



La cultura
es de todos

Mincultura

TEATRALIDADES de la

MEMORIA

MEMORIA

MEMORIA

MEMORIA

MEMORIA

MEMORIA

MEMORIA

MEMORIA

Genny Cuervo



TEATRALIDADES DE LA MEMORIA

Diálogos Creativos Entre Víctimas y Artistas
en el Marco del Conflicto Armado Colombiano

Investigadora

Genny Cuervo

Con el apoyo de:

Beca de investigación teatral “Escuchemos nuestras voces”

Programa Nacional de Estímulos 2022

Ministerio de Cultura

Cali, 2022

Patricia Elia Ariza Flórez
Ministra de Cultura

Jorge Ignacio Zorro Sánchez
Viceministro de la Creatividad

Adriana Molano
Viceministra de Fomento Regional y Patrimonio

Fernando Augusto Medina
Secretario General

Ángela Marcela Beltrán Pinzón
Directora de Artes (E)

Equipo de Teatro y Circo
Gina Patricia Agudelo
Coordinadora

María del Pilar Acosta
Miguel Angel Pazos
Rosa Elena González
Diana Marcela Castellanos
Clemencia Noreña
Asesores

Investigadora: Genny Cuervo

Corrección de estilo: José Vazul

Diseño y diagramación: Walter Julián Rodríguez

Asistente de investigación: Claudia González

Producción audiovisual: Laboractores

“Estoy buscando, estoy buscando. Estoy intentando comprender. Intentando dar a alguien lo que viví y no sé a quién. No me quiero quedar con lo que viví. No sé qué hacer con eso. Le tengo miedo a esta desorganización profunda”.

La pasión según G.H. Clarice

Lispector

Resumen:

El diálogo entre artistas y víctimas del conflicto armado colombiano es un gesto artístico característico de nuestro momento histórico. Por ello, el concepto *memoria* ha adquirido relevancia en diversos ámbitos de la creación escénica, aportando al esclarecimiento del conflicto mediante la escucha de quienes han padecido directamente la guerra. Es una tarea de reparación y justicia a la que se adhiere el arte como camino idóneo para la sanación y para la resignificación que requiere este proceso. Este ejercicio investigativo analiza elementos conceptuales y metodológicos que surgen de estos diálogos, con el ánimo de conectar experiencias, indagar prácticas e inspirar nuevas creaciones.

Palabras claves: Memoria, teatralidades, diálogos, víctimas, conflicto armado, sanación, escucha.

Abstract:

The dialogue between artists and Colombian armed conflict victim's is a characteristic artistic gesture of our historical moment. For this reason, the concept of *memory* has acquired relevance in various areas of stage creation, contributing to the clarification of the conflict through listening to those who have directly suffered war. It is a task of reparation and justice to which art adheres as the ideal path for healing and for the resignification that this process requires. This investigative exercise analyzes conceptual and methodological elements that arise from these

dialogues, with the aim of connecting experiences, investigating practices and inspiring new creations.

Keywords: Memory, theatricality, dialogues, victims, armed conflict, healing, listening.

Introducción

La respuesta del arte al llamado de reparación y justicia que impulsa el proceso de esclarecimiento y verdad del conflicto armado colombiano, inspira un gran número de obras y procesos que nos permiten hablar de “Teatralidades de la memoria”.

Este ejercicio investigativo se pregunta sobre las relaciones creativas que se han generado entre artistas y víctimas del conflicto armado, al identificar los elementos conceptuales y metodológicos que surgen de este diálogo, con el ánimo de conectar experiencias, indagar prácticas o inspirar futuros procesos.

La creación artística en un país como el nuestro, signado por la guerra y el deterioro socio-cultural que nos hereda, nos incentiva para entender y dimensionar las características que cobijan a estos diálogos, profundizando en sus implicaciones e instalando los debates pertinentes.

Como artistas, como espectadores, como sociedad, recibimos una invitación para hacernos cargo de la memoria herida que caracteriza nuestra historia; un llamado a valorar el testimonio de quienes fueron directamente afectados, a escuchar sus dolores y a sumar nuestras voces a sus reclamos de justicia y no-repetición.

Al analizar las experiencias de los grupos, artistas y procesos representativos entendemos cómo las víctimas encontraron en el teatro un espacio idóneo para narrarse, denunciar y sanar. Asimismo, reconocemos cómo este diálogo con la memoria íntima y colectiva, arroja nuevas y enriquecedoras percepciones para la creación escénica.

En esta reflexión, las prácticas dramatúrgicas con las mujeres víctimas del conflicto armado del sur occidente colombiano, realizado por la colectiva Laboractores, en la ciudad de Cali, nos permiten profundizar en la importancia que tiene, para las sobrevivientes de la guerra, “hacer relato” y sumar su testimonio a la reconstrucción de la memoria colectiva. Continuando este estudio, la potencia del teatro como espacio de reconciliación, la analizamos en la obra *Victus*, producción de Casa Ensamble, que reúne a ex-integrantes de los grupos armados y la población civil en un proceso de creación teatral. Finalmente, la posibilidad de develar y conectar experiencias de resiliencia, está expresada en la obra *Develaciones*, una apuesta teatral de la Comisión de la Verdad, que fusiona expresiones artísticas de diferentes regiones del país.

Así, a través del estudio de estas experiencias, esta investigación hace memoria de la *memoria*, al proponer una ruta de indagación que nos invita a reconocer la incidencia de la creación teatral en este proceso de reconstrucción social.

OBJETIVO GENERAL

Analizar elementos conceptuales en torno a las teatralidades de las memorias y describir prácticas escénicas gestadas a partir del diálogo entre artistas y víctimas del conflicto armado colombiano.

OBJETIVOS GENERALES

- Analizar características generales de las teatralidades de la memoria y exponer las razones socio-culturales que impulsan estos gestos creativos.
- Describir prácticas escénicas creadas en Colombia que dialogan con el concepto de teatralidades de la memoria.
- Reconocer el aporte del teatro al proceso de reparación histórica que vive nuestro país e identificar cómo estos procesos han gestado nuevas perspectivas para la práctica teatral.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación de tipo cualitativa se propuso una ruta de indagación basada en el estudio de obras, grupos y proyectos, que se relacionan de manera conceptual y metodológica con la línea temática de las “teatralidades de la memoria”.

Para ello se dividió en dos etapas de trabajo:

Etapas

Etapas

Indagación teórica y conceptualización: En esta etapa se reflexiona en torno a la relación entre teatro y memoria, identificando los elementos conceptuales y las prácticas destacadas en esta línea de creación. Esta conceptualización nos permite gestar un lenguaje común y establecer los parámetros de análisis de las prácticas seleccionadas.

Etapas

Sistematización y análisis de las prácticas: En esta etapa se realiza el estudio de las obras, grupos y procesos seleccionados. A través de entrevistas, observación de procesos y análisis de obras, se identifica cómo los elementos conceptuales se expresan en cada práctica: proponiendo nuevas miradas, confrontando perspectivas, aportando nuevos elementos teóricos y sistematizando

los procesos, a manera de guía, para futuras experiencias.

Deber memoria

El diálogo entre artistas y víctimas del conflicto armado colombiano es un gesto artístico característico de nuestro momento histórico. Por ello, el concepto *memoria* ha adquirido relevancia en diversos ámbitos de la creación escénica, e impulsado perspectivas dramatúrgicas y nuevas teatralidades, en las propuestas de artistas y grupos de diversos territorios.

La reconstrucción de la memoria herida, que transitamos como país y que suma las voces de quienes han padecido directamente la guerra, es una tarea de reparación y justicia a la que se adhiere el arte como camino idóneo para la sanación y para la resignificación que requiere este proceso. Hoy, en diferentes espacios, artistas y víctimas se encuentran haciendo del escenario el espacio de convivio que les permite reconocerse, entenderse y acompañarse en esta reconstrucción.

González (2013), en su estudio *Memoria e Historia* nos dice que: “para las víctimas, el trauma supone una ruptura de la memoria porque rompe la continuidad con el pasado y pone en cuestión la propia identidad” (p. 129). Por ello, una víctima del conflicto armado requiere la revisión de su memoria íntima, y si tiene la posibilidad de hacerlo a través de una práctica creativa, impulsa un proceso de resignificación de su experiencia y comprensión de su presente, que le ayuda a sanar y a sumar sentidos en sus reclamaciones de verdad, justicia y no repetición.

Asimismo, el trauma de la guerra también afecta la memoria colectiva y las sociedades establecen diversas formas de relacionarse con él. Para González, las

sociedades pueden relacionarse con sus memorias traumáticas, a través de cuatro maneras diferentes: Pasando por la *exclusión*, cuando la historia es escrita por los vencedores; por el *régimen del silencio*, en el que se llega al conceso social de una amnesia deliberada; una tercera forma, que sería *la inclusión*, en donde se selecciona una versión de la historia que favorece a quienes hacen el ejercicio de memoria; y, por último, un cuarto régimen de memoria, *el conflicto*:

(...) que se produce cuando los historiadores y/o los movimientos por la memoria (cuando no derivan de la exclusión) desafían la historia oficial dominante. Entonces, se rompen tabúes, aparecen las memorias múltiples y los debates se tornan enconados y polémicos. El pasado entonces se vuelve turbulento y problemático. (2013, p. 13).

En un país donde los habitantes de los territorios en guerra, no se ven narrados en las versiones oficiales que el Estado hace de su memoria, se produce un conflicto entre las narraciones oficiales y las memorias de las comunidades que han protagonizado los hechos. El ejercicio que algunas veces hace la historia, sobre todo si trabaja para quienes desean sostener el poder, está encaminado a negar los hechos que implicarían reparación y justicia, optando por suavizar las situaciones, al dar razones que los eximen de responsabilidad, o con las cuales responsabilizan a terceros sin rostro. Si este es el registro que hace la historia oficial, en qué momento escuchamos las otras versiones, las voces de quienes vivieron directamente el conflicto, pues en la mayoría de los casos, difieren del registro que “otros” observadores, efímeros y oportunistas, hacen de ellos.

En este punto, es inevitable el debate entre memoria e historia, con el ánimo

de entender las perspectivas de cada gesto y las razones de su inevitable pugna. Para González, “la memoria instala el recuerdo en lo sagrado, mientras que la Historia lo cuestiona y lo prosaíza (sic). La memoria es un absoluto y la Historia sólo conoce lo relativo” (2013, p. 98). Para las víctimas del conflicto armado colombiano, la memoria de los hechos victimizantes es un absoluto, no pueden ser vistas desde la relativización que hace la historia; porque el suyo, es el relato de la experiencia, el esfuerzo de reconstruir las sensaciones del cuerpo, las emociones experimentadas y las características sensibles de la situación. Desde esta voz, no es posible ampliar las perspectivas y cuestionar la situación. Para la víctima que recuerda, su testimonio es sagrado, porque es el esfuerzo por comunicar la confusión de lo vivido.

Sin desconocer la importancia de la unificación y reconstrucción de hechos, con miras a una narración universal que crea la historia, es importante decir que en nuestro país, las miradas y los ecos siempre se otorgan a quienes ostentan el estatus de la historia oficial, dejando sin amplificación a quienes han vivido una guerra, negada hasta nuestros días, por quienes manipulan la opinión pública. Este proceso de memoria que estamos gestando a nivel nacional, aspira a la reconstrucción de una historia que incluya los testimonios de las víctimas, para que en un punto final se logre explicar el complejo entramado de causas y afectaciones que genera el conflicto armado en nuestro país.

Aquí, el arte cumple un papel fundamental al gestar espacios de encuentro y escucha, que, a través de la creación, impulsan la sanación íntima y colectiva. Porque, como lo señala López (2018): “La creación, como acompañante más allá del lenguaje discursivo, pone imágenes, metáfora, sonido a una herida

impronunciable” (p. 9). Y, allí, cuando el arte presenta un camino de posible expresión para la víctima, instala su ejercicio en un espacio liminal, en donde el *convivio* deviene en *comunittas*, y las prácticas de creación, en tránsitos de acompañamiento y autosanación.

Desde esta perspectiva se han propiciado diferentes relaciones entre las personas directamente afectadas por el conflicto armado colombiano; y, entre las y los artistas interesados en acercar el teatro a sus procesos de reparación y no repetición. Del mismo modo, se da valor al *testimonio* como pilar en la construcción de una memoria colectiva que escuche todas las voces, con la convicción de que para ello se debe *“hacer memoria histórica como un ejercicio crítico. Es decir, renunciar a la pretensión de un relato hegemónico. La memoria histórica no es unívoca ni oficial, sino una acumulación de memorias diversas en diálogo y en tensión”* (Sánchez, 2016, p. 5).

