

# EL CUERPO DEL DOLOR\*

## THE BODY OF PAIN

Paola Helena Acosta Sierra\*\*

*\*\* Profesional en Estudios Literarios, PUJ. Magíster en Política Social, PUJ. Especialización en Resolución de Conflictos (en curso), PUJ. Consultora externa de International Finance Corporation –IFC– World Bank Group. Directora del Departamento Académico de Artes de la Escena del Politécnico Grancolombiano. Investigadora, docente y coordinadora en las áreas Humanística e Investigación en el programa de Producción Escenográfica y Visual de Lasalle College International.*

### RESUMEN

Sobre la base neutra de un cuerpo funcional, el cuerpo se reconstruye desde el movimiento. La expresión del dolor se encarna e incorpora en los cuerpos modificando las tensiones y distensiones en una dinámica que conecta coyunturas, nervios y tendones con las emociones. En esta ponencia se propone una reflexión, desde la representación y la presentación (performance), acerca de la construcción de cuerpos del dolor que se derivan de escenarios de violencia, especialmente en contextos de violencia social, y sobre la respuesta desde las artes performativas en la construcción de cuerpos que se transforman en lugares de dolor para ofrecer lugares de memoria, reconocimiento y redención.

### PALABRAS CLAVE

Cuerpo de dolor, artes performativas, arte dramático, violencia social, memoria, reconocimiento.

### ABSTRACT

On the neutral base of a functional body, the body is reconstructed from movement. The expression of pain is embodied and incorporated in bodies changing tensions and distensions across dynamics that link articulations, nerves and tendons with emotions. This paper suggests a reflection from the perspective of acting and performing about the construction of bodies of pain that derive from violence settings, specifically from social violence, and about the response, from performative arts, in the construction of bodies that change themselves into places of pain that offer at the same time places of memory, recognition and redemption.

### KEY WORDS

Body of pain, performative arts, dramatic art, social violence, memory, recognition.

---

\* Recibido: julio 18 de 2012, aprobado: agosto 20 de 2012

Las reflexiones que se exponen a continuación han tenido origen en diferentes acontecimientos: el primero y más general es la manifestación constante de la miseria humana, en especial relacionada con la violencia que está asociada a condiciones y condicionamientos políticos y sociales que generan vulnerabilidad y en términos menos técnicos: hambre, frustración, rabia, indefensión, miedo, angustia y sin lugar a dudas, terror, algo que podríamos llamar la realidad de un país deteriorado social y moralmente. El segundo, la muerte de algunas personas cercanas en situaciones de violencia por causas políticas y culturales, como las que seguramente muchos de los presentes han tenido que padecer. El tercero, el encuentro con obras y artistas comprometidos con un decir y un testimoniar sobre ese mundo del dolor.

## MELODRAMA

Empecemos por retomar una idea de cuerpo que se conformó en torno a un estilo teatral, que a su vez fundó un género, a saber, el melodrama. Según Charles Nodier, escritor y crítico francés de la primera mitad del siglo XIX, el melodrama nace con la Revolución Francesa como un intento de restablecer un orden perdido, específicamente, un orden moral. Es decir que el melodrama se circunscribía, si seguimos a Nodier, a un contexto social concreto en el cual cumplía una función relacionada con un campo axiológico, con un conjunto de valores que se instituían. (Percival, A. & Escobar, J., 1984: 143)

El melodrama conjuga tres elementos que le son esenciales: un acompañamiento

musical, que enfatiza las emociones que sienten los personajes en determinadas situaciones del drama, y que es, en efecto, de donde se deriva etimológicamente la palabra melodrama (melos = música); segundo, una estructura moral dicotómica en la que se opone bondad/maldad, virtud/vicio; y un elemento particular de expresión actoral y de énfasis de las emociones del personaje centrado en la gestualidad.

La relevancia cultural del género melodramático, que se origina en el último cuarto del siglo XVIII en Europa y que tiene una importante incidencia hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se ve desplazado en gran medida por el naturalismo, es semejante a la incidencia del cine norteamericano en la cultura popular contemporánea. Nuevamente resalta la idea de una función social del teatro, específicamente del melodrama, que retomaremos más adelante.

Por ahora, lo que interesa acá es la construcción de un telón de fondo para el análisis del cuerpo del dolor que representa la relación entre cuerpo y drama, cuerpo y dolor, que se constituyó en torno al melodrama.

El cuerpo en el melodrama es un cuerpo que se conforma sobre la técnica de la pantomima, es decir, una técnica y arte de representación en el cual la voz y el texto están ausentes y en que la representación de las emociones y afecciones de los personajes recaían principalmente en la gestualidad y en el movimiento. El melodrama toma prestado el arte de la pantomima por su inmediatez visual, es decir, por la vinculación directa y evidente

entre una cualidad psíquica y una cualidad física visible. Los personajes con bajas cualidades morales eran representados de tal forma que evidenciaban con el cuerpo su naturaleza, en esta medida, los cuerpos contrahechos poseían cualidades morales contrahechas. No obstante, esta relación entre la psiquis y el cuerpo no era exclusiva de la esfera teatral, era más bien un modo de entender la realidad humana que era compartido en diferentes esferas de la cultura de la época.

