



UNIVERSIDAD DEL ROSARIO

**Victus: un estudio de caso desde el performance teatral para la reconciliación y memoria
entre antagonicos del conflicto colombiano.**

Autora

María Margarita Villota Benítez

Trabajo para optar por el título de: Magíster en Estudios Sociales

Directoras: Dra. Laura Ordoñez y Dra. Ana Guglielmucci

Escuela de Ciencias Humanas

Maestría en Estudios Sociales

Universidad del Rosario

Bogotá D. C.

2020

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: PRIMEROS ACERCAMIENTOS Y DESCLASIFICACIÓN INICIAL	18
EL INICIO: PRIMEROS ACERCAMIENTOS	19
LOS PRIMEROS DÍAS	21
EL PASO POR LA “HUMANIDAD” A TRAVÉS DE LA DESCLASIFICACIÓN	23
CAPÍTULO II: PRÁCTICAS PERFORMATIVAS PARA LA RECONCILIACIÓN	30
CREACIÓN COLECTIVA Y PERFORMANCE TEATRAL	31
LA IMPROVISACIÓN EN VICTUS	32
EL CÍRCULO DE LA PALABRA Y LA GESTIÓN DE CONFLICTOS	40
NOCIONES DE RECONCILIACIÓN	46
CAPÍTULO III: LA MEMORIA COMO UN EJERCICIO DE RECONCILIACIÓN	55
LA FUNCIÓN DE LA MEMORIA VIVA	56
VICTUS “LA MEMORIA”	56
LA MEMORIA COMO TESTIMONIO	63
LAS FORMAS EN LAS QUE SE PRESENTA LA MEMORIA	64
RECONFIGURACIÓN Y DESPLAZAMIENTO DE LAS NOCIONES DE VÍCTIMAS Y VÍCTIMARIOS	70
CONCLUSIONES	78
REFERENCIAS	82

A mi madre María y a mi abuela Graciela por su infinito amor
A mi hermano Manolo por ser mi sostén
A Nina por iluminarlo todo con su presencia

Agradecimientos y dedicatoria

Gracias a los participantes de Victus por compartir una parte de su vida conmigo, por alentarme a continuar, por su amistad y por su trabajo por la paz en tiempos tenebrosos. Gracias a mis padres por darme aliento, a mi hermano Manolo por soportar todas mis dudas y darme luces en el caos, a mis tutoras por las interminables conversaciones, a mis amigos por su confianza y su ojo crítico, a Dios que me mira cada día con compasión.

Este trabajo es por las familias que han perdido injustificadamente la posibilidad de seguir compartiendo con los suyos, por los estudiantes que salieron a marchar y no volvieron a sus casas, por los defensores de derechos humanos que son asesinados todos los días, por las madres que siguen esperando a sus hijos, por los campesinos que estuvieron obligados a levantarse en armas, por los secuestrados, por los exiliados, por todos aquellos que la guerra nos arrebató y sigue arrebatándonos. Este trabajo es por aquellos que trabajan silenciosamente por la paz desde un escritorio, desde las calles, desde sus casas, desde los teatros. Por aquellos que eligen transformar las dinámicas violentas que nos impusieron y se relacionan más compasivamente con los demás.

Este trabajo es por ti y por mí, porque merecemos un país mejor que el que heredamos y es nuestra responsabilidad seguir trabajando por conseguirlo. Recuerda que sin importar lo insignificante que pienses que es lo que haces, es necesario e importante que lo hagas. No te detengas. Cada vez somos más.

Un agradecimiento especial a la Escuela de Verano 2019 del DAAD, el Instituto CAPAZ y la Universidad Libre de Berlín, por elegirme como becaria y darme la oportunidad de aprender de grandes maestros y amigos.

Resumen

En este trabajo se explora cómo se configura la interacción de los integrantes del grupo teatral Victus, conformado por víctimas y excombatientes, iniciativa que promueve la reconciliación y la memoria. Este proyecto teatral reúne 17 integrantes entre quienes se encuentran víctimas civiles y excombatientes de diversos grupos armados como las FARC, ELN, AUC, militares y policías. La metodología de la investigación es un estudio de caso de corte cualitativo, se diseñaron y realizaron entrevistas, grupos focales, conversatorios, observación participante, y revisión de archivo. Se reconstruyó y comprendió el proceso detrás de la obra, las interacciones sostenidas por los integrantes y las diferentes comprensiones sobre reconciliación. Se destaca que la reconciliación y la memoria son procesos imperfectos de interacción colectiva, el teatro agencia nuevas maneras de relacionamiento entre los integrantes, tiene un papel en la tramitación de conflictos cotidianos, disminuye los prejuicios y complejiza las comprensiones sobre la historia personal de cada uno. El performance teatral se considera como una vía posible y necesaria para los procesos comunitarios de paz entre víctimas y excombatientes del conflicto armado colombiano.

Palabras claves: reconciliación, memoria, excombatientes, víctimas, construcción de paz, conflicto armado colombiano

Abstract

This work explores the interaction of a theatrical group called Victus, formed by victims and ex-combatants' members which promotes reconciliation and memory. This theatrical project brings together 17 members, including civilian victims and former combatants from various armed groups such as the FARC, ELN, AUC, the military and the police. The research methodology is a qualitative case study, interviews, focus groups, participant observation, conferences, and file review were designed and carried out. The interactional process behind the play was reconstructed and seek out comprehend the meanings of reconciliation. It is emphasized that reconciliation and memory are imperfect processes of collective interaction. The theater it's an instrument for building new ways of relating, diminishes prejudices and promotes a positive change about the understandings about the personal history of each one. The work from the theatrical performance is considered as a possible and necessary way for the community peace processes between victims and ex-combatants of the Colombian armed conflict.

Key words: reconciliation, memory, ex-combatants, victims, peace building, Colombian armed conflict

Introducción

No soy víctima y jamás he estado en un combate en la guerra¹. Nunca he escuchado el sonido de las bombas o los fusiles, ignoro lo que es perder a un ser querido por la violencia. El conflicto, aunque siempre presente, era lejano. Un fenómeno difuso que me acompañó mientras crecía y del que apenas sabía por las noticias de la radio o la televisión.

A través de los años mi visión de país se hizo más clara, en especial desde que el Gobierno colombiano de Juan Manuel Santos (2010-2018) decidió instalar en 2012 una mesa de diálogo con la que hasta entonces era la guerrilla más antigua del continente, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), con el propósito de terminar más de medio siglo de conflicto armado.

El ambiente de esperanza, pesimismo y debate que generó en la población aquel acontecimiento despertó mi interés y preocupación sobre el impacto, deterioro humano y material que genera la guerra en nuestra sociedad. Para entonces siendo ya una estudiante universitaria, y luego de la debacle temporal que significó el fallido Plebiscito de octubre de 2016, mis esfuerzos se encaminaron a comprender estos sucesos para contribuir a su solución desde la acción ciudadana.

Fue así como, después de varios meses participando en eventos y estudiando material que me brindara más información sobre el tema, en 2017 asistí a una función de *Victus*, una obra teatral en la que 17 actores, todos provenientes de distintos grupos del conflicto armado colombiano, se unían sobre el escenario durante cerca de una hora para narrar, a partir de diferentes recursos, sus memorias. La experiencia me emocionó. Los monólogos, los cantos, las coreografías me transportaron a un país de selvas, ríos, montes y pueblos escondidos. El arte puso frente a mis ojos y frente a los ojos de los demás espectadores un país que siempre nos fue invisible. Resultaba inverosímil que aquellas personas que teníamos en frente hubieran ocupado bandos enemigos en el pasado.

¹ Según Barreto (2017), la categoría de víctima no solo es jurídica, en relación con el conflicto armado; sino que hace referencia a violencias estructurales. No obstante, mi decisión por respeto y admiración a las víctimas directas del conflicto es abstenerme de ubicarme como víctima porque no siento que mi experiencia, al menos de forma directa, se compare con los sucesos injustos y difíciles que aquejan a esta población. Para mí, extender el uso de la categoría puede terminar invisibilizando las tragedias de las víctimas directas de la guerra.

Especialmente porque hasta entonces, y aún actualmente, los implicados directos de la guerra han sido divididos entre víctimas y victimarios. Esto hace parecer que cada uno de estos grupos es independiente del otro, lo que de manera paralela vuelve inimaginable la idea de una concertación entre ambos. No obstante, las características singulares del conflicto armado, que van desde su prolongada duración hasta la diversidad de actores que han participado, no siempre sostienen límites tan claros en la realidad como el marco estatal lo propone (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

Lo más interesante del caso, no sólo es la existencia de zonas grises entre “víctimas y victimarios”, sino también la emergencia de nuevas vivencias que se dan cuando las víctimas se encuentran con excombatientes después de la guerra, muchos de ellos señalados previamente como victimarios. De esto último, aún no tenemos mucha información porque, como lo señala Prieto Sanabria, “en lo que atañe a víctimas y excombatientes se conoce más acerca de la normatividad legal, los manuales técnicos, la perspectiva de académicos, organismos internacionales y activistas frente a su situación, que sobre las experiencias conjunta de estas personas” (2012, p.2).

Considerando la importancia de identificar y comprender este tipo de situaciones de encuentro entre víctimas y excombatientes, en esta tesis analizo el caso de Victus con el fin de responder los siguientes interrogantes: ¿Cómo se ha configurado el proceso de interacción detrás de esta obra teatral? Y, ¿Cuál es la noción de reconciliación mediada por el performance teatral?

Para responder estas preguntas generales, me propuse como objetivos específicos: 1) Comprender las percepciones, emociones y prácticas detrás de los bastidores del teatro entre los integrantes de Victus; 2) Analizar las nociones y tipos de reconciliación para los integrantes de Victus, o, en otras palabras, dar cuenta de qué significa para ellos reconciliarse, y 3) Discutir de qué forma el proceso narrativo de sus memorias personales desempeña un papel importante en la reconciliación y en la re configuración de nociones como las de víctimas y victimario en Victus.

Victus surgió en el 2015, a través de una convocatoria realizada por la Corporación Casa Ensamble (Casa E Social)², apoyada por varias organizaciones tanto en la financiación inicial como en la divulgación de la convocatoria. El proyecto se encargó de reunir a 17 integrantes entre

² Casa E Social es una línea de acción que privilegia cuatro componentes desde el teatro: artístico, pedagógico, institucional y comunicativo. Su origen fue en el 2014 con el Festival Ni con el pétalo de una rosa, enfocado en la prevención y denuncia de la violencia en contra de la mujer. El proyecto cuenta con el apoyo de: la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), el Ejército Nacional, la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (ARIV), y la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR).

los que se hallaban víctimas y excombatientes de grupos legales e ilegales³. El nacimiento del proyecto es cercano a los momentos en los que el tema de la paz cobró aún mayor visibilidad en la agenda pública del país debido a las negociaciones que se estaban desarrollando en La Habana (Cuba), entre el Gobierno de Colombia y FARC-EP, de igual manera, a la promoción del arte como un instrumento destinado para preservar la memoria y la reparación simbólica de las víctimas del país como un deber del Estado⁴. Según Gauck (2013) esto suele acontecer durante las transiciones políticas, pues ellas propician escenarios para buscar la construcción de nuevas relaciones entre afectados, responsables y no implicados en la guerra, aumentando las posibilidades de interacción.

Es así como según Casa E Social, *Victus* es un *laboratorio artístico*, fue denominado así por su directora ya que para 2015, fue el primer proyecto teatral en reunir a víctimas y excombatientes del conflicto colombiano en un mismo escenario. La idea surgió de un coronel de las Fuerzas Armadas de Colombia quien le propuso a la actriz y directora de teatro Alejandra Borrero, un proyecto teatral para reparar militares afectados en la guerra. Borrero acepta, bajo la condición de que se incluya en el proyecto a todos los actores del conflicto: excombatientes de los distintos grupos y víctimas de diversos hechos, porque en sus palabras, “ya era hora de escuchar todas las verdades del conflicto” (Casa E Social, 2016).

Víctor Turner (1987) afirmaba que el teatro es una explicación de la vida misma (p.7). Es decir, que todas las sociedades experimentan dramas sociales en distintos niveles (personal, local, nacional y mundial). Y que el teatro, como otros performances (por ejemplo los rituales), es un instrumento de reunión y comunicación de estos dramas, así como un espacio para desarrollar procesos de concertación y reconciliación. Una idea similar sostiene Diana Taylor (2013), para quien el performance es “no solo la repetición mimética, sino la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición (...) con sus propias convenciones y su estética, que claramente están delimitadas y separadas de otras prácticas de la vida cotidiana” (p. 17).

³ . Reúne a 17 integrantes que provienen de diversos grupos: Sociedad Civil, Ejército, Policía Nacional, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), Ejército de Liberación Nacional (ELN), y Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), entre sus integrantes se encuentran diez mujeres y ocho hombres con edades entre los 19 y 65 años, aproximadamente.

⁴ Iniciativas del Ministerio de Cultura que se remontan a estos años, promovieron la creación de investigaciones, becas, pasantías, colaboraciones que ubicaron a las artes en un lugar importante para la construcción de paz en el país. Este fue un esfuerzo que se aúna a la Ley de Víctimas de 2011, en donde el Estado -como forma de reparación simbólica- busca contribuir a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado colombiano (Lamus, 2011).

Desde esta perspectiva, es relevante estudiar qué piensan y sienten o qué conflictúa a los actores detrás de los bastidores de la obra *Victus* y cómo a partir de un proceso de performance se crea y se redefine qué se entiende por reconciliación. Adicionalmente, cómo a través de la creación colectiva del proceso teatral, este se va nutriendo y transformando gracias a sus memorias personales y vivencias pasadas.

Bueno (2006) señala que en un proceso de reconciliación la memoria es “un instrumento para el establecimiento, el reconocimiento y la divulgación de la verdad de hechos que permanecen ocultos o irresueltos para el conjunto de la sociedad, como un medio para la catarsis individual y colectiva, y como una vía para el perdón y la reconciliación” (p.68).



Fuente: Soy teatro. *Victus*. Consultado 21 de agosto de 2019
<https://www.soyteatro.com/victus/>

Sin embargo, cómo se verá a lo largo del trabajo, memoria y teatro se entrelazan en esta experiencia permitiendo propiciar espacios de reconciliación, interacción y reunión de los integrantes, acercándoles e interpelando los lugares de los pasados antagónicos como diferentes y lejanos.

Así, esta investigación busca contribuir al debate sobre la reconciliación y el rol de la memoria, y sobre los nuevos retos que hoy se avecinan para el país en términos de post-acuerdo. Como por ejemplo, la posibilidad de tejer una sociedad más incluyente en la que se dé un lugar a las versiones no-oficiales del conflicto armado colombiano desde diferentes espacios artísticos.

En términos disciplinares, esta investigación permite continuar el diálogo entre diferentes campos de indagación, como los estudios de paz y los estudios del performance que, aunque provienen de disciplinas diferentes, no se alejan del todo entre sí. Para mí, especialmente por mi

formación como psicóloga este proceso fue un reto personal e intelectual muy enriquecedor tanto como retador. Conocí diversas perspectivas tratando de tejer un diálogo transdisciplinar entre los estudios del performance, los estudios de paz y la psicología social en menor medida.

Aproximación al campo y metodología

Mis primeros acercamientos al proceso teatral de Victus se sitúan en 2016, cuando cursaba un Diplomado de Paz en la Universidad del Rosario. Por ese entonces, fueron invitados a la clase dos personas que se presentaron como miembros de Victus, un proyecto creado para la reconciliación. Nos contaron a grandes rasgos sobre la iniciativa y cómo ésta los había impactado. En pocas palabras, nos explicaron que se trataba de un grupo de personas de distintos grupos armados y no armados, haciendo teatro y narrando sus historias particulares. También hablaron de los problemas que tenían entre sí, dijeron que en definitiva la reconciliación no era un “cuento fácil”. Una de estas personas era una mujer excombatiente de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La otra, era un militar. Por sus historias, ambos podrían ser calificados como víctimas, aunque comúnmente se suele considerar a la primera como una “criminal” y a la segunda como un “héroe de la patria”.

Por entonces me había adentrado en el activismo estudiantil a favor de los Acuerdos de Paz. El ambiente era de incertidumbre y desconcierto por la victoria, por estrecho margen, del “NO” en el plebiscito que buscaba la refrendación y esa era la primera vez que escuchaba a dos personas que no eran víctimas civiles compartiendo un espacio común. No puedo negar que sentí escalofríos al saber que delante de mí se encontraba una mujer de las AUC. Años atrás, en mi ciudad natal, Pasto, había tenido la posibilidad de hablar con una víctima de ese grupo y me contó cómo masacraron a personas de su pueblo del cual tuvo que salir huyendo. Quizá adivinando lo que algunos pensábamos sobre ella, la mujer delante de mí dijo: “mientras ustedes me apuntan con un dedo hay tres dedos más apuntándolos al mismo tiempo”.

Gracias a ese primer encuentro y luego de ir a la obra, fue que en junio de 2017 intenté contactar por todos los medios a la directora de Victus, Alejandra Borrero. Después de ir varias veces a su teatro sin encontrarla, decidí escribir una carta que dejaría en la recepción con mis datos personales, explicándole las razones por las cuales quería investigar acerca de Victus, y mi interés personal y profesional para entender cómo se había dado el proceso de reconciliación y lo

importante que esto era para Colombia. Cuando ya había perdido las esperanzas, casi un mes después de mi visita, recibí una llamada: era Alejandra Borrero. Me dijo que había leído mi carta, pero necesitaba que le explicara en más detalle los propósitos de mi investigación. Le expliqué de nuevo, pero de forma más breve todo lo que ya le había escrito. Fue así como obtuve su visto bueno y me dijo que, de todos modos, la última palabra la tendrían los integrantes de Victus. Hasta ese momento, los integrantes se me hacían solamente figuras lejanas (un poco inalcanzables por la idea que tenemos de los actores en la tarima). En junio de ese año pude asistir a la obra, era la segunda versión, llamada *Victus: La Memoria*, pieza que he tenido la oportunidad de ver más de 20 veces y que se ha convertido en uno de mis insumos para mis notas de campo.

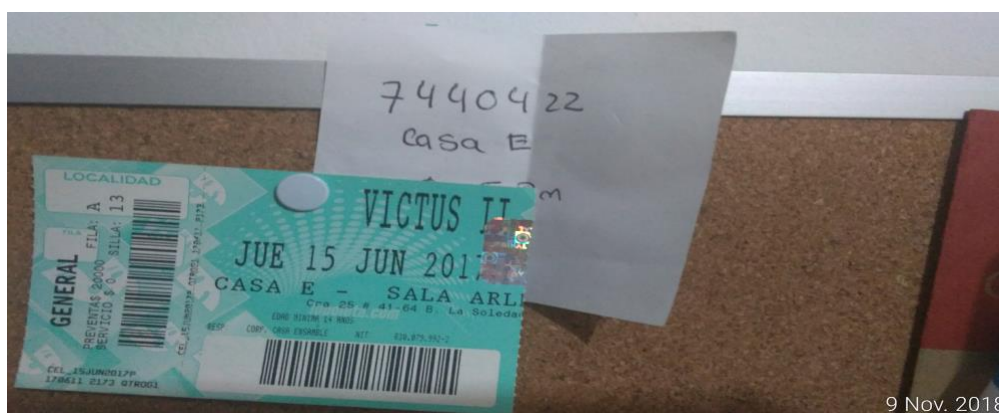


Foto de una de las primeras boletas que compré para asistir a Victus “La Memoria” (Archivo personal, 2017)

Victus “La Memoria” es una obra dirigida y producida por Casa E Social, después de otras muestras teatrales y exposiciones previas. Es la segunda etapa del proyecto Victus, la primera fue denominada por el grupo teatral como “La reconciliación” en la que básicamente a través de cajas de memoria, uso de dibujo y cuento, se propició la creación de cercanías. Así en “La memoria” partiendo de las memorias del conflicto, son los mismos integrantes (actores naturales) quienes se reúnen y cuentan las historias del conflicto armado colombiano a través de expresiones simbólicas, retazos de hechos pasados, música, juegos, el uso y la construcción de paisajes sonoros para retratar cómo lucía un combate en la guerra, un secuestro, entre otros. Adicionalmente, se

busca de forma intencionada resaltar las conexiones entre víctimas y excombatientes como actores a quienes les conecta el dolor de la guerra pero también el deseo de paz.⁵



- **Foto: Casa Ensamble. En la guerra en Colombia contada por sus protagonistas. Uniandes. Recuperada febrero de 2018**

La primera vez que les conté a los integrantes de Victus sobre mi investigación lucían desconfiados. Había pasado un año desde mi primera conversación telefónica con Borrero y no fue fácil volver a contactarlos. Existía un descontento generalizado hacia los investigadores, el cual era compartido por las asistentes de dirección. Por ejemplo, una de ellas, me dijo que asistiera al final de la obra para hablar con los actores (y lo repetió varias veces). Cuando entré al teatro

⁵ Experiencias similares en el teatro colombiano contemporáneo son: Antígona, Tribunal de mujeres es una creación colectiva de Tramaluna Teatro de Bogotá, conformado por actores profesionales y mujeres víctimas del caso de las desapariciones extrajudiciales de jóvenes de Soacha, quienes intentan denunciar y revivir la memoria del pasado. Otra experiencia similar en el país es la del Teatro por la paz de Tumaco, Nariño en donde actores naturales que han sido víctimas del conflicto cuentan sus historias, denuncian y visibilizan su paso por la guerra. En Argentina, la directora Lola Arias, en Campo Minado (2017) reúne excombatientes ingleses y argentinos para narrar la Guerra de las Malvinas desde un enfoque del teatro testimonial.

después de esperar dos horas afuera, la asistente me saludó y me preguntó: “¿Qué haces aquí?”. Le recordé nuestro acuerdo días atrás y agregó: “Pues, intenta hablar con quien esté, pero seguramente no vas a encontrar a nadie porque es muy tarde” (notas de campo, Casa Ensamble, junio de 2017).

