



El pueblo de los muertos vivos:

análisis sobre el cadáver insepulto
en la obra *Kilele**

Herwin Eduardo Cardona-Quitián**  

Tipo de artículo: artículo de investigación

Fecha de recepción: 02 de octubre de 2025

Fecha de aprobación: 28 de marzo de 2026

Fecha de publicación: 01 de julio de 2026

Para citar este artículo

Cardona-Quitián, H. E. (2026). El pueblo de los muertos vivos: análisis sobre el cadáver insepulto en la obra *Kilele*, (*Pensamiento*), (*Palabra*)... Y *Obra*, (36), e23804. <https://doi.org/10.17227/ppo.num36-23804>

* Este trabajo surge como producto de la investigación adelantada por la línea de estudios afropacíficos del Laboratorio social de estudios étnicos y ambientales de la ESAP, en relación con el estudio del patrimonio cultural de las culturas del Pacífico colombiano. El trabajo ha sido financiado a través del presupuesto de la entidad direccionado al desarrollo de los semilleros de investigación territoriales.

** Doctor en Psicoanálisis. Escuela Superior de Administración Pública ESAP. herwin.cardona@esap.edu.co

Resumen

En las últimas décadas la dramaturgia en Colombia se ha ocupado de narrar y llevar a la escenificación procesos de memoria, de resignificación y de reparación de los efectos causados por la violencia. La denominada masacre de Bojayá marca un antes y un después para las comunidades atrateñas que sufrieron el conflicto armado. A partir de estas situaciones de violencia surgieron procesos de resignificación, de reparación y de memoria agenciados desde el arte dramático. En medio de proceso se gestó la obra *Kilele* de Felipe Vergara. Los análisis sobre *Kilele* se han centrado en los procesos de memoria, de resistencia y de reparación. El propósito de la investigación fue analizar en la obra *Kilele*, las dificultades que acarrea para las comunidades, la imposibilidad de operar el ritual fúnebre. El trabajo se realiza desde el paradigma indiciario. El método utilizado para interpretar la obra fue el psicoanalítico. Los resultados se presentan a partir de los distintos cuadros de la obra y las discusiones giran alrededor de aspectos como: el papel del cadáver insepulto, el duelo truncado, el valor de los elementos simbólicos que anuncian la muerte; así como de las representaciones sobre los cuerpos fragmentados, las ánimas, los sobrevivientes y la entremezcla entre el mundo de los vivos y los muertos. Dentro de los principales hallazgos se resalta la importancia del tabú a los muertos, la relación con el duelo y la melancolía, así como la función del héroe trágico y el presagio de las aves que anuncian la muerte.

Palabras clave: tragedia; muerte; conflicto armado; rito; río; derecho internacional humanitario

The Village of the Living Dead: An Analysis of the Unburied Corpse in the Work *Kilele*

Abstract

In recent decades, Colombian drama has focused on narrating and staging processes of memory, redefinition, and reparation of the violence aftermaths. The so-called Bojayá massacre marks a turning point for the Atrate communities that suffered from the armed conflict. These violent situations led to processes of redefinition, reparation, and memory, mediated through dramatic art. Felipe Vergara's play *Kilele* was created amid this process. Analyses of *Kilele* have focused on processes of memory, resistance, and reparation. The purpose of the research was to analyze the difficulties that the impossibility of carrying out the funeral ritual entails for the communities in the play *Kilele*. The work is conducted from the indiciary paradigm. The method used to interpret the play was psychoanalytic. The results are presented based on the different scenes in the play, and the discussions revolve around aspects such as the role of the unburied corpse, truncated mourning, and the value of symbolic elements that announce death, as well as representations of fragmented bodies, souls, survivors, and the interweaving of the worlds of the living and the dead. Among the main findings are the importance of the taboo surrounding the dead, the relationship with mourning and melancholy, as well as the role of the tragic hero and the omen of birds that announce death.

Keywords: tragedy; death; armed conflict; ritual; river; international humanitarian law

A aldeia dos mortos-vivos: uma análise do cadáver insepulto na obra *Kilele*

Resumo

Nas últimas décadas, o teatro colombiano tem-se concentrado em narrar e encenar processos de memória, de redefinição e de reparação dos efeitos da violência. O chamado massacre de Bojayá marca um ponto de viragem para as comunidades Atrate que sofreram com o conflito armado. Estas situações violentas conduziram a processos de redefinição, de reparação e de memória, mediados pela arte dramática. A peça *Kilele*, de Felipe Vergara, foi criada no meio deste processo. As análises de *Kilele* centraram-se nos processos de memória, de resistência e de reparação. O objetivo da pesquisa foi analisar as dificuldades que a impossibilidade de realizar o ritual fúnebre acarreta para as comunidades na peça *Kilele*. O trabalho é conduzido a partir do paradigma indiciário. O método utilizado para interpretar a peça foi o psicanalítico. Os resultados são apresentados a partir das diferentes cenas da peça, sendo que as discussões se centram em aspectos como o papel do cadáver insepulto, o luto truncado e o valor dos elementos simbólicos que anunciam a morte, bem como representações de corpos fragmentados, almas, sobreviventes e o entrelaçamento dos mundos dos vivos e dos mortos. Entre as principais descobertas estão a importância do tabu em torno dos mortos, a relação com o luto e a melancolia, bem como o papel do herói trágico e o presságio dos pássaros que anunciam a morte.

Palavras-chave: tragédia; morte; conflito armado; ritual; rio; direito internacional humanitário



Introducción

En las últimas décadas, la dramaturgia en Colombia se ha ocupado de narrar y llevar a la escenificación procesos de memoria, resignificación y reparación de los efectos causados por la violencia. Algunos de estos aportes han sido objeto de investigación, al punto de que puede delimitarse un género específico de la *dramaturgia del conflicto*. Publicaciones como “Luchando contra el olvido”, en sus dos partes (2012 y 2013), realizado por la dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia, compilan parte de la dramaturgia sobre el tema. Algunas de las obras relacionadas con el conflicto armado en el Chocó hacen parte de esta compilación. En la primera parte se encuentra la obra *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio*, de Roberti Vargas, y en la segunda parte se encuentra *Kilele*, de Felipe Vergara.

La primera obra trata de Mamaloca, una mujer que presagia los hechos que ocurrirán en la masacre de Bojayá y ruega por las ánimas de los cuerpos que quedaron sin sepultura. De acuerdo con interpretaciones realizadas, la protagonista encarna a Minelia, mujer que, además de anunciar el desastre, se ocupó luego de buscar los restos de los cuerpos fragmentados.

La segunda, recrea los avatares de los sobrevivientes de la masacre de Bojayá, cuyo mundo quedó suspendido por la imposibilidad de enterrar a sus muertos a través de los ritos fúnebres de las culturas afrochocoanas. El drama de la obra trata de Viajero, un personaje de origen humano y divino, quien en medio del asedio de las ánimas de los deudos y de la necesidad de encontrar el cuerpo de su esposa y su hijo, emprende un viaje por el mundo de los muertos, para oficiarles el ritual fúnebre en medio de novenarios, alabaos y gualís.

La denominada masacre de Bojayá marca un antes y un después para las comunidades atrateñas que sufrieron el conflicto armado, el cual se agudizó con el ingreso paramilitar del Bloque Elmer Cárdenas a través del río Atrato, río arriba, desde el golfo de Urabá hasta Riosucio, para posteriormente ubicarse en el Atrato medio. La masacre determinó el punto más álgido de la confrontación y tuvo como epicentro el corregimiento de Bellavista, un poblado a orillas del Atrato en donde se enfrentaron la guerrilla de las FARC y los paramilitares. Esta confrontación venía de

días atrás y la guerrilla buscaba replegar el avance paramilitar. El día de la masacre, estos últimos se replegaron en los alrededores de Bellavista. Como consecuencia, los pobladores aterrorizados se refugiaron en la iglesia, en donde cayó un cilindro bomba lanzado por la guerrilla que mató a un total de 79 personas, de las cuales 48 eran niños (Centro Nacional de Memoria Histórica CNMH, 2010).

Sin embargo, esta no fue la única incursión paramilitar, ni tampoco el único hecho violento relevante, el asedio de los grupos armados por el control territorial produjo desplazamientos forzados, confinamientos y llevó a las comunidades a vivir en la constante zozobra.