El aporte de este gesto puede leerse en los procesos sociales, así como en las expresiones que encontramos en la escena teatral en los últimos años, en las que identificamos una contundente relación, que ha dado como resultado el surgimiento de procesos, obras y metodologías, propias de este diálogo entre víctimas y creadoras.

¿Qué ha generado esta experiencia en las víctimas participantes del acto creativo? Y, ¿Cómo transforma a los artistas y sus preceptos creativos, el encuentro con las víctimas y sus historias? Son las preguntas que busca responder esta investigación, para analizar esta práctica desde un punto de vista teórico, entenderla desde diversos ángulos, valorarla como expresión de nuestra época, propiciar una guía de trabajo en esta línea creativa y sistematizar experiencias que ejemplifiquen

este ejercicio.

En la mayoría de los casos:

Estos trabajos fueron realizados como tentativas de reparación simbólica, buscando desde el arte contribuir al proceso de curación y justicia social. Esa ineludible cuota de responsabilidad que compete a toda la sociedad civil, a cada uno de los ciudadanos, cuando se viven tales períodos de barbarie, ha encontrado en el arte un trascendente canal de expresión, planteando también una serie de dilemas respecto a las maneras de dar fe sobre tales actos, cuestionando la autenticidad o no de usurpar las voces de las víctimas, de hablar a través de otros, de usurpar o postergar la presencia. Los cuerpos y textos de lo real se han mezclado en las teatralidades actuales para que emerjan, con la menor mediación posible los terribles dramas de nuestro tiempo, y sobre todo para que la memoria no se borre y la condición humanista no sea un tema de los discursos literarios (Diéguez, 2006, p. 1).

En muchas creaciones el proceso adquiere la misma importancia que el resultado, y los artistas se expresan más allá de su obra, en su génesis procesual, al constituir discursos que confrontan las concepciones clásicas de la dramaturgia y el convivio teatral; dando relevancia a una expresión autobiográfica que permite esclarecer, denunciar o enseñar, como lo tuvo en sus orígenes las propuestas del teatro documental de Piscator y Weiss, pero que a diferencia de estos, introduce lo “real” a la escena: las víctimas, sus testimonios, sus archivos, entre otros, sin que esto pase por el procedimiento de ficción:

El Teatro-Documento, como manifestación de un teatro político, introduce directamente en la escena elementos de lo real, trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la «copia de un fragmento de realidad»; hoy el documento puede manifestarse como la irrupción de lo real produciendo un efecto de desgarramiento explícito sobre la escena (Diéguez, 2006, p. 1).

Se ha vuelto la mirada a los testimonios, a valorar el archivo personal y la construcción de la memoria íntima, en ese ejercicio de reconstrucción de la memoria social. Como lo señala Vivi Tellas (2017), a propósito de su propuesta escénica de *Biodrama*, en donde se refiere al retorno de lo real: “Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve -en parte como oposición, en parte como reverso- es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella” (p. 13).

Tellas, identifica en esta tendencia, fenómenos que van desde los *reality shows* y la resurrección de géneros como el documental, el testimonio y la autobiografía: “*El retorno de la experiencia -lo que en el Biodrama se llama “vida”-, es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político*” (2017, p. 14).

Un Yo que se hace escénico en el ejercicio de reconstruir sus vivencias para organizarlas y ponerlas al servicio de un proceso socio-cultural que lo excede, y del que se siente parte como testigo y archivo. En muchas ocasiones, testigo perseguido, silenciado, temido, que habitando la escena logra dar voz a lo que ha callado durante años.

Estas “memorias destello” son una mezcla de circunstancias personales y sucesos históricos que convergen en la memoria, y condicionan lo que el individuo puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar. Esos traumas colectivos tienen una especial dimensión histórica para las colectividades que los sufren, al ser rupturas radicales con el pasado. Los acontecimientos traumáticos a los que no se les puede dar sentido conllevan grietas en la capacidad narrativa y huecos en la memoria colectiva. (González, 2013, p. 130).

Ante estas características, el reconocimiento de las condiciones psíquicas y socio-económicas de las y los participantes, pertenecientes a poblaciones vulnerables, que requieren un acercamiento donde se genere la confianza y se construya una relación que permita el desarrollo de un proceso armónico y significativo, hace que el teatro revise sus cualidades, su esencia y estrategias, para resaltar aquellas que dialogan con las necesidades que exige esta relación. Ante ello, expande sus posibilidades con la exploración de otros lenguajes, permitiendo que el dispositivo escénico se emancipe del entretenimiento, de la dramaturgia aristotélica y de las poéticas de moda; proponiendo que el diálogo con la memoria se materialice mediante diversos recursos, estéticas y estructuras, que comparten características conceptuales, de forma y procedimiento, las cuales nos permiten hablar de “teatralidades de la memoria”.

En este punto, es claro que la composición escénica también excede los presupuestos estéticos, las preocupaciones de entretenimiento y el virtuosismo, al

confrontar sus procedimientos constitutivos como el de la representación, y expande las posibilidades del convivio como espacio testimonial que aporta a una narración que se hace urgente en un país que ya no desea ignorar su verdadera historia.

Así, creadoras y creadores de las artes escénicas, desde diversos territorios y de cara a diferentes problemáticas, abismos históricos y memorias heridas, hacen de sus propuestas un espacio de exploración para afrontar la violencia y el olvido, al encontrar los rodeos o estrategias que les permiten relacionarse con el dolor y la crudeza de la realidad. Pues, siempre resulta difícil la creación a partir de la memoria, sobre todo cuando se refiere a una experiencia dolorosa.

En este sentido podemos recordar la relación que Ítalo Calvino, establece entre el proceso de creación y el héroe griego Perseo, al identificar cómo la “realidad”, con toda su complejidad, dolor y confusión, puede paralizarnos como una medusa que horroriza, sin que se sepa qué hacer ante esa densidad. Por ello, tal como lo ideó Perseo, las y los artistas deben encontrar un “rodeo”, a través del cual observar el reflejo de la terrible *medusa-realidad*: “Hacer un rodeo que no lo aleje, en un primer momento, de esta viviente actualidad, más que con el fin de permitirle, en un segundo tiempo, alcanzarla mejor y dar cuenta de ella” (Sarrazac, 2001, p.16).

Así, los artistas que “escuchan la memoria”, enfrentan el encuentro directo con los testimonios sin filtro, con las víctimas o los rastros del terror, y logran, desde sus procesos creativos, escenificar lo irrepresentable y hacer del reconocimiento de la memoria herida un camino de sanación. Y, aunque se enfrente a procesos complejos y dolorosos, la certeza del “no olvido” como primer paso para la resiliencia y reparación individual o colectiva, está impulsando esta acción:

Si bien no tenemos la certeza de que los ejercicios de memoria sean por sí solos una garantía para la no repetición, si tenemos la convicción de que el olvido nos ha conducido siempre a la repetición: Colombia olvidó demasiado y la guerra siempre regresó. (Sánchez, 2016, p.5).

Los rodeos encontrados por artistas en diversos procesos, nos darán luces sobre las posibles metodologías que resultan de este encuentro, sobre los nuevos conceptos que ingresan a los procesos de puesta en escena y los cambios de perspectiva que se instalan en los objetivos de la creación. Es en este punto, donde podremos revisar cómo el teatro se ha transformado como resultado de estos diálogos.

El momento de escucharnos

No teníamos por qué haber aceptado la barbarie como natural e inevitable ni haber continuado los negocios, la actividad académica, el culto religioso, las ferias y el fútbol como si nada estuviera pasando. No teníamos por qué acostumbrarnos a la ignominia de tanta violencia como si no fuera con nosotros, cuando la dignidad propia se hacía trizas en nuestras manos.

Convocatoria para la paz grande. Comisión de la verdad.

En el marco del Acuerdo final para la terminación del conflicto armado entre el Gobierno de Colombia y la organización de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), se crea *La Comisión de la Verdad, Justicia, Reparación y No repetición*, una entidad del estado, con una labor determinante para los procesos de paz en nuestro país, con la bandera de un ejercicio sin el cuál es imposible pensar en un futuro en paz: “Conocer la verdad de lo ocurrido en el marco del conflicto armado y contribuir al esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas durante el mismo y ofrecer una explicación amplia de su complejidad a toda la sociedad” (Comisión de la verdad, 2017). Con este superobjetivo, la comisión se presenta ante la sociedad colombiana, guiando su camino durante 5 años de labores, en donde a través de diversas disciplinas, metodologías y alianzas, investiga, escucha, indaga y permite la expresión de territorios y víctimas directas del conflicto armado colombiano.

Con el llamado de la comisión, una nueva mirada se instala en nuestro imaginario de país. La necesidad de reconocer los hechos que determinan nuestro conflicto armado, ya no, para justificar la interminable cadena de venganza que ha alentado la guerra en nuestros territorios, legitimando el ejercicio de la violencia en un estado con un aparato judicial debilitado e incapaz de suplir sus necesidades; sino, un reconocimiento, que amplíe el espectro de causas y efectos, que impulse una reparación y sanación en diversos niveles:

Un país con 8 millones de víctimas no puede permitirse la idea falaz de que la paz está destinada a los que olvidan; pero también debe estar atento a señalar los discursos que utilizan la memoria del sufrimiento y la injusticia para perpetuar la guerra. (Sánchez, 2018, p. 4).

Las cifras sobre el conflicto que empiezan a contarse a la sociedad colombiana, confrontan la relación que como país habíamos tenido con la guerra y la responsabilidad frente a estos hechos; así mismo, en el campo artístico empiezan a generarse preguntas, inquietudes y dolores, que impulsan el ejercicio creativo como una forma de sumar esfuerzos a la urgente reparación.

Llamamos a sanar el cuerpo físico y simbólico, pluricultural y pluriétnico que formamos como ciudadanos y ciudadanas de esta nación. Cuerpo que no puede sobrevivir con el corazón infartado en el Chocó, los brazos gangrenados en Arauca, las piernas destruidas en Mapiripán, la cabeza cortada en El Salado, la vagina vulnerada en Tierralta, las cuencas de los ojos vacías en el Cauca, el estómago reventado en Tumaco, las vértebras trituradas en Guaviare, los hombros despedazados en el Urabá, el cuello

degollado en el Catatumbo, el rostro quemado en Machuca, los pulmones perforados en las montañas de Antioquia y el alma indígena arrasada en el Vaupés. (2022, p. 12)

La comisión asume una función que la historia nacional debía al país, al reconstruir una memoria plural, polifónica, que se permite escuchar a todos los actores del conflicto y propiciar caminos para que sean estos quienes narraen la guerra que vivieron en carne propia. En la entrega del informe final de la comisión que sacudió al país a mediados del año 2022, el padre Francisco de Roux, presidente de la comisión, expresó sobre el informe:

Traemos una palabra que viene de escuchar y sentir a las víctimas en gran parte del territorio colombiano y en el exilio; de oír a quienes luchan por mantener la memoria y se resisten al negacionismo, y a quienes han aceptado responsabilidades éticas, políticas y penales. Un mensaje de la verdad para detener la tragedia intolerable de un conflicto en el que el ochenta por ciento de las víctimas han sido civiles no combatientes. Una invitación a superar el olvido, el miedo y el odio a muerte que se ciernen sobre Colombia por causa del conflicto armado interno. (2022, p. 12)

La escucha como camino de reconocimiento y sanación para un territorio en guerra, y la invitación a superar las formas del olvido y el miedo sembrado, profundamente, en nuestra sociedad, hace del arte un espacio de encuentro con formas idóneas para este llamado. De allí, la gran cantidad de manifestaciones artísticas que se realizaron en el país en los últimos años, en diálogo y

acompañamiento directo o indirecto a este proceso de gran valor simbólico para nuestro imaginario social, porque, aunque sigamos habitando un territorio en guerra, flagelado por diversas formas de conflicto, adolorido y aterrado, la idea de un acuerdo de paz, nos permite reclamar un futuro en donde la guerra sea vista de frente, reconociendo sus múltiples verdades y permitiéndonos encontrar otras formas de ser país.

Estamos convencidos de que hay un futuro para construir juntos en medio de nuestras legítimas diferencias. No podemos aceptar la alternativa de seguir acumulando vidas despedazadas, desaparecidas, excluidas y exiliadas. No podemos seguir en el conflicto armado que se transforma todos los días y nos devora. No podemos postergar el día en que «la paz sea un deber y un derecho de obligatorio cumplimiento», como lo expresa nuestra Constitución. (2022, p.12)

Las verdades amplificadas en el informe final de la comisión de la verdad, nos permiten dibujar un detallado escenario de los hechos y conectar con las vivencias de las víctimas, a través de sus desgarradores relatos, entendiendo la necesidad de las personas que han sido directamente afectadas en el marco del conflicto armado colombiano, que se entienda y reconozca su carácter de víctima como una forma de justicia, al corroborar que ha sido violentada en el marco de la guerra, que ha vivido afectaciones físicas y psíquicas, que el conflicto armado ha fragmentado su historia, y que merece reparación y justicia.

