

Trauma cultural y memoria histórica en *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado¹

Lucia Garavito

El fratricidio es el único contrato social que hemos firmado y ratificado una y otra vez.

—R.H. Moreno-Duzán

To find the dignity in others, their suffering has to be acknowledged.

—Jack Kornfield

Estadísticas del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) cuentan una historia escalofriante del llamado “conflicto armado colombiano”. Investigadores de este centro dividen dicho conflicto en cuatro etapas (1958-82, 1982-96, 1996-2005, 2005-12) caracterizadas por cambios complejos en el tipo de violencia (de bipartidista a subversiva), por el creciente poder del movimiento guerrillero y del paramilitarismo, y por la irrupción del narcotráfico dentro del contexto de una opinión pública polarizada y de un Estado parcialmente fallido. Entre 1958 y 2012, 218.094 personas murieron en Colombia como resultado del conflicto armado (81% civiles). De 1985 a 2012, 150.000 víctimas fueron selectivamente asesinadas por los paramilitares, la guerrilla, las fuerzas armadas y grupos armados no identificados. Durante estos mismos años, 13.733 individuos fueron masacrados por los mismos agentes, 25.000 sufrieron desaparición forzada, 5.712.506 fueron desplazados, 10.189 fueron víctimas de minas quebrapatas y 5.156 fueron reclutados ilegalmente (“Estadísticas”). El documental *No hubo tiempo para la tristeza* del CNMH, dedicado a la memoria de las víctimas, asigna rostros e historias individuales a las brutales modalidades de violencia desarrolladas durante 1995-2005, etapa

inmediatamente posterior a la reforma constitucional de 1991, supuestamente encaminada a la apertura de nuevos espacios democráticos.

Esta violencia transgeneracional lleva a preguntarse cómo violaciones a los derechos humanos de esta magnitud se traducen en una experiencia dramática en Colombia y cómo el teatro puede contribuir a la configuración de la memoria histórica nacional. No cabe duda de que el teatro siempre ha sido un campo prolífico para exponer, explorar y cuestionar la confluencia de fuerzas que configuran el conflicto interno de la nación. En 2012, el Ministerio de Cultura, en colaboración con el CNMH, tomó la iniciativa de investigar y catalogar la actividad teatral colombiana enfocada en el conflicto armado desde 1980 hasta el presente. El reporte, *Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, bajo la dirección de Manuel José Álvarez, es el primer intento académico global encaminado a dar cuenta de la dramaturgia conectada con las recientes décadas de violencia vividas en el país. En la introducción a este proyecto, “Teatro que se resiste a olvidar”, Marina Lamus Obregón señala que el objetivo fue compilar un corpus de obras de teatro enfocadas directa o indirectamente en el conflicto armado y reconocer su contribución a la creación de una memoria histórica para hacer visible la experiencia de las víctimas silenciadas y/o silenciosas. En la práctica, esta tarea resultó formidable tanto por el número creciente de obras como por la multiplicidad de propuestas performativas desarrolladas en los más diversos lugares del territorio nacional en los últimos treinta y cinco años (“Teatro”).

El presente artículo representa un paso introductorio hacia el análisis de este vasto corpus dentro del marco teórico general del trauma cultural. En el campo teatral, ¿cómo se transforma una tragedia individual y colectiva en un trauma cultural que se integre a la memoria histórica de una comunidad? ¿Qué tipo de lenguaje escénico se desarrolla para encarnar estas experiencias violentas? ¿Cuál es el papel del cuerpo en este contexto? ¿Cuál es la relación entre cuerpo y memoria histórica? ¿Cuáles son las implicaciones de esta conexión en el escenario nacional? ¿Qué tan efectivo puede ser un drama en el proceso de involucrar al público en la toma de conciencia sobre la violencia y su legado? *El deber de Fenster* de Humberto Dorado y Matías Maldonado (2009), ganadora del Premio Fanny Mikey en 2009 y estrenada en el Teatro Nacional Fanny Mikey de Bogotá en 2010 bajo la dirección de Nicolás Montero y Laura Villegas, con la actuación de Jairo Camargo (en el papel de Fenster) y de Daniel Castaño (como Daniel Arcila), invita a explorar algunos de estos interrogantes.² La obra, enfocada en una de las

masacres más brutales de la historia reciente de Colombia —la masacre de Trujillo (Valle del Cauca) en la que fueron asesinadas 342 personas entre 1986 y 1994— enfrenta al país con crímenes de lesa humanidad, impunes dentro de un sistema de justicia estatal no solo corrupto sino inclusive responsable de la desaparición de sus ciudadanos.³

Este drama de corte documental está estructurado con material proporcionado por fuentes tales como: documentos del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, bajo la coordinación de Gonzalo Sánchez, el archivo de AFAVIT (Asociación Familiares Víctimas de Trujillo), el libro *Tiberio Vive Hoy* escrito por los ciudadanos de Trujillo, el documental *Nunca Más* de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, artículos periodísticos (*El Tiempo*, *El Espectador*) y de revistas (*Semana*, *Diario Q'Hubo*), fotografías, entrevistas con investigadores (Dr. Gonzalo Sánchez, Director del CNMH y Dr. Jaime Córdoba Triviño, Presidente de la Comisión de Investigación de Trujillo, entre otros), representantes de la Iglesia Católica (Padre Javier Giraldo, S.J.) y participantes directos e indirectos en los acontecimientos, imágenes de noticieros y de varios canales de televisión (24 Horas, CM&, RCN, Caracol), emisoras (La W, Caracol), y declaraciones de familiares de las víctimas. Estas fuentes detallan cómo integrantes del Ejército y de la Policía se aliaron con narcotraficantes y paramilitares en una persecución política para llevar a cabo supuestas operaciones de contrainsurgencia contra la guerrilla (ELN, Ejército de Liberación Nacional) en el área de Trujillo, Riofrío y Bolívar (*Trujillo 39*). Las actividades desarrolladas incluyeron ejercer el terror, sobornar y traicionar a informantes, apropiarse de bienes ajenos, desplazar a familias y comunidades, torturar a sospechosos de manera atroz y ejecutar brutalmente a la población civil por su presunta complicidad con el ELN. El Padre Tiberio Fernández, un sacerdote jesuita amado y respetado por los feligreses por su dedicación al trabajo pastoral, al mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes y a la pacificación de la región, fue también salvajemente torturado y asesinado junto con sus acompañantes por denunciar públicamente los crímenes cometidos en la zona.

¿Por qué enfocarse en esta masacre en particular para estructurar un drama? La sugerencia inicial de Gonzalo Sánchez y las connotaciones humanitarias y sociopolíticas de los crímenes crearon un contexto propicio que llevó a Dorado y Montero a considerar la vigencia del tema; las heridas permanecían abiertas después de casi veinte años, los victimarios aún estaban fugitivos, y todavía no se había hecho justicia. Estimaron necesario que la nación entera enfrentara un episodio de esta trascendencia con creciente indignación, en

vez de relegarlo a la impunidad y a la indiferencia, como había sido el caso hasta el momento. En palabras de una reportera, “Fenster se parece a muchos colombianos que ven la masacre de Trujillo como algo lejano, prácticamente inexistente” (Villamarín). En *La experiencia de la violencia*, el investigador francés Daniel Pécaut complementa estas observaciones al afirmar que en Colombia “Una parte importante de la población no se ha visto confrontada directamente con la violencia y ha tenido la posibilidad de cerrar los ojos frente a las violaciones masivas de los derechos humanos” (141). Para el sociólogo Jeffrey C. Alexander, crímenes desmesurados pueden fallar en mantener resonancia en un contexto más amplio debido a la ausencia de actores sociales que los integren a un proceso de trauma cultural a través de sus “resources, authority and interpretive competence” (“Toward” 29). El teatro puede ser uno de los vehículos llamados a subsanar esta carencia en sociedades que, por diversas razones, optan por reprimir, olvidar o ignorar episodios de esta índole.