A partir de estas situaciones de violencia, surgieron procesos de resignificación, reparación y memoria agenciados desde el arte dramático. Inge Kleutgens y la Diócesis de Quibdó, junto con fondos de cooperación internacional, iniciaron un proceso de teatro popular en el que involucraron a personas de la región, muchas de las cuales habían sufrido los avatares de la guerra, para crear guiones y obras en las que los actores fueran partícipes del proceso creativo. Este trabajo ha sido compilado en los dos tomos de la obra “Ese Atrato que juega al teatro” (2005, 2008).

En medio de este proceso se gestó la obra *Kilele* que, a diferencia de las otras obras, surgió de la participación de Felipe Vergara en el proceso formativo-creativo y a partir de la escucha de los relatos de los sobrevivientes y personas de la comunidad que brindaron testimonio sobre lo acontecido en Bellavista, en la llamada masacre de Bojayá. Otra de las obras que relata los hechos ocurridos en Bellavista es *Los muertos que hablan*, cuyo guion se encuentra en el tomo I de “Ese Atrato que juega al teatro”. La obra trata de la necesidad de intercomunicación entre los sobrevivientes y los difuntos, cuyo puente intenta reestablecerse a través de unas cartas que los primeros envían a los segundos.

Según Felipe Vergara, *Kilele* es una palabra africana que significa fiesta y rebelión:

Kilele es ruido, bulla, grito, lamento y llanto por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que se vive en todo el Atrato. Es también alboroto, celebración, canto, homenaje y voz para animar a quienes continúan rebelándose contra la guerra. (Mincultura, 2012. p. 209)

De acuerdo con García (2015), en el Chocó la palabra *Kilele* está asociada a la fiesta, pero también a la rebelión.

De la obra *Kilele*, es importante resaltar la investigación y el proceso de inmersión en campo que realiza Felipe Vergara y su equipo a través de talleres teatrales, buscando recoger testimonios sobre la masacre de Bojayá. Como lo indica Acosta (2012b), durante este proceso el dramaturgo realizó talleres de teatro y tuvieron contacto con las comunidades ribereñas del Atrato. El propio autor ha señalado que fueron recurrentes las narraciones relacionadas con velorios truncados y la alusión a los muertos insepultos.

La obra está compuesta por quince cuadros y se encuentran dos versiones escritas: la primera de ellas se compila en el tomo II de *Ese Atrato que juega al Teatro* y está fechada el 21 octubre del 2005. La segunda, se encuentra en el libro *Kilele. Una epopeya artesanal*, escrito por Felipe Vergara, cuya versión revisada data del 18 de abril del 2011.

La mayoría de los análisis sobre *Kilele* se han centrado en la importancia de la obra en los procesos de memoria y su reparación en el marco del conflicto armado colombiano. Así, por ejemplo, el trabajo de Jaramillo (2016) señala la importancia de la obra para “darle voz a la comunidad quebrantada” (p. 109). Acosta (2017), por su parte, resalta el valor que tiene el ritual fúnebre, sobre todo desde su dimensión performativa, en donde el espectador, integrado a la obra, experimenta una catarsis. También son significativos los análisis sobre el valor dramático a partir del concepto de arco dramático (Acosta, 2023), en donde se señala el tránsito entre una serie de “condiciones previas a los acontecimientos, eventos y acciones que ocurrirán” (p. 31).

Uno de los aspectos más importantes de la obra tiene que ver con la necesidad de operar los rituales fúnebres truncados. Como lo señala Acosta (2017), al inicio del proyecto Felipe Vergara estaba interesado en el entierro de los muertos y la recurrencia del cadáver insepulto en la literatura.

Los trabajos de Bello *et al.* (2005) indican que la irrupción violenta en Bojayá generó dislocaciones en las relaciones sociales y en los sistemas de vida de las comunidades negras produciendo afectaciones en las formas de significación y construcción de sentido. Estas rupturas se profundizaron debido al impacto que tuvo la violencia sobre los mayores, encargados de sostener el proceso de transmisión cultural. Como consecuencia, la sabiduría de los mayores comienza a ser concebida como perdida y pretérita. Así

ocurre también con labores ancestrales practicadas por las comunidades, que se vieron obligadas a apartarse debido al abandono de sus tierras, o al confinamiento al que fueron sometidas por parte de los grupos armados. Esto llevó a los pobladores a experimentar la realidad como “un episodio esporádico y transitorio pues se está en un presente detenido” (Bello *et al.*, 2005, p. 81).

Como se evidencia en varios de los relatos recolectados durante el trabajo de campo realizado por Bello *et al.* (2005), algunos de los retornados se convierten “en seres humanos que salen como de ultratumba, sobrevivientes de una escena dantesca” (p. 80). Lo cierto es que después de la masacre el territorio fue resignificado en función de la muerte, pues sus pobladores consideran que “los muertos no están ahora donde deberían estar, en el cementerio, están deambulando por los lugares donde habitan los vivos, invaden diversos espacios” (p. 87). Y así como la mayoría de los pobladores no pudo retornar a sus tierras, la gente de los corregimientos vecinos ya no se acerca a Bellavista, y mucho menos a la iglesia. “Esta situación ha dado lugar a que los vecinos de otros corregimientos hayan bautizado a Bellavista como el pueblo de los vivos muertos” (Bello *et al.*, 2005, p. 88).

El quiebre producido por la masacre y los cadáveres insepultos, que luego se convirtieron en ánimas penando, condujo a una mezcla entre lo humano y lo no humano y, por tanto, la pérdida de comunicación entre los vivos y los muertos llevó a los pobladores vecinos a denominar el lugar “como el pueblo de los vivos muertos” (Millán, 2009, p. 111). Sin embargo, como lo muestra *Kilele*, el drama de los sobrevivientes es que ellos tampoco pueden existir mientras los muertos no ocupen el lugar simbólico que les corresponde.

A pesar de que este punto ha sido tocado en varios de los análisis realizados alrededor de *Kilele* (Acosta, 2012a; García, 2015; Jaramillo, 2016; Jiménez, 2024), en ninguno de ellos se enfatiza lo suficiente en la significación que tiene el cadáver insepulto y el contagio que desencadena en la comunidad la imposibilidad de realizar el rito fúnebre.

El ritual fúnebre reviste una especial importancia para la cultura y la imposibilidad de oficiarlo ha sido objeto de discusiones recurrentes, en especial a partir de la obra de *Antígona*. La prohibición de enterrar a los muertos en contextos de violencia ha sido utilizada como arma de guerra. En Colombia, dicha práctica ha sido reiterativa y

puede observarse tanto en el periodo de La Violencia como en los contextos más recientes del conflicto armado. La literatura colombiana también ha narrado esta situación en obras significativas como *La hojarasca* (García-Márquez, 2014). Lo cierto es que la imposibilidad de enterrar a los muertos genera horror por cuanto transgrede el tabú de la muerte e impide oficiar la segunda muerte a través del ritual. El horror proviene de la consideración inconsciente de que los muertos han quedado penando en el mundo de los vivos y, por tanto, la violencia que sufrieron terminará contagiándose.

Alrededor de este punto se desarrolló la investigación. El propósito es analizar en la obra *Kilele* las dificultades que acarrea la imposibilidad de operar el ritual fúnebre, y las significaciones inconscientes simbolizadas a través de la figura del testigo, el sobreviviente y el héroe trágico.

Método

El trabajo se desarrolló en tres fases. La primera corresponde a la revisión literal de la obra *Kilele* en sus distintas versiones, así como de material filmico relacionado con su puesta en escena. La segunda, a la revisión documental de análisis realizados sobre la obra, tanto de artículos científicos como de trabajos de investigación de maestría. La tercera, incorpora a la discusión literatura relacionada con el tabú de la muerte, los rituales fúnebres, el cadáver insepulto, así como sobre el papel del sobreviviente y el testigo en los contextos de guerra.

El trabajo se realizó desde el paradigma indiciario el cual consiste en revisar los detalles mínimos de la obra, siguiendo los diferentes indicios que van llevando a construir hipótesis explicativas (Ginzburg, 2010). En este paradigma, la recolección, clasificación e interpretación se realizan a partir de las huellas y vestigios de la obra. El método utilizado para interpretar la obra fue el psicoanalítico. La relación entre psicoanálisis y arte ofrece herramientas que permiten deconstruir la obra a partir de las categorías propias de los mecanismos psíquicos inconscientes (Moreno, 2008), los cuales se encuentran estructurados como un lenguaje (Lacan, 1966/2008).