Por ello, lo primero en la relación con las víctimas es el reconocimiento de su “trauma” y la forma en que este incide en su presente. En el encuentro entre artistas

y víctimas en un espacio de creación, el reconocimiento del trauma íntimo y colectivo, es el primer paso hacia la construcción de una comunicación profunda y transformadora.

Como lo recuerda, Chris Nicholson (2018):

La palabra “traumático” proviene del griego *traumatikos*, que significa: una herida o perforación. En *Understanding Trauma* (2002), Caroline Garland escribe que los griegos usaron la palabra “trauma” para referirse a la forma en que la envoltura corporal podría ser perforada, atravesada, y señala que Freud (1920), desarrolla esta idea al aplicarla a la mente (...) Para Freud, el trauma es entonces un evento que abruma nuestros procesos mentales, incluidas nuestras formas normales de gestión. (p. 64).

El desplazamiento forzado, el asesinato, la persecución y desaparición de nuestros seres queridos, la violación, el secuestro, las amenazas, la extorsión, entre otros flagelos propios de la violencia colombiana, han generado millones de víctimas que cargan un trauma, sin que reciban de la sociedad un trato adecuado que les permita transitar los pasos de sanación. Para López, *“el trauma, esa aguja punzante, esa piedra ácida y pesada que nos devora y atraganta, tiene la capacidad de esconderse en nuestro cuerpo, en nuestra mente, haciéndonos olvidar aparentemente su recuerdo para poder seguir viviendo”* (2018, p. 9). Sin embargo, el recuerdo de los hechos que hirieron y perforaron la sensación de continuidad, se oculta en nuestro inconsciente y conduce nuestra vida; por ello, la cadena de violencia que produce la guerra parece interminable, porque el olvido y silencio al que son condenadas sus víctimas genera nuevas violencias, sumando más dolor a

su entramado relacional íntimo y colectivo.

Igualmente, es importante no sólo reconocer el trauma de las víctimas directas del conflicto armado colombiano, sino entendernos como un país traumatizado con hechos que han vivido en el inconsciente, alimentados del silencio y el supuesto olvido, expresándose desde las acciones cotidianas, hasta los ejercicios de poder, que siguen sumando dolor e injusticia. Como artistas debemos identificarnos como parte de este trauma y entender la creación como un camino de autorreconocimiento y autosanación.

Los procesos creadores aplicados en terapia (a través de las artes visuales, la danza, el teatro y la música), al trabajar alternativamente con los dos hemisferios cerebrales, al fluctuar entre la expresión simbólica y la interiorización de los resultados a través del lenguaje y la escritura, permiten el trabajo de reconstrucción narrativa, corporal y emocional del trauma y ofrecen la capacidad de dar sentido al dolor. (2018, p. 236).

Ese proceso de reconstrucción que da sentido al dolor, cuando se expresa a través del arte, es el cimiento de la creación con las víctimas del conflicto armado. Cuando se plantea el espacio de encuentro desde las formas escénicas y los artistas se proponen como dinamizadores, o comodines a la manera de Boal, se está creyendo en las posibilidades únicas que tiene el arte como sanación. Las y los artistas se observan como sujetos en reconstrucción, gestando espacios para acompañarse en este proceso, alejándose de la idea de artistas virtuosos, que guían por una senda única con objetivos concretos y resultados cuantificables. Aquí se permiten un verdadero gesto de creación, donde los artistas ingresan al dispositivo

de encuentro para ser “otros y otras” en busca de sentidos, intentando encontrar los lenguajes que le permiten poner afuera el trauma que lo habita. Como lo resalta López:

El trabajo del duelo a través del proceso creador, conduce a una nueva realidad, en un deseo de continuar viviendo para crear algo en el presente, pero fruto del pasado y sus recuerdos. A través de un nuevo vínculo con el objeto internalizado, el futuro puede verse re-imaginado y por ello puede generar sosiego y esperanza (...) como objeto transicional, el arte toma nuestra fragilidad y le da soporte donde posar nuestra inquietud, donde describirla y darle forma. (2018, p. 30).

El estudio de estas experiencias de creación, nos permite reconocer las cualidades dialécticas propias del arte. En los procesos de creación se posibilitan muchas capaz de diálogo: conmigo mismo, con el otro y el entorno. Esta dialéctica enfocada a la expresión y mayor comprensión de mí mismo y el “otro”, es ya, de entrada, un ejercicio de sanación en un mundo en donde la escucha real y la expresión de nuestra profundidad no tiene espacio. Estamos en un momento histórico en donde creemos comunicarnos continuamente, pero la capacidad de expresión de las experiencias profundas es cada vez más difícil; esto sumado a una forma de comunicación fragmentada y rápida, propia de las redes sociales, que no invitan, ni propician un espacio de no-tiempo, de contemplación y escucha, que permita el ingreso a territorios profundos y el camino de regreso para la expresión, a través de diversos lenguajes. A la condición de víctimas de una guerra interminable, debemos sumarle, la soledad que generan nuestras formas

contemporáneas de comunicación, que dificultan verdaderos espacios de diálogo.

En este marco, la “escucha” que se presenta como el primer y principal objetivo de los procesos escénicos realizados entre víctimas y artistas, se constituye como un gesto contracultural y profundamente revolucionario. Según las entrevistas realizadas a creadoras y creadores, la necesidad de escucha que tienen las víctimas, y lo que ésta escucha genera, en los artistas integrados en los procesos, es un elemento que sustenta el desarrollo metodológico de sus propuestas.

López Escribano (2018, p. 104), en su artículo sobre escritura y trauma, refiere el concepto de “sintonía terapéutica”, donde Kossad (2009, p. 13), introduce el término sintonía terapéutica o “therapeutic attunement”, haciendo referencia a la resonancia mutua que surge entre la persona que sufre estrés post-traumático y su interlocutor. Un término que da valor al habla y a la escucha, en una relación donde la sensación de confianza, empatía y comprensión, son determinantes. Para López, “el acto de estar con otra persona y escuchar atentamente lo que relata y lo que implica aquello que está contando, llega a ser un acto de sintonía terapéutica” (2018, p. 105).

Una forma de sintonía similar se da en el proceso de creación entre víctimas y artistas, que sin auto concebirse como terapeutas, propician procesos de curación acercando las herramientas artísticas, sus formas y lenguajes para la expresión del trauma, una expresión sin la cual no es posible ninguna reparación. Porque al hacer algo artístico con nuestro dolor, se resignifica la experiencia desde otras perspectivas y se logra expresar aquello impronunciable que tanto pesaba. De ahí que cuando algo bello está surgiendo de este campo de dolor: una canción, una imagen, un escrito, el proceso creativo llega a alivianar las cargas del trauma, que,

al ser compartido, empieza a perder peso y a entenderse desde otras aristas. La experiencia de creación para las víctimas del conflicto armado colombiano, ha significado, en la mayoría de los casos, la oportunidad de volver a crear y volver a creer en su fuerza de vida. El encuentro con el arte y su doble papel: Narrar lo terrible desde la experiencia estética, le permite a la víctima reconciliarse con la belleza como forma de expresión en medio del proceso de reparación que está atravesando, “el arte llega al encuentro de lo terrible y lo sublime” (López, 2018, p. 30).

Por ejemplo, componer una “décima”, para muchas de las víctimas del pacífico colombiano, ha sido una forma de crear con el dolor y contar los hechos victimizantes, junto a los elementos sensibles que afectan su campo emocional. Esta forma de narrar, les es negada en los procesos de justicia, en donde sus dolores se reducen a datos, o descripción de los hechos en formatos donde su sensibilidad no tiene espacio: Extrañar el abrazo del hijo desaparecido, recordar los últimos días antes de la masacre, la importancia del objeto que guarda la memoria de la tierra abandonada, son elementos que no tienen espacio en los procesos sociales donde accionan como víctimas. Por ello, el espacio artístico que da valor y realza los elementos sensibles de la experiencia victimizante son de gran relevancia para sus vidas.

Las víctimas no sólo quieren describir lo que sucedió, o dar datos de los hechos violentos, necesitan, sobre todo, contar sus sentires, sus cotidianidades, sus cuerpos y sus lazos afectivos, los cuales han sido afectados con la guerra. Por esto, al acercarse al teatro, perciben la escena, primero, como espacio de contención, de escucha, de altavoz, de encuentro, diciéndoles que sus relatos sensibles son

importantes, que sus resignificaciones simbólicas son comprendidas; segundo, encuentran un camino en el que descubren posibles hilos para reparar su tejido, allí: una canción, una imagen, un juego, una danza, puede ser la hebra con la que reconstruyan las experiencias perdidas.

Hacer relato-hacer sentido

Para esta investigadora, en el marco de este diálogo entre artistas y víctimas del conflicto armado, algunas de las experiencias significativas son los proyectos realizados con comunidades y organizaciones socio-políticas lideradas por mujeres, que mediante diversas formas organizativas en el sur-occidente colombiano, impulsan procesos de reparación, en busca de justicia y no repetición. Con esta comunidad se ha propuesto acercar la escritura testimonial como herramienta de expresión, denuncia y sanación de mujeres víctimas que se transformaron en lideresas.

Esta práctica evidencia lo que significa *narrarse* para personas que cargan las secuelas de una guerra que les cambió la vida de forma violenta y radical, obligándolas a habitar espacios hostiles, a enfrentar la carencia, la desolación y resignándose a vivir en silencio estas experiencias.

El silencio hace parte del trauma producido por las experiencias violentas. A las víctimas les toma meses o años poder narrar los hechos sufridos porque esto requiere un proceso de reorganización, el cual es difícil hacer cuando se está fragmentada, confundida o fuera de sí. Pero, tal como lo señala López (2018): “crear nos ayuda a dar sentido, o a que lo terrible no nos impida seguir viviendo. Narrarnos es condición de estar en el mundo y a través de la narración podemos comprender el mundo y comprendernos” (p. 30).

La comprensión sobre los procesos psíquicos, sobre las razones socio-políticas de su situación y la posibilidad de ver su testimonio desde diversas

perspectivas, arroja una claridad que les permite entenderse y entender las condiciones de su presente. Con esta comprensión se hace más sencillo tomar decisiones de transformación con miras a un futuro donde recuperen la identidad perdida.

López, señala, que “los procesos de recuperación de la memoria, sea esta oral, escrita o a través de diversas creaciones, tiene un efecto terapéutico en las personas que la han vivido, sobre todo si esos individuos encuentran una comunidad oyente capaz de escuchar y validar sus experiencias” (2018, p. 236). Por ello, en este proceso, la posibilidad de dialogar con otras mujeres que han vivido situaciones similares y atraviesan experiencias con elementos en común, les genera una sensación de compañía y empatía, que facilita la narración de sus testimonios. Porque “la empatía es el mecanismo más asible para reconstruir el tejido social, para resignificar comunitariamente la historia colectiva y para trazar líneas de acción que no permitan repetir los horrores del pasado” (Arellano, 2018, p. 210).

En el proceso organizado por la Corporación para el Desarrollo Regional (CDR), en compañía de la Escuela Política de Mujeres, para la escritura de narrativas en el marco del conflicto político armado en el Valle del Cauca, que dio como resultado el libro *Tejiéndonos*, vivimos una experiencia que nos removió y transformó en muchos niveles. Tal como lo expresan las coordinadoras del proyecto, Elizabeth Belalcázar y Catalina Galeano, en el prólogo del libro:

Como acompañantes del ejercicio de encuentro, inspiración y construcción de relato, transitamos llevadas por narraciones sobre cada recuerdo en una ola de sensaciones que nos sacó del extraño confort de la vida cotidiana (...). Con las manos vacías, los ojos y el corazón bien abiertos decidimos

escuchar, así nos juntamos para resignificar los hechos y ponerlos en un lugar más “tranquilo”, pues solo el ejercicio de contarlos liberó la carga de años de silencio y desesperanza que los mismos habían provocado en la vida y cuerpos de estas mujeres. (2020, p. 3).

Desde la orilla de las prácticas artísticas, este proceso requirió la indagación de formas de encuentro y metodologías que permitieran la generación de una relación de confianza, proponiendo como “rodeo” la memoria íntima, desde experiencias de la niñez, la familia, los territorios, entre otros, para llegar a la narración de los hechos victimizantes.

