las víctimas [...] para ellos se adopta la tipificación empleada por Luis Joinet en *El informe final del Relator Especial sobre la impunidad y Conjunto de principios para la protección y la promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad* (Joinet, 1997) [...] (1) la satisfacción del derecho a la justicia, (2) la satisfacción del derecho a la verdad, (3) la satisfacción del derecho a reparación de las víctimas, (4) la adopción de reformas institucionales y otras garantías de no repetición (Uprimny, 2006, p. 52).

La Resolución 2005/66 de la Comisión de DDHH, subraya la interdependencia y complementariedad entre el derecho a la verdad, el derecho a la justicia y el derecho a la reparación: la Comisión se declara consiente de “las relaciones mutuas entre el derecho a la verdad y el derecho de acceso a la justicia, el derecho a obtener un recurso y una reparación efectivos”. En el Principio 4 puntualiza: “independientemente de las acciones que puedan entablar ante la justicia, las víctimas y sus familiares tienen el derecho imprescriptible a conocer la verdad acerca de las circunstancias en que se cometieron las violaciones y, en caso de fallecimiento o desaparición, a cerca de la suerte que corrió la víctima”.

La Comisión de Derechos Humanos ha elaborado dos instrumentos al respecto:

El conjunto de principios para la protección y promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la Impunidad. (Aprobado por la Subcomisión y apoyado por CIDH): en donde se especifica: “Cada pueblo tiene el derecho inalienable a conocer la

verdad acerca de los acontecimientos sucedidos y las circunstancias y los motivos que llevaron, mediante la violación masiva y sistemática de los derechos humanos, a la perpetración de crímenes aberrantes. El ejercicio pleno y efectivo del derecho a la verdad es esencial para evitar que en el futuro se repitan tales actos; y los principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones de los derechos humanos a interponer recursos y obtener reparaciones. (Ver infra. 2.4.2)

2.3.1 El derecho a la justicia

Este derecho tiene que ver con la obligación que tienen todos los Estados con la investigación y enjuiciamiento de todos quienes hayan cometido graves infracciones al DIH, –que está relacionada directamente con la obligación de combatir la impunidad– desglosada en cinco grandes temas:

(a) el deber de sancionar a quienes hayan cometido graves violaciones de los derechos humanos, (b) el deber de imponer penas adecuadas a los responsables, (c) el deber del Estado de investigar todos los asuntos relacionados con graves violaciones de los derechos humanos, (d) el derecho de las víctimas a un recurso judicial efectivo y (e) el deber de respetar en todos los juicios el debido proceso (Uprimny, 2006, p. 54).

En este derecho se crea tensión especial dentro de los procesos en relación a los derechos de las víctimas y la concesión de las amnistías, los indultos y las rebajas de pena que se otorgan a los responsables, pues se presenta con fuerza la piedra angular de la justicia transicional en relación al canje de justicia por paz, a pesar de que se ha estipulado que las amnistías y los indultos no podrán ser de carácter general y que no se otorgarán a quienes hayan infringido normas de Derecho Internacional Humanitario.

En la fase de la justicia se busca la penalización judicial de los autores por acción y omisión en las violaciones a los derechos humanos. La fase de la justicia es siempre particularmente difícil, pues los responsables de los crímenes de lesa humanidad se cuidan de garantizar su impunidad al colocar como condición tácita para la democracia y la reconciliación, el perdón y el olvido de sus delitos. (Cepeda; Girón Y Fundación Manuel Cepeda Vargas, Olvido o memoria en las condiciones de solución de conflictos políticos, p. 6)

2.3.2 El derecho a la verdad

Dentro de la justicia transicional, la verdad ha sido entendida por el componente indispensable que posibilita la reconciliación nacional duradera, de acuerdo a los

principios Joinet, este derecho se compone de tres partes: “el derecho inalienable a la verdad”, el “deber de recordar” y el “derecho de las víctimas a saber”.

Uprimny (2006), siguiendo a Bassiouni, muestra que este derecho tiene contiene dos dimensiones, una individual –víctima directa– en donde el derecho a la verdad actúa como reparación en cuanto el Estado debe investigar, juzgar y castigar a los responsables; y otra colectiva –sociedad en donde se producen los acontecimientos– en donde el derecho a la verdad busca “preservar del olvido la memoria colectiva”.

En cuanto se refiere a la dimensión individual del derecho a la verdad [...] de las víctimas de violaciones graves de los derechos humanos a saber quiénes fueron los responsables, las circunstancias de tiempo, modo y lugar en que ocurrieron los hechos, las motivaciones de los mismos, el destino de las personas, [...] y el estado de las investigaciones oficiales [...] [E]l derecho colectivo a saber busca que la sociedad en su conjunto “conozca la verdad de lo ocurrido así como las razones y circunstancias en las que los delitos aberrantes llegaron a cometerse, a fin de evitar que estos vuelvan a ocurrir en el futuro [...] ‘las medidas preventivas y de no repetición empiezan con la revelación y reconocimiento de las atrocidades del pasado’ [...] la sociedad tiene el derecho a conocer la verdad ante tales crímenes con el propósito de que tenga la capacidad de prevenirlos en el futuro (pp. 73-74).

2.3.3 El derecho a la reparación integral

El derecho de reparación integral es un derecho al que se tiene acceso si un derecho humano o un derecho del Derecho Internacional Humanitario ha sido vulnerado, al igual que en el derecho a la verdad, este derecho tiene dos dimensiones, la individual y la colectiva, en el momento que se viole un derecho a una persona esa persona tiene el derecho a que el Estado le otorgue una reparación integral:

La reparación integral implica entonces todas las medidas ‘que tienden a hacer desaparecer los efectos de las violaciones cometidas’ [...] la reparación a que tiene derecho la víctima de una violación grave de los derechos humanos o del derecho internacional humanitario asume las siguientes modalidades: (1) restitución, (2) indemnización, (3) rehabilitación, (4) satisfacción, (5) garantías de no repetición (Uprimny, 2006, p.77).

Según Uprimny (2006), la restitución, ‘también conocida como *restitutio in integrum* persigue devolver a la víctima a la situación anterior a la violación’ [...] el restablecimiento de la libertad, los derechos legales, la situación social, la identidad, la vida familiar y la ciudadanía de la víctima, el regreso a su lugar de residencia, la reintegración en su empleo y la devolución de sus propiedades” (p. 78).

Las medidas de indemnización deben tener en cuenta diferentes aspectos en relación al daño causado, pues la indemnización debe ser ‘apropiada y proporcional a la violación y a las circunstancias de cada caso’ [...] y a los perjuicios económicos derivados de la vulneración de que se trate, entre los cuales se destacan el daño físico y mental, la pérdida de oportunidades, la pérdida de oportunidades, los daños materiales y la pérdida de ingreso, el daño a la reputación o dignidad, y los gastos incurridos por la víctima en materia de asistencia jurídica y servicios médicos” (Uprimny, 2006, p. 78).

La rehabilitación comprenderá ante todo las medidas que se requieran para dar una atención médica, que comprenda la psicología a las víctimas, “los principios señalados determinan que ésta ‘ha de incluir, según proceda, la atención médica y psicológica, así como servicios jurídicos y sociales” (Uprimny, 2006, p. 78).

La medida de satisfacción comprende múltiples aspectos tanto en el plano colectivo como en el individual anteriormente señalado, sobre todo en el terreno de lo simbólico en cuanto a reparación moral y restablecimiento de la dignidad:

“como medida reparadora, incluye una multiplicidad de aspectos, entre los que cabe destacar la verificación de los hechos y la difusión pública y completa de la verdad, la búsqueda de las personas desaparecidas y de los cadáveres de las personas muertas, las disculpas públicas que reconozcan los hechos y acepten las responsabilidades, la aplicación de sanciones judiciales o administrativas a los responsables y las conmemoraciones y homenajes a las víctimas” (Uprimny, 2006, p. 78).

En cuanto a las garantías de no repetición y prevención, hay que tener sumo cuidado, pues si continúan las mismas causas, éstas seguirán causando el mismo efecto, en este sentido se requiere de tres aspectos fundamentales: “(1) medidas encaminadas a disolver los grupos armados paraestatales, (2) medidas de derogación de las disposiciones de excepción, legislativas o de otra índole que favorezcan las violaciones; y (3) medidas administrativas o de otra índole que deben adoptarse frente a agentes del Estado implicados en las violaciones” (Uprimny, 2006, p. 79).

Sin embargo, el término de reparación no es unívoco como advierte Pablo De Greiff (2010, pp. 451-453) y tiene principalmente dos acepciones y dimensiones relacionadas con dos contextos distintos: la primera proviene del contexto jurídico,

específicamente de la Ley internacional, y que tiene un carácter más amplio en relación a las medidas que se deben adoptar para los diferentes tipos de víctimas; la segunda proviene del contexto de los diferentes programas para la reparación en donde, dentro del amplio propósito de lograr justicia, el término de reparación es utilizado en un sentido más estrecho, y propende por proveer de beneficios a los distintos tipos de víctimas.

Por su parte De Greiff propone la integración de las dos perspectivas con el fin de superar una visión meramente compensatoria, y que en cambio se piense en la justicia en el contexto de casos masivos de víctimas como el logro de tres metas principales: reconocimiento, confianza civil y solidaridad social (p. 451).

El autor, sin embargo, señala la dificultad de la reparación en el contexto de casos masivos de víctimas, en las que derechos fundamentales han sido vulnerados, en sus tres aspectos antes mencionados, ya que en estos casos su cualidad como individuos y, por ende, como ciudadanos, ha sido anulada.

Según De Greiff, la reparación requiere del establecimiento de una coherencia entre la concepción general sustentada por la Ley Internacional y la concepción que se tiene en los programas de reparación particulares: «It has defended both the differentiation of benefits and the need for both external and internal coherence». (p. 471)

La reparación integral está vinculada a un marco amplio de justicia y jurisprudencia, pero también con medidas particulares que responden a las necesidades tanto de las víctimas particulares como a las necesidades sociales y políticas que están representadas en la Ley Internacional.

2.4 las víctimas como sujetos de derechos dentro de la justicia transicional

Cuando una persona inflige daño a otra persona a través de un acto violento injusto, sea psicológico o físico, inmediatamente la primera se convierte en victimario y la segunda en víctima, entendiéndose entonces la violencia como un transformador de las relaciones humanas. La Organización Mundial para la Salud define violencia

como “el uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo de comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OMS, 2003, p. 5). Kalyvas la define como “la deliberada generación de dolor a la gente” (2006, p.19).

Al respecto del tratamiento de las víctimas, el Comentario General N. 31 del Comité de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, sobre el artículo 2 del Pacto Internacional de derechos civiles y políticos, profundiza la noción de recurso efectivo, aclara la adopción de medidas por parte de los Estados para reponer el daño, enuncia que el resultado de un recurso efectivo debe ser la reparación de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de DDHH y de violaciones graves del DIH, estima que la reparación hace parte de la noción de recurso efectivo y explica de qué forma se puede dar la reparación.

2.4.1 Conceptualización de víctima dentro de la justicia transicional

De acuerdo a la Resolución 35 de 2005, *Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones de las normas internacionales de derechos humanos y del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones*, las víctimas en la Parte III, Artículo 8 son entendidas como:

... toda persona que haya sufrido daños individual o colectivamente, incluidas lesiones físicas o mentales, sufrimiento emocional, pérdidas económicas o menoscabo sustancial de sus derechos fundamentales, como consecuencia de acciones u omisiones que constituyan una violación manifiesta de las normas internacionales de derechos humanos o una violación grave del derecho internacional humanitario [...] [C]uando corresponda, y en conformidad con el derecho interno, el término "víctima" también comprenderá a la familia inmediata o las personas a cargo de la víctima directa y a las personas que hayan sufrido daños al intervenir para prestar asistencia a víctimas en peligro o para impedir la victimización.

Aunado al Artículo 9 de la misma Parte: “Una persona será considerada víctima con independencia de si el autor de la violación ha sido identificado, aprehendido, juzgado o condenado y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima”.

Definiendo también el trato que deben tener en la Parte VI, Artículo 10: Trato de las víctimas:

Las víctimas deben ser tratadas con humanidad y respeto de su dignidad y sus derechos humanos, y han de adoptarse las medidas apropiadas para garantizar su seguridad, su bienestar físico y psicológico y su intimidad, así como los de sus familias. El Estado debe velar por que, en la medida de lo posible, su derecho interno disponga que las víctimas de violencias o traumas gocen de una consideración y atención especiales, para que los procedimientos jurídicos y administrativos destinados a hacer justicia y conceder una reparación no den lugar a un nuevo trauma.

En este sentido, se hace evidente que la justicia transicional actual ha superado el restrictivo carácter “retributivo” estrechamente ligado al derecho penal y tiene en cuenta, como un todo, “los derechos del acusado, los intereses de las víctimas y el bienestar de la sociedad en su conjunto” (Naciones Unidas, S/2004/6165).

El *Preámbulo de los Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones de las normas internacionales de derechos humanos y del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones*, 2005/35, es muy claro al respecto:

... *Considerando* que, al hacer valer el derecho de las víctimas a interponer recursos y obtener reparaciones, la comunidad internacional hace honor a su palabra respecto del sufrimiento de las víctimas, los supervivientes y las generaciones futuras, y reafirma los principios jurídicos internacionales de responsabilidad, justicia y estado de derecho, [...] *Convencida* de que, al adoptar un enfoque orientado a las víctimas, la comunidad internacional afirma su solidaridad humana con las víctimas de violaciones del derecho internacional, incluidas violaciones de las normas internacionales de derechos humanos y del derecho internacional humanitario, así como con la humanidad en general, de conformidad con los siguientes principios y directrices básicos.

2.4.2 Víctimas como titulares del derecho a un recurso efectivo

La evolución del concepto del derecho a un recurso efectivo se encuentra evidenciada en todos los desarrollos de los estándares internacionales y regionales respecto a este derecho, en los cuales, a medida que pasa el tiempo, se ha procurado puntualizar más las obligaciones de los Estados, los derechos de las víctimas y los mecanismos por los cuales pueden acceder a ellos. (Ver anexo 5)

El Comentario General N. 31 del Comité de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, sobre el artículo 2 del *Pacto Internacional de derechos civiles y políticos* (2004) que establece medidas concretas, entre las cuales se encuentra que:

[...] los Estados que deben disponer de mecanismos para solicitar estas medidas internamente ante los tribunales nacionales (a fin de evitar violaciones) [...] La reparación

puede cumplirse por la restitución, la rehabilitación, la indemnización y otras medidas de satisfacción, entre las que menciona el pedido público de perdón, la construcción de memoriales y otros (párrafo 17) [...] El Comité comparte la posición de la Corte I.D.H., que incluye siempre en sus reparaciones medidas que garanticen la no repetición de los hechos violatorios (Ver anexo 5)

La Resolución 2005/35 de la Comisión de DDHH puntualiza las obligaciones de los Estados en cuanto al deber de respetar, el deber de proteger y el deber de realizar (Ver anexo 6). En cuanto a la reparación de las víctimas, se encuentra referida en la Parte IX: Reparación de los daños sufridos, Artículo 15:

Una reparación adecuada, efectiva y rápida tiene por finalidad promover la justicia, remediando las violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos o las violaciones graves del derecho internacional humanitario. La reparación ha de ser proporcional a la gravedad de las violaciones y al daño sufrido [...] los Estados concederán reparación a las víctimas por las acciones u omisiones que puedan atribuirse al Estado y constituyan violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos o violaciones graves del derecho internacional humanitario...

2.4.3 Conceptualización del derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de DDHH y de violaciones graves del DIH a interponer recursos y obtener reparaciones

La apelación al derecho se hace cuando otro derecho del PIDCP ha sido violado. En donde los estados están en la obligación de investigar violaciones de DDHH y violaciones graves del DIH, sancionarlas y tomar las medidas necesarias para que continúen. Es entendido como un derecho fundamental para la efectividad de los demás derechos humanos: La Corte Interamericana de Derechos declara: Esta disposición sobre el derecho a un recurso efectivo ante los jueces o tribunales nacionales competentes, constituye uno de los pilares básicos [...] del propio Estado de Derecho en una sociedad democrática.

Si el Comité de DDHH por competencia del Artículo 5 del Protocolo Facultativo establece la existencia de una violación del PIDCP, implica la existencia de una obligación por parte de los Estados de proporcionar un recurso que, ante la incompetencia por impunidad del Estado, se hará efectivo por vía judicial o administrativa ante la Corte Internacional

La reparación puede cumplirse a través de las siguientes formas: por la restitución, la rehabilitación, la indemnización, garantías de no repetición y otras medidas de

satisfacción, entre las que menciona el pedido público de perdón y la construcción de memoriales.

El resultado del recurso debe ser la reparación de las víctimas, de esta forma, esta reparación hace parte de la noción de un recurso efectivo por lo cual es de obligatoriedad que los Estados tengan mecanismos para garantizar el recurso efectivo.

El acceso a la justicia deber ser igual y efectivo, la reparación debe ser adecuada, efectiva, rápida, proporcional y debe existir acceso a información pertinente sobre las violaciones y los mecanismos de reparación.

La Corte Interamericana une jurisprudencialmente el derecho a un recurso efectivo con el derecho a la verdad:

El derecho que tienen toda persona y la sociedad a conocer la verdad íntegra, completa y pública sobre los hechos ocurridos, sus circunstancias específicas y quiénes participaron en ellos, forma parte del derecho a reparación por violaciones de los derechos humanos, en su modalidad de satisfacción y garantías de no repetición. El derecho de una sociedad a conocer íntegramente su pasado no sólo se erige como un modo de reparación y esclarecimiento de los hechos ocurridos, sino que tiene el objeto de prevenir futuras violaciones. En el caso Romero, de la CIDH.

2.5 Consideraciones generales

En tanto que la investigación busca responder a la pregunta sobre cuáles son los elementos de reparación integral a víctimas, entendida desde la justicia transicional, que se dan en Kilele, para ser tenidos en cuenta en la formulación de política social, es necesario hacer una breve contextualización y puntualización del derecho a la reparación integral, desde la bibliografía utilizada en el capítulo.

Las obligaciones de los Estados en relación a las víctimas de graves violaciones a los DDHH y graves infracciones al DIH son cuatro: el derecho a la justicia, el derecho a la verdad, el derecho a la reparación integral y las reformas institucionales y garantías de no repetición.

El derecho a la justicia contiene cinco aspectos: el deber de sancionar a quienes hayan cometido los crímenes, el deber de poner penas adecuadas, el deber de

investigar los asuntos relacionados con la violación de los DDHH e infracciones al DIH, el derecho de las víctimas a un judicial y el deber de respetar en todos los juicios el debido proceso.

El derecho a la verdad contiene tres aspectos: el derecho a la verdad, el deber de recordar y el deber de las víctimas a saber, contiene dos dimensiones, la individual, en relación a las víctimas en donde el Estado tiene la responsabilidad de investigar, juzgar y castigar; y la dimensión colectiva, en relación a la sociedad en donde acontecieron los hechos en donde se debe preservar del olvido a través de la memoria colectiva.

La reforma de instituciones y las garantías de no repetición contiene tres aspectos: las medidas para disolver los grupos armados, las derogaciones de las disposiciones del estado de excepción y demás medidas, y las medidas adoptadas frente a agentes del Estado vinculados en los hechos.

El derecho a la reparación integral, reconocido como el resultado a un recurso efectivo, contiene cinco aspectos: restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición. Las cuales a su vez, contienen puntualmente diferentes aspectos (ver anexo 7).

3. Hasta que el silencio se convierta en sonido

La reconciliación es vista como un proceso “en el que por medio de una serie de instrumentos y estrategias, una sociedad intenta pasar de un pasado en conflicto a un futuro compartido [...] un proceso de cambio gradual y efectivo de las relaciones sociales” (Fundación Social, Ifa y Auswartiges AMT, 2006, p. 231). Tenemos entonces que la reconciliación puede comenzar con el inicio de los diálogos entre las partes como parte de un proceso de negociación o con la aceptación de los crímenes y solicitud de perdón o con el enjuiciamiento de los responsables.

En cuanto a la reconciliación como fin o como objetivo, existen tres miradas que abordan este concepto:

... desde la visión judeocristiana, reconciliación denota reconstrucción o recreación de un pacto o vínculo que se ha roto y se acerca a la noción de perdón social , pero también se aproxima a las ideas de pacto social [...] desde las teorías de políticas del contrato social [...] un grado significativo de reconstrucción moral y un nuevo contrato que se expresa [...] en una Constitución que goce de la amplia aceptación, [...] para la psicología individual o social la reconciliación se relaciona con el campo de reparación del daño o trauma, que permite a los individuos o a la sociedad recordar el pasado doloroso desde un ambiente protegido y observar al ofensor en su integridad, con sus aspectos positivos y negativos(Fundación Social, IFA y Auswartiges AMT, 2006, p. 231).

Aunque existen estas dos perspectivas de la reconciliación y dentro de ellas sus variables, se puede llegar a la conclusión que es un proceso de largo aliento, complejo, estudiado desde diferentes disciplinas y sujeto a diferentes actores y a la voluntad política.

En este apartado se desarrollarán y analizarán algunos conceptos que son comunes, tanto de la política pública como de las ciencias sociales, para tratar el tema de las víctimas. Aquí predomina un enfoque donde hay una preocupación por el efecto moral, emotivo, sensorial y psicológico que tienen los acontecimientos altamente traumáticos en los individuos y colectividades que los experimentan. Se abordarán los conceptos de trauma, memoria, testimonio y representación, que son temas fundamentales para comprender la incidencia de los mecanismos de reparación integral en el contexto de los conflictos sociales como uno de los mecanismos para lograr la reconciliación.

3.1 Trauma

Cuando se lanza una piedra al agua se producen ondas en la superficie que se extienden hacia afuera desde un punto concéntrico. Estas ondas aparecen por unos instantes para desaparecer luego y dar paso al estado previo de la superficie. En las experiencias traumáticas, es decir, los acontecimientos que generan traumas en los individuos, las ondas –la metáfora incluso podría aplicarse a las ondas cerebrales– que se generan en el estado presente de los individuos y de las comunidades en el momento de los acontecimientos tienen una incidencia mucho más duradera y determinante de la que tienen los eventos cotidianos por varios motivos: en principio, porque generan cambios importantes en las condiciones de vida de los individuos, por ejemplo, la pérdida de alguna persona cercana que hacía parte de la estructura familiar; además, porque el acontecimiento traumático genera cambios en la

percepción que se tiene del mundo, es decir, en la manera como los individuos interpretan el mundo y, en esta medida, como se adaptan a él; tercero, porque el acontecimiento repercute, muchas veces de manera inconsciente, en la vida posterior del individuo, por ejemplo a través de sueños, de ataques de pánico y de estados emocionales alterados, en general, efectos relacionados con el *trastorno de estrés postraumático*. En efecto, el trauma genera una memoria que lleva a revivir el evento en el presente, de manera compulsiva y repetitiva y no puede ser controlado de tal manera que “regresa en pesadillas, *flashbacks*, ataques de ansiedad y otras formas de comportamiento intrusivo repetitivo característico de un marco totalmente apremiante” (Lacpra, 2001, p. 89)

Las repercusiones de los acontecimientos traumáticos han sido ampliamente estudiadas desde la psicología. En efecto, el término de trauma proviene de la medicina y de la aplicación del lenguaje médico para hablar de las condiciones de daño generado durante un periodo de tiempo en un cuerpo que ha sufrido algún accidente. El trauma “es un término médico que hace referencia a serias heridas corporales o shock resultado de un accidente o de un acto externo de violencia” (Margalit, 2004, p.125). También el trauma se refiere como “un daño (herida) psíquico causado por un shock emocional cuyo recuerdo es reprimido y permanece no curado” (Olick, 1999, p.343). Es muy significativo, al menos desde una perspectiva genealógica del discurso acerca del trauma psicológico que el lenguaje para hablar del trauma y de las condiciones traumáticas tanto individuales como colectivas, que en muchos casos se proyecta a otra disciplinas como la sociología, la antropología y las ciencias políticas, esté permeado de términos cotidianos que se desprenden del lenguaje para hablar de daños físicos: cura, herida, cicatriz, etc. Se establece una relación entre el daño físico y el daño mental, una relación que metafóricamente construye un cuerpo espiritual.

En efecto, es sobre las estructuras psíquicas del individuo donde repercute el trauma generando un estado de necesidad y de falencia que afecta el sentido del mundo y al ser social en general: «Eric Santner define trauma “como la sobre-estimulación de las estructuras psíquicas de una personas de tal suerte que el individuo tiene que

reinventar o reparar la forma básica en la que da sentido al ser y ata al ser y otros”». (Minow, 1998; p. 64)

En muchos casos, la condición traumática establece procesos de represión de la experiencia, la represión o supresión de recuerdos, en algunos casos la negación del hecho o simplemente el silenciamiento del mismo. Sin embargo, no se debe reducir, como advierte Lacapra (2006, p.155), el efecto traumático a la esfera de lo psicológico individual, ya que los traumas sociales, es decir, traumas que se derivan de acontecimientos –*critical events* en términos de Veena Das– que afectan a un grupo de personas de una sociedad, tienen repercusiones políticas y sociales a gran escala. Autores como Jeffrey Alexander y Francisco Ortega señalan que existe una importante incidencia en el plano cultural y, en el mismo sentido, en el plano simbólico de una comunidad y de una sociedad, afectando los códigos y las redes sociales y constituyendo un nuevo universo simbólico.

En 1976, el sociólogo Kai Erikson propuso el concepto de *trauma social* para definir el “*ethos* –o cultura grupal– que es diferente a la suma de las heridas ... personales que lo constituyen, y es más que estas”. Más recientemente, Jeffrey Alexander propone la noción de trauma social –un modelo que combina un programa fuerte de investigación en sociología cultural con la preocupación por los efectos institucionales y de poder– y lo aplica a colectividades durante un periodo que trasciende la coyuntura. Para Alexander estos eventos sólo pueden ser entendidos dentro de matrices sociales constituidas por narrativas sociales y códigos simbólicos, los cuales a su vez son susceptibles de cambio substancial de acuerdo con las circunstancias sociales. Yo, por mi parte, he insistido en otras partes en que el concepto puede ser útil para concebir los modos en que el sufrimiento social trastorna las redes simbólicas (en especial aquellas asociadas con la ley, el colectivo y la espiritualidad) e imaginarias (autoridad, nación, religión) que le dan sustento a la vida social. (Ortega, 2004, pp. 27-28)

Desde una perspectiva metodológica diferente –aunque también en algunos casos es compartida por Veena Das, en la que el análisis combina ciertos conceptos teóricos, provenientes de la psicología, la antropología, la filosofía y la sociología fundamentalmente, con la interpretación de obras literarias que se recrean como metáforas sobre el trauma–, Cathy Caruth (1996) plantea una dinámica del trauma en la que suceden una serie de procesos tanto en el plano individual como colectivo que agencian la elaboración de una historia del trauma que permite tanto la aparición de la voz de la víctima –en este caso la víctima activa, como la víctima pasiva que es testigo pero también es víctima por tener un vínculo, normalmente emocional, con la

víctima activa (muerta, desaparecida, amputada, torturada, etc.)– como la voz de los otros que han experimentado traumas similares e incluso de voces nacionales en las que se da la interpretación y asimilación cultural del acontecimiento.

En esta línea argumentativa, se puede afirmar que se establece un vínculo estrecho entre el acontecimiento traumático, individual o colectivo, el trauma –entendido como las repercusiones posteriores que genera– y la representación. En efecto, la representación actúa como un medio catalítico por medio del cual se expresa el trauma y se elabora el duelo. Trauma y duelo, en efecto, determinan una relación de contigüidad en la que la representación –es decir, las representaciones por diferentes medios: artísticos, discursivos, testimoniales, interpretaciones al interior de la conciencia, etc.– cumple un papel fundamental para el restablecimiento del equilibrio social e individual.

En el caso de los traumas sociales, en los que se mezclan las repercusiones psíquicas que se dan a nivel individual, con la repercusiones colectivas, que se dan a nivel social, político, ético y cultural, las representaciones, es decir, las diferentes manifestaciones por medio de las cuales se le da forma al acontecimiento y al trauma –al punto de contacto de la piedra en el agua y a las ondas que genera– parecen necesitar de un lenguaje lo suficientemente integrador para satisfacer esos dos niveles. Un lenguaje que permita la elaboración individual y colectiva del duelo. Se entiende aquí por duelo lo que denominó Freud como Trauerarbeit (trabajo del lamento, de la tristeza) (Santner, 1995, p. 144). En el plano individual se dan una serie de procesos, incluyendo la supresión del recuerdo, mediante el cual los individuos buscan asimilar y sobrellevar su vida después de la experiencia traumática. Sin embargo, en el plano colectivo, los procesos parecen necesitar de un componente intersubjetivo, ya que se trata de una experiencia que es compartida por un grupo.

La experiencia del trauma social, y su correlativo individual, y su representación es atravesada por un mecanismo fundamental: la memoria. Las relaciones entre acontecimiento traumático, trauma y memoria son claras. Pero la memoria, en relación al trauma se puede entender de dos maneras: como el recuerdo de lo ocurrido, es decir, el reflejo de las percepciones que se tuvieron durante el

acontecimiento; o como la construcción, mediada por un proceso de selección, de una serie de representaciones que dan forma a los acontecimientos.

3.2 Memoria

Entre el acontecimiento y el trauma y la resiliencia individual y colectiva se produce una mediación por parte de la memoria y la representación del acontecimiento. La memoria entendida, en primer lugar, como una selección de hechos en un proceso en el que, como advierte Todorov (2008, pp.11-15), hay omisión de algunos detalles e inclusión de otros, es decir, en la que media de alguna forma una interpretación de los hechos; pero también como la memoria colectiva, entendida como una versión estandarizada de los hechos y como una vivencia que se expresa cotidianamente en una comunidad frente a esos hechos.

Un enfoque novedoso que vincula la memoria con la justicia, y en esta medida con la política de reparación, está enmarcado por la justicia reconstructiva que sustenta la necesidad de reivindicar el estatuto moral de la víctima como señala Rodríguez (“El estatuto moral de la víctima. La necesidad de una justicia reconstructiva”, p. 1). Esta autora plantea la necesidad de un tipo especial de memoria, la *memoria ejemplar*, que a diferencia de una memoria cuantitativa es una memoria que cumple una función reconstructiva en la que el recuerdo “se transforma en un principio de acción para el presente, en una lección acerca de cuya bondad se pueda discutir mediante el diálogo”. (p. 4) Según Rodríguez, la memoria debe estar orientada, por lo tanto, a la reconstrucción social de manera autónoma y la búsqueda de la justicia, en una lógica que integra el testimonio y el recuerdo de la víctima con una visión general y pública, se trata, por cierto, de otorgarle una dimensión y una relevancia pública a la experiencia y testimonio de las víctimas. Al respecto señala Rodríguez:

Evidentemente, no se trata de desdeñar el punto de vista subjetivo de la víctima sino, precisamente, de darle un lugar protagonista en el debate público y de este modo lograr que el pasado tenga sentido; aprender del pasado gracias a la incorporación del relato personal de la víctima al espacio público. (p. 4)

Ahora bien, la memoria colectiva es algo que, al igual que la memoria individual, se está actualizando constantemente, es decir que no permanece inmutable, ya que se

incrusta en un devenir social e individual que está ligado a procesos de cambio a todo nivel: sociales, económicos, culturales, etc. «Una meta de la comprensión histórica es [...] desarrollar no sólo un registro público válido de los eventos pasados sino también una memoria de los eventos significativos que serán parte de la esfera pública y que sea probada críticamente y empíricamente acertada» (Lacapra, 2001, p. 95). Hay una construcción significativa del pasado que no es un simplemente el registro de unos hechos; esta construcción, no especialmente reconstrucción, tiene un sentido actual, es decir, está mediada por una valoración y cumple una función. En efecto, señala Ricoeur que los recuerdos, de hecho la memoria, son una modificación específica de los primeros recuerdos o retenciones que se dan en la mente. (2004, p. 49).

La memoria de unos acontecimientos no se limita a los recuerdos. Los recuerdos son una expresión concreta de esa memoria y entre una enunciación y otra pueden variar, es decir, alguien puede narrar el mismo hecho de maneras diferentes. Sin embargo, las enunciaciones mantienen alguna coherencia o congruencia, a menos que pertenezcan a versiones muy diferentes de los acontecimientos, es decir, alguien puede cambiar completamente su versión de los hechos porque descubrió algo nuevo en la historia de lo que no se había dado cuenta antes –Kilele pasó por lo menos por cinco versiones distintas–. En todo caso, resulta claro que la memoria se expresa, es decir, se representa, por medio de mecanismos elaborados, desde un canto que expresa una experiencia de dolor frente a la pérdida de un hijo hasta la enunciación extensa de los hechos en un testimonio. En todos los casos hay un nivel de representación simbólica y estética de los hechos, independientemente de lo objetiva o subjetiva que pueda parecer esta representación. En las distintas expresiones que se refieren a un hecho significativo, un acontecimiento, se utilizan símbolos, incluso en la visión económica y estadística se utilizan símbolos y un lenguaje simbólico en un sentido estricto, es decir, como símbolos de un lenguaje codificado.

Es claro que la memoria, tanto individual como colectiva, relacionada con acontecimientos traumáticos (traumas sociales) se encarna en representaciones más o menos simbólicas, es decir, en las que la realidad del acontecimiento adquiere una dimensión simbólica. Una de las representaciones más frecuentes de ese tipo de

acontecimientos, en una época donde se ha recuperado la voz de las víctimas (Wieviorka, 2006: v-xiii), es el testimonio

3.3 Representación y testimonio

El asunto de la representación ha sido un tema importante en la reflexión teórica que está relacionada con el sufrimiento social y con las experiencias traumáticas, tanto en el plano colectivo como en el plano individual, en efecto es un tema recurrente en los documentos que tratan sobre acontecimientos catastróficos como el Holocausto o los regímenes totalitarios en todo el mundo. Libros como *Los límites de la representación. Nazismo y la «Solución final»* (Friedlander, 1992), donde aproximadamente veinte teóricos de diferentes disciplinas abordan el tema de la representación en relación al Holocausto, demuestran un interés global sobre la representación donde la pregunta general podría plantearse de dos maneras: ¿Qué significa «representar» en relación a tales acontecimientos? O ¿Cómo se representan tales acontecimientos?

Las respuestas son muy variadas y oscilan entre la representación como *representación*, como volver a hacer presente un acontecimiento en toda su realidad, donde recordar se convierte en revivir: «[...] remembering such pasts in a mode we might call memorial history, especially where it occurs in commemorative contexts in which mourning takes place, challenges historical distantiation by seeking to remember or revivify the past [...]» (Attwood, 2008, p. 82); y representación como registro «verídico» de la realidad pasada y de sus condicionamientos políticos y morales. Al respecto de este último enfoque, Peris se queja frente a las elaboraciones ficcionales que supuestamente generan memoria frente a un hecho, pero que dejan de lado completamente las dimensiones políticas y las causas históricas del conflicto lo que crea una visión falsa de la realidad historia, de hecho, una memoria falsa.

La industria cultural ha impuesto en los últimos años unas lógicas para la representación del pasado reciente que, a pesar de su apariencia de neutralidad, han llevado a cabo un gesto profundamente ideológico que consiste, precisamente, en el borrado de la causalidad histórica y la disolución del conflicto político. (Peris, 2011, p. 54)

El tema de la representación en relación a los acontecimientos traumáticos es un caso particular que sugiere una reflexión amplia que desborda los límites de la semiótica y la lingüística. En efecto, como sugiere LaCapra, el trauma genera un efecto particular

en relación a la referencialidad de la misma representación, al crear efectos especiales que limitan una perspectiva con pretensiones de objetividad:

Trauma, it has been argued, resists historicism's organization of time into a chronologically linear schema of before-and-after or of "the past" and later "the present," because it intrudes into the present and does so repeatedly and repetitively. Dominick LaCapra has argued: "The event in historical trauma is punctual and datable. It is situated in the past. The experience [however] is not punctual and . . . relates to a past that has not passed away. . . . In traumatic memory the past is not simply history as over and done with. It lives on experientially and haunts and possesses the self or the community (in the case of shared traumatic events)." The rise of "traumatic history," it has been suggested, has had another consequence for historicism. The very nature of trauma means that such an event or experience cannot be registered properly at the time it occurs but only later, often much later; thus, retrospective rather than contemporary sources are often the truest archive of the past. (Attwood, 2008, p. 81)

El trauma implica una crisis de representación, gracias a la cual incluso en muchos casos los mismos acontecimientos se silencian, es decir, que su representación es anulada, aunque regrese constantemente en el inconsciente de los individuos en forma de sueños y neurosis como sugiere Freud en su estudio sobre el trauma: *Más allá del principio de placer* (Freud, 1984). Esta crisis de la representación generada por el trauma se vincula posteriormente con una suerte de representación simbólica que dosifica la asimilación del acontecimiento traumático como sugiere Santner (1992) al plantear la diferencia que existe entre la narrativa del duelo (*work of mourning*) con las narrativas que él denomina «fetichistas» –que plantea como narrativas que niegan y borran el dolor del otro–.

The use of narrative as fetish may be contrasted with that rather different mode of symbolic behavior that Freud called Trauerarbeit or the «work of mourning». Both narrative fetishism and mourning are responses to loss, to a past that refuses to go away due to its traumatic impact. The work of mourning is a process of elaborating and integrating the reality of loss or traumatic shock by remembering and repeating it in symbolically and dialogically mediated doses; it is a process of translating, troping, and figuring loss and, as Dominick LaCapra has noted in his chapter, may encompass «a relation between language and silence that is in some sense ritualized». (Santner, 1995, p.144)

La crisis de la representación se asocia con lo que Veena Das denomina el 'conocimiento envenenado' (Ortega, 2004, pp. 30-35) en relación con las experiencias de dolor de las víctimas de conflictos sociales. Das muestra cómo la percepción de las víctimas, que de alguna forma se pueden entender como la voz primaria, se ve mediada y configurada por el dolor, en gran medida por la rabia y la represión –o auto-

represión cuando la situación en la que viven lo impele, como en el caso de la masacre de Bojayá, en la que el silencio y la prevención frente a los otros y en especial frente a lo que se dice, e incluso frente a lo que se piensa, está fuertemente influida todavía por actores sociales altamente represivos que mantienen el control en la región y por lo tanto en sus vidas—. Este *conocimiento envenenado* sugiere la necesidad de establecer un lenguaje que permita la expresión del veneno con toda su fuerza y la catarsis que de alguna forma permita la restauración o la reparación. Pero es claro que este proceso se da tanto en el plano individual como colectivo a través de una dimensión simbólica que permite la creación de sentido, un sentido en el que lo polisémico, lo metafórico y lo connotativo, que son elementos propios del lenguaje artístico, cumplen una función cultural y psíquica que parece fundamental para integrar a los individuos y para lograr construir un sentido actuante.

Dos elementos resaltan como fundamentales para la representación del trauma: la simbolización y la dialogización. El primer elemento sugiere la construcción de una narrativa que le dé sentido a los hechos desde la elaboración y recreación de símbolos que los configuran y permiten su asimilación y comprensión; el segundo elemento sugiere una mediación en la que se requiere de la interlocución y mediación de una alteridad, como propone Jelin acerca del testimonio: «Por lo general se trata de textos elaborados a partir de una colaboración entre alguien que va a testimoniar – y que tiende a ser representante de alguna categoría social desposeída (o del «Tercer Mundo»)– y un/a mediador/a privilegiado/a, de otro mundo cultural» (2002, p. 89).

La representación, sin embargo, no es algo que exclusivamente tiene relación con la verdad o la realidad fáctica de los hechos, ya que actúa en un mundo presente y cumple una función, no sólo individual como terapia o superación del trauma, sino una función social en un campo cultural, como bien demuestra Peris (2011) al estudiar las expresiones culturales que se han producido en España sobre la Guerra Civil y el régimen de Franco.

La representación de los hechos cumple una función, así como ocurre en Hamlet con la obra que presentan los actores itinerantes en el castillo del rey, donde el fin es el de representar el crimen cometido, apelando a un público que debe, por medio de la

interpretación que se posibilita gracias a los símbolos y mecanismos de la representación, reconocer las identidades y experimentar el sentido de los acontecimientos. Por medio de la representación se transmite una verdad, es decir, la idea de que «mire esto fue lo que pasó, esto es lo que significa».

La representación se convierte en testimonio gracias a que representa unos hechos concretos. Sin embargo, siguiendo a Das (Ortega, 2004, p. 34), no se trata de un testimonio neutro que es imposible, o un registro científico donde hay una total correspondencia, sino se trata igualmente de un testimonio envenenado que produce un efecto. Y es precisamente gracias a la generación de ese efecto inquietante que se establece una memoria y se lucha contra el olvido. La representación permite la concretización del testimonio, y en esta medida, genera un marco referencial que permite el recuerdo frente al acontecimiento, independientemente del sentido concreto que se transmite. Puedo estar o no estar de acuerdo con el testimonio, sin embargo, no puedo negar que este testimonio se refiere a unos hechos y a una percepción frente a los mismos.

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

Testimonies, particularly when they are produced as part of a larger cultural movement, express the discourse or discourses valued by society at the moment the witnesses tell their stories as much as they render an individual experience. In principle, testimonies demonstrate that every individual, every life, every experience of the Holocaust is irreducibly unique. But they demonstrate this uniqueness using the language of time in which they are delivered and in response to questions and expectations motivated by political and ideological concerns. Consequently, despite their uniqueness, testimonies come to participate in collective memory –or collective memories– that vary in their form, function, and in the implicit or explicit aims they set for themselves. (Wieviorka, 2006, p. xii).

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

[...] una relación con otro que pueda ayudar, a través del diálogo desde la alteridad a construir una narrativa social con sentido. Prácticamente todos los relatos testimoniales tienen esta cualidad dialógica, de alguien que pregunta, que edita, que ordena, que pide, que «normaliza». Y esta alteridad se traslada después al vínculo con el lector. No se espera identidad, sino reconocimiento de la alteridad (Jelin, 2002, p. 95)

Como distingue Laub (1995, p. 66,) el testimonio no se da sólo a partir del testigo directo de los acontecimientos, ya que existen tres niveles testimoniales según la autora: la participación directa y las memorias que de allí se desprenden, la participación en el testimonio de otros (testigo del testimonio) y la participación como testigo (observador/analista) del proceso mismo de testimoniar.

Los tres niveles de testimonio tienen una incidencia importante en la representación de los acontecimientos y tienen validez y legitimidad. Son, sin lugar a dudas imprescindibles en una construcción actual y social de los acontecimientos, que no sólo afectan a las víctimas directas sino a toda una sociedad que se ve afectada en sus valores morales y en su identidad política. El testimonio tiene, en sus tres niveles, una incidencia social y política innegable que debe ser reconocida como representación de la realidad y en esa medida, restituido al campo del diálogo y la interpretación social. «Recordar el pasado es un acto político» (Hartman).

4. Pérdida y reconstrucción del sentido

La pérdida de sentido es un efecto común entre las víctimas de acontecimientos altamente traumáticos. De hecho, es una consecuencia lógica de las transformaciones radicales que estos hechos acarrearán en la vida de los individuos y las comunidades. Los sobrevivientes de Bojayá tuvieron que dejar todo atrás, incluso el cuerpo de sus muertos para refugiarse en Quibdó por aproximadamente cinco meses, tras los cuales volvieron a ese territorio habitado por muertos y fantasmas que ya no podría ser nunca más lo que era antes de la explosión. Esta condición de errancia y desamparo los acompaña incluso mucho después de lo ocurrido, como se puede ver en algunos de los testimonios que se han registrado posteriormente.

En este apartado se evalúa y establece la relación que existe entre los acontecimientos traumáticos y la pérdida y búsqueda de sentido, una pérdida en la que el mismo lenguaje, que anteriormente servía para hablar del mundo cotidiano, parece ahora sospechoso e insuficiente. En relación a este tema general se desarrollan otros temas específicos que están estrechamente relacionados, a saber: los problemas de asimilación de los acontecimientos traumáticos, el sentido de la reparación simbólica y la polisemia y la polifonía.