Las experiencias vividas por los individuos y comunidades de las poblaciones colombianas mencionadas no constituyen en sí mismas un trauma cultural. Según las propuestas teóricas de Alexander, Ron Eyerman y otros investigadores (Neil Smelser y Elizabeth Butler Breese, para mencionar solo algunos) la teoría del trauma cultural establece distinciones entre trauma físico y psicológico, individual y colectivo, por un lado, y trauma cultural por otro, y entre eventos históricos devastadores que afectan a personas, comunidades y naciones, y su subsecuente representación:

As opposed to psychological or physical trauma, which involves a wound and the experience of great emotional anguish by an individual, cultural trauma refers to a dramatic loss of identity and meaning, a tear in the social fabric, affecting a group of people that has achieved some degree of cohesion. In this sense, the trauma need not necessarily be felt by everyone in a community or experienced directly by any or all. While some event may be necessary to establish as the significant cause, its meaning as traumatic must be established and accepted, and this requires time to occur, as well as mediation and representation. Arthur Neal (1998) defines a “national trauma” according to its “enduring effects,” and as relating to events “which cannot be easily dismissed, which will be played over again and again in individual consciousness” and which then become “ingrained in collective memory.” In this account, a national trauma must be

understood, explained, and made coherent through public reflection and discourse. (Eyerman 61)

Reflexionar sobre estos acontecimientos e integrarlos a un discurso público estructura el trauma cultural. Para Smelser, “No discrete historical event or situation automatically or necessarily qualifies in itself as a cultural trauma” (“Psychological” 35). Se necesitan agentes colectivos del sistema social que representen, formulen simbólicamente y asignen significación a los eventos responsables de las rupturas del tejido nacional que han marcado la vida de individuos y comunidades. En el campo artístico, Butler Breese agrega, “Through expressive and artistic performance, social actors represent elements of their experience and construct them as traumatic. Painting, dance, song, film, and drama do not accuse in the political or juridical realm; social actors use artistic productions to represent, to speak for, and to construct trauma” (214).

Dentro de este contexto, la configuración de un trauma cultural parece ser un proceso concomitante y/o ingrediente clave en la configuración de una memoria histórica. En su exploración de las conexiones entre el relato histórico y la memoria en Colombia, Pécaut señala que las “experiencias dispersas” de los involucrados en la violencia en el país “engendran una memoria basada en acontecimientos, que las víctimas no logran fácilmente inscribir en una trama constructora de sentido” (*Experiencia* 177). Esta fragmentación imposibilita la estructuración de un relato histórico colectivo que dé cuenta clara de un acontecer nacional de carácter representativo e identitario. La observación de William Ospina, “Toda nación es una memoria compartida, pero esa memoria tiene que haber sido elaborada colectivamente, ningún pueblo se une realmente alrededor de una versión parcial o amañada de la memoria común” (*Experiencias* 190), refuerza la necesidad de establecer conexiones entre las experiencias individuales señaladas por Pécaut mediante el discurso reflexivo de una representación cultural que la ciudadanía llegue a reconocer como propio.

El deber de Fenster toma precisamente un episodio fraccionado y confuso, asociado con un individuo y una comunidad específicos, para darle cohesión bajo la mirada escrutinizadora del editor e inscribirlo como significativo dentro de una historia nacional. El punto de partida de la construcción cultural del trauma es la profanación de un valor sagrado cuya violación exige reparación en varios niveles, incluyendo el simbólico (Alexander, *Trauma* 16). Tal es el caso de la masacre de Trujillo, episodio cuya esencia violenta es un *dejá vu* en el contexto colombiano y constituye una expresión consistente de trauma

colectivo. La línea argumental del drama permite identificar los cuatro pilares que estructuran las narrativas de trauma cultural según Alexander: el tipo de sufrimiento o violación infligido, la naturaleza de las víctimas, su relación con un contexto más amplio y la atribución de responsabilidades (“Toward” 13-15). La trascendencia de la obra como vehículo de trauma cultural se construye con base en la plurivocalidad generada por su corte documental que pone de presente su carácter colectivo y entreteteje prácticas que correlacionan el cuerpo del individuo y el cuerpo de la nación.

En *El deber de Fenster*, Dorado y Maldonado reconstruyen metafóricamente el cuerpo perseguido, torturado, mutilado y desaparecido de un país acosado por sus propios fantasmas a través del trabajo de Edel Fenster, un editor alemán que, ubicado en el futuro, debe trabajar en un documental basado en un material escalofriante que recibe por correo en un baúl de metal marcado “11.007”. Este es el número asignado al caso de la masacre de Trujillo en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. El contenido del baúl y del sobre que lo acompaña corresponde al testigo clave del caso, Daniel Arcila Cardona, informante del ejército que asegura tener amplio conocimiento de los perpetradores, de su *modus operandi*, de las víctimas y de la dinámica sociopolítica de la región. El drama se desarrolla alrededor de la veracidad (o carencia de la misma) de un manuscrito de puño y letra de Arcila que identifica claramente a los culpables, y hace una descripción minuciosa y exacta de los incidentes, circunstancias y lugares relacionados con la masacre en la cual estuvo involucrado. Dorado comenta que el encuentro inesperado de este documento, espeluznante en todos sus detalles, los motivó a él y a su equipo a proceder con su proyecto dramático, con el texto del informante como la evidencia contundente que clarificaba los acontecimientos (Villamarín). Montero observa que el drama sigue el manuscrito en su trayectoria para ser o bien desacreditado o bien oficialmente reconocido como la prueba determinante que permite acusar y procesar a los criminales, el Mayor Alirio Urueña (del Ejército), José Fernando Berrío (de la Policía), sus cómplices en las instituciones correspondientes y grupos paramilitares y de narcotraficantes.⁴

Como lo indica su nombre en alemán (*Fenster*: ventana), el deber de Fenster es abrir un espacio hacia el pasado para reconstruir, tan fielmente como sea posible, los eventos de la masacre de Trujillo, determinar el papel de Arcila en los acontecimientos y crear una supranarrativa histórica que articule las experiencias individuales contradictorias y fragmentadas. Pécaut ha establecido que en zonas de conflicto priman los relatos desconectados

de trayectorias personales dado que los habitantes no están en posición de identificar con certeza a los agentes de la violencia debido a sus impredecibles metamorfosis (cambios de bando, por ejemplo), o inclusive de precisar las razones que subyacen a los ataques arbitrarios contra la población civil (*Experiencia* 178). De aquí la urgencia de contar con un editor profesional como Fenster para que evalúe y estructure críticamente la información contenida en la colección de documentos recibidos junto con la evidencia correspondiente incluida en el baúl de metal (herramientas y ropa manchada de sangre, un martillo, un cortaúñas, tenazas, soplete, una libra de sal y el estuche de un violoncello). Su estudio tiene tres pantallas: una grande en el centro del escenario y una más pequeña a cada lado. Además del mínimo de mobiliario (un sofá-cama, un escritorio y otros accesorios), el cuarto incluye una consola con equipo audiovisual de alta tecnología para proyectar en estas pantallas fotografías, textos de diversa índole, material de noticieros, y reportes o comentarios hechos por los perpetradores, por sus cómplices, por los familiares o amigos de las víctimas, y por testigos, oficiales o investigadores en el caso. Esta disposición del escenario le permite a Fenster leer en voz alta, grabar, rastrear nombres e incidentes, y comparar/contrastar el corpus heterogéneo de evidencia sometido a su consideración. Tiene flexibilidad para introducir cambios de cronología y espacio, según lo requieran su comprensión y ordenamiento de los acontecimientos. ¿El resultado? El público se sumerge en una reconstrucción minuciosa de los asesinatos sistemáticos que afectaron la región, acompañada de las reacciones y comentarios de diversos participantes directos o indirectos en la elucidación de los hechos.