En la voz de Zulma, una de las participantes del proceso para la reconstrucción de narrativas, podemos identificar las dimensiones que abarca este tipo de prácticas, a partir de su relato en *Tejiéndonos* (Cuervo & Aristizábal, 2021), en donde no solo se recuerdan los hechos victimizantes, sino que se logra “recordar los sueños que se quedaron estancados” (p. 6). Según la experiencia de Zulma, cuando esta acción se hace en colectivo se permite la construcción de un tejido social que les cobija y protege:

Porque cuando mi compañera cuenta un testimonio y alguien aprende de ella y entiende lo que ha vivido, activamos la empatía, rompemos estigmas, creamos nuevos tejidos y nos damos cuenta que lo que le ha pasado a ella también me duele a mí...y si me duele, voy a trabajar para que lo que le sucedió a ella no le pase a nadie más. (p. 3).

Para las mujeres que decidieron narrar su historia, ver su testimonio

organizado en un texto, es una acción de gran valor simbólico, que les permite sentirse importantes en la reconstrucción de una memoria colectiva que las incluye y reconoce como víctimas del conflicto armado político, después de años de procesos judiciales que nunca llegan a término; o, de procesos de reparaciones como víctimas, en los cuales nunca toman en cuenta su desestructuración emocional y psíquica.

Narrar, hacerse escuchar, reconocerse como sujeto de derechos que puede reclamar por justicia y una reparación profunda, que merece una explicación de lo acontecido y una petición de perdón, las traslada de su papel de víctimas solitarias, a hacer parte de una comunidad con afectaciones similares que se organiza para cuidarse y luchar.

La posibilidad de narrar sus trayectorias de vida, enunciando con voz propia conflictos e intensidades, configuró un claro ejercicio reivindicativo que no solo objetó críticamente lugares de opresión, sino que también expresó la dignidad y pasión con las que se les resiste (Belalcázar & Galeano, 2021, p. 4).

Esta importancia que dan las víctimas a hacer relato, a narrarse y hacer testimonio, nos invita como artistas-investigadoras a pensarnos las formas en que podemos acercar la escritura y la narración a las comunidades, para que puedan encontrar en este ejercicio el lenguaje idóneo para su expresión.

En este caso, son valiosos los elementos que fueron encontrados y que arrojan reflexiones que pueden nutrir futuras prácticas.

En primera instancia, podemos señalar la importancia de apostarle a la

gestación de una atmosfera ritual, donde los elementos de la memoria de cada participante cargaron el espacio con una energía sacra, extra cotidiana, que facilitó la aparición de nuevas relaciones con la comunidad y consigo mismas, instalándonos en un convivio que dejaba por fuera las condiciones coercitivas, la presión socio-económica y la trivialización de sus sentires, proponiendo la experiencia desde una conciencia atenta, que resignificaba cada elemento y daba valor a su expresión. El espacio ordenado de forma ritual, la estimulación sensorial, el canto y la creación simbólica, nos ayudan a conectar con una forma de *ser* y *expresarse* que nos es propia, pero que adormecemos en la cotidianidad, por no encontrar los canales o espacios propicios para hacerlos resonar.

Lo más importante de este ejercicio era en definitiva cada uno de esos espacios que habíamos propiciado en el encuentro para que sus protagonistas sanaran de a poquitos, además de entender que hacer Memoria resignifica la necesidad de hacernos cargo de nuestro pasado y presente, reconociendo e incorporando sus narrativas en recopilaciones como esta. (Belalcázar & Galeano, 2021, p. 3).

Cuando se propicia un espacio donde podemos relacionarnos desde otro tipo de *atención* con nosotras mismas, con las otras y el entorno, es más fácil generar una conexión de escucha y cocreación. Recordemos que los recuerdos del trauma están reprimidos en una forma de olvido operacional que les permite a las víctimas continuar con su vida sin que el recuerdo les paralice. Salir de la energía cotidiana, a través de la experiencia ritual, permite que se suelten las amarras que cimientan el silencio, haciendo que, poco a poco, las participantes encuentren sus propias

formas narrativas.

En una segunda instancia, sumamos al ritual la experiencia del juego que estimula la atención, activa la energía del cuerpo y nos dispone al trabajo colectivo: *“La creación como actividad antropológica nos liga al terreno del juego, a la atención cuidadosa, a la imaginación como espacio emancipador, a la capacidad de dar sentido y estructura a lo interno, a la capacidad, en definitiva, de narrarnos de nuevo”* (López, 2018, p. 19).

Después, de la instalación de la energía ritual y la estimulación sensorial, es necesario proponer acciones que nos permitan rodear poco a poco la memoria íntima: Observarnos en un espejo, narrar una fotografía, describir nuestro territorio, dibujar nuestro cuerpo señalando las huellas que guarda, son algunos de los caminos transitados hasta llegar a los relatos. Aquí los objetos sensibles, anclados a la memoria de las participantes, se convierten en archivos, contenedores de sus vivencias, susceptibles de ser explorados para estimular la autonarración:

Son numerosos los artistas contemporáneos que han utilizado el recurso del archivo con ese sentido, no de conservación e identificación de lo pasado, sino de generación de choques sobre el presente, de iluminación de lo oculto y de conexión entre lo distante, para la generación de experiencia, la comprensión desde dentro y la construcción de mirada renovadas. (Romero, 2018, p. 151).

El museo personal fue una de las provocaciones más potentes que se presentaron en esta ruta. Al abordar el concepto *memoria de los objetos*, se pidió a cada participante llevar un objeto importante para ellas y que fuera parte del archivo

de un momento importante de sus vidas; preferiblemente, un momento del que no hablaran con facilidad. Durante el encuentro los objetos se instalaron en una sala que servía de museo para su exposición. Las dueñas-cuidadoras de estos *archivos sensibles* narraban la historia que ellos guardaban, utilizando recursos del lenguaje que surgieron de forma genuina, pues al momento de hablar de sí mismas y sus experiencias, recurrieron a figuras literarias y recursos estéticos, que les facilitaron el proceso, como formas innatas que surgen del esfuerzo organizativo que exige la narración.

Algunos de los relatos suscitados por la relación con los objetos, fueron recopilados en el libro que sistematiza las narrativas de las participantes:

Mary, extiende un elegante vestido de primera comunión sobre la mesa de su museo personal. El objeto guarda la memoria de una celebración bañada de sangre que marcó el inicio de un oscuro momento en la historia de la vereda San Antonio de los Caballeros, del municipio de Florida (Cuervo & Aristizábal, 2021, p. 50).

Mary, una de las participantes del proceso, llevó a la instalación del museo personal, un vestido de primera comunión con el que reconstruye la memoria de un día en que la guerra interrumpió la celebración de las primeras comuniones colectivas del pueblos, pues, lamentablemente, el vestido blanco que su hija usaba ese día, terminó salpicado de sangre mientras huían colina abajo, escapando de una masacre: “Cada vez que yo veo un vestido de primera comunión recuerdo esa tragedia y otras que se han dado en mi comunidad. Y pienso en muchas madres que no han podido superar el dolor de perder a sus hijos. De alguna forma, también

las han asesinado a ellas” (Cuervo & Aristizábal, 2021, p. 52).

Las participantes elegían los objetos que componían su museo personal, tomaban decisiones de selección e instalación, y resignificaban la función de los objetos como portadores de sus memorias, sobrevivientes de desplazamientos, duelos y persecuciones, testigos de una historia colectiva amenazada por el olvido. Los objetos-archivos, gracias a su condición material, permanecen, preceden a sus propietarias, recogen la historia de territorios, simbolizan culturas a punto de extinguirse y testimonian una guerra que debe ser narrada.

Después, de impulsar el relato desde la provocación de un objeto externo, nos centramos en el concepto “cuerpo-territorio”, conscientes de que el cuerpo, nuestro primer territorio, ha sido continuamente violentado, y es portador de una memoria que se expresa a través de dolores, enfermedades o cicatrices que nunca terminan de cerrar: *“Muchas mujeres guardan en sus úteros los dolores del abuso sexual, en su piel las cicatrices del abuso de poder, en sus huesos el dolor de las cargas que le fueron impuestas, en sus corazones el miedo y la tristeza como huéspedes camuflados que cada tanto las debilitan y enferman”* (Cuervo & Aristizábal, 2021, p. 13).

A pesar de que todas las vivencias están guardadas en el cuerpo, y hablan mediante síntomas o formas corporales, en la mayoría de los casos es difícil identificar este discurso, al cotidianizar la enfermedad y resignándose a sentirla. En este proceso, el teatro como camino de autorreconocimiento corporal, propició la escucha del cuerpo, por medio de la meditación, los masajes o los juegos de composición, identificando el dolor sembrado, las raíces de sus dolencias y encontrando formas de transmutar esas sensaciones mediante la narración. Como

en la mayoría de los casos el peso del silencio era una de las principales fuentes de dolor, al hacer relato empezaron a soltar las cargas que les agobiaban.

Observar el cuerpo, tocarlo, prestar atención a sus procesos internos, nos ayuda a ser conscientes de nuestro primer territorio. Para ello se recurrió a exploraciones sensoriales que despiertan la memoria del cuerpo y lo disponen a la provocación creativa. Después, recurrimos al dibujo de nuestro cuerpo para intervenir, con imágenes o elementos, los espacios en donde guardáramos las memorias de diversas experiencias.

Convertir nuestro cuerpo en un mapa y registrar en él las memorias que guarda el territorio, posibilita expresar con contundencia visual quiénes somos desde nuestro cuerpo-memoria y cómo la guerra ha modificado nuestra geografía, al abrir grietas que testimonian su crueldad. Así mismo, ver la representación de su cuerpo les permite hacer conciencia de su fortaleza y recordar los sentidos profundos que sostienen y alientan sus luchas. El cuerpo resiliente, se sana y se transforma para continuar. Ellas hacen lo mismo y encausan sus fuerzas para que el cuerpo femenino no siga siendo botín de guerra.

Al finalizar este proceso, las participantes vieron sus testimonios publicados, sumando sus voces al informe desarrollado por la Comisión de la Verdad. Todas afirman sentirse transformadas, resignificadas y con una perspectiva hacia el futuro, que, paradójicamente, se alentó recordando y narrando su pasado.

El relato en el dispositivo escénico

En el ámbito dramaturgico aparecen términos que intentan definir el trabajo teatral desde la memoria: “Biodrama”, como lo denomina Vivi Tellas, mismo término popularizado después por Lola Arias, sumando la acepción de “Remake”, y proponiendo una nueva mirada al concepto de “teatro documento”. Así como, “Autoficción”, en la investigación de Sergio Blanco. O, la dramaturgia “exiliada”, que caracteriza la escritura de dramaturgos como Aristides Vargas. Las nuevas escrituras de los “rituales contra el olvido” que estructuran la teatralidad de grupos como Yuyachkani, en Perú. La poética, a partir de la memoria del cuerpo, de la compañía Teatro de los Sentidos de Barcelona y el término “Senso-documental”, acuñado por el grupo Laboractores, de Colombia. Así mismo, las nuevas experiencias de lo “real en escena”, con las acciones de Mapa Teatro, de Patricia Ariza con la Corporación Colombiana de Teatro, el Teatro Línea de Sombras, y de Lagartijas Tiradas al Sol de México, entre otras y otros, que han encontrado diversos rodeos para encausar sus exploraciones.

Con estas propuestas

(...) Emergen microrrelatos que siguen dando cuenta de las prácticas de violencia y marginación que una parte del corpus social ejerce sobre el otro. Marcando las diferencias con la construcción documental de hace cincuenta años, la teatralidad testimonial se sostiene desde la presencia de sujetos y memorias específicas, los cuerpos emergen sin mediatización: texturas de lo real. (Diéguez, 2014, p. 153).

A partir de estas búsquedas podemos identificar en el texto teatral elementos diferenciadores que nos permiten hablar de *dramaturgias de la memoria*, con un desarrollo de la fábula en función del recuerdo para la reconstrucción del pasado, donde las y los actantes pasan de ser el objeto de la acción en el presente de la obra, a ser el sujeto rapsoda: “El sujeto dramático se divide en sujeto (observador) y objeto (observado)” (Sarrazac, 2013, p. 50), lo que ha impulsado propuestas donde las y los testigos, ingresan a la estructura dramática como narradoras/es de sus vivencias y como artistas que representan de manera poética los hechos o momentos narrados. Así, moviéndose entre ambas convenciones, encuentran formas de habitar la escena, en donde su testimonio tiene igual valor que las expresiones de los artistas. Como lo señala Diéguez (2014): “En una inversión del tradicional principio que ha planteado el teatro como espejo, estos creadores parten de la convicción de que es la vida la que debe tomar el teatro” (p. 43).