El psicoanálisis le da a la literatura un estatuto de “Real” capaz de acercarse a lo indecible. A partir de esta perspectiva, se operó de manera arqueológica para localizar los distintos elementos lingüísticos que permitieron construir ciertas cadenas de articulaciones. A través de la



metáfora, la metonimia, la repetición y la reiteración (Moreno, 2008) se localizaron elementos para observar la relación entre inconsciente y lenguaje, pero también las expresiones simbólicas relacionadas con el duelo, la muerte y la melancolía.

Como el trabajo se desarrolla en el ir y venir entre la teoría y la narración literaria, constantemente está acercándose y alejándose del objeto. A partir de la teoría se realizó un acercamiento sobre las situaciones particulares que ofrece el material literario. Pero también, a través del material literario se procuró construir una visión de conjunto. En ese sentido, la investigación busca comprender la mentalidad de una cultura en su contexto simbólico (Friedlander, 1975/1989). De allí que sea imprescindible situar la obra en el contexto histórico-cultural inscrito en las coordenadas espaciotemporales del territorio chocoano.

Tratándose de un análisis relacionado con dramaturgia y conflicto armado colombiano, las categorías de análisis se centraron en aspectos relativos al contexto de la guerra en el medio Atrato, el desplazamiento y el confinamiento de las poblaciones, así como los efectos traumáticos de la guerra sobre las culturas del Pacífico y la importancia del ritual fúnebre para las comunidades negras.

En ese orden, los resultados se presentan a partir de los distintos cuadros de la obra *Kilele*, trazando un eje transversal del libreto a partir del cual se entretajan algunas discusiones relacionadas con los análisis realizados por investigadores que se han ocupado de su estudio. Estas discusiones giran alrededor de aspectos como: el papel del cadáver insepulto, el papel del duelo truncado, el valor de los elementos simbólicos que anuncian la muerte; así como de las representaciones sobre los cuerpos fragmentados, las ánimas, los sobrevivientes y la entremezcla entre el mundo de los vivos y los muertos.

Por último, se problematiza la función del testigo y el héroe trágico, así como la importancia simbólica de los rituales fúnebres de las comunidades negras y el valor de los novenarios, los alabaos y los gualís. En las conclusiones, se profundiza el análisis alrededor de categorías psicoanalíticas tales como el tabú de los muertos, el duelo y la melancolía, la función del héroe trágico y el presagio de las aves que anuncian la muerte.

Resultados y análisis

Para efectos del análisis, se ha tomado de manera literal el guion de la versión revisada del 18 de abril del 2011. Los resultados se presentan a través de un recorrido por los cuadros considerados más relevantes para el objeto de la investigación y alrededor de ellos se articulan algunas de las interpretaciones realizadas por los autores que han estudiado la obra.

A pesar de que en la versión del 2011 no se presenta la numeración de los 14 cuadros, se mantienen las mismas escenas de la versión del 2005. Dentro de los principales personajes de la obra se encuentran: el ángel de la muerte, Atrato, Viajero, Tomasa (su mujer), Rocío (hija de Viajero), coro de ensombreadas (Ruth, Felicia, Brígida), diosecillos de poca monta (Élmer, Noelia, Manisalva, Castaño), dioses exiliados o locos del pueblo (San José, Santa Rita, Santa Tecla), ánimas (Polidoro, hijo de Viajero y Ercilia, madrina de Viajero), otras ánimas y espectros, modelos, gente del pueblo.

La obra inicia con el ángel de la muerte que deambula en silencio prendiendo y apagando espermas a su antojo. A derecha e izquierda las diosecillas. A la derecha, Gorda linda, (seguridad detectora de colaboradores), a la izquierda, Noelia (debates eternos mil batallas, desmanes de fuerza bruta).

En el tercer cuadro “se oyen nueve campanadas seguidas de un canto agudo de ranas, grillos y chicharras, los diosecillos de dispersan y desaparecen. Es posible ver a Viajero, enredado en una red. Con él está el ángel de la muerte” (Vergara, 2012, p. 13). Dice Viajero: “No puedo moverme. Pensé que huyendo mi suerte iba a cambiar (...). Mi gente no es más que un montón de cadáveres desparados por el suelo que esperan a que los chulos les coman el hígado” (p. 13).

El trabajo de Acosta (2017) enfatiza en el terror provocado por los cuerpos desmembrados y los cadáveres insepultos. Incluso indica que en el acontecimiento de la masacre “el mundo de los vivos y los muertos colisionaron” (p. 81). La autora también evoca la relación con Antígona y el deber moral de sepultar el cadáver de Polinices. En ese orden, Viajero encarna la tragedia de Antígona. Sobrepone el deber moral de enterrar a los muertos y realiza un acto de sublevación por los cadáveres insepultos.

En la obra, el ángel de la muerte junto a Viajero dice: “¡La señal!” y Viajero exclama: “¡Es la señal! ¡Hay que correr! No. Prefiero quedarme quieto. Sin movimiento. Sin movimiento no hay tiempo” (Vergara, 2012, p. 13). La muerte agrega: “Sin tiempo...” (p. 13). Y mientras la muerte continúa exclamando “¡La señal!”, Viajero reitera: “No puedo moverme. Los dioses no lo permiten. El destierro



sigue dando vueltas en círculo por entre guerras y pestes” (p. 14). La señal tiene que ver con ponerse en movimiento, por eso dice la Muerte: “Hay que correr... para proteger a su pueblo del despecho de los dioses” (p. 14). Esta alusión al pueblo lleva a Viajero a replicar: “¿Mi pueblo? Ya no existe. Lo dejé veinte años atrás. Nunca se puede volver” (p. 14).

Acosta (2023) analiza la condición en la que se encuentra Viajero, “perdido en un tiempo en que el pasado y el presente se entremezclan y confunden” (p. 32). Por esa razón, afirma que, al desarrollarse la obra en un momento posterior al acontecimiento trágico, este “remite a un espacio-tiempo del duelo” (p. 32). Este tiempo posterior es también reconfiguración de un antes traumático cuya salida anticipa lo que serán los rituales fúnebres que solo se realizarán años después.

Viajero representa el drama de los pobladores que terminaron asediados por los grupos armados, quienes estuvieron sometidos al control de actores armados en el territorio, pero también a lo largo del río. En ese sentido, el conflicto armado paralizó también el movimiento de los pobladores y los llevó a sentirse quietos, congelados, fuera del tiempo.

En el tercer cuadro, luego de la escena entre la muerte y Viajero, entra Atrato, otro de los personajes principales de la obra, “de quien Viajero recibe la orden de levantarse y abordar una canoa. Empezar un viaje (...)” (Vergara, 2012, p. 14). Viajero tiene una visión en la que ve a una mujer con tres niños que le cuelgan de todo el cuerpo. Construye una casa de papel, se la presenta a Tomasa, la bautizan con agua y arroz y comienza a preguntar: “¿Dónde está Rocío? ¿Dónde está nuestra hija?” (p. 15). No hay respuesta. Más adelante Tomasa responde: “ya no la busque, Viajero. Ella no está más con nosotros” (p. 15). En ese instante entra Castaño y le prende fuego a la casa. Todo el drama de Viajero tiene que ver con la necesidad de buscar los cuerpos de su esposa y su hijo que cayeron en la masacre.

En el cuarto cuadro, mientras Viajero persigue a Castaño, entra un coro de mujeres ensombreadas cantando “Gua cabó y Ya acabó” (Vergara, 2012, p. 16). Hacen alusión al canto del guaco. Se preguntan qué significa. Tratan de significar su canto: “a veces canta porque sí” (p. 16), dice Felicia. “Por hacer bulla” (p. 16), dice Brígida. “Yo la verdad, no creo que estén cantando sin razón” (p. 16), replica Ruth, mientras los guacos empiezan de nuevo a cantar. Las tres mujeres tratan de diferenciar los cantos de los guacos. Se

preguntan a quién le cantan. Su canto parece marcar un presagio, por eso afirma Ruth, “lo que sí es seguro es que algo va a pasar” (p. 16). Entonces Felicia recuerda que la noche anterior llegó gente rara, que se fue a la parte alta donde está el cementerio: “Debe ser que murió alguien importante y llegaron para hacerle el velorio y novena completa por allá arriba. Para ese era que cantaban los guacos” (p. 17). Pero algo no parece coincidir con la explicación, pues como dice Ruth: “Todo el mundo sabe que los guacos cantan antes y no después del fracaso de alguien” (p. 17).