Las negativas por parte del equipo que rodea a la directora continuaron. Solo fue hasta diciembre de 2017 en el que pude acercarme a una de las integrantes por primera vez, quien aceptó conversar conmigo el año siguiente. Posteriormente, a través de mi profesora del Diplomado de paz, conseguí el número de la integrante del conversatorio de 2016, quien me dijo dónde se encontrarían todos en esos días. Y amablemente me invitó para que asistiera.

Fue así como en 2018 empecé mi trabajo de campo. Asistí al teatro múltiples veces para encontrarme con los integrantes del equipo dentro y fuera de él. Lastimosamente, por razones más allá de mi control, nunca pude entrevistar a la directora en estos dos años de trabajo de campo.

De los 17 integrantes de Victus fueron 11 personas del grupo quienes participaron voluntariamente en mi investigación. Hubo un balance entre excombatientes de grupos legales (2), como de grupos ilegales (5) y víctimas civiles (4). Se recalca que los excombatientes de grupos legales son una minoría respecto a los demás grupos, ya que dos de las personas desertaron del proyecto Victus. Según me enteré una de las personas lo hizo porque consiguió trabajo en otra ciudad y la otra persona porque tenía problemas ideológicos con una integrante del equipo. Esta discusión la retomo en el capítulo dos.

Al ser un número reducido y con el propósito de comprender una experiencia colectiva, el abordaje de mi investigación fue un estudio de caso de corte cualitativo. La metodología cualitativa es una aproximación a las realidades sociales de los individuos incorporando una dimensión subjetiva. No solo registra qué sucesos se experimentan, sino qué significan para las personas que los viven: qué emociones, sensaciones o sentidos están asociados a diferentes prácticas.

Como señalan Sampieri et al. (2014), los estudios de caso buscan aproximarse a un fenómeno particular permitiendo entender eventos, experiencias y transformaciones desde la visión de los propios actores. De esta manera, el enfoque cualitativo en investigación no está interesado en buscar generalizaciones, sino en comprender uno o varios eventos desde la experiencia de los sujetos (Sampieri et al, 2014, p. 381). En esta línea, al adentrarme en la experiencia de los participantes, busqué interpretar la manera en que los actores de Victus son capaces de reconstruir su propio proceso al que llaman o interpretan en términos de reconciliación,

cómo había sido su participación en la creación colectiva de la obra, los conflictos que se les presentaron, las alianzas, el humor y la cotidianidad que han vivido en grupo.

Para recolectar la información que sirviera de base para mi investigación utilicé varias técnicas. La primera fue observación participante, que consistió en un acercamiento global a las dinámicas cotidianas en Victus. Estuve presente en ensayos, presentaciones e incluso departí en salidas grupales en contextos informales. Esto me permitió conocer más de cerca cómo los participantes se relacionaban entre sí, tanto dentro como fuera del teatro. Galeano (2004) considera que la observación participante es una herramienta fundamental para construir datos durante un período de tiempo suficiente y recabar información sobre un grupo con mayor detenimiento: sus interacciones, prácticas y cotidianidades.

En el caso de Victus, decidí enfocarme en observar las relaciones entre los integrantes a través de algunas preguntas, tales como: ¿Qué decían sobre sí mismos?, ¿Qué les gustaba o disgustaba con respecto a su pertenencia al proyecto?, ¿De qué hablaban cuando se encontraban? ¿Quiénes asistían a las actividades por fuera del teatro en las que tuve la oportunidad de ir? Debo resaltar que mi asistencia a los espacios estuvo condicionada en gran parte por las dificultades que tuve al principio para acceder al campo (alrededor de 9 meses) y que no dejaron de aparecer en el transcurso de la recolección de la información, limitando el acceso. Creo que la mayor ventaja de la observación participante fue generar relaciones de confianza con los integrantes de Victus. Fue un reconocimiento en doble vía, tanto para ellos como para mí. Esta técnica posibilitó el uso posterior de otras herramientas de investigación como las entrevistas.

La entrevista fue mi segunda herramienta de aplicación dentro del escenario de Victus. Según Restrepo (n.d), la entrevista al ser una conversación dirigida y formal es una herramienta que profundiza en experiencias sociales más específicas dentro de los acontecimientos de interés. Es dirigida porque se hace con el propósito de encaminarla hacia la obtención de cierta información, y es formal porque se cuenta con un formato previo de temas o preguntas que están conectadas con nuestros objetivos de investigación. Gracias a las entrevistas semiestructuradas obtuve información sobre la construcción del proceso creativo en Victus, la noción de reconciliación que se ha construido a lo largo de este proyecto y el papel de la memoria en la reconfiguración de nociones como víctima/victimario. Por ejemplo: qué concebían por estas categorías y cómo esto dio origen a categorías emergentes como la de “sobreviviente” o “víctima victoriosa”.

Nueve personas del grupo fueron entrevistadas, y de acuerdo con la necesidad de profundizar algunos aspectos se entrevistó más de una vez a cada participante. El grupo de personas entrevistadas fue heterogéneo con la finalidad de diversificar las miradas sobre la investigación. Las personas que participaron fueron víctimas civiles, así como excombatientes de diversos grupos armados. Es así como las entrevistas sirvieron para profundizar en nociones, percepciones y opiniones de los participantes de Victus. Ellas me ofrecieron una mirada personal y divergente sobre temas específicos que, si se hubieran trabajado solo en grupo, podrían no haber emergido porque se cuida más lo que se dice con el fin de evitar tensiones o controversias por ejemplo: el origen y trayectoria vital de cada uno, el interés en Victus, cómo llegaron ahí, cuáles habrían sido algunos de los principales conflictos personales, sus primeras aproximaciones a las personas que estaban en el grupo y qué era reconciliación. Esto es importante para no idealizar el espacio dramático, sino más bien analizar su capacidad como mecanismo para la reconciliación.

Mis últimas dos herramientas de recolección de información fueron, por un lado, los grupos focales, y la asistencia a conversatorios en universidades. El grupo focal se define como un grupo de discusión que tiene como propósito buscar la emergencia de sentimientos, creencias, experiencias y reacciones entre los participantes, identificando distintas posiciones sobre algunos temas relevantes (Escobar & Bonilla, 2009). En este sentido fueron valiosos porque me ayudaron a comprender la manera en que se podían poner en discusión colectivamente temas como las posibilidades del arte y el uso de conceptos como víctima o victimario en los procesos de reconciliación. Finalmente, en conjunto con los integrantes de Victus, realizamos tres conversatorios; dos en la Universidad del Rosario y otro apoyado por la Universidad de los Andes. Estos espacios sirvieron para conocer la experiencia del grupo y reunir datos sobre sus historias individuales, y sobre los usos del performance teatral. Estos no solo fueron espacios con fines investigativos, sino que sirvieron también para difundir la experiencia de Victus. Asimismo, complementé la información recolectada con material diverso publicado en las redes: entrevistas, fotos y videos en internet. Se privilegiaron las fuentes de carácter audiovisual para rescatar la voz de la directora a quien nunca pude entrevistar.

Vale la pena resaltar que, antes de cada encuentro con los participantes para recolectar información, se dejaron en claro los propósitos investigativos y el alcance en el manejo y difusión de la información recolectada. Las personas que aportaron sus opiniones y vivencias manifestaron su voluntad expresa para hacer parte de este proceso. Algunos de los acuerdos con los integrantes

sobre el manejo de los datos en esta investigación fueron: por un lado, anonimizar los lugares en los que nos reunimos y, por otro lado, cambiar los nombres de pila para proteger su identidad. Así, todos los nombres y lugares consignados aquí no son reales. Y en los casos donde el fragmento de información les hiciera fácilmente identificables se usó el apelativo “integrante de Victus o compañero/a de Victus”. En ciertas secciones se evitó caracterizar demasiado a los participantes para que no sean fácilmente reconocibles.

Espero que mi labor investigativa contribuya a que Victus tenga mayor difusión tanto en la academia como fuera de ella. He propuesto en varias ocasiones a sus integrantes utilizar mi tesis como una base tentativa para un primer libro de divulgación, más allá del ambiente académico, y que pueda ser parte de los textos que se han construido en conjunto en otras ocasiones pero que no se han publicado todavía. Este es un asunto aún pendiente de ser consultado con la directora, con quien no he podido conversar. No obstante, los integrantes que participaron en esta investigación desean que el proyecto se difunda para visibilizar mucho más el caso Victus.

El trabajo de grado está estructurado en tres capítulos. En el primer capítulo, me enfoco en las percepciones, emociones y prácticas de los integrantes de Victus detrás de los bastidores del teatro, con el fin de comprender qué estaba sucediendo al comienzo del proceso: cómo la desconfianza, los prejuicios y el temor afloraron constituyéndose en parte de la interacción y evidencia de las relaciones fragmentadas que fueron el punto de partida del trabajo con el performance y de su ulterior transformación. En el segundo capítulo, describo la metodología de la creación colectiva, las prácticas performáticas del proyecto, su establecimiento en la cotidianidad, su impacto en el relacionamiento entre los integrantes y la resolución de sus conflictos. Rastreo qué es y a qué le llaman reconciliación los integrantes de Victus y estas definiciones nativas las pongo en discusión con la literatura teórica sobre el tema (Bueno 2008; Beristain, 2006; McCandles, 2001; Afzali y Colleton, 2003, Bloomfield, 2015; Lederach, 1998, etc.). Finalmente, en el tercer capítulo, busco entender cómo el rol, las comprensiones y transformaciones de las memorias entre los integrantes de Victus desempeñan un papel importante en el proceso de reconciliación y en la resignificación de nociones como las de víctima y victimario.

No pretendo con este texto una comprensión total de lo que es la reconciliación. Más bien es un caso de estudio entre muchos que puede brindar luces para aportar a este tema. Cada capítulo

intenta ser una pieza del rompecabezas necesario para entender mejor y con mayor profundidad el vasto fenómeno de los significados asociados a la reconciliación en Colombia.

Capítulo I: primeros acercamientos y desclasificación inicial

En este capítulo analizo y describo cómo los integrantes de Victus, al inicio del proceso, transitan de relaciones basadas en la prevención y desconfianza hacia un contacto más cooperativo entre ellos mismos, y cómo esto se evidencia en las percepciones, emociones y prácticas de las que dan cuenta. Desarrollo la idea anterior en dos momentos. En el primero, analizo la importancia de las condiciones iniciales del proyecto como la ‘desclasificación inicial’ que permite la construcción de cercanías y puentes colaborativos entre los integrantes que no conocen el grupo de proveniencia de los demás durante un tiempo. Para ello, utilizo la propuesta teórica de Victor Turner (1987) sobre drama social, performance, experiencia y liminalidad. En el segundo momento, describo cómo la convivencia entre los integrantes va cambiando y, como lo argumenta Nadler et al., (2008), el contacto cooperativo promueve el mejoramiento de relaciones entre grupos antagónicos. El performance incluye herramientas metafóricas, emotivas y corporales que los integrantes ponen en práctica de forma inicial para compartir experiencias cotidianas y dejan de lado las vividas en la guerra. Aunque algunos miembros del equipo como la directora afirman que hubo “reconciliación” desde la primera semana, parece que las barreras, prevenciones y prejuicios de los integrantes sobre el rótulo de cada uno están presentes, solo que momentáneamente se disminuyen y difuminan siendo una condición que hace posible las interacciones.

En sí mismo, el performance es un escenario de dinámicas diversas que permite y agencia formas más cercanas de reconocimiento entre los integrantes de Victus, quienes en el pasado omitían, ignoraban o desconocían quien era el otro por fuera de la guerra. Y porqué no, construían formas de eliminación simbólica e incluso física del otro. A través de las prácticas “preparatorias” de las que hablaré más adelante, se desarrolla un trabajo conjunto entre los integrantes que posteriormente permitirá mediar conflictos y regular emociones, como se profundizará en el capítulo II.

El inicio: primeros acercamientos

“¿Cómo hicieron al inicio para hacer este proyecto si todos vienen de distintos grupos? (espectadora). Respuesta de la directora: al principio nadie sabía quién era quién y cuando ya se enteraron, ya habíamos compartido, no había vuelta atrás. Ahora somos una gran familia disfuncional. Siempre digo que aquí hay problemas como todas las familias, porque no podemos decir que ha sido fácil, pero Victus es una familia” (Conversatorio después de la obra, Teatro Arlequín, junio 2017).

En la entrevista de ingreso, el equipo creativo del teatro les preguntó si serían capaces de compartir con gente que venía de grupos diversos, a lo que se referían con esto es que todos se iban a encontrar con sus antagónicos pasados: ex integrantes de las FARC, AUC, militares, policías y víctimas civiles. Se les anunció que, de llegar a participar en el proyecto, compartirán con distintos actores, pero que no se revelarían datos puntuales del grupo de proveniencia de los participantes por un tiempo. Todos aceptaron. (Entrevista a maestro León, octubre de 2018).

Alejo recuerda que, a principios de 2015 lo contactaron por medio de conocidos y le propusieron presentarse a un proyecto de teatro. Fue así como en la entrevista, todo el equipo creativo se conmovió con su testimonio hasta el punto de llorar. En el caso de Adela y Alma la convocatoria fue realizada por organizaciones sociales y conocidos cercanos, quienes les comentaron que existía la posibilidad de trabajar en un proyecto de teatro. Las únicas dos cosas que los participantes sabían con certeza era que existiría una remuneración económica por participar, y que se compartiría con víctimas y excombatientes de todos los grupos buscando un proceso de reconciliación (Notas de campo enero de 2018; agosto de 2018; abril de 2019).

Es decir, la reconciliación fue un objetivo del proyecto desde el principio, así que las actividades e intervenciones estuvieron guiadas con el propósito de construirla. Fue así como los integrantes fueron convocados con la ayuda de las instituciones aliadas las cuales brindaron apoyo para llamar a sus distintos participantes porque los objetivos de reconciliación y reparación se habían pactado. Después de una selección enfocada en diversidad de género, edad, origen y trayectoria de vida e historias, fueron escogidos los participantes y llamados al teatro para iniciar el proceso.

Al llegar, fueron recibidos por la directora, una pedagoga, un artista sonoro, un artista de artes escénicas y el resto del equipo del proyecto: psicólogos de la unidad de víctimas, apoyo

administrativo y técnico. Los psicólogos no duraron mucho tiempo dentro del proyecto porque el equipo creativo –quien tenía total autonomía– decidió que el enfoque sería solamente artístico y prefirieron no incluir un enfoque psicosocial (notas de campo, Marie Claire, conversación en *off*, julio de 2018). En ese momento, cada uno fue saludado con un abrazo por todo el equipo, este recibimiento causó sorpresa en algunos porque “ser recibidos con tanto amor fue hermoso e importante para iniciar el proyecto” (Juliana, entrevista, marzo de 2018).

Las reacciones fueron diversas: algunos se sintieron confiados porque en el proyecto estaba Alejandra Borrero, una reconocida actriz colombiana; otros, no tanto porque existían impresiones previas sobre cómo los distintos medios de comunicación han usado las historias de las víctimas y excombatientes del país para lucrarse, pero no para generar proyectos en beneficio de las poblaciones afectadas por la guerra. Existían algunas dudas que, para Adela, fueron disipadas en el momento de conocer y trabajar con el equipo pedagógico de Casa E porque le pareció que contaban con la experiencia suficiente para llevar el proyecto, así, sintió que el amarillismo usual o propagandístico esperado no iba a darse en este caso (notas de campo, conversatorio, febrero, 2019).

Y fue justo lo que el maestro León afirmó cuando le pregunté sobre su experiencia: “llevamos más de diez años de experiencia trabajando con distintas poblaciones, ya deberías saberlo” y bueno, mi respuesta fue bastante espontánea, contándole que no había sido fácil acceder a archivos de Casa E, ni mucho menos a una entrevista con la directora. Tampoco hay registros directos de que el teatro tenga la experiencia trabajando con víctimas del conflicto, como pude constatar en una revisión previa en los distintos artículos que aparecen por internet. Pero sí promoviendo campañas que cada vez suenan más en los medios en contra de la violencia de género como *Ni con el pétalo de una rosa*⁶. Así, las condiciones iniciales de Victus, posibilitaron darle una forma, un propósito y fomentar un espacio de confianza donde sus integrantes redujeron el miedo de participar, especialmente por la comparación y reserva que tenían frente a otros procesos similares.

⁶ Evento y proyecto artístico con enfoque de género liderado por Casa E para denunciar las violencias de género en contra de la mujer. Anualmente realizan un evento que reúne artistas, actividades lúdicas y obras de teatro abiertas en Bogotá.

Los primeros días

En uno de los primeros días del proyecto, la pregunta inicial del equipo creativo y pedagógico a los Victus fue: ¿tienen miedo? Y todos respondieron que sí, Josué relata que él esperaba que ellos dijeran que no –refiriéndose al equipo creativo– no obstante, la respuesta que obtuvieron fue que también tenían miedo porque nadie sabía con exactitud qué iba a ocurrir. En sus palabras: “todos éramos tan distintos entre sí y tener en frente a unos ‘súper maestros’ que estaban igual de asustados que nosotros fue fuerte” (Josué, Conversatorio, mayo de 2018).

Así, estas aproximaciones establecieron formas más cercanas de interacción que no reducían el problema a una cuestión de rótulos entre víctimas y excombatientes (porque se desconocían los rótulos de los otros). Especialmente, porque los rótulos limitan el papel de lo que puede esperarse del resto, al dar cuenta de expectativas, definiciones y emociones tan específicas que no dan cabida para que los individuos siquiera estén dispuestos a acercarse a los demás de otra manera que no fuera esa.

Este estado entre el conocimiento y el desconocimiento fue llamado por Victor Turner (1980) un espacio liminal de interacción y es una fase del drama social que antecede el performance, básicamente, un estado de “indeterminación porque los individuos ya no están clasificados y están clasificados al tiempo” (p. 106). En esencia, Turner considera que el performance puede expandir las experiencias posibles, especialmente, porque la experiencia humana está en contradicciones y en medio de todo esto surge el drama social, el cual es un proceso inarmónico, en el que se presentan conflictos en distintos niveles como discusiones o guerras entre naciones. Ahora bien, los dramas sociales, al ser conflictos entre diversos grupos o sociedades se expresan en parte gracias a los performances (carnavales, ritos de paso, obras de teatro).

Turner (1986) empezó a estudiar este tipo de estado en rituales de distintas tribus en lugares como Brasil y la República de Zambia (centro-sur de África) , también contó con una fuerte influencia de Arnold Van Gennep tomando como referencia su libro “*Ritos de paso*”. La liminalidad propuesta por Turner analiza situaciones límite, ambiguas, transitorias. En esta fase surgen posibilidades que antes no existían, como, por ejemplo, que las personas ocupen lugares sociales similares momentáneamente. Dentro de este estado transicional se expresan modelos alternativos de sociedad. De ahí que Turner lo señale como un “caos fértil” (p.21).