En esta indagación es tarea de la composición dramatúrgica crear un dispositivo que permita a las y los testigos-actantes su trabajo de remembranza. Un “marco” que posibilita el encuentro y el desarrollo en torno a temáticas y necesidades específicas: “La apuesta se ha dirigido a la exploración de acontecimientos de presencia, desmarcados de las formas tradicionales de representación” (Diéguez, 2014, p. 143).

La presencia de los testigos, sobrevivientes de la guerra que comparten sus recuerdos con los espectadores y alientan el reclamo colectivo de justicia, moviliza más allá del hecho escénico, pues a la no resolución de sus conflictos le sumamos el peso de un futuro irresuelto que nos aterra por su cercanía con la violencia y la

muerte. En ocasiones, los cuerpos-testigos que hoy protagonizan estas teatralidades, corren el riesgo de ser eliminados o desaparecidos como consecuencia de esta acción, una realidad que convierte la escena en espacio alternativo de denuncia desde donde víctimas y artistas se resisten al silencio. “El retorno a lo ‘real’ apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista” (Diéguez, 2014, p. 51).

Este intento de conectar en tiempo y espacio a las víctimas de la guerra con los espectadores, obedece a una necesidad de reparación simbólica que hace responsable a quién especta el desarrollo de la guerra. El verse cara a cara con el “otro” acorta la distancia de la alteridad. Aquí, como lo refiere Bourriaud, “el arte es un estado de encuentro” (p. 17). En este caso, cuando el espectador se encuentra con el testigo real y no con la representación ficcional de este, el camino de conexión es mucho más rápido. La catarsis se produce de la mano de la reflexión socio-política, y el espectador también es aludido como sujeto real que se vincula de alguna forma con el suceso narrado por los testigos. Una estética relacional que nos invita a pensar la posibilidad de un “mundo viable”, porque la obra se constituye en un laboratorio social que muestra un camino, una ruta para escucharnos, encontrarnos y empatizar. En este caso, ese “mundo viable”, como lo refiere Bourriaud, ese país viable, presenta el diálogo como paso necesario hacia la “paz”, en un momento histórico en que este tipo de expresiones se hacen posibles, y los gestos de creadores y espectadores coinciden en un mismo objetivo de “escucha”.

Es decir, que las teatralidades de la memoria gestan propuestas relacionales que nos entrenan para una práctica cotidiana de reparación, que nos cohesionan en torno a propósitos de justicia y no repetición. Y lo hacen permitiendo, a los

testigos reales que han vivido la guerra de forma directa, hablar cara a cara al otro espectador que ha vivido la guerra narrada en los medios de comunicación, sin darle rostro a las personas afectadas. Cuando esa víctima deja de ser un número o el uniformado de algún bando, y narra la forma en que su humanidad ha sido fragmentada, el espectador amplía o confronta sus preceptos sobre el conflicto y añade una nueva arista a su versión del mismo. La voz que escuchó resonar en la escena, tiene un rostro y una verdad que ingresa a su archivo de memoria colectiva.

La dinámica de la pos memoria en el teatro supone, pues, un trabajo especial por parte del espectador, pero, además, exige que el espectáculo genere ciertas estrategias con el fin de, él mismo, crear un tipo particular de espectador, comprometido con aquello que se muestra en escena de una manera no solo analítica sino, ante todo, ética. (Luque, 2008, p. 9).

Entonces, la creación teatral adquiere un carácter de acción socio-política que nos ayuda a entender el impacto que las teatralidades de la memoria han adquirido en el panorama del teatro actual. En este camino las preocupaciones creativas superan las búsquedas estéticas o formales, y se proponen como un gesto que responde al contexto. Tal y como lo explica Oscar Cornago:

Lo que sea arte o no sea arte, al igual que la delimitación de los géneros, que tantos desvelos causó al movimiento moderno, pasa a un segundo plano para centrar la atención en el desarrollo de un acontecimiento abierto que adquiere sentido por su cualidad social y compartida. Es a partir de ahí que es posible seguir pensando las prácticas artísticas en tensión y conflicto con la realidad de fuera. (Cornago, 2015, p. 264).

Por ello, las teatralidades de la memoria se desarrollan en espacios liminales, en un esfuerzo por sacar el teatro de la cultura museística y de los espacios de exclusividad que por mucho tiempo lo han convertido en una burbuja de divertimento y complacencias, al hacer que, a partir del trabajo de la memoria, se propicien acercamientos a nuevos espacios, comunidades y espectadores. “En más de una ocasión he escuchado a algunos creadores desmarcando sus acciones del territorio artístico, insistiendo en desligarlas de la “zona protegida del arte” proponiéndolas como “rituales públicos y participativos” (Diéguez, 2014, p. 27). Durante este periodo de búsqueda de la verdad en Colombia, se han generado cientos de procesos creativos y prácticas relacionales, en las zonas rurales del país y en las periferias de las ciudades, en donde habitan la mayoría de la población civil víctima del conflicto. En muchos casos han sido las y los creadores quienes se han trasladado a estos espacios, presentando el teatro como posibilidad de encuentro; en otras ocasiones, han sido las comunidades quienes reclaman al teatro como forma de expresión que sienten propicia y cercana para sus necesidades. En estas creaciones, la presencia en la escena de las y los testigos, es un gesto que busca visibilizarlos, reconocerlos y escucharlos. No desean ser representados o representadas, quieren usar su cuerpo y su voz para contarle a un país indiferente lo que la guerra les ha hecho.

***Victus*: La Escena como Espacio de Reconciliación**

Victus, es un proyecto liderado por Casa E Social, propuesto como un laboratorio de reconciliación que reúne, por primera vez en una creación teatral, a víctimas del conflicto armado colombiano: ex militares, ex guerrilleros, ex paramilitares que pertenecen a la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), y a víctimas de la población civil.

La iniciativa surge de un alto mando del ejército nacional, que, inspirado en procesos de verdad de otros países, deseaba mostrar que la guerra también ha dejado víctimas en el ejército colombiano. Con esta premisa convoca a la creadora Alejandra Borrero, directora de Casa Ensamble, quien completa el impulso, proponiendo un proyecto creativo que integre excombatientes de los diferentes grupos armados y víctimas de la población civil, con un importante elemento: Empezar el proceso de creación sin que los integrantes conozcan la procedencia de los demás participantes.

Después de una convocatoria entre diversas instituciones, y luego de un mes de entrevistas, se consolidó el equipo creativo con veinte personas. Desde el inicio, *Victus*, fue un proceso de confrontación y transformación para los artistas que gestaron y guiaron el proceso. Como lo recuerda Camilo Carvajal (comunicación personal, 8 de septiembre del 2022), codirector del proyecto que en una entrevista personal con esta investigadora nos narró su experiencia en este proyecto:

Fue uno de los meses más conmovedores de mi vida. Desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde estábamos escuchando los relatos.

Empezamos haciendo estas entrevistas como una metodología logística, pero, rápidamente, entendimos que la gente quería ser escuchada. Y con esto llega el primer ingrediente que permite el trabajo desde el lenguaje artístico, porque querían ser escuchados, sin otro propósito que el de ser escuchados, sin formatos y sin cátedras. Por eso, ya en las entrevistas, encontraron un espacio en donde podían abrirse, y nosotros un espacio en donde empezamos, realmente, a encontrarnos crudamente con este país (2022).

En este punto, Carvajal, se afianza en su postura de la necesidad que tenemos como humanos de narrarnos en una forma de encuentro sin tiempo, ni objetivos. La necesidad de contar el dolor, sin que sea controlado o guiado por quien escucha, permitiendo llegar hasta el final, hasta que todo sea decantado. “Cuando una persona tiene la valentía de decir lo que le ha pasado, otras personas se suman a esa acción de quitarse de encima el peso del silencio” (2022). Como sociedad tendemos a moralizar el dolor, a evitarlo y controlar su expresión, y quizá, esto no es lo que necesita alguien que lleva a cuestas una historia terrible que nadie quiere escuchar. Ser ese escucha atento, sin prejuicios y sin afanes, fue el primer gesto creativo que Carvajal, posibilitó en este laboratorio.

A partir de esta reflexión, podemos recordar el concepto de *sintonía terapéutica*, que resalta el papel de la *escucha* en un proceso con estas características:

La cura del habla, realizada a través de la música, el dibujo, la pintura o la literatura, como forma de comunicar emociones y sentimientos a otras

personas, ayuda a liberar experiencias negativas o estresantes [De ahí que], el acto de estar con otra persona y escuchar atentamente lo que relata y lo que implica aquello que está contando, llega a ser un acto de sintonía terapéutica. Los artistas, músicos, bailarines, escritores y actores, de modo similar, están entrenados para abrir y sintonizar sus sentidos hacia expresiones auténticas de la comunicación humana, para efectuar una especie de despertar, en el ingenio de la audiencia, del que escucha o del lector. (López, 2018, p. 105).

El equipo interdisciplinario de Casa E, abocado a este proceso, al preguntarse desde el lenguaje de la música, las artes escénicas y la pedagogía artística, sobre las formas idóneas para conducir este laboratorio, propuso las primeras estructuras de reencuentro y redescubrimiento del cuerpo, sensibilización a través de literatura infantil y la inclusión de un elemento, que aunque no sea propio de las metodologías de creación escénica, se volvió un pilar de este proceso: “Cada encuentro arrancaba con un *abrazo*. El equipo directivo abría la puerta y esperaba en fila para dar y recibir los abrazos de los participantes. El abrazo empezó a convertirse en un símbolo” (Carvajal, 2022). Como era de esperarse, los primeros días se expresaba el temor y la prevención propios de esta población, con abrazos secos, desconfiados y formales. Hasta llegar a ser tan importante como gesto y símbolo, que pasó de ser el abrazo de un minuto a abrazos de quince minutos que se tomaban la primera hora del encuentro. De modo que, “el abrazo se volvió la posibilidad de reconocernos importantes, de contenernos, de liberarnos, sin la necesidad de una sola palabra, sabiendo que nos estábamos necesitando como

humanos” (Carvajal, 2022).

Para Carvajal, el proceso de creación de *Victus*, reafirmó su perspectiva como creador, alejándose de la concepción del artista como guía y salvador, al resignificar el laboratorio creativo como un espacio de aprendizaje mutuo, en donde lo trascendente pasa por las dimensiones en que se conmueven y modifican las partes que se encuentran. La creación, es vista así, desde una relación horizontal en la que todas las voces tienen igual importancia y posibilidad de ser agentes de aprendizaje: “es decir, la maestría y la escuela que ellos hicieron en nosotros, es invaluable” (2022). Esto, no implica invalidar los roles y las tareas que cada uno de los participantes asume en la construcción colectiva; pero, sí sugiere una relación, que se abre a aceptar la profundidad y las miradas que estos invitados “no-actores o no-actrices”, traen a la escena.

Desde esta premisa el convivio se concibe como espacio de aprendizaje y autorreconocimiento, desde la esfera de lo íntimo hacia lo colectivo, “la experiencia me transformó en la percepción que tenía del país, de los grupos armados, en mis sesgos ideológicos y en la confrontación con mi masculinidad” (Carvajal, 2022), de aquí que este diálogo pueda ser leído como un ejercicio político, un laboratorio social en el que juntos reconstruimos memoria, respondiendo a esta oportunidad de reconocimiento iniciado con los diálogos de paz.

El teatro ha respondido al momento histórico, gestando espacios como *Victus*: un territorio común, donde se encuentran personas que ayer no hubiesen concebido la cercanía, y mucho menos la cocreación con el “otro”, quien, hasta hace poco portó un uniforme o militó por una ideología opuesta a la suya. Así, el teatro ofrece la posibilidad metonímica de hacer en escena lo que los habitantes de

nuestro país deberíamos hacer diariamente.

De esta manera, en una primera etapa, se sembraron los afectos, la confianza y la empatía necesaria para la creación colectiva. Hasta ese momento, ninguno de los participantes conocían el pasado de sus compañeros y compañeras de escena; cuando llega el momento de develar sus relatos, empezó lo más trascendente y las verdaderas pruebas del proceso. Al recordar este momento, Carvajal, refiere una situación que nos permite hacernos una idea de lo complejo que es hablar de verdad y memoria:

Misteriosamente, el proceso tenía extrañas sincronías. Por ejemplo, en el grupo había personas que estuvieron en el mismo enfrentamiento cuando se realizó un ataque a la estación de policía: estaba el exmiembro de la policía, la persona que era parte de la guerrilla y la víctima de la población civil. Escuchar la percepción, el punto de vista y la narración de las vivencias desde diferente lugar de enunciación, y, el cómo todos tenían su verdad, -y era valedera, hacía sentido para mí-, hasta el día de hoy, es algo revelador. Porque veo al policía huyendo con un niño en brazos, el niño guerrillero obligado a poner los explosivos, la mujer sorprendida por el ataque en su pueblo. Entonces, ¿dónde ponemos la verdad? O, cómo entendemos que la verdad es polifónica, y no un hilo que alguien asume y determina. Que creo, es lo que termina generando más violencia (2022).