Así pues, los guacos parecen estar marcando el presagio de algo terrible que está por ocurrir, pues es toda una bandada la que canta: “yo calculo que eran más de cien guacos los que estaban cantando ahora rato... si fuera uno por cada muerto...” (p. 18). Dice Ruth: “esta gente está repoblando el mundo de los muertos” (p. 18). En ese instante algo interrumpe sus premoniciones, a lo lejos el ángel de la muerte martillea algo que parece un pequeño ataúd. “¿Oyen?”, se pregunta Ruth. “¡Alguien murió!” (p. 19), exclama Brígida. “Nadie murió” (p. 19), dice Felicia. “Pero va a morir” (p. 19), sentencia Felicia.

Acosta (2012a; 2017) menciona el papel que cumplen los guacos en la cultura chocoana y su relación con el presagio de muerte. García (2015) recuerda el valor simbólico del guaco en las culturas chocoanas, especialmente en aquellas que viven en la subregión del Baudó, a las cuales se les atribuye anunciar la muerte. Lo cierto es que el canto de las aves presagia lo que va a ocurrir, pero, sobre todo, testimonio sobre la fatalidad de la muerte sin sepultura.

En el quinto cuadro, reaparece Viajero preguntándole a su mujer para dónde va. “Para la iglesia” (Vergara, 2012, p. 20), responde Tomasa. “Esto se está poniendo muy peligroso” (p. 20). Viajero le pide que no vaya, le dice que Helena (la loca del pueblo, quien es representada por Santa Rita) le dijo que se encerraran. Entonces Viajero le dice a su mujer que la niña se queda con él. Entre tanto,

la gente grita otras cosas, todo es caos y confusión. Viajero busca a su hijo que se le pierde. Los dioses siguen quemando el pueblo. La gente busca refugio (...). Dos hombres mutilados corren desesperados buscando ayuda (...). Golpean desesperadamente para que alguien les abra (...). Tan pronto como vio la carnicería, el padre Jiménez pensó de inmediato en los sobrevivientes, los sacó de la

iglesia y se los llevó para el monte (...). Un hombre corre con un bebé herido en el vientre (...). Una mujer se arrastra en medio de la iglesia después de la explosión creyendo que está muerta. (Vergara, 2012, pp. 20-21)

Mientras, los diosecillos celebran la cifra de los muertos: ciento diecinueve.

El hecho de que la masacre haya ocurrido en la iglesia ha sido objeto de permanente cuestionamiento por parte de las comunidades, pues se suponía que era el lugar más sagrado y, además, las personas que allí se resguardaron eran las más buenas y vulnerables. Como lo muestran Bello *et al.* (2005), esto aumenta la sensación de sin sentido de las comunidades.

En el sexto cuadro, Atrato pasa recogiendo a una cantidad de ánimas que anteriormente estaban vivas y eran gente del pueblo. Los muertos son echados a una fosa común. Viajero ve la fosa y la destrucción, busca a sus familiares llamándolos por sus nombres. Encuentra a su hija Rocío. La abraza. (Vergara, 2012, pp. 21-22)

Llegan los dioses, ya no saben cómo se llaman, la gente olvidó sus nombres. Los tienen olvidados, relegados.

Mientras los diosecillos van contando los muertos, aterrados con la escena, Santa Rita dice: "Viajero, Tomasa ya no está con nosotros, tu hijo Polidoro ya no está más con nosotros. Yo misma lo rearmé en frente de la iglesia, cada cuerpecito con su manita, con su cabecita" (Vergara, 2012, p. 24). "Todos están muertos" (p. 24), replica Santa Tecla. Más adelante dice San José: "Esos hombres compraron poderes que era un gusto (...) para cambiar el curso de los ríos. Destruir ciudades" (p. 25). Mientras se desvanece el diálogo de los diosecillos frente a la escena macabra, Santa Rita le dice a Viajero: "tu olvido está tan lleno de memoria..." (p. 26).

Como lo resalta Gómez (2021), el tema de los cadáveres desmembrados o insepultos ha sido recurrente en varias obras, tales como *La siempre viva* (1994), de Miguel Torres, *Labio de liebre* (2014), de Fabio Rubiano, *Huesos* (2010), de John Lotero, *Las muertes de Martín Baldío* (2009), de Andrés Felipe Holguín, o en *Compyrgs sapiens* (2011), de Felipe Vergara.

En *Kilele*, Santa Rita representa a Minelia, la loca del pueblo que se quedó ayudando a los heridos y uniendo los fragmentos de los cuerpos destrozados. "Esta labor facilitó el camino para establecer la comunicación entre los sobrevivientes y los muertos. Unir los fragmentos condujo a ubicar la identidad de los cuerpos esparcidos" (Millán, 2009, p. 124).

En el séptimo cuadro, Atrato empieza a llamar a Viajero por su nombre: Basilio. Viajero piensa que es su tío el que le habla y comienza a pedirle auxilio: "Ayúdeme, ayúdeme, tío... Los mataron, los mataron a todos..." (Vergara, 2012, p. 27). Atrato entra en escena golpeando a Viajero, mientras le dice: "¡Basilio! Hay una gente que quiere hablar con usted" (p. 27). Viajero mira a su hija y le dice que se levante: "¡Rocío, levántese! ¡Recoja sus cosas! ¡Nos vamos de aquí!" (p. 27). Pero la niña parece estar muerta. "¡Ya cálese!", dice Atrato, "Ella no se va a despertar. Está dormida. Y así se va a quedar hasta que usted hable con ellos. La niña corre peligro si usted no habla con ellos" (p. 27). Aparece "un grupo de ánimas que se destaca en la fosa común" (p. 27). "Viajero reconoce a uno de los espectros" (p. 28). Es su hijo Polidoro. Mientras busca acercarse y tocarlo, el niño responde:

¡No me toque, papá! (...) Fue como caer en un abismo, papá. Se sintió como un vacío con candela. Hubo gente que salió viva pero sin ropa (...). Yo quedé tirado en el mismo lugar, pero uno no piensa nada, las tejas le caen a uno encima, uno ve a los muertos, pero uno no siente nada hasta un rato después. (Vergara, 2012, p. 28)

Acosta (2017) resalta el valor del acontecimiento traumático de la masacre y su relación con la pérdida de realidad que produce, "hasta convertirla en un mundo habitado por los muertos" (Acosta, 2012a, p. 65). Pero también resalta el papel fantasmático de las ánimas que no fueron sepultadas. De hecho, dentro de las creencias de los pobladores y su búsqueda de significación del acontecimiento, se ha construido la idea de que un espíritu se metió en el pueblo desde la masacre. Por eso, como lo señala Millán (2009), "la profanación de la iglesia con la mala muerte condujo a los bellavisteños a realizar al año un suceso de ritual de bendición del templo y de las casas" (p. 110).

En la tradición cultural chocoana, las personas que mueren continúan viviendo

en la comunidad, son los antepasados, ellos protegen y cuidan a su prole; sin embargo, el lugar que el muerto ocupa en la colectividad no puede ser ocupado plenamente si este no está en paz. (Bello *et al.*, 2005, p. 83)

En el instante en que Viajero entra en contacto con los espectros aparece Ercilia, su madrina:

Esa guerra si es hijuputa mijo. Yo alcancé a contar 51 muertos arrumados en un bote. Estaban el uno sobre el otro. Y, al otro lado del río, había una pila de difuntos llevando sol y agua. A pesar del aguacero, a algunos pudieron enterrarnos en una fosa común... Pero sin misa ni lágrimas porque usted sabe que delante de esa gente nadie nos puede llorar (...).

La gente del pueblo alcanzó a poner dos arreglos florales en el malecón y a rezar tres padre-nuestros por nosotros, pero un tiroteo dejó sin terminar el enterramiento que querían hacernos (...). Yo soñé fue con reunir a todos los pueblos del Atrato en un velorio elegante, con una tumba bonita, mucha comida, rezanderos traídos de Padua o de Puerto Conto y cantadoras de alabaos venidas del San Juan. (Vergara, 2012, p. 29)

La madrina le hace prometer a Viajero que va a cumplir el sueño de enterrar a los muertos.