En el caso de Victus, por ejemplo, estratégicamente se “difuminan” o “suavizan” los roles conflictivos entre grupos (relacionados con pensamientos automáticos asociados al pasado). Ahora bien, los roles no desaparecen porque dan cuenta de procesos más profundos de orden histórico y social, que ubican a las personas en grupos de actores que han sufrido y protagonizado el conflicto armado colombiano, tales como: civiles, víctimas, grupos armados ilegales y legales, entre otros. Este espacio liminal, por su carácter transitorio e indeterminado, logra que los integrantes posean un rótulo, pero a la vez no, lo que da paso para que el grupo se vaya adaptando progresivamente a la interacción con el resto porque están ante las posibilidades de la indeterminación, de dejar que los otros los conozcan a través de la intuición y el trabajo que desarrollaban en ese momento. Se propicia entonces un acercamiento flexible para dar lugar a impresiones variadas que los actores significan de muchas más maneras como se verá más adelante con la apropiación de otros términos para nombrarse de forma colectiva como “*familia*”.

Así, al inicio, continúan compartiendo tiempo y desarrollando sus actividades como si de una rutina más se tratara, como grupo van adaptándose a los cambios relativos a lo que viven en conjunto. La Mona, por ejemplo, considera que esto fue un diferenciador de otros procesos, porque en otros proyectos de corte estatal que se auto-denominaban de “reconciliación”, simplemente se reunían a víctimas y excombatientes y se limitaban a la realización de talleres y ejercicios con personas que no volvían a ver después (Notas de campo, conversatorio mayo de 2018). Esto visibiliza una de las problemáticas más profundas asociadas al tema, como ya lo discutió Lederach (1999), quien considera que, en muchas ocasiones, la reconciliación se define de forma tan etérea como reunir personas de distintos bandos sin profundizar mucho en qué implicaciones tiene esta interacción.

Así, las escasas capacidades estatales para propiciar espacios de reconciliación, en contraste con el trabajo continuo y rutinario de los primeros días de Victus es una característica diferenciadora del proceso, logrando que, dentro del poco tiempo que llevaban los integrantes conociéndose, sintieran y promovieran interacciones cooperativas entre sí.

Pues he trabajado en talleres, eso hace la institucionalidad, refrigerio, lista y foto; no hay nada más. Es taller de dos horas y eso es la reconciliación. Sí, así es porque yo lo he vivido. Ahora, el tiempo aquí, que inicia de 8 am a 5 pm, me preguntaba: ¿todo el día aquí metidos? Por eso nosotros adquirimos esa condición como *familia*, todos los días nos veíamos; las tres comidas, la recocha, era inevitable que la cercanía aumentara (Caro, entrevista, septiembre de 2018).

Además, el apelativo *familia* está asociado a las dinámicas que sostenían entre sí: las burlas, los chistes, la incomodidad, los conflictos. Desde la visión de la directora esto hace referencia a cómo existen dinámicas “disfuncionales” de organización entre los integrantes. Para los Victus está más ligado al sentido de compromiso y cercanía que sostienen entre sí, además de la interacción cotidiana en la que relucen distintos conflictos pero también se tramitan progresivamente. El espacio liminal del desconocimiento o desclasificación permite regular la interacción abriéndole paso a nuevas experiencias, donde se construye un estado más flexible de cambio y contacto.

El paso por la “humanidad” a través de la desclasificación.

- ¡Preséntate! Dime quién eres y a qué te dedicas
 - Soy Margarita, psicóloga y estudiante de Maestría
 - ¿Ves? Ahora yo no te puedo ver más que desde los rótulos que pusiste, no desde otras características.
- (Entrevista, integrante equipo creativo, Victus noviembre de 2018)

Allport (1954) considera que la sociedad está organizada en grupos y que esta clasificación no es aleatoria, las personas se van acercando a quien consideran más afín y excluyendo a quienes no lo parecen. Por tanto, la pertenencia a un grupo define temas como la cohesión, valores, prejuicios, etc. En contextos de violencia, la adhesión o identificación con un grupo particular no siempre es voluntaria, solo hay que pensar en los millones de niños y niñas de todo el mundo reclutados por diversos grupos armados, legales e ilegales. Sin embargo, a simple vista, el hecho de haber sido parte de un grupo armado puede definir un rol de “victimario”. Estos roles se relacionan con lecturas muchas veces deshumanizantes de quien es el otro, lo que perpetúa comportamientos de evasión o emociones como el odio, casi que automáticas, y que evidencian cómo se ha construido históricamente lo que es el enemigo.

Los roles, anteceden y sugieren una comprensión del comportamiento de los demás, éstos determinan comportamientos y atribuciones desde el prejuicio. Por ello, al principio del proceso, el equipo creativo decidió ocultar estos rótulos buscando aumentar el contacto positivo entre los

integrantes. Para Cohen, (2012) este estado de indeterminación [o liminalidad] puede propiciar, además de formas de cooperación entre grupos desde el desconocimiento de “quién es quién”, también la promoción de formas distintas de interacción a aquellas que impliquen violencia, odio, etc. (p. 4). Y, particularmente, tomando en cuenta el pasado compartido en Victus, donde recaen prejuicios sobre los rótulos asignados que se relacionan con temas, acciones o decisiones tan difíciles como un entrenamiento que justifica y prepara para el asesinato de otros:

Dice Alejo, que le pintaron “la guerrilla mechuda, barbuda, arrastrada, con botas de caucho, un fusil, para él eran los bandidos”. Por ejemplo, los cantos en el ejército eran así: “Sangre, roja, roja, espesa, espesa, sangre guerrillera” (Entrevista Alejo, marzo, 2018).

En la anterior cita, se observa cómo el rótulo de *guerrillero* está asociado a unas características de tipo físico y personal. Según Geist (2002) los símbolos y las relaciones que se sostienen entre sí no dan cuenta únicamente de clasificaciones mentales para ordenar el mundo, sino también desempeñan un papel importante para la “movilización de las emociones fuertes como el odio, el miedo, la atracción y el sufrimiento” (p.149). Aquiles considera que él no habría participado del espacio de Victus, ni habría entablado una conversación conociendo el rótulo de los otros desde el inicio:

“Cuando rotulamos no permitimos una interacción con el otro, entonces este trabajo funcionó porque nadie sabía de dónde venía cada uno (...) si cada quién hubiera colocado su rótulo de víctima, víctima de Estado habría sido muy difícil hacer un vínculo grupal o comunicarnos entre todos” (Aquiles, entrevista, septiembre, 2019).

Así, emocionalmente, los significados asociados a los rótulos pueden determinar las relaciones entre los actores, se simplifica la realidad en relación con el otro, mucho antes de conocerle. A través de estas asunciones se justificó, en el pasado, la idea de “enemigos” construida a partir de características deshumanizantes. De esta manera, el contacto e interacción ya están predeterminados por los prejuicios negativos que, en el pasado, eran justificaciones para asesinar a los demás y que hoy son barreras para un proceso de convivencia posterior.

La incertidumbre inicial o desclasificación de rótulos, es una condición que orienta la convivencia en Victus disminuyendo las barreras que existían entre los integrantes para permitir una interacción. Al esconder el rótulo se desactivan los prejuicios de modo transitorio, porque estos también incluyen expectativas que recaen en el grupo al que alguien pertenece (Turner, 1999;

Turner, Hogg, Oakes, Reicher et al. 1987). Por un tiempo inicial, las expectativas y la atención estaban sobre qué y cómo compartían con los demás, más qué sobre con quiénes compartían.

Desde la primera semana trabajamos, no desde el estigma, sino desde la humanidad. Hubo reconciliación desde la primera semana. El primer ejercicio fue escucharnos el corazón — literalmente— era acercarse al otro y buscar el corazón hasta escucharlo. Eso ya nos colocó en un lugar distinto (Alejandra Borrero, entrevista Señal Colombia, recuperado 3 de diciembre de 2019).

Detrás del ejercicio de escucharse el corazón se halla la apuesta de afirmar: “somos iguales o al menos no somos tan diferentes como pensábamos”, dice Arturo, integrante de Victus. Además, la incertidumbre provoca que todos estén temporalmente sin articular palabra alguna y, más bien, se valen de lo que se comunica por otros medios como el cuerpo y el movimiento que pueden prescindir de las barreras del lenguaje hablado. Lo anterior da pie para un contacto distinto y guiado, el cual, a través de prácticas performativas resalta las características comunes de unos y otros. El performance teatral entra a modular el acercamiento corporal y emotivo a través de lo que voluntariamente desean expresar y no desde el habitual rótulo de guerra. Goffman (2001), afirma que los individuos pueden expresar intencional y conscientemente aquello que desean mostrar a los demás: “la proyección inicial del individuo lo compromete con lo que él se propone ser y le exige dejar de lado toda pretensión de ser otra cosa” (p. 23).

Llegamos sin rótulos, uno siempre se presenta desde el rótulo y con nosotros no fue así, cambiamos las formas de presentarnos, el primer día yo supe que ella era Clara, Alejo, La Mona, Alma y ya, no supimos nada más de los otros” (Josué, integrante de Victus, Conversatorio, mayo de 2019)

Marie destaca que: “en esas tres semanas de incertidumbre la aproximación se dio de otra manera: desde la infancia, el juego y desde los hitos bonitos que marcaron la infancia. Preguntaban a qué jugaba uno de niño y todos nos poníamos a jugar a eso” (conversatorio, mayo de 2019).

Estos acercamientos se propiciaron a través del performance como un lugar menos tensionante, una herramienta dotada de otras posibilidades como hacer del juego una actividad entre adultos, otra vez. Según Lederach (1999), emociones como el odio o el miedo después del conflicto armado pueden ser abordadas a través otro tipo de interacciones que escapan de las determinadas en la guerra. Y, de hecho, la creatividad diaria, enriquece las posibles relaciones que emergen, construyendo colectivamente un proceso comunitario y no solo centrándose en las

mismas experiencias de guerra como si fueran las únicas que valen la pena ser contadas. Para Lederach (1998), “los procesos de reconciliación invitan a la búsqueda de un encuentro donde las personas puedan replantearse sus relaciones y compartir sus percepciones, sentimientos y experiencias, con el fin de crear nuevas percepciones y una nueva experiencia compartida” (p. 59).

Al recobrar los pasados no violentos se tejen nuevas vivencias en conjunto, por ejemplo, al escuchar el juego favorito de otro y jugarlo, muchos se dieron cuenta que vivieron experiencias similares, y este encuentro cotidiano con quienes fueron puede traerles nuevas ideas de la otredad por fuera de la guerra. Los ejercicios iniciales artísticos que iban desde jugar, cantar, caminar y aproximarse en el teatro a través de formas corporales, recobran la infancia, la juventud, los tiempos que parecen lejanos en un ejercicio de recuerdos conjuntos a través de sus variadas herramientas para propiciar acercamientos. Diana Taylor (2011, 2015) considera que el performance tiene un abanico de posibilidades tales como: la música, la danza, etc. (p. 87). Además, en esas posibilidades, el performance surge de “varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (Taylor, 2011, p.11).

Nos escuchamos, los abrazos, las sonrisas, los juegos. Desde todo eso empezamos a crear algo que fue un lazo de amistad más o menos eso fue el inicio de Victus, el inicio desde la humanidad, desde ver al otro más que por donde venía era verlo desde como era, y creo que eso fue lo que hizo que entre nosotros hallan lazos de amistad muy grandes (La Mona, conversatorio mayo de 2018).

Aunque este intento de desclasificación funcionó parcialmente, muchos de los integrantes continuaban preguntándose cuál era el rótulo de guerra de ese otro: ¿sería guerrillero? ¿soldado? ¿civil? Se valieron de los rasgos físicos o características diversas para empezar a clasificarse y volver al habitual prejuicio. Los militares, cuentan varios integrantes, eran reconocidos por las prótesis “decíamos: estos son militares porque los dejaron mochos” (notas de campo, diciembre de 2017).

Lo que saltaba a la vista de todos, era la expresión de las barreras y resistencias que dificultaron aceptarse completamente. Según Geist (2002), para los grupos sociales “la vida es un proceso dialéctico entre relaciones de igualdad y desigualdad, de homogeneidad y de diferenciación” (p. 149). Esta distribución de las relaciones son otra forma de entender los hechos

del conflicto y especialmente de comprender bajo qué encuadre particular un grupo de individuos parte para entender su propia historia en el pasado y la historia de los otros.

En efecto, los integrantes, casi que de manera automática, se rotulaba a través de sus rostros o gestos tratando de situarse en uno u otro grupo para acercarse más fácilmente a quienes eran más semejantes y tratar de evitar a quienes creían que hacían parte de su grupo opuesto o sus antagónicos pasados, reflejando con esto lecturas de la historia propia como los significados asociados a la historia de los demás. Según Josué, él, en los primeros acercamientos decía: “este tiene cara de guerrillero, este otro de paraco, ¿esta vieja qué hace acá? era el morbo de empezar a rotular al otro, como para ver con quien me aliaba y a quien me distanciaba” (Josué, grupo focal, mayo de 2018).

Según Goffman (2001), las personas buscan unir su experiencia previa con los individuos que tienen delante, por ende, serán los hechos pasados aquellos que configuran las percepciones y pensamientos sobre los demás. Esto puede llevar a que su comportamiento sea analizado en función de suposiciones (p.13). Por lo tanto, la desclasificación no elimina las memorias que se relacionaban con el dolor experimentado en la guerra ni con los traumas y enemistades.

“El hecho de compartir espacios con personas que sabía que eran militares me generaba mucha desconfianza. Mucho antes del proyecto de Victus, siempre había una prevención natural y una incomodidad ideológica que no me permitía involucrarme con los militares, así tuviéramos un asunto de interés en común” (Sonia, integrante de Victus, capítulo de libro no publicado, 2019).

Ese no solo es el caso de Sonia, sino de los demás. ¿Cómo Alma, una madre que perdió asesinado a su esposo e hijos, por un grupo armado podría confiar en cualquiera de los integrantes? ¿Cómo Caro, una excombatiente que fue reclutada siendo una niña porque un grupo armado extorsionaba a su padre podría acercarse sin miedo? No existe un “nuevo comienzo”, en realidad, la construcción entre los integrantes parte del pasado, y las interacciones están atravesadas por historias latentes que son expresadas de formas inconscientes como buscar clasificar a los demás por un rótulo ya sea para aumentar o para disminuir el contacto bajo una sensación de prevención constante.

Aunque el contacto entre antagónicos sea para Gibson (2001) una de las formas para trabajar por la reconciliación y disminuir los prejuicios, es importante reconocer que se necesitó un tiempo

suficiente y prolongado (de al menos un mes) para que los integrantes pudieran integrarse más entre sí y disminuir la desconfianza que, según Morton Deutsche (2008), genera afectos negativos los cuales son más fuertes de acuerdo con la historia de injusticias y conflictos destructivos que las sociedades atraviesan en ciertos períodos de violencia extrema.

“Los estereotipos uno por más abierto que se crea, que se considere uno los tiene ¿no? Las prevenciones, el miedo, el no saber si confiar, el no saber si uno decía cosas como ‘quienes serán estas personas’ ‘qué tal que todavía estén vinculadas a cierto grupo’” (Marie, entrevista enero de 2018).

No es que “desde la primera semana había reconciliación”, como aseguraba la directora, más bien, se estaban estableciendo relaciones más cooperativas de contacto y cercanía que se apoyaron en una desclasificación inicial del rótulo, pero no lo olvidaron ni dejaron de suponer quiénes eran los demás en ningún momento.

En este punto están en un estado transitorio de reconocimiento donde el arte es un puente para afrontar lo que sucedía de manera que no se rompiera el frágil lazo que se estaba empezando a construir, pero tampoco se partía de un estado de confianza total. El Maestro León considera que el arte fomentó el contacto desde el comienzo, a través de varios ejercicios para procurar disminuir el miedo y la desconfianza que sentían (Entrevista, integrante equipo pedagógico, octubre 2018).

Uno de los ejercicios más recordados por los integrantes fue cuando plantaron un árbol en conjunto, o cuando una de las integrantes con más edad del grupo tocó el piano frente a todos – pese a que nunca había hecho uso de uno– de una forma que, sobre todo, impresionó al resto porque cada vez “éramos más conscientes de las capacidades de los otros” (Josué, conversatorio, mayo de 2019). Estos momentos, se acompañaron con otras actividades grupales como el día en que realizaron un ejercicio en el que todos se pasaban un plato rápidamente entre sí, y cada vez lo hacían más rápido, lo cual provocaba que en algún momento el plato se rompiera. No porque alguien en particular hubiese fallado, sino porque la velocidad provocada por todos en cierto momento se volvía incontrolable. Y en este ejercicio se establecía una comparación con el trabajo colectivo y el conflicto. En algún momento alguien sale lastimado porque no todo lo que sucede está bajo su control. Nadie está exento de ser herido o de herir.

En este proceso guiado con actividades “preparatorias” se van desarrollando nuevas sensibilidades ante los demás, son preparatorias porque buscan sensibilizar previamente a los integrantes de forma empática, los preparan para que posteriormente estuvieran más receptivos a

la hora de escuchar, reconocer quienes eran los demás y conocer qué lugares habían ocupado en la guerra. Así, los ejercicios guían la construcción de nuevas perspectivas sobre la afectación individual o colectiva a partir de tocar temas como el conflicto de una forma metafórica, usando símbolos como un plato que se rompe o un árbol que está en constante crecimiento.

Poco a poco el performance va reuniendo, movilizándolo y gestionando emociones, para abrir paso a interacciones más cercanas y al establecimiento de relaciones de amistad y colegaje, Josué se pregunta: ¿desde qué otro lugar que no fuera el arte nosotros podríamos habernos acercado cuando antes estuvimos en el mismo sitio dándonos bala? (grupo focal, mayo, 2018).

Siguiendo a Diana Taylor (2011), el performance logra que el artista “cuestione y problematice las emociones y los límites corporales, tanto físicos como emocionales” (p. 2). Esto permite repensar lo aprendido para descubrir nuevas percepciones y relaciones entre lo que se creía saber de los demás para reconocerle en otras capacidades que se ignoraban antes y llenar este “desconocimiento inicial” con sentidos y recuerdos alternativos basados en la cooperación, amistad, afecto, empatía, entre otros aspectos, que prepararon inicialmente a los integrantes para pasar del espacio liminal hacia lo que sería ya en sí mismo el performance teatral.

“A lo largo del tiempo, la relación con estos actores de bandos contrarios se fue volviendo cada vez más fácil. Se debió al hecho de haberme dado la oportunidad de escuchar sus historias e intentar verlos desde otro punto de vista. Finalmente, VICTUS me ayudó a humanizarlos y a reconocerlos como mis compañeros” (Sonia, integrante de Victus, Capítulo no publicado, 2019).

Es así como las formas iniciales del contacto basado en la desclasificación, la rutina y los ejercicios previos o preparatorios desde el performance va configurando el proceso y orientándolo de una forma más cooperativa entre unos y otros actores. Y no solo eso, también se propicia un reconocimiento inicial que disminuye, aunque no elimina, los prejuicios de los integrantes de Victus. Es un reconocimiento en doble vía donde unos y otros, con prevención, logran compartir un poco más con los demás. Este espacio de reconocimiento es para autores como Turner un espacio liminal de relación. Según Diéguez (2007), la liminaridad es una “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética”.

Así, en esta primera parte del proyecto, antes de conocer de dónde venía ese otro y cuál era su historia en la guerra, se permitieron darle paso a la experiencia de cada quién. Turner (1987) relaciona la experiencia y la define como las vivencias y significados a partir de lo que se vivió, basado en la propuesta de Wilhem Dilthey, quien hace referencia a cómo la experiencia es aquello que da cuenta de la vivencia de un sujeto. Para Turner, el performance teatral (cultural si se piensa

como un fenómeno más amplio), refleja en su creación y expresión algo de la vida misma, no solo es una imitación mecánica de lo que sucede o un aprendizaje sin cuestionamientos por parte de un actor que “repite” algo. Más adelante Schechner (2002), acuñará la definición del performance como “experiencia realizada dos veces o experiencia restaurada” debido a la repetición propia del teatro, pero también de otras expresiones de la vida cotidiana como la interiorización de ciertos comportamientos expresados en ceremonias, ritos, etc.