4.1 El acontecimiento como pérdida de sentido

Una masacre, por más que la palabra parezca cotidiana en el contexto colombiano, es decir, algo que se convierte en una parte habitual de nuestro vocabulario –una palabra común en los noticieros, en los periódicos, en los libros, en los discursos y en las bocas– es un acontecimiento radicalmente catastrófico, algo terrorífico, siniestro, sangriento, macabro, espeluznante, mortificante, atroz y doloroso. Pero todos estos adjetivos se vuelven insuficientes y palabra muda para expresar un hecho que por naturaleza implica una crisis que afecta, entre otras cosas, la dimensión social, psicológica y lingüística de los individuos, es decir, que afecta el hecho mismo de su expresividad y su comunicabilidad. En efecto, las situaciones altamente traumáticas tienen repercusiones muy complejas a todo nivel y encierran lo que se podría denominar como pérdida de sentido o, al menos, una crisis de sentido que repercute en la capacidad referencial y comunicacional del lenguaje.

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

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

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

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

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

4.2 El aprendizaje imposible

Un acontecimiento es un evento que no se puede asimilar fácilmente; un acontecimiento traumático es un evento que difícilmente se puede asimilar, es algo inaprehensible. En este punto resulta útil remitirse a la teoría de Jean Piaget sobre el aprendizaje, a saber, la Teoría de Equilibración que parte del supuesto que plantea que el organismo, en este caso, los sujetos, buscan el equilibrio entre el entorno y las

situaciones que en él se presentan –los acontecimientos– y los esquemas mentales del sujeto que son previos al acontecimiento. En este proceso de aprendizaje, que en el sistema de Piaget está estrechamente relacionado con el proceso de adaptación de los organismos –sujetos/individuos– a un medio, aparecen dos procesos complementarios que hacen parte del proceso de aprendizaje: la asimilación y la acomodación. El proceso de asimilación es el proceso al interior de los organismos –sujetos/individuos– que permite responder a los estímulos del entorno y organizar esos estímulos –información, experiencias, conocimientos– en esquemas que permiten su comprensión; la acomodación es el proceso que transforma los esquemas mentales para poder asimilar experiencias que no se acomodan a los esquemas previos.

Si se aplican estos conceptos a las experiencias altamente traumáticas, haciendo un puente entre el concepto de acontecimiento –como lo plantea Veena Das, es decir, en el contexto de conflictos sociales que tienen consecuencias altamente dolorosas por medio de actos de violencia en los individuos y en las comunidades como los que conllevó la Gran Partición– y la equilibración, se puede pensar que en ese tipo de acontecimientos se producen experiencias en las que los procesos orgánicos de asimilación y acomodación fallan, por lo que los sujetos y las comunidades no pueden adaptarse a las nuevas situaciones que devienen a causa del acontecimiento nefasto.

Es muy probable que no se pueda dar una equilibración tras estos eventos. Entonces, la cuestión acá es la pregunta sobre la posibilidad de una equilibración individual y colectiva a partir de mecanismos de reparación simbólica, en los que se permite la comprensión del acontecimiento, el manejo del trauma y el reconocimiento y expresión de un acontecimiento con toda su fuerza, significación y sentido.

4.3 Hermenéutica de la reparación simbólica

La reparación simbólica tiene dos sentidos generales: El primero consiste en entenderla como un tipo de acción reparadora que no es tangible; el segundo consiste en entenderla como una reparación cuya materialidad se conforma a través de los símbolos. Las dos acepciones no son, sin embargo, contradictorias entre sí, aunque el

primer sentido está en función de la oposición frente a las acciones tangibles como las indemnizaciones, es decir, como acciones cualitativas frente a acciones cuantitativas.

Al igual que en el caso de muchas palabras, el origen de la palabra “símbolo” deriva de un uso metafórico de algo concreto. La palabra deriva de un verbo griego: *symbollein*, que significa lanzar en conjunto. Este verbo dio nombre a una serie de objetos que permitían la materialización de un pacto o una convención donde usualmente un objeto que se partía en dos representaba una parte de algo. Los símbolos eran usados como contraseñas que señalaban la pertenencia o la posesión de algo. El portador de un símbolo es el portador del significado de ese símbolo. De alguna forma, el símbolo era la materialización y representación de algo que no estaba presente, pero cuya fuerza y significado era transferido al símbolo. Es aquí donde se produce el sentido más común de la palabra símbolo: el hecho y fenómeno de hacer presente algo que está ausente. Los símbolos permiten el puente con una realidad que se evoca. (Chevalier, 1996, p. 883)

El poder de los símbolos está en la capacidad que tienen de generar un efecto que usualmente es mediado por un intérprete, es decir, una facultad que puede reconocer lo que representa el símbolo. Lo que implicaría naturalmente un proceso de codificación y decodificación, es decir, la capacidad de asignarle significados a los significantes.

La condición simbólica permite el intercambio en contextos culturales específicos. No se puede intercambiar un acontecimiento, en efecto, no puedo aprehenderlo o reproducirlo para dárselo a alguien más, sólo puedo intercambiarlo por medio de un símbolo que lo represente: un testimonio, un documento, una representación estética, una fotografía, etc.

Sin embargo, aunque la simbolización es posible y gracias a ésta el intercambio, en los acontecimientos traumáticos, ocurre algo singular y es que no son fácilmente comprensibles y, por lo tanto, no son fácilmente comunicables. En su interesante libro sobre el fenómeno del trauma, *Unclaimed Experiences*, Caruth muestra cómo hay un ocultamiento en el inconsciente de los individuos sobre el significado de los hechos traumáticos, los cuales no pueden ser del todo asimilados desde el consciente de los individuos. El acontecimiento traumático asume una cualidad escurridiza

precisamente porque es algo extraño que no puede normalizarse, y a lo que las víctimas no pueden adaptarse desde sus esquemas conceptuales ni desde sus patrones emocionales.

En estos casos, la construcción de los símbolos que permiten la representación de los hechos, en efecto, el proceso de simbolización, requiere de una manifestación compleja que permite representar la naturaleza traumática, es decir, entre consciente e inconsciente, de la experiencia subjetiva frente al acontecimiento. La perspectiva histórica, al menos desde un enfoque en el que se entiende la historia como la narración de los hechos fácticos y en gran medida objetivos y comprobables, deja de lado la dimensión subjetiva, es decir, la narración del trauma que el acontecimiento genera, que no es un hecho fáctico ya que no necesariamente tiene una referencialidad concreta. Las imágenes de la guerra que persiguen a los excombatientes de un conflicto como fantasmas y pesadillas pueden adoptar formas que no obedecen realmente a la formas que originalmente tenían en los hechos traumáticos, sin embargo, tienen una fuerza expresiva innegable que encarna fácilmente la dimensión emotiva del que las posee.

4.4 Polisemia y polifonía

Los traumas sociales actúan sobre una colectividad y no pertenecen a un sólo individuo, por lo que se constituyen en campos de intersubjetividad. Esta intersubjetividad implica la convergencia de diferentes sujetos y por lo tanto de diferentes interpretaciones frente al acontecimiento, e igualmente, de diferentes proyecciones del trauma. Lo que implica esto es que el símbolo que se construye y que representa el acontecimiento traumático debe ser estructurado en una lógica estética y de sentido que permita diferentes interpretaciones. La posibilidad de diversas interpretaciones y sentidos del símbolo determina el intercambio del trauma y la polisemia del símbolo.

La polisemia no es algo que sea exclusivo del campo artístico o poético, de hecho, es común en la vida cotidiana el uso del doble sentido, de la ironía o de las metáforas, recursos todos que implican polisemia. Sin embargo, es en el campo de las artes

donde usualmente nos enfrentamos a la multiplicidad de significados, en donde un mismo significante –símbolo– puede adquirir muchos significados.

La polisemia es un vínculo importante entre los acontecimientos traumáticos y las manifestaciones artísticas, ya que en los dos casos no parece darse un sentido único y absoluto frente a un hecho, sino un universo de posibilidades sobre una misma forma o estructura. Por otro lado, en los dos casos la construcción de sentido requiere de un esfuerzo interpretativo que parte de una sospecha. La sospecha de que las cosas no son lo que parecen, o si se quiere de que detrás de lo que ocurre hay otro significado más comprensivo.

4.5 La construcción de sentido

El acontecimiento se hace aprehensible gracias a la construcción de sentido. Esto naturalmente es un proceso que sólo puede ocurrir al interior de los sujetos. Como en el caso de las palabras, los símbolos cobran sentido en los contextos en los que se intercambian e interpretan, es decir, en los contextos sociales de comunicación donde se descifran los códigos y se les asigna un significado a los signos y a los textos. El símbolo es algo que se hace presente en la cotidianidad e invade los espacios de la subjetividad al requerir de un proceso de interpretación, ante la imposibilidad de evadir lo que se manifiesta en el símbolo. El sujeto es abogado por el símbolo que le exige crear un puente entre su realización –la manifestación presente– y el sentido que puede manifestar.

El sentido, además, es algo que aparece en un momento dado y no es algo que permanece constantemente en el intérprete, es decir que siempre es actual, siempre se actualiza. El símbolo actúa en el mundo a través de los sujetos que son sus intérpretes. Pero al no ser simple información que se decodifica en un sólo sentido y con un sólo significado, impele a la reacción, usualmente conflictiva, frente a la realidad que se manifiesta.

La importancia de la construcción de sentido frente a los acontecimientos traumáticos radica en la posibilidad de comprender y significar, y en consecuencia, de comunicar. Una experiencia traumática es algo sobre lo que no se puede hablar con claridad pero que es una experiencia plena de sentido tanto para el individuo o la comunidad que la

experimenta como para la sociedad en general, al ser una experiencia humana trágica y dolorosa, y por tanto, reclamar la compasión, el sentir con el otro. La simbolización artística permite entonces un tipo inquietante de comunicación del trauma al desbordar la tipología corriente de los intercambios simbólicos más cotidianos.

CAPÍTULO II

ESTADO DEL ARTE

Introducción

El conflicto colombiano se ha desarrollado por un período demasiado largo con características y especificidades que han permitido interpretarlo desde múltiples perspectivas. Entre las más conocidas se podrían mencionar las discusiones en torno a la cultura de la violencia, las discusiones sobre si se trata de una guerra civil, de un contexto de violencia generalizada, de un empate militar negativo, una democracia asediada o una lucha contra el terrorismo internacional. En medio de esta diversidad de explicaciones teóricas y prácticas sobre los principales elementos que lo caracterizan, no existe todavía un consenso entre los investigadores sobre sus causas determinantes, convirtiéndolo en uno de los casos de mayor complejidad analítica. En medio de este contexto, el Gobierno colombiano, se ha unido a los lineamientos internacionales –en el marco del DIH y DDHH– sobre justicia transicional.

Teniendo en cuenta esta perspectiva, el presente capítulo pretende: primero, contextualizar la masacre de Bojayá y determinar algunas infracciones la DIH y posibles violaciones a los DDHH; segundo, explicar cómo Colombia ha desarrollado la justicia transicional y hacer una breve contextualización del conflicto; y tercero, explicar la atención psicosocial a víctimas del conflicto armado en Colombia.

1. Contextualización de la masacre de Bojayá

En Colombia las instituciones son extremadamente débiles o están tomadas por sectores poblacionales que distorsionan los objetivos o procesos colectivos con los cuales funcionan, colocando a su servicio las entidades que formalmente deben contribuir al bienestar de la totalidad de la población, es allí donde el conflicto encuentra razones para atizarse, como es el caso del Chocó, caracterizándose Colombia en algunos momentos como un posible Estado fallido en donde en diferentes poblaciones se da la pérdida del monopolio legítimo de la fuerza, como es el caso específico del Atrato Medio, donde se encuentra Bellavista, en donde en el año 2002 se estima que combatieron alrededor de 400 paramilitares de las AUC y 2000 guerrilleros de las FARC, los primeros utilizando como escudo humano a la

población civil y los segundos atacándolos desproporcionadamente, causando la desaparición del 10% de la población: 119 muertos civiles y 30.000 campesinos desplazados. Aunque existieron Alertas Tempranas ocho días antes por el Defensor del Pueblo, Eduardo Cifuentes, como lo publica la *Revista Semana* el 13 de mayo de 2002, al Vicepresidente y Ministro de Defensa, al Comandante de las Fuerzas Armadas, al Ministro del Interior, al Comandante de Policía Nacional, al Comandante de la IV Brigada del Ejército, y a muchos más, el ejército sólo mandó hombres al otro día de consumada la masacre, que llegan cuatro días después. Razones todas por las cuales al encontrarse Colombia en situación de Conflicto Armado Interno, deben aplicarse los DDHH y el DIH aplicado a los CANI de acuerdo al Artículo 3 Común y el Protocolo II, este último en relación a la declaratoria de Colombia mencionada supra en el año 1997.

1.2 Algunas de las infracciones al DIH y posibles violaciones a los Derechos Humanos

El artículo 3 común de los Convenios de Ginebra de 1949 y el artículo 4.2 del Protocolo II de 1977 adicional a dichos Convenios, prohíben los atentados contra la vida, la integridad personal y la dignidad personal de quienes no participan directamente en las hostilidades. Además, el Protocolo I de 1977, tratado relativo a la protección de las víctimas en los conflictos armados internacionales, regula lo relativo a “personas desaparecidas y fallecidas”. Así, en su artículo 32, consagra el derecho que asiste a las familias de conocer la suerte de sus miembros y en artículo 33 regula el tema de los desaparecidos (Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y el Comité Internacional de la Cruz Roja, 2009, p.9), todos estos presentando infracciones graves en dicha masacre.

Dentro de ésta, se presentó homicidio, desplazamiento y tortura, violando la Constitución Nacional, el DIH y el DIDH.

De acuerdo al Informe de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre su Misión de Observación en el Medio Atrato de 20 de Mayo de 2002, el Estado Colombiano, en tanto que como está demostrado en el caso de la masacre, se dieron las alertas tempranas, es

responsable de ésta en tanto que cayó en la infracción grave al deber de prevenir, por omisión, porque la insuficiencia de agentes del Estado en el territorio no garantizó ni protegió los Derechos de los ciudadanos en el momento que permitió el paso de los Paramilitares por el río Atrato, al igual que en la llegada de las avionetas a Vigía del Fuerte; de la misma forma en el aspecto positivo, no previno la infracción y no protegió a la población civil ni le prestó atención en el momento de la masacre ni en el momento de los desplazamientos.

Son entonces primordiales los derechos a la verdad, la justicia y a la reparación integral dentro de una sociedad en la cual se han cometido crímenes atroces. En especial, merece atención el derecho a la verdad, pues es a partir de este que se garantiza el respeto a las víctimas y la no repetición de los hechos: “el derecho a la verdad comporta tanto el derecho de las víctimas de graves violaciones de derechos humanos y de sus familiares a conocer los hechos y circunstancias en que acaecieron dichas violaciones, como el derecho de la sociedad entera a saber los motivos por los cuales tales hechos se produjeron, con miras a preservar la memoria colectiva y evitar de esa manera que hechos de esa índole vuelvan a presentarse (ver principios 2, 3 y 4). Este derecho tanto individual como colectivo implica igualmente el deber de recordar las atrocidades acaecidas en el pasado...” (Uprimny, 2006, pp. 143-144).

2. Justicia Transicional y Reparación en Colombia

La controversia generada por los diversos diagnósticos en torno al conflicto armado colombiano es una de las más abundantes en cuanto a la producción intelectual y social en el análisis de los conflictos contemporáneos, pues se ha desarrollado por un período demasiado largo con características y especificidades que han permitido interpretarlo desde múltiples perspectivas; además de ser el más antiguo de los conflictos no resueltos, el colombiano es uno de los que despierta mayor interés por lo que significa buscar una salida clara y duradera, que hasta el momento no parece cristalizarse.

2.1. Colombia y su paso a la justicia transicional

La época comprendida entre 1948 y 1964 en Colombia es conocida como el periodo de la violencia, durante el cual se cometieron múltiples actos en contra de la población con un alto contenido de crueldad y se aceleraron los procesos de urbanización debido a la expulsión, a causa de la violencia, del campo a las ciudades intermedias y principales de los campesinos que trabajaban la zona.

Al contrario de lo que se pensaba, la guerrilla colombiana tuvo un gran auge mientras a nivel mundial se llevaban a cabo procesos de desmovilización con el fracaso de la Unión Soviética, sin embargo, este proceso no se dio en Colombia y su exacerbación fue al máximo, ya que los grupos guerrilleros debido a la autonomía política y financiera resistieron a la caída de la Cortina de Hierro.

Y aunque tras la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, los movimientos indígenas y campesinos tuvieron auge, no lograron resolver el problema de tierras evidenciado en situaciones inequidad, pobreza y exclusión derivadas de la época colonial y la posterior repartición de éstas entre las élites y el Estado en la época independentista. Estas Ligas Agrarias se convirtieron en autodefensas y en 1964 surgieron las FARC, el ELN, y el paramilitarismo, a lo que se aunó desde 1978 el problema del narcotráfico.

Estos factores han hecho que el conflicto en Colombia se perpetúe desarrollándose como un conflicto casi que intratable, de acuerdo al modelo de Fisas, por las características que contiene y sus repercusiones al momento de tratar entablar un proceso de paz: la duración en el tiempo del conflicto, el número de actores armados involucrados, su financiamiento y sus divisiones, la cantidad de muertes a causa del conflicto, las redes de crimen organizado y el contrabando de drogas.

Debido a esto, en Colombia ha sido necesario el proceso de adopción de la justicia transicional como forma de encontrar una salida negociada al conflicto con miras a alcanzar la reconciliación nacional y la paz duraderas, atendiendo los llamados del derecho constitucional e internacional.

2.2 Consideraciones claves de la justicia transicional en Colombia

Los lineamientos analizados a continuación son los más relevantes que han sido creados dentro del marco de justicia transicional como puente hacia la consecución de la paz y la reconciliación entre los GAMIL y la sociedad, en especial con las víctimas de éstos.

Los Gobiernos colombianos basados en La Constitución Política de 1991 han realizado diferentes desarrollos legales dentro del tema de víctimas toda vez que cambia la ideología política que dirige al país. Dentro de estos, a medida que el tiempo avanza, se evidencia la diferenciación cada vez mayor de los enfoques: víctimas, víctimas de conflicto armado interno, niños víctima, mujeres víctima y víctimas del delito de la desaparición forzada. Esta normatividad y los tratados internacionales ratificados por Colombia que constituyen el Bloque de Constitucionalidad, conforman el marco político normativo en cuanto al tema de víctimas, a quienes se les debe proteger, atender y reparar de forma integral (Ver anexo 8)

En cuanto al Bloque de Constitucionalidad de Colombia se han ratificado diferentes tratados internacionales en lo concerniente al tema de víctimas, dentro de ellos, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales dentro de la Declaración Universal de Derechos Humanos, y la Convención Americana sobre Derechos Humanos. El Estado tiene dos ámbitos de obligación en cuanto a los DDHH: el deber de respeto y el deber de garantía. En el primero se compromete a no efectuar, conllevar ni consentirle ningún acto de violencia sobre las personas involucradas en el conflicto, inclusive si se desarrolla conflicto armado, estado de excepción o emergencia. En cuanto al deber de garantía, los Estados deben advertir, indagar, castigar y restablecer sus Derechos, o realizar la reparación a las violaciones de los Derechos Humanos, como se evidenció.

Aunado a esto, es de vital importancia la suscripción al Estatuto de Roma por el Estado colombiano, en donde se considera que cuando los crímenes cometidos son violaciones a los tratados internacionales de los DDHH, el Tribunal Penal Internacional

podrá activar su competencia, sin embargo, Colombia al firmar al Estatuto de Roma, exime al Tribunal durante siete años, es decir, empieza a regir vigor a partir de 2009, ya que los efectos no son retroactivos: "...A través de la suscripción de este instrumento, el Estado colombiano se obligó a juzgar y condenar a penas adecuadas a quienes hayan cometido crímenes de genocidio, agresión o crímenes de lesa humanidad, y , en caso de no hacerlo, a extraditar a esas personas para que sean juzgadas por esa Corte. En cuanto a los crímenes de guerra, Colombia suscribió la declaración del Artículo ciento veinticuatro del Estatuto de Roma, de modo tal que los mismos solo podrán ser juzgados por la Corte a partir del año 2009" (Uprimny, 2006, p. 49)

Hacia finales del siglo en mención, el Estado colombiano se une a la corriente internacional en cuanto a la autorestricción, en procesos de paz, de negociación de acuerdos con Grupos Armados al Margen de la Ley –GAMIL (Uprimny, 2006, p. 48).

Con la subida de Álvaro Uribe al poder en Colombia durante el 2002, se declara el cese de hostilidades con algunos bloques de las Autodefensas iniciándose un proceso de paz en el cual se otorgarían beneficios a las tropas o sujetos que se desmovilizarán, todo esto enmarcado dentro de un proceso de construcción de paz. Debido a esta política, se crean diferentes desarrollos legales, administrativos y políticos que dan respuesta técnica y operativa a las víctimas de delitos efectuados por los GAMIL desmovilizados, –a fin de garantizar sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación–.

Con la subida de Juan Manuel Santos al poder en el 2010 se aprueba la **LEY 085 DE 2010** *Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones, teniendo por objeto lo enunciado en el **ARTÍCULO 1°. OBJETO.** establecer un conjunto de medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas en beneficio de las víctimas, **dentro de un marco de justicia transicional que permita resolver los problemas** derivados de las violaciones de los Derechos Humanos e infracción del Derecho Internacional Humanitario, que posibiliten hacer efectivo el goce de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantía de no repetición, de*

modo que se reconozca su condición de víctimas y se dignifique a través de la materialización de sus derechos constitucionales.

Define víctima en el **ARTÍCULO 3°. VÍCTIMAS.** Personas que individual o colectivamente hayan sufrido menoscabo en sus derechos fundamentales, por hechos ocurridos a partir del 1º enero de 1985, siempre que este menoscabo sea consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas Internacionales de Derechos Humanos. También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de éstas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido menoscabo en sus derechos fundamentales al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima.

La Ley se define justicia transicional de la siguiente forma en el **ARTÍCULO 8°. JUSTICIA TRANSICIONAL.** Entiéndase por justicia transicional los diferentes procesos y mecanismos judiciales o extrajudiciales asociados con los intentos de la sociedad por garantizar que los responsables de las violaciones contempladas en el artículo 3º de la presente Ley, rindan cuentas de sus actos, se satisfagan los derechos a la justicia, la verdad y la reparación integral a las víctimas, se lleven a cabo las reformas institucionales necesarias para la no repetición de los hechos y la desarticulación de las estructuras armadas ilegales, con el fin último de lograr la reconciliación nacional y la paz duradera y sostenible.

En su Artículo 9, la Ley dicta el carácter de las medidas transicionales, en los Artículos 23, 24, 25 se trata sobre el derecho a la verdad, el derecho a la justicia y el derecho a la reparación integral, correspondientemente; –comprendiendo las medidas de reparación integral la “restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y

simbólica”; que a partir del **TÍTULO IV REPARACIÓN DE VÍCTIMAS**, se expresa cómo se llevarán a cabo a través del Plan Nacional Para la Atención y Reparación Integral, y los proyectos, programas y mecanismos para su cumplimiento enunciados en la misma Ley, lo cual da inicio a una política pública fuerte basada en la atención asistencia y reparación a víctimas del conflicto armado en Colombia.

3. Atención psicosocial a víctimas

Existen diferentes métodos de cicatrización o de sanación que generalmente están direccionados a tratar a las personas de forma individual, pero que se convierten en punto esencial en los procesos de restauración o reconciliación local o nacional entre individuos, estos están encaminados a mejorar la salud psicológica de las personas que vivieron un periodo de violencia.

[...] hay unos lineamientos muy generales que pueden guiar las estrategias de cicatrización: a) entender el contexto cultural en el que se encuentra la persona, b) emplear en lo posible, recursos locales, y c) articular el proceso con otros programas de reconstrucción (o reparación) más amplios. De acuerdo con estos parámetros, se pueden utilizar diversas estrategias o herramientas de cicatrización, tales como programas psicosociales, terapias individuales o familiares (por ejemplo psicoterapia), grupos de autoayuda, entrenamiento de grupos de la comunidad en técnicas de apoyo psicosocial, y empleo de formas simbólicas de reparación (Fundación Social, IFA y Auswartiges AMT, 2006, p. 250).

Dentro de los programas psicosociales existen diferentes métodos expresados generalmente a través de las artes en los cuales se logra que la gente se reúna y construya un territorio en común en donde se establecen lazos que permiten crear una red de apoyo, lo cual favorece el desarrollo de las comunidades, sin embargo, el fortalecimiento de la comunidad es posible gracias a que a través de las diferentes dinámicas que se establecen en grupo se logra que las relaciones interpersonales se fortalezcan , que a su vez está determinado por el tratamiento individual que recibe cada persona pues “los programas psicosociales parten de la idea de que existe una fuerte interrelación entre el status psicológico de la persona y el contexto social, por ello promueven e intentan reconstruir el ámbito social y cultural [...] incluyen expresiones creativas a través del arte y la narración de historias...” (Fundación Social, IFA y Auswartiges AMT, 2006, p. 251).

También los actos simbólicos, recientemente incluidos en la política pública de atención a víctimas como forma de reparación, son utilizados en los programas psicosociales como parte del proceso de cicatrización de heridas psicológicas causadas por la violencia:

“[...] algunos actos simbólicos, objetos y rituales pueden ayudar a superar un incidente traumático, convirtiéndose en puntos focales del proceso del duelo. Son más efectivos si son personalizados y culturalmente relevantes e, incluso, pueden ser benéficos no sólo para la víctima sino para la comunidad, como un ícono de un pasado violento que no debe ser repetido. [Los símbolos] son un reconocimiento a la dignidad de las víctimas y pueden coadyuvar a cerrar sus heridas; por ello se consideran medidas de reparación, muchas veces incluidas en programas nacionales de reparaciones. Las muestras de arrepentimiento de los victimarios y las ceremonias y rituales propios de cada cultura también pueden tener un valor simbólico y reconstituyente (Fundación Social, IFA y Auswartiges AMT, 2006, p. 251).

El documento *Desaparición forzada, política criminal y procesos restaurativos. Dilemas y desafíos de la verdad, la justicia y la reparación en el contexto colombiano* de la Fundación Social, IFA y Auswartiges Amt (2006, p. 270-273), muestra algunas de las entidades que llevan a cabo programas psicosociales en víctimas del conflicto en Colombia, como la Fundación para la Reconciliación, que busca “reconstruir el sentido de la vida, la seguridad en sí mismos y la seguridad en los otros”, mediante el trabajo del perdón y la reconciliación a través de estrategias de sanación social, el proyecto fue iniciado en Bogotá bajo la modalidad de Escuelas de Perdón y Reconciliación (Espere) que después de extendió a Barranquilla, Cali, Medellín, Cartago, Pereira, Armenia, Manizales, Bucaramanga, La Dorada, Guaduas, Sincelejo y Quibdó. También está la Corporación de Apoyo a Víctimas Pro-Recuperación Avre que busca “la recuperación integral y la reparación de las víctimas de la violencia sociopolítica, el fortalecimiento de las organizaciones sociales relacionadas con tales procesos y la integración de la salud mental como aspecto fundamental en estos”, lo hacen a través de atención individual y grupal, capacitación y formación para que las víctimas identifiquen el daño y propongan propuestas de reparación y gestión para el fortalecimiento de redes y organizaciones, además de Bogotá, tienen actividades en la Costa Atlántica, el Magdalena Medio, el Suroccidente y Medellín. En 2004 junto con algunas ONG “conformó el grupo pro-reparación integral, el cual [...] promueve la reparación integral de las víctimas como herramienta esencial en el proceso de construcción de paz y reconciliación nacional” a través de procesos de memoria colectiva, estrategias de autoprotección y resistencia de víctimas. En este mismo

sentido se creó el programa Testimonio, Verdad y Reconciliación (Tevere) en 2002 por el Secretario Nacional de Pastoral Social la cual “trabaja por el reconocimiento digno de las víctimas de conflicto y de sus derechos, por medio del fortalecimiento del proceso de acogida y el acompañamiento pastoral a las víctimas, la contribución para la recuperación de la memoria histórica, y la promoción de la defensa de los derechos humanos y del DIH”, de tal forma que toma en cuenta los testimonios de las víctimas como parte del proceso de esclarecimiento de la verdad y del respeto por su vida y dignidad.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL PROCESO DE REPARACIÓN A TRAVÉS DEL TEATRO EN *KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL*

Introducción

Autores como Veena Das(1996, p. 69) reconocen la importancia de que se dé una representación ficcional de los hechos dramáticos para que estos puedan ser asimilados y comprendidos³, y por lo tanto, se produzca una reparación, sin embargo, no es del todo claro el porqué de ese fenómeno. En efecto, aunque parece evidente la utilidad que tienen los lenguajes ficcionales para la superación de los traumas, no queda claro por qué precisamente estos lenguajes tienen esa peculiar capacidad. En el caso de Bojayá se han registrado expresiones culturales, especialmente en la música y la danza, que refieren los acontecimientos relacionados con el 2 de mayo de 2002 y con las consecuencias posteriores a los hechos como el éxodo a Quibdó y la llegada de las entidades del Estado prometiéndolas.

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

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

En esta investigación se analiza una obra en especial, Kilele, tal vez una de las obras artísticas más significativas al respecto que se han realizado en Colombia en los últimos años por varias razones: por referirse a uno de los hechos más vergonzosos

³ Dice Veena Das: Some realities need to be fictionalized before they can be apprehended. This is apparent in the weight of the distinction between the three registers of the real, the symbolic, and the imaginary in the work of Lacan, and in Castoriadis's formulation of the necessity of working on the register of the imaginary for the conceptualization of society itself.

ante la comunidad internacional por evidenciar la responsabilidad del Estado en los hechos como lo determinó el informe del Alto Comisionado de las Naciones Unidas (ONU, 2002, pp. 19-24); por la labor investigativa que se dio en torno a la creación y producción de la obra; por las características estéticas intrínsecas y semánticas de la obra; por haber vinculado en su génesis y en su puesta en escena a la población víctima de los acontecimientos; y por la relevancia que ha tenido en el ámbito nacional. Por estas razones, se trata de una obra muy pertinente para determinar cuáles son los elementos de reparación integral a víctimas que se pueden dar en una obra artística, específicamente, una obra perteneciente al ámbito de las artes performativas como Kilele.

Para el análisis se definieron una serie de aspectos que son importantes en la reparación integral y que estaban relacionados directamente con la obra:

- Construcción y preservación de la memoria. Este aspecto está estrechamente relacionado con una parte importante del derecho a la verdad en cuanto memoria: «La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y reestructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la reparación, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el reconocimiento de su sufrimiento» (Ceballos, 2002, p. 8). También se vincula con el derecho a la reparación integral como mecanismo que contribuye a la garantía de no repetición y como medida de satisfacción.
- Elaboración de sentido. Este aspecto está relacionado igualmente con el derecho a la verdad como en el caso anterior, pero también como parte de la reparación integral, primero como mecanismo de atención psicosocial de la población afectada y también como medida de satisfacción. Actúa también como un mecanismo de reparación simbólica que es un tipo de reparación que se estipula en la Ley de Víctimas la cual hace parte de la justicia transicional colombiana. Como en el caso anterior se vincula también con el derecho a la

reparación integral como mecanismo que contribuye a la garantía de no repetición y como medida de satisfacción y rehabilitación.

- Homenaje y reconocimiento. Al igual que en el caso anterior, hace parte del derecho a la reparación integral como medida de satisfacción, en cuanto acto de conmemoración y homenaje a las víctimas.

Es claro que los tres aspectos están relacionados entre sí y que en gran medida contribuyen, en su conjunto, a la realización de los derechos mencionados. Sin embargo, en el análisis se tratarán de manera separada para una mejor claridad en la determinación y explicación de los elementos que están relacionados con cada uno de estos aspectos.

1. Cuestiones metodológicas en el análisis

Teniendo en cuenta el propósito de esta investigación, para el análisis de la obra se tuvieron en cuenta diferentes criterios, fuentes y categorías de análisis.

Los criterios fueron los siguientes:

- Criterios de política pública: consisten en los lineamientos y conceptos que se definen en la primera y segunda parte de la investigación y que determinan qué se entiende por reparación integral y reparación simbólica desde la política y la normatividad en el ámbito mundial y nacional, y que, en efecto, determinan qué es lo que se espera que suceda con la reparación integral y simbólica.
- Criterios estéticos: consisten en los lineamientos y conceptos propios de la creación escénica provenientes tanto de la teoría acerca del teatro como de la práctica artística.
- Criterios provenientes de otras ciencias sociales: consisten en los lineamientos y conceptos que buscan explicar los fenómenos sociales relacionados con acontecimientos altamente traumáticos. Estos conceptos se exponen también en la primera y segunda parte de este estudio.

Las fuentes para el análisis de Kilele fueron las siguientes:

- Sobre Kilele:
 - Las diferentes versiones textuales de la obra Kilele.
 - El registro visual de la obra.
 - Cinco presentaciones en vivo de la obra donde se tomaron notas de aspectos relevantes para la investigación.
 - El documental acerca de la gira de la obra en el departamento del Chocó.
 - Las entrevistas al autor de la obra, al director y a los actores.
 - Documentos de prensa acerca de la obra.

- Sobre la semiótica y la semiótica escénica:
 - Semiósfera: Lotman.
 - Semiótica: Eco, Beristain, Greimas, Barthes.

Las diferentes categorías de análisis se expondrán en cada uno de los capítulos que corresponden a esta parte de la investigación.

El procedimiento de análisis consistió en la puesta en consideración de las preguntas guía definidas para cada parte a partir de una elaboración conceptual previa y una constatación en los elementos de la obra de cada aspecto relacionado con la reparación. Es importante aclarar que en esta investigación cuando se hace referencia a la 'Obra', esta se entiende en su totalidad y no sólo como el texto literario, es decir, la obra en su génesis, en su escritura, en su texto, en su proceso de montaje y en su puesta en escena.

2. Kilele o el entierro de los muertos

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

T.S. Eliot. La Tierra baldía

Cuando ocurrieron los hechos de Bojayá, el autor de Kilele, Felipe Vergara, estaba en Bogotá y se enteró de lo que había ocurrido, como la gran mayoría de personas, por los medios informativos. Como menciona Vergara en la entrevista (ver anexo 1) uno de los aspectos que le llamó más la atención, fuera del hecho de que en este acto se evidenciaba la confluencia de los tres actores principales del conflicto, incluyendo al ejército colombiano por omisión, era un artículo que salió al poco tiempo donde se mencionaba que los habitantes habían realizado un ritual mágico-religioso relacionado con las prácticas y creencias propias de la cultura chocona afrodescendiente en el que formulaban una especie de maldición contra los responsables de los actos que habían llevado a la muerte de gran parte de la población de Bellavista cuando una pipeta de gas cargada de explosivos había estallado en la iglesia donde la población civil se había refugiado.

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

Los hechos ocurridos en Bojayá no sólo afectaron la vida de los pobladores sino también su muerte, así como se afecta la muerte en el caso de las personas

desaparecidas al impedir la realización de las prácticas sociales y culturales que permiten el duelo y la restitución de los espacios asignados a los vivos y a los muertos. La mayoría de cadáveres fueron dejados atrás sin un entierro adecuado, a causa del terror, por demás lógico, que sintieron los pobladores que tuvieron que huir de su territorio y de sus hogares, dejando atrás los cuerpos desmembrados de sus familiares en una fosa común que se improvisó en el único terreno seco que encontraron: sin nombre, sin identidad, sin reconocimiento.

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

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

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

El trabajo que implicó la creación de Kilele, una obra que partía de un acto de inminente destrucción, fue un trabajo de memoria continua, de volver una y otra vez sobre los hechos desde diferentes enfoques, incluyendo en su base los testimonios de las víctimas y una aproximación a la cultura de la que hacen parte, posibilitando lo que Margalit denomina un recuerdo compartido que “es más que un mero acumulador de recuerdos individuales: necesita un entendimiento [...] integra las diferentes perspectivas de los que comparten en una versión única o, por lo menos, en pocas versiones, las perspectivas de las personas que estaban, [de esta forma] otras personas [...] pueden ser incorporadas a esa experiencia por las personas que participaron de los acontecimientos” (Margalit, 2002, p.44). Kilele Se constituye en un acto de no olvido que, como dice el autor, le da un marco visible a los hechos y les concede la relevancia que deben tener para una sociedad: «tratamos de que a estos fenómenos, como lo que pasó en Bojayá, se les dé una importancia, la importancia que tienen, porque de otra manera se olvidan en el afán de los días» (Ver anexo 1 p. 16).

La memoria es algo que se construye y modifica, sin embargo, no es que los hechos se modifiquen en su realidad o que cambien los hechos que efectivamente ocurrieron, es el significado que pueden tener lo que se actualiza en el acto de su representación. La memoria configura una interpretación visible. En este punto cobra gran relevancia la reflexión de Paul Ricoeur sobre la memoria y la imaginación, donde la memoria-imagen, la memoria que se transforma y representa a través de imágenes consiste “en ‘poner ante los ojos’, una función que puede ser calificada como ostensible: ésta es una imaginación que muestra, que da para ser vista, que hace visible” (Ricoeur, 2004, P. 54)⁴. En Kilele se da un proceso de representación que implica construcción de memoria como un “poner ante los ojos” y que implica al mismo tiempo una concientización sobre una verdad que se muestra.

La verdad que se muestra en Kilele es la verdad de un trauma social en relación con la tragedia vivida por un pueblo que sufrió la muerte, a manos de unas fuerzas ajenas

⁴ El texto original es el siguiente: «So it is also as a mixed form that we must speak of the function of the imagination consisting in "placing before the eyes," a function that can be termed ostensive: this is an imagination that shows, gives to be seen, makes visible».

y violentas, de gran parte de su gente, los cuales además quedaron sin enterrar, lo que convirtió tanto a vivos y a muertos en almas en pena.

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

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

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

Este número (119) se convertiría en un número simbólico ya que la cifra precisa de muertos, debido al caos que se generó y a la falta de presencia de las autoridades competentes que realizaran el levantamiento de los cadáveres, se modificaría posteriormente tras las investigaciones del caso. Los ritos funerarios, el *gualí*⁵ por los niños, que es la ceremonia propia de la cultura de los pobladores de Bojayá, rito que está acompañado de cantos y oraciones, y el velorio por los mayores, se representan en la penúltima escena de la obra, que realmente se trata de la última escena, ya que

⁵ El gualí es un ceremonial representativo de la costa pacífica colombiana, en especial de las zonas rurales, y consiste en una serie de cantos, recitales y juegos que se celebran con ocasión de la muerte de un niño (gualí).

la escena final (XVI) se trata de un epílogo que cierra la historia con la muerte simbólica del protagonista de la obra: Viajero.

Lo que se plantea con Kilele es la recuperación en el campo de lo simbólico de una realidad relacionada con un trauma social derivado de unos acontecimientos que están vinculados a un conflicto nacional de grandes dimensiones en el cual hay una seria responsabilidad del Estado colombiano. Esta recuperación incide directamente en la elaboración de una memoria colectiva sobre los hechos y en la elaboración del duelo en las víctimas. Lo primero se da por medio de la representación, a través de un proceso estético que implica una dimensión dialógica –fundamental para Jelin– (2002, p. 95), ya que la obra se construye con base en los testimonios de las víctimas, en la que el autor se convierte en un testigo de un segundo nivel, de acuerdo a los niveles que señala Laub (ver capítulo I, acápite 3.3), como testigo de los testimonios. La obra tiene entonces un carácter testimonial especial que genera una lectura simbólica de los acontecimientos.

Por otro lado, produce un efecto directo en el público al tratarse de una obra performativa, lo que se hace muy relevante desde la perspectiva de la memoria sensible, en la que se genera una apelación directa al espectador –en su dimensión sensorial– lo que en gran medida hace que haya una re-presentación, que se viva el acontecimiento. Kilele es una memoria viva, es decir que se hace presente en cada actualización.

Todo lo anterior, que tiene estrecha relación con la conformación de una memoria colectiva sobre los hechos, también cumple una función reparadora como medio simbólico en el proceso de duelo (Santner, 1992, p. 144).

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

3. Kilele o la arquitectura del mundo

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

Friedrich Nietzsche (Así hablaba Zaratustra)

El espacio teatral crea un espacio ilusorio que se convierte en el lugar ficcional donde ocurren las acciones, de esta forma produce por unos momentos un desdoblamiento, como ocurre también en cine, entre un espacio real que corresponde al espacio de la sala donde se encuentra el auditorio y un espacio imaginario. Este es un punto fundamental que permite el juego estético, donde se establecen una serie de relaciones semióticas que hacen parte de un pacto narrativo en el que las facultades imaginativas del espectador se ponen en juego⁶. Se trata de la formación de un campo ilusorio que se despliega más allá de los horizontes espaciales concretos. Cuando un personaje, encarnado en un actor, sale de la escena, no sale al espacio de la realidad, sino a un espacio imaginario que extiende el espacio ficcional que es completado por la imaginación del espectador. Entre una escena y otra hay una continuidad del mundo ilusorio. Lotman, lingüista y semiólogo ruso (1922-1993), estudió desde la perspectiva de la semiótica el fenómeno teatral, este autor dice sobre el espacio del teatro lo siguiente:

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

⁶ El pacto narrativo es un concepto desarrollado por Umberto Eco que hace referencia al convenio que se da entre un texto y un lector acerca de los marcos de posibilidad en el universo del texto, un claro ejemplo son los cuentos infantiles donde los animales hablan y el lector asume esto como algo natural al universo ficcional del cuento; en cambio en una obra de corte realista como *La educación sentimental* de Flaubert, se establecen otras reglas donde el gato que aparece en el primer capítulo de la segunda parte sólo se restriega sobre el terciopelo y el lector no espera que hable sino solamente que a lo sumo maúlle. Sobre este tópico puede consultarse la ingeniosa obra de Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*.

Esta oposición de la que habla Lotman sugiere la posibilidad de la creación de otra realidad que, en el caso de Kilele, se convierte en un espacio subsidiario de la realidad de la sala, a saber, el mundo de los espectadores. En Kilele se dan una serie de correspondencias entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, sin que se trate de una obra de corte realista, ya que se trata de una obra, como lo expresa su director (ver el anexo 2, entrevista a Fernando Montes), de una obra con elementos que pertenecen a una estética profundamente surrealista y simbolista.

Ese espacio nuevo y originario⁷ que se presenta apela, al ser ilusorio, a la imaginación del espectador, quien es el encargado de actualizar su sentido. De hecho, como señala Umberto Eco «todo texto [refiriéndose en especial a los textos literarios] es una máquina perezosa que le pide al lector [espectador] que le haga parte de su trabajo» (Eco, 1996, p. 11). De esta forma, la obra se convierte en un mecanismo para la interacción social y la interpretación sobre un tema concreto que se representa en la obra. En el caso de Kilele, al ser una obra con un componente referencial alto sobre los hechos acaecidos en Bojayá, se establece un campo semántico y semiótico para la interpretación de estos hechos en los que el espectador, al pertenecer a la sociedad y al territorio donde ocurrieron, establece una identidad y apropiación de los mismos.