El melodrama era contemporáneo de la frenología, que consistía en la “ciencia”, ciencia entre comillas gigantescas, de conocer las cualidades morales y psíquicas de un individuo por el estudio de sus facciones y rasgos faciales (fisiognomía), de su estructura craneal (craneometría) y de su conformación corporal. Franz Joseph Gall, el fundador de la frenología, estudió casos de jóvenes en centros de reclusión, y determinó relaciones que tuvieron una gran incidencia en la criminología de esa época. Un manual de frenología de finales del siglo XIX incluye los siguientes comentarios (Pedraza, D., 2007: 44-48).

Las mandíbulas prominentes en la parte superior marcan malicia extrema; las carnosas afición al lujo y a la vida fácil; las secas malicia y desconfianza; las llenas de pelo a pereza (Pedraza, D., 2007: 22).

Las orejas grandes y estrechas indican larga vida; la grandes y anchas facilidad para enfadarse; las grandes y colgantes afición a las riquezas; las delgadas y secas, inestabilidad; las muy pequeñas escasa vida y malignidad; las redondas anuncian un carácter

poco dócil; las pegadas a la cabeza bondad natural (Pedraza, D., 2007: 21).

El rostro se concebía como un espejo del alma, bajo una lógica según la cual lo invisible, entendido como un trasfondo de intenciones y cualidades morales era visible en un cuerpo que, en esta concepción, consistía en una envoltura que tomaba la forma de su interior.

Sin embargo, a pesar de la cercanía conceptual detrás de la frenología y el melodrama, en el melodrama no solo se hacían visibles las cualidades morales por una suerte de encarnación en un cuerpo, sino que las emociones, es decir, los estados afectivos de los personajes, se hacían visibles por una gestualidad casi estereotipada que los hacía evidentes. El campo semiótico, en efecto, el código de significaciones en el melodrama, se construye en una dinámica que se contrapone a la cotidianidad, pero que al mismo tiempo facilita la conexión con una esfera de la emocionalidad que no se soporta sobre la intelectualidad del texto, sino sobre la amplificación del gesto. El cuerpo de los actores se distorsiona vehementemente para producir un mayor efecto en el público.

El cuerpo de los actores en el melodrama está en función de un efecto, el sufrimiento de los personajes, que cuando se trata de caracteres nobles e inocentes, se entiende como un dolor que debe ser compensado y cuando son caracteres viciosos y malignos como el castigo que deben recibir por sus actos. La expresión física del sufrimiento, en el caso de los héroes y heroínas, buscaba las lágrimas y la piedad del espectador,



Obra: "Ricardo III", Fotografía: Angélica Castillo Mejía

en un contexto en el que se establecía un orden claro entre bondad y maldad, entre héroes y villanos.

Los melodramas, en contraposición a las tragedias, siempre terminan bien, siempre los personajes de corazón noble se ven recompensados al final con fortuna, amor y felicidad. En los melodramas se asiste a una trama que busca la tensión emocional del espectador, su sufrimiento compasivo, para devolver al final una gratificante sensación de que las cosas otra vez están bien. Son discursos notoriamente esperanzadores.

Los cuerpos del dolor en el melodrama, en este caso las representaciones corporales del dolor, cumplen una función clara en relación con un público, una masa de

espectadores que buscan precisamente un efecto alentador, en el que la moraleja siempre es la misma: el bien siempre triunfa sobre el mal. Las recompensas incluso no se remiten a una esfera supraterrrenal o a una trascendencia moral, las recompensas de ese ser bueno y noble e inocente son bastante materiales, se realizan. Relatos para antes de dormir.

Sin embargo, se debe rescatar aquí el vínculo que se establece en el melodrama entre una sociedad homogeneizada, el pueblo, y un espectáculo que funciona como un dispositivo de desahogo o descarga emocional.

Esta primera aproximación a los cuerpos del dolor desde el melodrama, permite descubrir ese pacto que se establece

entre el espectáculo y el ser social como espectador donde las obras no solo hablan a un yo individual sino a un nosotros plural. La pantomima, por su lado, facilita la expresión de lo indecible que solo se puede manifestar a través del gesto y entender a través de la mirada. La pantomima canaliza la mirada y la convierte en gesto.