Es así como, en esta primera parte del proceso de Victus, se establece un reconocimiento inicial más cooperativo entre los integrantes, condicionado a partir de un “desconocimiento inicial”, un espacio liminal donde la incertidumbre provoca la aparición de otros sentidos sobre quiénes son los demás. Así, se escapa de la usual interacción a partir de las experiencias de guerra y se propicia la construcción de relaciones más cotidianas. Los acercamientos gracias al uso de metáforas, ejercicios corporales y afectivos logran disminuir las barreras que se han construido históricamente entre los actores y que de manera inconsciente se encuentran latentes regulando el contacto. Aunque la prevención no desaparece, las condiciones iniciales y las prácticas performativas logran difuminar transitoriamente los prejuicios sobre el grupo de proveniencia de los demás, guiando el proceso hacia una convivencia más receptiva y abierta, preparando a los integrantes para lo que viene más adelante.

CAPÍTULO II: PRÁCTICAS PERFORMATIVAS PARA LA RECONCILIACIÓN

Este capítulo tiene como objetivo analizar cómo las prácticas performativas en Victus, tales como la improvisación o el círculo de la palabra⁷, enmarcadas en la metodología de la creación colectiva, son medios para gestionar los conflictos y las crisis desde la perspectiva turneriana (1987). De esta manera, la reconciliación se entiende cómo parte del drama social, es decir, es un concepto abierto y cambiante que fluctúa de acuerdo con la experiencia relacional de los actores. No es una experiencia armónica sino conflictiva. En la última parte del capítulo se discutirá cómo los integrantes de Victus entienden la reconciliación. Además de ser una experiencia, es un discurso que se ha apropiado de distintas maneras y que, de acuerdo a Lederach (1998), necesita

⁷ Práctica performativa en donde los integrantes se sientan en círculo a hablar antes de cada ensayo, salida o previa presentación.

de creatividad para trascender los roles y enemistades establecidas. De ahí que la reconciliación, aunque grupalmente se convierte en un discurso instalado de forma casi natural, en el proyecto difiere de sus acepciones y comprensiones individuales. En ambos casos, la relación entre víctima-excombatiente, parece constitutiva del discurso de la reconciliación, dejando la pregunta de si se puede dar por fuera de esta relación entre personas que no hayan estado implicados o afectados directamente por el conflicto armado. Adicionalmente, se llegará a la conclusión de que el performance, más que un espacio que permita la reconciliación total, en realidad da pie para promover relaciones más cercanas, visibilizar capacidades que los integrantes no veían en los demás y nuevas formas de gestionar el conflicto cotidiano que se escapan de la violencia.

Creación colectiva y performance teatral

La metodología de la creación colectiva, siguiendo la tradición del maestro Enrique Buenaventura y otros dramaturgos colombianos, consiste en entender a los actores también como dramaturgos (Buenaventura, 1989, p. 286). Se usa como referente para la construcción de obras teatrales que llevan a cabo un proceso de investigación, improvisación y puesta en escena. En el caso de *Victus*, no solo fue el sustento de la puesta en escena sino también la herramienta metodológica transversal para la construcción de la obra lo que fomentó entre los integrantes la capacidad para narrar sus historias para convertirlas en arte.

Para Buenaventura (1985), la dramaturgia del actor intenta devolver el sentido crítico a la actuación, ejercicio visto desde las tradiciones más antiguas del teatro como una actividad de repetición vacía o como un espacio de recepción de tecnicismos prestados para el actor. Por el contrario, la intervención del actor en la dramaturgia lo hace un partícipe directo en todo el montaje que se da a través de improvisaciones y del lenguaje corporal. “Nadie niega los aspectos técnicos de la actuación. Lo que se niega es la reducción de la actuación a tales elementos” (p.288).

Con estas afirmaciones Buenaventura recupera el rol del actor activo, capaz de aportar al performance y a su vez, le da cabida a considerar la aparición de *actores naturales*, aquellos que no están ligados a una formación técnica, e incluso, en el caso de *Victus*, a unir la experiencia del performance con sus propias vidas. Por ende, el papel del performance teatral es siempre un continuo y no acaba con la puesta en escena, sino que va estructurándose y transformándose con los integrantes de *Victus*. Lo más importante de esta estructuración es lo que también acontece tras

el escenario. En primer lugar, ejercicios sobre las tablas: proceso de improvisación, ensayos y actuación para comunicar, visibilizar, narrar y reconstruir desde formas no literales el pasado. Aquí entra el ejercicio inicial titulado “yo soy”, del que hablaré en breve. A lo que se suma la escritura y el dibujo, que son la base de la puesta en escena del grupo. En segundo lugar, el círculo de la palabra como herramienta de gestión de conflictos: tiene como objetivo poner sobre la mesa aquellas tensiones y controversias que se presentan en el proyecto para ser tramitados colectivamente. Una alternativa no violenta para dirimir diferencias.

A continuación, se profundizará en las estrategias utilizadas y su relación con la reconciliación dentro del proyecto.

La improvisación en Victus

“Soy el que no odia a nadie. El que no puede ser enemigo de nadie” (Integrante de Victus, nota audiovisual, archivo Casa E, consultado en febrero de 2018).

Después de varias semanas desconociendo el rol de los demás, el ejercicio que se tituló “yo soy”, tuvo como objetivo buscar que los integrantes de Victus se describieran a sí mismos a través de frases cortas. Con nervios y expectativas usaron la *improvisación* para pasar uno a uno sobre las tablas del teatro, así, se disponían a presentarse, pero no desde el “soy guerrillero o paramilitar”, dice Marie, sino desde sus características más personales, como: “yo soy consciencia, alegría, fuerza, soy dolor, todas las cosas que uno era, desde un lugar que no era el rótulo” (entrevista, enero de 2018). Ni tampoco roles como su profesión o temas como “uy, yo estudié en tal lado y ahora hago esto”, afirma Amanda; eran hechos importantes a nivel personal como “ser mujer o mamá” (entrevista, octubre de 2018). Sin embargo, pese a cualquier pronóstico, Alma recuerda que ahí alguien se destapó y dijo “que era guerrillero o guerrillera y que hacía parte de tal frente en el pasado” (notas de campo, abril de 2018).

Al final de una función, un espectador le preguntó a una de las integrantes qué pasó con el grupo cuando se descubrieron los rótulos, ella le respondió que después de tres semanas “ya eran amigos y no había nada qué hacer” (presentación de Victus octubre de 2018, notas de campo). Justamente, fueron las mismas palabras que pronunció Alejo cuando le hice la misma pregunta en una entrevista posterior, en la que me dijo: “después de esas tres semanas ya éramos amigos, era imposible rechazar a alguien”. Sabía que esa había sido la respuesta literal y en exceso positiva

que meses atrás había escuchado por parte de la integrante sobre el escenario, así que decidí ser insistente para encontrar una respuesta distinta, lo que me llevó a preguntarle ¿y qué te pasó a ti, en específico, cuando descubriste el grupo de proveniencia de los demás? Alejo desvió la mirada en ese momento y la respuesta fue totalmente distinta que la dada unos segundos atrás, respondió con un tono de voz bajo, como si la gente del lugar público en el que nos encontrábamos pudiera escucharlo (estábamos en el mismo edificio del teatro con varios conocidos saludándolo cada tanto); y dijo que estuvo dudando si renunciar en ese momento, y eso lo llevó a salir alborotado del teatro aquel día donde todos supieron “quién era quién” (entrevista, marzo 2018).

Alejo no fue el único que pensó en renunciar, fueron muchos integrantes los que relataron lo mismo. Por ello, este fue un punto de inflexión en el proyecto y su continuidad, porque, después de este ejercicio, varios pensaron en irse por el impacto emocional que les causó el ejercicio. El pasado doloroso que durante un mes aproximadamente parecía estar lejano y oculto, volvía a estar presente a través del conocimiento de los rótulos que determinaban quién había pertenecido a qué grupo, y las conexiones de las experiencias pasadas traídas al presente que se acompañaban por emociones como la rabia y el dolor:

“A mí me dio mucha rabia. Yo dije ‘qué hago acá’, en ese momento el casete se rebobinó inmediatamente y recordé mis compañeros muertos, toda la sangre regada, el secuestro nuestro, los muertos en cautiverio, recordé la muerte de mi mamá, el sufrimiento de mi esposa y de mis hijos, el padecimiento por el cual tuvieron que pasar porque un grupo decidió raptarme y llevarme” (Alejo, entrevista marzo de 2018).

Es inevitable que, en este momento, las reacciones fuesen conflictivas. Siguiendo los planteamientos de Turner (1987) “el performance crece cuando la crisis emerge en la interacción social (...) en estas situaciones; conflictos, peleas, son inherentemente dramáticas, porque los participantes no solo hacen cosas, ellos tratan de mostrarles a los demás que han hecho algo o que están haciendo algo” (p.75).

Entre la representación y la vida “real” no existen límites tan claros, en especial cuando la representación de los hechos tiene que ver con uno o varios momentos de la historia de vida de los participantes. Como Turner lo señala, el performance se nutre del drama social porque le brinda al teatro “contenido explícito”. En este último, los conflictos no son lógicos, sino que son emocionales, irracionales, están cargados de contradicciones (...) (Turner, 1987, p. 55)

Así, los rótulos, historias y recuerdos terminaron entremezclados, dieron lugar a la *crisis* de esos pasados evidentemente difíciles, lo que llevó a desorganizar la estabilidad conseguida hasta el momento. Construir en conjunto no fue sinónimo de invisibilizar el pasado, sino de empezar a

aprender a lidiar con él, evidenciándose y comunicándose a través de la *improvisación*. Asimismo, propiciando la *crisis*, que es relevante para redefinir una aproximación distinta, ya sabiendo que aún con su rótulo y la incomodidad que podría generarse, no se estaba trabajando con desconocidos que hacían parte de X o Y grupo, sino con compañeros con quienes ya había un camino recorrido.

Para Marie, después de conocer “quién era quién” hubo mucha más prevención y rabia, especialmente, sobre algunos del “grupo X” que habían estado involucrados en los hechos que la victimizaron en el pasado, pero, de la misma forma, sintió menos miedo que en otras ocasiones porque ya “no era el militar, el paramilitar en abstracto, el guerrillero o la víctima en abstracto, sino una persona con la que existía un lazo” (Entrevista, agosto de 2018).

Pues bien, la reavivación del drama social (expresada en el reconocimiento de los roles de guerra de cada uno en este caso) según Turner, puede llevar a dos caminos posibles: se busca alcanzar una reconciliación entre los contendientes, o la brecha entre los grupos se hace aún más fuerte porque deriva en crisis constantes que no tienen una resolución. Ahora bien, inicialmente la reconciliación fue el camino escogido por los integrantes desde la perspectiva turneriana. Porque aunque muchos pensaron en salir del proyecto, no lo hicieron en este punto.

Desde esta primera aproximación teórica, reconciliarse es una decisión voluntaria de proseguir y no una condición coercitiva en manos de terceros. Siguiendo la idea del *drama social* como un fenómeno latente y constitutivo de la experiencia humana se resalta que la reconciliación es un posicionamiento basado en la cercanía ya preexistente, y preparatoria que se dio a partir de un proceso desclasificadorio inicial. Es apoyada progresivamente a través de temas como un manejo distinto de los conflictos, inicialmente, basado en la expresión emocional de lo que les había ocurrido.

Ahora, Turner no ve esta reconciliación como un punto definitivo de cierre, sino como un proceso abierto donde el drama social está siempre presente. En este punto, a través de las narraciones de sus vidas, se va complejizando el entendimiento de las historias que unos y otros vivieron. Fue así como se expandió el ejercicio de improvisar hasta llegar a construir historias personales que les habían marcado en la guerra sobre el escenario y que sumaron para lograr un proceso de comprensión mutua que los iría preparando para lo que significaría continuar trabajando ya conociendo el bando pasado de cada uno.

Según Fernández, “el trabajo respecto a la reconciliación debe ser un trabajo contextualizado, en el cual los actores involucrados son quienes definen sus posibilidades” (2015, p.37). Adicionalmente, son los actores quienes definen sus límites, a quiénes van a acercarse y de quiénes van a alejarse, con quiénes podían compartir y a quién preferían evitar, en quién confiaban más y en quién lo hacían menos. En el campo del performance teatral definen y escogen qué interpretar, de qué manera hacerlo y durante cuánto tiempo.

En este caso, se convirtieron en su propia audiencia, subvirtiendo la clásica forma de presentar los hechos victimizantes para convertirlos en recursos teatrales. Es decir, saltando la imposibilidad de la comunicación literal, muchas veces odiada por varios porque revivía el dolor y las muertes, de esta manera, el teatro se vale de sus herramientas artísticas para presentar una historia de muchas maneras y desde diversos puntos de vista. En este caso, no solo contaban sus experiencias, sino que ciertos hechos cobraban vida desde aquello que elegían representar. Por ejemplo, aunque Alma ya había vivido algo similar en el plano institucional, tenía muchas críticas al respecto porque para ella las personas en esos ámbitos escuchaban su relato sólo con el motivo de llevar a cabo un proceso legal. En cambio, la apertura propiciada por el performance teatral permite que los actores decidan cómo interpretar sus propias historias y, a su vez, ser reconocidos por ellas al tener como público a su propio grupo. Para Fernández, la reconciliación requiere procesos de amplio espectro abiertos en el tiempo, que pueden chocar eventualmente con tendencias pragmatistas que buscan “pasar la página”, movidas por el deseo de superar el dolor y el sufrimiento, por el afán de resultados políticos, o incluso, por el cansancio y el hastío de la violencia (2015, p. 38).

Lo que poco a poco van denominando reconciliación, se acompaña de la narración de sus historias como un espacio en doble vía y de escucha activa para propiciar un intercambio dialógico. La Mona afirmó que incluso hubo integrantes que se demoraron todo un día contando todo lo que les había sucedido en el marco de la guerra y otros se demoraron varios días (entrevista, marzo de 2018). Esto pone en evidencia que existía una necesidad por ser escuchados, por descargar sus dolores. Al ver con detenimiento los múltiples hechos, se conmovieron ante las historias de sus compañeros, las que también, en ciertos casos, les dolieron e interpelaron.

Por su parte, Caro, excombatiente de un grupo ilegal en el pasado quien fue reclutada siendo una niña y pasó la mayor parte de su vida dentro de la selva, en donde tuvo que disparar, combatir, recibir disparos y fue parte de difíciles circunstancias como el asesinato de personas que resultaban

sospechosos para su grupo. Tuvo la oportunidad de escuchar la historia de una de sus compañeras, y cuando la escuchó sobre las tablas, revivió aquellos días en los que los delitos de su grupo habían violentado a la persona que hoy le contaba la historia desde el otro extremo, esa persona era Adela, quien había sido víctima de un abuso sexual por parte de varios hombres del grupo al que Caro pertenecía, y fue engañada por una de las tantas mujeres que accedían a reclutar mujeres para los grupos ilegales:

“Yo no soy buena para llorar, tuve que salir del teatro. Cuando escuché lo que pasó con mi compañera actual y vi que era una mujer de mi grupo la que dio la orden de abusarla (...), yo nunca me prestaría para una mierda de esas. En medio de los horrores que uno ve y comete en la guerra, yo no hago eso ¡No, no puedo! O, no sé si es que lo piense ahorita porque salí, porque soy mujer, porque soy mamá, porque soy consciente del ser que soy hoy en día acá. No sé si eso hubiese ocurrido, yo armada” (Caro, entrevista, septiembre de 2019).

Richarch Schechner (2000) analiza cómo el performance logra un proceso de identificación, convirtiéndose en un medio para ver la historia propia en los otros. El performance recurre al pasado para recobrar aquello que ya se ha vivido antes y empieza a conectar distintos puntos colectivos que parecían imposibles de conectar: ¿Qué podrían compartir un ex militar con un ex guerrillero o ex guerrillera? ¿Una víctima con su victimario? O, incluso, ¿cómo poner a todos los actores de todos los lados simultáneamente hablando y reaccionando a lo que se siente estar en el extremo opuesto?

Como lo menciona Turner (1987), el tiempo dramático es flexible, capaz de volver y reencontrar a los actores con sus experiencias previas. Así, escuchando las narraciones, los participantes se dieron cuenta que hubo personas compartiendo incluso combates en donde sin saberlo se habían disparado entre sí y, hoy, reconstruyendo el lugar, los momentos, los heridos o eventos políticos, podían saber que estaban conectados (notas de campo, conversación en *off con* varios integrantes, julio de 2018).

Lo anterior se articula con las apreciaciones de Lederach (2016), quien considera que “justamente el sentido paradójico de trabajar la paz y la reconciliación necesita evidenciar que la verdad está en lo que se percibe a primera vista, pero también más allá” (p. 86). Es decir, el conflicto sitúa a los actores desde conexiones que existían, pero estaban fuera de su alcance y pudieron volverse visibles gracias al performance teatral.

“O cuando Graciela, otra compañera contó cómo mataron a su hijo y lo echaron al río, yo sé que eso pasaba y me dolió porque eso es lo que se hacía en el grupo” (Caro, entrevista, septiembre de 2019).

Graciela, madre de una persona desaparecida de la todavía hoy, muchos años después, no se sabe dónde se halla su cuerpo, aún busca respuestas, y cuando caminábamos juntas, me dijo que en el sur del país había vivido los peores años de su vida por lo que le sucedió a su amado hijo. Sin que tuviera que dar más explicaciones, entendí que se trataba de un tema sensible porque se le aguaron los ojos y preferí no profundizar. Pero lo uní con las narraciones de Caro y el impacto emocional que el testimonio de Graciela le ocasionó (Notas de campo, conversaciones en *off*, diciembre de 2019).

Este acercamiento y primera aproximación sobre lo que es la historia de los demás se relaciona con lo que se va constituyendo como reconciliación; así, lo característico del performance teatral es colocar como centro del asunto al drama social: el dolor, la pérdida, lo difícil de las experiencias personales, este proceso va encarando la contradicción y la imperfección humana para lidiar con la guerra. Y, especialmente llevando a los actores a reconocerse en un plano más cercano, a colocarle un rostro a los hechos. Ya no se encuentran simplemente ante las cifras que salen diariamente en los noticieros de la televisión, los diarios y los medios, sino que encuentran un espacio para que se le dé un grado de reconocimiento más personal a la historia de cada uno.

Así, emerge una comprensión más cercana de quién es ese otro y cómo, de manera colectiva, se pueden organizar entre sí para continuar configurando un grupo nuevo donde todos tengan participación y reconocimiento. Según Dovidio, Love, Schellhaas y Hewstone (2017) la existencia del contacto intergrupalo cooperativo puede dar paso a una “recategorización”, es decir, cambiar los significados asociados a un “otro lejano” para sentirlo más cerca, e incluso terminar asimilando a los demás como un “nosotros” orientado hacia un proyecto común.

Por ejemplo, al escuchar las historias de los otros, Alma se sorprendió al enterarse que había clasificado erróneamente a los integrantes de Victus, antes de saber de dónde venían, pues siempre insistió en que unos lucían más parte de grupos ilegales que otros, pero la cercanía y el reconocimiento de las historias iniciales de los demás, así como del tiempo que pasaron juntos fortaleciendo la interacción y las relaciones emergentes, le permitió conocer cómo los excombatientes del grupo que estuvieron involucrados en los hechos que afectaron a su familia, también habían pasado por situaciones difíciles de pobreza, abandono familiar, y un sinnúmero de problemas que hicieron que terminaran en los grupos armados.

“Descubrí que ellos también habían sufrido como yo y eso nos acercó” (Entrevista Alma, febrero de 2018).

Por su parte, Adela descubrió que la persona en la que más confiaba hasta ese momento fue parte del grupo que la violentó (y no una víctima como creía) pues siempre lo vio como una persona amable y tranquila, dos cualidades que para ella nada tenían que ver con aquellos hombres armados que le hicieron tanto daño en el pasado. Integrantes como La Mona empezaron a somatizar el impacto de la noticia y se enfermaron. Vómito y diarrea fueron algunos de los síntomas que experimentaron, por ello, no pudieron volver varios días al proyecto después de enterarse del grupo de proveniencia de los otros. Caro, por ejemplo, simplemente dudaba entre quedarse o irse.

En días posteriores, todos tuvieron el tiempo de pensar si regresar o no, bajo esa incertidumbre se terminó tomando la decisión de volver porque muchos sentían que el proyecto infundía un bienestar profundo que no habían experimentado en mucho tiempo. Sin embargo, cuando volvieron al teatro sintieron que las cosas eran distintas. Ya sabiendo “quién era cada quién” dice Alma, cada uno empezó a reunirse tan solo con el grupo al que creían pertenecer y en el que confiaban más.