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

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

Aunque el espectador no tome, gracias al pacto narrativo que se establece, las acciones como algo completamente real, es decir que si cae alguien muerto en escena no va a acudir por ayuda, el espectador efectivamente está ante acciones que de alguna forma no están siendo sólo representadas y que en el espacio escénico son

⁷ Vattimo establece en Poesía y ontología una diferencia entre el concepto de original, relacionado con la novedad, y el concepto de originario, como generador de nuevos significados.

reales (presentadas). En Kilele, sin embargo, ocurre un fenómeno particular que consiste en que la división entre los dos espacios que establece Lotman –el espacio de la escena y el espacio de la sala donde están los espectadores– pierde de alguna forma sus límites, ya que el espacio escénico invade la sala. Esto ocurre por dos hechos: primero, porque espacialmente la escena se extiende a la sala, por ejemplo, cuando los actores aparecen y caminan por entre el público; y segundo, porque es una obra que en algunos momentos apela directamente al espectador integrándolo dentro de la obra, por ejemplo cuando Castaño, que representa al perro de los diosillos, gruñe y olfatea a los espectadores, o como cuando llagan las modelos, representantes de las ayudas humanitarias y de las intervenciones estatales y saludan y abrazan al público como si se tratara de reinas en un carnaval que está ocurriendo en ese momento . Es tanto así, que cuando se presentó la obra en algunas de las poblaciones de Chocó, algunos espectadores, ante la aparición en la obra de las modelos que querían abrazar a las víctimas, se pararon para ser saludados y abrazados como si se tratara realmente de los personajes que estaban representando (Ver en los anexos 3 y 4, entrevistas a Magda Niño y Liliana Ramírez).

Se efectúa en Kilele una integración del espacio ilusorio o ficcional y el espacio real donde acontece la obra, entre el escenario y la sala, entre el espacio de los actores y el espacio de los espectadores.

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

El acontecimiento escénico actúa entonces como un mecanismo de catarsis en el que el espectador realiza un ejercicio de conmoción interior gracias a una compleja serie

de mecanismos y procesos que se ponen en juego en la obra. Esta catarsis, así como se da en algunas de las manifestaciones del pueblo de Bojayá, sobre todo en música y danza (Bello, 2005, p. 63), efectúa una acción de atención psicosocial y de superación del trauma que estaría relacionada con la reparación integral.

En esta investigación, como se mencionó al final del acápite anterior, se analizarán algunos de los procesos que están permitiendo la construcción de sentido. Estos procesos se analizarán de forma independiente en los siguientes apartados.

3.1 La estructura actancial en Kilele

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

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

Por otro lado, los actantes generan correspondencia con los actores sociales, en el sentido que tiene el término 'actor' en el campo de la sociología y la política, es decir, como un actor político, un actor social, y en general, como una fuerza social o política en las relaciones que se dan en un sistema o situación específicas. Estas

correspondencias obedecen a una lógica en la que los actores en el mundo de la realidad pueden corresponder a actantes en el mundo de la ficción. Por lo tanto, la estructura del conflicto que enmarca los hechos se proyecta sobre la estructura que enmarca en conflicto en el mundo de la obra. Por lo tanto, se genera un vínculo entre la estructura actancial de la obra y la estructura social y política del conflicto alrededor del cual se produjeron los hechos de Bojayá.

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

El análisis actancial hace parte de las propuestas de análisis literarios que tienen una aproximación estructuralista, y que tuvieron su origen en la lingüística estructural fundada por Ferdinand de Saussure. Sus principales gestores fueron Roland Barthes, A. J. Greimas y Todorov. El análisis actancial tuvo como precedente los trabajos realizados por Propp, quien desarrolló un método para el análisis estructural del relato, a partir de su estudio sobre los cuentos populares rusos, donde logró identificar que muchos de estos relatos se podían simplificar en estructuras comunes en las que

usualmente en héroe pasaba por secuencias y pruebas similares. El análisis que se desarrolla acá se basa en el análisis que desarrolla Helena Berinstain en su libro *Análisis estructural del relato literario*.

Los actantes se definen de acuerdo al tipo de relación actancial, es decir, de acuerdo a la función que cumplen en un sistema narrativo, de acuerdo a la función que cumplen en el desarrollo de los hechos. Estas relaciones Todorov las sintetiza en tres tipos:

- Desear
- Comunicar
- Luchar (participar)

Greimas propuso identificar a los actantes en relación a estos tres tipos de relaciones según el siguiente esquema del cual se derivan seis tipos de actantes en una lógica de oposición:

- Sujeto/objeto: relación de deseo.
- Destinador/destinatario: relación de comunicación.
- Ayudante/oponente: relación de participación en la lucha.

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

En una primera instancia podría pensarse que en Kilele cada uno de los personajes que se enuncian al inicio de la obra en su texto, correspondería a un actante. Sin embargo, rápidamente se descubriría que hay grupos de personajes que cumplen una misma función y que, por ende, representan un mismo actante, como sucede en el caso de los *diosecillos de poca monta, las ensombrilladas y los dioses exiliados*.

En Kilele se conforman básicamente los siguientes actantes:

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

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

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

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

Viajero (sujeto) > desea > Justicia (objeto)

Por otro lado se dan las relaciones de oposición y colaboración (ayuda) frente al deseo de Viajero de hacer justicia. Como oponentes aparecen, en efecto, los diosillos nuevos, que son los actores de las muertes. Como ayudantes aparecen Atrato que en el caso de la justicia como castigo al crimen es el que provee a viajero

del conocimiento para realizar la maldición contra los autores; y que en el caso de la realización de los ritos funerarios es el que impele a Viajero a responder al llamado de las ánimas. Los dioses exiliados, aunque en menor medida, ya que son al mismo tiempo parte del pueblo (los locos) y parte de los dioses antiguos, es decir, los representantes de la cultura de la población, pueden ubicarse dentro del grupo de ayudantes: Helena (Santa Rita) previene a Viajero, de forma cifrada, sobre la fecha en que ocurrirán los acontecimientos.

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

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

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

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

La función actancial que tiene Rocío, la hija de Viajero, parece mucho más compleja, ya que por un lado es el objeto de deseo de Viajero, es decir, el personaje de la obra

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

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

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

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

como los que sucedieron en Bojayá⁸. Sin embargo, en el caso del análisis actancial de Kilele, se trata más bien de proveer de criterios para la evaluación de mecanismos, acciones y medidas estrechamente relacionadas con componentes fundamentales del derecho a la reparación integral (atención psicosocial o psicológica y homenaje a las víctimas, entre otros) y con elementos esenciales de la justicia transicional (derecho a la verdad, reconciliación y construcción de paz, entre otros).

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

En el caso de las estructuras actanciales que son propias de las artes narrativas, es decir, en las que se cuenta una historia (teatro, cine, en algunos casos danza y literatura narrativa) se genera una proyección de la estructura política y social que enmarca una realidad y los acontecimientos que ocurren en esa realidad, por lo que se crea un ámbito o campo ficcional propicio para hablar sobre temas traumáticos, lo que, si se tiene en cuenta lo dicho varios autores sobre el trauma y, en general, sobre los efectos que tiene en los individuos y las colectividades que experimentan situaciones traumáticas como las ocurridas en Bojayá (ver el acápite 3 del capítulo I), permite establecer conexiones y vínculos entre el espacio ilusorio, en términos de Lotman, y el espacio real, con lo cual se permite la construcción de sentido gracias a la posibilidad de identificar actores sociales con actantes ficcionales en un conjunto semántico con un sentido pleno y de totalidad que es una cualidad de la novela y que se puede extrapolar a las demás artes narrativas.

Las relaciones actanciales en Kilele reflejan las relaciones sociales que enmarcan la tragedia de Bojayá. Actúan como una representación y concretan un testimonio vivo que se actualiza por medio de la puesta en escena de la obra. Permiten comprender,

⁸ Un año después de la tragedia, en una visita a Bojayá del subdirector de la Red de Solidaridad Social y de funcionarios del Ministerio de Vivienda, del Instituto de Planificación Eléctrica y de la Gobernación de Antioquia, se anunció la destinación de 59 millones de pesos para que la población de Bojayá contara con 3 horas más de luz diarias. Sin embargo, para ese entonces la Electrificadora de Bojayá se hallaba en quiebra y ni siquiera podía proveer del servicio de energía las cuatro horas que proveía antes, por lo que la asignación de 59 millones no podía servir para proveer de horas adicionales de energía. (BELLO et al, 2005, pp. 160-161)

por tanto, al estar integradas en una narración, es decir, una serie de acciones, imágenes y secuencias en función de un tema y un desarrollo, un acontecimiento. Se genera en Kilele un marco de interpretación. Al tratarse de una obra con un referente real a un trauma social, la obra tiene una función reparadora para la sociedad en general y para las víctimas en particular, en el sentido que sugieren las obras de Caruth, Jelin y Laub, antes mencionadas (ver la acápite 3 del capítulo I), a través de procesos semióticos como la estructuración actancial de «una verdad» sobre los acontecimientos. Los espectadores identifican las relaciones de oposición y complementariedad de los diferentes actores sociales (actantes en el mundo ficcional) que gobiernan la lógica que subyace al conflicto. No se trata, sin lugar a dudas, de una verdad histórica objetiva, pero integra un marco referencial concreto de hechos comprobables con una verdad subjetiva que tiene gran relevancia en la construcción de sentido sobre los acontecimientos que es operante como reparación simbólica y como mecanismo para la elaboración del duelo, entre otras funciones que se identificarán más adelante.

3.2 Proceso de simbolización en Kilele

Los símbolos, y en general el sistema simbólico en la obra Kilele, surgen fundamentalmente del encuentro entre dos mundos: el mundo del autor de la obra y de los miembros del grupo Varasanta y el mundo de los pobladores del Chocó en donde Vergara realizó el trabajo de investigación artística. Vergara en su entrevista señala que en los inicios de la creación de la obra que estaba interesado en el tema del entierro de los muertos tema que estaba relacionado algunos textos con los que había tenido contacto de la literatura grecolatina, en especial de la Eneida y de las obras de los autores de la tragedia griega. Señala Vergara que el tema de los cadáveres insepultos en un tema universal frecuente en la literatura y en la historia, lo que usualmente está relacionado con guerras y conflictos dramáticos (Ver anexo 1 entrevista a Felipe Vergara).

¿Cómo que no? Y qué me dice de, Vigía, Bellavista, Tagachí, Fallujah, El Carmen de Atrato, Sarajevo, San José de Apartadó, Mapiripán, Puerto Lleras, Troya, Pueblo Nuevo, Bracito, Srebrenica, Ciénaga, Hiroshima, El Cibao, La Gabarra, Halabja, El Charco, Tiro, Riosucio, Juradó, Kabul, Candelaria, Toribío, Nagasaki, Nueva Esperanza, Kabezi, Remacho, My Lai, Los Sotos, Salaquicito, Karam, Domingodó, Tal al Afar, El Veinte, Bocas de Amé, Pananti, Bartolo, Panzos, Kosovo, Puerto Conto, La Chinita, Guernica, Varsovia, San Martín de Porres, Bagadó, Kakrak, Damasco, El siete, Cartago, Las Brisas, Beit Rima,

Dujail, Napipí, Gatumba, Lloró, Cachemira, Caño Seco, Bagdad, Tibú, La Española, Samarcanda... (Kilele, acto X)

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

Otro referente claro a la literatura y cultura grecolatina es el tema del Caballo de Troya, que es transpolado en la obra tanto a las lanchas en las que vinieron las tropas Elmeridas como a la pipeta que explotó.

Viajero hace referencia a Odiseo y Eneas como el héroe que busca regresar a su tierra, lo que señala otro de los temas importantes de Kilele, el tema del regreso, en este caso un regreso a una tierra baldía y arrasada, un territorio de muerte.

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

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

Élmer y las tropas elméridas: los paramilitares. El nombre proviene del nombre que tiene el bloque de las autodefensas que hacía presencia en la zona en la época en la que ocurrieron los hechos, el Bloque Élmer Cárdenas.

Manisalva: el ejército. El nombre proviene del Batallón Manosalva, que era el encargado de los puestos de control y vigilancia en el río Atrato Medio, y que por negligencia u omisión permitieron que las tropas paramilitares llegaran hasta Bellavista.

Noelia: la guerrilla. El nombre proviene de un hecho que había ocurrido días antes de la tragedia, en el cual tropas del frente 34 de las FARC, del Bloque José María Córdoba, habían asaltado y saqueado una embarcación de las comunidades del Medio Atrato que transportaba víveres y ayuda humanitaria para las tiendas comunitarias. El nombre de la embarcación era «Arca de Noé». Se trata de una simbolización de los actos cometidos por este actor contra la población. (Guerrero & García, *Medio Atrato...*, 8-9)

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

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

“No nos mató la pipeta, pero nos va a matar la ayuda. Mire, yo estoy llevado, decepcionado. Aquí ya nadie quiere hacer nada. Hay como pereza, desánimo. La gente se está acostumbrando a algo así como la mendicidad” (Gómez, 2003, 25 abril).

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

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

También aparecen varios elementos que representan y simbolizan la cultura de las poblaciones chocoanas del Atrato.

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

Se evidencia en Kilele la presencia de una gran cantidad de elementos simbólicos que contribuyen en la construcción de sentido y en la creación de un canal de comunicación entre dos culturas, una regional y vernácula y otra perteneciente a un

ámbito con referencias de alguna forma más universales, o cuyos códigos tienen un rango más amplio. Se establece, por tanto, un puente simbólico que, por un lado, permite la interpretación de los hechos de Bojayá desde un enfoque donde se generan relaciones con temas antropológicos fundamentales, y por otro, permite una lectura en la que los elementos particulares de la cultura del Medio Atrato se corresponden con elementos de la literatura y la cultura universal.

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

Por otra parte, el proceso de simbolización determina un campo polisémico en el que la obra puede ser interpretada de diferentes maneras dentro de los límites de la interpretación⁹, lo que posibilita un intercambio social más amplio. El canto de los guacos para la cultura chocoana está relacionada con un presagio de la muerte; pero también puede verse desde una perspectiva antropológica como un símbolo de una cultura mítico-religiosa; también puede interpretarse como una presencia de un elemento natural no domesticado, es decir, como representación de una entidad de las fuerzas que no son controladas por el hombre, lo que se relacionaría con Castaño, el perro de los diosecillos en la obra, el lado salvaje y maligno de la naturaleza

⁹ Umberto Eco trata el tema de los límites de la interpretación en dos obras: *Lector in fábula* y en *Los límites de la interpretación*. En estas obras fundamenta una teoría que trata de hacer un contrapeso a la estética de la recepción que a grandes rasgos plantea que toda interpretación es igualmente válida; en contraste, Eco define una posición moderada y establece que hay parámetros de validez en la interpretación, entre éstos, que toda interpretación parte de un sentido literal, es decir, de un primer sentido que tienen las palabras y, en general, los significantes, sobre el que posteriormente se derivan los otros sentidos que tienen una naturaleza connotativa. Otro de los elementos que determinan la interpretación es la estructura y la lógica que se establece al interior del texto o del sistema de significados. En efecto, aunque existe una polisemia, existe un rango de validez o certeza que se deriva de parámetros racionales.

humana. En efecto, hay un grado de indeterminación que posibilita una lectura menos rígida y, por tanto, menos determinada de antemano. La polisemia es común en el lenguaje cotidiano, en especial cuando se descubre un doble sentido en las palabras; sin embargo, en muchas de las obras artísticas es un carácter esencial que posibilita y potencia la intervención activa del espectador que se hace parte de la obra como el que logra completar o descubrir el mensaje o el tema subyacente. Se trata entonces de una invitación a efectuar un proceso de elaboración de sentido en dos niveles: en un nivel individual, entre el espectador y la obra; y en un nivel colectivo, donde se intercambian las percepciones que se tienen para corroborar o validar la propia interpretación o para descubrir un aspecto que no se había descubierto. Kilele se convierte de esta forma en un campo de elaboración de sentido individual frente a unos hechos concretos y en un campo de interacción social para la elaboración y dialogización del sentido de esos hechos, en consecuencia, posibilita el encuentro con el Otro, lo que es un factor fundamental de reparación ya que ayuda a restituir un entorno social en relación a los acontecimientos traumáticos: permite hablar de ellos.

3.3 La construcción del conflicto dramático en Kilele

Todos los días Viajero pasta su vida
e imagina el olvido como un depósito desierto,
una cosecha de la nada. Y sin embargo, Viajero,
tu olvido está tan lleno de memoria...

Vergara (Kilele, acto VI)

El conflicto (la complicación) es uno de los elementos esenciales del drama y de la épica para Aristóteles (Poética) junto con los personajes y las acciones. El conflicto, sin embargo, está emparentado a tres elementos: la complicación y el desenlace, que son los elementos que hacen que se desarrolle la historia; la trama o fábula, que es el orden en que se presentan las secuencias o las acciones; y el carácter, que para Aristóteles es «es lo que revela el propósito moral de los protagonistas, es decir, la clase de hecho que intentan evitar» (Aristóteles, s.f.: 8).

La construcción del conflicto en Kilele estaría relacionada con esos tres aspectos que se analizan a continuación.

- La complicación y la trama:

En el primer y segundo acto de Kilele se presentan a través de la voz y las acciones de los tres diosecillos, de manera simbólica, dos elementos que señalan la situación que previa de la que parte la obra: el primero es la muerte de la población, las diosas apagan velas (vidas) mientras realizan un conteo como si se tratara de un juego de niños; la segunda, es el robo de sus tierras y el desplazamiento, lo que en la obra se representa de manera irónica en la canción de los tres diosecillos. Estos dos actos conforman un preámbulo donde se señala un conflicto previo relacionado estrechamente con los acontecimientos que sucedieron efectivamente en Bojayá y con la situación de las poblaciones del Atrato en torno al conflicto armado en Colombia.

En el tercer acto aparece Viajero que está perdido en una inmovilidad sin tiempo en la que los sucesos pasados y presentes se mezclan. El ángel de la muerte lo despierta y lo llama a regresar, aunque para Viajero es el regreso a un pueblo que ya no existe. En este acto se establece el conflicto (la complicación) principal de la obra: la imposibilidad del regreso. Viajero vive en un presente plagado de fantasmas (recuerdos de personas que ya no están) y debe encontrar la manera de regresar, es decir, de confrontar ese pasado para poder volver a un presente.

Del cuarto al sexto acto se narran episodios previos a la tragedia d Bojayá. En el Séptimo acto Viajero desciende al mundo de las sombras donde se encuentra con Polidoro, su hijo, muerto, al que le pregunta por Tomasa, su esposa, y Rocío, su hija. En este acto se establece otro elemento del conflicto: la búsqueda de Rocío y de Tomasa, de sus familiares perdidos.

En el acto VIII se presenta un interludio donde aparecen las modelos de Modelos sin fronteras, donde se presenta de manera irónica el conflicto de la población que se enfrenta a una serie de acciones caritativas provenientes de organizaciones e

instituciones externas que en su perspectiva institucional y piadosa, que se afincan en el dolor ajeno, atacan su dignidad.

En el acto IX Viajero vuelve a su inmovilidad y se encuentra con Rocío que en ese mismo acto muere, llevada por la sombra de Plidoro (el recuerdo) hacia el mundo de las sombras. En este acto se inicia el desenlace de la obra con la maldición proferida por Viajero contra los responsables de la masacre.

En el acto X se da otro interludio en el que se cuenta el conflicto en el que viven los sobrevivientes que son desplazados por la violencia y que viven en un estado de terror perpetuo con la presencia de las fuerzas armadas que ejercen un control sobre sus vidas y sus muertes.

Del acto XI al XV se representa el regreso de Viajero al pueblo donde finalmente efectúa los ritos funerarios para los muertos de la tragedia: velorio para los mayores y gualí para los niños.

Finalmente en el último acto Viajero apaga su propia vela, aunque se menciona en el mismo acto que Viajero fue asesinado.

- El carácter:

La unidad del drama de Kilele se establece en la historia de Viajero, que es el héroe de esta tragedia, pero al mismo tiempo es el representante simbólico de las víctimas de la masacre. El propósito moral de Viajero está relacionado con dos actos de justicia: la maldición contra los responsables y la celebración de los ritos funerarios de los muertos. Viajero se enfrenta a los diosecillos por medio de esos dos actos de resistencia que serán uno de los motivos de su muerte. Sin embargo, el acto final de Viajero es sumamente significativo al ser el mismo el que apaga su propia vela, lo que en el plano simbólico está asociado con la determinación personal de enfrentarse a una situación de injusticia asumiendo las consecuencias, con la imposibilidad de superar la pérdida, como dice uno de los personajes, Ruth, en el acto final «En todo caso ya no estaba contento aquí. Se aburría. Nunca se repuso de lo de Tomasa». A

pesar del dolor Viajero logra cumplir su deber con los muertos. Simbólicamente es honrar su memoria, devolverles la dignidad.

La reparación se produce en la construcción de sentido, es decir, en la manifestación, podría incluso hablar de epifanía, de un sentido reparador. Se evidencia en Kilele la construcción de un drama en el que el héroe es la víctima, no sólo el recipiente del dolor y el sufrimiento sino el que realiza las acciones que confrontan el daño y las heridas. De manera simbólica se representa un empoderamiento que restituye la dignidad a las víctimas. El conflicto y en general el tema, o los temas, que atraviesan la obra, se configuran a partir de una perspectiva específica en la que la voz, personificada y simbolizada, de las víctimas es la generadora del drama. Esta visión es fundamental, no sólo porque se trate de un testimonio del sufrimiento, sino porque permite concretar y visibilizar de una manera sensible y directa una realidad a la que difícilmente se accede de otra forma, por ejemplo desde un discurso histórico o institucional, es decir, en un lenguaje no ficcional descriptivo. Las acciones que se establecen desde las políticas y programas de reparación deben plantearse temas fundamentales sobre la percepción de las acciones que se implementan y sobre su cualidad moral y ética. Kilele es una obra, que si es entendida como una acción pública de reparación, muestra cualidades morales en relación a la restauración de la dignidad de las víctimas que son un modelo a seguir.

4. Kilele o el lugar del dolor

Lo que quiero decir es que el acto
de señalar determina un lugar de dolor

Wittgenstein (Cuadernos azul y marrón, 1968, p. 82)

Una de los elementos que más impactan en Kilele es el hecho de que en cada uno de las presentaciones de la obra se realiza una dedicatoria a la memoria de uno de los muertos, como se había mencionado antes, se planeó en un inicio realizar 119 presentaciones. Esta dedicatoria se hace con nombre propio, es decir, donde se dice

específicamente el nombre de la persona que murió en los hechos de Bojayá. Este es un elemento paratextual que señala un propósito que va mucho más allá del acto artístico y estético de la obra y prueba el interés del autor y del grupo en establecer un acto de reconocimiento de los acontecimientos y de las víctimas que sufren y sufrieron sus consecuencias.

La gira que realizó el grupo Varasanta en el Chocó, llevando la obra a varias poblaciones del Atrato y a Quibdó, al igual que la estadía del autor, Felipe Vergara, por varios meses en la región durante la etapa inicial en la que recogió testimonios y estableció un contacto directo con las poblaciones, no sólo implicó la presentación de la obra, ya que paralelamente se realizaron talleres con los pobladores con el grupo Varasanta; por su parte, Vergara, movido por la necesidad de contribuir de alguna forma con una región en la que hay posibilidades culturales y formativas tan limitadas, decidió montar talleres de teatro con Catalina Medina, antropóloga y actriz, durante su estancia en la región. Estos talleres, y en general, el contacto que tuvieron los pobladores con la cultura de los miembros del grupo Varasanta y con el autor tuvieron un impacto significativo en algunos sectores de la población, como se afirma en las entrevistas y como se ve en el documental que se realizó sobre la gira de Kilele en el Atrato. El contacto con el grupo significó un tipo de contacto diferente ya que los miembros de Varasanta llevaron su conocimiento y lo pusieron al servicio de la población, este fue un factor importante para ganarse la confianza y, en gran medida, el respeto de los pobladores; por otra parte, los integrantes de Varasanta y el autor, como se evidencia en las entrevistas, iban con un interés de aprendizaje, es decir, no iban sólo a dar, sino a conocer una realidad impactante de la que iban a aprender. Este tipo de relacionamiento permitió establecer con la población un campo social de igualdad y reconocimiento que difícilmente se tiene por otro medio. Normalmente el enfoque en las acciones políticas, sobran los ejemplos en Bojayá, es unilateral, donde el Estado y los diferentes organismos que intervienen llegan a la población a dar ayudas, a prometer acciones, pero no a aprender y a recibir, lo que genera una relación de poder que por un lado revictimiza y, por otro, afecta la dignidad de los pobladores que son objeto de las acciones.

En efecto, el reconocimiento del otro, un concepto tan fundamental en las políticas públicas de reparación, no parece tener un sentido claro, a menos que se trate de un reconocimiento actuante y efectivo del valor que tiene el otro, en efecto, lo que se reconoce es la dignidad y el valor (la valía) del otro. Esto, sin embargo, sólo se efectúa realmente entre sujetos que se valoran mutuamente. Ganarse el respeto de la población no es algo fácil, como se evidencia en todo el proceso que significó Kilele, e implica una confrontación de valores profunda de parte y parte.

Resulta claro que, al menos hasta el momento, la política pública, entre ésta, la política de reparación integral para las víctimas, no es ejecutada por máquinas, o robots o androides, es más, ni siquiera por otros mamíferos como burros, perros, ratas o cerdos, aunque a veces lo parezca, sino por seres humanos, es decir, por personas con una visión particular de mundo, con una formación específica, con unos valores morales concretos, entre otros determinantes fundamentales. Esto implica que en la realización de la política hay un factor humano esencial que resulta ser la piedra angular en casos como los que ocurrieron en Bojayá. Básicamente Kilele es una acción reparadora y de reconocimiento con un alto componente político y ético, gracias a las cualidades morales y cognitivas de los que hicieron posible esta obra.

Wittgenstein, en el libro *Cuadernos azul y marrón* (1968, pp. 70-87), plantea la posibilidad de sentir dolor en el cuerpo de otros. La construcción argumentativa es compleja pero a grandes rasgos se puede sintetizar de la siguiente manera:

- Utilizamos la palabra 'dolor' en diferentes sentidos, es decir, no es un término unívoco.
- Estos sentidos obedecen a gramáticas y lógicas diferentes.
- La forma en que percibimos nuestro propio dolor responde a procesos mentales.
- En efecto, no son procesos necesariamente fisiológicos los que gobiernan la gramática del dolor.
- La imaginación, como representación de fenómenos, puede construir realidades que no se constatan empíricamente.

- Por medio de procesos analógicos una persona puede decir, con pleno sentido, que siente dolor en otro cuerpo.
- Este dolor en el cuerpo de otro, incluso en un objeto, configura gramática que dista de una gramática cotidiana.

La posibilidad de sentir dolor en el cuerpo de otro es relevante en las experiencias traumáticas ya que posibilita teóricamente un tipo de señalamiento de un dolor cuyo referente fáctico tiende a escapar de vista, donde la referencialidad se construye no sólo en relación a los acontecimientos sino en el hecho de referirse al sufrimiento, es decir, en el acto de señalar el dolor. Kilele es en gran medida un acto de señalamiento del dolor, un dolor que se encarna en el cuerpo de los actores y en el acto de representar. El reconocimiento del dolor que es un factor constitutivo de la reparación: «La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y reestructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la *reparación*, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el *reconocimiento* de su sufrimiento» (Ceballos, 2002, p.8). Pero ¿cómo se hace posible el reconocimiento? Es decir, alguien puede reconocer que en efecto alguien sufre, pero la pregunta es mucho más puntual sobre qué sufre o cómo sufre. En la política sobre la reparación a las víctimas hay una serie de conceptos que necesitan, para ser operantes, de una reflexión concreta que logre estructurarlos en acciones concretas; memoria, verdad, reconciliación, reparación, trauma, son conceptos que pierden operatividad en muchos casos en relación a un conflicto humano que afecta todas las dimensiones de los individuos y las comunidades. Entre los documentos públicos sobre las víctimas y la vivencia pasada y presente de éstas hay un gran abismo que requiere de una percepción en gran medida holística que aborde realmente lo que se promulga como «reparación integral».

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

- La investigación previa en la que se recogieron los testimonios de las víctimas.

- La aproximación a la cultura y contexto de las víctimas.
- La construcción de una obra que representa la tragedia.
- La construcción del drama en el que se dignifica la posición de las víctimas.
- El reconocimiento público de una verdad política, social y humana que subyace en los acontecimientos.
- La conmemoración del nombre y sufrimiento de las víctimas.
- La representación de la obra en el territorio donde ocurrieron los hechos.
- La representación de la obra en otros espacios nacionales donde se divulgó el drama profundo que vivieron y viven las víctimas.
- La promoción de un encuentro social en torno al tema de la obra: la masacre de Bojayá.
- La representación de la obra en espacios internacionales¹⁰.
- Involucrar a sectores de la sociedad independientes en la construcción de la obra.
- La realización de un documental sobre la gira de Kilele por las poblaciones del Atrato.

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

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

These final moments of the play, the actors sitting or kneeling before the audience, looking into their eyes, demonstrate that the performance has been neither an attempt to hold up a mirror to a culture that is not theirs, nor an attempt to relieve guilt, but rather a living ritual enacted by one group of people for another in a “ritualized action,” or “sacred ceremony,” in which all participants acquire a little more knowledge of each other through the expression

¹⁰ La primeras presentaciones de la obra se hicieron en Inglaterra por invitación de Barnaby King, actor y director inglés que tuvo contacto con la obra en sus inicios. (Ver anexo 1 entrevista a Felipe Vergara)

of what these events mean personally to them. The ceremony is also a conversation, and the tour of Kilele was just one half of the dialogue. (King, s.f., p. 107)

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

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

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

En este sentido, es en la praxis comunicativa donde se establece la verdad. Kilele se convierte en práctica dialéctica sobre los acontecimientos de Bojayá al promover el intercambio intersubjetivo por dos razones: por ser un arte performativa que establece un vínculo directo con el público –con la sociedad–; y por generar un espacio simbólico que requiere de la interpretación para construir el sentido.

La verdad, sin embargo, como advierte Malvasio refiriéndose a la una nueva lectura de Habermas a la luz de Rorty, debe girar desde una perspectiva que aboga por un realismo objetivo, que tiene algo de patológico, por una praxis donde lo que se promueve es un deseo de solidaridad. (Malvasio, 2008, pp. 94-95)

El tema de la solidaridad es retomado también por Rodríguez desde otro enfoque que se centra en la justicia reconstructiva. La solidaridad posibilita un cambio en la visión

de mundo, *nuestra visión de mundo*, gracias a la inclusión de la visión de la víctima. Esta solidaridad implica según Rodríguez varios elementos, algunos de los cuales se relacionan estrechamente con el reconocimiento y con la construcción de una memoria significativa. (Rodríguez, “El estatuto moral de la víctima. La necesidad de una justicia reconstructiva”, p. 3).

5. Presentación de elementos de reparación integral en Kilele

La reparación tiene dos contextos (Ver Capítulo I, acápite 2.3) según De Greiff, uno que está relacionado con definiciones generales establecidas por las leyes y normativa internacional y otra que se funda en la interpretación que se da en los programas de reparación. El análisis de Kilele intenta trazar un puente entre estos dos contextos a partir del análisis de una acción de reparación independiente de las medidas institucionales, pero que resulta muy relevante y propiciatoria para el establecimiento de una justicia reconstructiva, en la que las acciones deben cumplir una función social para la construcción de un sentido sobre los acontecimientos ocurridos y sobre la realidad de las víctimas presentes y ausentes (desaparecidas, muertas).

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

En este sentido, tras el análisis de la obra se encuentran los siguientes elementos de reparación integral a víctimas que se dan en Kilele:

- Contribuye a la elaboración de una memoria colectiva. Por un lado posibilita un campo estructurado que da forma a los acontecimientos; además, genera un mecanismo para el encuentro social en torno a los hechos ocurridos; por último, configura un sentido sobre los hechos donde se instaura memoria ejemplar.

- Es una acción de homenaje y conmemoración a las víctimas. Lo anterior se posibilita gracias a una serie de acciones que se mencionan en el acápite anterior.
- Es una acción de reconocimiento. La obra se construye desde una perspectiva en la que se dignifica a las víctimas como agentes de justicia; además, integra en la creación y construcción del sentido de la obra los testimonios de las víctimas; igualmente, nombra a las víctimas.
- Contribuye en la garantía de no repetición. La obra dinamiza un intercambio social intercultural, mediante el cual se concientiza a la sociedad sobre el sufrimiento de las víctimas y la relación de los hechos trágicos con aspectos políticos y sociales que son un condicionante del conflicto (desplazamiento forzado, usurpación de tierras, violación de derechos, etc.).
- Contribuye en la elaboración del duelo. Al darle sentido a los acontecimientos traumáticos y presentar la obra directamente en los territorios y poblaciones afectadas; además, al demostrar un interés profundo de un sector de la sociedad en sus problemas.
- Establece una medida de reparación simbólica. Repara a las víctimas al elaborar un ritual funerario simbólico para los muertos.
- Establece un mecanismo de solidaridad. Mediante el señalamiento del dolor y la re-presentación de los acontecimientos de Viajero, la obra configura un campo de interpretación donde se reconoce la heroicidad de las víctimas, por lo que promueve la solidaridad social en torno a ellas.
- Promueve un consenso sobre la verdad de los hechos. Plantear una tesis concreta y visible que es pública, y por lo tanto se somete al intercambio argumentativo y al escrutinio.
- Es una medida de divulgación. Las diferentes presentaciones convocan a un público que presencia la representación del drama, en un registro simbólico y ritualizado, de las víctimas de Bellavista.
- Instituye una herramienta de resistencia social en contra de un discurso hegemónico que invisibiliza la voz de las víctimas. Produce una versión de los hechos donde se caracteriza a las víctimas y se les asigna un rol dentro de los hechos.

- Dignifica a las víctimas. Empodera la posición de las víctimas al representarlas en el universo ficcional como actores de justicia.
- Establece una dimensión política y moral en los acontecimientos. Vincula la historia de las víctimas con causas y condicionamientos sociales y políticos del conflicto en Colombia; además, restablece el estatuto moral de las víctimas al representarlas como agentes portadores de valores sociales y éticos.

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

CAPÍTULO IV

PASOS A SEGUIR EN POLÍTICA SOCIAL

Este apartado es el resultado sintético del proceso de la investigación en donde se integran todos los elementos que se han estudiado en los tres capítulos anteriores, a partir de los cuales, primero: se dará un breve contexto de la situación de las víctimas desde el impacto que ha tenido la Ley 975 enmarcada en la justicia transicional en su proceso de reconciliación nacional, segundo: se planteará la importancia de las reparaciones en el contexto de las reconciliaciones y tercero se mencionarán los elementos que se deben tener en cuenta para la formulación de política pública en reparación integral a víctimas del conflicto armado en Colombia desde las artes performativas.

1. Pertinencia de las recomendaciones

Según la Fundación Social, IFA y Auswartiges Amt e el documento *Desaparición forzada, política criminal y procesos restaurativos. Dilemas y desafíos de la verdad, la justicia y la reparación en el contexto colombiano* diferentes teóricos se han dado a la tarea de diferenciar los niveles de reconciliación, entre ellos, se encuentran la reconciliación interpersonal y la reconciliación nacional o política, planteando que una reconciliación política no necesita de procesos de verdad y perdón ya que estos se encuentran dentro de la esfera de lo moral:

La reconciliación política puede [...] desentenderse de los retos morales y psicológicos que enfrentan muchos de los individuos ofendidos, pues a diferencia de la noción religiosa o moral, la reconciliación política no requiere el perdón. Se trata más bien de un proceso de construcción de ciudadanía y de respeto mutuo que requiere una especie de pacto social basado en el reconocimiento de los unos y los otros como participantes en las deliberaciones y en la toma de decisiones democráticas. Un punto elemental de este pacto es el reconocimiento del diálogo como herramienta para asegurar la coexistencia pacífica, la cual permitirá la futura reconstrucción de los grupos salientes del conflicto (2006, p. 236-237).

En cambio que la reconciliación interpersonal se fundamenta en los procesos de verdad y restablecimiento de dignidad de las víctimas a través de diferentes acciones, que permitirán el establecimiento de relaciones entre las víctimas y los victimarios:

La reconciliación interpersonal se refiere a la restauración o construcción de las relaciones entre individuos víctimas, victimarios y otros miembros de la comunidad; se trata de la

restauración de las relaciones conmigo mismo y con los otros. Este proceso puede implicar [...] reconocimiento de responsabilidades, arrepentimiento, perdones, y acciones restaurativas (2006, p. 237).

El documento, retomando a Boraine en *What price reconciliation*, señala que los dos niveles de reconciliación son complementarios, pues la reconciliación no sólo es responsabilidad de las personas, sino de los gobiernos, quienes deben crear los mecanismos, estrategias y acciones suficientes para que estos dos niveles se articulen "... sería equivocado, de hecho peligroso, afirmar que la reconciliación y la unidad no son responsabilidades del gobierno o de las estructuras políticas, y que simplemente se logran mediante un comportamiento amable entre las personas en actos y encuentros individuales" (2006, p. 237)

La reparación es un tema que cada vez gana más espacio en el terreno de la reconciliación nacional, pues aunque está basada en el daño que ocurrió en el pasado, también tiene en cuenta la construcción de un futuro mejor, a través del reconocimiento de los hechos acaecidos y del derecho de las víctimas a recibir una compensación por tales hechos, esa compensación no sólo material sino en muchos casos simbólica como la construcción de memoria colectiva, que le da a la víctima una esperanza: "... la pretensión de traer a la consciencia el más tenebroso de todos los recuerdos es una pretensión esperanzadora. Pues significa despedirse definitivamente de aquella idea pesimista de que todo se olvida" (Margalit, 2002, p. 67)

Se hace necesario entonces que los programas de reparación estén vinculados políticamente desde el gobierno para que, teniendo en cuenta la necesidad específica de cada población, se garanticen la distribución de los beneficios a todas las víctimas que sufrieron daños a causa de la violencia y no se generen exclusiones negativas que podrían intervenir de forma negativa durante los procesos de reconciliación "las reparaciones no son sólo un tema técnico, sino también uno político" (Fundación Social, IFA y Auswartiges Amt, 2006, 245).

La reparación es concebida desde el Estado y desde la sociedad como una necesidad frente a una problemática específica. En su origen, como en el caso del Chocó, y específicamente de Bojayá, se trata de una situación problemática social en la que se hace necesaria una intervención estatal. Al respecto señala Roth que «es posible

decir que una política pública existe siempre y cuando instituciones estatales asuman total o parcialmente la tarea de alcanzar objetivos estimados como deseables o necesarios, por medio de un proceso destinado a cambiar un estado de las cosas percibido como problemático». (Roth, 2002, p. 27)

Pero para que se produzca la intervención es necesario definir una política, particularmente entendida como definición de propósitos y programas de las autoridades públicas. Es en este complejo punto donde se hace fundamental el análisis y la investigación sobre las acciones políticas, o con una dimensión política importante como en el caso de Kilele, tanto públicas como privadas, que permitan definir criterios y lineamientos para el establecimiento de programas y propósitos de política pública que estén enfocados hacia la solución efectiva de las problemáticas sociales: «el análisis de las políticas públicas consiste en examinar una serie de objetivos, de medios y de acciones definidos por el Estado para transformar parcial o totalmente la sociedad así como sus resultados y efectos».

Kilele, por muchas de las razones anteriormente expuestas en el capítulo 3, se trata de una acción política que resulta particularmente propicia para el análisis, en la búsqueda de establecer programas y acciones de política pública que enfrenten una realidad social y humana en la que el Estado asume una responsabilidad moral y política que además está consagrada en los convenios y leyes que definen su razón de ser.

Por otro lado, es claro para Roth (p. 19) que en la configuración de las reglas de juego operantes, en efecto, en la definición de políticas públicas y las acciones del Estado, intervienen actores sociales diversos, entre ellos, y en particular, sectores representativos de la sociedad civil. Kilele es un caso particular de una acción, en origen privada, que tiene consecuencias políticas públicas relevantes. Entender a los realizadores como un actor político permite legitimar un análisis que indudablemente es útil para la formulación de política de reparación a víctimas.

Al mismo tiempo, el análisis de Kilele se convierte en elemento para la planificación política, al revelar aspectos constitutivos de acciones concretas de reparación¹¹. Este elemento de mirar hacia el pasado y el futuro, es clave en el proceso de planificación para Matus (1989) entendida como “el cálculo que precede y preside la acción haciéndose el eje central de la tarea de gobierno. Planificamos, dice, entre otras razones, porque es necesario articular el presente con el futuro, porque es necesario articular el conocimiento con la acción y porque es necesaria una coherencia global de las acciones parciales de los actores sociales” (Ocampo, 2007, p.2).

Indudablemente, las decisiones y las acciones del Estado deben surgir de una mirada crítica sobre sus mismas realizaciones, pero también sobre el contexto político y social, y de las acciones que de allí derivan, para la adecuación de su accionar a los problemas reales de la sociedad.

2. Aporte de los resultados obtenidos a una política de reparación

2.1 Enfoque

Todas las políticas –entiéndase, planes, programas, proyectos, leyes y demás– que buscan la reconciliación nacional, deben estar fundamentadas en el camino para la paz, de modo tal que los fines se articulen con los medios. El concepto de construcción de paz, se remonta a los Estudios para las Paz de los años 60, luego es empujado por el programa para la paz de Broutos-Ghalli, y finalmente en el 1996 la Asamblea General de la Naciones Unidas lo avala, replanteando que “el propósito debe ser entonces construir la paz y no implantarla”. En esta línea, a partir de los años 80, se propone una idea de paz que lucha contra los tres tipos de violencia propuesta por Johan Galtung, alrededor de los años 60: la violencia Cultural, la violencia directa y la violencia estructural.

Ante la violencia directa, primer estado que se debe cambiar, el elemento correctivo está encaminado a reconstruir en las víctimas las cosas básicas que se han perdido; ante la violencia estructural, se plantea la resolución, es decir, resolver algunos de los

¹¹ Este aspecto de planificación es relevante en el contexto colombiano en relación a la conformación del Plan para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas.

problemas más graves que ha sufrido la población; y finalmente ante la violencia cultural, la reconciliación, en donde se pretende cambiar los sistemas culturales lo cual dará frutos muy *a posteriori*, pues los cambios que en ésta se producen se ven después de generaciones.

Para la construcción de políticas para la paz se debe tener presente que los conflictos se transforman, no se resuelven, por lo tanto, las políticas que entren en esta lógica, generarán transformación social a largo plazo, es decir, a nivel cultural. Resolver un conflicto no necesariamente implica transformarlo, por ejemplo, se firma un acuerdo de paz, en el cual se siguen perpetuando los crímenes ya que las causas estructurales que llevaron al conflicto no se han solucionado. La Federación para la Paz ha definido que “la guerra no es una necesidad irremediable, sino un mal efectivo y absurdo que está en nuestras manos evitar”.

Aunque la Educación para la Paz tiene raíces norteamericanas y europeas, en Latino América se ha cimentado una corriente hermana llamada Educación Popular fundada por Paulo Freire, en donde se postula que si se quiere ser educativo necesariamente esto implica una transformación, y que la transformación siempre va a llevar al camino de la acción, en este caso, de la acción no violenta. Freire postula que la paz se crea y se construye en la superación de las realidades perversas, se crea y se construye en con la educación incesante de la justicia social, siempre asociado a la superación de las situaciones de injusticia, el tema de la paz, se debe vincular al tema de la justicia “la misericordia y la verdad se encontrarán, la justicia y la paz se besarán”¹².

Resulta clave desde la formulación de políticas públicas para la reparación integral con enfoque de construcción de paz, –como medio de regulación e intervención–, entender a las víctimas a través del principio de diferencia como sujetos de especial protección cuyos derechos tanto civiles y políticos como económicos, sociales y culturales han sido vulnerados; y en relación a éstas entender que se deben seguir diferentes pasos dentro del proceso de justicia transicional antes de intentar que los victimarios y la sociedad, en especial las víctimas, planteen una conciliación si la guerra no ha terminado, pues como dice Adam Curie “no se debe intentar reconciliar al amo y al esclavo, sin haber antes trabajado por abolir la esclavitud”.

¹² Biblia, Salmo 85:10.