Para ese momento del proceso, los círculos de palabra, como estrategia de encuentro, fueron determinantes para permitir una comunicación colectiva que les permitiera conciliar sus diferencias y dar igual importancia a las voces allí reunidas.

Para esta etapa, Carvajal propone trabajar con una metodología que ha transitado en otras ocasiones, al dialogar con la “Logoterapia” teorizada por Víctor Frank, en su reconocido texto *El hombre en busca de sentido*, la cual, básicamente, consiste en narrar los hechos traumáticos, contar sus experiencias de vida ante una escucha sin juicios. Carvajal, coincide en este aspecto, pues considera “(...)Que es lo que nos corresponde a nosotros como población civil “cómoda”, y digo cómoda, porque aunque todos hemos sido tocados por el conflicto, algunos hemos estado en situaciones más privilegiadas, y curiosamente, somos los que nos permitimos establecer juicios de valor más sectarios” (2022).

Después de esta etapa de escucha, aparece la multiplicidad de relatos. Para ese momento el reto es traducir esto a una propuesta escénica. En el caso de Carvajal, esta búsqueda es guiada por la pregunta: “¿Cómo lograr que la experiencia del dolor se vuelva canción? Canción para referirse a las formas de la experiencia estética” (2022).

Entonces, empieza la exploración para llevar estos relatos a una dimensión poética, porque no era de su interés ponerlos en escena con la crudeza con que fueron recibidos, al sentir que era necesario facilitar el tránsito a la composición y expresión poética, para que el proceso de las víctimas y del equipo creativo se completara.

Para Carvajal, cuando hacemos algo artístico-creativo, a partir de nuestras experiencias de vida, algo en nosotros empieza a sanar, “*porque se objetiviza mi dolor, lo veo afuera y veo que tiene un valor estético y una resonancia al ser compartido, que una u otra comunidad lo puede recibir. Entonces, algo se resignifica*

en mi tránsito por el dolor y cambia la percepción del suceso traumático” (2022). Por ello, los participantes manifiestan una profunda alegría al ver sus relatos sublimados en una propuesta estética, ensamblados con otros, mientras construyen un hecho artístico que narra a todo un país.

Una primera muestra del proceso que se llamó *Victus, la memoria*, mostró el sustento socio-pedagógico del proceso. De allí nace *Victus, la reconciliación*, una propuesta escénica que surge como resultado de este proyecto. Una obra que sigue en los escenarios del país; aunque sin el apoyo, que una propuesta como esta, debería tener.

Para Carvajal, estos procesos deben asumirse con responsabilidad a largo plazo, para acompañar a los participantes por más tiempo, facilitándoles una real reinserción:

Hablo de lo difícil que es reinsertarse en una sociedad que no perdona. La gente no quiere perdonar. Recordando las palabras de un *Victus*: ‘En el monte la gente es más solidaria, en el monte por lo menos nos teníamos a nosotros mismos, en las ciudades estamos siempre relegados’. Si hay un país haciendo un acuerdo de paz, todos tenemos la tarea de perdonar (2022).

Para los participantes vinculados a la puesta en escena, como parte de su proceso de reparación o reinserción, la experiencia de *Victus*, marcó un antes y un después. El encuentro con sus posibilidades como creadores y las relaciones basadas en el afecto y el arte, fueron experiencias que permitieron el reencuentro con otra faceta de sí mismos, con otras formas de ser que desdibujaron las identidades monstruosas que construyeron con la guerra.

En una entrevista personal realizada a Raúl Estupiñán, uno de los integrantes del proyecto, podemos identificar algunas de las experiencias que viven las víctimas, a partir de su participación en la creación teatral.

El Raúl Estupiñán que responde ahora es un Raúl totalmente diferente al que llegó al proceso de creación. (Estupiñán, comunicación personal, 6 de octubre del 2022).

Estupiñán, soldado profesional, enfermero de combate del ejército colombiano durante quince años, se encontraba en un limbo, viviendo el impacto de la guerra en el cuerpo, después de perder su pie derecho a causa de una mina antipersonal. En ese momento alguien lo invita a participar en el proyecto y, aunque “el proyecto de vida no pasaba nunca por una corriente artística, el proyecto del arte no era una opción”, Estupiñán, de todos modos, sintió curiosidad, y sin saber de qué se trataba, decidió participar en el casting.

Para mi *Victus*, se convierte en una forma de vida, en un lugar de humanización, va más allá de una forma de teatro, para mi es una razón de vida. *Victus*, se sale de un lugar de farándula para ser un proyecto que genera una cantidad de impactos inimaginables en todas las humanidades que hacen parte del proceso (Estupiñán, 2022).

El proceso sorprende a Estupiñán, desde el primer día del “casting”, en que es recibido con una calidez extraña para él: “Y, uno empieza a decir, bueno y aquí ¿cuál es la vaina? Uno viene de la guerra donde nadie se abraza, entonces uno se cierra y empieza la desconfianza: alerta que aquí va a pasar algo, esto no es normal” (Estupiñán, 2022). Pero, sin esperarlo, se encontró con un espacio amigable, en

donde no tuvo que narrar los sucesos traumáticos de la guerra, donde no tuvo que llenar un formulario; un espacio atípico que empezó a despertar algo nuevo que le interesó; un interés que creció, cuando en la segunda parte del proceso le preguntaron si estaría dispuesto a trabajar con sus “antagonistas de guerra”, a compartir un espacio creativo con personas que estaban en bandos de guerra opuestos al suyo. Esto, aunque le pareció muy difícil, fue lo que más lo impulsó a participar.

Estupiñán refiere que una de las primeras enseñanzas que le entregó *Victus*, fue la aceptación de su ser, el reconocimiento de su verdadera propio percepción por fuera de los rótulos sociales o de las máscaras que construimos para sostenernos ante la sociedad. Después, de ser impulsado a presentarse con un ejercicio escénico del “yo soy”, Raúl, junto a todos los otros y otras participantes, pudo entender que en ese momento era un hombre con una identidad fracturada y con un dolor que aún no sanaba:

Era una persona súper imperfecta, que tenía conflictos conmigo mismo, que no me aguantaba ni a mí mismo, que tenía rabias y odios concentrados en el pecho, que no había podido sanar, y que además de eso se consternaba cada día que se levantaba y se miraba a un espejo sin una pierna, y se decía, como me veo de horrible, como me veo de deforme, como le queda el cuerpo a uno después de la guerra (Estupiñán, 2022).

Después de presentarse como realmente eran, empezaron a conocerse entre ellos, tratando de entenderse y apoyarse en sus procesos íntimos y personales. Un proceso de integración que el arte logró hacer en un camino certero

y profundo. Para Estupiñán, esa posibilidad relacional que permite el arte desde las conexiones humanas, lejos de roles o rótulos, se convierte en una experiencia sanadora, después de vivir la guerra al mando de un ejército: “Más allá de haber pisado una mina antipersonal, mi línea de tiempo se dividiría, antes y después de *Victus*, porque me dio un trasfondo de vida y me impulso a explorar el arte audiovisual que hago hoy en día” (Estupiñán, 2022).

A esto le sumamos la invitación que hace el teatro para narrar en un dispositivo poético la violencia y la muerte que marcaron sus últimos años de vida: “Lo más interesante es cuando se empieza a explorar el juego, y los rodeos para llevarnos a hablar de nuestra memoria” (Estupiñán, 2022). Al hacer improvisaciones en torno a las temáticas sugeridas por los directores del proceso, el grupo encontraba los puntos de encuentro y desencuentro en torno a sus experiencias de vida. En este sentido, la representación fue un recurso que les permitió vivir lo que no tuvieron en vida, la niñez, la tranquilidad, el amor, el cobijo, entre otros. El teatro no sólo se planteó como espacio para narrar los hechos traumáticos, sino como lugar donde podían reconstruir momentos felices o vivir las experiencias que no pudieron transitar en la realidad: “Y, allí, es donde empezamos a crear desde la realidad del otro, y hacer empáticos, diciéndole al otro: ¿Por qué no construimos lo que no tuvo y lo hacemos posible acá en la escena?” (Estupiñán, 2022).

Victus, propone a los participantes el diálogo con la música, la danza y los elementos visuales, buscando el surgimiento de formas propias y la exploración de lenguajes que les acompañen en escena. Una teatralidad donde los testimonios están expandidos por los recursos audiovisuales, por contundentes paisajes sonoros y por la composición con los cuerpos, que sostienen visual y rítmicamente,

sus presencias en la escena. Todo esto, fue posible por un exigente trabajo de cocreación y diálogo, que amplió la dimensión de la práctica creativa como práctica social, porque *“El arte, es un proceso dialéctico único -porque refiere a las experiencias personales más profundas hechas universales a través del esfuerzo disciplinado- puede considerarse como una de las fuerzas más importantes que unen a la comunidad sin vaciarlas de lo único e individual que cada miembro posee”* (López, 2018, p. 31).

Por ello, la exploración de diversos lenguajes y la experiencia de creación, permitió que las y los participantes, como Raúl, hoy en día tengan el arte como camino de vida y como fuente de empleo. Las prácticas creativas activaron aquella cualidad que la guerra había relegado y, a través de este proceso, se percibieron como seres creadores, en oposición a la imagen de destrucción y muerte con que llegaron de la guerra: *“Todos estamos escudriñando, buscando, proponiendo, y haciendo otros proyectos, entonces, cómo olvidar a *Victus*, que fue quien originó todo eso”* (Estupiñán, 2022).

Las palabras de Raúl, testimonian la incidencia que las prácticas artísticas tienen en los procesos de las víctimas del conflicto armado, al presentarse como un camino de reparación integral y una alternativa de reinserción a la sociedad. La transformación de su propio percepción y el reencuentro con su ser creativo, les permite aceptar su presente y dibujar futuros posibles.

Actualmente *Victus*, sigue habitando los escenarios nacionales, como un espacio de contención y aliento, para los y las participantes. De igual manera, ha generado un alto impacto en el público colombiano, que se ha encontrado con una polifonía de verdades sobre el conflicto armado colombiano y, además, es invitado

a nutrir sus discursos históricos con las voces de quienes habitan la escena para narrar su verdad.

Develar los territorios

Conmemorando cinco años de la firma del acuerdo de paz de la Habana, y a manera de cierre de las acciones misionales de la Comisión de la Verdad, se realiza el proceso de creación: *Develaciones: un canto a los cuatro vientos*, una obra de teatro de gran formato que reúne a artistas y agrupaciones de diferentes regiones de Colombia. La puesta en escena, codirigida por Nube Sandoval, Bernardo Rey e Iván Benavides, reconocidos artistas con importantes experiencias e indagaciones en torno a la relación entre arte y comunidad, fue estrenada en diciembre del año 2021. Francisco de Roux, presidente de la comisión de la verdad, en el programa de mano de la obra, presenta esta producción con las siguientes palabras:

Develaciones: un canto a los cuatro vientos, es una obra que suma al reconocimiento que hemos querido hacer al dolor de las víctimas, y, sobre todo, a su coraje. Es también un canto de esperanza que alimenta las oportunidades para la paz. Sabemos que hay dimensiones de la verdad que no pueden llegar a través de argumentos racionales en un mundo fracturado, y que solo el arte logra pasar todas las paredes y sacudir todos los fragmentos. (2021, p.1).

Por su parte, el productor y codirector Iván Benavides, quien en entrevista para el programa *Hacer Visible lo Invisible* de la Comisión de la Verdad, expresa que *Develaciones* integra las expresiones gestadas en los territorios, con el fin de “mostrar a las víctimas como sujetos políticos, portadores de cultura y agentes de

cambio” (Comisión de la Verdad, 2022), para dar valor a sus propuestas artísticas y culturales, al reconocer la maestría que las caracteriza, y al postular la necesidad de hacer justicia epistemológica, respecto a la mirada que los circuitos del arte tiene sobre las creaciones de las comunidades, porque “Sin justicia epistemológica, sin reconocimiento de los saberes, no hay justicia social” (Comisión de la Verdad, 2022).

Por ello, *Develaciones*, apuesta a evidenciar el dolor generado por el conflicto armado colombiano y los procesos de resistencia que se han gestado en las regiones, al conectar en una misma obra, los lenguajes y las formas en que las comunidades han tramitado estas vivencias por medio del arte.