Notando que los integrantes se empezaban a distanciar, el equipo pedagógico actuó rápidamente y realizó una serie de talleres que permitieran integrar a todos los miembros por igual. Por ejemplo, valiéndose de la improvisación tanto para retratar la historia propia como la de los otros:

“Las víctimas nos fuimos uniendo por afinidad, pero, lo que intentó el equipo creativo fue mezclarnos en actividades, comencé contando mi historia, pero luego la contaban otros. Esto hace que cuando ya no cuentas tu historia tú sino los demás, te pones en los zapatos del otro y te vuelves sensible a lo que le pasó” (Adela, entrevista, enero de 2019)

El método alivió la tensión, la frustración y la tristeza que muchos sentían de manera momentánea. A través de esto, pudieron expresar varias emociones que habían quedado sin tramitar en el pasado. Alma, hasta entonces, nunca había tenido la posibilidad de contar quién era y lo que había vivido. Ni en las versiones libres con la fiscalía, ni con los psicólogos del Estado, tampoco con amigos o familiares y mucho menos con sus hijos, quienes eran demasiado pequeños para comprender la gravedad de lo que les había ocurrido. Especialmente, porque era una persona que venía de lejos de Bogotá, desplazada por la violencia, que cuando llegó a la capital sin dinero, perdida, asustada y con hijos, se dirigió a las entidades respectivas, quienes le pidieron declarar para certificarse como víctima y brindarle la atención que por derecho le correspondía. Pero sintió

que este proceso era deshumanizante y frívolo, que solo era cuestión de papeleo y no pudo narrar del todo las atrocidades que había vivido, porque el espacio no le brindó la confianza para hacerlo. Así, estas primeras improvisaciones fueron la oportunidad para que su historia se conociera.

Por su parte, a La Mona le pasó lo mismo, en un conversatorio en la Universidad del Rosario dirigido a psicólogos, nos dijo con un tono amigable, pero de una forma fuerte: en Victus hubo un proceso profundo, yo no había podido hablar de lo que me había ocurrido, de las violaciones sexuales que tuve que vivir hasta este proyecto. No había podido llorar todo lo que necesitaba ni me había sentido escuchada. A diferencia de los psicólogos de la institucionalidad que me ponían a hacer bolitas, caritas felices y se iban y ya. Eso no es reconciliación (Conversatorio, notas de campo, septiembre de 2018).

Cyrułnik destaca que, cuando se cuenta una historia pasada para uno mismo, la intención narrativa se ve coartada porque se repiten las mismas ideas una y otra vez sobre lo ocurrido (2016, p. 147). Al contar la historia para los otros, la intención cambia porque no solo se cuenta lo que pasó, sino que el relato se dirige a otros oyentes, quienes, a su vez, pueden ser conmovidos por la historia contada. Para La Mona este proceso fue influyente, tanto así que advierte que fue distinta después de conocer la historia de los demás:

“Yo creo que eso fue magia. Para mí conocer la historia del otro fue fantástica. Es como ponerse en los zapatos del otro, como cambiarlos y decir ‘hay dolor mutuo’ sentir al otro como yo (La mona, conversatorio mayo de 2018).

Toda historia para ser narrada debe encontrar la intención de ser escuchada. En este proceso dialéctico de escuchar y ser escuchado surge la empatía o la capacidad de ponerse en los zapatos del otro:

“De pronto tú ves en noticias y dices ‘otra noticia más’, pero si la escuchas en boca de esa persona tiene mucho más sentido. Lo ayuda a edificar a uno, a construir. Esas personas sufrieron y tienen el derecho de reclamar y exigir que se le dé la importancia. No sé si por desconocimiento o porque nos parece todo normal. Escuchamos una historia de estas y la volvemos normal cuando fue un hecho importante para esa persona” (Aquiles, grupo focal, octubre de 2019).

Esta forma en la que el performance teatral permite la narración de experiencias pasadas en la guerra logra que los integrantes de Victus puedan ser más que una cifra de los más de 8 millones de víctimas del país (*Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, 2013), da origen a un nuevo grupo. Es decir, el performance expandió el conocimiento de la guerra generalizada hacia conectarles con las experiencias personales de los demás.

Algunas implicarían una conexión mayor o menor, pero todas guardan algún grado de comprensión con los demás. Cuando más directamente se siente la conexión o involucramiento con el hecho narrado entonces emergen otro tipo de dinámicas. Como, por ejemplo, Adela después de escuchar la historia de Aquiles y saber que hizo parte del grupo que la violentó y concluyó que no podía seguir juzgándolo del mismo modo como lo había hecho antes: “¿cómo voy a ser capaz de odiar a un niño al que reclutaron?” Por su parte, Aquiles no pudo evitar llorar al escuchar la historia de Adela. Cuando ella bajó del escenario, él le tomó de las manos y le pidió perdón porque a pesar de que no fue el agresor directo, sí lo fue su grupo y eso le confería una responsabilidad moral (notas de campo, enero de 2019).

Así el proceso dialógico de escucha y narración expresado en la improvisación sobre las tablas permite propiciar una mediación entre actores que están separados y, en muchos casos, sostienen relaciones de enemistad condicionadas por su pasado. Esto los resitúa y aunque no están frente a las víctimas directas o ex combatientes directos causantes de su dolor, se logra un proceso de identificación y reconocimiento, a su vez, se abren espacios simbólicos donde el perdón aflora, así como lo que llaman *reconciliación* que discutiré posteriormente. Pero antes, es importante entender qué es lo que hace posible sostener este proceso, regular los conflictos venideros y la metodología que atraviesa todo esto basada en el performance teatral.

El círculo de la palabra y la gestión de conflictos

“‘El círculo de la palabra’ siempre se daba al inicio de cada sesión, el equipo creativo comenzaba preguntando ¿con qué viene hoy? Y las respuestas iban de ‘vengo con miedo’, ‘vengo con ansiedad’, ‘vengo con expectativas’. Al inicio era difícil controlar el círculo porque el uno interrumpía al otro, pero a medida que fuimos avanzando aprendimos a respetar: el que está hablando, habla hasta que termine y ahí sí le da la palabra al otro. El círculo también se utilizaba cuando había peleas, porque dentro del grupo también había discusiones por tontadas, como en una familia” (Miguel, Entrevista, medio alternativo, consultado 28 de noviembre de 2019).

El círculo de la palabra tuvo como objetivo gestionar los conflictos en colectivo y servir como un espacio de comunicación. “El círculo es para que los conflictos no se hagan más grandes, sino que se hablen y se resuelvan rápido” (Alma, entrevista agosto de 2018). Durante el trabajo de

campo, tuve la oportunidad de participar dos veces de este ejercicio, la dinámica era la misma: la gente se sienta formando la figura circular, y empiezan a hablar sobre qué iban a hacer ese día.

Eran finales de 2018 cuando asistí por primera vez al *círculo de la palabra*, al llegar al teatro ya estaban reunidos y me senté sobre el escenario junto a ellos; algunos vestían de blanco y otros vestían con su ropa de diario. Alejandra, la directora, hablaba sobre los eventos que venían y les decía que pronto tendrían viajes a Medellín para presentar la obra. Les dio las indicaciones logísticas sobre la presentación que se acercaba y me dio la bienvenida al círculo. Algunos me miraban con ojos de desconfianza, me ignoraban y otros prestaban atención mientras me sonreían. Aunque ya me había presentado varias veces antes, uno de los integrantes a lo lejos me decía ¡sí, es la chica de Pasto! E hizo bromas al respecto. Noté que no era la única con quien bromeaban, sino que era una dinámica usual entre ellos probablemente porque ya había un alto grado de confianza en el grupo.

El papel del humor también ha ocupado un puesto importante dentro del proyecto, no profundizaré en esto demasiado, pero varias veces en los camerinos noté que cada uno tenía un chiste diferente, las personas se reían entre sí, se empujaban y se hacían bromas. En posteriores ensayos observé lo mismo: una complicidad mediada por el humor dentro del círculo, las risas y las carcajadas. Una vez, Josué me dijo que la reconciliación se veía constantemente al apoyarse en sus momentos difíciles, pero también en los chistes y bromas que se gastaban todo el tiempo (notas de campo marzo de 2018).

El segundo círculo en el que estuve aconteció un año después, tiempo en el que se venía desarrollando mi investigación, para entonces la mayoría de Victus me saludaban con confianza y me invitaban a participar. Luego del anuncio de la jornada del día que incluía una visita de campo a la exposición fotográfica El Testigo de Jesús Abad Colorado, y la obra Fragmentod de Doris Salcedo. La directora nos instó a tomarnos de las manos con los ojos cerrados, quise observar las expresiones de todos y encontré caras sonrientes y otras concentradas, había mucha tranquilidad en el ambiente. Al soltarnos de las manos y mientras íbamos hacia nuestro destino, tanto excombatientes como víctimas se abrazaban entre sí, jugaban y se hacían chistes. De no conocer el trasfondo sería difícil imaginar que estas personas tan cercanas en algún tiempo pasado fueron antagónicas (notas de campo, agosto de 2018).

“Todos los días peleamos, todos los días hay cosas que salen porque todos tenemos momentos en los que nos enfrascamos, somos capaces de estar al frente y decir lo que no me gusta de ti en el círculo. Y cuando me paro me despido con un beso, pero eso lo logró el teatro. Porque yo estoy en

otros espacios y hay veces en los que hasta te montan la mano, te peleas y eso nunca me ha pasado aquí en Victus” (Adela, notas de campo, enero de 2019).

De esta manera, el círculo de la palabra es un acto que se repite con una alta frecuencia, un elemento performativo del proyecto, donde se exponen y se transforman opiniones, formas de relacionarse y se dan negociaciones ante los problemas. Josué y Marie afirman que “aunque se han dado durísimo (en sentido figurado) siempre exponen esos problemas en el círculo y se esfuerzan por no irse nunca del lugar donde se encuentran hasta solucionarlos (conversatorio, junio de 2018).

Alma recuerda un incidente en el que se rumoreaba que ella era la preferida de la directora “¿Cómo así?” –le pregunté–. “Sí”, sospechaba que lo había dicho una integrante con la que había discutido anteriormente. Alma, entonces, se valió del círculo de la palabra para hablar sobre cómo se sentía y preguntar quién había sido el responsable, así, se dirigió directamente a la persona frente a todos y ella terminó exponiendo su postura también. Al final pudieron llegar a un acuerdo en el que intentarían no fomentar este tipo de conductas. Alma considera que el círculo de la palabra sirvió como una forma de expresar su inconformidad, sin tener que caer de nuevo “en el chisme o en las malas caras que se hacen por continuar en el problema” (entrevista febrero de 2018). Es decir, el círculo funciona como una forma de tramitar los conflictos de todos los niveles y tipos. En palabras de Alejo, “ayuda para muchos tipos de problemas, incluso aquellos que inician por cosas sencillas como, ella dijo, que el otro dijo, que yo dije”. Alejo se está refiriendo a los conflictos de orden más cotidianos que atraviesan a cualquier grupo, en este sentido, en el círculo se abre un espacio para ellos y de manera simultánea para la transformación de prácticas que dificultan la comunicación:

“Este tipo de prácticas, tan básicas y elementales, como escuchar al otro sin interrupción, el sentarnos uno al lado del otro y encender una luz en el centro de un círculo humano, posibilita hablar de muchas cosas: desde las actividades rutinarias, hasta la resolución de los conflictos que se derivan de ellas. (..) Para mí fue evidente que estas prácticas contribuyeron a estrechar las relaciones humanas y a mantener una intimidad grupal muy fuerte, que fue fundamental para el desarrollo del proyecto”. (Sonia, integrante de Victus, capítulo no publicado, 2019)

Algunos de los conflictos, sin embargo, emergieron por cuenta del pasado de la guerra y no necesariamente pueden ser tramitados por completo a través del círculo. Este es el caso de Ángela, con quien jamás pude conversar a solas. Un día, estuve presente en un ensayo y observé como dos muchachas discutían sobre el escenario, una de ellas era Ángela. La situación llegó a tal punto que estuvieron a punto de agredirse físicamente, de no ser por la intervención de sus compañeros que

las trataban de separar. En conversaciones en *off* y algunas observaciones, supe que las dos integrantes provenían del mismo grupo armado, pero tenían rangos distintos. Lo que una decía sobre el grupo invalidaba directamente la experiencia de la otra. Las diferencias fueron tan marcadas que una de ellas decidió dejar Victus y no volver.

Esta disputa se intentó tramitar tanto por medio del círculo como por medio de diálogos con las involucradas, dirigidos por la directora y compañeros, pero no se consiguió llegar a un acuerdo. Es decir, el círculo no es infalible: necesita de una disposición a resolver las diferencias y a entender la historia del otro; si esto se niega, dificulta e impide la resolución del conflicto. Y así como Turner (1986) lo argumenta, el drama social, al estar latente puede en cualquier momento de los procesos volver a reactivarse y aumentar las brechas de las distancias que ya existían entre los demás, quebrantando la posible oportunidad de proseguir con un proceso de reconciliación.

Por el contrario, Lederach argumenta que la reconciliación es un espacio de reunión entre actores de distintas orillas (1998, p. 55). Las definiciones tradicionales de la reconciliación no han discutido profundamente qué pasa cuando hablamos de actores de un mismo grupo, pero en diferentes niveles de poder. Es curioso que, en el caso de Victus, el mayor problema fuera entre estos actores con creencias similares. Y que no necesariamente son antagónicos, sino que vivieron la misma guerra desde experiencias parecidas, pero en posiciones o con ventaja distintas.

“No significa que todos nos abrazamos y nos amamos y eso ya es reconciliación, no, nosotros nos hemos dado muy duro en estos dos años que llevamos. Y cada vez que surge un raye, nosotros éramos capaces de ponerlo en el círculo de la palabra que es donde lo hablamos, de no irnos nunca del lugar de donde hemos estado trabajado, hablando mal del otro sino escuchar” (Marie Claire, grupo focal, mayo 2018).

En ese sentido, este proceso no es una fórmula perfecta. Como lo mencioné anteriormente, el performance excede la representación teatral. Toma como referencia las experiencias personales de cada uno, por eso, Turner y Shechner (2001) aseguran que jamás se va a propiciar un proceso completo de entendimiento. Y la salida de Ángela por llegar a la aceptación de un disenso intratable es la evidencia de ello. La experiencia dramática, por más flexible que sea, está mediada por la voluntad de los actores quienes de acuerdo con su pasado previo pueden estar más dispuestos, o no, a resolver los conflictos que atravesaban. O encontrar barreras en el camino, como la negación de la experiencia del otro, lo que genera desconfianza, recelo y rechazo. Pero, refleja cómo la experiencia nunca es un suceso ni un fenómeno contenido en sí mismo, es relacional, cambiante, dinámica y maleable. Especialmente porque llegar a un punto de

“aceptación” o “reconocimiento” no genera que no se pueda volver atrás, donde las mismas tensiones iniciales se reavivan y precipitan conflictos.

El performance no resuelve los conflictos por sí mismo ni genera una reconciliación espontánea, más bien dispone un espacio para impulsar a los integrantes hacia este foco, a través de herramientas que les van acercando entre sí para manejar y regular estos desacuerdos. También existieron otros desacuerdos por ideologías, más enmarcados en lo que Lederach (1998) consideraría como antagonismos ideológicos. Alejo, cuenta que su relación con una de las integrantes no ha sido la mejor, pero que pese a eso intentan participar de los espacios con respeto y disposición.

“No se trata de que ella piense como yo o que yo piense como ella, sino que a pesar de lo que pensemos podamos aceptar al otro y construir juntos. Es como un equipo de fútbol, el teatro es eso, una persona no hace una obra ni un proceso como el nuestro, se necesita de todos trabajando juntos” (Entrevista, marzo de 2018).

En conversaciones en *off*, algunos me comentaron cómo en Victus se había tomado la decisión de no hablar de política en ninguna circunstancia por el grupo de WhatsApp. Y que algunas de las discusiones principales se sostenían entre Alejo y esta participante por este medio. Es decir, se aprende a tolerar al otro desde sus creencias políticas, pero no a comprenderlo completamente. Este es otro punto irreconciliable del proyecto. Por ende, no es que el proceso está completo, más bien se presenta en distintos niveles, con temas intocables y con posiciones contradictorias (como el decir que se acepta a alguien, pero no ser capaz de escuchar sus propias ideas políticas por evitar un conflicto inmanejable).

Los límites de lo que este proceso ha ido consiguiendo se van evidenciando, por ejemplo, a través de la incapacidad de tramitar y entender las diferencias ideológicas de los otros, sus expresiones y opiniones, sean o no del agrado propio, sin entrar en conflicto hasta el punto de preferir evitarlas y omitirlas de la conversación. Marie Claire confirmó lo dicho por Alejo cuando me dijo que, en realidad, ellos sí hablaban de política a veces, pero presencialmente, idealmente nunca por el grupo de WhatsApp por antecedentes en los que muchos discutían por uno u otro comentario. Para Federico el verdadero esfuerzo radica en “escuchar al otro, no negarlo, no evitarlo, no violentar porque piensa distinto; porque no tengo derecho a hacerlo” (entrevista, agosto de 2019).

Por ende, el proceso que definen como reconciliación se va dando o encaminando hacia un nivel muy personal. Así, se establecen límites que con anterioridad no existían de forma tan marcada. Reconocer al otro como un actor con quien se puede discutir y dialogar es darle el derecho a pensar de una manera u otra. Y, limitar la reacción que se tiene con los demás. Los conflictos hacen parte del proceso, pero se evita caer en situaciones violentas que antes habrían tenido lugar:

Entonces “Alejandra me preguntó que si yo la hubiera asesinado si nos hubiéramos conocido en la guerra por ser homosexual, yo le dije que sí. Porque eso hacíamos, pero ya no más” (Caro, entrevista, septiembre de 2018).

Puede decirse que lo que se logra contener son situaciones desmedidas que partían desde las ideologías y creencias más radicales y que justifican el asesinato de los otros o acciones violentas sobre los demás en la guerra. No obstante, el conflicto en sí mismo, desde su lado más cotidiano como un desacuerdo, no va a dejar de suceder, sino que simplemente se da de una forma más regulada como lo menciona Marie:

“No podemos decir que se va a acabar el conflicto porque uno tiene conflictos con todo el mundo (...) Si nos vemos como humanos hay conflictos de mejor calidad, diría yo, que no quiere decir que no haya, pero nosotros en Victus hemos logrado tener conflictos mejores” (entrevista enero de 2018).

El performance por sí mismo no es un espacio que otorgue y construya el proceso, más bien brinda la posibilidad de que los actores puedan de manera progresiva reconocer al otro como una persona provista de capacidades que se ignoraba, escuchando su historia y compartiendo también la propia. Así, la gestión de conflictos fue uno de los elementos importantes para tramitar los disensos a través de prácticas repetitivas como el círculo de la palabra. En esta práctica se reconoce el carácter imperfecto del proceso y la necesidad de buscar tramitar los conflictos, y no simplemente evadirlos. También dar cuenta que una forma de manejarlos es posiblemente aceptar que hay puntos de vista diversos que no pueden ser reducidos a una sola perspectiva.

El teatro es un espacio que dispone a los integrantes para resolver los conflictos de formas más efectivas para el grupo como exponer públicamente cómo se sienten. Esto obedece a dinámicas configuradas de forma colectiva y que dan resultados en este proceso particular. Esta forma de lidiar con los conflictos propicia que se les de prelación y urgencia para no extenderse en los mismos. De igual manera, actores como Alma, creen que es un “efecto del proceso de

utilizado para esta investigación permitió obtener este resultado a partir de la información recogida para esta investigación.

Como se mencionó, el proyecto VICTUS como uno de sus objetivos postula “alcanzar” la reconciliación, lo que orienta el proceso hacia un fin previamente determinado. De esta manera, el término está instalado de forma casi que naturalizada entre los integrantes. Autores como Nadler, Malloy y Fisher (2008), consideran que este tipo de abordajes se dan con el propósito de establecer un proceso de reconciliación intergrupala, interesado en desarrollar y orientar un plan de acciones específico para construir relaciones más cooperativas entre adversarios pasados. Existe un direccionamiento de manos del equipo creativo.