Kennet Boulding plantea que “ante el poder destructivo de las amenazas, se debe luchar con el poder productivo de la cooperación y el poder integrativo del amor”. No se puede seguir fragmentando la población, separándola cada vez más, el proyecto de la modernidad ha caducado. Se debe encontrar el reconociendo del yo en el otro, reconocer la importancia de la comunidad, tender hacia lo fraterno, de tal forma que las acciones que se realicen construyan un bien común a toda la población.

2.2 Aportes básicos para la formulación de política pública en reparación integral a víctimas del conflicto armado en Colombia.

Estos aportes están enfocados en la enunciación de observaciones para ser articuladas en los diferentes programas que, de acuerdo a la Ley de Víctimas, adoptará el Plan Nacional para la Atención y Reparación Integral. En esta medida, aportan al desarrollo de criterios para la creación de medidas de reparación integral, especialmente para los programas que busquen cumplir con las medidas de rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición que establece esta Ley, en su dimensión moral y simbólica de acuerdo al artículo 69. Contribuye, por tanto, para la definición de los lineamientos, propósitos y acciones para el diseño e implementación de políticas públicas de reparación integral a las víctimas.

Las observación se originan en el análisis previo y en el estudio en general y se estructuran en relación a tres de las medidas que se establecen en la Ley de Víctimas que hacen parte del Plan de Atención y Reparación Integral a las Víctimas, a saber: medidas de rehabilitación (CAp. VIII), medidas de satisfacción (Cap. IX) y Garantías de No Repetición (Cap. X).

a. Medidas de rehabilitación

- Se observa que la representación de obras performativas en las que de manera simbólica se representa el drama de las víctimas actúa como un mecanismo catártico para la confrontación del trauma generado.
- Igualmente se observa que la realización de talleres en artes performativas, en los que se establece un espacio de encuentro social, contribuye en la recomposición del tejido social, y en esta medida promueve el diálogo entre las víctimas y la manifestación emocional, lo que contribuye en la confrontación del trauma generado.

- Se observa también que establecer un ámbito de confianza y de respeto mutuo que genera reconocimiento, permite que las víctimas manifiesten más fácilmente sus testimonios y su sufrimiento, lo que contribuye a la confrontación del trauma generado.
- Se observa también que por medio de una representación de los hechos en los que las víctimas, al menos simbólicamente, se convierten en agentes de justicia y dignidad frente a los hechos ocurridos, contribuye en la restitución de la dignidad de las víctimas y en esta medida en la confrontación del trauma generado y la elaboración del duelo.
- El hecho de establecer un espacio en el que se puede hablar sobre el tema generador del trauma, aunque sea simbólicamente, por medio de los mecanismos del arte en general, y de las artes escénicas en particular, permite que los individuos y las colectividades generen una comprensión de los hechos tendiente a la construcción de un sentido, lo que contribuye a la confrontación del trauma y a la elaboración del duelo.
- Específicamente, se observa que las expresiones artísticas pueden contribuir en la elaboración del duelo y en la reconstrucción del tejido social.

b. Medidas de satisfacción

- Se observa que el encuentro con las víctimas en espacios donde se involucra la dimensión emocional y en gran medida la amistad, desencadena en una comunicación que facilita el reconocimiento mutuo y en esa medida establece un sentido de pertenencia a una sociedad en la que las víctimas y los actores políticos y civiles generan integración social.
- Se observa que la investigación cumple un papel fundamental en el acercamiento a las víctimas y a su cultura. Esta investigación supone en gran medida la convivencia donde se establecen lazos humanos de amistad y afecto que tienen implicaciones políticas y humanas muy significativas para la reparación.
- Se observa que el lenguaje y las manifestaciones simbólicas, específicamente las manifestaciones de las artes escénicas y narrativas, pueden establecer una comunicación entre las víctimas ausentes (muertos, desaparecidos) y la

comunidad y la sociedad, llenando de significado y de sentido sus nombres y honrando su memoria.

- Se observa que las artes escénicas son un medio muy significativo de divulgación en el que se establece un intercambio humano directo.
- En el mismo sentido, se observa que las artes escénicas son una herramienta muy significativa para la realización de actos conmemorativos, ya que, a diferencia de los monumentos que pierden su significado y su capacidad de apelar al espectador rápidamente, implican la actualización presente de los significados.
- Se observa también que las artes escénicas proveen de una herramienta de difusión que posibilita una gran movilidad, ya que puede ser desplazada y difundida fácilmente en muchos lugares, porque muestra su utilidad en la divulgación a nivel nacional e internacional, y en esta medida pueden generar un campo amplio de reconocimiento.
- Se observa que las obras provenientes de las artes escénicas son documentos muy relevantes de memoria histórica, al generar un marco simbólico de interpretación de los acontecimientos y al ser artes vivas, lo que en gran medida implica una memoria que se vivencia.
- Se observa igualmente que las obras provenientes de las artes escénicas contribuyen a la resignificación y revaloración de las víctimas, y en esta medida en el restablecimiento y reconocimiento de su dignidad.
- Se observa la importancia del establecimiento de lazos de solidaridad entre los sujetos que se entienden como víctimas y los actores sociales y políticos que efectúan acciones de reparación para la reconstrucción política y social.
- Se observa que las obras ficcionales promueven el consenso social crítico en torno a una realidad y en esa medida contribuyen en la elaboración de una memoria histórica y colectiva sobre los hechos trágicos y sobre el sufrimiento social que se deriva.
- Se observa que las artes, como lenguaje simbólico y ámbito ficcional, permiten, pueden establecer una dimensión política y moral que se vincula con una historia particular, en efecto, logra representar valores sociales y morales y establecer vínculos entre los hechos y sus condicionamiento y causas sociopolíticas.

c. Garantías de no repetición

- Se observa que el establecimiento de herramientas vinculadas con las artes escénicas, obras y talleres, puede contribuir con garantizar la no repetición de los hechos al concientizar a la sociedad en general sobre el sufrimiento y el dolor y al ayudar en la reconstrucción social y política desde el intercambio cultural e interpersonal entre los miembros de la comunidad y entre miembros de la comunidad y la sociedad en general a la que pertenecen.

Estas observaciones en general sugieren que se tenga en cuenta en el diseño e implementación de los programas de reparación el papel reparador que puede cumplir las artes escénicas, entendidas no sólo como una obra definitiva, sino como un proceso de creación y de investigación complejo e el que se puede implicar la población objetivo. Cabe resaltar el papel que juegan como posibilidad de integración social y reconocimiento, lo que es atravesado por un componente humano muy significativo. Son finalmente un medio de expresión y significación muy útil para la conformación de memoria y para el encuentro intersubjetivo frente a acontecimientos sociales traumáticos, pero que por lo mismo, encierran un gran potencial para la reconstrucción y transformación social, es decir en la construcción de una sociedad más justa, pacífica, incluyente, equitativa y democrática.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. La poética. Edición Electrónica. Universidad ARCIS. Disponible en:
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>
- ATTWOOD, B. (2008) "In the Age of Testimony: The Stolen Generations Narrative, "Distance," and Public History" en *Public Culture*, Vol XX, núm 1, pp. 75 – 95.
- BARTHES, R. (1971), *Denotación y connotación. Elementos de semiología*, Madrid, Méndez A. (trad.), Alberto Corazón Editor.
- BARTHES, R. y GREIMAS A. J. (1972), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Dorriots, B. (trad), Tiempo Contemporáneo.
- BELLO, M. et al. (2005) *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- BERISTAIN, H. (1998), *Análisis estructural del relato literario* 6.ª ed., México, Editorial Limusa.
- CARUTH, C. (1995) *Trauma Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- CARUTH, C. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The Johns Hopkins University Press.
- CEBALLOS, M. (2002), "El Papel de las Comisiones Extrajudiciales de Investigación y de las Comisiones de Verdad en los Procesos de Paz. –Aspectos teóricos y experiencia internacional-" [en línea], disponible en www.dnp.gov.co/archivos/documentos/DJS_Documentos_Publicaciones/GEGA_L_comisiones.pdf, recuperado el 30 de octubre de 2011.
- CEPEDA, I; GIRÓN, C Y Fundación Manuel Cepeda Vargas, "Olvido o memoria en las condiciones de solución de conflictos políticos", [en línea] disponible en <http://www.derechos.org/nizcor/colombia/articulos.html>, recuperado el 1 de agosto de 2011.

- COLECTIVO JOSÉ ALVEAR RESTREPO. (2010), "Con la ley de justicia y paz han sido cinco años de impunidad", [en línea], disponible en <http://www.colectivodeabogados.org/Con-la-ley-de-justicia-y-paz-han>, recuperado: 25 de noviembre de 2010.
- CONSEJO BRITÁNICO et al. (2002). "Mapeo de Industrias Creativas en Bogotá y Soacha" [en línea], disponible en: <http://www.britishcouncil.org/ES/colombia-arts-and-culture-creative-industries-mapping-and-research.htm>, recuperado: 10 de noviembre de 2010.
- DAS, V. (2007) *Life and Words*, California, University of California Press.
- DAS, Veena. Language and body: Transactions in the construction of pain. In: *Daedalus*; Winter (1996); 125, 1. ECO, H. (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen.
- ECO, E. (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- ECO, E. (1981), *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen.
- ELSTER, J. (2006), *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*, Buenos Aires, Katz.
- FREUD, S. (1984), *Más allá del principio de placer*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1984
- FUNDACIÓN SOCIAL, IFA y AUSWARTIGES AMT. (2006) *Desaparición forzada, política criminal y procesos restaurativos. Dilemas y desafíos de la verdad, la justicia y la reparación en el contexto colombiano*. Bogotá, Géminis.
- GAMBOA, C. (2006), *Justicia Transicional: Teoría y Praxis*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario.
- GUERRERO, L. & GARCÍA, R. Medio Atrato: entre la tragedia, el destierro y el abandono. Conferencia Episcopal de Colombia. GREIFF De, P. (2010). "Justice and Reparations", en *The Handbook of Reparations*, Oxford, Oxford University Press.

- GINZBURG, C (2009, julio-diciembre), “Qué he aprendido de los antropólogos”, en *Alteridades*, [en línea] Vol. XIX, núm. 38, pp. 131-139, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/747/74714814009.pdf>, recuperado 1 de enero de 2011.
- GÓMEZ, P. (2003, 25 de abril). “La segunda muerte de Bojayá”, en *Revista Cambio*, Núm. 931.
- GONZALEZ, E. (s.f.) “Perspectivas teóricas sobre la justicia transicional”, [en línea] disponible en http://www.cnrr.org.co/new/interior_otros/pdf/justran/Gonzalez_Cueva.pdf, recuperado el 6 de mayo de 2011.
- HISTORIA DEL FIN DEL MUNDO. (2005), [documental], Viviescas, V. (dir), París.
- HUHLE, Rainer. (2005 septiembre-diciembre) “De Nuremberg a La Haya: Los crímenes de derechos humanos ante la justicia. Problemas, avances y perspectivas a los 60 años del Tribunal Militar Internacional de Nuremberg”, en *Análisis Político*, núm. 55, pp. 20-38.
- JELIN, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI España Editores.
- KALYVAS, S. (2006), *The logic of violence in civil war*, New York, Cambridge University Press.
- KILELE, Gira Atrato 2005, (2006), [documental], Medina et., al. (dir), Bogotá, Teatro Santa Carmela – Polimorfo, producción.
- KING, B. *Acts of Violence. Theater of Resistance and Relief in the Colombian War Zone*. En: TDR,. Spring 2008, Vol. 52, No. 1 (T197), Pages 88-109
- LACAPRA, D. (2001), *Writing History Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LACAPRA, D. (2006), *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- LAUB, D. (1995), "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", en Caruth, C. (edit., y trad.) *Explorations in memory*, 1995, Unites States of America, The Johns Hopkins University Press.
- LOTMAN, L. (2000), *La semiósfera*. Valencia, Universidad de Valencia.
- MALSAVINO, D. (2008). Sobre la concepción consensual de la verdad de Jürgen Habermas y sus dificultades. En: Revista Actio, No. 10 (diciembre, 2008). Disponible en: <http://www.fhuce.edu.uy/public/actio/Textos/10/Malvasio10.pdf>
- MARGALIT, A. (2002), *Ética del recuerdo*, Bachelard, R. (trad), Herder.
- MINOW, M. (1998), *Between vengeance and forgiveness: facing history after genocide and mass violence*, Boston, Beacon Press.
- MONTES, F. (2011, 15 de noviembre), entrevistado por Acosta, P., Bogotá.
- MOVIMIENTO NACIONAL DE VÍCTIMAS DE CRÍMENES DE ESTADO –MOVICE (29 de abril de 2010), "Sin justicia y sin Paz a cinco años de promulgación de la Ley 975", [en línea], disponible en <http://www.colectivodeabogados.org/Sin-justicia-y-sin-paz-A-cinco>
- NIÑO, M. (2011, 6 de diciembre), entrevistado por Acosta, P., Bogotá.
- OCAMPO MC. (2007) Enfoque de planeación estratégica situacional: notas metodológicas para la formulación de políticas públicas [inédito]
- OFICINA EN COLOMBIA DEL ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS DERECHOS HUMANOS Y EL COMITÉ INTERNACIONAL DE LA CRUZ ROJA. (2009) *Recomendaciones para una política pública con enfoque psicosocial en contra de la Desaparición Forzada*, Bogotá.
- ONU. (2002). Informe de la Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos sobre su Misión de Observación en el Medio Atrato. Disponible en: <http://www.hchr.org.co/documentoseinformes/informes/tematicos/bojaya.pdf>

- ORTEGA, F. (Ed.) & DAS, V. (2008) *Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Pontificia Universidad Javeriana.
- PERIS, J. (2011): “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España”, en 452ºF, *revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* [en línea], Vol. 4, pp.35-55, disponible en <http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html>, recuperado 1 de enero de 2012.
- RAMÍREZ, L. (2011, 19 de diciembre), entrevistado por Acosta, P., Bogotá.
- REYES, M. (2003) *En torno a una justicia anamnética*. En *La ética ante las víctimas*, Barcelona, Mate, R. y Mardones, J., (eds) Anthropos.
- REYES, M. (2008), *Justicia de las Víctimas: terrorismo, memoria, reconciliación*, Barcelona, Anthropos.
- RICOEUR, P. (2004), *Memory, History, Forgetting*. Chicago, The University of Chicago Press.
- RODRÍGUEZ, M. E. (s.f.), “El estatuto moral de la víctima. La necesidad de una justicia reconstructiva” [en línea], disponible en <http://catedravt.idhbc.es/docs/documento1.pdf>, recuperado el 1 de diciembre de 2011.
- SALAZAR, J. (2005, octubre-noviembre), “*La Crónica: Una Estética de la Transgresión*” en *Razón y palabra* [en línea], Número 47, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/jsalazar.html>, recuperado: 4 de enero de 2011.
- SANTNER, E. (1992), “History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma”, en Friedlander S. (edit.), *Probing the Limits of Representation*, Cambridge, Harvard University Press.
- SALMÓN E. (2004) *Introducción al Derecho Internacional Humanitario*, Lima, CICR-Fondo editorial PUCP.
- TEITEL, R. (2000), *Transitional justice*, New York, Oxford University Press.

- TEITEL, R. (2003) "Transitional Justice Genealogy", en *Harvard Human Rights Journal*, Vol. 16, Spring 2003, Cambridge, MA, pp. 69-94. Artículo traducido al castellano por el Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad de Chile.
- TODOROV, T. (2008) *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- UPRIMNY, et al. (2006), *¿Justicia transicional sin transición?* Bogotá, Antropos.
- UPRIMNY, Rodrigo y SAFFON María Claudia. (2005), *Estándares Internacionales y Procesos de Paz en Colombia. Entre el perdón y el paredón, preguntas y dilemas de justicia transicional*, Bogotá, Angélica Rettberg (comp.), Ediciones Unidades.
- VALENCIA, H. (2008, marzo) "Introducción a la justicia transicional", en: *Claves de razón práctica*, Núm. 180, Madrid, pp. 76-82.
- VERGARA, F. (en prensa), *Kilele, una epopeya artesanal*, (versión final Ministerio de Cultura), Bogotá, Ministerio de Cultura.
- VERGARA, F. *Kilele, una epopeya artesanal*, (versión Varansanta), s.d.
- VERGARA, F. *Kilele, una epopeya artesanal*, (versión para publicar), s.d.
- VERGARA, F. (2011, 24 de noviembre), entrevistado por Acosta, P., Bogotá.
- WALLERSTEIN, I. (1995) *Abrir las Ciencias Sociales*, Nueva York, Cubides, F. (trad) Bogotá, editorial de la Universidad Pedagógica Nacional.
- WIEVIORKA A. (2006) *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1968). *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Editorial Tecnos.

ANEXO 1

ENTREVISTA A FELIPE VERGARA

DRAMATURGO DE KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL

Entrevista realizada el día jueves 24 de noviembre de 2011 a las 9:00am

Lugar: casa de Felipe Vergara

Entrevistador: Paola Acosta

Entrevistado: Felipe Vergara

ENTREVISTADOR: ¿Por qué quisiste contar esa obra, por qué la quisiste escribir o crear? Y ¿Cómo la creaste, cuál fue el proceso?

Ok, entonces, comienza el dos de mayo del dos mil dos 2002, el día en el que sucede la tragedia de Bella Vista de Bojayá, por supuesto tuvo un impacto enorme toda la información principalmente noticiosa, tuvo un impacto muy fuerte en mí porque nunca había visto tan claro, como un ejemplo tan claro de cómo funciona el conflicto en Colombia, estaban claramente los tres actores principales involucrados, era claramente una negligencia del ejército, se veía desde las informaciones noticiosas que por lo general no es tan fácil verlo en las informaciones noticiosas como la negligencia del ejército hace parte de estructurar el conflicto y de cómo está relacionada directamente con los paramilitares y con el accionar de los paramilitares, entonces se veía claramente en la información la negligencia del ejército, la demora en llegar, la permisividad en el paso de las lanchas, porque eran como siete lanchas cargadas de paramilitares que bajaban por el río por una serie de retenes que... yo pasé por esos retenes mil veces y es imposible que no lo paren a uno y sobre todo si son lanchas rápidas, bueno... era muy clara la participación del ejército... o la responsabilidad del ejército, era muy claro el accionar de los paramilitares escondiéndose y usando escudos humanos, llevando el conflicto a los cascos urbanos y por supuesto la responsabilidad de la guerrilla lanzando el cilindro que causó la tragedia, pues era muy claro como ejemplo de cómo funciona un poco el conflicto armado, entonces el impacto fue supremamente grande, digamos a un nivel intelectual porque todo mi proceso también va desde un nivel muy intelectual a un nivel emocional que te va ... respondiendo esta pregunta, entonces intelectualmente era muy llamativo y además empiezan como dos días después apareció en el tiempo un artículo que no me acuerdo... el nombre del artículo claramente pero era algo así como Chocó maldijo a sus asesinos, era el título, y era un artículo en el que contaban un ritual que hicieron en Quibdó para maldecir a los actores que habían tenido algo que ver en la masacre de Bojayá entonces como habían maldito al ejército, a los paramilitares y a la guerrilla a través de unos rituales mágico-religiosos que me llamaron mucho la atención porque fue un ritual público, sujeto al público y yo ya conocía algo de las creencias mágico-religiosas del Chocó y me llamó mucho la atención... y en la obra se ve... 'la magia es secreta'...

a las invocaciones, a las oraciones mágicas, a... como les dicen? Los nombres de esas oraciones son secretos, pasan en secreto de una persona a otra, cuando esto era público, estas maldiciones públicas a mí me pareció rarísimo, como, qué es lo que está pasando... momento, esto dejó de ser secreto, se está volviendo público, será que la violencia llegó al punto de cambiar esas condiciones culturales de las practicas mágico-religiosas? O qué es? Esto hay que mirarlo. Entonces ahí surgió como la pregunta fundamental yo creo, de toda la investigación que dio como resultado Kilele y es como la violencia y como el conflicto armado había transformado las prácticas culturales y principalmente las practicas mágico-religiosas de las comunidades negras y chocoanas, esa fue como la primera pregunta que yo tenía, para ir a hacer la investigación, me demoré dos años y como en formular la investigación concretamente en hacer como la parte, bibliográfica, la investigación bibliográfica, todo ese cuento, no de una manera sistemática porque simplemente está como alimentándome, hasta que el Ministerio de Cultura publicó una convocatoria para residencias artísticas que era como la posibilidad que yo tenía y que me surgió de ir a hacer el trabajo de campo allá, entonces ya tenía un trabajo previo y presenté este proyecto de residencia en el Chocó, para irme a hacer esta investigación. Inicialmente el proyecto, como proyecto se llamaba Atrato **Urestigia** porque planteaba como una serie de preguntas acerca de ciertas coincidencias mitológicas entre los ritos fúnebres y las costumbres fúnebres chocoanas y las creencias fúnebres en la Antigua Grecia, yo estaba interesado en ver las repercusiones mitológicas y simbólicas del conflicto, entonces estaba además casualmente y por esas cosas del azar, estaba en ese momento leyendo la Eneida, y por supuesto, pues hubo una cantidad de resonancias ahí, el viaje de Eneas desplazado, desplazado de su tierra después de la guerra, de todo eso, entonces empecé a ver una cantidad de coincidencias y unas cosas que inicialmente también fueron como motores y como marcos referenciales para entender cómo podían funcionar la cultura mágico-religiosa y las creencias fúnebres, entonces ese proyecto pasó en el Ministerio de Cultura, me dieron el premio y entonces tuve la plata para irme al Chocó a hacer una residencia allá de cuatro meses, me fui para allá junto con Catalina Medina, antropóloga y actriz, que después participó en el proceso de creación con Varasanta e hizo el papel de Helena, una de las diversas... pues Helena o... Santa Rita. Entonces me fui con ella, ella me ayudó a formular la metodología de investigación desde el punto de vista antropológico, y nos fuimos para allá, básicamente sin tener, teniendo una cantidad de conocimiento bibliográfico pero pues nada, uno no está preparado realmente, eso no lo prepara a uno para encontrarse con la realidad. Además es que desde aquí en la ciudad uno tiene una visión supremamente reducida de lo que son las realidades regionales y cómo funcionan las cosas.

ENTREVISTADOR: Además porque es un poco, tratar de entender el conflicto desde lo conceptual y cuando te enfrentas a lo real, pues todo lo conceptual y tú puedes saber mucho sobre dolor, haber leído mucho sobre trauma, ver mucho la estructura paramilitar, pero el estar en contacto con la víctima es totalmente diferente, no? Es otra experiencia de

lo teórico, pues, que si no hace contacto con lo práctico, lo teórico nunca va a servir, nunca se va a volver real.

Total, totalmente, además yo era muy joven, yo tenía como 25 años o algo así, 26... y no entiende uno realmente todas las implicaciones que esto tiene, como funcionan además las realidades regionales, por ejemplo yo llegué allá y entonces pues mi carta de presentación era, pues primero no había podido encontrar muchos contactos en la zona, porque principalmente las realidades de comunicación son otras, entonces trata uno y sí, tenía una serie de datos, tenía una amiga que trabajaba en la defensoría del pueblo, entonces ella me dijo una serie de nombres, tenía otros amigos que habían estado allá por x o Y razones, ellos tenían otros nombres, datos, teléfonos, emails que nadie contestaba... Entonces desde aquí yo me fui sin nada...

ENTREVISTADOR: ¿Pero cuál era tu propósito? ¿Estar con las víctimas?

Yo quería ir a Bojayá, quería ir a hablar con las víctimas, sí principalmente con las víctimas de Bojayá y de Bella Vista, estaba un poco focalizado en eso, aunque si tenía un interés de ver la realidad un poco más grande de la cuenca del Atrato, pero principalmente era llegar a Bojayá y a Bella vista y sabía que eso no era fácil, sabía las dificultades que tiene cualquier persona foránea para llegar allá en medio del conflicto, como, no se puede ir uno simplemente como 'hola, aquí estoy', porque uno se ve extranjero, se ve que no es de allá, es totalmente evidente, uno camina como extranjero, uno se ve como extranjero, uno habla como extranjero, uno es totalmente ajeno a la realidad... y es evidente en todo tipo... es decir, desde como camina uno, porque claro, se resbala uno en cada paso que da, no sabe uno apoyar el pie, no sabe uno andar en un bote, no sabe caminar por el borde del bote, es como aprender una cantidad de cosas desde ser.

Entonces, salía de las dificultades y sabía que tenía que encontrar como unos apoyos institucionales para llegar allá como parte de algo, entonces llega uno como con su beca del Ministerio de Cultura creyendo que eso le va a abrir una cantidad de puertas, porque es un premio y uno cree, el prestigio, la cosa... y se encuentra uno... con qué? Con que el Ministerio de Cultura es parte del gobierno, por supuesto... cómo no lo había pensado? Y por lo tanto uno de los actores del conflicto, se encuentra uno con que el Ministerio de Cultura no tiene ninguna presencia en la zona, aparte de un extranjero que llega sin saber nada de las cosas de la región realmente y el estado, la única función que tiene, pues no la única, voy a ser un poco reduccionista, es como robarse los recursos de la gente... y entonces la gente le tiene mucha desconfianza a todo lo que suene estatal, entonces, en ese caso, nosotros veníamos convertidos en agentes del estado, que posición más incómoda, como no lo entendí antes no

sé, porque las realidades de aquí son muy distintas entonces uno no se da cuenta de eso y entonces empezar a hablar con la gente fue muy difícil, empezar a hablar con las instituciones que realmente tienen alguna agencia con las comunidades, fue muy difícil, yo sabía que quería hablar con gente de la pastoral social de la Diócesis de Quibdó, porque sabía del trabajo que ellos venían realizando, me interesaba hablar con ellos, sabía que quería hablar con gente de la asociación campesina integral del Atrato, que fueron los impulsores de la Ley 70, que fue la ley que reconoció las comunidades negras como etnia y les dio derecho al territorio colectivo, entonces sabía que quería hablar con esa gente, sabía que quería hablar con la iglesia, sabía que ellos trabajan conjuntos pero ellos tienen también muchas sospechas y con razón del accionar del estado, y de la política extractiva que tiene el estado en el Chocó, porque el Chocó es básicamente una despensa, una despensa de minerales, entonces allá hay oro, entonces sacamos, una despensa de biodiversidad, entonces sacamos las cosas, las plantas medicinales, sacamos los fármacos, sacamos las especies de aves... sacamos... sacamos... sacamos...

Tiene una riqueza cultural enorme también, entonces... sacamos... y hacemos grabaciones maravillosas haciendo la música del Chocó y nada le llega a las comunidades que crearon esas cosas, que son sus raíces, entonces nosotros éramos unos agentes más de esa política extractiva...

A qué vienen?... No... a investigar su cultura y sus ritos fúnebres y para hacer una obra de teatro acerca de eso y mostrarla en Bogotá!

Por supuesto empiezan a cambiar, al encontrarse con esas cosas empieza uno a cambiar, empieza uno a darse cuenta que estamos allá y el interés era investigar, pero el interés se cambia en un momento y el interés empieza a ser: bueno, estoy acá y si quiero conocer lo que está sucediendo, pero también ya que estoy aquí... para qué soy bueno? Cómo puedo ayudar? Para qué soy útil con estos conocimientos que tengo, con estas ideas que tengo, yo como cronista, de alguna manera ¿qué quieren ustedes decir? Empieza a surgir un cambio y yo a considerarme ya menos un investigador, menos un creador y más como un canalizador, vengo a dar voz a la gente, a escuchar mucho, eso empezó a ser el trabajo, fue empezar a escuchar a la gente y a ver ellos que querían decir y tratar de que eso fuera lo que sucediera en la obra y ahí empecé a tener acceso también a las comunidades, apenas cambió la idea, las comunidades empezaron a tenerme en cuenta.

ENTREVISTADOR: A propósito de lo que dices hay un libro muy chévere que se llama la Ética del Respeto, no sé si tú lo conozcas... y en algún momento, el hombre que está escribiendo el libro se pregunta sobre la ética de los reporteros de guerra, no la resuelve, sino la plantea y dice 'bueno, ellos van y muestran una historia, porque cuando vuelvan, esa historia va a ser muy buena, van a tener una buena historia en ellos, para ellos, o ellos están allá

realmente para mostrar lo que les ocurre a los demás y para posibilitar la voz de los que no hablan que es un poco de lo que se trata...

Porque si surge un problema ético, es de alguna manera como:

Voy a beneficiarme del dolor de estas personas, yo... el artista, entonces voy a beneficiarme del dolor de estas personas y voy a crear una historia maravillosa a partir de algo que es una tragedia y que es dolor... y entonces ¿cómo hace uno eso? Y ¿cómo negocia uno con ese problema ético? Yo todavía no lo sé, yo lidio con eso todos los días porque además me interesa y yo sí creo que tenemos una responsabilidad de contar lo que está sucediendo en este país y de que el arte tenga una misión y de su visión acerca de lo que está sucediendo en este país y que contribuya a la construcción de la narrativa, de lo que está sucediendo en este momento histórico del mundo, de... no podemos dejar que esto sea narrado únicamente desde el punto de vista de los medios de comunicación...

ENTREVISTADOR: y de los que siempre la han narrado, porque las víctimas nunca han tenido voz, entonces en ese sentido es chévere e interesante lo que dices, en el sentido en que empezaste a transformarte tú en el proceso y a convertirte en un catalizador...

Totalmente... Entonces ahí me empezaron a escuchar, me empezaron a escuchar la gente de la Diócesis de Quibdó y la gente de la organización campesina, porque además el proyecto, empecé a plantearlo 'miren yo lo que quiero hacer es ponerme al servicio de ustedes ir a donde ustedes creen que yo soy necesario para ir y hacer talleres de teatro, podría hacer talleres de teatro en comunidades, me pongo al servicio yo para las comunidades que ustedes consideren que tienen cosas que contar, voy allá, me quedo un tiempo en cada una de esas comunidades, organizo un grupo de teatro y hacemos una obra con esa gente de las comunidades, me pongo a mí mismo al servicio de eso y pongo los recursos con los que vengo de la beca del Ministerio al servicio de eso, no les va a costar absolutamente nada, simplemente díganme a donde voy y con quien hablo y entonces yo pago la gasolina del bote, yo hago el mercado que haya que hacer y yo hago y hacemos esas cosas', entonces a ellos les sonó la idea y empezamos a hacer una gira muy larga por varias comunidades del Atrato, empezamos de hecho en Quibdó, empezamos con un grupo de desplazados en un barrio que se llamaba el barrio La Victoria, que fue un barrio fundado por desplazados del Medio Atrato y todas las comunidades del Medio Atrato y ahí hicimos el primer trabajo, de hecho muchos de los líderes de la asociación campesina viven en ese barrio o tienen familia allá o...

Entonces empezamos a hacer un trabajo allí, fue sobre el desplazamiento, pero sobre el desplazamiento, sobre toda clase de desplazamiento, no el desplazamiento forzado, no el desplazamiento violento, sino en las razones por las cuales la gente se mueve en el Chocó y nos dimos cuenta que eso es un fenómeno muy grande y muy viejo, entonces la gente se mueve, también forzosamente porque no había educación, entonces como no hay educación, entonces yo tengo que irme a estudiar a otro lado y surgen una cantidad de problemas, una cantidad de choques culturales, una cantidad de problemas económicos para las familias que también es una forma de violencia, empiezan a descubrir ese tipo de cosas... otros desplazados por salud, desplazados porque la gente se tiene que mover y se le desarraiga por una cantidad de razones allá y empiezan a descubrir esas cosas, allí conocí a un joven que se llamaba Viajero, se llama... Viajero...

ENTREVISTADOR: ¿Viajero es Nicolás?

Viajero es el personaje que hace Nicolás, sí...

Que no tiene mucho que ver con este joven aparte de que le robé el nombre... No, yo le pedí permiso... Él se llama viajero, en el Chocó, ellos tienen dos nombres al menos, uno que es el de gastar y otro que es el nombre de pila, tienen dos nombres porque el nombre de pila es el que les pueden usar para hacer maleficios, si tú no conoces el nombre de pila de una persona, no le puedes hacer maleficio... entonces la gente usa su nombre de gastar y el nombre de pila se lo guarda como secreto normalmente, entonces allá hay gente que da los dos nombres, entonces se presenta como 'mucho gusto, yo me llamo Miguel' y después empieza uno a oír 'Emeterio, Emeterio'... y él responde... 'Cómo así... usted es Miguel o es Emeterio?', ah no, es que Miguel es mi nombre de pila, Emeterio es mi nombre de gastar, entonces el nombre de gastar de este muchacho era Viajero, a veces son nombres reales, como Pablo, Felipe, Miguel... a veces son como apodos, en este caso el de Viajero, porque el muchacho nació en una champa en una canoa pequeña y de hecho, de alguna manera como que marcó su historia, la historia de esta persona en realidad, a los 22 años el muchacho había sido desplazado cinco veces, de distintos pueblos, le tocaba salir por la violencia de cinco pueblos distintos, entonces empieza uno a conocer estas historias y se empieza a formar, empieza uno a conocer gente, empieza uno a conocer el conflicto desde otro punto de vista, desde el punto de vista de la gente, después de eso nos fuimos con esta gente, montamos una obra que la presentamos después en otro pueblo, la presentamos ahí en la comunidad, pero también la asociación campesina tenía otro encuentro, ellos vieron la obra que montamos y dijeron 'no, llevémonos a todos estos pelados a Tanguí que es un pueblo como a una hora de Quibdó por el Atrato y vamos a presentar esa obra allá en el encuentro de la asociación campesina', entonces nos fuimos con ellos, estuvimos allá y presentamos la obra en Tanguí y estuvimos ahí durante el encuentro escuchando a la gente, también en el encuentro de la asociación

campesina, tenían muchas cosas que decir, y así nos fuimos por diferentes comunidades, después estuvimos en otra comunidad que se llama Tagachí, hicimos una obra sobre mitos y leyendas de esa comunidad en específico, entonces hicimos un trabajo en el que los muchachos con los cuales estábamos trabajando tenían que ir a preguntarle a sus abuelos, a sus papás, acerca de los cuentos y las historias de esa comunidad, y surgieron una cantidad de historias maravillosas, unas están en la primera versión de Kilele, de eso creo que no quedó nada porque había una leyenda de una lancha... lanchas llaman ellos a unos barcos grandes que navegan en el Atrato llevando madera, entonces, de una lancha de oro que navegaba por el Atrato y que se hundió en un remolino que hay en Tagachí, porque se hundió, tenía que ver con el diablo, entonces empiezan a surgir también asociaciones con el conflicto armado y como el diablo se empieza a vincular con los sectores armados, por ejemplo en los imaginarios de esta gente como empiezan a hablar de una presencia diabólica que comienza a ser más grande a medida que el conflicto se incrementa y en las épocas de más conflicto el diablo tiene más presencia y quién es el diablo y cómo la gente que sabe sus cosas, la gente que sabe de cosas mágicas y eso, de alguna manera están asociadas con el diablo, entonces empieza a haber un conflicto cultural muy fuerte porque estas creencias mágico-religiosas empiezan a ser asociadas con actores armados del conflicto, la gente empieza a desconfiar un poco de estas creencias, pero por otro lado hay otra gente que cree que son estas creencias las que los pueden ayudar a resolver el conflicto, como pueden usarse los encantamientos y los secretos para salvarse, para protegerse, cómo pueden usarse para asustar a la gente, entonces ahí nos contaron por ejemplo un cuento, que si ésta representaba de alguna manera la obra, de cómo una gente había echado unos secretos para que el diablo se les apareciera a los guerrilleros que estaban asentados en el pueblo, y como esos guerrilleros empezaron a ver al diablo y se empezaron a volver locos, entonces al menos narrativamente también hay que saber cómo un empoderamiento también de sus tradiciones para sobrevivir al conflicto, como estrategias de resistencia, como 'nosotros sabemos estas cosas, entonces cuidado, porque nosotros podemos hacerle daño', pero entonces no es tan claro porque esas cosas las pueden usar todos, pero entonces quienes cuentan las historias y qué historias cuentan, entonces empieza a ser habitual, entonces empieza a ser algo importante...

Entonces empiezan ellos con estas obras pequeñas que nosotros hacíamos en las comunidades, a contar esas historias, entonces eso es importante, porque cuáles son las historias que podemos contar? Son sobre todas las historias que muestran estas creencias mágico-religiosas, nos sirven para resistir frente al conflicto, a pesar de que hayan otras historias, pero las que queremos contar son estas, estas son las historias que debemos contar, y así se va haciendo una depuración de estas historias y fíjate como, en el caso del desplazamiento si había como temáticamente estaba ya vinculado todo con el conflicto, pero aquí queríamos saber los cuentos y las leyendas de la región, como de la microrregión, de la comunidad, y de esas historias inevitablemente estaban vinculadas con el conflicto armado de muchas maneras, entonces empiezan a salir estas cosas.

Nos fuimos después para otro lugar, Buchadó, allá hicimos una obra sobre brujas y espantos, de nuevo las conexiones fueron muchas, porque todas son las historias de brujas y espantos, pero entonces las que queremos contar tienen que ver con nuestra realidad, presente de ahora y de hoy en día.

ENTREVISTADOR: ¿Y ellos escogían las historias?

Ellos escogían las historias, claro, si, nosotros les poníamos el tema y les decíamos que les dábamos como herramientas para que fueran a investigar en la comunidad, sí, como provocaciones, como preguntas, como 'vaya y averígüese sobre esto', pero ellos escogían finalmente las historias que querían contar y se siente, todas las obras fueron creaciones colectivas.

Ahí conocimos a un personaje que fue como un poco el universo de la obra, el universo que iba a empezar a funcionar en la obra, nosotros dividíamos diez, quince, veinte días en cada una de estas comunidades, entonces de alguna manera empezábamos a hacer parte de la comunidad, son comunidades pequeñas, son doscientas, trescientas familias en cada uno de estos pueblos, entonces la gente ya lo conoce a uno, lo saluda... y van a visitarlo, entonces allá en Buchadó llegó un loco, porque pueblo que se respete tiene loco, en el Atrato, llegó un loco y empezó a hablarnos y decía, empezó a decirnos 'yo soy el dios San José'... el dios San José... y entonces empieza uno a ver, qué es lo que hay ahí?, no es un santo, sino que es un dios, ahí hay una cosa de sincretismo que tiene que ver como con las creencias mágico-religiosas negras en todo el mundo, 'yo soy el dios San José y tengo un hijo en Quibdó, y mi hijo es médico, anda curando gente allá en Quibdó'... San José es el padre de Jesús... y Jesús es un curador, pero en este caso es un médico que vive en Quibdó, este tipo está totalmente loco y se llama así mismo el dios San José, entonces nos cuenta muchas más cosas, es un señor supremamente divertido y nos encontramos que en cada uno de los pueblos del Atrato hay un loco en realidad, o más de uno, en pueblos muy pequeños, lo cual es raro, entonces empiezan a preguntar **¿por qué hay tanto loco en el Atrato?**, es una pregunta que está en Kilele muchas veces y pues la respuesta, digamos que yo encontré, es porque los locos son dioses exiliados, esa es la respuesta desde el arte, porque esa es la respuesta que a mí me interesaba encontrar, porque está este señor San José, pero está la loca Minelia en Bella Vista, que fue la única persona que se aguantó la masacre desde el comienzo hasta el fin y que trató de curar a la gente que estaba viva en la iglesia, y que trató de recomponer los cuerpos de las personas que fueron masacradas ahí en la iglesia, a ella le parecía que eso estaba totalmente mal, que las manos no estuvieran con los troncos, y ella empezó a tratar de armar los cuerpos.

ENTREVISTADOR: Esto en alguna parte está en Kilele...

Sí, hay un texto en el que ella dice, pues el personaje que está inspirado en ella que es Santa Rita, Helena Santa Rita, dice Rita, cada manito con su bracito con tu tronquito, con su cabecita, **y había cuerpos que tenían dos manos izquierdas...**

Entonces la labor de ella es supremamente importante, una labor que nadie más puede hacer, ni hubiera podido hacer, porque tiene uno que estar de alguna manera afectado para poder entrar a esa iglesia y tratar de ayudar a la gente y no salir a correr por su vida, porque los combates seguían, entonces la única persona que puede hacer eso es una loca o una diosa, hay unos dioses que fueron olvidados, entonces empieza a crearse la mitología de Kilele que no es una mitología afrochocoana, es decir, si es inspirada en ellos, no es una mitología totalmente cristiana, es una mitología inventada para tratar de dar cuenta de la realidad del Chocó, ahí por ejemplo conocimos al señor San José.

Hay unos dioses viejos que hacen parte de otro sistema de creencias que está muriendo y que ya no existe, que ha sido reemplazada por unos dioses nuevos, que son los que todavía tienen el poder de hacer cosas con la gente, que son los que tienen el poder económico, los que tienen las armas... y funcionan como dioses, realmente funcionan como dioses.

El hermano de Viajero, el real Viajero, un pelado al que le dicen el mocho, porque le falta un brazo, una historia muy terrible porque el mocho era un futbolista de primera, el tipo ya estaba, lo habían visto en las divisiones inferiores del Nacional, el tipo ya tenía contactos en Medellín, ya estaba todo listo para que él se fuera a jugar al nacional y tenía salida económica para toda su familia, le dio una enfermedad en el brazo, uno dice 'no tiene nada que ver con el conflicto' pero sí porque él era desplazado porque él estaba en Quibdó y era desplazado por el conflicto, su enfermedad no debía directamente a un fenómeno de violencia como tal, pero de hecho sí, porque él se hubiera quedado en su pueblo y esa infección no le hubiera dado porque no le había tocado vivir en las condiciones sanitarias en las que vivió como desplazado en Quibdó, es indirecto, pero de alguna manera está relacionado, le dio una infección y no se la supieron tratar porque la medicina no funciona porque a los nuevos dioses no les interesa que funcione...

Y entonces este pelado pierde el brazo y no puede ser futbolista, ahí empieza uno a ver como la acción muy clara de esos nuevos dioses y quienes son, entonces se empieza a formar esa mitología, hay unos hombres viejos, hay unos dioses nuevos...

Y de ahí nos vamos desde Buchadó, nos vamos, finalmente, después de mucho tiempo llegamos a Bella Vista, y allá nos quedamos otro rato, allá no hicimos obra porque las condiciones no estaban para eso, hicimos una obra en frente, en Vigía del Fuerte, esa obra la hicimos además en una cooperación con una cooperante de la Diócesis que estaba allá en ese momento, una alemana que se llama... Llevaba haciendo teatro allá con la gente, la hicimos en cooperación con ella, entonces ella estaba trabajando sobre las troyanas, entonces trabajamos con eso y con ellos, después estuvimos en Murindó, llegamos hasta el Bajo Atrato

y nos fuimos hacia la cuenca del Higuamiandó, que es ya en el Urabá chocoano, y allá entonces conocimos la problemática de las palmas aceiteras, que está en todo lado porque en realidad ahí es donde empieza uno a ver como se articula el conflicto y los problemas del desplazamiento e intereses económicos para titulares, en ese momento toda la problemática de las palmas, eso no se sabía aquí en la ciudad, eso no se conocía, ya eso se reveló y se hizo mucho escándalo por muchos medios, pero fue una labor conjunta de la Diócesis, de la asociación campesina, de hacer ver estas cosas y de alguna manera Kilele se articuló a ese movimiento y de esa manera yo pienso que tiene una, que cumplió una función en el hacer conocer este problema de los palmicultores y que finalmente eso se revelara y se destaparan todos los chancucos y como falsificaban títulos y... ese problema no está resuelto por supuesto, pero al menos es ya reconocido como un problema y se sabe que los palmicultores al menos en el Chocó adquirieron sus tierras de manera ilegal y con base en el paramilitarismo, como estrategia de desplazamiento para conseguir tierras, marcó el proyecto del cultivo de palma.

Entonces empieza uno a... va uno conociendo personas aquí y allá, en Vigía del Fuerte conocí a la persona que me regaló un secreto, esos se los regalan a uno, un secreto de protección.

ENTREVISTADOR: ¿Y es qué? ¿Un conjuro?