Pero el melodrama, en su simplicidad moral y en su efectividad emocional establece una relación con la realidad difusa, en la que la cotidianidad difícilmente encaja en esos modelos, en la que los gestos y las posturas usuales difícilmente se ven expresadas por esa gestualidad exacerbada. El dolor y el sufrimiento, tanto social como individual, encuentran en el melodrama una expresión desnaturalizada, que agota su función catártica en la emoción inmediata. El efecto anestésico ante el dolor es muy cercano al olvido y la enajenación.

A pesar de la manifestación contracultural que se puede detectar en el melodrama, como respuesta a una alta cultura de las élites que es excluyente y denigrante hacia el pueblo, concepto que aglutina la idea de vulgar, bajo, inculto, grotesco, bufo, pobre, etc., es decir, el pueblo en toda mismidad; a pesar de la benéfica existencia de una manifestación artística popular, el melodrama adolece de realismo. En consecuencia, de identificación, representación y develamiento de realidad.

El efecto del melodrama, como catarsis-olvido, catarsis-liviandad, debe ser renovado constantemente porque yace en la superficie de la compulsión inmediata

del llanto que inserta en el espectador. La verdad de las historias de los melodramas es una verdad que no puede trascender a la esfera de la realidad por su mismo carácter estereotipado.

La relación entre Celina, la protagonista de una de las obras más representativas del género, a saber "Celina o la hija misteriosa"<sup>1</sup>, con la realidad de los espectadores, no podía ser más que como una ilusión, en efecto, la ilusión de ser Celina, o ser el noble Stephane.

Lo que ocurre en el melodrama es que el espectador se convierte en el cuerpo emocional de la trama, en su alma. Es su ilusión, su férreo deseo de que la bienaventuranza pueda ser real, la que permite que el melodrama sea posible y tenga algo de verosimilitud. Es su sentimiento en vilo lo que logra el alivio y la felicidad por el otro, el héroe y la heroína, que son la representación fundamentalmente de una ilusión.

La anatomía del melodrama se resuelve en un cuerpo del dolor grupal. El actor presta su cuerpo gestual como recipiente de las emociones que despierta en el espectador. Siguiendo a Wittgenstein, podría decirse que aquí se produce una gramática del dolor en la que mi dolor se expresa en el cuerpo del otro. El espectador llora por lo que le está sucediendo a la protagonista, su cuerpo llora como respuesta al dolor que se expresa allí, en la escena que se integra en su imaginación como proyección.

La expresión y representación del dolor en el melodrama se vincula con uno de los conceptos clásicos relacionados con el teatro, a saber, el tema de la catarsis



que fue insertado tanto por Platón como Aristóteles en los textos en los que hablaban sobre el efecto estético, es decir, relacionando los fenómenos artísticos, las obras, con el espectador.

La catarsis es igualmente uno de los temas centrales para establecer la relación que existe entre la representación teatral y la conformación de un cuerpo que incorpora y encarna el dolor del Otro en una dinámica que busca un reconocimiento y una purga de ese dolor.

### CATARSIS

La catarsis es un concepto que se ha asociado a la representación teatral desde muy temprano, en efecto, desde la *Poética* de Aristóteles, uno de los primeros textos que podríamos clasificar como teoría estética. En la *Poética*, en el capítulo VI, se señala:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (Aristóteles, *Poética*: 7)

El término de catarsis se puede entender en relación al teatro desde tres enfoques principalmente: uno relacionado con el tema moral que se expone en el libro de Lessing (1997) titulado *La dramaturgia de*

*Hamburgo*, donde el autor plantea que para Aristóteles la catarsis que ocurre gracias a los incidentes que motivan piedad y miedo cumple una función moral, ya que los espectadores se exponen a emociones que los llevaban a ser hombres virtuosos por medio de la medida y la prudencia (*fronesis*) que daba medida a esas emociones. La catarsis que ocurre en las obras teatrales provee de un aparato en el cual los espectadores se enfrentan a situaciones que mueven sus emociones, emociones que los confrontan y entrenan en la medida. En este sentido de catarsis, las obras teatrales cumplen un papel pedagógico importante.

La catarsis es cercana también al campo religioso y a los términos de purificación y redención. La génesis de la tragedia griega, según Nietzsche en *El origen de la tragedia*, se debe rastrear en los ritos religiosos de la Grecia arcaica, especialmente en las festividades dionisiacas de carácter eminentemente religioso. Lo que habría que resaltar aquí en la catarsis teatral es que en su base tiene un trasfondo comunitario, se asiste y se participa de una ceremonia grupal en la que una purificación ocurre entorno.

El tercer enfoque sobre el concepto de catarsis proviene del campo médico. Jacob Bernays, filólogo alemán del siglo XIX, publicó hacia 1857 un trabajo en el que postulaba que la catarsis en Aristóteles debía entenderse como un término que provenía de la tradición hipocrática y recordaba que el padre de Aristóteles había sido médico. Por lo tanto, la catarsis tenía un componente corporal y debía entenderse como purga y eliminación de un estado patológico, como superación

de un pathos. En este sentido es utilizado el término posteriormente por Freud y Breuer en *Estudios sobre la Histeria* (1996) hacia finales del siglo XIX y así pasa a formar parte del corpus conceptual del psicoanálisis.