La masacre de Trujillo, aunque no excepcional en el contexto histórico de la violencia que ha azotado el país, es sin duda una de sus manifestaciones más escalofriantes en todos sus detalles. *El deber de Fenster* cubre dos áreas en la construcción de este episodio como trauma cultural. Por una parte, permite identificar las prácticas atroces inherentes al ejercicio de la violencia en Colombia para desarrollar una narrativa acusatoria que identifica a los agentes de la violencia y la representa como una experiencia de excesos caracterizada por desterritorialización y desdibujamiento de referentes, des-subjetivización y deshumanización, procesos que tienen un correlato dramático en la caracterización, el manejo del espacio y los accesorios.⁵ Por otra, el drama también lleva a cabo la reparación figurativa del tejido social mediante estrategias dramáticas de inclusión que reivindicán la dignidad de las víctimas como sujetos de la historia y transforman su trayectoria espacial en una experiencia de reconocimiento colectivo nacional.

Intimidación, amenazas, detención arbitraria, terror, desposesión, persecución, secuestro, desplazamiento forzado, tortura, mutilaciones y muerte, entre otras, son acciones asociadas con la práctica de la violencia en el país. En “The Invention of Mourning in Post-Apartheid Literature”, Sam Durrant observa que crímenes de lesa humanidad como los ocurridos en Suráfrica [y podría agregarse, Colombia] han llevado a los antropólogos a establecer una distinción clara entre una “buena” muerte y una “mala” muerte. Mientras que la primera se asocia con el ciclo natural de la vida y tiene lugar en un contexto familiar y social que permite preparación y participación en los rituales correspondientes, la segunda es inesperada, accidental o brutal, y puede incluir un cuerpo mutilado, desaparecido, irrecuperable o ausente (442). La socióloga Elsa Blair hace una distinción adicional en la categoría de las “malas” muertes; pueden ser “limpias” (de un balazo, por ejemplo) o “sobrecargadas”, cometidas con sevicia y alevosía, cuando se añaden rasgos a la muerte física como mutilaciones u otros actos de extrema crueldad (“Teatralización” 215).

Además de mencionar malas muertes “limpias” de líderes políticos colombianos como Luis Carlos Galán (29) y de dirigentes de la Unión Patriótica como Bernardo Jaramillo Ossa (12) que estremecieron al país en 1989 y 1990 respectivamente, el enfoque documental de *El deber de Fenster* recae en las balaceras indiscriminadas contra la población civil, los asesinatos selectivos y las desapariciones y torturas inimaginables ocurridas en el departamento del Valle del Cauca. Registra “malas muertes” cometidas con extrema crueldad que se intensifican a medida que transcurre el drama. “Pulula la maldad”, comenta Fenster al examinar el material (13). Las acotaciones especifican que “se siente asqueado y sufre conmoción con mareo” al leer los detalles de las torturas y crímenes (56-57).

Un estudio de Juan Molina Molina sobre la “embriaguez por la exageración” que conduce a “la desmesura de lo real y la negación en el imaginario” en Gabriel García Márquez y Fernando Botero, lleva a Blair a proponer que tal aproximación podría también aplicarse al campo de la violencia hiperbólica, descomunal, en Colombia: “La realidad de la violencia en el país —en su desmesura— se niega todos los días como si ocurriera en otra parte, o peor aun, como si no estuviera ocurriendo sino en los dominios de lo imaginario. *Su exceso la vuelve improbable*” (“Teatralización” 213).

¿Cómo convencer a un público de que las atrocidades ocurridas en Trujillo no son producto de una imaginación desbordada? La incredulidad de algunos sectores de la población colombiana sobre la realidad de la violencia y sus

correspondientes agentes no es una observación descabellada. Un artículo de *Semana* observa precisamente con referencia a la declaración de Arcila ante las autoridades que “Su testimonio era tan horripilante que desafió la credibilidad y no fue tenido en cuenta” (“Testimonio”). De aquí que en la construcción del trauma cultural sea de vital importancia la selección de la voz que tiene a su cargo la denuncia de los crímenes cometidos. En palabras de Alexander, “Who can command the most effective platform to tell the trauma story?” (*Trauma* 3). El drama oscila entre la desacreditación del testimonio de Arcila por parte de los agentes de la violencia y sus cómplices, por un lado, y la contundente y progresiva legitimación de su declaración, por otro, gracias a la dimensión documental que incorpora una voz colectiva de testigos, miembros de la comunidad de Trujillo, investigadores de derechos humanos e inclusive algunos oficiales del Estado cuyas indagaciones y experiencias corroboran la declaración de Arcila. El testimonio de un “yo” se amplifica en el curso del drama al convertirse en el testimonio de un “nosotros”.

En consecuencia, a la des-subjetivación que trae la violencia —entendida por Pécaut como la pérdida de identidad del sujeto ante las fluctuantes demandas e intereses de los grupos armados de turno (*Experiencia* 178)— se opone la recuperación de la autoridad del informante, representante de la comunidad amenazada por los diversos agentes criminales. En el caso de Arcila, su marginalidad en el contexto de la violencia da paso a su protagonismo en el plano dramático. El proceso de des-subjetivación implica el asesinato de su carácter que precede a su actual tortura y asesinato físico ocurridos el 4 de mayo de 1991 a manos de sicarios de Henry Loaiza Ceballos, “El Alacrán”. Los victimarios y sus cómplices tratan de desacreditarlo como individuo al poner en entredicho tanto sus relaciones familiares y personales como su trayectoria laboral. Las supuestas evaluaciones psiquiátricas oficiales, producto del soborno, son un listado de rasgos indeseables y peligrosos que enfatizan la capacidad de Arcila de engañar y su agresividad e inestabilidad emocional debido a su contexto familiar y social. “Anormalidades psíquicas” (11), “personalidad mitómana” [...] con un “componente paranoide, sociopático y dependiente” (49) tienden a enfatizar su baja calidad humana (40). La construcción de una identidad inestable para Arcila obedece a la necesidad de encubrimiento y a las funciones, también variables, que le asignan los diferentes actores armados. De soldado/informante, Arcila pasa a ser sucesivamente participante en la masacre, testigo, desplazado, perseguido, denunciante, desaparecido y finalmente víctima de los mismos grupos con los que estuvo asociado.⁶