Es un conjuro... es una oración que uno tiene que decir, esta persona me regaló un secreto, entonces empieza ahí a conocer cuál es la estructura formal y gramatical del secreto, con base en ese secreto está escrito el secreto con el que Viajero maldice 'Santo perro negro, rebelde y redento, en ti creo, creo, creo' 'Maldito eres y maldito...' bueno, la estructura digamos de ese conjuro que Viajero hace en la obra cuando se muere Rocío, está basada en un secreto real, que se quedará secreto, allá en el Jiguamiandó conocí a una niña que casi se nos muere de malaria, que nos tocó llevarla en nuestro bote a que la atendieran, la mamá de esta niña se llamaba Rocío, se llama Rocío, y en ese viaje, mientras nosotros llevábamos a la niña al hospital, casi se nos muere ahí encima, yo la veía convulsionar, y mientras ella estaba ahí convulsionando, la mamá nos iba contando una historia, nos iba contando cosas de cómo una hermanita de esta niña se había ahogado en un pueblo al que habían llegado desplazados porque ellos eran de las cabeceras del río, les había tocado bajar al Atrato y el Atrato se inunda y ellos no estaban acostumbrados a moverse un puente, como toca en las inundaciones, que hay unos puentes de madera, porque el Atrato se mete a los pueblos y entonces los pueblos están contruidos sobre puentes como en Venecia más o menos, palitos y puentes para ir de un lado a otro, entonces los niños no saben caminar en esos puentes, entonces la niña se cayó y se ahogó, entonces, esta señora además cantaba vallenatos que ella componía y tenía vallenatos que contaban la historia de su desplazamiento y nos cantaba y nos contaba y por ejemplo de ahí, de todas las historias de esta señora, surgió Rocío la hija de Viajero, que fue llamada en honor a la mamá de ésta niña, y ahí se fue componiendo como todo, los personajes de la obra, son historias que nos fueron llegando a nosotros, a Catalina y

a mí por distintas vías, fuera, ya fuera en las obras que íbamos creando, o en la convivencia con la gente, entonces la pregunta empezó en: ‘¿Cuáles son las historias que nos quieren contar? Y esas son las historias que nosotros vamos a contar’, y así se empezó a hacer el proceso, estuvimos cuatro meses allá, después yo escribí borradores pero nada estructurado, pequeñas escenas, después me vine aquí con todas esas notas, grabaciones también, todavía no existían grabadoras digitales, cassettes de los pequeñitos y con las cosas que pasan, yo tenía una grabación del dios de Buchadó, de San José, con el cual escribí, basado en esa grabación escribí muchos textos de los santos, y esa grabación se borró después de que yo terminé de escribir mi primera versión de los textos de los santos, como que ya, no quería... como ‘no trate de ser tampoco tan realista y tan... óigala una vez y con esto su trabajo tiene que ir’ fue realizado así, entonces como recoger todas esas grabaciones, todas esas notas, todos esos diarios, llegué a hacer una primera versión de Kilele que tenía que entregar, yo sabía que esa no iba a ser la versión definitiva ni nada, pero algo había que entregar... entregué una versión, en ese momento estaba ... (21:00 video II) Aquí que fue la persona que escribió el artículo para Theater Drama Review y él leyó mi primera versión de la obra y me dijo ‘vámonos, yo estoy enseñando una clase en Inglaterra en una maestría de actuación, camine y montamos la obra allá’ yo decía que la obra no está terminada, por supuesto no está traducida, cómo nos vamos a ir a hacer eso? Los tiempos que manejan los ingleses para montaje son totalmente diferentes, seis semanas...

ENTREVISTADOR: ¿Montan en seis semanas?

Montan en seis semanas, a nosotros nos tocaba terminar de escribir una obra, traducirla y montarla en seis semanas, yo era como ‘Por Dios!, ¿cómo vamos a hacer esto?’, pero ¿cómo no lo íbamos a hacer, no? Entonces vámonos y al menos se hace como un trabajo, como una prueba de esto, yo escribía, yo me fui para Inglaterra, escribía por las mañanas, montaba por las tardes y traducía por las noches y al día siguiente llevábamos una nueva escena para que los actores trabajaran en ella, pero como el proceso escritural todavía estaba en proceso, hubo cambios, hubo cambios en ese montaje, el actor que hizo de San José escribió un monologo precioso porque había una transición que necesitaba que alguien estuviera hablando entonces yo le pasé como las ideas de esto y le dije ‘improvítese un texto acá’, le escribí un monologo precioso que después yo retomé de alguna manera, pero ese monologo se perdió también, como tal el monologo que él escribió se perdió, no lo encuentro en ningún lado, no existe, yo retomé algunas cosas de ese monologo, entonces los actores allá me ayudaron con algunas cosas, me hicieron ver otras cosas que la traducción daba, por ejemplo ‘chance’, la palabra de ‘chance’ que es un juego de lotería aquí,

VIDEO 3

Chance, es que es una historia sobre la ayuda que tuvo el traducir Kilele al inglés para la escritura misma de la obra que me hizo ver muchas cosas el pasarla a otro idioma y que fuera representada por actores en otro idioma, solo por mujeres además, porque no teníamos actores masculinos, me hizo ver una cantidad de cosas y una de ellas, una historia ejemplar de esto es que cuando estábamos traduciendo la palabra chance, es importante el chance de Kilele, hay una predicción que estaba hecha por el número del chance, Helena, cuando estábamos traduciendo eso, estábamos leyendo en español y ... que lee español y habla español, estaba leyendo y '¿Chance? ¿Por qué está esto escrito en inglés? ¿Qué es Chance?', entonces me tocó explicarle pero a la vez me di cuenta que claro, que chance es también una oportunidad, lo es en inglés y lo es en español y eso conceptualmente como que alimentó muchísimo la obra y el mensaje que estos dioses viejos tienen para darle a viajero, ella dice 2:03, Helena le dice en un momento a viajero 'un chance es una oportunidad' aunque literalmente yo sé el asunto de la traducción, para hacerle entender a viajero 'usted tiene una oportunidad' no es el chance de ganarse la lotería lo que yo le estoy hablando aquí, sino que el chance le está diciendo que usted tiene una oportunidad, y ese tipo de cosas digamos como que el haberla traducido y hecho allá, me ayudó a entender mucho más la historia y que era lo que quería yo contar, solamente se hizo hasta la muerte de Rocío, es decir, se hizo la mitad de la obra, solamente estaba listo hasta ahí, entonces en su versión en Inglaterra la obra terminó con la muerte de Rocío, es duro... pero también eso me hizo ver la necesidad de a partir de ahí yo necesitaba construir algo un poquito más lumínico como que la obra terminara ahí a pesar de muchas cosas, a pesar de que creo en la importancia de la oscuridad en el arte, de ir a ese camino de sombras me parecía que Kilele no podía terminar ahí, ya en ese momento, ya igual tenía nombre la obra y Kilele es fiesta y la obra tenía que ser una fiesta. Entonces la obra terminaba ahí en esa primera versión, la verdad fue muy difícil encontrar ese camino hacia la luz, pero ver la necesidad por primera vez en mi vida artística ver la necesidad de la luz y del lumínico y de lo brillante en el arte, que yo hacía por venerar eso, mis obras anteriores todas eran trágicas, oscuras, bueno ésta sigue siendo trágica pero tiene un momento de luminosidad que empieza a partir de la muerte de Rocío, entonces el haber terminado ahí fue como el proceso me regaló 'éste es el primer acto' estructuralmente de aquí en adelante, entonces tratar de encontrar esa luz no fue fácil y no lo es y fue un proceso que se demoró y en el cual el trabajo de los actores de Varasanta fue clave para encontrar el segundo acto de la obra, ya cuando regreso a Colombia hago una lectura dramática de la obra completa en la casa del teatro con algunos de los actores que finalmente van a estar en la puesta en escena que hace Varasanta, Catalina estaba ahí, Nelson Camayo estaba ahí, creo que ellos dos fueron... ah no, Elizabeth Ramírez también estuvieron desde esa primera vez de la lectura y por eso después los invitamos al proceso... ellos no eran parte de Varasanta, después de esa lectura, en la lectura estaba la gente de Varasanta, los invitó Esperanza Garzón, ella había leído la obra y le encantaba y ella fue como quien le habló a Fernando de la obra, y entonces ella los invitó, bueno yo ya los había invitado, yo había invitado a Chava a Isabel y a Liliana a la lectura pero ellas no pudieron hacer parte de la lectura en ese momento y entonces ellas

también ya conocían la obra, pero antes de leerla por ellos mismos la vieron en esa lectura, en la que yo hice de Viajero, sí, a mí me tocó leer viajero porque al actor que estaba haciéndolo le salió una cosa en ese momento y no pudo hacerlo, entonces yo terminé haciendo de Viajero en esa lectura y después hablamos con Fernando, Fernando quería hacer la obra, tenía claro que quería usarla como un punto de partida para una obra que fuera construida en escena por medio del proceso de los ensayos, yo soy director también incluso antes que escritor entonces entendía la necesidad de eso, me parecía además chévere, yo sabía que a la obra todavía le faltaba trabajo y meterse a un proceso de reescritura desde el trabajo escénico me pareció como que era lo que había que hacer y lo hice, ayude y estuve durante todo el proceso de montaje casi como codirector de la obra, como dramaturgo por supuesto, como parte del grupo y estuve en todos los ensayos haciendo lo siguiente: Junto con Fernando diseñábamos unas preguntas para los actores que ellos tenían que contestar con materiales escénicos, generalmente individuales, algunos colectivos en grupos pequeños, dos, tres personas, estos materiales, estas preguntas surgían de temas relacionados con la obra, pero con un enfoque un poco diferente porque en lo que Fernando decía, que tenía mucha razón, es que estos actores no han vivido ni vivirán nada parecido a lo que los personajes que están en la obra viven, por lo tanto no pueden acceder a representar estos hechos de una manera equivalente, hay que encontrar equivalentes para que los actores generen materiales que sean equivalentes a lo que estas personas han vivido, pero que sean basados en sus entornos, después esos materiales nos pueden contar la historia que nosotros queremos contar en Kilele, pero pues lo que los actores están haciendo parte inicialmente de sus vivencias, de sus ideas y de sus cosas, entonces trabajamos sobre temas como el olvido, trabajamos sobre temas como el sueño, trabajamos... en este momento no me acuerdo que otros temas, pero me acuerdo del olvido y del sueño, del tema del olvido surgieron todos los personajes de los dioses, entonces por ejemplo, el dios San José que es el personaje que hace Nelson, en la obra tiene unos audífonos y unas gafas negras y encima tiene una manta de santo, su personaje inicial o el material que él creó sobre el olvido, era un artista de la calle que tocaba y cantaba en la calle y que nadie le ponía cuidado, entonces él tenía tus audífonos y tenía sus gafas, hace parte del material que creó Nelson, él conoció a esta persona y era algo como cercano a él, porque si uno le dice 'cree un dios que está loco' pues es muy complicado, nosotros entonces creamos el material, la verdad del autor, por medio de esa pregunta, y a esa verdad le ponemos la capa del santo, lo llamamos santo y después le ponemos el texto de la obra, entonces hay una manera de apropiarse también del conflicto desde la vivencia del actor y de hacer esa relación, de ponerse en el lugar, lo que significa para mí lo que ellos han vivido, como hacer esta equivalencia que yo creo que es un proceso muy bonito que se hizo con los actores de Varasanta, entonces se creaban esas preguntas, ellos hacían sus respuestas escénicas, después entonces junto con Fernando creamos una estructura con todos estos materiales que ellos habían creado, una estructura que se pareciera a la estructura de la obra que yo había escrito y al mismo tiempo yo iba cogiendo la obra e iba haciendo que la estructura de la obra se pareciera a la estructura escénica que íbamos creando, entonces era

una recreación muy como en doble vía, mientras por un lado tratábamos de hacer que los materiales que habían creado los actores se parecieran a la obra, yo por el otro lado trataba de hacer que la obra se pareciera a lo que los materiales que los actores habían creado, y entonces cuando esa reescritura estuvo lista les entregamos el texto a los actores, faltando como dos semanas para el estreno, esto entre otras, el proyecto se ganó una beca de creación del ministerio, entonces también había fecha para el estreno, entonces tocaba estrenarla, pero entonces se hizo esa reescritura, los actores se aprendieron el texto, lo pusieron encima de la estructura que ya estaba creada, hubo que hacer algunos ajustes ahí, por supuesto para que tuviera sentido y digamos que ese es el proceso hasta el estreno de la versión que hizo Varasanta que esa es la versión final de alguna manera de Kilele, tiene que ver con todo ese proceso de creación que se hizo junto con Varasanta, en algún momento de hecho también, Santiago García era el tutor del proyecto como beca de creación, del proyecto de montaje, Santiago García era el tutor, en uno de los ensayos, él fue y la vio y dijo una cosa como 'sí está, está muy bien, está muy bonita, el universo onírico y mitológico es muy claro, pero a mí también me hace falta todavía como referentes más claro a la realidad de la que ustedes están hablando simbólicamente', entonces después de ese comentario tan agudo de Santiago, se crearon los testimonios que hay al comienzo de la obra, el testimonio del padre Jiménez, el testimonio de la guerrillera, como unos testimonios de víctimas de la masacre, como para anclarlo con la realidad.

ENTREVISTADOR: De donde nacen estos testimonios, de todo el proceso de investigación que hiciste en el Atrato?

Esos testimonios, sí, en parte de esa investigación, eran parte de ese material, y yo les di ese material a los actores y los actores escogieron, les dijimos que cada uno debía escoger un testimonio.

ENTREVISTADOR: Es testimonial...

Esa parte es testimonial, son cosas literalmente dichas por personas, contadas en tercera persona, en vez de en primera persona para distanciar un poco, entonces hay dos personajes que corren después de que les han cortado los brazos y entonces a ellos los ve uno correr, pero están contando la historia en tercera persona, para que haya cierta distancia, esto es mientras está pasando toda la masacre y están cantando al alba al alba al alba... y los nuevos dioses están quemando los muñequitos, entonces eso es como la versión final nace de la obra

que yo escribí cuando estaba en el Chocó, pero también del encuentro que esa obra tiene con la realidad, con las realidades urbanas de los actores de Varasanta y de Fernando y de la transformación que surge y como del encuentro de esas dos realidades que es lo que permite que Kilele pueda ser representada sin ningún problema por doce o los que sean, diez, once actores, ninguno de los cuales es afrodescendiente, y que pueda ser representada por ellos sin ningún problema porque la obra si surge de una realidad concreta pero evoluciona a partir de esa realidad, y se encuentra con la realidad de la ciudad y si va y se hace como se hizo en el Chocó, igual ellos, las personas se sienten identificadas porque son sus historias las que están contadas, son contadas con sus palabras y con la poesía con la que ellos quieren que sea contada, en algún momento... alguien hace ... y esa es una pregunta que todo el mundo nos hace que es: Cómo lo recibieron allá? Entonces hay una cosa que yo normalmente cuento y es: nos dijeron... por primera vez sentimos que esto ha sido contado desde nuestro punto de vista, sentimos que es la primera vez que cuentan las cosas como nosotros las vivimos y no desde otro punto de vista, había gente que se nos acercaban diciendo: 'ah, eso que ustedes contaron... imagínese que yo también tuve una tía que estuvo en la tragedia de Bojayá y le pasó... y esto y esto y esto...' y nos cuentan otra historia, y nos dicen 'por qué no incluye eso usted en su obra?' aunque la obra propicia seguir contando historias acerca de estos sucesos, la gente se siente identificada y eso es muy bonito.

ENTREVISTADOR: Por qué crees que se da esta identificación? Digamos, aparte de que ellos ven que están sus voces como lo dices, pero a mí me surge como en esto que puede tener algo que ver con el entorno mágico-religioso, ceremonial, ritual de la obra y del entorno...

Puede tener que ver con eso, yo pienso que tiene que ver con eso, es decir, porque la historia se cuenta desde el punto de vista mítico, mágico-religioso y simbólico, se usan referentes culturales muy claros para ellos, el guaco, que es el pájaro este, que es premonición de la muerte, eso le llama mucho la atención a ellos, el uso del guaco, como en la obra el canto del guaco es realmente una premonición, a pesar de que no haya habido un canto del guaco antes de la tragedia de Bojayá, nadie que yo haya oído, nadie reportó el canto del guaco.

ENTREVISTADOR: Como tampoco reportaron a los paramilitares

...Pero digamos que lo normal es que hubiera estado, entra dentro de la lógica del universo, y a ellos les hace entender más también lo que pasó, porque claro, porque es verdad, en la obra es verdad, no es una creencia, en la obra si el guaco canta, alguien se muere, la correspondencia lógica es...

ENTREVISTADOR: Claro, qué hace parte del universo simbólico al interior de la obra pero también de ese universo externo de la obra...

...Entonces ellos entienden desde su cosmovisión la masacre, la masacre empieza a ser parte de su sistema de creencias, se articula con ese sistema de creencias y da la posibilidad de que ellos lo entiendan y le den un cierto sentido a ese hecho, un sentido mítico, empieza a tratarse como narración.

ENTREVISTADOR: Y el hecho de que haya sucedido también por ejemplo en la iglesia y la desacralización de ese espacio también mítico y sagrado.

Pues es que tiene muchas conexiones, de hecho las...

ENTREVISTADOR: ...Que tenía que ver un poco con lo que empezaste y es, claro, sucede el hecho en una iglesia que se desplaza, pero después a los dos días sucede, llevar algo privado a lo público...

Y eso es una historia simpática porque, pues claro, yo empecé toda esta investigación como acabando de ver que había pasado y como era que había pasado que ese ámbito privado se había vuelto público, las investigaciones y preguntando acerca de ese ritual, me dieron cuenta que pues ese ritual había sido mucho más simbólico que real, había sido, fue una cosa que se inventaron unos poetas en Quibdó, utilizando referentes culturales más como brasileros y cubanos, de tradiciones afro descendientes, pero como... como con... con cosas que no pertenecen realmente a la cultura afrotrataña, el sincretismo en el Chocó es mucho más difícil de identificar, no es una relación tan directa como lo es en Cuba o en Brasil, los santos son más santos que dioses, los nombres están perdidos, las equivalencias están perdidas en el Chocó, a ellos los tratan como santos, si dicen mucho, no es solo es loco el que lo llaman 'la diosa Santa Rita', pero los equivalentes de Oruba están desleídos, el sincretismo es mucho más fuerte y mucho menos identificable, esta gente pues tiene un referente mucho más claro en esas culturas que en su propia cultura... como esto es tan secreto además en el Chocó, la cultura mágico-religiosa es tan secreta y como de iniciados y de... y una cosa que no es pública porque es asociada con el demonio, fue totalmente prohibida, como rechazada y se cree...

ENTREVISTADOR: A partir de toda esta representación simbólica de diferentes realidades, yo considero un poco que Kilele es súper polisémica por ejemplo y eso me parece muy enriquecedor, es muy simbólica, es un lenguaje altamente simbólico, y teniendo en cuenta como esto, estos procesos de creación, quería preguntarte un poco, desde la experiencia que has tenido con Kilele, desde la investigación, desde el impacto de la noticia de un suceso, de cómo lo cuentan y de cuales son las causas reales del suceso, ir allá a hablar con las víctimas, ir a Inglaterra a montar con actores que no están permeados por el conflicto, volver, tener una relación con estos otros actores que tampoco los ha tocado, los ha tocado más que los de Inglaterra, pero no han sido víctimas directas de esa realidad del Chocó y todo ese proceso y ese transcurrir en el proceso de creación, quería preguntarte: ¿Qué función cree que tiene el arte, especialmente las artes escénicas, el teatro con las víctimas, con la sociedad? ¿Para qué? ¿Por qué?

Cuando yo estaba escribiendo Kilele esa era como la pregunta más importante que yo tenía, y en ese momento la respuesta fue: yo pienso que el arte tiene una función mítica, mitológica, que es explicar lo inexplicable por medio de una narración, y el conflicto y la violencia son lo inexplicable que tenemos nosotros y lo que tiene el arte, la narración, el mito, es que no dan una respuesta, la explicación no es una respuesta como la que puede dar la ciencia, sino que es una respuesta que implica la interpretación, es una provocación para el pensamiento, es una invitación para que cada uno lea la historia y encuentre la explicación que crea que la historia da, pero esta historia no da ninguna explicación! Las historias no son argumentativas, lo que puede ser argumentativo es el proceso que el público tiene después de verla y la explicación viene del receptor mismo, entonces yo pienso que esa es como la función del arte y sobre todo del arte del teatro o de la narración, yo cada vez pienso que el teatro se ha vuelto y tiene la tendencia a rechazar a la narración, a dejar de contar, a dejar de ser narrativo, esas son como las tendencias actuales y un poco como en rechazo como al realismo y al naturalismo... yo pienso que es nuestro deber narrar desde el arte lo que nos está pasando, como lo hacía el mito en su época, yo pienso que no estamos en la posición, aquí en Colombia de olvidarnos de la narración y de dejar de contar historias porque estamos en la necesidad, como país tenemos la necesidad de oír nuestra realidad en forma de historias para poder ver otras cosas que no se nos pueden presentar de otra manera, es decir, es verdad, la poesía tiene un valor y Kilele de todas maneras es una obra muy poética y hay que encontrar las formas para narrar, pero yo pienso que no podemos dejar de lado el contar lo que nos está pasando, porque si no otros lo van a contar por nosotros, el ser humano es narrativo estructuralmente, estructuralmente estamos cableados de esa forma, vemos dos, tres fenómenos e inmediatamente nos armamos una historia y así entendemos el universo, entonces si nosotros que somos los que de alguna manera tenemos la responsabilidad de saber contar, no lo hacemos, entonces la narración se va a hacer desde otra vista, de todas maneras se va a hacer y yo si pienso que tenemos la responsabilidad de encontrar esas

maneras de contar para darles una dimensión mítica a los efectos que pasan, yo creo que así de alguna manera garantizamos... o 'garantizamos' no porque no podemos garantizar nada, pero al menos tratamos de que estos fenómenos como lo que pasó en Bojayá se les de una importancia, la importancia que tienen, porque de otra manera se olvidan en el afán de los días, en el que vienen cosas peores, en el que vienen cosas que son iguales o más duras, que vienen otros problemas, que tenemos que seguir viviendo, que tenemos que seguir comiendo, que tenemos que seguir sonriendo, que tenemos que seguir bailando, pero entonces el contar, de alguna manera es como poner un marquito sobre algo y de alguna manera detener el tiempo para decir 'esto es importante y no podemos seguir andando hasta que no lidiemos con esto de alguna manera', pensaba el otro día, una cosa es ver un partido de futbol y otra cosa es ver un partido de futbol en el que hay repeticiones, en el que se hacen zoom-in, ahí se empieza a construir sobre... ahí empieza a estar el artificio sobre la realidad, cuando enfocamos algo, cuando lo ralentizamos, cuando damos la oportunidad de verlo en detalles y de dejar nuestras vidas diarias para volver sobre algo y darle vueltas, esa es como la función del arte cuando se enfoca en estos temas y yo pienso que la narración es importante, no importa como se haga esa narración, de hecho tiene que ser un poco artificial para que se vean otras facetas que no se ven a simple vista pero hay que contar y recontar y volver a contar, recontar, recontar, es importante, por eso la función del teatro también, no es una cosa que se hace una vez, sino que ahí queda y se recuenta y se recuenta y se recuenta y se va transformando, y de alguna manera eso empieza a influir en la visión misma de la realidad que la gente tiene.

ENTREVISTADOR: Sí, que es un poco lo que comentabas antes, que es generar proceso reflexivo, que también se da a través de lo simbólico, de muchas formas.

Sí, yo pienso que hoy en día digamos mucha de la gente que ha visto Kilele, cuando piensan en lo que pasó en Bojayá se les viene en mente, se le vienen imágenes de la obra y esto empieza a tener parte en su interpretación del suceso histórico y de alguna manera se establece el vinculo directo con los cultivos de palma, en Bojayá no hay todavía cultivos de palma, eso es en otra zona del Chocó, lo que no quiere decir que esos dos fenómenos no estén relacionados, pero esos dos fenómenos solo se pueden poner juntos en una obra de arte y las relaciones se dan después, es decir, si hay, hay ofertas para comprarles a los campesinos las tierras para hacer palma en Bojayá, hay cosas, pero eso no se puede ver, eso no se ve si uno no une realidades diferentes en un mismo lugar, entonces es eso, yo pienso que el arte o el teatro no va a cambiar el mundo, no va a producir grandes revoluciones, pero puede contar y puede meterse entre las cosmologías de la gente y entre las mitologías contemporáneas, el

arte tiene la función de hacer lo que la mitología hacía antiguamente, si no lo hace el arte, alguien más lo va a hacer.

ENTREVISTADOR: Quería preguntarte si después de todo este proceso ¿tu crees que el arte y en específico, las artes escénicas y en específico Kilele repara?

Esa es una pregunta...

ENTREVISTADOR: Atendiendo un poco de lo que me decías de las víctimas, de cuando vuelves y que ellos te dicen 'bueno, ustedes son los únicos que han vuelto' y la identificación que siente la víctima en la obra

Yo pienso que puede haber algo ahí en el asunto que te hablaba antes, cuando vuelve una obra, hay toda una representación simbólica que está integrada en el tejido cultural de la comunidad, de alguna manera el suceso se empieza a integrar con esta red cultural, a esta red cultural, a este tejido simbólico, a este tejido mágico-religioso del cual la obra trata y de alguna manera eso empieza yo no sé si a reparar pero empieza a hacer como un trabajo de sanación, como a generar una serie de reflexiones acerca del por qué pasó esto... míticamente por qué pasó... cuál es la relación de esto con la historia ancestral, cuál es la conexión de esto, si empieza a dejar de verse como un fenómeno totalmente aislado y empieza a integrarse de alguna manera con la vida de las comunidades, cuan trágico puede ser, pero la lección trágica empieza a darse a partir de la narración y del recuento, la tragedia por sí misma no nos enseña, yo creo, no nos deja ver porque el dolor es tan grande que no nos deja ver, nos ciega, únicamente cuando se recuenta y cuando se ve con una cierta distancia podemos ver un poco las enseñanzas tan dolorosas como pueden ser, cada tragedia nos trae enseñanzas y nos deja ver, nos pone en una cierta perspectiva y nos enseña como 'lo que pasa es que tal vez nosotros fallamos aquí... como comunidad, dejamos este hueco para que estas personas pudieran estar aquí, nosotros fuimos lo suficientemente cohesionados como para impedir que el fenómeno se diera, empieza a haber una serie de reflexión acerca como de la responsabilidad de las víctimas, dentro de su proceso que yo creo que es sanador y yo creo que de alguna manera eso repara, por una parte, por otro parte hay una cosa como de... yo no he podido poner esto muy bien en palabras pero es como: las personas que murieron o que sufrieron amputaciones o que les pasó lo que les haya pasado, al ver como sus historias o las historias de sus familiares se integran con un proceso más universal, se universalizan de alguna manera y se muestran las repercusiones universales de lo que sucedió en éste minúsculo pueblo del Chocó, de alguna manera es como 'ok, fue lo que les pasó, de alguna manera contribuye a un proceso universal, lo que sucedió aquí, el sacrificio cobra sentido ceremonial de alguna manera, se pueden llegar a entender las conexiones que esa

victimización puede tener para un mejor futuro en un contexto mítico y universal-histórico, como parte de un proceso más grande, no sé si esté siendo lo suficientemente claro, porque es un concepto súper difícil.

ENTREVISTADOR: No, no entiendo a qué te refieres con 'proceso'

Antiguamente la gente hacía sacrificios y los sacrificios eran con supuestos voluntarios, habían sacrificios de animales, habían sacrificios de...

E incluso se hacían sacrificios humanos... que eran brutales y tenían la función de hacer ciertas reparaciones en huecos del universo, reparaciones religiosas para complacer a un dios que podía generar una tragedia mucho más grande si no se les presentaba...

ENTREVISTADOR: O sea, se equilibra...

Ajá, entonces había como un proceso de reparación del universo por medio del sacrificio. Yo he venido pensando y esto es una construcción que tengo que está en proceso todavía de elaboración, pero es que de alguna manera la reparación pasa por entender nuestras víctimas como sacrificios y esto es súper problemático, porque no es que sea necesario que las haya, no es como 'porque eso puede justificar un proceso de...' eso puede justificar como un proceso de 'ah no, es que necesitamos... es necesario masacrar, es necesario seguir estos procesos de violencia' pero no se trata de eso, sino que, una vez ha sucedido esto, una vez han sucedido los hechos, esos hechos tienen unas consecuencias y es que alguna gente aprende de esos hechos o existe la posibilidad de que aprendamos de esos hechos trágicos y de esos hechos de violencia, si se cuentan, si se narran, si se procesan, si se hacen las conexiones y las analogías que tienen que hacerse, hay unos procesos de aprendizaje que pueden contribuir a un mejor futuro, a una sanación, a una creación de una nueva realidad, que no hubiera sido posible sin aprendizaje, y de alguna manera, que no hubiera sido posible sin la victimización, entonces esa victimización únicamente tiene sentido si la víctima entiende como su proceso de victimización puede contribuir a esa sanación y si de alguna manera se restablece y se acepta la victimización como algo que puede contribuir al bien común, que es un proceso que únicamente se da a posteriori, y que pasa por la aceptación del dolor y de que eso no ha debido suceder y como no ha debido suceder, no puede volver a pasar, entonces es establecer la conexión entre el 'no ha debido suceder' y el 'no puede volver a pasar'.

ENTREVISTADOR: De acuerdo, que se hace a través como de un proceso de memoria... y de aprendizaje

Un proceso de memoria, pero también un proceso de entender cómo... lo que me pasó a mí es doloroso, es terrible, pero puede ser visto como necesario para un mejor futuro, puede ser visto como un medio para llegar allá, esto simbólicamente, no causal... esto no es causa-efecto, sino es establecer esa conexión entre 'mi familiar que murió' y un futuro posible, y cómo de alguna manera el espíritu de mi familiar está contribuyendo a la creación de este mejor futuro, no es la victimización en si misma, sino que simbólicamente es el espíritu ayudándonos, es... estos muertos y esta gente cargándonos... alzándonos, por eso solo se puede ver desde el arte, entonces ya estoy en el terreno de las metáforas, de lo simbólico completamente, ya estamos hablando de cómo únicamente, si nos apoyamos en los hombros de todas estas víctimas podemos construir un mejor futuro, y únicamente si nos dejamos cargar, lo que le pasó a estas personas de alguna manera va a tener un sentido, de alguna manera la voy a poder explicar y no va a ser una cosa totalmente aberrante y totalmente... como lo es realmente... pero como yo para curarme necesito entender las cosas desde otra manera, necesito entender de alguna manera es: esto pasó por algo, esto no fue solamente... no me tocó a mí de puro de malas porque así no me curo nunca, si yo no encuentro algo como una dimensión mítica de lo que me pasó para un mejor futuro, para un futuro más brillante, nunca me voy a curar, entonces es un proceso complicado y yo todavía tengo muchos cuestionamientos acerca de esto, pero creo que la reparación pasa por ahí, pasa por darle algún valor simbólico...

ENTREVISTADOR: Lo que tú me estabas respondiendo ahorita me hace pensar un poco que lo que dices es que las masacres son necesarias para llegar a un futuro mejor, o ¿por qué tener que asumir este dolor como algo bueno para el futuro, o como necesario?

Sí, esa es una pregunta dura y complicada y he pensado a veces que una de las respuestas podría ser que no aprendemos sino por medio del dolor, como si eso fuera parte del cableado con el que venimos, que no es deseable, pero a veces pareciera realmente la manera de aprender, no aprendemos que el fuego quema hasta que nos quemamos, pero no es la única respuesta.

ENTREVISTADOR: Sí, porque claro, evidentemente el aprendizaje es un proceso experiencial, de acuerdo, pero ¿por qué es necesaria una experiencia dolorosa? O sea, no se puede justificar una experiencia como una masacre para el aprendizaje.

No, y la primera parte de la respuesta que es como esa respuesta un poco de alguna manera irónica, es importante para la segunda parte de la respuesta, y no es que sea necesario, sino que una vez ha sucedido, lo que es necesario es entenderlo de alguna manera y que eso cobre valor de alguna manera para poder sublimarlo, para que ese dolor se transforme en algo que nos ayude a seguir viviendo y que mejor manera de transformar ese dolor que en la vía para superar las causas que lo causaron, las cosas que lo generaron en primer lugar, entonces es un proceso casi consciente a partir del momento de victimización, ese es el comienzo, no es el momento anterior, sino el primer momento y el presente es la victimización, ese es el punto cero en el que el proceso puede partir, coger ese momento como algo dado, algo que sucedió, un acontecimiento, un hecho, y empezar a construirlo narrativamente hacia adelante en un principio y hacia atrás, siendo consciente de que es un proceso narrativo y simbólico que se está construyendo, para de alguna manera hacer que ese momento de victimización me ayude a mí, que tengo que seguir viviendo, a vivir mi vida en función de usar ese momento para que las causas que lo produjeron, no se vuelvan a dar y así de alguna manera, para mí, personalmente, para mí simbólicamente va a tener un sentido lo que sucedió, no es que sea necesario, pero una vez ha sucedido la única manera que hay de vivir –creo- con él de una manera sana, es devolverle, darle un valor como si fuera posible que esto no hubiera sido, que lo sea, pero ya que lo fue tiene que tener algún sentido, tengo que dotarlo de un sentido, tengo que dotarlo de una razón de ser para poder vivir, para poder seguir viviendo con esto, estaba pensando ahora que también... es que una vez han sucedido las cosas, ¿dónde se pone el foco narrativo?, o ¿dónde se pone el foco artísticamente hablando? ¿Cuáles son las historias que vamos a contar? ¿Son las historias que nos aterrizan en el dolor? ¿En la repetición del hecho? ¿O son las historias en las que ese hecho de alguna manera empieza a transformarse en algo más? Hablaba el otro día con un dramaturgo español que se llama José Sánchez Sinisterra, estábamos hablando del desplazamiento en Colombia y él decía: ‘ha sido un fenómeno terrible, es decir, sin igual históricamente en el mundo, es decir, más de cuatro millones de desplazados que equivale al 10% de la población colombiana’, si uno piensa que el 10% de la población colombiana ha sido desplazada, eso es una cifra que no es justificable bajo ningún punto de vista, pero ha creado conexiones entre personas y entre regiones que nunca se habían dado, que nunca habían existido, es decir, hay historias terribles que se pueden contar, pero hay otras historias en las que por alguna razón ese fenómeno ha creado unas realidades que no existían antes y que pueden producir cosas maravillosas, no es el hecho y no es justificar el hecho, pero si el foco narrativo se pone en un cierto punto en el que se puede ver una de esas historias luminosas, de alguna manera esos procesos de victimización han producido algo luminoso y empieza a haber una re significación diferente, una re significación de la victimización, una subdimensión, se empieza a convertir en una materia distinta, con la que puedo empezar a ver conmigo mismo si soy víctima, o con mi familiar, o... como héroes que han permitido otros procesos, no es que lo otro haya que ocultarlo, para nada lo otro hay que seguirlo mostrando, y dentro de esas mismas pequeñas historias lumínicas que se pueden enfocar, hay que ser muy claros, hay unos responsables y

hay una cosa que no ha debido suceder y esa misma historia debe ser parte y debe ser contada en la obra, yo creo que eso se hace en Kilele, yo creo que eso es muy claro y se hacen señalamientos incluso directos a responsables de los fenómenos, pero el foco está en Viajero, en esta persona que ha tenido que sufrir mucho, pero sigue viajando y sigue corriendo para poder enterrar a sus muertos y seguir, y que el mundo siga su curso. Entonces yo creo que esa es una de las funciones del arte, mostrar esas posibilidades tan difíciles de que algo tan terrible como lo es una masacre o el fenómeno del desplazamiento pueda producir ciertos efectos positivos, que no es lo que en un discurso digamos políticamente correcto se debe decir porque se supone que la única manera de que no se repitan las cosas es condenándolas absolutamente, pero si las condenamos absolutamente entonces el sacrificio de estas personas y de estas víctimas va a haber sido en vano, y no hay manera de irnos y de volvernos hacia atrás y de volver de mirar esas causas, entonces es difícil y esto es un concepto que está en construcción.

ENTREVISTADOR: Te quería preguntar algo y es que empezamos hablando que Kilele se empieza a generar el día que tu ves la noticia, el 2 de mayo de 2002, el impacto, y a partir de ahí toda la forma mediante la cual llega la noticia, los medios y como se empiezan a destapar ciertas cosas que antes, pues se saben pero no son públicas, y eso crea en el receptor un sentimiento de rechazo y de indignación y es... sí, de dolor, finalmente te duele aunque no estés allá, aunque tu familia no esté allá, eso crea indignación, ¿Tu crees que ese proceso en ti sirvió? Porque si tu lo hiciste fue por algo, es decir, sentiste algo malo, que estaba mal, políticamente incorrecto allá y acá y en nuestro contexto y toda esa búsqueda y todos los viajes que ha dado Kilele y la nueva escena y un montón de cosas, ¿tú sientes que en ti genera cambios y genera como... sanaciones o claridades, como destellos de luz?

Pues, claramente yo no soy el mismo antes y después de Kilele, es decir, claramente cuando yo me fui allá no tenía ningún... es decir, yo hacía arte por el arte en realidad y esa era un poco mi visión del mundo y sí, el fenómeno sí me impactó y me movió y me sacudió unas cosas que no sabía a donde me iban a llevar, que después de Kilele, yo estuve tres años trabajando en el Chocó, me quedé allá porque estaba involucrado con las realidades de estas personas, porque ya dejaron de ser personajes, eran mis amigos, porque el contacto directo con esa realidad me hizo querer trabajar sobre la realidad y desde mi saber, pues, que es el saber artístico, lo que hice fue que estuve formando con otra gente, grupos de teatro alrededor de toda la cuenca del Atrato, para que toda tuvieran la oportunidad de decir y discutir sus cosas y mostrárselas a sí mismos y remover estos procesos, tener algo que les haga hablar acerca del pasado, obras que ellos mismos han hecho, estuve como tres años allá y pues claro genera una reflexión, todas estas reflexiones que estaba haciendo hace un rato no hubieran sido posibles sin Kilele,

como ¿cuál es mi función, la de Felipe Vergara en este contexto? Igual son las obras que de hoy en adelante voy a hacer, voy a escribir, voy a... es claramente como se genera un cambio total y un proceso de reflexión de todo esto que nos ha tocado vivir en este país ¿por qué?, ¿para qué?, ¿cómo podemos transformarlo?, ¿cómo podemos moverlo?, ¿qué hacer con todo esto? ¿Cómo contarlos? ¿Qué hacer realmente con todo esto?

Una de las cosas que me cambió totalmente, es decir, como hablábamos hace un rato, yo vivo con Kilele y vivo con la masacre de Bojayá en mi vida diaria, porque eso me cambió, entonces, eso me ha hecho ver la necesidad de parar, de que no podemos seguir siempre para adelante, de que hay cosas que implicarían una necesidad de ‘un momentico, paremos el tiempo, nadie se va a sus trabajos hoy, nadie va al colegio, nadie va a la universidad, espere un momentico porque tenemos que hablar de esto que pasó ayer’ ese sería el ideal de lo que debería pasar, ‘Paremos un momento porque esto es muy grave y no puede volver a pasar y si seguimos sin mirar y sin reflexionar acerca de esto, entonces, primero este proceso se va a olvidar, esto que sucedió se va a olvidar, va a haber sido en vano, y vamos a seguir, vamos a volverlo a repetir’, entonces, desde ese momento yo he tratado de que las obras de arte que yo haga, sean eso, sean como el posibilitar una pausa al menos durante... pues no durante dos días o lo que sea, no que la gente no vaya al trabajo, no vaya a la universidad, no vaya al colegio, pero que si van a ver una obra durante dos horas, hora y media o durante lo que sea, el tiempo se pare para volver a ese momento, ahora acabo de terminar de escribir una obra sobre un proceso que dio en Puerto Berrío, Antioquia, es un pueblo que queda a orillas del Río Magdalena, y que durante todos los años noventa vio toda la violencia paramilitar de una manera terrible en su propio pueblo pero también a través del río, porque era en el río donde botaban todos los cuerpos, no solo de todo el Magdalena medio, del Magdalena medio, del antioqueño, del sur de Bolívar, toda esa violencia pasó por Puerto Berrío, además de la misma que tenían ellos ahí y esta gente a diferencia de otros pueblos a orillas del Magdalena, cuando esos muertos pasaban, no los empujaban para que otros tuvieran que lidiar con ellos, sino que los recogían, los enterraban, los adoptaban, les ponían nombres, les empezaban a rezar y estos muertos pues les empezaron a hacer milagros, como en agradecimiento, ésta es la historia ya simbólica, en agradecimiento, elaborada por ellos mismos, es decir, como cuando ellos narran los hechos, los muertos les empezaron a hacer milagros en agradecimiento al haberlos recogido y al haberlos adoptado, y esa ya es una elaboración que ellos han hecho, una elaboración narrativa que ellos han hecho, pero también es cierto que lo hacían también porque muchos de ellos habían sufrido, habían sido víctimas sus familiares, de desaparición, y ellos decían ‘ojalá alguien haga esto en algún lugar del mundo por mi ser querido, ojalá alguien lo adopte y de alguna manera también, adoptando a éste, le estoy rindiendo gracia al mío, a mi familiar que fue desaparecido y que no sé donde está’, entonces esa es la elaboración que ellos hacen, pero entonces yo ya tengo que hacer una elaboración sobre esa elaboración, y entonces es otra vez el tema de los muertos, los muertos también buscándome a mí, como los de Kilele, entonces en esta obra es ‘bueno, paremos, porque los muertos, si

son simbólicos y son una cosa, pero también son muertos, físicos y en descomposición y la violencia que estos muertos han sufrido también tiene que ser contada y también tiene que ser...

Y el propósito un poco de esta nueva obra era mostrar los muertos como muertos y lo que implica que sean muertos y cómo son muertos. Entonces es una persona, la historia que yo estoy contando es la historia de una persona, de un pescador que se ha dedicado a recoger estos muertos y que los tiene... no sabe todavía que hacer con ellos, los tiene todos juntos y el escenario está lleno de muertos que están colgando, que el pescador los ha amarrado a las orillas del río para que no sigan bajando pero no sabe que hacer con ellos, entonces está él sentado en una mecedora, con muertos colgando de todas partes y las orillas del río son las graderías donde están los espectadores, entonces ahí están amarrados los cuerpos y no saben que hacer con ellos, lo único que saben es que cuando tiene los muertos, vienen los chulos y él está fascinado con los chulos, porque tiene una fascinación por los chulos, entonces tiene éste... para que vengan los chulos, porque son de distintos colores, uno con cabeza amarilla, otros de cabeza roja, otros que son negros y empiecen a bailar, a hacer sus bailes alrededor de estos muertos para darles algún sentido, eso es lo que él está haciendo, como tratando de crear este espectáculo con los chulos y con la naturaleza al comiendo de la obra, y llega una mujer que está buscando a alguien, a un desaparecido, a un hijo de ella, y se encuentra con este señor y con este espectáculo, a diferencia de Kilele, en esta obra los muertos nunca hablan, los muertos nunca se mueven, los muertos están muertos; y son ellos dos que tienen que entender a lo largo de la obra qué es lo que van a hacer con estos muertos, y como esa realidad de alguna manera los junta a ellos dos y los hace verse... Entonces sí, yo si siento que a mí el hecho de Bojayá, y el hecho de haberme ido para hacer Kilele y el hecho de haber hecho Kilele, si me hizo plantearme unas reflexiones acerca de lo que está pasando y acerca de '¿qué podemos hacer con esto?' literalmente desde 'hacer'... y hacer una obra es hacer algo por esto, al menos plantear unas preguntas, al menos plantear éstas preguntas de... 'estamos viviendo en medio de esto, ¿y vamos a seguir viviendo? ¿Vamos a parar en algún momento? ¿Y vamos a hacer algo con esto? A ver si al menos nos sacudimos nosotros y sacudimos alguna gente más, y esto de alguna manera nos hace ser'... porque es que llevamos toda la historia de este pueblo, matándonos los unos a los otros, cruelmente y ya estuvo como bueno... ya estuvo bueno y si tenemos que... y eso todavía no hace parte de nuestra identidad, nosotros no nos asumimos como un pueblo violento, nos asumimos como un pueblo fiestero, como un pueblo feliz, pero no hemos asumido y no hace parte de nuestra identidad aún, eso que llevamos en la sangre y es que nos matamos los unos a los otros, por cualquier cosa... y si no lo asumimos y sino... eso de alguna manera hace parte de nuestra identidad, no vamos a ir más allá de eso, porque estamos ignorándola constantemente: 'eso no es conmigo...' 'eso es en el Chocó' 'eso es allá en Puerto Berrío' 'eso fue en la época de los mil días' 'eso fue...' pero nosotros somos supremamente violentos y... yo creo que tenemos que crear procesos de identidad con esas cosas para que algo pase...