Como ya se mencionó, para la dirección de este proceso fueron convocados Bernardo Rey y Nube Sandoval, codirectores del Centro de Investigación Teatral (CENIT), quienes han desarrollado importantes proyectos con comunidades vulnerables, a partir del concepto de *El teatro como puente*: una perspectiva de creación que propone al teatro como instrumento para visibilizar o conectar comunidades y territorios, que crea vías hacia la resiliencia y posibilita la expresión de las comunidades vulnerables. Así lo define Nube Sandoval, en una entrevista personal con esta investigadora:

El teatro como puente es una práctica que propone el teatro como un instrumento para visibilizar, pero también para conectar y re-conectar consigo mismo, con los otros, las otras y con el entorno en donde se desarrolla. (Nube Sandoval, comunicación personal, 28 de octubre del 2022).

En la experiencia de más de 30 años trabajando con comunidades del Teatro CENIT, destaca, por ejemplo, las prácticas creativas con refugiados realizadas durante 11 años en Italia. Ésta propuesta los ha hecho merecedores de premios y reconocimientos; y, la misma, fue un elemento determinante para guiar este proceso.

Durante un año los codirectores realizaron laboratorios en diversos territorios del país y trabajaron con grupos representativos de las regiones en la creación de propuestas inspiradas en sus prácticas y formas tradicionales, así como en las expresiones contemporáneas de la población joven. Posteriormente, estas creaciones fueron articuladas con una dramaturgia que buscaba narrar el dolor sufrido por la guerra; y, sobre todo, visibilizar las formas en que las comunidades han resistido y luchado en el marco del conflicto armado.

Esta propuesta dramaturgica respondía a las premisas conceptuales de la comisión y el grupo directivo frente a este ejercicio, tal como lo expresa Benavides, en la entrevista del programa *Hacer Visible lo Invisible*:

A partir de lenguajes locales podemos narrar lo universal y llegar a la verdad dando espacio al sufrimiento. Porque estamos en un momento en que el dolor ha sido negado y el arte se ha vuelto paliativo. Encontrar una estética que sea capaz de enfrentar, tramitar y transformar el dolor, es también una apuesta ética, a partir de darle la voz a la gente. En este sentido *Develaciones*, también es una plegaria y un ritual que desata, a partir de tramitar el dolor, un proceso de catarsis. (Comisión de la Verdad, 2022).

De muchas formas, *Develaciones*, propone en la práctica escénica un ejercicio similar al que la Comisión, desarrolló en el país: Recorrer los territorios, escuchar las voces y conectarlos de una forma que permita hablar a quienes han sufrido y resistido a la guerra.

Las respuestas al llamado de reparación, memoria y resistencia, que exige nuestro momento histórico, ha sido contundente e impactante sumando formas, sensibilidades, y asumido desde todos los lenguajes artísticos. *Develaciones*, se permite agrupar esta diversidad, haciendo de la obra una cartografía de resistencia artística. En un mismo escenario convergen: La Fundación Madres de Falsos Positivos (MAFAPO), el Colectivo Jóvenes Creadores del Chocó, la Fundación Saüyee'pia Wayuu, La Guardia Indígena Nacional, Krump Colombia, Sankofa Danzafro, Semblanzas de Río Guapi, Tambores de Cabildo, Tonada, Las Tejedoras de Mampuján, la cantante Lucía Pulido. Acompañadas del trabajo visual de artistas como Oscar González Guache, la videoartista Carmen Gil Vrolijk, y el diseñador de luces Humberto Hernández. Junto a un grupo de actrices y actores profesionales con una amplia experiencia en la creación teatral. En palabras de Roux: “Esta obra ha sido un acto de creación colectiva, de suma de saberes, de respeto y valoración de la voz y la presencia de lo que cada quien representa” (2021 p. 6).

Es importante resaltar que en esta propuesta creativa se persiguió la expresión poética de las vivencias, la integración de lenguajes artísticos y el trabajo de los actuantes basados en acciones concretas. Exploración que caracteriza el trabajo de composición de los directores, tal como lo explica Rey, en la entrevista del programa *Hacer Visible lo Invisible* de la Comisión de la Verdad: “En algún momento en la indagación del Teatro CENIT, surge la pregunta de cómo hacer algo de calidad

artística -con verdad-, con alguien que no hace teatro. De allí se llega al encuentro de la “acción” como principio unificador que permite la expresión orgánica para actantes profesionales y no -profesionales” (2022).

Desde esta perspectiva no se establece diferencia entre actantes profesionales o “no-profesionales”, pues la “acción” es el elemento que facilita la creación, por ser una forma de expresión innata a nuestra condición humana. Es decir, que todos y todas somos iguales al momento de habitar la escena, en la medida en que podemos accionar, entender una acción y desarrollarla con sentido. En palabras de Sandoval: *“Esa presencia absoluta, unida e integrada de un ser humano que realiza una acción, sea profesional o no, hace que, finalmente, podamos a lo largo de los años, trabajar con personas que se dedican al teatro y a la danza, y trabajar con personas que nunca lo han hecho”* (2022).

En el trabajo con la asociación Madres de Falsos Positivos de Colombia (MAFAPO), por ejemplo, la indagación con las acciones físicas les permitió motivar el autorreconocimiento del cuerpo, impulsando un camino sanador para ellas, quienes, señala Sandoval, “son personas que están quebradas y llevan el peso de cargar solas, con fuerza y dignidad, historias muy dolorosas” (2022). En este caso, Sandoval, recuerda que el laboratorio se concentró en la reconexión con sus cuerpos, y “fue muy sanador, aunque también fue muy duro para ellas, recordar no solo con la memoria cognitiva, sino recordar también desde la memoria del cuerpo, que era algo que nunca habían hecho” (2022). El resultado de esta indagación se puede ver en la obra, cuando *las madres de falsos positivos*, realizan una acción colectiva que consiste en escarbar y buscar entre un montículo de arena. Desde la acción incesante de las manos que escarban, logran narrar su historia y la real

condición de los cuerpos que no hallan descanso, y a su vez, la acción se vuelve un manifiesto de los cuerpos que luchan y resisten. Sandoval, resalta que en un momento del proceso creativo ellas deciden enterrar los objetos con los que sus hijos fueron encontrados en fosas comunes. Llevar estos objetos y desenterrarlos en el escenario, frente a los ojos de un país que reiteradamente ha negado sus reclamos, fue para ellas un ejercicio de catarsis.

El primer impulso fue el de transmitir, a través de los diversos lenguajes del arte, todas esas verdades que son difíciles de tramitar, las verdades relacionadas con la desaparición, con la masacre, con el desplazamiento, con el narcotráfico, con el reclutamiento forzado de menores (...) nos propusimos llegar al estómago, al corazón de las personas, antes que, a la razón, que es una de las funciones del arte. (Sandoval, 2022).

Desde el punto de vista metodológico es importante resaltar que, aunque las herramientas del *Teatro como Puente* fueron elementos transversales de todo el proceso creativo, la relación que se gestó con cada comunidad, grupo y territorio, fue determinada por las características de estos y sus especificidades. Sin lo cual, hubiese sido imposible gestar una escucha real o una visibilización que respetara las diversas formas de expresión.

Las propuestas de las comunidades fueron acompañadas con el trabajo de actrices y actores profesionales que se integraron al proceso. Esta experiencia generó un gran impacto en muchos de las y los profesionales involucrados, marcando un hito en sus experiencias creativas. El encuentro con la riqueza cultural del país, las memorias traídas desde los territorios y la calidad artística del arte comunitario,

confrontaron sus preceptos como creadores ciudadanos, al propiciarles un diálogo que les transformó profundamente.

En una entrevista realizada al grupo de actores profesionales vinculados al proyecto, para el programa de la Comisión de la verdad *Hacer visible lo invisible*, el actor Alberto Cardeño, reflexiona sobre su experiencia en la obra, donde interpreta a un *Campesino* que es afectado por la guerra. Por ser un artista que procede del campo se siente fácilmente conectado con el personaje, e identifica en la estructura de sus acciones el resumen de la vida del campesino colombiano en las zonas de conflicto:

Campesino que corre de aquí p'allá como loco, a ver dónde lo dejan estar. Estoy en varias escenas y en todas las escenas... cuando no es correr es huir; y, cuando no es huir, es esconderse; y, cuando no es esconderse, es tratar de dar la cara a pesar de los golpes. Eso es lo que pasa, y por eso es tan bonito, también; porque es ver en una imagen lo que uno normalmente no ve, porque uno en la ciudad lo que realmente ve, es muy poco (...). Todo esto que pasa en el campo, aquí no se ve y esto es una forma de mostrarlo. (2022).

Carreño, reconoce la profunda afectación que le ha dejado este proceso, por la posibilidad de trabajar junto a artistas de diferentes rincones del país, creadoras y creadores que han sobrevivido a la guerra, “la gente que viene de otras regiones, llenos de fuerza, llenos de energía” (2022), que le enseñan sobre la forma en que el arte se vuelve un camino para la convivencia y la reparación.

Del mismo modo, Claudia Martínez, actriz profesional que tiene la tarea de interpretar a una *Campesina*, reflexiona sobre cómo la obra la confronta como artista, al propiciar la cercanía con quienes vienen de la Colombia que ha sufrido la guerra. Recuerda “esa sensación de cuando empiezan a llegar a esos pueblos, y uno se siente tan forastera, tan ‘no sé’ y tan responsable por no saber” (2022). Por ello, frente a su oficio, Claudia se define como un “nervio” que siente y transmite, y que en este encuentro siente lo que sus compañeros de escena han vivido en el marco del conflicto, para conectar con sus dolores, con sus fuerzas. Y, es desde allí, que significa su interpretación: “voy a tratar de decirle a la gente que esté sentada ahí: esto es un dolor que no podemos permitirnos más” (2022).

Andrés Parra, quién representa al *Patriarca*, defensor de su bienestar y de las formas que lo mantienen en el poder, concluye que su papel habla de un gran porcentaje de la población que ha tenido una postura negacionista frente a la guerra, y nos dice en la entrevista de *Hacer Visible lo Invisible*, lo siguiente: “represento a ese enorme trozo de país que todavía no entiende qué es lo que hay que reconciliar (...), es esa guerra que no toca, que no perturba la comodidad, esa guerra que es muy fácil de ver desde el apartamento y que de alguna manera se justifica, porque también es la guerra que me permite disfrutar de mis comodidades” (2022). Parra, identifica en el discurso que hace su personaje, las posturas que, la clase dirigente y los habitantes de las ciudades, han tenido frente al conflicto armado. En la voz de su personaje escuchamos un discurso muchas veces amplificado por los medios oficiales, mientras argumenta, manotea indignado y golpea una gran mesa rodeada de sus asesores. Desde su lugar central, mientras condena las luchas sociales y justifica la acción bélica, resuenan ideas como esta: “Y no quiero que se les olvide,

que, si ustedes hoy quieren cambiar este país, es porque gracias a la guerra, hay país” (2022).

El discurso del Patriarca y la imagen de la gran mesa sostenida por la comunidad empobrecida, que es la mesa donde se toman las decisiones con que gobiernan nuestro país, mesa grande y pesada que es sostenida por las mujeres y hombres que han sufrido la guerra, es una apuesta dramática que busca dar voz e imagen a esa otra cara del conflicto, a una faceta que explica la perpetuidad de la guerra en nuestro país; las razones de la indiferencia que benefician a una parte de la población para quienes la guerra es necesaria, “ese país que ha sido absolutamente ajeno a la guerra en carne propia y que cree que es un discurso para quitarle sus privilegios” (2022).

Haciendo oposición y resistencia a este *Patriarca* aparece la figura de la *Mujer* que transita continuamente el escenario: lleva a cuestas los restos de su casa y su territorio, movida por una fuerza ancestral que le impulsa a continuar y cuidar la vida. Carmiña Martínez, es la actriz que interpreta este papel, y sostiene con una poderosa presencia las acciones que narran la historia de las mujeres en el marco del conflicto, los dolores que las han marcado y las luchas que protagonizan: el transitar del desplazamiento, el cuidado de las comunidades, la memoria de los territorios; sus acciones son la síntesis de las historias de vida de las víctimas que se han transformado en lideresas.

En la entrevista de *Hacer Visible lo Invisible*, Martínez, cuenta cómo percibe su personaje:

Es esta abuela, esta madre, que ve nacer y ve morir a sus hijos, y que permanentemente está tejiendo esa trenza; y que esa trenza son ríos y

arroyuelos de sangre, y va entretejiendo esa sangre que se derrama a través de todo el territorio. Ella es esa tejedora del dolor, de la angustia, de la muerte, del canto a la vida también. (Comisión de la Verdad, 2022).