Al final del acto, un coro de ánimas le revela a Viajero su genealogía, su madre es de los Minas que vinieron del Congo. Del linaje de Makerule, y conocen el arte de los secretos, su padre es el Río Atrato. Luego su padre precisa:

Por parte de madre, su destino está ligado a la desobediencia, a la rebeldía (...), por mi parte, está ligado en el destino del río, con el de los dioses que antiguamente se movían por él y con el de todos los muertos que he tenido que arrastrar. (Vergara, 2012, p. 31)

En el cuadro nueve aparece Viajero diciendo:

Un monótono día sigue a otro idénticamente monótono. Las mismas cosas suceden una y otra vez, los mismos momentos van y vienen. Un mes pasa, llega otro mes. Es fácil imaginar lo que nos trae; todo el aburrimiento de ayer. ¿Y mañana? No puedo moverme (...). Hace



meses salí de mi pueblo y, desde entonces no
utilizo mi cuerpo. Hubo una toma o algo así
(...). Estoy aburrido, ya no puedo trabajar.
Estas no son mis tierras (...). Sin trabajo no
hay movimiento y (...). Sin movimiento, no
hay tiempo (...). Llevo varios días destruido.
¿Volver? (Vergara, 2012, pp. 35-36)

Esta expresión de Viajero en la obra resulta capital
pues, como lo indica Millán (2009), para los afrochocoanos,
“vida” equivale a “movimiento” y a “claridad, por lo tanto si
no hay movimiento no hay vida” (p. 94). Pero, además, esta
quietud, la parálisis es uno de los principales síntomas de
la melancolía, conduce a “la invasión de lo no-vivo en los
vivos” (p. 114).

El tabú de la muerte es transversal a las culturas y
constituye un rasgo de humanidad (Acosta, 2017). El
problema de no poder oficiar el ritual fúnebre radica en
que, para las comunidades afrodescendientes, los muertos
“siguen deambulando sin poder encontrar descanso,
pues no se enterraron separadamente y no se les hicieron
los oficios fúnebres” (Jaramillo, 2016, p. 109). Así pues,
la imposibilidad de celebrar los ritos fúnebres alteró “la
armonía entre el mundo de los vivos y el mundo de los
muertos” (Jiménez, 2024, p. 98).

Los rituales fúnebres permiten devolver la armonía
entre vivos y muertos. De no ser así, tanto los vivos como
los muertos quedan como “almas en pena” (Acosta, 2012a,
p. 82), mientras los muertos deambulan por los espacios
de los vivos. Se trata entonces de una pérdida del umbral
que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos
(Acosta, 2012a). Como lo muestra Millán (2009), “para el
pueblo de Bellavista se permuta el mundo de lo vivo y lo
muerto (...). Esta permuta sin un contexto ritual conduce
a los hombres al silencio” (p. 102). Los relatos recogidos
por la autora en su trabajo de campo muestran el horror
de los vivos frente a la presencia de las ánimas que progre-
sivamente se convierte en persecutoria, de manera que el
miedo reaparece cada noche “porque dicen que las ánimas
de los que han tenido mala muerte se aparecen y como todo
es oscuro uno no distingue” (p. 105).

En *Kilele*, Viajero, desesperado, luego de su encuentro
con Atrato, saca unas hierbas que este le había dado y
comienza a gritar con rabia:

Haz que la cólera de las ánimas que se llevaron
a Rocío se voltee hacia sus asesinos para que

pueda yo ayudarlas a cruzar con alegría el río que nos conduce al Valle de San José. ¡Viva el Santo Perro Negro y su raza por toda la eternidad! ¡Kilele! (Vergara, 2012, p. 40)

Las ánimas contestan al son de la música de tambores: ¡Kilele!

El sonido de los tambores resulta fundamental para recuperar el movimiento, ese es el valor de *Kilele* como aquello que designa al mismo tiempo fiesta y lamento. El movimiento se recupera con el sonido del tambor y con ello la vida de los muertos. Así pues, “la relación del tambor con el movimiento del cuerpo de los vivos a través del trabajo y el baile, señala la reparación de la comunicación entre los vivos” (Millán, 2009, p. 116). El movimiento y el sonido de los tambores tiene un papel central en la obra, pues señala la necesidad de poner los cuerpos en movimiento restableciendo el equilibrio alterado y sacándolos de la inmovilidad y el letargo en el que se encuentran.

En el décimo cuadro, la fosa común es ahora un bote que navega. Las ensombrilladas conversan en el bote mientras van camino a Tragosiandó. Dice Felicia: “Definitivamente, el día de lo de la pipeta nos mataron a todos (Vergara, 2012, p. 44). Pero Brígida replica: “No fue a todos, no sea exagerada. En el periódico, dijeron que habían sido solo como a ciento y pucho” (p. 44). Entonces Felicia agrega: “pero es que en el periódico nunca cuentan como muertos a los que nos fuimos” (p. 44) y Elda refuerza: “y deberían porque con esa andadera ya parecemos ánimas en pena. ¿Será que estamos muertas y no nos hemos dado cuenta?” (p. 44).

Acosta (2017) resalta el papel del sobreviviente como aquel que encarna el personaje que se encuentra muerto en vida: “representa la pérdida del deseo de vivir en los sobrevivientes que solo pueden encontrar a los suyos en el mundo de las sombras” (p. 86). Por su parte, Bello *et al.* (2005), señalan que el problema del sobreviviente tiene que ver con que no sabe por qué está vivo, es decir, “los sobrevivientes no saben por qué sobrevivieron, por qué ellos, ni entienden por qué los otros fallecieron” (p. 81).

En el cuadro once, el grupo de santos, dioses o locos miran a Viajero como un extraño. “¿A qué volvió?” (Vergara, 2012, p. 45) le pregunta Santa Rita. “Aquí no hay nadie ya” (p. 45), dice Santa Tecla. En ese momento le preguntan quién es su papá. Viajero dice que no tiene papá. Los dioses lo van a apresar, pero él le recuerda a Santa

Rita que en sus vaticinios profetizó la fecha de la tragedia. Entonces lo sueltan, mientras él les cuenta que es hijo de Atrato, pero que ha venido por Polidoro y por su mujer.

Santa Rita le dice que ella fue sacando “todos los cuerpecitos de los niños y los armé ahí en la entrada de la iglesia” (p. 46) y Santa Tecla precisa que, “había cuerpos con dos manos izquierdas y otros que no correspondían al niño” (p. 47). “El infierno nos tocó todo a nosotros” (p. 47), dice San José. “A mí” (p. 47), responde Viajero. “Por eso. Lo mismo. Usted y todos son la misma cosa” (p. 47), dice San José.

El retorno de Viajero representa la necesidad que tienen los pobladores desplazados de retornar al territorio en el cual fueron ombligados, práctica ancestral de las culturas afropacíficas que consiste en enterrar el ombligo de los recién nacidos para ligarlos a la tierra de origen.

Varios autores han evocado la relación que existe entre el papel de Viajero en *Kilele* y otros héroes de la tragedia que tuvieron que descender al mundo de los muertos como Ulises o Eneas (Acosta, 2017; Jaramillo, 2016). Así como Ulises, Viajero es un desterrado que busca retornar para reencontrarse con su familia (Acosta, 2023). Lo cierto es que Viajero “vive en un presente plagado de fantasmas” (Acosta, 2012b, p. 79) y por lo tanto debe descender al mundo de las ánimas para enfrentarse al imperativo de ofrecerles una segunda muerte y “devolverles la dignidad” (p. 80).

Jiménez (2024) resalta el papel de héroe épico de Viajero quien representa a “un mortal de origen divino capaz de encarnar los valores de su pueblo” (p. 78) y debe además reestablecer el orden y el equilibrio quebrantado que conduce a su comunidad a la desintegración. En ese sentido, el papel épico de Viajero “pone en escena un ritual sagrado” (p. 87), buscando conectar el mundo divino del cual viene con el mundo humano, del cual también es parte. Por esa razón, Jiménez concluye que Vergara construyó en su obra “un universo sagrado, emulando la perspectiva religiosa de los pueblos afrochocoanos” (p. 94).

En el cuadro trece, aparece Atrato para llevarse a Viajero. Los santos lo persiguen. Las abejas comienzan a zumbear. Las ensombrilladas aseguran que es un augurio de tiempos mejores. Momento en el que la gente retorna a sus viejos dioses y los secretos funcionan de nuevo. Aseguran que esto es obra de Viajero. Ahora se ha convertido en una leyenda. Aseguran haberlo visto por Riosucio, pensaban

que se lo había tragado el río. Pero Felicia dice que lo vieron viniendo río abajo en una champa. Y como es de la familia Mina, dicen que sus secretos han comenzado a hacer efecto en los que participaron en la masacre. “Dicen que ya ninguno de los que participaron en la masacre puede dormir. Que cuando cierran los ojos se les aparecen los niños muertos bailando como cuando uno se va temprano de un gualí” (Vergara, 2012, p. 49). Al parecer no pueden dormir y “la falta de sueño los está enloqueciendo” (p. 50).