FELIPE MUCHAS GRACIAS.

ANEXO 2

ENTREVISTA A FERNANDO MONTES, FUNDADOR Y DIRECTOR DEL TEATRO VARASANTA

DIRECTOR DE KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL

Entrevista realizada el día martes 15 de noviembre de 2011 a las 5:00pm

Lugar: Teatro Varasanta

Entrevistador: Paola Acosta

Entrevistado: Fernando Montes

Entrevistador: Bueno, me gustaría entonces que me contaras como fue el proceso de montaje de *Kilele*, en especial cuál fue el objetivo cuando se montó la obra.

Fernando: En las dinámicas del trabajo de grupo como es el caso nuestro, es decir que uno hace un montaje y luego hace otro montaje y entra gente y viene gente, todo un funcionamiento digamos que están dando y unas necesidades que aparecen y hubo varios elementos digamos que conjugaron en la decisión de montar *Kilele*, uno es que yo venía de montar *Mujeres en la Guerra* con Carlota y fue para mí muy impactante descubrir algo que es aparentemente evidente, descubrir la necesidad tan importante de hablar sobre nuestra realidad, la necesidad, nosotros lo hicimos con mucho miedo de esa obra, porque esa obra, qué hacemos, y al ver digamos la receptividad que empezó a haber en el público con eso fue como, juepucha, esto es una cosa importante, no? Podrá ser eso, veníamos trabajando desde antes de eso con el grupo, con Varasanta, habíamos trabajado muchísimo sobre procesos de creación, investigación, Grotowsky, las formas de creación, muy metidos en cómo funciona el actor, y sentimos la necesidad, pues yo sentía la necesidad de poner todo ese trabajo de investigación como de diez años al servicio de la realidad, bueno que pasa si miramos nuestra realidad, eso es uno de los elementos, mirar que pasa con todo el trabajo sobre la poética del actor puesto al servicio de la realidad de nuestro país que hicimos, hicimos unas reuniones muy sencillas con el grupo y nos dimos cuenta que la realidad del país se ha metido en nuestro teatro, nosotros no lo buscamos si no que se ha metido, supón que a uno de los actores le han asesinado un hermano a otro le han asesinado otro, otro, una persona que trabajaba en la casa de uno de ellos, era la tía de los muchachitos que en Usaquén, tres niños, se encontraron una granada en Usaquén, se estalló y murieron, trabajaba en la casa de uno de nosotros y empezamos mirar el entorno y... Cómo así que esta realidad no nos toca? Si está totalmente metida en nuestro trabajo y estábamos haciendo una serie de improvisaciones, estábamos investigando ciertos procesos en el arte, cómo hacer una acción expresionista, como hacer una acción surrealista, porque digamos estas vanguardias artísticas surgieron en el teatro, en el teatro, en las artes a comienzos del siglo XX cierto, y en el teatro también entraron, pero

pues se hicieron escenografías surrealistas, se hicieron textos surrealistas, se hicieron músicas surrealistas, pero nunca una actuación surrealista, entonces nos hicimos la pregunta de cómo hacer una actuación surrealista? Cómo cambiar, en fin y haciendo ese tipo de trabajos aparecía todo el tiempo una violencia en nuestro entorno, todo una violencia, qué es esta violencia, nosotros: que es estos dos mil seiscientos metros de paranoia, por qué tanta violencia en las improvisaciones de los actores ante esas cosas, no?, humor y violencia, humor y violencia, entonces, y fuera de eso apareció que estábamos buscando que hacer sobre la realidad del país, que contar entonces, cómo analizarnos nosotros mismos a través de la realidad del país es también como poner al servicio la técnica, darle el servicio a esa realidad y apareció, algunos de los actores, habían estado en una lectura dramática y habían leído la obra de Felipe .. *Kilele*, entonces hablamos con él y nos la pasó, la leímos y pues no sé, me encantó la perspectiva, la perspectiva de la obra puesto que ella toma la realidad a partir de las almas en pena que no fueron bien enterradas en *Kilele*, entonces había todo un terreno surrealista, un terreno simbólico que nos parecía muy interesante para poder digamos como abordar esta realidad y no de una forma directa, fuera de eso Felipe aceptó estar con nosotros durante el proceso y reaccionar según el proceso de transformar la obra a lo que fuera necesario, que eso era maravilloso entonces tener al dramaturgo ahí, trabajando, por eso, entonces eso es como la génesis digamos de empezar a montar esa obra.

¿Cómo escogiste los actores?

4:26

Estaban escogidos, pues nosotros digamos dentro del trabajo de grupo como es un trabajo digamos de largo aliento, siempre a largo plazo, las personas están al menos un año con nosotros antes de trabajar ahí y estábamos haciendo trabajos sobre el surrealismo, una cantidad de elementos ahí andando y no sé esto es como una especie de selección natural que surge, hay algo muy bonito en todo este movimiento que es, hay una parte que es consiente realmente, que uno decide, voy a hacer esto, pero hay toda una parte inconsciente, todo un movimiento de confluencias y de sincronidad y de todo eso que tienen que ser así, apareció Felipe, ah bueno, el elemento muy importante en la obra de Felipe es que había estado en el Chocó excluyendo sobre, ah y lo otro es que cuando dijeron que la obra de Felipe era sobre la masacre de Bojayá, yo internamente salté, porque cuando sucedió la masacre de Bojayá, para mí fue uno de esos horrores que uno dice, no puede ser, que tantos factores se han conjugado para destruir, digamos que la destrucción fuera tan creativa, las fuerzas de la destrucción, eso ha sido un impacto muy grande como todo lo que se conjugó ahí para acabar con la gente, con los civiles que es como la parte digamos más cruel de esta guerra, entonces claro, cuando apareció eso de una, No, eso hay que ver como lo podemos hacer porque era un símbolo del horror de la guerra, la masacre de Bojayá fue un símbolo de horror de la guerra muy grande y

sabíamos que todo había sucedido ahí, los militares que habían dejado pasar... La diócesis de Quibdó que había hablado, todo, hasta las cosas, hasta Dios, y una citación de esas, que la única protección era la iglesia y Dios, eso es un... No.

Entonces durante todo ese proceso digamos los actores que estaban en ese proceso, estábamos en una nueva sede en el centro, y yo no sé por qué éramos tantos porque había mucha gente trabajando, yo creo que yo invité mucha gente, como estábamos trabajando antes en esa idea de estudiar las tendencias del arte, improvisando, entonces como que se abrió el grupo base, sin que fuera a ingresar al grupo, y de ahí surgió la gente que querían los actores, y también hay una cosa de los actores, es que tienen olfato y yo creo que la gente olió que ese proyecto estaba ahí, llamamos a Pipe, estábamos en necesidad de abrir el grupo también entonces vino mucha gente, Pipe con Catalina que era su compañera en ese momento, y con quien había estado en el Chocó y habían estado haciendo trabajo ahí en el Chocó con gente, bueno en distintas cosas, y otro poco de gente sí, éramos bastantes.

¿Qué actividades y durante cuánto tiempo...

Perdón, bueno y es que otro elemento que vimos es que pasamos un proyecto con esta obra para, como beca de creación y nos lo ganamos, Pipe se había ganado, él se había ganado una beca de residencia con la cual había escrito la obra, entonces después pasamos al proyecto que quedó muy bien, yo creo que había todo un impulso para hacer esa obra y entonces nos ganamos el proyecto, nos faltó, después nos ganamos la gira al Chocó, que fue un apoyo, después finalmente también en el premio de dirección quedamos con mención de honor pero no nos lo ganamos, lastima, pero habría sido muy bonito que en la obra, realmente por la obra, que hubiera hecho todo ese recorrido de premios.

¿Qué actividades y durante cuánto tiempo realizaste el proceso de montaje?

Debió durar unos cinco, seis meses, habíamos empezado antes, es que nosotros dentro de la dinámica de grupo los procesos siempre han empezado mucho tiempo antes y todo el proceso que estuvimos haciendo sobre los sueños, sobre el surrealismo, sobre el ritual, hicimos una serie de cosas en ese proceso en Kilele, que fue muy importante y yo no sé si duró más de seis meses, pero digamos que duró seis meses, hicimos todo un trabajo para abordar la realidad que nadie quería abordar, nadie digamos, ahí la obra de Pipe fue muy importante porque la abordaba desde una poética desde una imaginación, desde una cosa un poco surrealista como el inconsciente, y pues todos queríamos por un lado, analizar el conflicto, nosotros mismos y por otro lado nadie pretendió en ningún momento ni ser afrocolombiano ni tratar de representar a los afrocolombianos, ni mucho menos, montamos la obra y la hacemos nosotros en, pues como está, además con una tragedia, con una epopeya artesanal como él dijo, de

resto fue ensayos, ensayos, obviamente documentación sobre Bojayá, ahí también pues obviamente en todos los ensayos la presencia de Pipe y Catalina que habían hecho la investigación en el Chocó pues fue muy importante, pero nosotros no quisimos, expresamente no quisimos empaparnos mucho de la realidad porque no queríamos ilustrar una realidad sino a travesar la obra, a través de nosotros mismos, obviamente teniendo en cuenta esa cosa, hay una especie de respeto ante una situación de esas, como abordarla, que acciones hacer, que no hacer, y ahí es muy interesante que el trabajo es fuertemente indirecto, trabajamos sobre sueños, sobre formas, como realizar ciertos ritos, una cantidad de cosas, solo que en el trabajo nuestro hay unos elementos muy importantes y es que los actores cuando proponen una escena de una acción lo hacen como todo, tienen digamos la condición de la escenografía, o sea como usan el espacio, la ropa, todo debe estar elaborado y eso crea una riqueza entonces en un momento son quince personas creando y de ahí surgen muchos materiales, acciones independientes, la pasada duraba a veces dos, tres días, una acción, para ver las quince cosas que decía cada uno.

-¿Trabajaban sobre cosas diferentes?

Sí, esos procesos son un poco... barrocos, muchos temas, otras posibilidades y también trabajos en grupos, en parejas, y al lado de eso trabajamos el entrenamiento corporal, la forma, formas de trabajar el entrenamiento, hay una serie de elementos que trabajamos que es a partir del ritmo, entonces se crearon unas marchas a través del ritmo y de la pulsión, había una conciencia digamos por así decir que está en la obra de Pipe y que está en nuestro trabajo y que fue una especie de encuentro importante, y es que en la obra claramente el paisaje, la selva, todo eso era indígena entonces dijimos, era como una tierra nuestra, esa parte indígena por así decir, del Chocó, del sitio y estuvimos trabajando mucho sobre cantos indígenas y esa idea de que la atmosfera y todo eso es la naturaleza. Luego claramente el aporte del ritmo y de la fuerza es un aporte afrodescendiente del Chocó y están los cantos alabados y otros tipos de cantos de origen africano-colombianos y el otro nivel que era el nivel de la historia y de la narración y todo eso que es occidental que es contar la historia, narrar la historia, entonces están esos tres niveles protegiéndose en el espectáculo.

¿Qué objetos intervienen?

12:37

Ahí surge una cantidad de elementos digamos en el trabajo sobre la simbología, digamos, todo objeto teatral, todo objeto que se pone en el momento de performance se vuelve un objeto simbólico y nosotros tenemos una especie de condición, que está basada en una observación de Stanislavsky, Stanislavsky decía si hay un fusil en la pared, en la escenografía,

el fusil debe disparar, sino hay que sacarlo, entonces, ampliando esa cosa de que si hay un objeto debe ser útil, para ver que objetos usar y que no usar, tenemos la condición de que los objetos deben tener mínimo dos funciones, deben transformarse.

-Al igual que el vestuario

Al igual que el vestuario, al igual que el espacio, al igual que muchas cosas, porque es un principio de transformación que es muy importante, nosotros quisimos con la obra Kilele, crear de alguna manera una restitución, crear una acción que restituyera de alguna forma algo en las víctimas, era una idea, lo contrario a lo que sucedió en Bojayá y es poner toda nuestra fuerza y crear, y que algo suceda en el espacio ahí que se cree, que las fuerzas creativas operen durante un tiempo determinado que es una hora, una hora y media, es lo contrario de lo que sucedió allá, entonces dentro de eso, son todas como trampas, trampas en el sentido de anzuelos, el tratamiento de los objetos, el tratamiento del espacio, son anzuelos para que la vitalidad creativa aparezca, es como una idea, un motivo, digamos, subterráneo que era muy importante para todos nosotros que la obra fuera un homenaje para las víctimas, en principio para la gente de Bojayá, pero para una persona, para un alma en pena que era lo que se ve en la obra, crear una situación que esa persona, algo de su conciencia se pueda cristalizar al haber quedado desaparecida, no sé, hay unas preguntas motrices ahí, muy intuitivas y subjetivas, qué pasa con una explosión así de pronto, súbito.

¿Qué acciones realizó como director, que en los actores generaron expresiones, y qué expresiones? Cómo se modificaron esas expresiones?

15:15

Eso es un tejido muy bonito pues ahora cuando uno mira el proceso es muy bonito, le voy a dar un ejemplo, porque son muchas acciones, muchos temas, muchas vainas, cargamos 14, 15 personas, y hay cinco temas, y ¿qué son? Por ejemplo, un sueño, un conflicto familiar, la disolución de la materia, la esperanza, la luz del sol, son temas, digamos abstractos. 5 temas, 10 personas, cada uno tiene que crear una acción sobre este tema, con comienzo, desarrollo y final, con los vestuarios, con todo, entonces al cabo de una semana tenemos cincuenta acciones que son, por dos minutos, son dos, tres horas de material. Todos tenemos la situación, que uno se va a trabajar, pero a la hora de ver los materiales, todo el mundo ve el material de todos, entonces se va creando una especie de materia prima creativa que empieza a andar en el espacio, teníamos la casa del centro que tenía, uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis espacios, los corredores, bueno, todo, también cuando preparan las acciones todo el mundo crea espacios y vainas, y eso se va convirtiendo en un viaje creativo muy especial y un dialogo implícito, tácito, nadie habla sobre los materiales de los demás, además, no hablamos, no analizamos, no hablamos, entonces digamos: yo analizo, hablo de elementos técnicos,

elementos del oficio, cosas, muy directamente, pero de resto, no todo el mundo habla, eso causa una reverberación en el espacio que es muy interesante y en la creatividad de todo el mundo, entonces ahí se van creando y se han hecho ocho mil acciones, entonces yo lo que hago es proponer, ver y tener la retroalimentación de los actores nuestros, además estaba con Pipe al lado entonces fue muy interesante, que Pipe veía el dialogo entre los dos, que hablamos, que propone, cosas que surgían, una cosa que es súper interesante y es que en ningún momento trabajamos sobre la obra de Pipe,

-Los actores tampoco...?

No, habíamos leído la obra, pero no trabajamos con la obra de Pipe, solamente sobre temas, la disolución, la vida no sé qué, etc.

Y de una manera inconsciente todo el material fue apareciendo, ese es el elemento del que le quería contar que para mí es muy importante, que es una especie de, el tema, los temas con los que trabajamos, es como lanzarle una piedra al agua del inconsciente, algo reverbera en el actor y saca una acción, entonces a mí me gusta mucho usar temas, como lo que le estaba contando, la disolución, es súper abstracta, obviamente que son sacados de la obra, de las situaciones de las percepciones, la distribución, entonces, ¿cuál es el tema?, la disolución, ¿qué hago?, pues una acción sobre la disolución, sobre qué? Sobre su memoria, sobre sus deseos, lo que usted quiera, la disolución, puede ser algo que usted vio, algo que usted vivenció y ¿cómo hago?, no sé, póngalo ahí, entonces la persona va y lo hace, y ahí, en ese material, digamos la pesquisa para mí es cómo ese inconsciente se manifiesta ahí en ese material, que saca, que es la expresión, finalmente es la expresión de esa cosa que es vivir la vida, que ahí el teatro es una cosa maravillosa y que se abrió la expresión, ya no es la expresión del personaje que hizo Shakespeare, es la expresión del actor que es alguien que vivencia y pone ahora su vida transformada, puesta en forma de una obra de arte, y ese elemento es muy importante para mí, más que para nosotros, para hacer emanar una especie de un inconsciente colectivo, y de un trauma colectivo que hay alrededor de la violencia y que obviamente está enfocada en ese hecho de la cosa y que cada uno sabía sobre lo que estaba trabajando, pero no trabajamos, es decir, no cogemos el texto, analizamos esta escena a ver que... nada, nada de eso, y se fue dando.

-súper experimental

Sí y se fue dando la estructura, me acuerdo mucho de una función que hicimos que todavía no existía la obra, además los actores ni la veían, yo la veía en la cabeza, obviamente Pipe que es súper inteligente, ya se la había pillado –Ah, para donde va esto- y veía esto aquí como salió, fue una cosa maravillosa, vino una señora japonesa que trabaja en Canadá,

INTERRUPCIÓN

20.48

Estábamos haciendo toda una acción, entonces los actores entraban, hacían, de todos los materiales que habían sacado, que han traído de sus cosas, y yo ya lo estaba moldeando, dándole un comienzo, un desarrollo y un final, con muchas de las cosas que estábamos haciendo, con cantos, con ... eran muchas vainas, con elementos, objetos, de todo, y esta señora que estuvo en ese ensayo, y habían otras personas, habían unas cinco, diez personas, y todo el mundo salió totalmente conmovido, pero era totalmente conmovedor, nosotros veíamos eso con Pipe, todos los actores, todos hacíamos, pasábamos, quedábamos así como, qué pasó aquí, un silencio en el espacio, algo se estaba moviendo ahí, entonces esta señora salió y decía que había quedado muy impresionada, que eso parecía Butoh original, que era una cosa muy fuerte, que era, le contamos la historia sobre lo que estábamos haciendo, Butoh nace de Hiroshima, pero no hay comparación entre Bojayá e Hiroshima, pues Bojayá es un Hiroshima micro e Hiroshima es una vaina gigante, no es lo mismo. 1.18

Esto era por las acciones, le estaba contando como se construyó eso, cómo se hizo toda una estructura antes de la obra pero que obviamente se iba conduciendo hacia la obra, entonces ya empezábamos a ver, esta es esta escena, esta es esta... y se iba creando

-y los actores no sabían?

Los actores siempre sospechan, siempre sospechan esto para donde va, pero sí, no sabían, no era 'bueno, estamos haciendo esto', no se les decía, yo no estaba diciendo 'esto es esta escena, esto es esto', es bonito y ahí hay una cosa por ejemplo, los objetos y las acciones, en una acción, uno de los actores, Nicolás, hizo una acción con una puerta, era un sueño que él había tenido con una puerta, no me acuerdo cual era el tema, y habría una puerta, daba a unas puertas gigantes, porque nosotros fuimos a una casa que fue de José Gonzalo Rodríguez Gacha en la 86, con la dirección nacional de estupefacientes, que la arreglamos, la reempatamos y nos la pidieron, el coronel Plazas, teníamos unas puertas grandísimas, que era de un espacio que estaban allá tiradas, nos las llevamos, y son las puertas que son aquí en la terraza, y él hizo una acción con esas puertas, gigantes, y por la forma en que él la usó, yo vi la barca, que era el problema de hacer un barco, y fuera de eso él tenía en esa acción que estaba ligada a la muerte, y yo dije, 'ah, esta es la tumba', pero no es la puerta, es el marco de la puerta que necesitamos, es el umbral, entonces de ahí surgió el umbral que estar en la muerte es estar en un umbral, en la puerta, usar el marco de la puerta, que la puerta se abriera y cerrara, la puerta de la iglesia que se volvió un umbral de pasaje, en una acción además que está ligada a la muerte, bueno, eso son especulaciones más, y esa puerta se convirtió en barca, se convirtió en umbral y se convirtió en fosa común, de ahí aparece 3.50 para contarle todo bien eso, que es una urnición de la propuesta y lo otro se va construyendo, unir las acciones de un actor con otras, la atmosfera, y se va creando una composición, que es

muy interesante, en realidad ahí hago de lector, si son trece actores, son trece personas pensando en la dirección, obviamente que yo hago de catalizador, de iluminador, de coger, aquí, allá, pero pues uno que ve que tiene esa posición digamos afuera como de decidir, pero con una riqueza de material impresionante, con la gente con la que está trabajando, que es distinto a tener una idea sobre la obra, como va a ser, que es lo que tengo que hacer, ahí el proceso es distinto, para mí es mucho más rico y enriquecedor, es el proceso que me interesa, el descubrimiento, y el descubrimiento nunca está, está en uno, reverbera en uno pero es eso que sucede entre dos, es en terreno de crear juntos.

¿Qué expresa Kilele?

Kilele, yo creo que además la palabra Kilele, expresa lo que es Kilele, que es rebelión, revuelta y fiesta, Kilele se convirtió realmente en una pieza que yo puedo, no, estoy seguro que es un ritual de restitución de algún elemento de la consciencia en las víctimas, hicimos las funciones, decidimos muy rápidamente que teníamos que hacer, tantas funciones como víctimas hubo en la masacre, en comienzo los medios dijeron que habían sido 119 víctimas, fueron menos víctimas, fueron ochenta y pico, pero eso no cuenta todas las víctimas, que es toda la familia, que es todo el entorno, entonces, ser víctima es morir?, o sea desaparecer?

Y nos quedamos con el 119 que era como una cifra oficial que después no fue la cifra, pues preferimos elegir esa cifra que es simbólica, decidimos hacer por lo menos 119 funciones, una por cada persona que desapareció, y obviamente una vez que se acaban las 119 funciones se abre un panorama de concluir haciendo el por qué que la obra restituye, y las personas que han participado, expresa esa sed de vida a través de hablar de la muerte

¿Cómo se expresa esa restitución simbólicamente en Kilele?

Eso se expresa a través de un tejido complejo que es el actor, que es una persona viva que está ahí, que moviliza su energía, su pensamiento, sus emociones, en cierta dirección que se conjuga en el espacio entre él con todos los actores, con una estructura porque así es el teatro, no quedar fijo, se hace cada noche, con unos ciertos impactos que vienen traídos, que vienen a través de las acciones de las asociaciones de lo que se dice de lo que se hace de lo que se canta de lo que se expresa, literalmente digamos, en el texto, entonces está la expresión de la mente, que es contar la historia, es muy importante en Kilele, además que se dice, por qué sucedió esto, era la denuncia sobre las plantaciones de aceite de palma, que en ese momento cuando nosotros lo hicimos, muchas personas nos decían, 'pero como no les da miedo' porque estaba Uribe en pleno auge y en plena cosa paramilitar terrible, pues lo hicimos con miedo pero lo hicimos, hoy, hace poco, es el diez años después, que judicializaron un poco de gente, empresarios de la palma, allá en el chocó y en el chocó antioqueño, dice

uno 'juepucha' de alguna forma esa vaina reverberó, porque hay una injusticia ahí muy fuerte, entonces queda de esa forma, a través de la energía de la presencia, y de la canalización de la energía de la presencia, dentro de una estructura que está marcada por unos cantos, unas acciones y unas vainas y a través de contar la historia, entonces digamos eso es al nivel de lo que emana la historia, al nivel de lo que emanan los corazones de los que la hacen, al nivel de lo que emanan las acciones, el cuerpo, la fisicalidad, de ahí vienen una serie de elementos y de marchas y de acciones que hacen que se moviliza la energía física, y a través de lo que se moviliza en el encuentro con los espectadores y la obra, porque eso es el teatro, es el momento de encuentro.

¿Cómo se creó la simbología que funciona al interior de Kilele?

9.10

Todo ese proceso, por un lado hay una simbología con la muerte, aparece, hay una cantidad de elementos cuando se trabaja sobre el inconsciente, sobre el sueño, sobre el rito que aparecen en todas las tradiciones, no? Y es el círculo, el triángulo, q son elementos, las velas, la vela siempre ha sido una simbología que estaba además en la obra y siempre nos ha encantado trabajar con eso, a mí me encanta trabajar con eso, con velas, aunque aquí usamos velas y luz, pero está la simbología de las vidas de los hombres son velas, esa es una simbología, viene toda una simbología que está ligada a la investigación que hizo Felipe y que está en la obra, a la simbología mística de la religión católico-afro-chocoana, es toda una mezcla, era importante por ejemplo hacer... una de las cosas terribles que sucedió en la masacre de Bojayá, fue no haber podido enterrar, eso era terrible para la gente, no haber podido enterrar a los muertos, no haberle podido hacer los ritos que dicta la necesidad espiritual, entonces, cuando yo entendí eso, pues no solamente yo, sino todos, imagínese usted cuando yo creo plenamente en eso y que yo no puedo ayudar al alma de mi hijo, de mi hermana, de mi mamá, a pasar a que esté en paz, es terrible, es más fácil que a usted le mutilen un brazo y yo protegerla y cuidarla, por el brazo mutilado, que una zona donde yo "Qué hago?, qué hago para restituirle a usted lo que no se pudo hacer? Cuando ya no tengo, si me explico? Yo puedo pedirle perdón a usted, pero cómo hago con el alma? Y además sucedió con gente que se enloqueció, de sobrevivientes que se enloquecieron porque no pudieron hacer los ritos, me entiende? Entonces la obra desde el inicio quisimos que fuera un rito de alguna manera que sanara un poco esa zona, eso trae toda una simbología del viaje del alma, del alma en pena, de todo eso, cómo representar eso, o cómo evidenciar elementos de eso? Representar, porque no se puede evidenciar, y el símbolo es representativo, no? Entonces está toda la simbología ligada a la naturaleza, al río, al agua, a esos elementos de la lluvia, a ciertos símbolos que son sonoros, que son unidades que aparecen en la obra, elementos que crean esas vainas, luego está el fuego, transformador, el fuego en todas las tradiciones está el

fuego, esa simbología ligada al fuego, a la llama, a la transformación, que es muy importante estar ahí, hay una especie de simbología ligada a la iniciación y al héroe, pero en todas las tradiciones existe ese héroe que redime, la gente que tiene que hacer una especie de bajada hacia el infierno y volver, hay unos elementos de esos que están en la obra y otros que se quedan en el inconsciente. Y luego hay una serie de elementos pues más simbólicos ligados a la simbología universal, sencillas como la geometría y ese tipo de cosas, muchas de esas cosas fueron también pescadas de los materiales, de los actores, yo digo que es parte realmente de la replantación del inconsciente, que en eso no hay caso, y otras cosas respuestas desde afuera y otras cosas investigadas, cómo hacemos para ser las almas? Cómo hacemos? Digamos, ese es el problema, cómo hacemos para que sean almas en pena? Entonces un actor siendo un alma en pena pues es como muy difícil, estuvimos buscando, buscando y buscando y ahí nos encontramos, buscando en libros, esas máscaras que tienen ahí, que son magníficas que son de una fiesta, pues es una elaboración de una fiesta aquí colombiana, que hacen unas máscaras en yute, en tela de costal, son diablos en realidad, son diablos, son unas máscaras de diablos, esa cosa plana que inmediatamente la vimos, hicimos una prueba y dijimos ESO ES!, además es plano, no tiene volumen, entonces queda, se pierde el aire, bueno en fin.

-Sí representar un alma en pena es... complejo

¿Cómo fue el proceso de la travesía de la obra?

14:36

Eso fue muy bonito, hubo un elemento que fue muy bonito, es que Felipe y Catalina, en la investigación que hicieron en Bojayá, que estuvieron por el Atrato hablando con varia gente, y una de las cosas que se prometieron ellos era poder llevar después la historia a la gente que viera algo, porque mucha gente se queja, que iban allá, que iban los periodistas y no sé qué y les cogen la historia y después ellos nunca se enteran ni saben nada ni nada y cuando se enteran es cuando el señor escribió un libro, entonces tienen ese imaginario además de que se volvió rico con su historia, que la utilizó... entonces ellos habían prometido volver con la obra y pues todos dijimos, No, pues la mayor aspiración de esta obra, poderla llevar allá? Sería magnífico no?, entonces se consiguió la financiación, la consiguió Catalina moviéndose con Felipe, moviéndose con ciertos organismos internacionales.

Hay unas vainas muy raras, le voy a contar el chisme, porque es un chisme, por un lado ellos trabajan en una ONG española, que maneja unos proyectos que tenían en el Chocó, y ellos trabajaban con una mujer que manejaba esos proyectos y ya la conocían, entonces ahí había una posibilidad... La otra es que Catalina estaba aplicando para una beca, una full beca para Estados Unidos, para hacer la maestría y entonces dentro de los... procesos para tener la beca, usted tiene que hablar con el cónsul gringo, el cónsul de la embajada gringa, entonces fue a la embajada gringa a contarles todo y a contarles la historia de Kilele y todo esto y este señor dijo "yo los apoyo", entonces parte de la gira del Chocó es apoyada por el AIS, cómo es que se

llama? Que es una cosa que tienen los gringos que en realidad es del estado gringo de ayuda internacional en esas tierras... Entonces muy chistoso, pero hay una conjugación de las vainas para que las cosas se den, porque cuesta un poco de plata, eso es costosísimo, llegar al Chocó es costoso, en bus es un albur en avión pues es caro, pero de ahí para arriba es todo en bote, gasolina, la gasolina hay que comprarla, es una zona muy jodida, hay que comprar agua, hay que llevar todo, y en ese entonces moverse por el Chocó era muy complicado, tenía que ser con la Diócesis de Quibdó que es la única institución digamos respetada por todo el Atrato y dependiendo de uno como vaya pues allá, quién es? Hay esta cosa de Dime con quién andas y te diré quién eres, que es lo que ha sufrido el país tanto, '¿ah usted habló con tal persona? Entonces usted es guerrillero. Después 'no es que usted habló con tal persona, usted es paramilitar' entonces juepucha no puede hablar con nadie, ¿Con quién estoy? En que lío me meto, con quien estoy, no?, entonces obviamente tocaba ir con la Diócesis de Quibdó y con los organismos campesinos de la zona que son organismos civiles que la Diócesis ha ayudado a fortalecer y todo eso, ellos dicen 'no somos neutrales en el conflicto, estamos con la sociedad civil, y nosotros estamos con la sociedad civil, ni este color, ni este, déjenos vivir' Entonces, bueno eso era todo y cuesta mucha plata, no? Mucho más que irse a Ecuador, a Perú o a cualquier sitio de esos, entonces pues para hacer esa vaina con toda la logística, tener un bote, pasar tranquilamente, entonces ir en el bote de la Diócesis de Quibdó con la bandera blanca y con los líderes campesinos de la zona era fundamental y de hecho fuimos hasta cierto punto donde después era muy difícil avanzar porque digamos que la influencia de esta asociación campesina llega hasta esta parte del río, de aquí para allá es otra asociación campesina y esta asociación campesina está menos organizada, mejor no seguir para allá porque no estábamos realmente... y obviamente va uno entrando a Antioquia y eso se pone más paramilitar, qué cosa tan impresionante, es impresionante ver esa realidad, y el viaje en el río es 'Apocalypsis Now', coge una de las paradas, primero allá nadie debía hablar de nosotros, si nos paraban los militares tenían que hablar los líderes, "no hablen", decían, 'por favor no hablen', si le preguntan diga 'no sé', no hable nada, no diga nada', que es terrible, entonces usted llega con el río, hay retenes, con esas barcas, blindadas, unas barcas blindadas, pintadas de camuflado y unos tipos, armados hasta los... unas armas, y llega y de una vez, la gente: 'qué es, quien hace, en nombre de quién, deme el documento', en medio del río, de la selva, pueden hacer lo que quieran que... eso nadie se entera de nada, de una agresividad, una vaina, ahí todo el mundo está defendiendo su vida, entonces no es, no es como encontrarse con cocodrilos, terrible, y luego esa belleza, esa belleza, ese río, esa selva, navegando por el río.

-cuánto se demora?

Nosotros estuvimos quince días yo creo.

-Pero el recorrido del río hasta llegar?

Ahh no sé, es que nosotros íbamos de pueblo en pueblo, a presentar la obra, presentando la obra pues no en cada pueblo, porque son muchos, pero en, no sabría decir cuántos hicimos, pero, diez pueblos y pues en algunos no se pudo hacer además porque, las paradojas, eso está rodeado de agua, el sitio donde más llueve en el mundo y hay sitios donde no hay agua potable, pues no había llovido en ese entonces, no hay agua potable, y agua por todos lados, está inundado de palafitos y no hay agua potable, no hay alcantarillado, no hay acueducto... esta vaina si es muy loca, esto es una cosa muy muy loca...

Entonces poder hacer esa gira, esa travesía por el río y llevar la obra y presentarla allá, pues fue una cosa muy poderosa, magnífica y para nosotros era como una... realmente como "ahh estamos haciendo algo realmente con la obra fuera del contexto capitalino y en el sitio digamos donde sucedió, entonces además ahí pues están todas las reacciones de toda la gente, de cómo se sintieron, de que cuenten la historia

INTERRUPCIÓN

Entrevista realizada el día martes 15 de noviembre de 2011 a las 5:00pm

Lugar: Teatro Varasanta

Entrevistador: Paola Acosta

Entrevistado: Fernando Montes

Entrevistador: Bueno, como continuando un poco lo que habíamos hablado, en la entrevista pasada, quiero que me cuentes un poco cual es la percepción que tienes tu sobre el impacto que causa en las víctimas el presentar la obra, en mostrarles a ellos la obra cuando hicieron la travesía, como percibes el impacto que ellos tienen?

Ahí, pienso que hay distintos niveles con respecto a las respuesta, uno son las víctimas directas, que es un impacto muy concreto, específico, nosotros percibimos en el Chocó dos cosas, una que es una cosa extraña con el teatro que es la posibilidad de contar la historia, en el Chocó la situación es muy específica y muy miedosa, con lo que te contaba que la gente no se acerca, tiene dificultades, tienen mucho cuidado con quien hablan, porque hablan, nosotros por ejemplo teníamos prohibido hablar con la policía o con el ejército, los líderes que iban con nosotros nos habían pedido expresamente eso porque inmediatamente nos podían asociar con los paramilitares, o que estamos con el ejército, entonces teníamos que mantener distancia, llegamos a un pueblo que era en la loma, que acababa de ser reinsertado, había sido desplazado, habían vuelto y estaba la policía alrededor de ellos protegiendo la zona, pero también es un problema porque los de la policía son objetivo, no solo cuando está la policía

ahí, sino lo peor es cuando se va la policía, porque: 'ah, ustedes ayudaron a la policía, usted le dio algo a la policía', entonces la distancia en un pueblito chiquitico, la distancia entre la policía y la población era increíble, y apenas llegamos nosotros la policía empezó a perseguirnos, no porque fuéramos ladrones...

A perseguirnos a tratar de congeniarse con nosotros, a saludarnos y todo y pues uno normal, dice 'mucho gusto, cómo está?' inmediatamente los líderes que iban con nosotros nos dijeron: 'por favor, no hablen con ellos y no les dirijan la palabra, buenos días, buenas tardes y nada más', es un poco duro, complicado, después entendimos que, claro la policía se va y el que le haya ayudado a la policía es inmediatamente asociado con los paramilitares y viceversa por otro lado, si no le ayudó, no sé qué, todo eso...

Entonces, toda esa situación es muy compleja, en ese pueblo nosotros nos presentamos en estos resguardos humanitarios que hizo las Naciones Unidas, que es una maloca, donde no se pueden entrar armas y que están hechos para que en caso... Son protegidas por las naciones unidas, toda una cosa simbólica pero funciona en caso de un ataque, alguna cosa, la población se hace en este sitio y se supone que ahí internacionalmente hablando son intocables, y en todas las entradas de las malocas, hay un aviso que es prohibido entrar armas, 'armas prohibidas', que lo tenemos en la obra, lo tenemos en el grupo, dejamos por lo menos un avisito de 'prohibido armas' que es bonito, en ese sitio hicimos la función a las 6 de la tarde, obviamente no hablamos con la población, empezamos a hacer ahí la función, llegó toda la población, la maloca es redonda, dentro de la maloca nosotros pusimos como una forma, la disposición era a lado y lado, la disposición del público, nosotros hacíamos la obra por dentro y alrededor de ellos, como la barca, era la idea de hacer los dos lados de una canoa, y pues la maloca es abierta, entonces es un murito que está todo abierto, y la función a las 6 de la tarde porque vuelven del trabajo y ya han comido, bueno, en fin, ya íbamos a hacer la función y empezó a llegar la policía, armados obviamente hasta los dientes, afuera, estaban afuera, la situación es ridícula porque estás aquí, aquí hay un murito y aquí el policía armado hasta los dientes y toda la población civil adentro, nosotros dentro de la cosa, rodeados totalmente, y venían a ver la obra, pero armados hasta los dientes como en una película de Rambo, eso es... tal cual, una situación muy loca, loquísima; y hay un momento en el que el personaje de chava, que es una de las ensombreadas, una de las almas de la obra dice que toda la gente que está armada los están persiguiendo las almas y que los están asustando y que ella se muere de ganas de ver que a todo el que ande con un arma en la mano le metan un dedo 'entre el culo!', dice eso al puro comienzo y entonces 'que todo el que ande armado le metan un dedo entre el culo!', y todo el mundo empieza 'wooh' la reverberación de esa cosa de la risa y una vaina trascendió y se sintió así, el espacio, una vaina muy curiosa y bueno, la historia concreta es que llegamos al sitio y nadie hablaba con nosotros tampoco, así como con la policía, aunque estuviéramos con los líderes comunitarios y aunque llegáramos en la lancha de la diócesis de Quibdó, pues es muy fácil saber que no somos de la región, y presentamos la obra, todo el mundo se acercaba después de la obra a hablarnos, e inmediatamente nos

empezaban a contar sus historias, a mi me paso esto, yo estuve allá, todos, la familia extendida del Chocó, es un sistema además de protección maravilloso de ellos que es la familia extendida, los primos de mis primos son mis primos, entonces realmente todo el mundo es familiar y obviamente todo el mundo tenía familia en Bojayá entonces a todo el mundo lo afecto, es más, todo lo que estaba pasando con el desplazamiento ligado a la palma de cera y la gente con mucho miedo, entonces hay un efecto concreto, no se como funciona eso con la obra y la posibilidad de liberar una carga, un peso que esta funcionando y que encuentro una especie de paz, alguien con quien puedo hablar, no sé como misteriosamente de pronto se rompe algo que es un miedo mortal, porque es miedo de muerte, miedo de que si yo hablo con usted me meto en lios y me matan, me desaparecen, la gente salía a hablar... curioso es un fenómeno curioso y obviamente todos decían, 'que bueno que ustedes estén contando esto', que esto se sepa, porque el aislamiento es muy grande entonces hay una, ahí hay una parte de una labor que yo creo que se hace de una forma que funciona más a un nivel inconsciente por decirlo así, yo no puedo no dejar de pensar en eso, no puedo no dejar de pensar en una observación increíble que es que esa obra se hizo ese día y sanos, y que hace un año estaban enjuiciando y estaban haciendo los juicios a los plantores de palma de coca, de palma africana, y están siendo judicializados y esas tierras se están de volviendo y yo no puedo dejar de pensar que esta obra, no esta obra, esta y muchas otras cosas influyeron totalmente en que ese proceso se realizara y en que esta gente este siendo judicializada y que haya una cierta justicia y que pueda llegar, eso por un lado, y por otro lado la necesidad de poder contar la historia, y saber que la historia está siendo contada y que se puede contar, creo que eso en todas las funciones y en todas las funciones que hicimos allá había esa reflexión, 'que bueno que ustedes estén contando esto, que lo estén haciendo' y en todas había esa solidaridad, entonces antes de la obra, el mundo del silencio total, y después de la obra se abrían las puertas y abrir las puertas del corazón no es fácil en una situación que uno está muerto de miedo, eso como medir esa reparación? No tenemos aparatos ni mediciones ni nada, como decir, 'ah la persona estuvo acá, algo pasó, algo soltó' muy difícil, pero yo creo profundamente que...

¿Por qué, una de las características de las víctimas es que hay una imposibilidad de comunicación a partir del lenguaje oral, esto por miedo, esto porque no existen los mecanismos para poder racionalizar el dolor, racionalizar el evento y es algo que se guarda muy profundamente en el inconsciente de lo cual no se habla por diferentes cosas, por situaciones del país, por...

Por qué cree que les llegaron a contar a ustedes que no los conocen, que no pertenecen a su comunidad, esas historias? O sea, que relacion hay entre la voz del actor y la voz de la víctima?

Yo creo que esa es una de esas cosas misteriosas y mágicas, y muy bellas del teatro, yo creo profundamente, porque es que, yo no sé si es una especie de vibración del alma, que el actor

vibra, cuenta la historia, se identifica y la persona se identifica con él, pero es que es a un nivel muy inconsciente es a un nivel de vibración energética y abre el corazón...

-hay una identificación...

Eso, yo creo que hay una identificación, por reconocimiento e identificación, y hay una cosa ahí en ese sentido que es muy naif, inocente, porque entre menos cultura menos capacidad de análisis, también hay más entrega, es más difícil que una persona de clase alta analice la situación, vea que le están diciendo, y mantenga una cierta distancia, en cambio aquí la relación es directa con el actor, yo, que entro directamente en esa relación, entonces si hay identificación la identificación es directa, 'qué siente?' 'ah esta gente está contando mi historia, es nuestra historia, que bueno que lo estén haciendo', inmediatamente yo siento, 'usted es complice mío, y le puedo contar y puedo abrir', el otro nivel de esa reparación que es una cosa muy curiosa para nosotros es en la ciudad y es aquí con otros públicos que realmente la gente... empezamos a ver que todas esas cosas, juepucha, que fue la reflexión que hicimos con nosotros, qué esta violencia tan brutal en la que vivimos y estando en la ciudad, hay mucha violencia, entonces ver después de esa elaboración en los espectadores que vienen en esta ciudad, ha sido muy importante de revelación de hablar del conflicto y de reconocerse victima y victimario, de reconocerse todo eso y una cosa que hace la obra, pues que eso está hecho así conscientemente que es una operación vibratoria, a nivel de la relación del canto, de la composición de los ritmos del espectáculo, al nivel de las imágenes, porque las imágenes son una imágenes de sueños, son unas imágenes que van a una zona que no es la zona narrativa, de la cabeza, y a nivel de todo el espectáculo, como lo que les he contado, que eso hace vibrar, yo que he visto vibrar a la gente, cuerpo, físicamente, en muchos casos el corazón, en toda su historia y en pensamiento, digamos que ahí hay una operación que yo creo que es mucho más objetiva que lo que nosotros mismos nos imaginamos, nosotros que decimos, o yo como director que ahí si realmente es, se ve de afuera como arma esos hilos y todo eso, es importante, pero la idea de eso era operar sobre los actores, porque hay una parte que es una operación, sobre los actores para operar sobre la gente que viene y asiste y esa intención de movilizar algo en el espacio que sea un tributo a esas almas, lo que son todas las almas que son...

Entonces esa misma necesidad de contar una historia, esa necesidad de una reparación también se da aquí en la ciudad.