Mientras que la violencia silencia a sus víctimas, las despoja de su identidad y desaparece sus cuerpos, obras de la dramaturgia del conflicto armado en Colombia, como *El deber de Fenster*; las ponen en escena, les asignan un papel protagónico y les devuelven figurativamente su humanidad. Según Katherine Verdery, “Dead bodies have political lives” y se convierten en vehículos simbólicos con una función fundamental en la reconfiguración de la historia (1, 24). Acontecimientos de mediados del siglo veinte y comienzos del veintiuno en Latinoamérica confirman estos comentarios. Gobiernos exhuman los cuerpos de figuras destacadas del panorama político para verificar la validez de sus actas de defunción (Pablo Neruda y Simón Bolívar son ejemplos recientes). Cuerpos desaparecidos y sepultados en fosas comunes del Cono Sur se someten como evidencia de crímenes perpetrados por el Estado y contribuyen a través de análisis de ADN a recuperar identidades y conectar líneas transgeneracionales. Aquellos que están en el poder manipulan cuerpos para controlar o ganar capital político, como ocurrió en los casos de Eva Perón en Argentina y Hugo Chávez en Venezuela. ¿Qué hacen los escritores? “(R)etrieve and reanimate [...] bodies through narrative acts of memory”, a menudo para reescribir la historia y darles a las víctimas el lugar que les ha sido negado en el contexto de la memoria colectiva y de la historia oficial (Lyon-Johnson 207).⁷

La destrucción y reconstrucción de cuerpos e identidades yace en el núcleo de *El deber de Fenster* con Arcila como el informante acosado (en el sentido de *haunted*) por fuerzas criminales del Estado y cuya historia tenebrosa se cierne (*haunts*) sobre la nación. La progresiva trayectoria de exclusión de Arcila contrasta con su posición central en el plano dramático como eje alrededor del cual encajan las piezas de la masacre. Al recuperar su voz y presencia en términos dramáticos, proporciona el “cuerpo” estructurante del drama. Establece el vínculo entre el referente y la dimensión escénica, entre el archivo (los documentos) y el repertorio (las vivencias inscritas en su mente/cuerpo), entre el recuerdo personal de los acontecimientos y su contribución a una memoria histórica nacional. Su manuscrito toma sinecdóticamente el lugar de su cuerpo en la escena. La imagen del texto de su puño y letra proyectada en las pantallas, su lectura por Arcila mismo en voz en off o de “viva voz”, la lectura de Fenster que en *voice over* articula segmentos del documento (y que pudiera considerarse una especie de *channeling*) y la presencia diegética de Arcila en los parlamentos de otros personajes representan un intento por reconstituir escénicamente su cuerpo desaparecido y fragmentado que da testimonio de los hechos. Por otro lado, a través de su

relato, el informante no solo se reconstruye a sí mismo sino que reconstruye los cuerpos y vidas de los desaparecidos en la matanza. Establece asociaciones entre individuos y espacios que convergen en el proceso de dar estructura narrativa a sus recuerdos. Da detalles gráficos de la masacre, identifica a víctimas y perpetradores con sus nombres propios, sus apodos, sus conexiones familiares, sociales y laborales, su filiación política, sus miedos y desafíos. Para agregar a esta situación compleja, y para sorpresa del público que ha llegado a comprender que Arcila ha sido brutalmente torturado y asesinado, se materializa en el escenario (¿proyección de la mente del editor?) aunque no interactúa con Fenster. Desaparece de la escena tan misteriosa e intempestivamente como ha aparecido. La omnipresencia virtual de Arcila en múltiples planos escénicos le confiere una dimensión fantasmal que se complementa con su labor de escritor fantasma (*ghost writer*) de *El deber de Fenster* dado que su manuscrito da origen a la pieza.⁸

El estatus espectral de Arcila en el escenario corresponde apropiadamente a su posición sociopolítica. Las experiencias del Cono Sur han demostrado que en un contexto militar, las fuerzas del Estado son responsables de escalar un proceso de formación de fantasmas en forma tal que, en palabras de Avery Gordon, “[they] replace one set of ghosts with another” (125). En *Ghostly Matters*, observa que dichos gobiernos tienden a ver fantasmas en todas partes cuando asignan papeles y actividades sospechosas a ciudadanos ordinarios que se convierten en blanco de su cacería: “disappearance is a state-sponsored procedure for producing ghosts to harrowingly haunt a population into submission” (115). La masacre de Trujillo encaja en este patrón. La operación de contrainsurgencia, diseñada y ejecutada por Urueña y Berrío con el apoyo de paramilitares y del narcotráfico, supuso sin fundamento que muchos miembros de la comunidad eran cómplices de la guerrilla y los desapareció a ellos y a otros más según convino a sus propios planes. “Malas” muertes dan cuenta de 342 cuerpos convertidos en fantasmas en el escenario nacional, simbólicamente presentes en el espacio teatral a través de ganchos de ropa y sillas vacías. Además de las fotografías de los asesinados o desaparecidos que aparecen en pantalla y que Fenster identifica en voz alta, pone sillas en el escenario, “iniciando un orden que irá creciendo en la medida en que aparecen los nombres de los muertos” (25). El diseño ergonómico de las sillas y/o de los ganchos de ropa que Fenster cuelga en el escenario indica simultáneamente la ausencia de cuerpos y también su recuperación simbólica por asociación en el contexto de la investigación.

Los espectros tienen funciones que cumplir en misterios no resueltos o en historias no contadas. En *Cultural Haunting*, Kathleen Brogan observa que “Through the agency of ghosts, group histories that have in some way been threatened, erased, or fragmented are recuperated and revised” (5-6). En estos casos, un personaje socialmente marginal se convierte en un agente cuyo discurso desafía la historia oficial al recuperar episodios que han sido convenientemente ignorados, distorsionados o reprimidos. El fantasma de Arcila en *El deber de Fenster* responde a este llamado. A medida que el relato de Arcila gana credibilidad, se deconstruyen las versiones de sus difamadores. A medida que perpetradores como Urueña, Berrío, los paramilitares y los narcotraficantes desmembran literalmente a la comunidad con sus motosierras, Arcila rearticula en su narrativa a esa misma comunidad. A medida que se exuma dramáticamente la historia espectral sepultada por los agentes armados, el teatro como vehículo de trauma cultural la encarna en el escenario. En *El deber de Fenster* la reconstrucción figurativa del cuerpo contribuye a re/membrar el cuerpo de la nación.

La desaparición de ciudadanos por parte de los agentes de la violencia tiene un correlato espacial en el intento de borrar del mapa colombiano las zonas de conflicto. Mientras que los grupos criminales intentan desaparecer, desdibujar las zonas del territorio nacional asociadas con sus actividades, y se empeñan en eliminar puntos referenciales y señales deladoras —lo que Pécaut denomina “desterritorialización” (*Experiencia* 177-8)— *El deber de Fenster* denuncia estas áreas; las delinea y recupera para incorporarlas a la historia. En su informe, Arcila señala que al ir con la Policía a la finca de las autodefensas para verificar *in situ* la masacre de los campesinos, descubre que:

las características que yo había dado de la finca, las habían borrado, por ejemplo, los postes de la orilla de la carretera eran rojos y los pusieron de azul... los costales de las trincheras ya no estaban, pero estaba la arena que se utiliza... Los muros eran color café o sea las columnas y las pintaron de azul, les quitaron un pedacito de pintura y salió el color café; los dormitorios, o sea las camas, ya se las habían llevado, hasta reventaron los vidrios, no había ninguna cama allí, munición para escopeta encontraron como seis cajas, habían (sic) como seis personas en la casa pero las cambiaron porque yo no conocía ninguna ... (68)