En ese momento, Atrato y Viajero pasan frente a las ensombrilladas y su presencia las enmudece. “Aquí ya no hay nadie ya” (p. 50) dice Santa Tecla. “Pero si está plagado de difuntos” (p. 50) señala San José. “Pero eso ya no es gente” (p. 50), afirma Santa Rita. “Pero aquí estamos otra vez” (p. 50), interpone Viajero, “y sea eso lo que sea, si me arriesgué a venir fue solo para enterrar a los muertos. Se lo prometí a mi madrina. ¡Ella se me llevó a Rocío! (...) ¡Vine a pagarle la promesa!” (p. 50).

El papel del testigo es resaltado por varios analistas de *Kilele*, entre ellos Gómez (2021), quien afirma que el testigo es aquel que “conserva en su memoria las atrocidades de la guerra por haberlas presenciado de manera directa o indirecta, y, habiendo escapado de sus consecuencias, se convierte en encargado de reconstruir y narrar los hechos de violencia” (p. 329). Acosta (2012b) resalta también el papel de testigo que jugó Felipe Vergara en cuanto construyó la obra desde los testimonios de las víctimas, por esa razón lo define como un “testigo de segundo nivel (...) testigo de los testimonios” (p. 62).

Las ánimas escuchan lo que dicen los diosencillos y “comienzan a respirar agitadas. Revisan a Viajero (...). Le hablan al oído” (Vergara, 2012, p. 51). El ánimo de Madrina le dice: “Pero le faltan trescientos ocho velones” (p. 51). Entonces empiezan a responder las ánimas: “Papel y cinta para setenta y siete altares... El mismo número de sábanas blancas (...)” (p. 51). En ese momento interviene Santa Tecla “el problema es que solo somos tres gatos para ciento y pucho difuntos” (p. 51). Entonces Viajero interviene: “Aquí no hay gente ya” (p. 51).

Viajero trata de moverse sin lograrlo: “¡No puedo moverme! El pueblo de mis abuelos no existe. Donde había casas, ahora solo hay palmas” (p. 52). Los Santos y las ánimas le recuerdan su genealogía, el poder de Makerule y de los Minas. Entonces Viajero comienza a recobrar sus fuerzas mientras expresa: “¿Si no soy yo entonces quién?

¿Si no es aquí, entonces dónde? ¿Si no es ahora entonces cuándo? ¡Debemos gualí por los niños! (...)” (Vergara, 2012, p. 53).

Viajero empieza a andar. En sus manos, van apareciendo ofrendas para los muertos. Las ánimas y toda una romería lo siguen en procesión. Las ánimas se ven cada vez más contentas. Hacen parte de su propio funeral. Arreglan sus propios altares. Van a sentarse en frente de ellos. (Vergara, 2012, p. 54)

Mientras tanto, avanza el coro de las ánimas:

Había una vez... había... Gualí por los niños.
¡Gualí! ¡Gualí! ¡Gualí! ¡Sí había cantos!
¡Había cuentos! Había una vez... Cuerentidos niños... Muertos, muertos. Gualí por los niños. ¡Novena por los grandes! Había alabaos!
¡Y había rosarios! ¡Había velones! ¡Y había altares! (...) ¡Y había aguardiente con cigarrillos! ¡Y café con galletas de salopan! ¡Hoy son Trescientos ocho velones! ¡Setentisiete altares! (Vergara, 2012, p. 55)

Tanto Jaramillo (2017) como Acosta (2017) resaltan la importancia de los novenarios, los alabaos y los gualís en las culturas afropacíficas, y el valor que cobran estos en las escenas finales de *Kilele*.

Como puede observarse en el *Bunde a Bojayá* de Lubín del Carmen Valencia, recogido por Millán (2009), las comunidades negras en sus bundes también han construido sus propias formas de simbolización respecto a la necesidad de atravesar por el ritual fúnebre.

Los cantos tienen un papel fundamental en el proceso de reparación, como lo señala el trabajo etnográfico de Millán (2009), cantando “se saca el frío del cuerpo, se saca la inmovilidad y la parálisis a que el mundo del horror ha condenado a los cuerpos” (p. 119). Pero, además, Millán afirma que el canto permite la unión entre la interioridad y la exterioridad. Aquí la voz como objeto juega un papel central pues es invocación, pero también mensaje dirigido al Otro.

Viajero recuerda la importancia del ritual fúnebre: “¡Debemos gualí por los niños y velorio por los grandes!” (Vergara, 2012, p. 55). Pero San José expresa que en estos tiempos de guerra ya no hay tiempo. Sin embargo, las ánimas continúan insistiendo: “¡Que vengan los cantos!

¡Que vengan los cuentos! (...) ¡Que traigan los alabaos!
¡Que vengan ya los rosarios! ¡Que traigan los velones!
¡Que se armen, por fin, los altares!” (p. 55). Mientras tanto, Viajero continúa con su tarea de ayudar a las ánimas a cruzar el umbral de la muerte: “¡Dígale adiós a su casa!... ¡Dígale adiós, gran pendejo! Dígale adiós a su hija. ¡Dígale adiós, gran pendejo! (el ánima se despide) ¡Dígale adiós a su papá! (...) Dígale adiós a su mujer (...)” (p. 55). A su paso, las ánimas se van despidiendo mientras recuerdan las cifras: “Setentisiete levantamientos de tumba” (p. 56) y exclaman: “¡Apaguen las luces! ¡Retiren las mariposas negras de papel! ¡Quiten los velones! ¡Adiós a los adornos! Adiós. ¡Esto es gualí por los vivos! ¡Novena por los vivos! ¡Levantamiento! ¡Levantamiento! (...)” (p. 56). Pero este levantamiento no es solo para los muertos: pues las ánimas agregan: “¡Levantamiento de tumba pa’ los vivos!” (p. 56).

En ese momento, “Viajero se queda en el centro del espacio, en el umbral de la muerte, rodeado por las ánimas, que ya parecen descansar” (p. 56).

Como ha sido indicado en distintos análisis sobre la masacre de Bojayá, el ritual fúnebre es fundamental para lograr que la comunidad alcance un equilibrio y pueda recuperar tanto su tierra como su relación con el río (Acosta, 2017; Jaramillo, 2016). En ese orden, la imposibilidad de celebrar los rituales fúnebres, de acuerdo con su orden ritual, constituyó un daño sociocultural y simbólico (Jiménez, 2024). “Luego del 2 de mayo acá no se hicieron novenas, porque primero no se pudo hacer velorio (...), las condiciones que había aquí no favorecían porque la gente estaba muerta pero el combate seguía” (Bello *et al.*, 2005, p. 83). Pero tampoco fue posible el entierro, pues “los muertos no han terminado de identificarse, no se han nombrado, no han podido marcar la tumba con una lápida o un árbol que les permita fundar el lugar donde pueden ir a conversar con los antepasados” (p. 83).

A esto se suma que muchos de los sabedores y las cantadoras, así como los que manejaban el arte de los secretos, cayeron muertos y otros fueron perseguidos por los grupos armados, de manera que los encargados de la transmisión oral de las tradiciones no estaban para restituir el equilibrio en la comunidad (Bello *et al.*, 2005).

La importancia de *Kilele* en relación con la imposibilidad de oficiar los rituales fúnebres radica no solo en su papel simbólico sino en el valor performativo de la obra, pues el papel activo del público, propio de las obras



performativas, permite que los asistentes transiten también por “el proceso sagrado de destrucción y restauración de la comunidad” (Jiménez, 2024, p. 101).

Así, como lo hace notar Acosta (2012a), *Kilele* posibilita una cierta catarsis en el sentido de que permite a los espectadores encarar situaciones y emociones que los confrontan y al tiempo los moviliza hacia una cierta purificación. García (2015) alude también al papel catártico de la obra, a partir del testimonio de su director, Fernando Montes, quien indica que “existe la necesidad reprimida de llorar la masacre, de poder llorar nuestros muertos, que son fruto del círculo de violencia perpetuado por tantos años en nuestro país” (p. 50).

En el cuadro catorce, luego de un silencio, pregunta Santa Rita que ¿dónde estará Viajero ahorita? Dice estar escuchando su voz, entonces afirma que a Viajero lo mataron. Santa Tecla recuerda que él confiaba en que, “con lo que sabía, nos iba a ayudar a dar la pelea” (Vergara, 2012,

p. 57), pero Santa Rita dice que justo “por eso lo mataron. Al que más cosas sabe, lo mata cualquiera” (Vergara, 2012, p. 57). San José les recuerda que él “ya no estaba contento aquí. Se aburría” (p. 57). Mientras tanto, a lo lejos se escucha decir a Viajero: “Si Tomasa estuviera aquí, estaría orgullosa de mí” (p. 57). En ese momento se oye un disparo que le perfora la carne a Viajero. Entonces Santa Rita reza: “Ahora, y en la hora /vos sos la que me ampara/Saca a esta alma de pena,/ y llévala a descansar” (p. 57).