La catarsis nos sirve para conectar la representación teatral con una esfera social y con una esfera individual, en la que lo público que se ritualiza y se comparte se funde con lo privado, en especial el entorno familiar que se reúne alrededor del espectáculo, y la esfera de lo individual, donde lo íntimo oculto encuentra un eco en el exterior de la percepción y la representación.

Bien sea entendida la catarsis como purificación o purga, implica un estadio de transición. Algo sucede, y sucede en un aquí y en un ahora, es decir, que hay un acontecimiento. Desde el plano social ocurre una actualización de un vínculo, desde el plano individual hay una develación, una abreación<sup>1</sup>.

El cuerpo del dolor es un cuerpo social constituido por la suma de cuerpos que lo componen y que encarnan una identidad. Es, así mismo, una serie de cuerpos individuales aislados del cuerpo social por el silencio y la acción refleja del sistema nervioso, que me remite a un límite corporal en el que mi dolor es percibido solo en mi interior. La catarsis en la representación teatral actúa como canal entre mi dolor y el dolor del otro. Entre mi cuerpo individual y el cuerpo social al que pertenezco.

<sup>1</sup> Aparición en el campo de la conciencia de un afecto hasta entonces reprimido.

## VIOLENCIA SOCIAL Y TRAUMA<sup>2</sup>

Cuando se lanza una piedra al agua se producen ondas en la superficie que se extienden hacia afuera desde un punto concéntrico, estas ondas aparecen por unos instantes para desaparecer luego y dar paso al estado previo de la superficie. En las experiencias traumáticas, es decir, los acontecimientos que generan traumas en los individuos, las ondas –la metáfora incluso podría aplicarse a las ondas cerebrales– que se generan en el estado presente de los individuos y de las comunidades en el momento de los acontecimientos, tienen una incidencia mucho más duradera y determinante de la que tienen los eventos cotidianos por varios motivos: en principio, porque generan cambios importantes en las condiciones de vida de los individuos, por ejemplo, la pérdida de alguna persona cercana que hacía parte de la estructura familiar; además, porque el acontecimiento traumático genera cambios en la percepción que se tiene del mundo, es decir, en la manera como los individuos interpretan el mundo y, en esta medida, como se adaptan a él; tercero, porque el acontecimiento repercute, muchas veces de manera inconsciente, en la vida posterior del individuo, por ejemplo a través de sueños, de ataques de pánico y de estados emocionales alterados, en general, efectos relacionados con el *trastorno de estrés postraumático*. Como consecuencia, el trauma genera una memoria que lleva a revivir el evento en el presente, de manera compulsiva y repetitiva y no puede ser controlado de

<sup>2</sup> Este capítulo ha sido extraído en su mayoría de un trabajo anterior: “La voz de la ausencia”, en el que traté el tema de la reparación a las víctimas.

tal manera que “regresa en pesadillas, *flashbacks*, ataques de ansiedad y otras formas de comportamiento intrusivo repetitivo característico de un marco totalmente apremiante” (Lacapra, 2001: 89).

Las repercusiones de los acontecimientos traumáticos han sido ampliamente estudiadas desde la psicología. En efecto, el término de trauma proviene de la medicina y de la aplicación del lenguaje médico para hablar de las condiciones de daño generado durante un periodo de tiempo en un cuerpo que ha sufrido algún accidente. El trauma “es un término médico que hace referencia a serias heridas corporales o shock resultado de un accidente o de un acto externo de violencia” (Margalit, 2002 125). También el trauma se refiere como “un daño (herida) psíquico causado por un shock emocional cuyo recuerdo es reprimido y permanece no curado” (Olick, 1999: 343). Es muy significativo, al menos desde una perspectiva genealógica del discurso acerca del trauma psicológico, que el lenguaje para hablar del trauma y de las condiciones traumáticas tanto individuales como colectivas, que en muchos casos se proyecta a otras disciplinas como la sociología, la antropología y las ciencias políticas, esté permeado de términos cotidianos que se desprenden del lenguaje para hablar de daños físicos: cura, herida, cicatriz, etc. Se establece entonces una relación entre el daño físico y el daño mental, una relación que metafóricamente construye un cuerpo espiritual.

En efecto, es sobre las estructuras psíquicas del individuo donde repercute el trauma

generando un estado de necesidad y de falencia que afecta el sentido del mundo y al ser social en general. Eric Santner define trauma “como la sobre-estimulación de las estructuras psíquicas de una persona de tal suerte que el individuo tiene que reinventar o reparar la forma básica en la que da sentido al ser y al ser y otros” (Minow, 1998: 64).