Para la Comisión, *Develaciones*, se propone como una oportunidad de vivir el duelo colectivo que no hemos podido tramitar como país. Por ello, cuando en un espacio teatral se encuentran más de 120 artistas de diversos territorios, con cientos de espectadores que se conmueven y confrontan de forma visceral con lo que se expresa poéticamente en la escena, están dadas las condiciones para que se produzca la catarsis colectiva y con ella, el inicio de una sanación. Llorar juntos el dolor de la guerra y reconocer nuestra capacidad de resiliencia es un rito necesario para sanar nuestras heridas como sociedad. La puesta en escena logra movilizar por igual a actantes y espectadores, al permitir el tránsito del dolor a la resignificación de la vida.

La obra va más allá del arte por el arte, o el teatro por el teatro, es algo que tiene que ver con el momento histórico y político que atravesamos, que tiene que ver con el duelo que no hemos hecho, con las sensaciones que dejó el paro nacional (...) son muchas cosas que se activaron para generar esa catarsis en los espectadores colombianos. (Sandoval, 2022).

Para Sandoval, el gesto más contundente que se propicia, a través de *Develaciones*, es el de descentralizar la noción de cultura, al hacer protagonizar en un gran escenario de la capital, las expresiones de las periferias, integrando los grupos artísticos, los semilleros de arte y las manifestaciones socio-culturales que

se gestan y resisten de forma invisible en el país, que muestran la riqueza, diversidad y la sofisticación con que los artistas crean, gestan cultura y hacen pedagogía en sus territorios.

Nosotros partimos de una premisa que, en *Develaciones*, se refleja de una manera muy evidente, y es la idea de que la cultura crea comunidad, y la comunidad crea cultura; y, es un círculo virtuoso en el cual el teatro es un instrumento catalizador o un instrumento que visibiliza esa expresión maravillosa que se da en los territorios. (Sandoval, 2022).

Para profundizar en esta idea, podemos referirnos a los artistas, agrupaciones y comunidades que se integran en este proyecto:

El grupo *Tonada*, hace presencia en *Develaciones*, haciendo resonar el bullerengue, a través de unas jóvenes voces alimentadas por una antigua tradición. Su música nos permite pensar en la resistencia afrocolombiana y la importancia de las cantadoras en los territorios, tal y como lo resalta Diomedes Meza, uno de sus integrantes, en la entrevista del programa de la Comisión de la Verdad, *Hacer Visible lo Invisible*: “Los cantadores, las cantadoras y los tamboreros no sólo hacen eso, sino que son unos pilares en los lugares donde viven, porque por lo general las personas que se destacan como líderes en el bullerengue, o en el canto, son también personas líderes en sus territorios. Es todo eso lo que representan” (2022). Por su parte, Mathieu Ruz, integrante del grupo, reflexiona sobre la relación ancestral que ha tenido el bullerengue con la violencia, siendo medio de expresión de las primeras comunidades libertas hasta nuestros días. El bullerengue concebido

como una forma de mantener viva, a través de la música, la memoria de sus luchas y el fortalecimiento de sus sentidos comunitarios.

Su aporte sonoro y visual es de gran relevancia en la obra. En uno de los momentos de su participación, portando una falda bordada con imágenes que narran el conflicto armado -realizada por las Tejedoras de Mampuzán-, Ruz, entona un canto que poco a poco se vuelve un lamento: La voz de quienes, incansablemente cantan, y lloran cantando, haciendo de la música una forma de grito y un camino de sanación. Tonada, recuerda la fortaleza gestada y transmitida con el canto, cuando en nuestra costa atlántica y en los territorios del pacífico, la música ha sido emisora de los dolores y medio de narración de sus memorias. e

Así podemos escucharlo en la voz de Luis Caraballo, integrante de la Corporación Cultural Tambores de Cabildo, quien, dentro de la entrevista entona al ritmo del *Bullerap*, un canto que narra sus perspectivas sobre la guerra:

La patria no paga los muertos,
Los muertos no vuelven jamás,
La historia se queda en el tiempo,
si nadie la puede contar.

La guerra son dos ricachones,
tomando y jugando ajedrez.
Tomando del pueblo peones,
que a reyes suelen defender.

Jaque mate, cayó y cayó

Otra madre lloró y lloró.

Jaque mate, cayó y cayó,

Otra madre lloró y lloró.

(Comisión de la Verdad, 2022).

De igual manera, los tambores que son activados por la Corporación Cultural Cabildo, sostienen rítmicamente diferentes momentos de la obra. Su resonancia nos hace sentir la fuerza que sostiene a las víctimas y nos contagia la energía y la alegría que moviliza a las comunidades. Así, Rafael Ramos, lo expresa en la entrevista de *Hacer Visible lo Invisible*, de la Comisión de la Verdad: “Sabemos que estamos contribuyendo con nuestros tambores, con nuestra energía, con nuestra espiritualidad, además porque el tambor para nosotros tiene esa connotación de ancestralidad” (2022). Por ello, la presencia de los tambores es la presencia de la espiritualidad que equilibra a nuestras culturas ancestrales, un canal de comunicación con lo divino, que les da fortaleza y les impulsa a continuar a pesar de todo lo vivido.

Por supuesto, en la cartografía musical que propicia la obra, también está presente el grupo Tambores de Guapi con los *Alabados*: Cantos tradicionales que las comunidades del pacífico colombiano entonan como despedida de sus muertos. Esta tradición ha sido especialmente importante como respuesta a un conflicto que se ha ensañado con los territorios del pacífico. Los muertos que la guerra ha dejado en las comunidades pacíficas han sido despedidos con *Alabados* y permanecen en la memoria gracias a ellos. Las voces que lamentan un adiós, que ruegan por el descanso del alma y que narran la vida de quién se ha ido, son el testimonio de un

territorio desangrado, que se ha refugiado en sus formas de expresión ancestrales para hacer el duelo y reparar el daño causado por la guerra.

La danza ancestral también hace parte de este ensamble. La Fundación Sauyee'pia Wayúu (Semillero Wayuu), realiza una de las danzas tradicionales de su comunidad, que es para ellos la manifestación de la conexión con la madre tierra. Con pasos que imitan el movimiento de las aves, moviendo grandes túnicas rojas que representan la sangre, las mujeres wayúu atraviesan el escenario, siendo memoria viva de la fuerza que sostiene sus comunidades, de la maestría y la belleza que guardan las culturas indígenas en nuestro país.

Otro testimonio de la organización comunitaria lo hace la Guardia Indígena Nacional del pueblo Nasa, que, al entonar sus cantos colectivos, comunican los principios que impulsan el cuidado de la madre tierra y la defensa de sus territorios. Criterios que han significado la persecución y la muerte a muchos de sus líderes y lideresas, y que mantienen al pueblo Nasa en una constante lucha frente a diferentes agentes armados.

Finalmente, las manifestaciones contemporáneas de los grupos, Jóvenes Creadores del Chocó: Krump Colombia y Sankofa Danzafro, permiten narrar las formas en que las nuevas generaciones han encontrado en la danza un camino de empoderamiento y resistencia. Su presencia en *Develaciones*, nos permite observar cómo el disfrute del movimiento y la resistencia del cuerpo, se convierten en motor de las luchas sociales y en una alternativa de vida para los habitantes de las poblaciones empobrecidas.

Así, Develaciones nos posibilita hacer un recorrido cultural por Colombia, siendo testigos de nuestra riqueza artística y las fuerzas que sostienen y cuidan nuestras comunidades.

Después de ver un espectáculo como este nos queda claro que cada vez que una víctima del conflicto armado colombiano responde al dolor de la guerra con una canción, su voz se hace más fuerte; cada vez que una víctima responde al dolor de la injusticia con una danza, su resistencia se hace más sólida; cada vez que una víctima lleva su testimonio a la escena, su historia se vuelve imborrable.

Desde esta perspectiva se entiende la necesidad de los ejercicios de memoria que se han gestado desde las teatralidades, al permitir que ingresen a la escena las expresiones individuales y colectivas que se han creado como respuesta a las afectaciones de la guerra y en oposición a ella.

Reconocer el arte y la expresión cultural como un espacio de contención, sanación e impulso para los territorios y las comunidades, nos impulsa a darle un lugar al *Arte* en la memoria colectiva y a resignificar el papel del *Teatro* en el tejido de nuestra historia nacional.

CONCLUSIONES

- Transitamos un momento histórico en el que somos llamados a escuchar. A dejar hablar a quienes han vivido la guerra, a incluir sus voces en los relatos oficiales, a reconstruir la memoria de los territorios a través de la experiencias de quienes los habitan, a reparar el dolor y sumarnos al reclamo de justicia y no repetición que resuena desde las regiones azotadas por el conflicto armado.
- El arte se ha sumado a este llamado y ha diseñado las rutas idóneas para hacer eco e impulsar formas de escucha. El teatro, con la posibilidad de convivio, se ha presentado como un espacio de contención, narración y sanación. Las víctimas han ingresado al espacio teatral a ser protagonistas de sus historias, y a aportar nuevas perspectivas a las artes escénicas.
- Estos diálogos, que en los últimos años han impulsado la creación de cientos de obras y procesos escénicos, nos dejan provocaciones metodológicas que pueden inspirar nuevos conceptos, o confrontar preceptos, de la relación entre arte y comunidad.
- El teatro como espacio para narrarse, como lugar de reconciliación y como escenario para conectar saberes y expresiones, ha hecho un significativo aporte al proceso de reconstrucción de nuestra memoria herida; en la

búsqueda de una verdad plural y en la posibilidad de crear poéticamente a partir del dolor que ha dejado el conflicto armado.

- La creación como camino de sanación ha acompañado el proceso de reparación simbólica que requieren las víctimas del conflicto armado, al fortalecer sus expresiones como sujetos políticos y como gestores del gran cambio social que ha inspirado el sueño de la paz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Fondo de Cultura Económica.

Cornago, O. (2015) *Ensayos de Teoría Escénica Sobre Teatralidad, Público y Democracia*. Madrid. Abada Editorial.

Comisión de la Verdad. (2022, 1 de abril). *Hacer Visible lo Invisible: Semblanzas del río Guapi* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QvKQ1oeHrH8>

Comisión de la Verdad. (2022, 13 de marzo). *Hacer Visible lo Invisible: Actores de “Develaciones: un canto a los cuatros vientos”* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wZhCCnj6zd4&t=2326s>

Comisión de la Verdad. (2022, 3 de abril). *Hacer Visible lo Invisible: Semblanzas del río Guapi* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JqLzLDXgcg0>

Comisión de la Verdad. (2022, 8 de abril). *Hacer Visible lo Invisible: Tonada* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7q6B-fF38IM>

Comisión de la Verdad. (2022, 10 de marzo). *Hacer Visible lo Invisible: Directores de “Develaciones: un canto a los cuatros vientos”* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=RJF9Z3vnjCM&t=467s>

Diéguez, I. (2014) *Escenarios Liminales*. Paso de Gato.

Dieguéz, I. (2005, s. f.). *Prácticas de visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria*. Archivo Artea. <http://archivoarte.uclm.es/textos/practicas-de-visibilidad-ethos-teatralidad-y-memoria/>

González, E. (2013). *Memoria e Historia*. Ediciones Catarata.

Lispector, C. (2010) *La pasión según G.H.* El cuenco de plata.

López, C. (2018). *La Lectura Creativa y el Trauma: Los Símbolos en la Obra de Haruki Murakami*. En López, M. (Editor). (2018). *Arte, Memoria y Trauma: Aletheia, Dar Forma al Dolor. Sobre Procesos, Arte y Memoria* (Vol.1). Fundamentos.

López, M. (Editor). (2018). *Arte, Memoria y Trauma: Aletheia, Dar Forma al Dolor. Sobre Procesos, Arte y Memoria* (Vol.1). Fundamentos.

Luque, G. (2008). *Escenificar el Abismo: Teatro, Memoria y Violencia*. Revista Pausa (30).
<http://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro memoria-y-violencia/>

Romero, J. (2018). *Archivos Abiertos: La imagen, el objeto y el montaje en prácticas artísticas y de intervención social sobre la memoria y el trauma*. En López, M. (Editor). (2018). *Arte, Memoria y Trauma: Aletheia, Dar Forma al Dolor. Sobre Procesos, Arte y Memoria* (Vol.1). Fundamentos.

Sánchez, J. A. (2015) *Ensayo Sobre los Testigos. Mapa Teatro / 30 años*. Ministerio de Cultura.

Sarrazac, J. P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos*. Paso de Gato.

Tellas, V. (2017). *Biodrama: Proyecto Archivo, Seis Documentales Escénicos*. Editorial Filosofía y Humanidades UNC.