Ahora bien, este direccionamiento y las experiencias vividas a partir del proceso dieron lugar a que las personas significaran y apropiaran conceptos sobre lo que es reconciliación para ellos. Al preguntarle a cada persona lo que entendían por *reconciliación*, las respuestas eran diversas y como se discutirá a continuación la reconciliación es personal e intransferible, como cualquier experiencia. A pesar de ser un grupo y de compartir un mismo objetivo, existe heterogeneidad entre las comprensiones y significados asociados. Como parte de la experiencia humana, sus significados asociados dan cuenta de contradicciones, cercanías, diferencias y tensiones.

¿Con qué se relaciona la reconciliación?

Inicialmente, desde la visión de los actores, algunos conceptos emergentes se relacionan con acciones como emprender, encontrar, alcanzar; y con emociones como: sufrieron (dolor), conmovieron (aflicción), quererse (cariño). Además, los participantes incluyen tres actores distintos al hablar de la reconciliación: ejército, guerrillas, autodefensas. Respecto a los actores mencionados, la relación principal, sugiere que se establecen relaciones entre víctimas y excombatientes.

Y digo lazo, porque la guerra no solo fractura relaciones, sino que las conecta. Una persona jamás estará desconectada de la experiencia traumática que vivió en el pasado, y a su vez, ésta experiencia está unida directamente con la experiencia de otros grupos, que pudieron ser tanto un apoyo como perpetradores de una situación victimizante.

Así, desde esta primera aproximación, el fenómeno de la reconciliación se localiza entre unos actores muy particulares, es especialmente emocional y de carácter colectivo. Esta mirada se relaciona con la perspectiva minimalista de la reconciliación enfocada en comprender las

relaciones entre los actores antagónicos que hicieron parte del conflicto dentro de un contexto particular y cómo esas relaciones se transforman después del conflicto (Chapman, 2000).

Hay palabras que ponen de manifiesto esto, por ejemplo: “perdonarme” o “reconsidero”. Por otro lado, existen palabras (en su mayoría) conjugadas de forma plural que tienen que ver con el proceso de todo el grupo y de lo que parecen ser resultados conseguidos: “mirarnos”, “llegamos”, “escucharnos”, “emocionarnos”, etc. Adicionalmente, acciones, emociones y actores se relacionan desde miradas individuales y colectivas. Para Bueno, la reconciliación puede coexistir como un proceso que simultáneamente tiene “diversas dimensiones, que es aplicable tanto al ámbito individual como colectivo” (2004, p. 65)

Para Prieto Sanabria, los principios de justicia transicional responden a “procesos sociopolíticos macro”, es decir, reconciliación nacional y los de “coexistencia cotidiana” se refieren a “procesos minimalistas de reconciliación interpersonales” se refieren en principio a aquellos más cotidianos y o reconciliación a un nivel más personales (2012, p. 92).

Es así como, desde la *perspectiva maximalista* de la reconciliación, se entiende este fenómeno como un enfoque que busca entender lo que pasa en las naciones a partir de procesos de paz, como por ejemplo, la aparición de la justicia transicional o de las Comisiones de la Verdad y Reconciliación en Sudáfrica.

Y desde la *perspectiva micro-realista* de la reconciliación, para McCandles (2001) se encuentran algunas comprensiones relacionadas con el término como la *coexistencia pacífica*, que, referido a la capacidad de que tanto las víctimas como excombatientes pueden llegar a compartir espacios y respetar lugares comunes (por ejemplo, de vecindad), pero sin la necesidad de construir o reconstruir relaciones de amistad o cercanía mayor. Por ejemplo, Prieto (2012) después de observar las dinámicas en un barrio integrado por excombatientes desmovilizados y víctimas, concluye que la ausencia de procesos locales de verdad, justicia y reparación en las zonas estudiadas en Bogotá (las localidades de Bosa y Kennedy) en Medellín (Comuna 1) y Valledupar (comunales 3, 4 y 5). A partir de este estudio, sustentó que los espacios compartidos entre víctimas y excombatientes no genera reservas o rechazos entre sí, sino que las personas de los barrios construyeron sus propios límites y convivencia a partir de un proceso de *coexistencia pacífica*. Especialmente porque las condiciones en las que viven muchos de los desmovilizados, suelen ser similares a las que poseen las víctimas del conflicto armado y, en general, a las de muchos habitantes de las ciudades de Colombia que poseen escasos recursos.

Sin embargo, Bloomfield señala que: “no debe pregonarse la reconciliación como algo que apunta a la coexistencia feliz de los antiguos enemigos. Una cosa es lograr alguna medida de coherencia narrativa de cara a la atrocidad, pero otra distinta es llegar a querer al propio torturador” (2015, p. 16). Por esto, cuando se habla de *reconciliación en un nivel interpersonal* y comunitario, para nos referimos a la resolución de un conflicto intersubjetivo y a la creación de relaciones entre personas cercanas que significan un apoyo para otros (García, 2016). Y, de la misma manera, Pope (2013) la relaciona con otros elementos como el diálogo y la interacción, sustentada en las relaciones interpersonales. Adicionalmente, las emociones no poseen únicamente una vivencia individual, pueden llegar a ser colectivas, especialmente cuando las personas se sienten parte de una experiencia grupal o se identifican como parte de un grupo.

Algunas investigaciones han demostrado cómo emociones morales como la culpa o la vergüenza pueden promover acciones voluntarias de perdón, cercanía o la intención de reparación entre grupos rivales (Iyer, Leach, y Crosby, 2003). Lo anterior coincide con nuestra nube de conceptos, en donde muchas de las palabras hacen referencia a emociones, efectos y hasta acciones muy específicas de lo que es reconciliación, más que términos definidos y cerrados dan cuenta de un fenómeno personal y diverso que varía de acuerdo con los actores e intereses en juego.

Reconciliación como un proceso relacional

“Reconciliación es poder sentarme con el que piensa diferente a mí, entender a esa persona y que me entienda a mí. Y el hecho de que el otro piensa distinto no es una razón para eliminarlo porque es distinto a mí, sino entender qué es lo que él me quiere compartir y si tengo alguna crítica, que sea para construir y no destruir” (Caro, notas de campo, febrero de 2019).

Al preguntarle a Caro qué era para ella reconciliación, expresó un lado muy emocional del asunto que descansaba en la premisa de que existe al menos una otredad para dar lugar a un proceso de reconciliación. Es decir, esto no es solamente una experiencia aislada e individual, sino relacional. Esta forma de conexión muchas veces es traumática, y cuando las personas viven en una zona de conflicto acumulan emociones de miedo e ira extremos, lo que resulta en una transformación de emociones en sentimientos negativos hacia el grupo o el conflicto en sí mismo (Halperin, 2011). Y esto no es menos importante si se considera que las emociones dejan de ser transitorias y están unidas a una experiencia o grupo particular a largo plazo.

En la cita de Caro, además, se observa que los integrantes transforman las maneras que tienen de acercarse a los demás en un proceso de entendimiento en doble vía, evitando entrar en el uso de la violencia que tiene efectos como “eliminar al otro”. Nadler, Malloy y Fisher consideran que un tipo de reconciliación personal es el cambio de relaciones entre adversarios que incluye transformaciones en las emociones y motivaciones de cada una de las partes (2008, p.4).

Por ende, la reconciliación podría ser un escape a las dinámicas establecidas por la guerra, donde las relaciones eran muchas veces violentas y tomadas como las únicas plausibles. Por ello, se contemplan otros caminos como el establecimiento de relaciones basadas en el compañerismo o la amistad que son fomentadas por el performance:

“Reconciliación. Sí a pesar de la complejidad, la complejidad ha hecho que el proceso sea valioso porque si hubiera sido como una cosa facilista, políticamente correcta, eso no habría tenido ninguna potencia. Yo creo que hemos logrado escucharnos, hemos logrado conmovernos, hemos logrado conectarnos el uno con el otro, hemos logrado emocionarnos, compadecernos, alegrarnos de la alegría del otro, digamos hemos logrado mirarnos” (Marie Claire, grupo focal, mayo de 2018)

Y además de lo anterior, esa promoción de relaciones para Marie Claire, es definida como reconciliación. Pero para actores como Adela se trata más bien de la capacidad de caminar junto a

las personas que de alguna u otra manera estuvieron en los grupos que han tenido las armas en este país (entrevista, enero de 2019)

Desde esta mirada, la reconciliación no sería un fenómeno fijo, sino una habilidad que va disminuyendo, aumentando o transformándose en permanente contacto con los demás y especialmente con quien tuvo las armas. Otorgando a la reconciliación el carácter de una relación condicionada con el pasado de los grupos armados (tanto legales como ilegales).

Así, estos cambios enunciados por Adela podrían relacionarse con aspectos de carácter individual y psicológico, en este sentido, Bar-Tal y Bennink (2004) consideran que uno de los resultados de la reconciliación es la transformación de logros, actitudes, emociones y motivaciones entre las personas y los grupos en los que están en contacto. Para Aquiles, por su parte, la reconciliación:

“Es que ese otro que fue mi enemigo me acepte como soy y que yo lo acepte como es. Mirarnos a los ojos y poder ver el ser humano que lleva dentro. No vernos como monstruos, sino como seres humanos” (entrevista, septiembre, 2019).

En este caso, la reconciliación se acerca a un proceso de aceptación y reconocimiento de características humanas, que va en contra de la deshumanización usual de la guerra. Por otro lado, es un proceso dirigido hacia los “ex enemigos” principalmente. Lo que lleva a pensar que la reconciliación permite redireccionar las relaciones existentes con los enemigos para prevenir el conflicto, en el sentido, en que proporciona una visión más horizontal entre miembros de distintos grupos. La aceptación, según Sonsoles, Valdivia-Salas y Paez (2019), es definida como un proceso donde las personas pueden reconocer situaciones no deseadas y que no pueden cambiarse, pero sí tratar de manejar colectivamente.

“Reconciliación es ese poder sentarnos a hablar sin juzgar, sin ver al otro como enemigo, ese poder sentirnos como humanos, aunque tengamos una camiseta diferente llega un momento en que nos comparamos tanto que somos uno solo y decimos marica la guerra es una mierda” (Caro, entrevista, septiembre de 2018).

Para Caro y Aquiles, ver al otro como “humano” y de algún modo, sostener como punto común el sufrimiento en la guerra, trasciende el problema de los buenos y malos, o de roles antagónicos ocupados en el pasado. Aquiles, en este sentido, considera que la reconciliación se da también cuando “victimas se juntan con victimarios y cada uno deja de encerrarse en su lado y visualiza que en su mayoría todos los integrantes del grupo venían de familias campesinas o de sufrir un dolor” (entrevista, junio de 2019).

A propósito del tema, Lederach plantea que esencialmente el arte estimula la práctica de la curiosidad, pretende ir más allá de rótulos, escenarios, formas de entender la historia concebidas como ciertas y plantear nuevas paradojas. Por ello, también Lederach considera que la reconciliación va construyendo “significados nuevos, también moviliza la imaginación y eleva a un nuevo nivel las relaciones y su comprensión en contextos violentos” (2016, p.87). Lo que resulta, entre otras cosas, es que el establecimiento de nuevas relaciones se acompaña por sentirse más capaz de acompañar al antagonico y trabajar en equipo con él. Entendí que, de esta manera, los integrantes han logrado darle más sentido a la idea paradójica de construir con quien te lastimó en el pasado.

Esto permite que los integrantes puedan aproximarse y entenderse a sí mismos como semejantes entre sí. Recobrar características que antes les eran invisibles del otro. Esta mirada particular retoma la idea de que no hay nadie que salga ileso de la guerra, que los afectados vienen de todos los bandos, pero que la experiencia es atroz y se padece desde orillas distintas. Según Martha Nussbaum (2013), las emociones no son solo expresiones, sino que son formas de evaluar una situación y dependen de la forma de ver el mundo de un individuo u otro. En ese sentido, las personas van a estar más conectadas con aquellos sucesos que sientan más cercanos y que les involucren más.

En el caso de Victus, al pasar por el performance que reúne distintas experiencias y las convierte en un proceso colectivo, la reconciliación ya no se define solamente desde los aprendizajes individuales de los actores, sino desde la experiencia emocional y colectiva, desde la cual evalúan el paso de todos por la guerra. Se reivindica el dolor, que es un fenómeno importante para los actores porque lo han vivido y, sienten compasión por los otros que también lo viven. La reconciliación entonces da pie a la compasión. Sin ser una emoción, es la excusa para que las emociones surjan. Y como Nussbaum (2013) afirma, las personas son distantes de la experiencia emocional de otras hasta que estas entran en su propio círculo de interés, creando la sensación de un involucramiento grupal, y también en parte una sensación de bienestar.

En el caso de Alma:

“La reconciliación es darles amor a las víctimas de la guerrilla que son víctimas también. Así, que hay que darles el perdón y ellos pidieron perdón derramando lágrimas, porque ellos fueron de esa calidad y todavía cuando contamos vuelven y nos piden perdón. Esa es la reconciliación (entrevista agosto de 2018)”.

Para Alma, la reconciliación se entiende como actos de perdón en una vía, de los excombatientes hacia las víctimas. Algunas de las implicaciones de esta definición de reconciliación es que, al declararse en una sola vía se ponga en consideración que el perdón es más un proceso unidireccional, de unos sobre otros.

Pero, en términos emocionales es relevante, porque orienta a la emergencia de nuevas emociones como el dolor, que es uno de los puntos comunes que han sobrellevado por haber estado inmersos en la guerra y a una violencia que no estaba en sus manos controlar. Esto resulta en una reconfiguración de estereotipos (con los que ya venían los integrantes de Victus sobre quién era ese otro) hacia unas ideas más positivas.

Hasta este punto se evidencia que las nociones de reconciliación no son las mismas para todo el grupo. Estas nociones se relacionan con una experiencia específica y personal de cada actor. Adicionalmente, esto tiene que ver con el rol que ocuparon en la guerra en el pasado: ya sea como víctimas, excombatientes, etc. Por un lado, estas nociones discuten la posibilidad de estar abiertas al cambio y al establecimiento de relaciones. Pero, en su mayoría, evidencian cómo la reconciliación es un proceso que está dirigida a un actor particular.

Adicionalmente, hay otras características que surgen y que son distintas entre sí, por ejemplo: la reconciliación es una capacidad, un proceso de resignificación, una acción para “dar el perdón” y el establecimiento de diálogo buscando romper las distancias entre víctimas y victimarios. Las nociones presentadas expresan que la reconciliación está localizada entre unos actores específicos que se conocen entre sí, más que de un gran proceso con cualquier miembro de algún grupo y mucho menos con todo el país.

Las nociones descritas reflejan el sustento narrativo que ha orientado el proceso durante todo este tiempo. Existen diferencias en las distintas apropiaciones de reconciliación hasta tal punto que, para unos es una capacidad de carácter personal, para otros, es la posibilidad de reconstruir en grupo y, en otros casos, como se deseó mostrar, la reconciliación hace referencia al perdón. Estas visiones y discursos se han construido a lo largo del proceso para después naturalizarse y guiarlo, adicionalmente se establecieron como punto de reconocimiento para el cierre de la primera parte del proyecto.

En ese sentido, en la obra “Victus, la memoria” (la segunda parte de proceso) se destaca cómo paulatinamente el grupo va construyendo el proceso de memoria como un punto para

transmitir y extender el “mensaje de reconciliación”. Aunque este objetivo se observa en la pieza sobre el escenario, deseo discutir y abordar los retos en términos de memoria, así como las posibilidades detrás de escena para complementar y debatir este fenómeno sobre la reconciliación intergrupala. La memoria ha sido tomada en cuenta desde el principio del proyecto, en donde se ha partido desde la experiencia individual de todos para construir progresivamente dicho proceso, en este sentido, la memoria es parte constitutiva del proceso.

Esto difiere de otros enfoques que consideran al trabajo de memoria como un riesgo o atentado para la posible reconciliación. Según Guglielmucci (s.f), muchas veces las nociones y abordajes sobre la reconciliación no tienen en cuenta a la memoria como un espacio de expresión fundamental, sino que tienden a promover el olvido o los intentos de despolitizar el proceso de recuerdo público simplemente para evadir los conflictos. En este sentido, la autora afirma cómo la apelación a los supuestos deseos de venganza de las víctimas sirve como una forma de disuasión frente a los procesos de memoria. Siempre existirán límites políticos respecto a la memoria, qué puede o no ser abordado abiertamente, lo que justamente muestra que la reconciliación es un proceso progresivo de establecimiento de relaciones, más que una imposición para “anular el conflicto”, sin reconocerlo ni resolverlo. Por el contrario, incluso, “los escenarios de memoria pueden ser el mejor medio para expresar diferencias y los esfuerzos que conlleva la tarea de convivir de un modo no violento, y de esta forma establecer acuerdos colectivos más justos” (Guglielmucci, s.f, p. 17).

Por ende, la reconciliación no sólo es definida sino también vivida de maneras distintas. Los discursos consignados aquí reflejan una categoría impregnada por visiones personales más que colectivas. En este sentido, aunque ha existido un trabajo grupal, éste se conecta en simultáneo con la experiencia personal de los participantes. Los discursos no llegan a revelar puntos de tensión de forma directa, más bien, evidencian una visión compasiva, cercana. Por la naturaleza misma del concepto, quizá los significados asociados entre las personas casi que de manera automática sean más armónicos que su comportamiento. No obstante, siguiendo la propuesta del proyecto en sí mismo, se discutirá cómo en el caso de Victus, se hablará que justamente es la memoria la que opera al servicio de lo que ellos llaman reconciliación, para comprender la historia personal y el marco interpretativo. En otras palabras, el referente desde donde se paran para entender su propia historia y la de los otros a partir de muchos ángulos, en donde están presentes desacuerdos, disputas y negociaciones constantes.

CAPÍTULO III: LA MEMORIA COMO UN EJERCICIO DE RECONCILIACIÓN

El objetivo de este capítulo es analizar la construcción de memoria como un ejercicio en función de la reconciliación en *Victus*. En primer lugar, se desarrolla el concepto de ‘memoria viva’, definida por los actores como una manera de narrar sus interpretaciones acerca del pasado, así como para configurar una nueva narrativa memorial conjunta sobre lo ocurrido en la guerra. Adicionalmente, se describen distintas interacciones, retos y pugnas vividas a lo largo de la construcción de la memoria viva y las formas en las que se presenta.

Finalmente, todo lo anterior se relaciona con el impacto de este proceso de elaboración de memoria sobre dos categorías que suelen ser entendidas como separadas y alejadas: las nociones de víctima y victimario (las cuales más allá de ser categorías jurídicas también son sociales con peso y que han sido puntos de trabajo importante para el sostenimiento y desarrollo del proyecto *Victus*). Esta transformación sobre las categorías se asume como una función de la memoria al servicio de la reconciliación y una forma de atenuar las heridas emocionales de la violencia entre los integrantes de *Victus*.

En este punto, se dará lugar a las distintas visiones de los integrantes sobre este proceso. Aunque usaré algunos ejemplos, no reconstruiré de forma puntual las actividades que llevaron a la construcción de la obra como lo hizo Rodríguez (2017), ya que, a diferencia de ella, mi interés se centra en los significados, experiencias y rupturas de este proceso de memoria vivido por los integrantes, más que en la descripción detallada de la obra en sí.

La función de la memoria viva

“La memoria para construir paz y reconciliación es acercarse al otro y reconocerlo como un interlocutor válido sin necesidad de matar u odiar” (Marie Claire, entrevista, enero de 2018).

Pues bien, retomando lo mencionado al inicio de este capítulo, la pieza teatral “La memoria” fue la continuación de lo que se había conseguido en la primera fase del proyecto. Como en el caso de la primera, la segunda fase también se hizo a partir de la metodología de la creación colectiva. De hecho, aunque el foco del proceso era lograr una intervención más bien corta, reflejada en una primera presentación, el proyecto se dirigió a la construcción de una obra completa tomando como base las memorias de los integrantes. Más que una recuperación literal del pasado, se reflexionaba, conocía y comunicaba la memoria propia y la de los otros con miras a identificar los caminos futuros del grupo. Este proceso fue atravesado por el concepto de “memoria viva” como hilo que traspasa el continuum de este.

Victus “La memoria”

“Este proceso de reconciliación ha tenido dos momentos. Inicialmente hicimos un “Victus la reconciliación” y otro, “Victus la memoria”. En la reconciliación éramos aspirantes para hacer teatro y en la memoria ya era la obra como tal” (Josué, grupo focal, octubre de 2018).