Qué pasa con los... que sienten

Pere le cuento otra anécdota en Bojayá, la iglesia, cuando hicimos la función de la iglesia, bueno, por un lado, el padre que... la reacción del señor después de la obra, ese señor no hallaba que hacer, decía 'quedense', el señor casi se quería ir con nosotros, fue como si el señor hubiera encontrado un momento, un aire, un aliento, porque nosotros contamos la historia, pero hay toda una... bueno en fin

Hay una posibilidad siempre creativa, eso está tacito, está implícito, estamos haciendo un hecho creativo aquí, hablando de la destrucción pero desde la creatividad, pero hay una cosa muy... usted se acuerda de la cosa directa que nosotros además quedamos 'juepucha, esto que pasó', pues obviamente hacer la función ahí fue una cosa muy fuerte para todos... solamente estar en la iglesia, con el cristo, quedó el cristo totalmente mutilado, entonces al cristo lo pusieron en una urna, estaba puesto ahí, muy impresionante, bueno, estamos ahí, charlando sobre las víctimas, empezamos a hacer la función, fue a las tres de la tarde y esta cosa del alma en pena... bueno, en fin.

Durante la obra si se acuerda, están los modelos sin fronteras, y los modelos sin fronteras, dicen ellos, hacen toda esa parodia... y toda esa vaina que ha pasado muchas, con muchas ONG, hay muchas ONG que han ayudado a... hay muchas ONG que son el negocio de la vaina... pero dice al final, Nelson dice: 'además, hemos venido a abrazar sobrevivientes', todas las personas que estaban ahí se pararon para que las abrazaran, entonces claro, eso fue una cosa, hablando de actores, todo el mundo quedó 'juepucha...', entre juego, la ficción, la realidad y ellos se pararon para que los abrazaran y los abrazaron, fue una cosa, todo el mundo quedó... además a partir de ahí la obra adquirió una gravedad en ese momento que de todas maneras la obra tiene su juego y todo eso, y ese humor que es un poquito macabro hacerlo, un poco perverso, y a veces, a veces es duro hacerlo, ha sido duro, pero a veces se vuelve muy liviano.

- **Pero si no fuese así sería muy trágica pues,**

Si claro, sería... Eso es una cosa muy sencilla, que yo he visto acá, que me han criticado muchas personas, pero yo sé que estamos en Colombia y la única forma de abrir el corazón es empezar riéndonos, entonces la gente se ríe, abre el corazón y ...

Y los modelos sin fronteras es un respiro de una vaina larga, pero esto ya, esa situación, cuando se paran esos señores, esas señoras a que los abracen entonces estos actores abrazaron a todo el mundo, y bueno hicieron la cosa... se pararon a abrazar a los sobrevivientes, se pararon de una...

Pero también de esa cosa del teatro, de la no convención de la cosa directa, entonces en muchos casos a ellos realmente lo que está pasando, están contando, está hecho... y esto sucedió y es una vaina de ley, es una obra de teatro, no es algo, no es una representación, esto se está haciendo, hay una cosa muy fuerte y muy dura, y aquí con respecto a la reparación hemos hecho muchas funciones y habido muchos momentos, siempre hay personas llorando, siempre hay personas... lo importante no es ponerse a llorar, no, sino que la obra desbloquea cosas, moviliza cosas, de una cosa colectiva que ha dejado muchas funciones, al final hay un silencio, dos, tres minutos de silencio, a veces cinco minutos de silencio, la gente no habla, no sale no se para no se va, tampoco se queda por obligación, bueno, una gente se queda por obligación pero no hay nada que los bloquee si me explico? Nada... y hay un proceso ahí de... lastima que no la podamos presentar más, es difícil

-Por qué?

No pues porque eso es todo un mecanismo digamos económico, que se hace un cheque, que si la presentamos aquí y allá y allá y allá...

¿Cómo piensas tú que reciben las víctimas los símbolos que hay al interior de la obra?

Eso si me queda muy difícil saberlo porque además hay... en el caso concreto digamos de la gira, pues primero ahí hay toda una cosa, todo un estrato de la obra que solamente allá lo entendían, que realmente allá era... no? Eso y... es que yo no sé, no sabría decir como, pero la relación directa con el símbolo y con la vida es una cosa muy fuerte en los estratos populares, en una cosa popular, cuando uno está directamente ligado a la guerra, porque nosotros estamos muy poco ligados a la guerra en la ciudad, hay toda un aislamiento de la naturaleza muy grande que allá es muy fuerte y que por ejemplo ahí hay toda... No sabría responder esa pregunta, mis especulaciones con respecto a eso es que la obra opera directamente en ese sentido sobre el inconsciente pero es imposible decir que pasa con la simbología de esto, es decir, lo que puedo decir es que la mayoría de las cosas eran muy claras, ahí hay unas referencias más contextualizada, como ... M... sans Fontier, eso no lo entendían allá, es un símbolo, una cosa totalmente citadina pero que al rato sea el río para ellos es una cosa de una fuerza impresionante, toda la posibilidad de la forma del velorio, los cantos, hay toda una cantidad de cosas que tiene una simbología, el río, la barca, la barca al río que allá tiene una fuerza digamos muy grande, pero que produce eso en la gente, además porque es algo que no tenemos como medirlo, digamos no hay un aparato para decir 'hay este efecto' y hay una composición que hace que el símbolo se complejice bastante, porque hay un estrato, digamos un nivel que es una acción, una cierta acción que está sucediendo, a la cual se le agrega un canto que interpela fuertemente una memoria de la zona, que interpela la memoria con una imagen que está ligada a un recuerdo de la persona misma, yo no sé ese impacto, eso como vibra en una... cómo decirlo... cómo funciona eso, porque el punto es 'cuando, como hacer que mi símbolo vibre, o sea, que el símbolo se vivifique, el símbolo viene a decir 'aquí hay un proceso', el símbolo es la síntesis de un proceso, de un movimiento, como el símbolo aparece dentro del movimiento y cristaliza quizás una percepción, una cosa, ese es como el punto, porque además la simbología en la obra está en movimiento y esas cosas cambian, se transforman, es una cosa muy loca en ese sentido, por ejemplo como opera la simbología en la quema de los muñecos ligado a la masacre de Bojayá, porque no es la masacre de Bojayá, pero para que se asocie a la masacre de Bojayá, no está el canto, el canto es al alba al alba al alba, la guitarra y el tambor, que bonito canta el monte... un canto una alabanza, con la marimba que es de allá, una marimba fina pues suena mejor, y dentro de eso están los testimonios de personas, entonces tiramos ese conjunto de cosas... porque ahí digamos que hay una información que busca funcionar e imperar en el cuerpo en el corazón y en la cabeza, pero la parte del símbolo que llega a la cabeza está sustentada y provocada por debajo con una afinación de un canto y con una composición de esas dialécticas, digamos de poner la

quemado con un canto de alabanza, entonces eso fue en la iglesia, la obra, bueno, en fin, toda esa reflexión que la gente... claro, que Dios me mandó esto, 23:00 por qué me mandó esto?, ahí, cómo eso opera en la percepción de las víctimas, porque hay una parte de ese proceso que permite una liberación de eso que está estancado, porque no solamente a través de la... es difícil llegar a través de la palabra y del raciocinio, entonces el mundo hay que hacerlo, hay que frotarlo, por eso hay una asociación, una idea, digamos alguien canta tan bonito y yo me acuerdo de la cosa tan terrible que me pasó y suelto el nudo, y para soltar ese nudo, habría que pensar que es un símbolo, porque el símbolo viene a eso, condensar un proceso, el proceso es lo que es importante, no el símbolo del proceso, entonces lo importante es la experiencia de Dios, no la cruz, y ahí todo el estrato además indígena... otra tesis...

-Es que esa es una pregunta bien interesante, porque lo que yo intuyo es que se da a través del signo en tanto que el lenguaje es insuficiente para expresar diferentes cosas, esa es como de las cosas que voy a ver

Eso seguramente es así, lo que pasa es que yo no sé si es el símbolo, no sé si sea el símbolo, porque hay una operación en el caso del teatro, que sucede, que como le digo es vibratorio, es energética, entonces si un canto es un símbolo en ese caso sí, bueno, la obra es un símbolo, es una situación de un símbolo...

El símbolo cuando se activa, eso es como una herramienta, en fin, digamos, si el símbolo se activa, efectivamente hay algo en la mente que lo acepta y lo permite ir a operar a otros estratos de la experiencia y del ser y eso es muy importante.

-Y es... exacto es como ellos reciben ese símbolo, pero lo que yo siento es que claro, como la obra está basada en las tradiciones de ellos entonces ellos se sienten identificados con la misma obra y ellos pueden entrar.

Pues fue una cosa que nunca pudimos saber porque además nunca hubo rechazo, porque nos daba mucho miedo, a pipe le daba mucho miedo también, a todos, porque la historia es de allá, que esto puede ser una retribución, pero podría ser que les chocara, pero afuera de eso eran... no sé cuántos éramos, doce, trece blanquitos, el más negro de nosotros que es Nelson, allá es blanquito, trece blanquitos contándoles su historia y hay una cosa, teníamos mucho miedo de que hubiera un rechazo muy fuerte 'con qué derecho ustedes...' pero fue todo lo contrario, de complicidad, de 'quedese', de 'hagamos algo', de aceptación y de apertura y como de acogernos, es la palabra, después de la obra nos acogían...

-Hay un proceso muy interesante

Esta es una pregunta que... claro, está como redundando en lo mismo que veníamos hablando pero...

¿Cuáles crees que son los elementos de Kilele que surten efecto como elementos reparadores? 28:00

Uno, haber contado la historia, y la historia que es, que es toda la situación paramilitar del desplazamiento y de la plantación de los cultivos de palma, eso realmente para la gente... ahí hay una reparación en contar lo que les está pasando y eso creo desplazamiento, salida, muerte, todo eso, ahí hay realmente un elemento, contar la memoria, eso es uno.

Yo creo que un elemento muy importante es la poética, haberlo hecho desde una poética, porque, jugando con todo eso, es un elemento que permite una relajación que deja pasar los contenidos, el canto es un elemento totalmente reparador dentro de la obra, él hace un efecto reparador porque el canto no pasa por la consciencia, estos cantos, son cantos repetitivos que no están contando una historia, entonces todo el ritmo, la composición musical del canto, además que estos cantos de la tradición que están basados en la pulsión del cuerpo, están basados en la organicidad del cuerpo, tanto los cantos Chocoanos que cantamos afrocolombianos, como los cantos indígenas, operan sobre la percepción y sobre los sentidos, operan sobre el organismo, y sobre el organismo a nivel psicológico, a nivel mental y a nivel físico, y luego la composición de la obra, la composición, digamos el sentido, yo detesto hablar del sentido ritual, porque digo ritual y eso es como una palabra que abarca cualquier cosa, para mí hoy en día, pero digamos, lo que quiero decir del ritual es que la obra opera, es una acción operante, es una acción en la cual se hace una operación realmente a través del canto de las acciones y de lo que se cuenta, los actores se transforman del comienzo al final, hay una transformación en el espacio, como en un ritual, esa es la transformación, la acción se hace, la acción, hay una acción que es hacer la obra Kilele, que no es representar, que no es mostrar, que no es divertir, todas esas acciones están ahí, digamos realizar eso, como un rito de reparación, así está concebida la obra y así la hacen los actores porque podrían no hacerla así, pero así la hacen, no es una denuncia pública, hay una operación y eso está armado en la composición de los cantos, ah bueno y los movimientos que hay en la obra van entrando en la energía, lo cual hace una transformación, de los actores y del espacio, y de las personas que estén en el espacio, en este caso, los espectadores.

¿Por qué crees que contar...

¿Por qué crees que contar repara?

Por experiencia, porque uno sabe por experiencia, por lo que ha vivido, porque yo lo he visto y lo he vivido con los actores, con muchas personas, en las escuelas siendo profesor, en todo, todo el que cuenta, repara, todo el que cuenta hace una operación de reparación, ahora yo tengo niveles de contar, yo puedo contar solamente la historia, si la cuento en voz alta y si la puedo cantar repara mucho más y si puedo elaborar toda una acción poética a través de todo eso repara muchísimo más, y ahí hay un punto de la reparación, que mi experiencia ahí en el arte, se vuelve la expresión de la experiencia de una cantidad de gente más, a través de

escavar en mí mismo y de compartir mi experiencia y de reparar mi experiencia, reparo una cantidad de gente que se identifica con la acción del actor, y es una cosa curiosa del teatro, por qué viene la gente a teatro? Loco!, es como un zoológico, ir a ver humanos haciendo cosas de humanos, si me explico? Hay una vaina ahí que es rarísima, la gente viene a teatro porque cuentan una historia ahí en vivo, puedo quedarme viendo televisión, que es lo que pasa, pero hay un grupo, todavía una tribu que le gusta ir a ver qué hacen, porque la gente se muere por ir a ver, me acuerdo, yo me acuerdo mucho de Pacheco y... la diva, nuestra diva cuarentona, Amparo Grisales!, yo estaba en Europa y vine en unas vacaciones y se estaba presentando Pacheco con Amparo Grisales, en el Jorge Eliecer Gaitán eso vivía tetiado, porque la gente se muere por ir a ver a la persona que han estado viendo en televisión durante tanto tiempo, hacen filas y filas y es el actor más MALO del mundo, Dios mío, es un señor actor de teatro, malísimo, yo me acuerdo, vamos a ver esto... No eso es mucha vaina tan mala y Amparo Grisales era demasiado, pero era demasiado mala, y salía Pacheco... y... “woahhhhhh”, eso es... un fenómeno pues que existe, por qué? Ir a ver a esa persona ahí, es muy raro, es loco, y la situación del teatro, de ir a ver una obra, no se sabe que es más loco, nosotros que preparamos todo esto pa’ que vengan a vernos, porque pensamos la historia, queremos expresar esto, pues pensamos que se hace inconscientemente, que estamos expresando algo que es el sentir de muchas otras personas a través de mis sentidos, es algo así como en el teatro esa posibilidad de... Uno como actor es un ser social, que está inmerso totalmente en su sociedad y en su experiencia que está viviendo, y como ser social yo me niego a mí mismo, trabajo sobre mí mismo, saco esa experiencia que es vivir la vida y la saco nuevamente puesta en una poética a través de una acción que es un arte, todo un transcurso de poder hacen las alteraciones, porque no es simplemente ‘hace y yo me paro y hago lo que quiero y digo lo que me da la gana’, que es una confusión de principios del arte contemporáneo, en esa operación de a través de revisar una acción de la poética, poder expresar arte de esa experiencia que es vivir la vida, el actor está experimentando esa experiencia que es vivir la vida y eso el público lo comparte, y ahí una cosa muy bella y muy reveladora y una posibilidad de una revelación, digamos, en el teatro

-para el espectador...

Para el espectador y para el actor, claro, para el espectador porque el teatro es para el espectador, Y si de alguna manera nosotros en Kilele pudimos tocar algo de esa experiencia, el arte y la reparación de eso, de la posibilidad de hablar sobre eso y que haya una cierta pena, alma en pena, porque la obra qué es?, la obra son las almas pidiendo que las entierren como es y la obra es parte de ese entierro, los cantos organizan como organizar los ritos, la obra es realizar parte de ese rito que no se realizó y esa fue nuestra intención, eso lo hicimos y lo creemos profundamente cuando hacemos la obra, yo creo que eso pasa, pero aquí hay un sustento que es muy importante que es una calidad y una cualidad en la elaboración de los detalles de los actores y del montaje de todos los niveles que creo que es muy importante, que ayuda a que el mensaje fluya.

¿Qué siente Fernando de haber dirigido Kilele?

... Fue una confluencia muy bonita de gente, de cosas, de situaciones y algo que nosotros... que fue una pequeña magia que se logró operar ahí, entonces yo siento una... cuando yo veo la obra, que he visto todas las funciones, creo que hubo una o dos que no estuve ahí, tal vez... yo siento una cosa en el estómago, siento una conmoción y conmueve haber dirigido esa obra... siete años y me queda una... como ilusión, y siento un cierto regocijo de algo que no se... porque eso es algo que no se puede planear, hay una parte de la obra, del todo que se planea, pero hay una parte que no se puede planear, yo siento que logramos que la obra es en un porcentaje una reparación de víctimas, es un plano muy extraño, seguramente es una reparación para nosotros, creo que sí, los cantos, todo eso, hay cantos que hacen que algo de nosotros se movilice hacia una consciencia más humana, más llena, como si fuera un paso hacia una luz...

Y eso, digamos que eso, si a la obra le toca analizar eso, eso es algo que no se puede planear, y yo lo he visto operando, digamos, la función 119, ... Poderosa, de algo que sucede ahí... y es algo que no podemos manipular, eso no se puede manipular y sucede... y sucede y ha habido presencia realmente en esa obra, presencias y todo esto, la gente llena una posibilidad de luz en la consciencia de la gente y eso es un camino, una posibilidad, eso es regocijante, y sobre todo es... como 'ah juepucha', puedo cumplir esa tarea de que eso se manifieste, que es algo que no se puede decidir.

PUES FERNANDO, MUCHAS GRACIAS.

ANEXO 3

ENTREVISTA A MAGDA NIÑO

ACTRÍZ DE KILELE, UNA EPOPEYA ARTESANAL

Entrevista realizada el día martes 6 de diciembre de 2011 a las 7:00pm

Lugar: Teatro Varasanta

Entrevistador: Paola Acosta

Entrevistado: Magda Niño

Entrevistador: Háblame de ti

Y Qué te digo de mí?, soy la quinta de cinco hijos de una familia de siete miembros, soy profesora y creo que es uno de los mayores logros de mi vida y soy actriz, digamos que en este contexto te diría eso de mí, en otro contexto te diría otras cosas de mí, digamos que soy una actriz en este momento un poco en proceso de formación otra vez, como que estudié cuatro años en una escuela súper formal, pero ahora estoy otra vez en proceso como redescubriendo otra vez lo que quiero hacer y para que es que sirve esta cosa de ser actor, o de ser artista, para mí es muy grande el hecho de ser artista, pero creo que hasta ahora estoy descubriendo por qué lo estoy haciendo o que es lo que quiero hacer con esta carrera, en el hecho de ser actriz y me sirve más en mi vida, digamos la llamaría la gente de afuera cotidiana que mi vida escénica, porque vivo una sola vida, realmente yo no actúo en la vida cotidiana, sino como soy aquí soy, como soy dictando clase soy, como soy con mi suegra soy, como soy con mis papás soy, como soy con mis amigos, así soy, o sea, dejé de actuar, siendo actriz dejé de actuar y aprendí a ser, a vivir, y digamos que en este contexto, eso es lo que te podría decir de mí, no sé qué otra cosa quieres saber.

Entrevistador: ¿Hace cuánto se dio el montaje de Kilele?

A finales de 2005, si, ya vamos para siete años.

Entrevistador: ¿Qué presencia eres en Kilele?

Bueno, en Kilele soy como tres presencias, claramente, en la primera presencia soy Marisalba, que es una guerrillera, bueno dentro de la obra soy una guerrillera, pero realmente el personaje está concebido desde Marisalba, que es del ejército, entonces hay partes de la obra que como el personaje las asumo desde el ejército y otras que las asumo desde la guerrilla porque ese fue el rol que se le dio a este personaje, ese es el personaje más claro, la primera presencia.

Y luego soy un alma de una mujer... primero de una niña, hacemos dos entradas en el bote cuando estas almas se están muriendo como en el tránsito y la primera vez que entro soy una niña que está buscando a su mamá, Ah, me dio escalofrío, y la segunda, soy una mujer que está como en ese proceso de morir y que está ayudando a hacer el tránsito como a Viajero a tomar las decisiones de morir y de hacer el tránsito y ayudarlos a hacer el tránsito hacia morir realmente, para no quedarse en el Limbo.

Entrevistador: ¿Cómo fue el proceso de creación simbólica del actor de estas presencias?

Pues mira, toda la creación de los personajes se dio a partir de temas, entonces ahí ya es bastante simbólico, el director nos daba un tema, entonces decía 'río, agua, ancestro, miedo, infancia', nos dio muchos temas y cada uno de los actores lo asumió de una manera diferente, muchas de esos pequeños materiales simbólicos, digamos de la utilería, está dentro de Kilele, por ejemplo yo al final de la obra vierto unas piedritas verdes que eran de mi acción de río y para mí ese es el río y yo lo pongo en la obra al final y ese es el río... de todos porque al final Viajero termina atravesando en su canoa el río de piedras, entonces digamos que la construcción no fue común para todos, cada uno la construyó desde sus recuerdos, desde un lugar muy imperceptible, no sé cómo llamarlo, desde un lugar más profundo que del consciente... como que fue saliendo del espíritu algo que estaba allá metido y se fue quedando en la obra, hay cosas que quedaron y cosas que desaparecieron totalmente, quedó como la esencia, por ejemplo hay otra cosa muy bonita con el vestuario, el símbolo de los vestuarios, porque nos ponemos ropa sobre ropa sobre ropa y es como presencia sobre presencia sobre presencia, como cadáver sobre cadáver sobre cadáver, como que no nos vamos despojando de eso nunca sino al contrario nos vamos poniendo más ropa, más gente encima, entonces eso es muy importante, el símbolo del vestuario, otra cosa fueron las máscaras que se usan en la obra, las máscaras... Fernando tenía la intención de hacer unas máscaras, pero no sabía cómo qué... y buscamos en un libro y unas máscaras como africanas que estaban construidas de manera muy rudimentaria, y pues a mí, digamos que la persona que las dibujó fue una artista plástica pero la persona que las hizo fui yo, yo cogí los palitos con otra de las actrices que se llama Elizabeth, y las amarrábamos y luego yo, cocí una a una, a mano, están cocidas por mí, a mano, una a una, entonces haberlas hecho... y fue increíble porque el marco que le hicimos le quedó perfecto a la cara de cada uno de los actores y eso fue increíble, nunca dijimos esta es tu máscara antes, sino la hicimos y TIN, apareció la máscara para el actor y esa máscara hizo que apareciera esa presencia, por ejemplo en una parte en que Liliana y yo hablamos al tiempo, las dos somos la madrina de Viajero, y nuestras máscaras pegan muy bien con nuestras caras y en la obra por ejemplo se logra que la boca de la máscara se pegue a los labios y hable, entonces hay muchas cosas que tal vez no se pensaron desde el principio pero se han ido develando con el transcurrir de la obra, es decir que no eran racionales totalmente pero tenían que estar ahí porque... porque sí, lo otro es las

velas, es un alma por cada vela y las velas simbolizan la vida desde el principio de la obra hasta el final, siempre está como el símbolo de que la vela es la vida y cuando estos personajes las apagan, pues se apaga la vida, incluso cuando nosotros llevábamos cada uno su vela, hubo un momento en que se nos apagaban las velas porque el palo era muy delgadito y nos tocaba morirnos en escena, literalmente, se apagaba la vela y teníamos que caer al piso muertos y luego alguien nos prendía la vela y nos volvíamos a parar, y era, o sea respetando realmente lo que había sugerido Isabela del símbolo de 'sí se apaga... se muere', hay otras cosas, por ejemplo, muchos sonidos que son recuerdos de los abuelos de los actores, de cómo los llamaban los abuelos que se murieron, que ya están muertos, porque también hicimos la voz del ancestro, están las voces de los abuelos de los actores en el set, diciendo cosas que nos decían, hay uno que es como... 'BU, TUCU TUCU TUCU TU' que lo hace una actriz y

(VIDEO 2)

hay otro sonido que es el nombre de uno de los actores, que la abuela lo llamaba de esa manera, y está la voz de esa persona y es un símbolo del recuerdo también, o sea nosotros no, no solamente hacemos la obra para los muertos del Chocó sino para nuestros muertos también, nos ha tocado, en el proceso de la obra que se muere la mamá de alguien, el papá de alguien, de los actores y tenemos que hacer función de Kilele, y tenemos que ayudar a que hagan el tránsito porque para eso es, entonces son muchos símbolos muy chiquitos pero... todo el tiempo, la puerta que es puerta que es umbral, que es tránsito, que luego se vuelve barca, que esta es la vida y la muerte, muchos detalles pequeños de todo el tiempo.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo fue el proceso de creación litúrgica a partir de los actores?

Pues digamos que lo más litúrgico que siento, es el canto, la sonoridad, no solo el canto sino los textos con una sonoridad muy litúrgica, es que a veces hay cosas que uno no puede explicar en los procesos de creación, realmente, tú me dices cómo fue... y no sé, no sé porque empezamos a trabajar la música del Pacífico, empezamos a ensayar, nosotros rolos, desabridos, empezamos a ensayar esa música, a sentirla y empezó a suceder algo con las canciones, las cantábamos mucho, mucho, mucho hasta que empezó a suceder algo en la sonoridad que también luego, iba buscando Fernando, los textos, por ejemplo para decir un texto duramos mucho tiempo ensayándolo, y lo decía yo, luego lo decía otra actriz, luego lo decía un actor y nos lo íbamos repartiendo hasta que la voz era la perfecta para decir ese texto, no era cualquier voz, y el texto que seguía tenía que ser la respuesta sonora al siguiente texto, era muy complejo, entonces, claro, ahí es más, no sé si para Fernando sea más fácil hablar de eso, pero para nosotros, o para mí como actriz creo que se ha dado en el transcurso de la obra, en la sonoridad, en encontrar que esto es un, que es más allá de un texto, que tiene una implicación sonora, emocional que genera un rito, porque yo creo que para casi todos los actores de Kilele, Kilele es un rito, es ritual, no la podemos asumir desde otro lado

porque implica que estamos trabajando para algo, que no es solo una obra de teatro a mostrar sino que tiene otro sentido ahí, entonces esa sonoridad creo que ha ido saliendo, incluso el agua, cuando suena el agua, todo tiene un, como un por qué y unas necesidades de surgir ahí, pero racionalmente hablando no sé bien de donde surgió esa creación, a veces ha pasado que actores cambian, que nos ha tocado cambiar una actriz, porque se enferma y es terrible, porque el sonido cambia, radicalmente, o sea es casi que la voz del otro, este que habló, no es, no es la voz de ese que habla, a través de mi voz, habla otra persona, pero no es esa voz...

ENTREVISTADOR: Estabas hablando ahorita del sentido de Kilele, no, dijiste, no es ese el sentido de Kilele, ¿Cuál es el sentido de Kilele?

Para mí, es, lo fue antes de ir al Chocó, y lo sigue siendo y es ayudar a hacer el duelo, ayudar a hacer el duelo, actoralmente hablando, era un producto muy...

INTERRUPCIÓN

ENTREVISTADOR: Entonces, ¿Bueno, entonces cuál es para ti el sentido de Kilele?

Bueno, mira, antes de ir al Chocó, yo creo que yo lo concebía como un producto artístico, aunque habiendo leído el texto, bueno es que nosotros nunca leímos el texto, no empezamos leyendo el texto en la obra, nosotros fuimos trabajando y luego nos encontramos con el texto, o sea nos encontramos con todas las atmosferas y luego con el texto en sí, entonces cuando ya conocimos el texto real y ya vimos, la historia de teatro escrita y hay que actuarla, ya tenía una carga diferente, porque nos habían contado lo que había pasado, sabíamos como colombianos lo que había sucedido, pero lo sabemos desde la distancia de un bogotano que no se mezcla digamos con esa realidad, cuando empezamos a trabajar Kilele, nos empezaron a acercar a esa realidad y nos empezaron a contar que fue lo que pasó y a contar como los antecedentes entonces ya la obra no estaba hecha como una obra de teatro normal, que uno coge un texto y desde la distancia lo interpreta o lo pone a... sí, se acerca a lo que quiere decir el autor, pero nunca va a ser ni siquiera parecido porque no estamos en la realidad ni en el contexto ni en la época, tratamos de acercarnos lo que más podamos... entonces no era eso, sino era... no es como el sentido de hacer una obra porque es un producto, algo había de raro en eso, es que llamarlo obra es rarísimo, porque en esa medida no es una obra convencionalmente hablando, entonces ya había algo extraño, pero cuando fuimos al Chocó, ya fue totalmente revelado, sí, es como Kilele es necesariamente una obra que ayuda a hacer el duelo, que ayuda a elaborar duelos, que ayuda a hacer tránsito, bueno obra, o un espacio, porque la gente que va a verla, tanto como el que la actúa como el que va a verla, siempre le pasa algo, sí, siempre hay algo ahí que vibra, entonces hay mucha gente que, bueno y claro, hay mucha gente que se le acaba de morir un familiar o tiene un duelo por lo que sea y va a

ver la obra, como si tuviera atascado algo y necesitara algo que lo destapara y Kilele funciona como eso, entonces, pues yo no la siento como una obra artística, es que puede sonar tan frívolo, como con esa distancia de hacer una obra para mi deleite o para que tú me veas como espectador o para que el otro me entienda desde mi locura de artista, no, es otra cosa que no sé si se le puede llamar obra, no sé qué sentir.

ENTREVISTADOR: ¿Qué sucedió con las víctimas cuando Kilele hizo puesta en escena en la iglesia?

Las víctimas entendidas como ¿ellos que están allá? O ¿cómo nosotros que estamos acá?

ENTREVISTADOR: Primero hablamos de ellos y ahora hablamos de nosotros... Primero con las víctimas de la iglesia.

Pues para mí fue terrible porque yo soy el personaje, uno de los personajes más porquería de la obra, de los que se totea de la risa matando gente, de lo que convence a la gente, al público, máteme a esta persona, no se le dice máteme, pero se les dice, 'apágume esta velita', los seducimos desde ser una chica y una mujer, ser una chica muy linda, muy coqueta o ser una niña muy dulce, y llegar allá y hacerle eso a la gente, yo entré en un conflicto muy duro, porque yo veía la cara de la gente, el sufrimiento, el dolor que todavía tenían, y nosotros, pues podría parecer que nos estuviéramos burlando de ellos, fue muy duro verlos a ellos, cuando la obra transcurre y nosotros los tenemos a ellos sentados muy cerca, porque la obra en la iglesia la hicimos en forma de canoa con la silletería de la iglesia en forma de canoa y nosotros estábamos metidos en medio de ellos, al lado de ellos, hombro con hombro, piel con piel, y estar diciendo los testimonios de 'a mí mamá la mataron así...' y oír a la gente decirnos en el oído, pero decirse a ellos, no a nosotros, decirse a ellos 'sí, así fue, a mí mamá también la mataron, yo tampoco puedo llorar ese muerto, así fue, eso fue lo que nos pasó, así fue'... era terrible, oírlos llorar... Dios mío... oírlos llorar a ellos por sus muertos, porque no habían podido llorarlos, porque se los prohíben, no habían podido cantarles ni ... a los niños ni nada y oírlos llorando en ese momento dentro del espacio escénico, es que por eso es que a Kilele no la puedo llamar obra, porque rompe con unas estructuras muy duro, oírlos decir, 'me mataron mi mamá, mi mamá también desapareció ese día' 'yo vi esta persona que corrió hasta la casa de las hermanas agustinas', 'yo lo vi mutilado', saber que siguen viviendo ahí, en ese mismo pueblo, con una inmensa seguridad, dada por el ejército porque uno llega allá y lo primero que ve es una nodriza, un barco gigante del ejército, así como haciendo presencia... brutal, después de que les pidieron ayuda y no estuvieron en el momento que tenían que estar, entonces es vivir... siguen viviendo en una tensión increíble, porque tu llegas y está el barco gigantesco del ejército pero tu saber que alrededor, en el monte, lo que se mueve es otra cosa y que ellos están ahí... y han seguido viviendo ahí sin llorar, sin renegar, sin pelear, algunos sin irse, algunos se han quedado por resistencia ciudadana, lo cual es muy verraco; y algo maravilloso que nos pasó es que la gente le decía a Felipe Vergara, que es el escritor

‘usted vino, es el único que nos ha cumplido, es la única persona que no nos ha venido a sacar información’ y nosotros estábamos con él, nosotros no sabíamos la magnitud del trabajo que él había hecho, cuando fuimos y vimos que la gente le decía: ‘usted no nos engañó, usted no nos sacó información, usted no nos mintió, usted si vino a ayudarnos a reparar nuestro espíritu, usted’ y nosotros decíamos, ¿qué es esto?... y ver la necesidad de la gente, es que era increíble ver cómo la gente venía en champas, en chalupas, en barquitos, de un pueblo a otro a ver la obra, cuando acá en Bogotá, pues pa’ que vean una obra, le toca a uno regalar boletas... y pagarles el transporte, allá era una necesidad de ir a verla, porque empieza a correr también el rumor, nosotros empezamos en Ragachín, y de ahí hacia adentro del río, cada vez había más público, porque la gente sabía de qué estábamos hablando, nosotros no sabíamos de qué estábamos hablando.

ENTREVISTADOR: O sea que ¿se creó una identificación del público, de ese público con la obra?

Lo que pasa es que Kilele habla puntualmente de un evento, pero lo habla también tomando otros ejemplos universales, pero la gente que nos vio, es como cuando tú dices, tenemos un secreto, yo te hablo de eso, y aunque haya mucha gente que se siente identificada, tú vas a saber realmente de qué estoy hablando, hay cosas de Kilele, códigos chiquitos en Kilele, como palabras que dice la gente allá en el Chocó, que no las usan en otros lugares, que nosotros como bogotanos, siendo colombianos no las conocemos, digamos, el canto del guaco, para nosotros puede no significar nada, pero cuando nosotros decimos, el canto del guaco, allá... la gente hace ‘ohh... un momento, esta gente nos está hablando de nosotros, nuestra realidad’, si, cuando usamos expresiones, que ellos usan, por ejemplo que, que lo embrujaron, que, si, como cosas que ellos mismos dicen, que nosotros las estamos diciendo, ellos saben que están hablando de ellos, y ellos saben que la obra está hecha por y para ellos.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo es el trabajo, un poco relacionado a lo que estás hablando, de trabajar con testimonios, al frente de las personas que vienen a atestiguar?

Pues, afortunadamente, digo yo, no las conocimos cara a cara, sino nos dijeron ‘esta señora fue la que nos dijo esto’.

ENTREVISTADOR: ¿El único que lo sabe es Felipe?

El único que lo sabe es Felipe, sí, él fue nuestro filtro y yo lo agradezco, pero al oír a la gente diciendo en nuestro oído, a mí me pasó, se volvió una responsabilidad muy grande, no

quedarse uno callado como actor, o sea no puede ser más importante lo que tiene que decir una persona a lo que tiene que decir mil, y pues si yo soy actriz y me duele, no sé, cincuenta personas y a esa persona que está en el Chocó no la ve ninguna, mi labor es hablar por esa persona, hacer que su testimonio se ponga en mi boca, o sino, ¿de qué se trata? Y tenerlos ahí es terrible, o sea yo me sentí muy irrespetuosa, muy muy irrespetuosa...

ENTREVISTADOR: ¿Por qué?

Porque no saber... es decir, uno sabe más o menos de lo que está hablando, pero no ha vivido eso, entonces claro, hablando desde el otro lado que somos nosotros como víctima, porque es que llegamos allá, para mí se hicieron realidad todos los textos de Kilele, Todos los textos de Kilele, llegar allá y decir: 'por este camino estaban los muertos desmembrados y en este camino los organizó la loca del pueblo, manito con manito, patica con patica, cabeza...' y uno ir caminando por ese camino que es la única entrada al pueblo, que va desde el río Atrato hasta la iglesia y saber que fue ahí y que nosotros lo decimos, yo le decía a mis compañeros, nosotros no entendíamos de qué hablábamos, hasta que no venimos, no entendimos de qué era lo que estábamos hablando, o sea era una vaina... no... no sabíamos, me entiendes... o sea ir allá y ver que unos estaban parados a este lado del río y los otros al otro lado y que ellos estaban en la mitad y que llamaron, están en el río con las luces apagadas a las seis de la tarde, donde, si tú te mueves en el río, tienen orden de dispararte, o sea la situación es otra cosa y cuando llegamos ahí, yo decía, 'yo no quiero decir estos textos, no quiero decirlos', pero al oír que ellos decían 'dígalos por favor porque usted, que los puede decir, porque no le pertenecen entre comillas, porque a usted no la van a juzgar por decir esos textos, necesito que alguien lo diga... necesito que alguien lo diga por mí' y yo me sentí con un irrespeto profundo, y después empecé a entender que este irrespeto era necesario para poder decir lo que tocaba decir o sino nadie lo hubiera dicho nunca, no lo hubiéramos podido decir si no hubiéramos roto ese, como esa barrera de 'usted sabe de lo suyo, nosotros hablamos de lo nuestro', como ese falso respeto... quizás, no sé, un pudor que tocaba romperlo, porque si no nunca hubiéramos hablado de eso.

ENTREVISTADOR: ¿Ellos sienten que se cuenta una verdad, ellos se sienten a gusto con lo que se cuenta? ¿Ellos sienten que es su voz la que se cuenta a través de otros?

Pues es muy raro, porque lo que te decía, en Bogotá nosotros hacemos la obra y el noventa y siete por ciento de la gente no la entiende, la siente, no la entiende, porque el lenguaje que hablamos por la construcción que hizo Felipe, involucra la tragedia griega, involucra hechos universales, pero involucra cosas extremadamente puntuales de la realidad de las víctimas de Bojayá, que solo ellos las pueden entender, solamente ellos las pueden entender, nosotros tuvimos que pedir explicación, nosotros como bogotanos fuimos y dijimos 'cuando ustedes dicen que la ensombrian, significa...?' y entonces nos dijeron: 'bueno, que las ánimas vienen y

se llevan en sombras... es decir, ponen como un manto de muerte sobre un miembro de la familia, hasta que la persona de la familia decide hacer el entierro o decide darle sacra sepultura que es lo que pasa con Rocío, la hija de Viajero, a Viajero le ensombrian a Rocío, las ánimas le ensombrian a la niña, se la matan, la enferman, hay un... como un manto de sombra como de brujería sobre ella hasta que él decide hacer lo que tiene que hacer, nosotros como bogotanos no entendemos eso porque no es nuestra realidad, no pensamos de esa manera, tal vez no creemos en ciertas cosas que debemos creer, entonces hay gente aquí que no entiende, pero cuando tú vas y hablas allá de eso, la gente te entiende perfectamente lo que tú quieres decir.

ENTREVISTADOR: Pero... ¿ensombrar es cuando ya estás muerto?

Antes... antes de estar muerto, pero no cuando tú te vas a morir, cuando te empiezas a enfermar repentinamente, ellos hablan de cómo las ánimas se presentan a los seres vivos en sueños o se presentan y te hablan como pasa en la obra en algún momento, que las ánimas le hablan directamente de él, le dicen, 'usted tiene que hacer esto', ellos hablan de esas creencias en el Chocó, eso pasa, también nos hablan de... que se ha oído mucho en las noticias y en todo que los jefes guerrilleros y paramilitares viven con muchos rezos, se hacen rezar mucho de brujas y de energías poderosas porque saben que la gente de las regiones, como en el llano, como en el Chocó, la gente, los viejos y la gente que tiene una cultura arraigada los ensombrian, es decir, los rezan para que haya un manto de muerte sobre ellos hasta que dejen de hacer lo que hacen o hasta que, digamos en el caso de Rocío, la hija de Viajero. Hasta que Viajero cumpla con lo que se comprometió a cumplir, que era enterrar a todos los muertos y hacerles el velorio, ponerles las velas, ponerles las mariposas negras, ponerles las flores, ponerles las sábanas blancas, hasta que no haga el rito de muerte de cada una de las ánimas, ellos van a estas ahí diciendo: 'usted se comprometió, usted se comprometió, entonces hágalo, no nos diga mentiras porque con las ánimas no se juega', entonces en esa medida hay cosas que en Bogotá no se entienden porque no nos pertenecen, pero para ellos es clarísimo, mira la gente nos decía después de la obra, desafortunadamente no podíamos hablar mucho con la gente por la situación de orden público, no nos podíamos quedar sentados hablando con ellos, estaba prohibido, y teníamos que cumplir lo que la Diócesis nos había dicho, por que íbamos bajo su manto, pero la gente decía: 'así es, es que así es aquí', eso nos dicen, nosotros no podemos hacer eso, entonces es una identificación absoluta, total, que nosotros como bogotanos no tenemos porque no nos toca igual, pero Felipe logró hacer una... es que realmente es maravilloso lo que Felipe logra conjugar en la obra porque es hablar al oído de una cultura colombiana, que es colombianísima, pero con unos rasgos de identificación cultural que solo lo entiende quien vive allá, pero a la vez habla de lo universal, entonces claro, la razón, o digamos la parte racional de todos los seres humanos entienden desde el recuerdo de algo que no les pertenecen como el caballo de Troya, entienden: claro, la guerra,

alguien se tomó algo, los sorprendieron y hubo muertes, pero si tú hablas del caballo que explotó en Tragosmiandó, eso es muy simbólico, la gente entiende al caballo, el caballo de Troya, pero Tragosmiandó, ¿qué es Tragosmiandó?

ENTREVISTADOR: ¿Qué es?

Es una población; entonces ellos entienden, entonces hay cosas que nosotros nunca sabremos, como Bogotá no entienden aquí, jamás sabremos de qué se trata, el canto del güaco por ejemplo, sí, el canto del güaco es algo que quizá ya no creemos en eso porque el ruido de la ciudad no nos deja, pero allá... vimos un güaco cuando estábamos en el Chocó, después de que nos habían explicado que realmente hay un pájaro que canta y dice 'ya acabó, ya acabó' cuando alguien se va a morir, y vamos en el bote en la mitad del Atrato y nos dicen 'ese es un guaco' y todos quedamos... 'que no cante... por favor...' porque claro, uno empieza a creer en eso, porque pues para ellos es real y a cualquier persona que tú le preguntas, por joven que sea, creen en eso y lo entienden, nosotros tuvimos una experiencia de encontrarnos con un sacerdote católico, que sus prácticas de sanación eran absolutamente indígenas, porque él está viviendo allá y las entiende y las cree, no puede no creerlas, y nosotros también las vimos, vimos cómo se curaban de dolores, con el veneno de una lombriz... de una culebra perdón. Pero sí, viendo como hasta la persona que puede llegar a ser más incrédula por x o y motivo pues cree en eso porque está allá, entonces esos son los códigos secretos de Kilele, Kilele la entiende perfectamente una persona del Chocó, son códigos secretos, que X los entiende, que a nosotros se nos han ido develando por gracia de ellos también porque ellos pudiendo contar que significan esos ritos, porque no tendrían por qué contarnos, ¿para qué?

ENTREVISTADOR: Estuve hablando con Felipe y Felipe me decía que después de la obra algunas de las personas se les acercaban a contarles historias.

Bueno, yo la verdad es que yo durante toda la gira en el Chocó estuve muy mal, estuve muy muy muy triste, no fue muy placentera en el sentido artístico, humano sí, fue maravilloso, una de las experiencias más lindas que he tenido en toda mi vida, y que tendré seguramente. Entonces yo no quería estar ahí, yo quería salir corriendo todo el tiempo, la gente... lo que más recuerdo yo es la gente asintiendo lo que decía, es decir, sintiéndose identificados con que 'sí a mí me mataron a mi mamá', tal vez a él lo reconocían como el que escribió, tal vez le decían 'diga también esto que me pasó', cosas que no sé si están, igual, la obra nunca se ha terminado de escribir... nunca.

ENTREVISTADOR: Ahora está escribiendo otra escena

Yo creo que Felipe tiene tanta información en su cabeza y que ha decantado, que en este momento podríamos hacer un nuevo Kilele, que no se queda, o sea que va más a lo profundo,

sí, él trató de contar, sin contar la anécdota tal cual, aunque la cuenta tal cual, solo que simbólica y poéticamente, esta obra es pal que la entienda, todo el mundo la va a sentir, le va a incomodar, le va a parecer horrible, le va a rascar, le va a quedar picando el oído, lo que sea, eso sí lo logra... pero alguno ahí entiende desde donde quieran entenderla, pero hay tanta información que le han dicho a él, porque él ha seguido yendo al Chocó, o sea él ha seguido contando con esa cultura, nosotros desafortunadamente no, es que para ir allá... o sea nos toca pedir visa, nos toca pedir permiso para entrar a Quibdó, entonces seguimos sin saber bien de lo que hablamos, nosotros hemos querido volver, pero no sabemos si nos dejan, porque ya sabemos los efectos que generó, y lograr que la gente haga un duelo en un lugar donde está prohibido, donde está prohibido llorar, eso nos compromete y pues nosotros asumimos también ese riesgo, nosotros cuando fuimos sabíamos que de pronto no volvíamos, entonces, bueno, así es, ¿qué le podemos hacer?