Esta desterritorialización se opone a la tarea de investigadores en el campo de la violencia en Colombia cuya labor está encaminada a generar un mapeo de las áreas críticas. Concuerdan en señalar que ciertas regiones del territorio

se asocian con el escenario de episodios particularmente sangrientos. Pécaut observa en este sentido que en el país, “A menudo, el relato de las víctimas del terror es el de una trayectoria espacial” (*Experiencia* 135). Blair agrega que investigadores como Michael Taussig, Alejandro Castillejo y Ulrich Oslender también han identificado a nivel nacional “la topografía de la muerte”, “la cartografía del terror” o los “paisajes de miedo”, respectivamente (“Memorias” 11). En *El deber de Fenster*, el relato de Arcila y las intervenciones de los demás participantes directos o indirectos en los acontecimientos y en la investigación contribuyen a esbozar esta necrogeografía del país. Permiten identificar un desplazamiento narrativo por Trujillo, Sonora, Playa Alta, Ríofrío, Salónica (todas ubicadas en el Valle del Cauca) y por otras poblaciones del área que quedan registradas como zonas donde se han cometido crímenes de lesa humanidad. Esta caracterización de un territorio nacional violentado corrobora la imagen del país como cuerpo enfermo que sufre la epidemia de la violencia según lo expresó el médico Héctor Abad Gómez —líder de salud pública, profesor universitario y activista de los derechos humanos— quien en las décadas de los 60, 70 y 80 denunció en estos términos los efectos de la injusticia social, la represión del Estado, los asesinatos y las desapariciones por motivos políticos y los crímenes del paramilitarismo.⁹

Esta área del terror —configurada auditiva y visualmente con referencias exactas en *El deber de Fenster* a través del manuscrito de Arcila, de música que evoca nostálgicamente el ayer y el presente de un pueblo querido (“Pueblo mío” de José Feliciano), de fotografías y proyecciones— está inscrita en un contexto escénico que sirve de puente entre dos dimensiones. En el plano dramático, Fenster, ubicado en una zona liminal, se perfila como agente mediador entre un espacio secular/profano y un espacio sagrado. Mientras que el primer espacio se asocia con la fuerza de la destrucción, de la maldad y de la disolución (caos), con el horror de la violencia de un pasado supuestamente distante (y con preocupaciones cotidianas secundarias del presente como un salario que no llega, por ejemplo), el segundo se relaciona con el nombre mismo de Fenster y su labor documental, es decir, con la fuerza de la reconstrucción, de la justicia, del orden (cosmos). En muchas tradiciones, “windows are opened to release the soul” (Ronnberg 564), dimensión simbólica que corresponde en el drama a un ritual de liberación, recuperación y reivindicación de las víctimas. La presencia de un “ícono quizás de contenido religioso, tal vez la ‘Mano Poderosa’” (3) que aparece inicialmente en pantalla pero cuya réplica tridimensional permanece iluminada en el escenario a lo largo de la representación, la “luz ceremonial,” las acciones

rituales que abren y cierran el drama y la actitud reverencial de Fenster como oficiante (3) demarcan un *temenos*, receptáculo de una visión transcendente. Su labor de recuperar para el documental a las víctimas de la masacre con sus correspondientes historias, de exhumarlas figurativamente a través de la reconstrucción de los acontecimientos, significa hacer del espacio escénico un campo santo en el cual pueden ser finalmente escuchadas, respetadas e identificadas. Brogan observa que, en términos metafóricos, estas prácticas se consideran “entierros secundarios” en el contexto literario (27). Investigadores del Holocausto han señalado que en casos de muertes violentas, cuando las circunstancias no permiten que tenga lugar un funeral formal, poner a descansar en paz a los difuntos puede tomar la forma de una reconstrucción narrativa del pasado que les da una sepultura textual y ayuda a sus respectivas comunidades a procesar su desaparición (Brogan 92).

El ritual que implica este entierro secundario integrado a la *mise en scène* se opone a los rituales del terror escenificados por los perpetradores de los crímenes en Trujillo.¹⁰ En vez de ser secreto, de buscar la destrucción del tejido social y de instaurar el horror en la población, posibilita la apertura de un espacio público donde surjan lazos de solidaridad que fomenten la creación de *communitas* y cierren la brecha entre la Colombia visible y la invisible. La respuesta de los ciudadanos a la violencia ha sido un campo polémico y fértil de investigación en el país. A menudo se habla de indiferencia, saturación e inclusive amnesia nacionales con respecto a la violencia, la corrupción, la impunidad, la injusticia, la desigualdad y otros males sociales. Los grandes centros urbanos no han vivido la atrocidad y el despojo de la violencia en la misma forma que las zonas más rurales. De aquí que habitantes de las ciudades declaren no haber sido afectados por el conflicto armado, o solo haberlo experimentado de manera marginal, como lo documentan entrevistas del Centro de Memoria Histórica (“Vox populi”). Esta disparidad de percepciones y experiencias fomenta lo que Kai Erikson denomina “gathering of the wounded”, cuyo resultado en zonas de conflicto globales son áreas divididas entre aquellos individuos que han sufrido la violencia, por un lado, y por otro los que permanecen ajenos a ella o son insensibles o amnésicos (Schick 1840). Mientras que Carlo Cognato señala que solo a partir de 2008 se percibió un avance significativo en asuntos de solidaridad en Colombia (193), Myriam Jimeno cuestiona la supuesta apatía y falta de memoria de los colombianos y subraya más bien la conformación de “comunidades emocionales”, grupos que conjugan la acción política y la ética a medida que las víctimas comparten con ellos sus experiencias (45).

En el contexto teatral, las “comunidades emocionales” teorizadas por Jimeno pueden tener un correlato aproximado en el concepto de *communitas* de Victor Turner, “a group of people bonded through contemporary ruptures [...] a temporary, intimate community formed in response to an unexpected disaster or cultural emergency” (Schutzman 65). Dos preguntas claves que Alexander plantea en conexión con el trauma cultural —“Is the suffering of others also our own?” (*Trauma* 6) y, junto con Buttler Breese la reformulación de “who did this to me?” como “what group did this to us?” (“Social Suffering” xii) — invitan a conjeturar que hay una asociación estrecha entre *communitas* y trauma cultural.

¿Cómo crear *communitas* que apoyen la configuración de un trauma cultural en *El deber de Fenster*? El drama articula elementos semejantes a los desarrollados por investigadores en el área de la comunicación técnica y estadística en el proceso de preservar la humanidad de víctimas desconocidas de accidentes y de establecer parámetros éticos de respuesta.¹¹ Asignar identidades específicas a los asesinados en la masacre, familiarizar a los espectadores con sus fotografías, declaraciones, objetos personales, comentarios de sus parientes, amigos y conocidos, y dar los pormenores de las violaciones de derechos humanos que tuvieron lugar en Trujillo no solo enriquece la dimensión documental sino que puede también contribuir a provocar un acercamiento entre víctimas y espectadores y, en consecuencia, a cerrar la fisura entre las dos Colombias.