Según el maestro León, la “memoria viva” fue el concepto que guió la creación de la pieza teatral en colectivo, esta noción surgió cuando los integrantes comenzaron a verse a sí mismos como portadores de historia y verdades, buscando desentrañar lo que aconteció en la guerra a través del performance teatral (entrevista, abril, 2019).

A través de múltiples ensayos y actividades que iban desde dibujar hasta improvisar, los actores volvieron una y otra vez a reconstruir aquellos recuerdos que lucían lejanos y borrosos para expresar y comunicar su memoria a los demás.

“Entonces como que en eso comenzamos a meternos en los ejercicios de memoria, la niñez y cada uno va metiéndose en su cuento. Todo lo que pasaba lo escribimos, al terminar los talleres siempre nos daban una hoja. Nos decían ¿qué recuerda de su niñez? No nos íbamos sin escribir o sin hacer un dibujo, sin hacer una frase, todo el tiempo” (Adela, entrevista, enero, 2019).

La obra se construyó desde una metodología retrospectiva. Por ende, la *memoria viva* se relaciona con el reconocimiento de que los implicados directos puedan testimoniar el pasado y

puedan compartirlo con otros. Fernández (1996) considera que la memoria se presenta de varias formas y, desde su lado más personal, es un proceso autobiográfico que está enmarcado socialmente. Partiendo de esta premisa, se acude a aquellos hitos y momentos del transcurso de vida de las personas movilizándolo y evidenciando la memoria:

“En *La memoria*, había una temática de secuencia para ir construyendo la obra, primero hablamos de la infancia, luego del reclutamiento, los abortos, el desplazamiento, pero en este caso particular no hay libreto, estás contando tu propia vida” (Josué, grupo focal, octubre de 2018).

La memoria viva busca repensar el rol de los actores clásicos empero el tecnicismo habitual del teatro. Con roles clásicos me refiero a la constante y sostenida dicotomía entre víctimas y victimarios, para proporcionarles el espacio de compartir lo que espontáneamente desearon expresar más que de una imposición mediada por procesos legales; y desde el teatro, fueron más lejos de la figura del actor pasivo que se limita a aprender un guion, sin hacer parte activa de la construcción de éste. Así, lograron improvisar en muchas ocasiones e ir construyendo sus historias, la memoria se convirtió en un ejercicio personal, indivisible de las vivencias propias y practicada habitualmente usando las posibilidades del performance.

“En *Victus* se hizo memoria porque todos contamos desde la niñez, cómo fue y cómo algunos llegaron a esos grupos y cómo nos tocó a nosotros que somos víctimas hasta que llegamos a ese día. Esa fue la memoria desde la niñez y eso es hacer memoria” (Alma, entrevista, agosto de 2018).

A través de la memoria viva, las personas del grupo narraron y se reencontraron con lo que habían sido sus trayectorias de vida, los significados asociados a múltiples eventos y quiénes eran en ese momento. Ya que lo hacían simultáneamente con la construcción de la obra, estaban comparando de forma constante el pasado que vivieron con quienes eran actualmente. Jelin (2000) afirma que la memoria se encuentra en la experiencia subjetiva y en las marcas simbólicas y materiales que conserva cada quién.

Para Borrero, la directora del proyecto, la memoria viva está inscrita en las personas y sus cuerpos. La memoria se sustenta en el ejercicio de comprender y sanar las heridas de los individuos que han estado involucrados en la guerra. Para la construcción del proceso de memoria, todos los participantes volvieron a su pasado, lo detallaron, lo seleccionaron. Porque tal como lo menciona Todorov, “el restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (...) la memoria, tal como es, es forzosamente una selección: algunos rasgos de los sucesos serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (2000, p.13).

Por consiguiente, las experiencias personales van formando un relato colectivo que se reúne y donde los actores participan activamente. Colectivo no quiere decir homogéneo. Es decir, la memoria por sí misma está llena de contradicciones, desacuerdos y posiciones distintas, o cuestionamientos. Uno de los más interesantes fue el que una de las participantes compartió conmigo:

“Hubo un momento del proceso, en el que la directora no se dio cuenta que la mayoría de las víctimas que contaban su historia eran de la guerrilla. Ahí le dije, que era importante que otro tipo de víctimas estuviéramos representadas en la obra y no solo la guerrilla como el gran victimario, porque a veces el imaginario de Colombia es que los grupos ilegales son más culpables que otros y ‘pobrecito el Estado’ y pues no, esta vaina es sistémica” (Marie Claire, notas de campo, 2019).

En ese sentido, cada persona contó con un espacio dentro de la obra para retratar uno o varios hechos victimizantes que vivieron y dar una visión mucho más integral del conflicto. Buscando repartir la responsabilidad y heridas de la guerra entre todos los grupos. Algunos, desde el plano más individual, hablaron sobre sus padres asesinados, sus hijos o sobre el reclutamiento del que fueron víctimas. En otros momentos, se evidenciaron escenas colectivas donde se retrataba lo que parecía ser un entierro que simbolizaba la muerte de los “inocentes” de la guerra; en otra escena se representaba a las mujeres como víctimas de abortos y violencia. Las memorias individuales se mezclaron con las colectivas en el presente y movilizaron relatos marginados o desconocidos. Aunque no se puede decir con seguridad que la obra pudo alcanzar un punto de inclusión total, sí denotó un esfuerzo por incluir versiones distintas de varios hechos y víctimas. Cada uno contó lo que era importante recordar en ese momento de acuerdo con su propia experiencia:

“Para mí, hablar fue un reto y luego una vaina como anímica, entre fuerte y satisfactoria porque en este caso particular estás contando tu historia de vida y no tienes que ver el libreto o este parrafito. Yo ya sé que tengo que contar, por ejemplo, en mi caso ¿qué voy a contar? lo que pasó con mi pie en un combate cuando lo perdí” (Integrante de Victus, grupo focal, febrero, 2019).

En cualquier caso, los actores van contando sus vivencias progresivamente y alimentando lo que sería la obra. Se iban sugiriendo cambios en el proceso cuando se requería que fuese así. A diferencia de otras formas de hacer memoria [como fotografías, monumentos o museos], en el performance se permite el cuestionamiento y la reestructuración de la obra, especialmente porque está abierto todo el tiempo a la reconstrucción y a la reproducción en vivo, más inmediatamente que otras formas de materializar la memoria.

Así, permite consolidar en un mismo escenario versiones que resultan contradictorias y molestas en otros. Por ejemplo, una de las personas del grupo cuenta en medio de la obra cómo fue su secuestro en vivo por parte de la guerrilla. No se enfoca en otra cosa sino en la experiencia de su dolor, del miedo y de cómo empezó a contar hormigas y a hablar con ellas para sobrevivir en medio del secuestro. Otra, inmediatamente después cuenta cómo fue su exilio fuera del país debido a que, con la complicidad del Estado, asesinaron a su suegro, un político reconocido en los años 90 en el país. Y cómo su experiencia de exilio fue como un “desplazamiento en otro idioma” (Victus, obra “La memoria”).

Se recorren distintos hechos victimizantes para todos los grupos. La memoria es viva porque se presenta como fluida y versátil, se adapta a un teatro, a unas voces diversas. Atraviesa la experiencia personal de ser parte de un lugar u otro e cuestiona que los recuerdos le pertenezcan a unos u a otros, o que deban ser presentados de forma “oportuna” en un sitio particular. En el performance se rompe con los esquemas tradicionales de presentación de la memoria porque cambia radicalmente de significado, organizando la información en una narración amplia.

El modelo de presentación de los hechos y de comunicación tanto en los ensayos como en las presentaciones respeta la necesidad de inclusión, diversidad, contradicción y desencanto. E incluso, en las funciones en vivo, el público que los escuchaba estaba compuesto por figuras institucionales como: el presidente, el ejército e integrantes de grupos al margen de la ley, que iban a la obra para asegurarse que algunos participantes no dijeran “nada indeseable” (conversaciones *off*, notas de campo, marzo de 2019).

Aunque mi foco de estudio no fueron los espectadores, es interesante cómo en la construcción y difusión de las memorias hay un doble proceso: uno dentro del grupo, para reunir y consolidar formas de la memoria que respondían a la idea de reconciliación, usos comunicativos de la memoria; y, por fuera, se habla de un proceso donde se presentan de corrido las memorias de todos, de forma colectiva e individual, haciendo del performance un medio que moviliza la aparición de hechos que de otro modo habrían permanecido ocultos. O, inclusive, se añaden cambios cuando se necesitan, como la inclusión de otras escenas o participantes, reconfigurando detrás de bambalinas el mensaje de lo que se presenta y consensua (Notas de campo, septiembre de 2019).

De ahí que la memoria viva pueda considerarse un proceso abierto y dinámico. Como lo menciona Jelin, “la controversia y el conflicto de interpretaciones no se aquietan una vez

construido el memorial, el museo o el monumento, con la versión del sentido del pasado que quienes la hicieron impusieron o negociaron. El paso del tiempo necesariamente implica procesos de significación del pasado, con nuevas interpretaciones, cambios en la narrativa y nuevos conflictos” (2001b, p.57).

No hay una memoria total o terminada, porque el pasado se presenta de formas distintas de acuerdo con los actores, sus intereses y roles:

“En mi caso, yo traje a mi memoria cuánta gente se murió frente a mí, cuantos soldados murieron frente a mí. Traje a la memoria tantas cosas que se hicieron que uno no quería y de secuestros y extorsiones que afectaron un país (...), pero quizá en este momento traería otras cosas” (La Mona, Notas de campo, febrero de 2018).

De esta manera, la memoria fluctúa entre diversos momentos. Lo interesante es que además de estar abierta a comprensiones personales, las personas tienen acceso a develar puntos comunes y diferencias entre sí. Y los puntos comunes no solamente son cosas felices, deseables o esperadas sino al contrario retos pasados que les convocan y que les hicieron enfrentarse.

“Cuando escuché la versión de Camila, excombatiente de la guerrilla, ella dice que estuvo tres días enterrada escapando de nosotros en medio de un combate. Ella describe la casa en la que estuvimos patrullando buscándola para que no se escapara de nosotros y yo recuerdo eso como si hubiera sido ayer (...) También está la historia de otro compañero, él era militar y rescató a una persona que yo conocía de morir. Así que sí, la memoria de unos y otros está conectada” (Caro, entrevista, septiembre de 2018).

La Mona cuenta que, incluso, una de las integrantes del grupo de Victus actual fue una de las personas que intentaron asesinarla en el pasado. Y en este proceso de acceder a la memoria les hicieron la pregunta de ‘ok, interpreten en pareja un suceso difícil de la guerra’. Lo cual llevó a que ambas pudieran hablar de cuando una intentó asesinar a la otra. Esta representación fue hecha a través de figuras que se realizaban con las manos simulando el revólver, los pasos, y el momento en el que una casi le dispara a la otra (Notas de campo, febrero de 2018).

Tomando esas conexiones que ahora se muestran como visibles. Los participantes descubrieron las memorias conjuntas que les convocaban, la pregunta ahora era ¿qué hacer con esto más allá del recuerdo? ¿para qué usarlo?

“Nosotros decidimos hablar desde la memoria que transforma, hay cosas indecibles que le han pasado a mucha gente y ellos son capaces de hablar de eso y de confrontarse con su dolor y entender el dolor de otros. Y eso digamos se puede hacer y lo han hecho muchos desmovilizados conviviendo con víctimas. Perdón no es pasar la página sino liberarse del odio para poder interpelar al otro desde un lugar legítimo de indignación que no sea odio y no con la intención de dañar. No desde “usted

me mató a mi hijo, ojalá le pase lo mismo al suyo”, sino desde usted me mató a mi hijo y eso no debió pasar. Y el otro: señora disculpe eso no fue cualquier cosa, eso estuvo mal. Conseguir eso es lo más liberador” (Marie Claire, conversatorio, junio de 2018).

Todorov (2000) considera que existe una memoria literal y otra ejemplar. La primera se queda en el hecho victimizante como única constatación del sufrimiento y el pasado, es decir, las personas están encerradas repitiendo lo que sucedió. Por ello sus emociones están atadas al pasado. En cambio, la memoria ejemplar logra usar la memoria en aras del presente y el futuro, es una forma de aprendizaje que conlleva una lucha para proseguir ante lo que ocurrió. Este es el posicionamiento que se puede ver en Victus, se busca juntar las memorias a través de una organización que apunte a evidenciar cómo independientemente del rol ocupado en la guerra, los distintos actores sufrieron y no necesariamente decidieron la vida que les tocó. De esta misma manera, Aguilar Fernández señala que las memorias autobiográficas se nutren de experiencias sociales. Por un lado, la memoria colectiva es tanto “el recuerdo que una comunidad tiene de sí misma como las lecciones o aprendizajes que, más o menos conscientemente extrae de la misma” (1996, p.35).

“Si uno hace memoria con el que sea, se da cuenta que la guerra nos ha dado duro a todos” (Aquiles, entrevista, agosto 2019)

Así, el performance permite que el ejercicio de la memoria fortalezca la reconciliación brindándole a los participantes la posibilidad de comprender quién es ese otro. Además de cambiar de forma considerable la manera en que se aproximaban entre sí. Expande el conocimiento o marco interpretativo con el que venían (¿cómo entiendo el mundo? ¿por qué este u otro grupo hacen parte de mi historia? ¿quién soy yo en la guerra?), dando cuenta de que se pueden movilizar emociones como la compasión, incluso sobre aquellos que se presentaron en el pasado como enemigos o seres que no gozaban de ningún tipo de “humanidad”. Este ejercicio logra que la memoria escape de la literalidad y el odio como único sentimiento permitido para algunos:

“Antes no me permitía reconocer mi dolor y creía que no tenía derecho de interactuar con otras personas porque pensaban distinto a mí. La transformación fue entender, escuchar a los otros lo que quieren dar a conocer y no dejarme llevar por el odio. Cargar con el odio es no dormir bien, no poder ver noticias bien [en televisión, en prensa, en radio relacionadas con el enemigo en el conflicto], no poder ver más allá de lo que piensa y dice esa persona” (Aquiles, entrevista, agosto, 2019).

El dolor moviliza porque crea empatía. Disminuye el personalismo psicológico que existe entre unos y otros (por ejemplo, al creer que el único y más importante hecho victimizante es el que le ocurrió a cada uno). No es menester reconocer que, así como hubo una experiencia dolorosa

para algunos también existieron otras experiencias para otros. De manera que la memoria resiste ante el olvido y la indiferencia. Es decir, la memoria para este caso está dotada de una capacidad reflexiva ante lo ocurrido. Como menciona Jelin, cuando la memoria está interrogándose constantemente sobre lo ocurrido difiere de la memoria habitual, es decir, la que se da gracias a un proceso automático. En la interrogación, se encuentra un tipo de memoria narrativa que se caracteriza por estar inmersa en emociones y en ese sentido es intersubjetiva (2019, p. 90).

La narración en un ejercicio de recuperación logra cuestionar ese pasado que antes lucía inmóvil. Es decir, la memoria narrativa en contacto con otras memorias, da pie para encontrar interpretaciones distintas y complejiza el pasado en el presente. Especialmente, permite que unos y otros conozcan el sistema interpretativo y vivencial de los demás.

“El trabajo de memoria implicó pensar en los territorios, en la coca, en el mundo, en las cosas ricas que valen la pena, en lo que es importante para los otros, en el deseo de regresar donde la mamá que no ves hace tiempo porque te tiene miedo, que es el caso de un excombatiente del grupo” (Marie Claire, entrevista, enero de 2018).

Con esto último, me refiero a que la memoria fundamenta el origen y trayectoria de los participantes y crea un diálogo de saberes pasados, los usos de la memoria desde este lugar ejemplar señalado por Todorov, potencian el encuentro y movilizan a los participantes a coexistir con lo que antes les lucía inmanejable, lejano e indeseable: la realidad del otro. Ahora bien, funciona para la reconciliación en la medida en que le da un sostén. Un reencuentro y una conexión que antes no existían. Deja de ser un deber moral (desde las aproximaciones más religiosas y nacionales de reconciliación). Según Bueno se convierte en una conexión situada e intersubjetiva con sus propios matices: “estamos ante un proceso de diversas dimensiones, que es aplicable tanto al ámbito individual como colectivo” (2004, p. 65).

Por ahora, vale la pena mencionar que gracias a la recolección y de algún modo consolidación de las memorias de los integrantes, las memorias toman forma, se configuran, se presentan sobre el teatro y dejan de ser inaccesibles, no sólo para los integrantes, sino para el marco más amplio de espectadores que los escuchan. De esta manera, se puede brindar una narración que circula y se vuelve comprensible por dentro del grupo y fuera de él.

Según Ortega, “el núcleo de las experiencias y las consecuencias son predominantemente sociales (...) y así como las experiencias son fundamentales para entender el acontecimiento estas no pueden ser entendidas sin los procesos de representación, de resignificación o apropiación de la memoria” (2011, p. 39).

Así, los integrantes convierten su actuación en testimonio, y en el proceso de la memoria, se reconoce que los actores son fuentes legítimas del pasado. Se construye colectivamente un proceso comunitario de memoria, donde son los actores testigos y narradores, según La Mona “esta memoria no se queda en los libros o noticias, sino que está viva, la contamos nosotros” (entrevista, septiembre, 2018)

Por ello, la *memoria viva* es la experiencia misma siendo narrada, la palabra no se la llevan los demás, no es interpretada por unos terceros, no es proyectada en una pantalla de cine, tampoco exhibida en una foto, son más bien los integrantes de *Victus* testigos del pasado.

Para Ortega, “el testimonio es paradójico porque no lo puede dar el testigo (..) el testigo del secuestro es el secuestrado; el que está en la selva, de la masacre, el que ya no está” (2011, p. 54). A diferencia de lo anterior, en este caso, los testigos siguen vivos y son capaces de construir colectivamente sus memorias en el teatro y la memoria se personifica en quienes la vivieron.

La memoria como testimonio

“Cuando representé mi historia fue durísimo. Fue recordar la niñez y el dolor y lo que se siente y poder contarlo de una forma creativa. Nunca lo había hecho porque me creía vulnerable a la historia (...), pero me quité un peso de encima, al soltar, dejarlo transitar pude compartir mejor con las otras personas. Ese mismo peso, hacía que yo me refugiara. Ayudó a que pudiera expresarme mejor con las otras personas, no solo ahí, sino en mi vida laboral y en otros lugares” (Aquiles, entrevista, agosto de 2020).

La reconstrucción del pasado es la búsqueda por comprender las propias experiencias. Volver a transitar sobre lo ocurrido para encontrar otros caminos posibles, para llenar de sentido lo que les sucedió y no simplemente dejarlo en manos del olvido sin ningún tipo de apropiación. Para Jelin:

“El testimonio a través de la autobiografía (..) es al mismo tiempo una fuente fundamental para recoger información, un ejercicio de memoria personal y social en tanto implica una narrativa que intenta dar algún sentido al pasado, y un medio de expresión personal, creativo por parte de quien relata” (2001b, p.95).

Tal y como Fabio Rubiano (2014) lo menciona, en el teatro se deben buscar nuevas respuestas para contar aquello que falta por ser narrado. El performance rescata y evoca del pasado

aquello que ya se presentó como lejano para resignificarlo. Sobre lo anterior, Jelin considera que muchas veces en la historia reciente existió “predominio del silencio y ausencia de espacios sociales de circulación de la memoria (...) llevando a las víctimas a una repetición ritualizada de su dolor, sin elaboración social” (2001, p. 104).

En consecuencia, la construcción de la memoria sería eso mismo: las memorias que se precipitan y expresan entre el testimonio personal y la reunión colectiva, que eventualmente son un instrumento que también (rescatando las pugnas por la memoria) cuestiona fuertemente la idea, muchas veces mediática, de que víctimas y excombatientes no tienen nada que ver entre sí. Aún más, era impensable que pudieran llegar a construir una memoria en conjunto que no elimine, invisibilice o suavice los daños de la guerra.

Para responder a lo anterior, y conjuntamente con Catania, considero que la memoria construida a partir de procesos performativos [como en el teatro] son importantes porque estimulan el conocimiento creativo además de rellenar aquellos vacíos ocupados usualmente por las versiones de la historia oficial [memoria hegemónica y dominante] y las posiciones políticas relacionadas a esta (2012, p.132).