En muchos casos, la condición traumática establece procesos de represión de la experiencia, la represión o supresión de recuerdos, en algunos casos la negación del hecho o simplemente el silenciamiento del mismo. Sin embargo, no se debe reducir, como advierte Lacapra (2006: 155), el efecto traumático a la esfera de lo psicológico individual, ya que los traumas sociales, es decir, traumas que se derivan de acontecimientos –*critical events* en términos de Veena Das (1996b)– que afectan a un grupo de personas de una sociedad, tienen repercusiones políticas y sociales a gran escala. Autores como Jeffrey Alexander y Francisco Ortega señalan que existe una importante incidencia en el plano cultural y, en el mismo sentido, en el plano simbólico de una comunidad y de una sociedad, afectando los códigos y las redes sociales y constituyendo un nuevo universo simbólico.

En 1976, el sociólogo Kai Erikson propuso el concepto de *trauma social* para definir el “*ethos* –o cultura grupal– que es diferente a la suma de las heridas... personales que lo constituyen, y es más que estas”. Más recientemente, Jeffrey Alexander propone la noción de trauma social –un modelo que combina un programa fuerte



de investigación en sociología cultural con la preocupación por los efectos institucionales y de poder– y lo aplica a colectividades durante un periodo que trasciende la coyuntura. Para Alexander estos eventos sólo pueden ser entendidos dentro de matrices sociales constituidas por narrativas sociales y códigos simbólicos, los cuales a su vez son susceptibles de cambio substancial de acuerdo con las circunstancias sociales. Yo, por mi parte, he insistido en otras partes en que el concepto puede ser útil para concebir los modos en que el sufrimiento social trastorna las redes simbólicas (en especial aquellas asociadas con la ley, el colectivo y la espiritualidad) e imaginarias (autoridad, nación, religión) que le dan sustento a la vida social (Ortega, 2008: 27-28).

Desde una perspectiva metodológica diferente –aunque también en algunos casos es compartida por Veena Das (2007), en la que el análisis combina ciertos conceptos teóricos, provenientes de la psicología, la antropología, la filosofía y la sociología fundamentalmente, con la interpretación de obras literarias que se recrean como metáforas sobre el trauma–, Cathy Caruth (1996) plantea la representación como una dinámica del trauma en la que suceden una serie de procesos tanto en el plano individual como colectivo que agencian la elaboración de una historia del trauma que permite tanto la aparición de la voz de la víctima –en este caso la víctima activa, como la víctima pasiva que es testigo pero también es víctima por tener un vínculo, normalmente emocional, con la víctima

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

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

En el caso de los traumas sociales, en los que se mezclan las repercusiones psíquicas que se dan a nivel individual, con la repercusiones colectivas, que se dan a nivel social, político, ético y cultural, las representaciones, es decir, las diferentes manifestaciones por medio de las cuales se le da forma al acontecimiento y al trauma –al punto de contacto de la piedra en el agua y a las ondas que genera– parecen necesitar de un lenguaje lo suficientemente integrador para satisfacer esos dos niveles. Un lenguaje que permita la elaboración individual y colectiva del duelo. Se entiende aquí por duelo lo que denominó Freud como *Trauerarbeit* –trabajo del lamento, de la tristeza– (Santner, 1992: 144). En el plano

individual se dan una serie de procesos, incluyendo la supresión del recuerdo, mediante el cual los individuos buscan asimilar y sobrellevar su vida después de la experiencia traumática. Sin embargo, en el plano colectivo, los procesos parecen necesitar de un componente intersubjetivo, ya que se trata de una experiencia que es compartida por un grupo.

La experiencia del trauma social, su correlativo individual y su representación, es atravesada por un mecanismo fundamental: la memoria. Las relaciones entre acontecimiento traumático, trauma y memoria son claras. Pero la memoria, en relación al trauma se puede entender de dos maneras: como el recuerdo de lo ocurrido, es decir, el reflejo de las percepciones que se tuvieron durante el acontecimiento; o como la construcción, mediada por un proceso de selección, de una serie de representaciones que dan forma a los acontecimientos.

## FANTASMAS

Mientras que en mi relación al Otro mediatizada por el fantasma, me paso el tiempo, como yo, marcando límites para impedirle violar mi intimidad, "he aquí que ahora un Otro se dirige a mí, solicitando un oyente inédito a quien le hace oír esta noticia anonadante "En ti, estoy en mi casa"... (Qué sorpresa, ya que) también oigo, en mí, una voz insólita que le responde: "Sí, es cierto, estás en tu casa". ¿Quién dice "Sí"?... el sujeto del inconsciente. ¿A quién le dice "Sí"? A esta extraña absoluta que es la música (cuya significancia puede transmitir la invocación anonadante del Otro) a la cual responde "Sí, no eres extraña para el extraño que soy yo" (Charmoille, *Vivir la pulsión, más allá del fantasma*).