Los rituales como actos performativos juegan también un papel en la construcción de *communitas* y de una identidad colectiva.¹² El entierro secundario oficiado por Fenster en la escena con los espectadores en posición de testigos/participantes cumple dos funciones en este contexto. Es una estrategia tendiente a construir el sentido de pertenencia a una comunidad nacional. Se enfoca en un acto grupal que lleva a reconocer la dimensión individual y colectiva de la masacre de Trujillo como expresión simbólica de la ruptura del tejido social del país. Una función adicional de este ritual escénico responde a la dinámica memoria/olvido en conexión con las víctimas. Para Pécaut, en Colombia “[los muertos] caen en el olvido, dada la imposibilidad de llevar a cabo una celebración colectiva en memoria de los difuntos” (*Experiencia* 179). Cita el trabajo de la antropóloga Pilar Riaño, quien propuso a los habitantes de un barrio afectado por la violencia en Medellín hacer un memorial con objetos de los muertos: “Cuando los lugares están perdidos, solo quedan los objetos para conservar algo de memoria y tratar de hacerla posible” (*Experiencia* 179).

En *El deber de Fenster* accesorios de diversa índole adquieren voz escénica para generar narrativas de violencia que dan cuenta del trágico destino de sus usuarios pero también para recuperar, para la memoria nacional, un *corpus delicti* ausente. En su definición legal, *corpus delicti* se refiere al cúmulo de evidencia que prueba que se ha cometido un hecho punible e incluye tanto los instrumentos usados para cometer el crimen como todo vestigio o huella del mismo, como los cuerpos que han sido el blanco de tal violencia. En el drama, objetos “inocentes” apuntan al cuerpo de las víctimas como locus de la violencia y revelan su naturaleza siniestra en el curso de la representación. Las herramientas incluidas en el baúl son evidencia oficial de los instrumentos de tortura usados durante la masacre, inclusive el cortaúñas. El estuche del violoncello encierra la motosierra que mutilaba a las víctimas o que cortaba sus cuerpos en pedacitos antes de arrojarlos al río Cauca. Las moras, que Fenster disfruta como delicia exótica, evocan la sangre asociada con los asesinatos cuando prende accidentalmente la motosierra en el estudio. La manguera que el editor acciona para servirse agua evoca la manguera empleada para ahogar a los detenidos. La violencia implica la resemantización de la realidad cotidiana cuando los accesorios en la escena muestran su potencial letal insospechado en conexión con actos brutales ajenos a su funcionalidad ordinaria. Tales objetos pierden su valor meramente utilitario al ser pervertidos por los agentes de la violencia.

Una vez ubicados en el *temenos* escénico, estos mismos objetos adquieren la connotación de instrumentos sacrificiales por su asociación con el derramamiento de sangre inocente y el subsecuente entierro secundario. En este contexto, la ropa, sustituto de la mortaja, lleva a visualizar metonímicamente los cuerpos mismos. De Arcila quedan su camisa ensangrentada, su uniforme camuflado, su pasamontañas, su cachucha, restos que además de contribuir a su caracterización, corroboran su participación en los hechos y la veracidad de su relato. En su estudio sobre la proliferación de vestidos sin cuerpos en el arte performativo en particular, Nina Felshin señala que “The body’s absence also demands that we read between the lines and examine the meaning of what is not represented—the conditions of representation itself” (22). Leer estas prendas entre líneas implica conjeturar que esta ropa sin cuerpo es indicadora de actos de transgresión de derechos humanos que remiten a situaciones de extrema violencia.

La proliferación de accesorios como extensión metonímica de los cuerpos desaparecidos en el teatro del trauma cultural puede relacionarse con el proceso que Susan Stewart denomina “a narrative of origins”: “It is not a narrative

of the object; it is a narrative of the possessor” (136). Prendas y accesorios se convierten en puntos de partida para estructurar narrativas que dan cuenta de las trayectorias de sus portadores. Esta recuperación, incorporación, y resignificación de fragmentos de vidas en el teatro se manifiesta también en el trabajo de numerosos artistas plásticos en Colombia como Doris Salcedo, Erika Diettes y Gabriel Posada, entre otros. Dan un papel protagónico en sus obras a despojos dejados por las víctimas (zapatos, camisas y otras prendas) para devolverles su dignidad, su humanidad, sacarlas de la marginalidad y del anonimato de la violencia y crear un archivo de la barbarie que sea accesible desde el arte.¹³

La masacre de Trujillo como trauma cultural no se limita a la pieza de Dorado y Maldonado, a las numerosas actividades y publicaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica o a la labor de periodistas, investigadores u organizaciones interesadas en derechos humanos y en luchar contra la impunidad. Ha pasado a ocupar espacios donde se han abierto opciones performativas que complementan el ritual escénico de Fenster. “Creadores de memoria” —individuos o agrupaciones que directa o indirectamente han vivido los traumas nacionales y buscan expresar creativamente el dolor individual y colectivo en espacios públicos— han surgido espontáneamente en diversas regiones del país, incluidos los departamentos de Valle del Cauca y Risaralda. Actúan como agentes no oficiales de la memoria colectiva para registrar acontecimientos de intensa violencia, dar cuenta de su impacto en la descomposición del cuerpo nacional y participar en una experiencia de reparación a nivel individual y colectivo.

Para los creadores de memoria, el río Cauca generó un locus de duelo donde han surgido varias iniciativas que encarnan una acción solidaria respecto a las víctimas de la masacre de Trujillo. El periodista John Harold Giraldo Herrera da a conocer uno de estos proyectos en su artículo “La poeta de los muertos: metáforas de la violencia en Colombia”, enfocado en la labor humanitaria y creativa de María Isabel Espinosa, una mujer de origen humilde que compone poemas para darles un último adiós a los muertos ajenos y anónimos que bajan por el río. Al traducir las macabras imágenes visuales en lenguaje poético, Espinosa las rescata del olvido y las inscribe en la memoria en su libro, *Funerales en el río Cauca* (Giraldo).¹⁴

Una segunda iniciativa concertada por el Ministerio de Cultura —la instalación “Magdalenas por el Cauca” del artista Gabriel Posada con la colaboración de Yorlady Ruiz López— es una exposición-procesión que combina arte terrestre (*land art*) y arte pobre (*arte povera*) para visualizar el dolor de

las mujeres colombianas cuyos padres, esposos, hijos, hermanos, amigos, fueron asesinados en la masacre de Trujillo y arrojados al río Cauca. Como su nombre lo indica, resalta la labor de la mujer como agente/ intermediaria/ facilitadora en el proceso de duelo y recomposición del cuerpo de la nación. La instalación-procesión está compuesta de balsas de guadua y elementos visuales que remiten a las víctimas de la masacre e incluye un tributo especial al Padre Tiberio Fernández.¹⁵ Estas balsas, que sortean las mismas corrientes de los cuerpos que desfilan por el Cauca y que tienen el mismo destino incierto, son guiadas por jóvenes locales e hicieron su primer recorrido el 2 de noviembre de 2008, día de los muertos (Pachakuti).¹⁶

Numerosos organismos nacionales e internacionales como el CNMH, la Oficina del Alto Comisionado para la Paz, la Cruz Roja, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas y varias ONGs han contribuido a ejercer presión sobre el gobierno colombiano para esclarecer los hechos relacionados con la masacre de Trujillo, prevenir la impunidad y defender los derechos de las víctimas. (*Trujillo* 296-98). Aunque en 1995 el Presidente Ernesto Samper hizo público el reconocimiento de la responsabilidad del Estado colombiano en esta masacre, aún no se han resuelto asuntos claves de justicia transicional. De aquí que el informe del Grupo de Memoria Histórica concluya que aún en la actualidad “La historia y la memoria de Trujillo se pueden reconstruir y narrar hoy [...] como un testimonio de impunidad acumulada y tolerada por el Estado y la sociedad colombiana” (*Trujillo* 299).