ENTREVISTADOR: En ese sentido, ¿Qué función tiene el arte, específicamente las artes escénicas, no la pintura, sino las artes escénicas específicamente Kilele en relación a las víctimas y en relación a la sociedad desde tu experiencia por la travesía?

Como te decía al principio cuando me preguntaste que quien era, o que te hablara de mí, yo creo que casi todos los artistas escénicos hemos empezado en esto o sin saber por qué, o con una mala perspectiva de la cosa, una vez en uno de los cierres de temporada de Kilele le dije a mis compañeros que gracias a Kilele había entendido el tipo de teatro que yo quería hacer y es real, es decir, para mí no tiene ningún sentido ser artista si uno no trasciende su propia humanidad, o sea si no deja de hablar de sí mismo, si no deja de pensar en uno mismo, yo no uso, finalmente, el teatro o las artes escénicas son una herramienta pública que logra llegar, bueno ya quisiéramos ser como el cine... o no, porque no haríamos vibrar como hacemos vibrar, es decir, una voz no sonaría nunca igual, nunca el calor del cuerpo sería el mismo calor del cuerpo, la mirada nunca sería la misma, los ojos no brillarían de la misma manera mirando el público, las lágrimas del público y mis lágrimas no se conjugarían en un momento, no habría un silencio porque no se podría, porque eso no existe cuando el medio es digital, no existe, ¿qué le hacemos?

Pero no logramos abarcar esa cantidad de público, pero logramos abarcar alguna cantidad de público y en esa medida yo no me concibo como actriz ahora haciendo obras que no sean, que hablen de algo puntual y que me interese decir como ser humano, como mujer, como artista, como un ser político, no politiquero, sino que pertenezco a una sociedad, que tengo una visión sobre el mundo, que tengo una visión sobre lo espiritual, entonces... todo lo otro me parece vanidad, todo, creo que el noventa por ciento de las artes está concebido... no, tal vez en sus inicios no estaba concebido como eso, pero se ha vuelto vanidad, se ha vuelto: 'Mírame como soy de lindo, mírame como actúo de bien, mírame que linda voz tengo, mira qué lindo puedo hacer esto', pero realmente muy poca gente es la que logra así sea la obra que sea, escrita como sea, pero es como la interpreto, porque hay obras que son de Shakespeare, y

que alguien la interpreta realmente pensando en decir algo y puede lograr otras cosas, no es culpa de los autores, no los estoy satanizando y diciendo 'ahh los autores clásicos no!', sino... pues a mí en este momento, creo que también me interesa más montar autores míos, colombianos, contemporáneos, jóvenes, que yo entienda de qué están hablando porque creo que ahí va a haber una relación diferente.

ENTREVISTADOR: ¿Qué importancia tiene Kilele en relación a la sociedad?

Bueno, desde mi punto de vista es uno, desde mi punto de vista como actriz la importancia de Kilele es: uno, mostrar un hecho colombiano, concreto, real, del que no se hable, sea por miedo, por lo que sea, pero no hablamos de las cosas con nombre propio y tenemos un terror para decir las cosas y para mí eso es fundamental, y he visto desde el otro lado, desde cada una de las personas que va a ver Kilele, hay gente que uno la ve todas las temporadas, cada vez que montamos Kilele, hay gente que va a todas las funciones, odiándonos, porque hay gente que odia a los personajes, los detestan con... de verdad yo creo que están sacando a través de... o sea haciendo el exorcismo, ven al personaje, por ejemplo a Marisalba, mi personaje la ven y la odian, la detestan, porque es algo que quieren decir pero no se lo pueden decir a esa persona sino se lo dicen al personaje, entonces es que la importancia para las otras personas es que a través de eso logran hacer duelos de lo que sea, logran decir, logran decir 'esto me pareció una porquería', logran salir llorando en público, que eso... por favor, logran quedarse sentados llorando con un extraño al lado, se rompen todos los paradigmas y todo, se rompe todo, porque la obra no te permite tener una posición frívola, calculadora y cómoda y no untarte, sino te pone en problemas, es decir, qué hago yo, bueno en la obra no me tocó, nada, pero ¿qué hago yo con la señora que está llorando al lado? ¿Qué hago yo con ese silencio incomodo? Algo me pasa con eso, entonces la importancia no va en que, las barreras hay que romperlas, esa vaina hay que romperlas, hay que romper el miedo a decir las cosas y mucha gente nos lo ha dicho 'ustedes fueron muy valientes al ir allá', porque nos hubieran podido dejar allá, pero si nosotros no lo decimos, ¿quién lo dice? Y pues si nos tenemos que exponer, nos exponemos...

ENTREVISTADOR: Después de todo el proceso que has vivido al interior de la obra, ¿tú crees que Kilele tiene una función reparadora?

Bueno yo creo que sí tiene una función reparadora, tal vez no solo a las personas que vivieron el hecho en sí, sino a todas las personas que van a ver la obra.

A las personas que vivieron el hecho en sí o que han vivido hechos violentos como ese, de esa índole, claramente es reparador porque se vuelven a sentir parte de algo, tal vez no del país como tal, pero sí como parte de una parte del país, no sienten que son excluidos

absolutamente, sino que sienten que una parte del país los sigue incluyendo en lo que están diciendo, al oír lo que ellos dicen, sus costumbres en escena, creo que hay un reconocimiento de su identidad, valiosa, y también un reconocimiento de su tragedia, es decir, a veces ellos creen, que para el resto del mundo lo que les pasó no es importante porque nadie hace nada por ellos, nosotros tal vez estamos haciendo lo que muchos esperarían que hiciéramos no podemos devolverles, realmente uno no puede devolverles nada, lo único que uno puede hacer es generar en ellos una esperanza, desde volver a sentir que son parte de alguien que reconoce que eso fue una tragedia que alguien que reconoce que alguien es, que reconocen que es un abuso lo que les sucedió, que no le debió haber sucedido y que lo estamos diciendo, entonces en esa medida creo que es reparador; y para la gente que no vivió el hecho en concreto, mucha gente que vive en Bogotá se siente cuestionada por esas realidades que pasan en otros lugares de nuestro país y que nosotros nos hacemos los locos, entonces como que reconcilian con esa mentalidad de 'esto no me pasa a mí, entonces o me toca' aunque a todos nos toca y todos sufrimos por eso de una u otra manera.

ENTREVISTADOR: ¿Qué siente Magda de ser parte de eso?

Es muy chévere ser parte de un... es muy doloroso, no sé es que es una sensación tan rara, es una sensación de dolor profundo, de impotencia y de felicidad porque estamos haciendo algo, no estamos haciendo lo suficiente, pero antes no hacíamos nada, y tal vez un poco la pelea contra el prototipo de gente que hace actuación, que realmente no somos light, realmente no somos bobos, realmente no somos estúpidos, realmente si nos importa lo que pasa a nuestro alrededor y realmente si tenemos algo que decir, entonces es también, gracias a esto y a lo que esta obra produce es volver a valorar la profesión como algo más importante y más relevante socialmente, espiritualmente, que una cosa de mostrarse, de vanidad, de bobada, me agrada mucho, me parece fenomenal y de hecho estoy haciendo más teatro así, más teatro testimonial y más teatro de hablar de lo que hablábamos de la polifonía, de poner la voz de nosotros en mi voz, que quizás es la voz permitida para que se escuche, la de ellos quizás no.

GRACIAS MAGDA!

ANEXO 4

ENTREVISTA A LILIANA RAMIREZ

ACTRIZ DE KILELE, *UNA EPOPEYA ARTESANAL*

Entrevista realizada el día lunes 19 de diciembre de 2011 a las 8:00am

Lugar: Teatro Varasanta

Entrevistador: Paola Acosta

Entrevistado: Liliana Ramírez

ENTREVISTADOR: Pues bueno, me gustaría que empezáramos hablando un poco sobre, quién es Liliana... y qué haces

Yo soy actriz, estudié en la escuela del Teatro Libre y luego entré al grupo de teatro Varasanta, desde que salí de la escuela entré al grupo y llevo nueve... ya voy a cumplir diez años con el grupo y al interior de Varasanta he desarrollado unos conocimientos y unas investigaciones que han dado como ciertas especializaciones en mi trabajo, entonces he desarrollado como a profundidad las preguntas sobre el trabajo de la voz y sobre las formas de crear que se desarrollan en Varasanta que es como una forma diferente, nosotros normalmente no nos basamos en un texto, bueno excepto en esta obra última que vamos a hacer, que no hemos estrenado todavía, pero normalmente las creaciones vienen muy derivadas de creaciones individuales, de materiales propios de los actores y así se han construido todas las obras en las que yo he estado con el grupo, también actualmente me desempeño como docente de voz, de cuerpo y a veces en actuación y como actriz de planta del grupo.

ENTREVISTADOR: Qué presencias tienes en Kilele y cómo fue la construcción de estas presencias

Me parece interesante la pregunta porque hablas de presencias y no de personajes, y pues siempre ha sido un conflicto para mí, ya que vengo de una escuela muy clásica donde toda la construcción se basa en personajes al entrar aquí al grupo para mí siempre fue como un dilema, como esto si es realmente teatro, esto si es realmente un proceso de transformación, entonces, digamos que los materiales que yo construí para Killele, derivan mucho de temas, sugerencias relacionadas con el tema de la obra y nunca estábamos trabajando pensando en un personaje, y ya hacia el final de la obra, de la construcción de la obra, cuando cotejamos el material que se había creado por parte de los actores y con el texto de Felipe Vergara, pues empezó a ver que esos materiales podrían de alguna manera corresponder a algunas presencias que sugería el texto escrito, y estos materiales llevaron a que yo tenga dos

presencias claves, una es Noelia, que la combatiente irregular más veterana del conflicto, esta presencia se liga con la figura de la guerrilla en nuestro país, y así como a mí me presentan al principio de la obra, pues soy artífice, inventora de la pipeta de gas que fue la que favoreció la explosión, entonces es una presencia que hace de una manera casi ingenua, busca mostrar lo que significa para nosotros la guerrilla y son esos nuevos dioses que llamamos en la obra, que son los paramilitares, la guerrilla y el ejército, donde como vimos al ir al Chocó, todos son igual de culpables del conflicto y ellos no están a favor de ninguno de esos actores armados, sino están a favor de la población civil, de los 'sin armas', entonces, esa es como la representación de esas figuras y muchas veces nos preguntan, 'pero, por qué?' porque mi material se construyó con una mujer que habla en un acento extraño, como una italiana, y así surge el material y así se quedó en la obra y muchas veces la gente pregunta, 'pero ¿por qué es así?' y no, no tiene como ninguna razón, pero sí como esa cierta ingenuidad y cierta simpatía, así se logra seducir un poco al público para que de alguna manera participe en las muertes, porque nosotros apagamos velas y la gente lo hace y nos ayuda a apagar velas y luego se entera de que las vidas de los hombres son las velas y nosotros las estamos apagando y la gente no está ayudando a apagarlas, entonces de alguna manera ciertos personajes que buscan ser muy dulces, receptores, pues llamar la atención para que la gente no tenga problema en ser cómplice, es un poco eso, y la otra presencia es un ánima, que es Tomasa, la esposa de Viajero, la mamá de Rocío, que más que como personaje, es un esbozo de eso y luego es como un ánima más de las que va vagando, que habla de los testimonios de cómo fue la explosión, de lo que pasa en el Chocó con el conflicto, que no se puede llorar a los muertos porque hay miedo y que a uno lo acusan por estar hablando con alguien que ellos consideran un enemigo, con las ánimas me siento más al servicio de los testimonios, de todas las personas que le hablaron a Felipe de lo que pasaba en el Chocó.

ENTREVISTADOR: ¿Qué pasa con el público cuando se presenta Kilele en Bogotá o en un espacio diferente al Chocó?

Pues siento que el público reconoce una situación que vive el país y la reconoce desde su distancia y en muchos momentos no solo la reconoce sino que se identifica y se duele con esa situación y se duele con el hecho de estar tan lejos de esa situación y con el hecho de no poder hacer nada y con el hecho de no enterarse realmente de cómo son las cosas, porque las versiones que tenemos nosotros siempre son las que vienen de los medios de comunicación y muchas de esas versiones a veces son inexactas... o normalmente están determinadas por la visión de quien nos quiere dar la información, cuando la gente ve la obra, en ciertos momentos ve un panorama más amplio, ve el dolor que puede significar para esta cultura no poder llorar sus muertos, como si a uno le impidieran tener el duelo con... y eso que para ellos los ritos funerarios además tienen ... son como mucho más de vida o muerte, porque nosotros tenemos... pues para mí un manejo más de ir a la funeraria... pero esto es mucho

más apasionado con los cantos, con los alabados donde toda la comunidad está, donde toman trago, donde comen, es como una fiesta pero también es un dolor profundo y no poder hacer eso, pues es muy doloroso y creo que la gente cuando ve la obra, logra percibir ese vacío que tuvieron las personas que vivieron la masacre, que siguen viviendo muchas masacres en nuestro país o muchas situaciones de desplazamiento, porque no solo hablamos de la masacre sino también de los que podrían considerarse como desaparecidos o muertos por esa andadera, que los tienen de aquí para allá y de allá para acá... que han pasado por setenta pueblos y que no pueden establecerse en ninguna parte, entonces siento que la gente al menos se entera, se informa, ve otra visión desde varios puntos del conflicto y muchas veces se duelen de verse tan lejos de toda esa realidad.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo percibes tú eso en el público?

Muchas veces se percibe... muchas veces no es percepción, es que directamente van y le dicen a uno... le comentan... Al principio, cuando nosotros comenzamos a mostrar la obra, que no habíamos ido al Chocó, hacíamos al final un espacio, donde cada uno de los actores, tratábamos de improvisar algo, de decir algo resultado de lo que había sido esa función, y en un momento quisimos que el público participara de ese comentario, pero era todavía parte de la función y resultaba a veces un poco difícil para el espectador y otras veces agresivo, era un espacio muy sensible donde nosotros mismos no sabíamos muchas veces si decir o no decir algo, uno muchas veces quería solo silencio, y después del Chocó, además que fue cuando la obra se volvió carne, realmente yo creo que si nosotros no hubiéramos ido al Chocó, la obra sería muy boba, pero después de haber ido al Chocó la obra ganó creo que toda la carne, la entraña, la fuerza de la convención en el acto de la cosa y después de esa experiencia, las siguientes funciones que hemos hecho, una de las manifestaciones más fuertes es el silencio, cuando se acaba la obra y a la gente como que le da trabajo aplaudir, es como una paradoja entre 'sí, esto me gustó, pero cómo puedo aplaudir esto, qué pasa?', entonces la situación del público siempre es...(gesto) uno siente una...(gesto) y bueno... (Gesto) y aplauden, literalmente la gente que se acerca y le dice a uno 'gracias', que le da un abrazo, que dice 'es muy importante hablar de esto', 'para mí fue muy importante esta experiencia', 'me sentí identificado', personas que dicen que han podido llorar de alguna manera algunos muertos suyos o no suyos, hay como la manifestación directa y la otra es la percepción de ese silencio, de los estados, una persona el otro día me dijo... de la función que hicimos hace poco... que se había enfermado, o sea, le tocó bajar en medio de la función a vomitar pero no entendía qué pasaba, entonces muchas veces hay muchas reacciones, no solo emocionales sino físicas, puramente como de sentirse mal, de sentirse sin energía, o bien, como con fuerza y ganas, que mucha gente dice... De todas maneras sea positivo o sea negativo el afectar al otro es algo que uno ve que el teatro tiene un gran poder, casi más allá de lo que uno mismo quisiera, más allá de uno mismo, de la intención de los actores, porque nunca nos hemos puesto como

intención: 'Vamos a enfermar a esta gente', o 'la vamos a curar', pero sí, como que se hace a partir de uno.

ENTREVISTADOR: ¿Qué pasó con el público cuando ustedes hacen la travesía, con el público que es víctima directa, cuando hacen la travesía en el Chocó?

Pues, nosotros tuvimos muchas funciones en diferentes pueblos, particularmente hicimos una en la iglesia donde fue la masacre y otras en los centros comunitarios ubicados en varios pueblos a lo largo del río Atrato y pues la experiencia como te decía ahora, permitió que la obra se volviera carne, que viajara de ser una idea y se hiciera para nosotros manifiesta la realidad del país en todo, en esas cosas que no... no podíamos saludar a nadie, cosas que para uno son muy normales, como: uno sale acá, hay un CAI, un policía lo saluda y uno dice 'buenos días', eso allá no se puede hacer y es para uno un choque cultural muy fuerte, porque entender... para uno es muy normal porque acá no pasa nada, pero allá saludar a un guerrillero, saludar a alguien del ejercito o a un paramilitar... todo puede ser mal visto, puede ser sospechoso, puede ser signo de que uno está con alguno de los actores armados, entonces primero no solo fue una experiencia en el sentido de la presentación, sino de todo el resto de las situaciones que nos sucedieron al estar allá, al ver que no había agua, que es el sitio donde más lluvias hay y no hay agua potable, y nosotros teníamos a veces viajes en barco de 8 horas bajo la lluvia, con el impermeable, muertos de frío y llegábamos al siguiente pueblo... no hay como tomar agua, esa contradicción, no hay luz eléctrica, se vive en otro estado muy diferente al que vivimos nosotros acá, uno no se imagina eso, que las ratas aparecen ahí entre la comida, es una cosa muy fuerte, la pobreza infinita que tienen, no solo el conflicto en el que uno más o menos intuye, sino esa realidad que es muy fuerte, que para ir a ver la obra tenían que ir en lancha porque se montó el río a las casas y no hay como caminar entonces la lancha pasaba recogiendo la gente para llevarlos a... toda esa cosa que para mí, salir y no puedo dar un paso hasta que no me recoja un barco, viven rodeados de agua, es otra realidad, muy distinta a la de uno, y ya en el momento de la presentación de la obra, la cosa maravillosa de que no tengan educación para ver teatro, eso es buenísimo, porque aquí va uno y se presenta en un colegio y todos los niños... (gesto), y si alguien que se ríe o algo, de una vez los profesores ya lo están callando, allá no, allá la gente actúa de una manera muy espontánea, comentando, riéndose, algo que decía Isabel ese día y es que para nosotros es muy chistoso ver como la gente también se reía con la obra, a pesar de la tragedia que están pasando, que es la tragedia de ellos mismos, creo que ellos han sido los que más se han reído viendo la obra, o sea como una situación muy espontánea donde los niños preguntaban, 'ah ese por qué tiene gafas?' sin una... pues ese miedo de cultura que se ha creado ya en las ciudades, de cómo se ve teatro y cómo es que se manifiesta el respeto hacia lo que está sucediendo allá porque en ningún momento nosotros nos sentimos irrespetados, sentíamos que éramos como parte de un fenómeno que estaba sucediendo en la comunidad y de lo que ellos querían

hablar y comentar cuando estaba sucediendo, entonces era muy bonito, la otra experiencia fue el aplauso.

La otra experiencia contundente para nosotros fue cuando dijimos en la propia iglesia lo que dicen los modelos sans frontieree, que es como una especie de parodia de todas las figuras de ayuda humanitaria, ellos dicen 'hemos venido a abrazar a los sobrevivientes' y eso aquí tiene un carácter irónico, burlesco y allá ellos se pararon, aplaudieron y casi que se pararon a abrazarnos, nosotros, según mi recuerdo, no pudimos reaccionar para ir y abrazarlos realmente, pero entonces ellos nos aplaudieron y nosotros también... y bueno, la obra siguió, pero ese momento como de sentir que ellos estaban realmente en eso, gritando ese abrazo, ese abrazo que nosotros decíamos como chiste que veníamos a dar, pues para mí fue un cambio en la película muy fuerte, porque tal vez esa rabia la tiene más uno de lejos que ellos, ellos no sienten eso como un ataque sino como 'oíga que rico un abrazo', entonces para mí fue como muy contundente y lo otro que veníamos de saber que en esas funciones se propiciaron reuniones entre la comunidad que hacía mucho tiempo no se podían dar porque eran sospechosas, ilegales... y ver como en cada una de las funciones, sobre todo en esa de la iglesia fue muy terrible el saber que nosotros estábamos completamente rodeados por el ejercito que estaba armado viendo por las ventanas y hay un texto en la obra que dice Isabel, 'todos los que porten un arma van a tener por detrás un ejercito invisible cogiéndole las güevas y metiéndoles un dedo entre el culo' y nosotros... o sea está el miedo de saber que estamos dirigiendo un texto muy fuerte a unas personas que están ahí viéndonos y era como tratando de ver que reacción había, pero es realmente donde uno siente la tensión del conflicto así pero en la piel, porque saber que eso es peligroso y que hay treinta personas armadas ahí por las ventanas mirando y oyendo eso... es de otra dimensión, sin embargo lo que te decía, creo que la experiencia del público es una cosa como refrescante, como para ellos más que... creo que ellos están viviendo la cosa entonces se permiten más reírse, aplaudir, gritar, participar de una manera mucho más abierta de lo que hacemos aquí nosotros donde la reacción es más en silencio, los que estamos lejos de ese conflicto.

ENTREVISTADOR: ¿Crees que se produjo un cambio antes y después de Kilele?

Yo no me atrevería a decir que nos hicimos otros, pero sí que allá en el Chocó, el hecho de haberse podido reunir, de poder reír juntos, de hablar en volumen alto, sí, porque además creo que todo eso hacía parte de las reacciones de ellos como tan espontaneas, como de decir, ese era como un espacio de inmunidad porque ellos afuera no pueden hablar de esas cosas ni en ese volumen, entonces por lo menos ese gesto... es como irse a una fiesta, donde uno se puede extrovertir, creo que eso pasó en esas presentaciones y yo no sé si esto haya hecho un cambio, pero por ejemplo la experiencia que contaba Beto con esos niños, con los que tocó clarinete y ahora unos años después los rencontró y ellos armaron un grupo y

consiguieron cada uno su clarinete y han sacado como diez canciones nuevas, creo que eso es un cambio, quizás no de una manera pues... (Gesto) se armó una comunidad nueva, pero sí de uno en uno yo creo que eso va construyendo un cambio y en la gente que la ve acá yo creo también que por lo menos hay un cambio en el pensamiento, así sea en una hora de su vida para pensar en otras personas que viven un conflicto, o sea para mí, como lo que yo quiero que pase con Kilele es que la gente logre entender un poquito eso que yo sentí cuando vi esa otra realidad de la que estamos tan lejos, pero asombrosamente lejos y se supone que es el mismo país y es otro mundo, no necesariamente mejor o no sé, pero sí otra realidad muy potente y muy fuerte, donde hay muchos intereses económicos metidos y unas cosas que uno no alcanza a dimensionar.

ENTREVISTADOR: Y después de todo lo que has vivido, hablando de eso un poco, me gustaría saber ¿cómo fue la experiencia de trabajar con testimonios y después ir a decir los testimonios, sin saber...?

Un poco al principio era como te decía, como nos pasó con la misma obra, que es como una idea, entonces decir 'esta guerra si es hijo puta mijo, al otro lado había una pila de difuntos llevando sol y agua a pesar del aguacero algunos pudieron enterrarlos en esta fosa común', cosas así, pero estar allá, sintiendo el aguacero, estar enfrente de la iglesia, imaginarse que al otro de río había una pila de difuntos llevando sol, imaginarse uno los muertos ahí a pleno rayo de sol y luego a plena caída del agua que allá es impetuosa y sin piedad y por horas, aguaceros de ocho horas, imaginarse uno la pila de difu... y cuando uno está diciendo ese texto dentro de la iglesia, para mí ese texto en particular por ejemplo como que empezó a hablar solo allá y cuando yo estaba acá me sentí irrespetuosa diciendo esos textos, pero después de haber ido al Chocó empecé a sentir que yo tenía que estar al servicio de esos textos, porque no importaba tanto yo, si yo era irrespetuosa... lo que importaba era poder multiplicar esa experiencia de alguna manera y ellos la harán diciéndola ante los medios o construyendo movimientos sociales y uno la puede hacer a través de su oficio y eso fue en principio un gran conflicto de decirme yo 'sí debo hablar de esto, será un irrespeto?' pero luego de estar allá yo dije, no pues, ellos mismos valoran que nosotros siendo blancos hablemos de esto y lo ven como algo necesario que en la ciudad se conozca lo que pasa y se replique la experiencia de los terribles sucesos que les han pasado a ellos y hay muchas cosas más que se deberían decir y entonces si creo que es una responsabilidad a pesar de que uno está hablando como con palabras de otro, por eso mismo es una gran responsabilidad pero hay que hacerlo.

ENTREVISTADOR: ¿Tú crees que se da una identificación a través de la voz por el testimonio? Es decir, que ¿ellos sienten que esas son sus palabras?

Pues yo creo que cuando las hicimos allá ellos sintieron que eran ellos los que estaban hablando, por eso creo que no tuvieron una reacción desfavorable con la obra, sino que dijeron 'Sí, sí, así es, eso es, así sigue siendo y así nos pasó, y eso nos pasó con lo de la iglesia y nos tocó refugiarnos en la selva y eso pasó con los locos' porque en la obra los locos son los santos que son los viejos dioses y que fueron los que en la masacre tuvieron que recoger los cuerpos y armarlos y poder ver la importancia que le dan ellos mismos a sus locos que son casi que sus santos y que en momentos como esos son los únicos que no tienen miedo de esos actos como tratar de rearmar los cuerpecitos de los niños que quedaron ahí en la puerta, entonces pues no sé si es una identificación por la voz, pero sí por la palabra, donde además uno intenta que su voz adquiera ese tono universal que va más allá de lo que significa la palabra y que es poder entender la magnitud de esa palabra a través de la voz de uno, no sé si se llamaría exactamente identificación, pero si es como tratar de estar al servicio de esa palabra para que lleve todo ese gran sentido y dimensione ese dolor, ese sufrimiento, esa tragedia, ese conflicto.

ENTREVISTADOR: ¿Qué pasa con los símbolos, ellos cómo reciben los símbolos en la obra?

Pues no sé si realmente los entiendan del todo, aunque yo creo que sí, que los símbolos... además tal vez para ellos no son tan símbolos, son como elementos más del cotidiano, o sea, ellos usan velas, porque no hay luz, ellos usan hierba, tal vez para uno se vuelve mucho más simbólico y para ellos es mucho más normal, entonces como que permite un acercamiento... yo sentí que el acercamiento de ellos a la obra era de un carácter mucho más cotidiano, menos analítico, como lo podría ver una persona hincada como nosotros, de ver una obra 'uy eso es simbólico', para ellos eso no es simbólico, eso es!, tal vez las máscaras, no pero ellos saben que los muertos se acercan a la hierba, entonces como que los muertos también son de verdad, son como más de verdad que para uno en ese sentido, a mí me parece que tienen una relación muy distinta con la muerte, han visto muchos más muertos, viven con ellos, tienen que moverlos, para uno es como... (Gesto), uno con su muerto y directo para la caja o para el horno crematorio y ya, pero ellos tienen como una relación más carnal (gesto) con el muerto, entonces yo siento que eso se expresa y que los elementos de la obra para ellos no son símbolo, sino es parte como hace el muerto... de la cotidianidad.

ENTREVISTADOR: Después de esto que viviste con Kilele, de construcción de personaje, digamos todo lo que hemos hablado y de presentar la obra en Chocó y acá, ¿tu crees que existe un mecanismo de reparación? Es decir, que ¿Kilele actúa como un proceso o un restablecimiento de reparación simbólica en víctimas, en nosotros?

Sí, por lo menos para mí, como actriz si significa algo muy extraño como de una consciencia nueva frente al país y frente a lo que pasa y yo creo que bueno, todos nosotros los actores experimentamos, para mí Kilele es la obra más importante que yo he hecho porque además como que moviliza mucha gente, o sea siempre que hay una función que Kilele hay mucho movimiento, la gente viene a verla, hay obras que es como un trabajo para que la gente la vea y Dios mío, vienen cuatro personas, y entonces ' la hacemos o no la hacemos?', con Kilele ha habido días de poco público, pero en general es una obra donde siempre viene la gente no sé por qué, si, porque no es solo porque hagamos mucha publicidad porque con las otras obras también se hace mucha publicidad y entonces creo que la obra moviliza algo poderoso, potente que se expresa en eso, que la gente viene, que la gente la quiere volver a ver, que la gente la pide, creo que la combinación de lo que decimos, pero además, como es Kilele, el significado de la palabra que es ruido, fiesta, bulla, lamento, como tan... todo ese conjunto de cosas es lo que tratamos que contenga la obra y creo que el hecho de que contenga esas cosas hace que la gente quiera estar ahí y sabemos... las 119 funciones primeras que fueron como una tarea de hacer una función para cada una de las víctimas, fueron como una tarea conjunta, porque creo que la gente sentía la responsabilidad de acompañarnos en eso, y ahora que empieza la nueva etapa de la obra donde ya pasamos esas 119 funciones, pues me imagino que ahora es como el canto de la esperanza o no sé que será porque hasta ahora hemos hecho la última función que fue esta después de la 119, pero por fortuna también vino gente, entonces creo que la cosa tiene que seguir andando y así sea una persona que la vio una vez, creo que le deja algo importante en su corazón, en su memoria y pues para nosotros, imposible de borrar, para todos porque ha habido gente que ha pasado por Kilele y que han hecho remplazos y no sé que, yo creo que a todas las personas que hemos estado ahí, nos ha cambiado de alguna manera la vida, esta obra y la experiencia, el Chocó, los cantos, lo que es símbolo para nosotros, todo eso.

ENTREVISTADOR: ¿Tú crees que es memoria sensible, Kilele?

Sí, porque de alguna manera la gente se identifica con esto aunque no lo haya vivido, aunque haya sido hace nueve años la masacre, si hay algo que está ahí que circula todavía en nuestros corazones que hace que uno llore aunque uno no haya tenido ningún muerto, aunque uno no haya vivido ese... hay algo potente como de un inconsciente colectivo que se mueve ahí, me parece a mí.

LILIANA MUCHAS GRACIAS!

ANEXO 5

DESARROLLO LEGAL DE UN RECURSO EFECTIVO

- Declaración Universal de los DDHH (1948) Artículos 5, 8, 10 y 19.
- Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948) Artículo 18.
- Pacto Internacional de los derechos civiles y políticos (1966) Artículo 2 Literal a, Artículo 7, 9.5,
- Convención Europea de DDHH (1950) Artículo 5.5, 13.
- Convención Internacional Sobre Todas las Formas de Discriminación Racial (1965) Artículo 6.
- Convención Americana sobre DDHH, Pacto de San José (1969) Artículo 25.
- Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (1979) Artículo 2 literal c.
- Carta africana sobre derechos humanos y de los pueblos (1981) Artículo 21.
- Convención Contra la Tortura y Otros Tratos y Penas Cruelles, Inhumanos o Degradantes (1984) Artículo 12, 13 y 14.
- Convención Interamericana para prevenir y sancionar la tortura (1987) Artículo 8 y 9.
- Convenio 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes de 1989 (Convenio 169) Artículo 12
- Convención sobre los Derechos del Niño (1989) Artículo 39.
- Convención internacional sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migratorios y de sus familiares (1990) Artículo 15 y 16.9.
- Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas, Aprobada por la Asamblea General de Naciones Unidas, en su resolución 47/133 de 12 de febrero de 1993 Artículo 19.
- Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer, “Convención de Belém do Pará” (1996) Artículo 4 numeral g.
- Comentario General N. 31 del Comité de Derechos Humanos de las Naciones Unidas, sobre el artículo 2 del Pacto Internacional de derechos civiles y políticos (2004) que establece medidas concretas:

... Con el fin, posiblemente, de aliviar la carga de los tribunales y de facilitar la tarea de los titulares para reclamar por presuntas violaciones, el Comité sugiere el establecimiento de instituciones nacionales de derechos humanos, dotadas de facultades que permitan realizar bien esta labor [...] El comité debe decirle a los Estados que deben disponer de mecanismos para solicitar estas medidas internamente ante los tribunales nacionales (evitar violaciones) [...] La reparación puede cumplirse por la restitución, la rehabilitación, la indemnización y otras medidas de satisfacción, entre las que menciona el pedido público de perdón, la construcción de memoriales y otros, así como el sometimiento a la justicia en los términos explicados [...] de la reparación deberá ser la adopción de las medidas necesarias para evitar que se repita ese tipo de violaciones, garantías de no repetición en el lenguaje de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (párrafo 17) [...] El Comité comparte la posición de la Corte I.D.H., que incluye siempre en sus reparaciones medidas que garanticen la no repetición de los hechos violatorios

- Resolución 2005/35 de la Comisión de DDHH: Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de las violaciones de las normas internacionales de derechos humanos y del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones (2005)

ANEXO 6

RESOLUCIÓN 2005/35

A. El deber de respetar en sentido como el deber de evitar la adopción de medidas que impidan, obstaculicen o restrinjan el ejercicio del derecho:

Parte I, Artículo 1. La obligación de respetar, asegurar que se respeten y aplicar las normas internacionales de derechos humanos y el derecho internacional humanitario según lo previsto en los respectivos ordenamientos jurídicos dimana de:

- a) Los tratados en los que un Estado sea parte;
- b) El derecho internacional consuetudinario;
- c) El derecho interno de cada Estado.

2. Si no lo han hecho ya, los Estados se asegurarán, según requiere el derecho internacional, de que su derecho interno sea compatible con sus obligaciones jurídicas internacionales del modo siguiente:

- a) Incorporando las normas internacionales de derechos humanos y el derecho internacional humanitario a su derecho interno o aplicándolas de otro modo en su ordenamiento jurídico interno;
- b) Adoptando procedimientos legislativos y administrativos apropiados y eficaces y otras medidas apropiadas que den un acceso equitativo, efectivo y rápido a la justicia;
- c) Disponiendo para las víctimas los recursos suficientes, eficaces, rápidos y apropiados que se definen más abajo, incluida la reparación;
- d) Asegurando que su derecho interno proporcione como mínimo el mismo grado de protección a las víctimas que el que imponen sus obligaciones internacionales.

B. El deber de Proteger entendido como los Mecanismos y medios para evitar que terceros injeriran:

Parte IX Reparación de los daños sufridos, Artículo: 16. Los Estados han de procurar establecer programas nacionales de reparación y otra asistencia a las

víctimas cuando el responsable de los daños sufridos no pueda o no quiera cumplir sus obligaciones.

C. El deber de Realizar entendido como el facilitar las oportunidades para el disfrute al derecho y el promover servicios necesarios para satisfacer necesidades

Parte II, Artículo 3, literal a: Adoptar disposiciones legislativas y administrativas y otras medidas apropiadas para impedir las violaciones

Parte II, Artículo 3, literal b) Investigar las violaciones de forma eficaz, rápida, completa e imparcial y, en su caso, adoptar medidas contra los presuntos responsables de conformidad con el derecho interno e internacional

Ídem, literal d) Proporcionar a las víctimas recursos eficaces, incluso reparación

Parte III, Artículo 4: los Estados tienen la obligación de investigar y, si hay pruebas suficientes, enjuiciar a las personas presuntamente responsables de las violaciones y, si se las declara culpables, la obligación de castigarlas.

Parte VI, Artículo 10: Tratamiento de las víctimas: Las víctimas deben ser tratadas con humanidad y respeto de su dignidad y sus derechos humanos, y han de adoptarse las medidas apropiadas para garantizar su seguridad, su bienestar físico y psicológico y su intimidad, así como los de sus familias. El Estado debe velar por que, en la medida de lo posible, su derecho interno disponga que las víctimas de violencia o traumas gocen de una consideración y atención especiales para que los procedimientos jurídicos y administrativos destinados a hacer justicia y conceder una reparación no den lugar a un nuevo trauma.

Parte: VII Derecho de las víctimas a disponer de recursos, Artículo 11: Entre los recursos contra las violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y las violaciones graves del derecho internacional humanitario figuran los siguientes derechos de la víctima, conforme a lo previsto en el derecho internacional:

- a) Acceso igual y efectivo a la justicia;
- b) Reparación adecuada, efectiva y rápida del daño sufrido;
- c) Acceso a información pertinente sobre las violaciones y los mecanismos de reparación.

Parte VIII. Acceso a la justicia, Artículo 12: La víctima de una violación manifiesta de las normas internacionales de derechos humanos o de una violación grave del derecho internacional humanitario tendrá un acceso igual a un recurso judicial efectivo, conforme a lo previsto en el derecho internacional. Otros recursos de que dispone la víctima son el acceso a órganos administrativos y de otra índole, así como a mecanismos, modalidades y procedimientos utilizados conforme al derecho interno. Las obligaciones resultantes del derecho internacional para asegurar el derecho al acceso a la justicia y a un procedimiento justo e imparcial deberán reflejarse en el derecho interno. A tal efecto, los Estados deben:

- a) Dar a conocer, por conducto de mecanismos públicos y privados, información sobre todos los recursos disponibles contra las violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y las violaciones graves del derecho internacional humanitario;
- b) Adoptar medidas para minimizar los inconvenientes a las víctimas y sus representantes, proteger su intimidad contra injerencias ilegítimas, según proceda, y protegerlas de actos de intimidación y represalia, así como a sus familiares y testigos, antes, durante y después del procedimiento judicial, administrativo o de otro tipo que afecte a los intereses de las víctimas;
- c) Facilitar asistencia apropiada a las víctimas que tratan de acceder a la justicia;
- d) Utilizar todos los medios jurídicos, diplomáticos y consulares apropiados para que las víctimas puedan ejercer su derecho a interponer recursos por

violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos o por violaciones graves del derecho internacional humanitario.

ANEXO 7

ASPECTOS DE LA REPARACIÓN INTEGRAL DESGLOSADOS

Restitución	<ol style="list-style-type: none">1. Víctimas devueltas a la situación anterior sin daño2. Víctimas con restablecimiento de la libertad,3. Víctimas con restablecimiento de la identidad,4. Ídem vida familiar,5. Ídem ciudadanía,6. Ídem empleo7. Ídem devolución de bienes
Indemnización Debe ser apropiada y proporcional	<ol style="list-style-type: none">1. Indemnizaciones por daño físico o mental2. Indemnizaciones por pérdida de oportunidades : empleo, educación y prestaciones sociales3. Indemnizaciones por daños materiales y la pérdida de ingresos, incluido el lucro cesante4. Indemnizaciones por perjuicios morales5. Indemnizaciones por gastos de asistencia jurídica o de expertos, medicamentos y servicios médicos y servicios psicológicos y sociales
Rehabilitación	<ol style="list-style-type: none">1. Víctimas con atención médica2. Víctimas con atención psicológica3. Víctimas con atención a servicios jurídicos4. Víctimas con atención a servicios sociales
Satisfacción	<ol style="list-style-type: none">1. Medidas eficaces para conseguir que no continúen las violaciones;2. Verificaciones de los hechos y la revelación pública y completa de

	<p>la verdad,</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. Búsquedas de las personas desaparecidas, 4. Búsqueda de las identidades de los niños secuestrados 5. Búsquedas de los cadáveres de las personas asesinadas, 6. Mecanismos establecidos para la ayuda a recuperar, identificar, volver a inhumar a los cadáveres , 7. Declaraciones oficiales o decisiones judiciales que restablezcan la dignidad, la reputación y los derechos de la víctima y de las personas estrechamente vinculadas a ella 8. Disculpas públicas que incluya el reconocimiento de los hechos y la aceptación de responsabilidades, 9. Sanciones judiciales o administrativas a los responsables de las violaciones, 10. Conmemoraciones y homenajes a las víctimas 11. Exposición precisa de las violaciones ocurridas en la enseñanza de las normas internacionales de derechos humanos y del derecho internacional humanitario, 12. Material didáctico a todos los niveles.
--	--

<p>Garantías de no repetición</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mecanismos e instituciones para el control efectivo por las autoridades civiles sobre las fuerzas armadas y de seguridad, 2. Mecanismo e instituciones que garanticen de que todos los procedimientos civiles y militares se ajustan a las normas internacionales relativas a las garantías procesales, la equidad y la imparcialidad, 3. Mecanismos e instituciones para el fortalecimiento de la independencia del poder judicial, 4. Mecanismos e instituciones para la protección de los profesionales del derecho, la salud y la asistencia sanitaria, la información y otros sectores conexos, así como de los defensores de los derechos humanos,
--	--

- | | |
|--|---|
| | <p>5. Mecanismos para implementar la educación, de modo prioritario y permanente, de todos los sectores de la sociedad respecto de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario y la capacitación en esta materia de los funcionarios encargados de hacer cumplir la ley, así como de las fuerzas armadas y de seguridad,</p> <p>6. Mecanismos de la promoción de la observancia de los códigos de conducta y de las normas éticas, en particular las normas internacionales, por los funcionarios públicos,</p> <p>7. Ídem por el personal de las fuerzas de seguridad,</p> <p>8. Ídem por los establecimientos penitenciarios,</p> <p>9. Ídem por los medios de información,</p> <p>10. Ídem por el personal de servicios médicos, psicológicos, sociales y de las fuerzas armadas,</p> <p>10. Ídem por el personal de empresas comerciales,</p> <p>11. Promoción de mecanismos destinados a prevenir, vigilar y resolver los conflictos sociales;</p> <p>12. Revisiones y reformas de las leyes que contribuyan a las violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y a las violaciones graves del derecho humanitario o las permitan.</p> |
|--|---|

ANEXO 8

DESARROLLO LEGAL EN CUANTO A VÍCTIMAS EN COLOMBIA

Dentro de estas leyes, atendiendo el tema de interés, se destacan en orden cronológico: **LEY 360 DE 1997** por medio de la cual se modifican algunas normas del título XI del Libro II del Decreto-ley 100 de 1980 (Código Penal), relativo a los delitos contra la libertad y pudor sexuales, y se adiciona el artículo 417 del Decreto 2700 de 1991 (Código Procedimiento Penal) y se dictan otras disposiciones; **LEY 418 DE 1997** Por la cual se consagran unos instrumentos para la búsqueda de la convivencia, la eficacia de la justicia y se dictan otras disposiciones. **LEY 548 DE 1999** Por medio de la cual se proroga la vigencia de la Ley 418 del 26 de diciembre de 1997 y se dictan otras disposiciones. **LEY N° 782 DE 2002** por medio de la cual se proroga la vigencia de la Ley 418 de 1997, prorrogada y modificada por la Ley 548 de 1999 y se modifican algunas de sus disposiciones. **LEY 1106 DE 2006** por medio de la cual se proroga la vigencia de la Ley 418 de 1997 prorrogada y modificada por las Leyes 548 de 1999 y 782 de 2002 y se modifican algunas de sus disposiciones. **LEY 589 DE 2000** Por medio de la cual se tipifica el genocidio, la desaparición forzada, el desplazamiento forzado y la tortura; y se dictan otras disposiciones. **LEY 599 DE 2000** Por la cual se expide el Código Penal. **LEY 906 de 2004** por la cual se expide el Código de Procedimiento Penal. **LEY 975 DE 2005** por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios. **LEY 1098 DE 2006** Por la cual se expide el código de la Infancia y la adolescencia. **LEY 1257 DE 2008** por la cual se dictan normas de sensibilización, prevención y sanción de formas de violencia y discriminación contra las mujeres, se reforman los códigos penal, de procedimiento penal, la ley 294 de 1996 y se dictan otras disposiciones. **LEY 1408 DE 2010** Por la cual se rinde homenaje a las víctimas del delito de desaparición forzada y se dictan medidas para su localización e identificación. **LEY DE VÍCTIMAS 2010** Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.