Los fantasmas son entendidos en psicoanálisis como apariciones en el consciente, inconsciente y preconscious de imágenes relacionadas con acontecimientos que tienen una carga afectiva singular. Estos fantasmas se vinculan con el acontecimiento de dos formas: como significantes imaginarios usualmente de deseos o como ocultamientos de un deseo reprimido. En los dos casos guardan una relación especial de referencia al acontecimiento aunque no sea fácilmente descifrable, lo que supone una instancia de transferencia de los sucesos a los que están conectados. El fantasma del padre en Hamlet puede servir de ejemplo de un fantasma psíquico que actúa en Hamlet como aparición de una realidad no dicha que se hace presente gracias al fantasma, a una imagen con una carga de afección o de afecto. Siguiendo esta lógica se plantea una naturaleza simbólica de los fantasmas ya que no son realidades tangibles sino emanaciones del inconsciente. En el caso de Hamlet, la aparición que reclama justicia es el develamiento de un sentimiento de deber filial que impele a Hamlet a actuar.

Para Freud (1999: v.2) los fantasmas, imágenes fantasmáticas, pueden ser desde ensoñaciones conscientes hasta sueños inconscientes, pueden ser también narraciones que el individuo se hace a sí mismo o incluso manifestaciones literarias. Lo que caracteriza a los fantasmas es el hecho de ser manifestaciones visibles que no se abrogan el derecho de pertenecer a la realidad fáctica. No son tampoco alucinaciones en la medida en que hay una conciencia de que son productos de la imaginación.

Una tierra habitada de fantasmas es una tierra habitada de pasado y de memoria.

Una memoria que no se expresa de forma directa sino de manera simbólica como si se tratara de un lenguaje secreto cuyo significado entiendo pero no puedo precisar.

Tras la catástrofe de Bojayá en que murieron aproximadamente cien personas de una comunidad, las personas decían que el pueblo estaba habitado de fantasmas, precisamente de las personas que habían sido enterradas sin los rituales funerarios adecuados, ya que muchos de los cuerpos fueron enterrados en una fosa común por la premura de salir huyendo de ese mundo arrasado y la necesidad de evitar la propagación de enfermedades.

La presencia de esos fantasmas tiene varias lecturas. Por un lado, se puede plantear que en la dimensión cultural de la comunidad se tenía una consciencia de que los cuerpos habían quedado insepultos y que por lo tanto los límites entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos se había roto. Por otro lado, era consciencia de que esas muertes de los seres queridos habían quedado en la impunidad y que por tanto se habitaba en un mundo en el que el orden de justicia había sido anulado. Ambas situaciones hacían que el duelo fuera irrealizable, que la muerte de ellos, de los otros, no se pudiera asimilar.

El mundo de los vivos se veía entonces invadido del mundo de la memoria, pero una memoria mortificada y mortificante, una memoria cargada de aflicción, debido a lo cual la imaginación se manifestaba

de forma misteriosa a través de representaciones fantasmáticas.

Lo que ocurre con los traumas individuales y con los traumas sociales, como dijimos en el apartado anterior siguiendo a Caruth (1996) y a Ortega (2008), es que ocurre una pérdida de sentido que afecta paralelamente la comunicabilidad de los acontecimientos. Esto no significa que no puedan ser referidos y puestos en palabras, lo que ocurre es que las palabras no son suficientes para expresar lo que realmente ocurrió y sigue ocurriendo en la comunidad y en los individuos.

Es precisamente en este punto donde la pregunta sobre la representación cobra sentido, una pregunta que puede expresarse de dos formas: ¿Cómo se pueden representar acontecimientos de una naturaleza excesivamente traumática?, y ¿cómo estas representaciones actúan sobre el mundo social e individual?

Es aquí también donde el paralelo con el melodrama permite dar luces sobre representaciones de la línea de “Kilele”<sup>3</sup> que parecen muy distintas a la estética melodramática. Los cuerpos que se presentan, en especial, la forma y modo en el que se presentan esos cuerpos nos sugiere una manera diferente de relacionarse con la realidad representada.

La pantomima no ocupa el mismo lugar en “Kilele” que la que ocuparía en una obra como “Celina y la hija del misterio”.

<sup>3</sup> “Kilele” es una obra de teatro escrita por Felipe Vergara y cuyo tema central es el entierro de los muertos tras la masacre de Bojayá. El grupo Varasanta la ha presentado desde el 2009 como homenaje a las víctimas. En un estudio anterior realicé un análisis de esta obra en el que buscaba determinar de qué forma “Kilele” podía entenderse, desde los conceptos de la política para las víctimas, como un mecanismo de reparación.