Trabajar en la construcción de trauma cultural mantiene vigente la urgencia de no relegar al olvido episodios definitorios de la vida nacional. El teatro como vehículo de trauma cultural en Colombia —y *El deber de Fenster* como una de sus obras representativas— puede contribuir a re/memorar el cuerpo escindido de la nación, a extender el sentido de comunidad nacional, a promover lazos de solidaridad y a dar pasos hacia la creación de una memoria histórica. Junto con las múltiples iniciativas interdisciplinarias del CNMH, de artistas plásticos, escritores, cineastas, fotógrafos, periodistas, investigadores académicos y ciudadanos, responde al llamado individual y colectivo de las víctimas de la violencia. Este trabajo que se lleva a cabo a escala nacional da testimonio de una toma de conciencia compartida por parte de una ciudadanía que reconoce su vulnerabilidad ante los agentes responsables del conflicto armado y de la descomposición del país. Eyerman observa que “memory is located not inside the heads of individual [social] actors but rather [as Radley says] ‘within the discourse of people talking together about

the past” (“Cultural Trauma” 66). El trauma cultural es un *lieu de mémoire* donde la memoria colectiva colombiana puede establecer un diálogo con los episodios violentos que han fragmentado el cuerpo sociopolítico nacional con miras a configurar una historia que responda a los desafíos, luchas y logros transgeneracionales.

Kansas State University

Notas

¹ Dedico este trabajo al Dr. George Woodyard cuya entusiasta entrega al teatro hispanoamericano en sus múltiples facetas como investigador, profesor, editor, promotor y mecenas contagió a varias generaciones de estudiosos y practicantes del teatro en el plano nacional e internacional. A nivel personal, mi profunda gratitud por su apoyo y amistad incondicionales.

² Especiales agradecimientos a Manuel José Álvarez, actual Director del Teatro Colón de Bogotá, por haberme guiado en la dirección correcta para obtener el manuscrito inédito de *El deber de Fenster*. Agradezco a Hernando Parra el haberme facilitado generosamente el texto mismo. Aunque he visto el drama representado, hubiera sido imposible elaborar este artículo sin contar con una copia escrita de la pieza. Algunos aspectos del presente trabajo se derivan de un estudio panorámico, “Colombian Theater: Staging the Sociopolitical Body”, incluido en un volumen sobre literatura colombiana editado por Raymond Williams próximo a publicarse por Cambridge University Press.

³ El informe más completo y detallado sobre la masacre de Trujillo, *Trujillo, una tragedia que no cesa*, ha sido elaborado por el Grupo de Memoria Histórica coordinado por Gonzalo Sánchez de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2008).

⁴ Los perpetradores de la masacre identificados gracias al testimonio de Arcila y de la investigación posterior son los siguientes: Mayor Alirio Antonio Urueña Jaramillo (Ejército), Teniente Coronel Hernán Contreras Peña (Ejército), Teniente Wilfredo Ruiz (Ejército), Teniente José Fernando Berrio Velásquez (Policía), y sus cómplices; el narcotraficante Diego Montoya y su grupo, “Los Machos”. Henry Loaiza e Iván Urdinola configuraron un grupo paramilitar asociado con el Ejército y la Policía Nacional, patrocinado con dinero del narcotráfico. También estuvieron involucrados el grupo criminal de “Los Rastrojos” y algunos líderes políticos locales y regionales.

⁵ Además de los ya mencionados, Pécaut señala la metamorfosis desconcertante de los participantes, la autocensura o el silencio forzado al que se somete a la población, la teatralización y la banalización de la muerte como rasgos inherentes a la violencia en Colombia (*Experiencia* 178).

⁶ Pécaut observa que como resultado de la interacción entre población civil y grupos armados, el relato de la víctima implica generalmente el asumir sucesivas identidades: de campesino asociado con su comunidad y terruño, el individuo pasa a ser un sujeto aterrorizado por las presiones de los grupos armados y finalmente a desplazado (*Experiencia* 135). Podría agregarse que en numerosos casos las últimas identidades son las de desaparecido y asesinado.

⁷ El artículo de Kelli Lyon-Johnson, “Acts of War, Acts of Memory: ‘Dead-Body Politics’ in US Latina Novels of the Salvadoran Civil War”, es una excelente exploración de la conexión entre cuerpo, memoria e identidad nacional en el contexto de los derechos humanos en las novelas de Demetria Martínez, Sandra Benítez y Graciela Limón.

⁸ En numerosos casos de la dramaturgia del trauma cultural en Colombia, los fantasmas o espectros toman el lugar de los cuerpos en la escena. Además de *La maestra* de Enrique Buenaventura que puede considerarse una de las primeras piezas representativas de esta tendencia, la Tabla 1 de la publicación

de Manuel José Álvarez, *Luchando contra el olvido: La dramaturgia del conflicto armado*, incluye otras más como *Las burguesas de la Calle Menor* de José Manuel Freidel, *Las muertes de Martín Baldío* de Andrés Felipe Holguín y *La Siempreviva* de Miguel Torres, para citar solo unos pocos ejemplos (211). Esta modalidad amerita un estudio detallado.

⁹ *El olvido que seremos* de Héctor Abad Facioline se enfoca en la vida y obra de su padre, el Dr. Héctor Abad Gómez. El documental *Carta a una sombra* (2015) dirigido por Daniela Abad y Miguel Salazar está basado en este libro. El Dr. Abad fue asesinado en 1987 posiblemente por el paramilitar Carlos Castaño debido a su activismo en favor de los derechos humanos.

¹⁰ Una descripción detallada de las características de los rituales del terror se encuentra en *Trujillo, una tragedia que no cesa*. Se mencionan, entre otras, la selección de lugares privados y cerrados, la profesionalización de los torturadores, sus motivaciones e intencionalidad, la destrucción de la autoestima de la víctima y su tratamiento inhumano, la extrema sevicia y crueldad, el repertorio de horrores y la manipulación del tiempo para producir el máximo de horror y sufrimiento (76-79).

¹¹ En “Hiding Humanity: Verbal and Visual Ethics in Accident Reports”, Sam Dragga y Dan Voss examinan cómo en comunicados técnicos que reportan hechos violentos se priva a las víctimas de su humanidad. Sugieren estrategias éticas para devolverles esta dimensión de manera digna (78-79).

¹² Para una aproximación detallada a esta conexión consultar “Performing the Sacred: a Durkheimian Perspective on the Performative Turn in the Social Sciences” de Bernhard Giessen (325-67).

¹³ *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor* de Ileana Diéguez explora prácticas artísticas que se enfocan en representaciones y expresiones de duelo construidas a partir de prendas y objetos asociados con víctimas de la violencia en México, Colombia y Perú, primordialmente.

¹⁴ Una iniciativa derivada también de la masacre de Trujillo corresponde a los habitantes locales de Marsella y otras poblaciones que adoptan muertos desconocidos, producto de la violencia, para asignarles nombres y darles cristiana sepultura en un acto de compasión y solidaridad que evoca “El ahogado más hermoso del mundo” de García Márquez.