En el epílogo de la obra la leyenda dice que,

Cuando los viejos dioses retornaron a su cielo,
le permitieron a Viajero subir al cielo y contem-
plar las vidas de los hombres. ¡Qué inmenso
mar de luces! Viajero preguntó cuál era su vida
y la muerte le indicó en un rincón una esperma
que ya estaba a ras de la mesa grande.

Viajero se dirige hacia una vela casi gastada,
saca una vela que tenía dentro del bolsillo, está
tentado a ponerla encima de la gastada, pero
se arrepiente y, simplemente apaga su vela.
(Vergara, 2012, pp. 57-58)

Discusiones y conclusiones

Del duelo truncado a la melancolía

En “Duelo y Melancolía” (1915/1917e), Freud define la melancolía como el estado en el que “la sombra del objeto cayó sobre el yo” (p. 246). En el caso de los habitantes de Bellavista, la sombra del objeto que ha caído sobre ellos es la sombra de los muertos que no han podido ser sepultados y, por tanto, los sobrevivientes quedan inmóviles en el mundo de los vivos muertos. Pero más allá de un duelo no realizado, el padecimiento de los habitantes de Bellavista, como puede observarse en el personaje de Viajero, tiene también rasgos melancólicos, pues esta se caracteriza por la

cancelación de interés por el mundo exterior,
pérdida de la capacidad de amar, la inhibición
de toda productividad y una rebaja del senti-
miento de sí que se exterioriza en autorrepro-
ches y autodenigraciones y se extrema hasta
una delirante expectativa de castigo. (Freud,
1915/1917e, p. 242)

La tesis de Freud es que el objeto perdido se continúa en lo psíquico, de manera que el sujeto experimenta una

suerte de duelo sobre el objeto, aunque este no es localizable. Es como si, al perderse el objeto, la libido se retirara con él. Como consecuencia el yo se empobrece. Freud anota que a pesar del rebajamiento y de los autorreproches que el yo se dirige, parece no existir en él la vergüenza. Por eso indica que “se complace desnudándose a sí mismo” (p. 245). Así pues, una parte del yo parece erigirse como modelo y otra como un yo rebajado. Una parte se contrapone a la otra. De allí el carácter heroico, pero también de padecimiento de Viajero.

Cuando un sujeto dirige a sí mismo algún reproche, realiza el siguiente movimiento: utiliza un precepto moral de la cultura que ha hecho propio, para señalar una falla en él mismo. Ese mismo proceso hace que la denigración del sujeto de sí mismo no se corresponda con él y parezca dirigida a otro. Los sujetos se muestran “como si hubieran sido objeto de una gran injusticia” (Freud, 1915/1917e, p. 246). En el caso de Viajero, estos reproches tienen que ver con el deber moral de enterrar a los muertos, pero también el deber cultural de oficiar el ritual del novenario con alabos y gualis. Estos aspectos se observan en la obra y se resaltan a partir del papel que juega Atrato como el padre que demanda a Viajero cumplir con su deber moral.

Pero este deber recae también como una sombra del objeto sobre el yo, “quien, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado” (p. 246). Él es entonces el objeto abandonado y los autorreproches surgen de saber que “uno mismo es culpable de la pérdida del objeto de amor” (p. 248). El problema de los sobrevivientes de la masacre es que cargan con la sombra del objeto y con un sentimiento de culpa que se traduce en autorreproches por lo sucedido.

El Tabú de la muerte

El tabú de la muerte expresa un límite simbólico que permite mantener el equilibrio entre los asociados. Así pues, aunque el asesinato del enemigo transgrede el mandamiento *No matarás*, dicha acción es legítima en los contextos de guerra, siempre y cuando se mantenga el tratamiento ritual para con los muertos. El tabú recae en igual sentido sobre los deudos, quienes también deben mantenerse apartados. Nadie deberá acercarse a ellos, porque les caerá mala suerte. Se considera, además, que “el espíritu del difunto no abandona a sus deudos, no deja de ‘rondarlos’ durante el periodo del duelo” (Freud, 1912-13, p. 59).

El tabú sobre el nombre del muerto busca evitar su retorno. Las ceremonias pretenden mantenerlo alejado. Los vivos tienen miedo de que el alma advenga como enemigo en forma de demonio. Pero, además, los muertos atraen a los vivos, de manera que parecen arrastrarlos consigo hacia la muerte. Por eso afirma Freud que “los muertos matan” (p. 65). Ese es el problema de los habitantes de Bellavista y la necesidad que tienen de enterrar a sus muertos a través de los rituales fúnebres de su cultura, para trazar de nuevo el límite entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Así pues, para que los vivos se sientan a salvo de los muertos, es preciso que se instale un límite, el cual es reforzado por lo simbólico a través de los actos rituales.

Pero cuando los muertos, en vez de encontrarse en el más allá, están más acá, los vivos terminan contagiados por el terror que emanan. Lo que indican los hallazgos etnográficos explorados por Freud es que el muerto envidia a los vivos y, como quiere su compañía, termina matándolos a través de enfermedades. En ese sentido, el problema de los habitantes de Bellavista y el drama presentado en *Kilele*, muestra que, al no poder enterrar bien a los muertos, los allegados quedan del lado de los que le arrebataron la vida, y entonces la culpa termina carcomiéndolos.

Los sentimientos hostiles permiten la identificación con el agresor, y terminan arrastrados por la enfermedad contagiosa del muerto-vivo. La única forma de librarse de la culpa será a través de la proyección paranoica, la cual retornará en la imagen persecutoria del muerto, como puede observarse en buena parte de las escenas de *Kilele*, una de las cuales muestra a Rocío arrastrada por las ánimas.

En todo caso, el límite impuesto por el tabú, el cual es homólogo a la conciencia moral, tiene como función, en primer lugar, impedir el crimen, y, en segundo, cuando el límite falla, tramitar la transgresión del mandamiento *No matarás*. Sin este límite, aunque el mal se expande sobre aquellos que transgreden la prohibición, también retorna como conciencia de culpa y enfermedad contagiosa sobre los allegados.

Cuando los cadáveres insepultos pululan por las calles, cuando los cuerpos yacen a orillas del río o sus restos desmembrados son puestos en fosas comunes, es preciso preguntarse si aún puede llamarse muerte a la muerte insepulta.

En el trabajo sobre el rito y el juego, Agamben (2001) muestra la relación entre rito y juego, infancia y muerte; la cual se traduce en el equilibrio temporal producido por la

relación entre sincronía y diacronía. Según indica, si predomina el rito, eje sincrónico, estamos en un mundo donde el tiempo se detiene, pero si predomina el juego, eje diacrónico, los días transcurren sin que exista la posibilidad de que el calendario se reinicie.

En *Kilele*, el tiempo parece detenido a causa de un ritual que ha quedado truncado. Si el rito se impide, el tiempo quedará detenido. Este es el destino de los habitantes de Bellavista cuyos deudos fueron arrojados en fosas comunes. Cadáveres cuya muerte viva aparece de manera persecutoria en cualquier parte, clamando ser enterrada. Mientras tanto, los sobrevivientes cargan con la sentencia de ser vivos muertos.

El canto de los guacos

El presagio de las aves mortuorias aparece en varios relatos sobre el cadáver insepulto. En *La Hojarasca*, cuando el momento de trasladar el cajón del muerto ha llegado, el tiempo que estaba detenido parece reiniciar y, en ese momento, se escucha el canto del alcaraván (Cardona, 2021). “Lo oyes?” Sólo entonces caigo en la cuenta de que en uno de los patios vecinos está dando la hora un alcaraván” (García-Márquez, 2014, p. 164). Los alcaravanes han llegado atraídos por el cadáver. “Los alcaravanes cantan cuando sienten el olor a muerto” (García-Márquez, 2014, p. 169).

En *Antígona*, un fuerte viento sopló sobre el polvo y llenó la atmósfera de putrefacción. Una vez el cuerpo queda nuevamente expuesto, Antígona “reaparece junto al cadáver lanzando, dice el texto, los gemidos de un pájaro al que se le ha robado a su cría” (Lacan, 2007, p. 317). Los gemidos de las aves del presagio de muerte parecen señalar la invocación que advierte sobre el límite de la segunda muerte.