En un trabajo anterior he determinado tres puntos fundamentales en los que se vincula desde un enfoque no solo estético, sino también político, la obra "Kilele" con los acontecimientos de Bojayá. Sin embargo, no debe entenderse acá política como si dijera que la obra tiene un carácter político en la medida en que usualmente se entiende contenido político como algo que representa un enfoque o una posición política concreta. Lo político acá se refiere al hecho de incidir en la esfera de lo social y en la esfera de las relaciones entre los individuos y un ser global que está representado por un Estado, que no se limita realmente a un territorio pero que sí se establece como un conjunto político que está representado por una convención que establece un deber ser y un Derecho. Lo político en este caso se muestra en el concepto de reparación que es un término que se relaciona directamente en política con las víctimas de conflictos sociopolíticos, pero también se muestra en la idea más general de restablecer una comunidad que comparte una identidad imaginaria.

Los tres aspectos que se determinaron en el estudio anterior fueron:

- Construcción y preservación de la memoria.
- Elaboración de sentido.
- Homenaje y reconocimiento.

La forma en la que la representación teatral, en el caso de "Kilele", presta y ofrece un cuerpo del dolor es, desde este enfoque, la posibilidad de presentar y actualizar desde una estética que podríamos denominar como un realismo simbólico el acontecimiento traumático posibilitando

un campo de sentido y permitiendo un dispositivo de catarsis por medio del cual los espectadores pueden darle una voz y un cuerpo a una experiencia que es difícilmente expresada.

La pantomima, como exageración gestual, está presente en los personajes que representaban las fuerzas oscuras que llevaron a cabo los actos nefastos y en los personajes que representaban a los estamentos institucionales externos, que en la obra están encarnados en los modelos de la organización de Modelos Sin Fronteras. La pantomima es posible aquí solo como parodia.

La incorporación del dolor, de ese dolor de los Otros, se llevó a cabo por un proceso de interiorización e interpretación que requería de los actores una apelación a sus propios recuerdos y vivencias, en la línea de Stanislavski y del naturalismo, pero también bajo la idea de una introspección en la línea de Grotowski.

Sin embargo, esa incorporación estaba en función de la simbología de la obra que se estructuró de manera muy estudiada en relación a los acontecimientos ocurridos desde un enfoque que había integrado, gracias a la investigación previa que se hizo en la escritura de la obra, la visión y voz, que en muchos casos yacía en el silencio, de las víctimas y pobladores de ese mundo.

La posibilidad de sentir dolor en el cuerpo de otro es relevante en las experiencias traumáticas ya que posibilita teóricamente un tipo de señalamiento de un dolor cuyo referente fáctico tiende a escapar de vista, donde la referencialidad se construye no solo en relación a los acontecimientos sino



en el hecho de referirse al sufrimiento, es decir, en el acto de señalar el dolor. “Kilele” es en gran medida en un acto de señalamiento del dolor, un dolor que se encarna en el cuerpo de los actores y en el acto de representar. De esta forma el reconocimiento del dolor es un factor integrante de la reparación:

La verdad es entonces ante todo memoria, factor constitutivo de la sociedad y es también conciencia, elemento clave en los procesos de cambio y restructuración (moral o política) en este sentido es un aspecto de la *reparación*, en la medida en que hace parte del proceso de recuperación psicológica de las víctimas, mediante el *reconocimiento* de su sufrimiento (Ceballos, 2002: 8).

Pero ¿cómo se hace posible el reconocimiento? Es decir, alguien puede reconocer que en efecto alguien sufre, sin embargo, la pregunta es mucho más puntual sobre qué sufre o cómo sufre. En la política sobre la reparación a las víctimas hay una serie de conceptos que necesitan, para ser operantes, de una reflexión concreta que logre estructurarlos en acciones concretas; memoria, verdad, reconciliación, reparación, trauma, son conceptos que pierden operatividad en muchos casos en relación a un conflicto humano que afecta todas las dimensiones de los individuos y las comunidades. Entre los documentos públicos sobre las víctimas y la vivencia pasada y presente de estas, hay un gran abismo que requiere de una percepción en gran medida holística que aborde realmente lo que se promulga como “reparación integral”.

La acción reparadora de las representaciones teatrales transita por el reconocimiento actuante del sufrimiento de los otros, la realización de un homenaje encarnado que se actualiza en la representación que se convierte en presentación en un ahora y un aquí por sus cualidades performativas y por la construcción de un sentido y una forma de la memoria.

Los fantasmas que habitan el dolor son reclamados por las visiones encarnadas en los cuerpos del actor y en la materialidad de la escena. Estos fantasmas, manifestaciones imaginarias de un mundo oculto y secreto, se renuevan permitiendo una catarsis compartida en el auditorio que, como en el caso del melodrama, toma prestadas las emociones de los espectadores como cuerpos duales que se realizan en esos otros que asisten a un acontecimiento ajeno que toman como propio.