¹⁵ Explorar el enlace “Magdalenas por el Cauca” para mayor información. La propuesta inicial (se han hecho varias versiones) consta de balsas de guadua (semejante al bambú) de 4.20 metros de ancho por 8 metros de largo encima de las cuales se colocan imágenes de mujeres de 5 metros de alto por 3 de ancho, con fotos de sus parientes desaparecidos, fotos de cuerpos mutilados, y otros elementos asociados con la experiencia de pérdida. También hay balsas con instalaciones cuyos componentes de fique o plástico remiten a los despojos humanos que lleva el río o incluyen prendas de vestir asociadas con las víctimas. Las técnicas empleadas para montar las instalaciones son variadas y responden en algunos casos a labores manuales asociadas con la comunidad afectada. Tal es el caso, por ejemplo, de un rostro de mujer en tonalidades que van del negro al blanco (los colores del luto) y que está compuesto por 18.000 trozos de tela a modo de bordado en punto de cruz, tradición de la localidad de Cartago (Noguera). (<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>)

¹⁶ Al convertirse en cementerio clandestino de la masacre de Trujillo y de otros asesinatos, y posteriormente en punto de convergencia de deudos, familiares, amigos y aún de personas ajenas a la comunidad, el río Cauca ha adquirido resonancias míticas que combinan a Lethe (olvido) y Mnemosyne (memoria). En la mitología griega, las sombras de los muertos podían tomar uno de dos caminos en su viaje por el inframundo: beber agua del río Lethe, en cuyo caso olvidaban por completo sus experiencias terrenales anteriores y podían re-encarnar, o beber agua del Mnemosyne, el río de la memoria, para asegurar el final del proceso de trans migración. El Cauca funciona como una variante del río del olvido para los que descargan su conciencia y ocultan sus crímenes en su lecho y como río de la memoria para los que quieren que se haga justicia y recordar a sus muertos, devolviéndoles la identidad y dignidad perdidas. La confluencia de desmembramiento (*sparagmos*), de río y duelo responde a una estructura mítica que plantea la necesidad de enfrentar la fragmentación sociopolítica con estrategias de solidaridad que lleven a una reconstitución del cuerpo colectivo.

Textos consultados

- Alexander, Jeffrey C. *A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012. Impreso.
- _____. "Toward a Theory of Cultural Trauma." *Cultural Trauma and Collective Identity*. Eds. Jeffrey C. Alexander et al. Berkeley: U of California P, 2004. 1-30. Impreso.
- _____. y Elizabeth Butler Breese. "Introduction: On Social Suffering and Its Cultural Construction." *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Eds. Ron Eyerman et al. Boulder: Paradigm Publishers, 2013. xi-xxxv. Impreso.
- _____, Ron Eyerman et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: U of California P, 2004. Impreso.
- Alvarez, Manuel José et al. *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del Conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. Internet. 12 de abril de 2015.
- Blair, Elsa. "Memorias de violencia. Espacio, tiempo y narración". *Controversia* 85 (2005): 9-19. Impreso.
- _____. "La teatralización del exceso. Un análisis de las muertes violentas en Colombia". *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. Eds. Juan Antonio Flores Martos y Luisa Abad González. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2007, 209-33. Impreso.
- Brogan, Kathleen. *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville: U P of Virginia, 1998. Impreso.
- Breese, Elizabeth Butler. "Claiming Trauma Through Social Performance: The Case of *Waiting for Godot*." *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Eds. Ron Eyerman et al. Boulder: Paradigm Publishers, 2013. 213-36. Impreso.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. Estadísticas del conflicto armado en Colombia. Internet. 8 de abril de 2105.
- _____. Historias de matriarcas de Trujillo, premiadas por Mincultura. Internet. 5 de diciembre de 2015.
- _____. "No hubo tiempo para la tristeza". Internet. 9 de agosto de 2015.
- _____. "Vox populi". Internet. 20 de junio de 2015.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones Document/A Escénicas, 2013. Impreso.
- Dorado, Humberto y Matías Maldonado. *El deber de Fenster*. Manuscrito inédito, 2009.
- Durrant, Sam. "The Invention of Mourning in Post-Apartheid Literature". *Third World Quarterly* 26. 3 (2005): 441-50. Impreso.
- Dragga, Sam y Dan Voss. "Hiding Humanity: Verbal and Visual Ethics in Accident Reports." *Technical Communication*. 50.1 (2003): 61-82. Impreso.
- Eyerman, Ron. "Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity." *Cultural Trauma and Collective Identity*. Eds. Jeffrey C. Alexander et al. Berkeley: U of California P, 2004. 60-111. Impreso.

- Felshin, Nina. "Clothing as Subject." *Art Journal*. 54.1 (1995): 20-25. Impreso.
- Giesen, Bernhard. "Performing the Sacred: a Durkheimian Perspective on the Performative Turn in the Social Sciences." *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. Eds. Jeffrey C. Alexander, et al. Cambridge: Cambridge UP, 2006. 325-67. Impreso.
- Giraldo Herrera, John Harold. "La poeta de los muertos: metáforas de la violencia en Colombia". *Revista de Cultura Clarín*. 9 de diciembre de 2012. Internet. 6 de octubre de 2015.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008. Impreso.
- Grupo de Memoria Histórica. *Trujillo, una tragedia que no cesa*. Internet. 10 de marzo de 2015.
- Jimeno, Myriam. "Después de la masacre, la memoria como conocimiento histórico". *Cuadernos de Antropología Social* 33 (2011): 39-52. Impreso.
- Lamus Obregón, Marina. "Teatro que se resiste a olvidar". *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Eds. Manuel José Alvarez et al. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. 14-23.
- Lyon Johnson, Kelli. "Acts of War, Acts of Memory: 'Dead Body-Politics' in US Latina Novels of the Salvadoran Civil War." *Latino Studies* 3 (2005): 205-25. Impreso.
- Magdalenas por el Cauca. Internet. 15 de abril de 2015.
- Noguera, Iván. "Procesión por el río Cauca en contra de la muerte". *Renovación Magisterial*. 4 de noviembre de 2008. Internet. 14 de abril de 2015.
- Pachakuti. "Colombia —Prohibido olvidar: La masacre de Trujillo y el asesinato del padre Tiberio". *La Pluma.net*. 26 de noviembre de 2011. Internet. 12 de marzo de 2015.
- Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores, 2013. Impreso.
- _____. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta, 2001. Impreso.
- Ronnberg, Ami y Kathleen Martin, eds. *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Cologne: Taschen, 2010. Impreso.
- Schutzman, Mady. "Social Healing and Liberatory Politics: A Round-Table Discussion." *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. Eds. Jan Cohen-Cruz y Mady Schutzman. New York: Routledge, 2006. 59-77. Impreso.
- Schick, Kate. "Acting Out and Working Through: Trauma and (In)security." *Review of International Studies* 37.4 (2011): 1837-55. Impreso.
- Semana*. "Testimonio atroz". 6 de marzo de 1995. Internet. 18 de abril de 2015.
- Smelser, Neil J. "Psychological Trauma and Cultural Trauma." *Cultural Trauma and Collective Identity*. Eds. Jeffrey C. Alexander et al. Berkeley: U of California P, 2004. 31-59. Impreso.

-
- Tognato, Carlo. "Extending Trauma Across Cultural Divides: On Kidnapping and Solidarity in Colombia." *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. Eds. Ron Eyerman et al. Boulder: Paradigm Publishers, 2013. 191-211. Impreso.
- Verdery, Katherine. *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*. New York: Columbia UP, 1999. Impreso.
- Villamarín, Paola. "El deber de indignarse frente a las masacres." *El Tiempo*. 26 de septiembre de 2010. Internet. 20 de agosto de 2015.