El grito de Antígona también es testimoniado en *Las fenicias* de Eurípides, al ser comparado con el de “la madre desolada de una nidada dispersada, que lanza sus patéticos gritos” (Lacan, 2007, p. 317). Esa es la advertencia que lanza el alcaraván y también el guaco, “esto nos muestra qué simboliza siempre en la poesía antigua la evocación del pájaro” (p. 317). Así pues, el valor que tiene en *Kilele* el canto de los guacos es precisamente el de anunciar la muerte, pero también el de advertir sobre la necesidad de oficiar la segunda muerte a través de los rituales fúnebres.

El papel del héroe trágico

Como se ha señalado, existe una fuerte relación entre el drama de Viajero en *Kilele* y *Antígona*. En esta última,

lo que intenta Creonte es borrar el nombre de Polinices del registro simbólico. Por eso, el deber de Antígona es oponerse, pues, si “cumple con la obligación de honrar la memoria del difunto, de abrirle un espacio a su nombre en la memoria de los vivos (...), entonces (...) hace las paces con el muerto” (Zorio, 2011, p. 259). Si Antígona puede situarse en esa posición es porque se encuentra en la zona entre la vida y la muerte. Esa es la función de Viajero en *Kilele*, por esa razón, tendrá que terminar pagando el sacrificio como víctima propiciatoria.

El papel del héroe de la tragedia es el de oficiar una purificación. Por eso, el dolor es parte central del drama. En el caso de Antígona, está condenada a la fatalidad, a la calamidad. Ella debe atravesar ese umbral y, por eso, afirma que “su vida no vale la pena ser vivida” (Lacan, 2007, p. 315).

El héroe de la tragedia carga con la culpa trágica. Su papel consiste en la sublevación contra una autoridad divina o humana y el coro lo acompaña con sus sentimientos de simpatía. Pero, mientras el héroe carga con la culpa trágica, descarga al coro de la suya, es así como se convierte en el redentor del coro.

La tragedia tiene como función permitir la catarsis y, por eso, el héroe juega un papel fundamental como *pharmakoi* (remedio). Aristóteles señala el carácter melódico como “el más elevado de los adornos de la tragedia” (1963, p. 11). En su disertación termina exaltando el carácter de lo bello, presente en la melodía que acompaña siempre la tragedia. Esa melodía está asociada a la catarsis, pues es gracias a ella que se logra el apaciguamiento de las emociones en juego, “que son el temor y la piedad” (Aristóteles, 1963, p. 11). Por ello, en la tragedia la catarsis es purificación; esa es la función de los alabao y los tambores en *Kilele*. En *Antígona*, ella debe cumplir el papel de *khatarsios* para enfrentar el *pharmakos* (el mal) y para que el equilibrio retorne, es necesaria la purificación (*khatarsios*).

Como Antígona, Viajero está entre dos muertes. La segunda, la muerte ritual y, por tanto, simbólica, es la que ha quedado truncada. Como la segunda muerte es la que permite el pasaje del cadáver ominoso a la muerte simbólica, la sentencia de Creonte perpetúa la figura del muerto-vivo a través del cadáver putrefacto.

El sobreviviente y el testigo

El testimonio sobre la violencia es un asunto sobre el que “algunos supervivientes prefieren callar”, tal y como lo anota Agamben (1999/2000, p. 14). La experiencia violenta

no puede testimoniarse por completo, pues quien la ha vivido no sabrá lo que fue, ya que ha sucumbido en ella. Por su parte, los que sobreviven tampoco logran prestar un testimonio integral.

En la guerra, el sobreviviente presta su voz para testimoniar aquello que el testigo integral no puede porque ha sucumbido. Ni vivos ni muertos, como el musulmán de los campos de concentración. “Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (Améry, citado por Agamben, 1999/2000, p. 41). El musulmán es el muerto vivo cuya vida se ha extinguido y solo espera el momento de la muerte. Se les considera no-hombres, cuya vida puede ser arrebatada impunemente porque ya no se les considera humanos.

En este lugar fronterizo entre el hombre y el no-hombre, entre la lengua y la no-lengua, se instala el valor de la obra de arte, la voz literaria que revela el vacío de enunciación. Esta condición del lenguaje, a la que también puede retornar Viajero en su condición de hundido, permite que advenga desde allí algo de la verdad de lo intestimoniable. Es desde allí que surge el testimonio (...). “*El testimonio tiene lugar en el no-lugar de la articulación*” (Agamben, 1999/2000, p. 137).

Desde el orden de la voz surge una potencia capaz de testimoniar sobre la fatalidad, pero también de invocar a las ánimas para que concurren en el ritual fúnebre truncado. Este es el valor que tiene la significación de *Kilele* como expresión que representa unión, fiesta, alboroto, pero también grito de rebeldía. En las culturas afropacíficas, esta voz tiene lugar en la temporalidad marcada por los tambores, pero también en las invocaciones proferidas a través de los alabao y los gualis. De esta forma, en el alboroto del bunde confluye tanto la voz del lamento como el grito de rebeldía e insurrección (Rolnik, 2019) contra las formas de sometimiento que buscan imponer los nuevos dioses.

Referencias

- Acosta, P. (2012a). El cuerpo del dolor. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 6, 52-66.
- Acosta, P. (2012b). *Escenas de reconocimiento. Aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de Kilele, una epopeya artesanal* [Trabajo de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
- Acosta, P. (2017). Acerca de los procesos de reparación en obras performativas. *Pensamiento, palabra y obra*, 17, 76-93.

- Acosta, P. (2023). Consideraciones sobre el arco dramático de Kilele y Arimbato frente al arco dramático fáctico de las poblaciones que habitan el Chocó. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18(1), 28-47. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.ckap>
- Agamben, G. (1999/2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Pretextos.
- Agamben, G. (2001). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.
- Aristóteles. (1963). *Poética*. Paidós.
- Bello, M., Martín, E., Millán D., Pulido, B. y Rojas, R. (2005). *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Universidad Nacional de Colombia.
- Cardona, H. (2021). La voz del niño en el acto de sublevación por el cadáver insepulto. Testimonios sobre la fatalidad de una guerra que no termina. *Desde el Jardín de Freud*, (21), 407-427. <https://doi.org/10.15446/djf.n21.101256>
- CNMH. (2010). *Bojayá. Una guerra sin límites*. CNMH.
- Freud, S. (1912-13). Tótem y Tabú. En *Obras completas*, vol. XIII (pp. 1-164). Amorrortu.
- Freud, S. (1915/1917e1915). Duelo y melancolía. En *Obras completas*, vol. XIV (pp. 235-255). Amorrortu.
- Friedlander, S. (1975/1989). *Historia y psicoanálisis*. Universidad Nacional de Colombia.
- García, C. (2015). Teatro híbrido. El guaco y la paloma. *Teatros, memoria y posconflicto*. 21, 43-53.
- García-Márquez, G. (2014). *La hojarasca*. Penguin Random House.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, D. (2021). Dramaturgias del conflicto armado en el teatro colombiano contemporáneo. *Revista Caracol*, 22, 308-332. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i22p308-332>
- Jaramillo, M. (2016). Bojayá en el teatro colombiano. Kilele, drama de memoria y resistencia. *Revista de Estudios Colombianos*, 47, 104-111.
- Jiménez, B. (2024). *Habitar la violencia: fugas de la tradición teatral en tres dramaturgias colombianas* [Trabajo de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
- Kleutgens, I. (2005). *Ese Atrato que juega al teatro* (Tomo I). Diócesis de Quibdó.
- Kleutgens, I. (2008). *Ese Atrato que juega al teatro* (Tomo II). Diócesis de Quibdó.
- Lacan, J. (2007). *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- Lacan, J. (1966/2008). Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos I* (pp. 227-310). Siglo XXI.
- Moreno, B. (2008). *Goces al pie de la letra*. Universidad Nacional de Colombia.
- Millán, D. (2009). "Ya no me debo al Limbo porque la gente bailando está". *Prácticas de memoria en Bojayá, Chocó* [Trabajo de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
- Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre dramaturgia y conflicto armado (primera parte)*. Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Ministerio de Cultura. (2013). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre dramaturgia y conflicto armado (segunda parte)*. Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Vergara, F. (2012). *Kilele. Una epopeya artesanal*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Vernant, J. (2002). 'Edipo' sin complejo. En J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet. *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1 (pp. 79-101). Paidós.
- Zorio, S. (2011). El dolor por un muerto-vivo. Una lectura del duelo en los casos de desaparición forzada. *Desde el Jardín de Freud*, 11 251-266.