Pero a diferencia de lo que ocurría en el melodrama, en “Kilele”, que es una obra simbólica que tiene una referencia a un acontecimiento histórico y social, el cuerpo del dolor se transforma en un fantasma corporeizado que presenta ante la mirada un decir y una imagen que hacen emerger una realidad que yace en el inconsciente, en el silencio y en la ausencia, en el pasado inexpresable adecuadamente.

La diferencia principal entre el cuerpo que se presta en el melodrama, que a través de la pantomima busca un efecto directo en las emociones del público, es que en “Kilele” el fondo emocional no es insertado sino extraído de un fondo traumático común, de un abismo de lo que no se puede precisar pero que remuerde y transforma la realidad hasta convertirla



en un mundo habitado por los muertos.

Puede ser, naturalmente, que un espectador pase inadvertido porque de alguna forma es extraño al acontecimiento que re-presenta la obra, porque no comparte el fondo emocional o porque no se produce el vínculo de piedad y compasión que se requiere, sin embargo, al asistir a ese funeral simbólico que es "Kilele", se genera una atmósfera de compenetración dolosa que produce una sensación difícil de precisar pero que apela a un mundo fantasmático y fantasmagórico envolvente que sumerge a los espectadores corporizándolos como parte de la obra, como ánimas del purgatorio que observan, como los muertos vivientes que habitaron y habitan Bojayá, transformándolos a ellos mismos en cuerpos donde se señala el dolor, el dolor del Otro que se convierte en mi dolor y en mi duelo. Reconocimiento y homenaje a las víctimas, una voz que nos habla desde la muerte, una muerte que no hay que dejar pasar como si nada; como si aquí no hubiera pasado nada.

## BIBLIOGRAFÍA

Aritóteles. *Poética*. Escuela de Filosofía Universidad Arcis. Edición electrónica. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>.

Bello, M. et al. (2005). *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bernays, J. (1979). *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama* (1857). Traducido al inglés por Jonathan Barnes y Jennifer Barnes como "Aristotle on the Effect of Tragedy," en

*Articles on Aristotle*, Vol. 4: Psychology and Aesthetics, eds Jonathan Barnes et al. (London: Duckworth, 1979), 154-65.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The Johns Hopkins University Press.

CEBALLOS, M. (2002), "El Papel de las Comisiones Extrajudiciales de Investigación y de las Comisiones de Verdad en los Procesos de Paz. -Aspectos teóricos y experiencia internacional-" [en línea], disponible en [www.dnp.gov.co/archivos/documentos/DJS\\_Documentos\\_Publicaciones/GEGAL\\_comisiones.pdf](http://www.dnp.gov.co/archivos/documentos/DJS_Documentos_Publicaciones/GEGAL_comisiones.pdf), recuperado el 30 de octubre de 2011.

Das, V. (1996a). "Language and body: Transactions in the construction of pain". *Daedalus*, 125(1).

\_\_\_\_\_. (1996b) *Critical Events: an anthropological perspective on contemporary India*. Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. (2007). *Life and Words*. California: University of California Press.

Freud, S. (1984). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

\_\_\_\_\_. (1999). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_. (1996). *Estudios sobre la histeria (Josef Breuer y sigmund Freud) : (1893-95)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Kilele, Gira Atrato 2005, (2006), [documental], Medina et al. (dir.), Bogotá, Teatro Santa Carmela – Polimorfo, producción.

Lacapra, D. (2001). *Writing History Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

\_\_\_\_\_. (2006). *Historia en tránsito*.

*Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lessing, G. E. (1997). *La dramaturgia de Hamburgo*. México: Concejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Margalit, A. (2002). *Ética del recuerdo*. Trad. R. Bernet. Barcelona: Herder.

Minow, M. (1998). *Between vengeance and forgiveness: facing history after genocide and mass violence*. Boston: Beacon Press.

Nietzsche, F. W. (2007). *El origen d la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Pedraza, D. (Ed.). (2007). *Manual de frenología*. Bogotá: Editorial Zenobia.

Percival, A. & Escobar, J. (1984). "De la tragedia al melodrama". En *Romanticismo 2: Il linguaggio romantico*, Genova: Università di Genova.

Olick, J. K. (1999). "Collective Memory: The

Two Cultures." *Sociological Theory* 17(3):333–48.

Ortega, F. (Ed.). (2008). *Veena Das: Sujetos de dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Pontificia Universidad Javeriana.

Santner, E. (1992). "History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma". En Friedlander S. (ed.), *Probing the Limits of Representation*. Cambridge: Harvard University Press.

Vergara, F. (en prensa). *Kilele, una epopeya artesanal*. (Versión final Ministerio de Cultura). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Wittgenstein, L. (1968). *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Editorial Tecnos.