Por ende, en el performance mismo se dan elaboraciones para comunicar y reunir aquellas memorias vivas que no necesariamente conformaron parte de las narraciones hegemónicas de lo que sucedió en la guerra y que pueden fortalecer la reconciliación.

Esta integración no solo es un grupo de recuerdos sino de emociones y afectos. De esta manera, para Alejandra Borrero, directora de Victus “es la memoria revelada del conflicto, que, desde una dramaturgia viva, reúne las experiencias, emociones, las palabras, los sonidos y los objetos que configuran el relato profundo de la guerra” (Victus, capítulo no publicado, p. 1). Así, la *memoria viva* se caracteriza por ser testimonial y permitirle a los integrantes conocer y comunicar la experiencia propia y de los demás, lo cual la convierte en un ejercicio colectivo de reconciliación.

Las formas en las que se presenta la memoria

“Tengo que hablar desde todos lados, que es diferente a hablar desde la neutralidad”.
Fabio Rubiano, (2014) en *Memoria y posconflicto*.

Ya se discutió cuáles son algunas de las principales características de la *memoria viva*, ahora bien, se desarrollará un poco cuáles son las formas de presentación que la convierte en “versátil” y “diversa”. Inicialmente, esto se vio con la creación conjunta de un relato polifónico usando los sonidos de la guerra, la selva, la ciudad y el campo.

Fue así como en uno de los talleres se construyó un corrido prohibido, género elegido por el grupo debido a lo explícito de sus contenidos (buscando evitar presentar las experiencias de forma tenue). Esto resultó en la narración de una niña de nueve años que es reclutada, la cual se convirtió en una canción que, aunque es cantada por una de las integrantes en el escenario, en realidad cuenta una anécdota colectiva de violencias y hechos victimizantes de todos los integrantes. Según Alma, “cada uno aportó un poco para componer la canción, esto es parte de los recuerdos de todos” (entrevista, agosto de 2018).

“Solo tenía nueve años cuando llegaron al pueblo,
Mataron a mis profesores tengo vivo el recuerdo,
Estando ya reclutada mi niñez se fue al piso (...)
Mientras el pueblo se mata, la guerra engorda a unos pocos
Toiticos somos iguales, aunque pensemos distinto
Si nos miráramos como humanos se acabaría el conflicto” (Fragmento canción obra “La memoria”, notas de campo, junio de 2017).

Gracias a ejercicios como este, la memoria viva hecha de palabras, sonidos, lugares y movimientos cobra vida en el escenario y detrás de él. El performance tiene la potencialidad de presentar y juntar en un mismo proceso creativo a las memorias individuales de formas versátiles, integrando los recuerdos en diferentes lenguajes artísticos que pueden retratar las razones y hechos que hicieron que los distintos integrantes hayan acabado en la guerra y sufrido en ella.

En el proceso de reconstruir recuerdos sonoros se transita auditivamente por el pasado, otra forma de dar lugar a la memoria. Situaciones vividas que forman un relato mucho más amplio de lo que significa estar en la guerra (más allá de representar el lugar de los buenos y malos, o, de los perpetradores y las víctimas). Esta reconstrucción no siempre es comunicable (de forma literal) sino que la utilización del sonido o el cuerpo permiten acceder a su comprensión.

“El arte tiene muchas posibilidades de comunicar y algo que aprendí es que no es la expresión en sí misma sino como el otro puede comunicar porque hay cosas incommunicables que sí son desde un lenguaje literal o que el otro no entiende, entonces los recuerdos pueden caer en el vacío”. (Marie Claire, conversatorio, Universidad del Rosario, mayo de 2018).

Lo anterior es un reflejo de cómo esta forma de presentación de la memoria no solo integra a varias personas, sino que desafía las formas literales de acceder a la experiencia del otro. Es decir, a cómo la experiencia se vuelve más comprensible si se presenta de la forma en que fue vivida. Paul Connerton (1989) planteó que la memoria no solo son palabras sino también sensaciones o movimientos, es decir, la memoria también puede ser corporal y en sus posibilidades se hallan los rituales, las prácticas, las acciones y las rutinas para darse a entender. La memoria es discursiva, corporal, emocional, cognitiva, etc.

Fue lo que vi en una salida de campo, cuando acompañé al grupo Victus a visitar la exposición fotográfica “El Testigo” de Jesús Abad Colorado; en el medio de la exposición había una gran obra a base de diarios o guías telefónicas que se asemejaba a un gran árbol, de al menos dos metros, con un poderoso tallo en el que uno podía sentarse. Justo debajo, estaban las raíces gigantescas de las hojas de la guía. Lo que hizo Miguel, integrante de Victus y excombatiente al verlo, fue colocarse debajo de ellas y decirnos a los que estábamos ahí: “una vez un árbol me salvó la vida e hice esto [se sentó en medio de las raíces como resguardándose], en medio del tiroteo de un combate, me acuerdo que las raíces eran tan gruesas que ninguna bala me alcanzó. Los árboles te salvan la vida todo el tiempo en la selva” (Notas de campo, junio de 2019).

Así, otra de las formas de presentación de esta memoria fue la corporal. En uno de los habituales conversatorios al final de la obra, felicitaron a Miguel por su baile que, sin decir una sola palabra, decía todo lo necesario según algunos espectadores. En él, Miguel baila *break dance* con una foto proyectada de un pueblo detrás. Lo acompañan sonidos de balas (que él mismo hace a través del micrófono) y helicópteros aterrizando que fueron hechos por Alejo, uno de sus compañeros, quien, aunque hacía parte de un bando opuesto al suyo en el pasado, pudo recurrir a experiencias que compartían como el sonido de las balas para ser parte del relato de Miguel.

A medida que el sonido del helicóptero enemigo se acerca sin piedad hacia la selva donde el performance se desarrolla, Miguel continúa bailando y mezcla sus pasos con momentos en los que sostiene un arma invisible. Con el micrófono en una mano articula sonidos de bombas y balas. Baila de nuevo y en ningún momento habla.

De alguna manera, lo que se cuenta en el escenario no solo es la vida de Miguel en vivo, también es una parte de la de Alejo; ambos pasaron por cosas tan parecidas como, “no tener una opción distinta que terminar en un grupo armado” (Alejo, entrevista, agosto de 2019). Fueron muy pocas las veces que pude conversar con Miguel, una persona reservada y sonriente, que siempre

me saludaba con abrazos al verme. En muchas ocasiones, le pedí una entrevista y aunque me decía que me la daría “algún día” ese momento nunca llegó, pero pudimos conversar a profundidad caminando por el centro de la ciudad, mientras nos dirigimos a la exposición de Doris Salcedo, *Fragmentos*, una salida grupal de Victus a la que me invitaron a acompañarlos. Le dije a Miguel que siempre había querido hacer teatro, pero nunca me había animado y aproveché para preguntarle qué sentía. Respondió que era lo que más amaba hacer y, en especial, comunicarlo a través de un baile sin necesitar decir nada más, para él, era todo lo que necesitaba para que la gente lo entendiera (notas de campo, marzo de 2019).

Este relato narrado de forma corporal, así como el relato polifónico al construir una misma canción, dotan la presentación de la memoria de diversidad y de comprensión en distintos niveles que la hacen accesible, permeable, cognoscible. Además de lo mencionado, deliberadamente nadie sabe quién es quién en la escena en vivo de la obra. Esto también produce una confusión en los espectadores, pero sobre todo coloca a los actores ya no en las clásicas vivencias propias, sino en las de otros, transitando sobre el pasado propio y el ajeno.

“Cuando hablamos de los abortos y tuvimos que sacar la historia de las mujeres que habían abortado, Cami -el profesor - nos dijo que ‘seamos igual de machitos para contar estas historias’ y cuando yo lo hice y una de mis compañeras vio el resultado se acercó y me dijo entre lágrimas: ¿Sabes algo? ¡Me gusta mucho lo que estás haciendo! Hacer esto para mí, es mucho más que una obra de teatro” (Josué, grupo focal, septiembre de 2018).

Por ejemplo, en la escena de los narcotraficantes sobre el escenario, Adela, víctima del conflicto armado, tuvo que ser la que cuida y maltrata gente y organiza los costos de las drogas. Y bueno, ella afirma que esto fue “ponerse en los zapatos de las mujeres que están allá, que muchas veces están obligadas a maltratar a otra gente” (Adela, entrevista, enero de 2019).

En este sentido, los hombres representan a las mujeres y las víctimas pueden ponerse en el lugar de victimarios y viceversa, disminuyendo los límites entre la experiencia de unos y otros. Entre las memorias, a veces pensadas como personales e intransferibles, se da pie para que se experimente de algún modo lo que vivieron los demás. Al construir e interpretar una versión colectiva del pasado se está asumiendo una forma de transmisión de conocimiento, cultura e historia (Connerton, 1989; Taylor, 2011). Para Taylor, “el performance es un acto vital de transferencia, capaz de transmitir memoria y saberes sociales” (2011, p. 20). En este acto se transita de nuevo al pasado desde el presente y el performance es capaz de mediar la comunicación de

sucesos de todo tipo. Aquí, el papel del dolor es fundamental para promover la compasión y reubicar límites que parecían inamovibles antes, incluso a través de la crisis y el conflicto:

“Recuerdo un conflicto muy difícil. Nosotros los que éramos civiles estábamos aterrorizados porque ellos [refiriéndose a los excombatientes] sabían el sonido de la pistola, la granada no sé qué. Cómo suena un arma, un helicóptero, al recrear esos sonidos o, por ejemplo, cuando uno está dormido y qué se siente que aparezca el sonido del helicóptero y la ráfaga y cómo se vive. Fue aterrador cómo ellos recreaban eso y se llenaba de adrenalina, y para nosotros los civiles fue como sentarnos y arruncharnos porque nos dio miedo verlos recreando la guerra y luego entendimos que era la adrenalina de la supervivencia, la adrenalina de saber que podías salir muerto” (Marie Claire, Conversatorio, Universidad del Rosario, mayo de 2018).

El pasado revivió fervientemente distancias y enemistades. La pugna no es solamente por lo representado o lo que se deja por fuera en la obra, la trasciende y se ubica más en un conflicto por conocer de primera mano las distintas prácticas que hacían parte de lo que significaba vivir, actuar y ser parte de un grupo armado legal o ilegal; frente a la experiencia distinta de las víctimas civiles.

“Cuando empezamos a hacer el inventario de las armas: aquí va la pistola, el arma, el AK 47, uno se emociona y todo el mundo pendiente, se nos vinieron los recuerdos a la mente. Y bueno, una integrante nos vio así y empezó ‘no pues qué tan orgullosos se sienten’. Y le dijo un ex combatiente, ‘es que para mí un arma era como mi esposa, no podía soltarla, era mi todo’ y ella -la integrante que había sido víctima - en tono burlesco - le respondió: ‘cómo viene a comparar una mujer con un arma, qué le pasa’. Eso fue una discusión de mierda. Para ella siempre es muy fácil juzgar”(Entrevista, Caro, septiembre de 2018).

Existe una pugna por lo que es válido ser recordado, hasta dónde y cómo. La indignación, emocionalidad, discusiones de unos y otros participantes dan cuenta de cómo la memoria está siempre en disputa. Para Jelin, las personas “construyen un sentido del pasado en función de su experiencia pasada (...) están quienes vivieron un evento o experiencia, y para ellos esa vivencia puede ser un hito central de sus vidas. Y también quienes no lo vivieron en carne propia. Para estos es una visión del mundo construida como conocimiento cultural” (2012, p. 90).

Lo relevante del caso es que terminan abriendo un espacio de discusión entre unos y otros. Así, la experiencia de la guerra no es un suceso plano y obvio, sino que está llena de múltiples significados sobre lo que era ocupar un lugar u otro. Es un acercamiento hacia la historia del conflicto y de cómo, justamente, hay intereses, significados y contradicciones en juego.

Ahora, llama la atención cómo se terminó creando un espacio de negociación entre unos y otros. La negociación consistió en permitir a los excombatientes hablar de lo que significaba un arma en la guerra. Así, aunque unos reprocharan el comportamiento de otros, se pudieron en alguna medida sopesar en conjunto las implicaciones y la relevancia de un arma de acuerdo con el rol que

tenían. Especialmente esto fue un paso importante para las víctimas, quienes desconocían completamente lo narrado por los excombatientes:

“Pudimos entender lo que ellos habían vivido estando en combate porque era su vida o la mía (...) Y aunque es distinto haber estado armado a no haberlo estado, comprendimos que no es mejor o peor, simplemente es distinto (...) quizás nosotros en las mismas circunstancias habríamos actuado igual” (Marie Claire, Conversatorio, Universidad del Rosario, mayo de 2018).

Jaramillo considera que cada reelaboración de la experiencia enfatiza diversos ángulos de la historia que ayudan a entender el conflicto personal y social. El drama humaniza la tragedia de una experiencia vivida por la colectividad y le da imágenes a los contenidos emocionales (2012, p.110). Así, para acercarse a alguien y comprenderlo es importante saber qué le ocurrió, pero no basta con esto, hay que garantizar que en estas relaciones se tejan nuevas comprensiones del pasado en el presente. “El pasado no va a cambiar, pero puede ser resignificado” (Marie Claire, entrevista, agosto de 2018).

Halbwachs diría que, “si bien lo que vemos hoy se sitúa en el contexto de nuestros recuerdos antiguos, estos recuerdos se adaptan, sin embargo, al conjunto de nuestras percepciones actuales” (2004, p. 25). Así, la *memoria viva* es la posibilidad para que los actores se conviertan en testigos y narradores de sus propias vivencias. Además, articula las memorias de víctimas y excombatientes logrando comunicarlas de formas diversas y versátiles. Es un ejercicio para la reconciliación porque cuestiona las ideas herméticas que se tenían acerca de los demás. Aunque esto no sea sencillo, porque lo que unos vivieron no fue lo mismo que otros, los espacios de negociación y disputa por la memoria son una forma de mediación para la discusión y la resolución de conflictos que disminuye las diferencias en apariencia irreconciliables que perciben víctimas y excombatientes entre sí y funciona como una forma de resignificación del pasado en el presente. La disputa incluso es la excusa para hablar de lo que antes no tenía espacio para ser conversado ni conocido por los demás.

“Ya tienes esa verdad. ¿Qué hago con ella? Voy a hacer algo por transformar o me quedo quieta y condeno. Y decidí gracias al teatro reconciliarme con quien no estoy de acuerdo, por eso me muevo en otros escenarios también” (Adela, entrevista 1 enero de 2019)

Reconfiguración y desplazamiento de las nociones de víctimas y victimarios

La memoria en esta fase si fue una cosa muy potente porque fue para pensar en un futuro, la memoria no es para quedarse en el pasado mirando hacia atrás. (Marie Claire, entrevista 1)

Las tradicionales divisiones entre víctima y victimario reglamentadas por la ley 1448 de 2011 son pensadas como uniformes, homogéneas y cerradas. Todorov (2000) argumenta que esto es previsible en escenarios donde la búsqueda de justicia termina representando a víctimas y ofensores como si fueran dos grupos definidos y homogéneos, pese a que sus experiencias sean únicas, y esto termine en un proceso de des-individuación (p.33).

Con esto no quiero decir que las definiciones de víctimas/victimarios sean ficticias, sino más bien que, en un país como Colombia, las complejas situaciones (desigualdad, pobreza, falta de oportunidades, condiciones precarias de salud y una guerra de más de 60 años con actores que por omisión u acción han tomado partida de esto: grupos armados, Estado, población civil, etc.), puede ser un juicio rápido y simplista pensar que el conflicto ha sido un escenario en blanco y negro.

Según lo cuenta La Mona, en muchos espacios es impensable “que un militar esté en el mismo sitio con un excombatiente, una víctima con los llamados victimarios es ‘como o está usted o estoy yo’ o se para usted o me paro yo y si hay una víctima entonces se cree que hay más dolor”. Es una clasificación que incluye desde el espacio físico compartido, las relaciones y el trato. Limitan la posibilidad de construir un diálogo entre las diferentes personas y sus experiencias, además de la posibilidad de desarrollar procesos de elaboración del dolor colectivo al creer que el dolor solo pertenece a las víctimas y no a los excombatientes:

“Hay muchos dolores que tienen las víctimas, pero nosotros (refiriéndose a los excombatientes) también tenemos dolores, también hemos tenido muertos, violaciones, desapariciones, secuestros. Todo. Victus es una pequeña Colombia” (Caro, entrevista, septiembre de 2019, integrante de Victus).

Según la directora, cuando se les preguntaba a los Victus recordar algo nombraban algo doloroso, fue lo usual durante el primer año. Una noche después de salir de un conversatorio sobre construcción de paz y reconciliación en septiembre de 2018, íbamos con Marie conversando acerca de otros procesos sobre memoria, mientras el tráfico impedía que avanzáramos con rapidez, ella me dijo: “me quedó sonando la pregunta de uno de los estudiantes del conversatorio” y, yo le dije: ¿Qué tienen en común los integrantes de Victus? (lo dije porque en efecto, a mi también me quedó sonando). Ella me dijo “sí, justo esa, yo creo que lo que tenemos en común es que todos

compartimos el dolor. Entendemos que hay cosas dolorosas que nos pasaron que no debieron pasar”.

De ahí que, gracias al performance, la inclusión de la memoria que organiza espacios de elaboración colectiva del dolor se reflexionó sobre el pasado, el presente y el futuro. Con elaborar el dolor colectivamente me refiero a traer al centro del grupo la constatación de que hubo situaciones dolorosas que sucedieron, que fueron y son importantes de reconocer, e incluso, desde el dolor encontrar puntos de convergencia entre víctimas y victimarios. Riaño Alcalá añadiría que, en estos procesos de reconocimiento del dolor propio y ajeno, “los prejuicios se quiebran y de esta forma se abre una posibilidad relacional (...) una posibilidad que va más allá de las dicotomías de amigo-enemigo, bueno-malo, para encontrarse en la *comunalidad del dolor* vivido” (2013, p.101).

En esta “comunalidad del dolor” se rompen fronteras simbólicas de distanciamiento por los rótulos, y por ello, se bautiza a ‘Victus’ con el significado de *víctimas victoriosas*. Adela agrega: “tampoco es pensarlo solo como víctimas, sino también como sobrevivientes”, es decir, como personas a las que les ocurrieron muchas cosas, pero que no se quedaron sosteniendo ese dolor entre sí ni revictimizándose. Josué, afirma que no son víctimas victoriosas o sobrevivientes por lo ocurrido sino por lo que vino después, porque eso es lo más difícil, lo que viene después de lo ocurrido (...) ¿Cómo fue la vida después? Hay personas que después de vivir lo que pasaron en la guerra se han intentado matar, porque no es fácil y hay gente detrás apoyándote, dándote ánimo, pero no es fácil, es un rebusque diario, lo difícil es seguir viviendo después de una experiencia como estas y esto hace que una persona sea sobreviviente (grupo focal, agosto de 2018).

Se moviliza una definición individual de las circunstancias ya sea como víctima o excombatiente hacia un espacio común. Cuestionando el imaginario acerca de que únicamente las víctimas están en un extremo y sus experiencias jamás llegan a cruzarse con las de los llamados victimarios. Por ejemplo, al realizar el ejercicio de las líneas de la vida, muchos integrantes afirman que vieron cómo, aunque cada uno había estado en el conflicto de varias formas, las experiencias podían cruzarse entre sí por el dolor, por perder un familiar, un amigo y por recordar todo esto. En este punto, el papel del dolor es crucial, sin el reconocimiento del otro como un semejante desde el dolor el mundo se sostiene en blanco y negro.

Es así como a partir de un proceso de performance se construyen formas de expresar las memorias y el dolor. El dolor que moviliza, que transforma el presente, que me dispone para no seguir atrapados en la trampa de los adversarios, como Sánchez (2017) lo señalaba. El dolor desde

la empatía tiene un potencial tan fuerte como para que las barreras entre víctimas y victimarios no se sopesen de tal manera que se persista en creer que la guerra sólo ha lastimado a unos cuantos. Al encontrarse en Victus, Caro recuerda que en el pasado había grabado su historia cuando la invitaron a conversatorios y solía pensar qué tan difícil era, pero cuando entró a Victus pudo comprender que hay muchas historias más difíciles que la suya (entrevista, septiembre de 2018). Lo mismo le pasó a varias personas, incluyendo a los hombres de Victus, quienes después de escuchar las experiencias de las mujeres, admitían que les “tuvieron que pedir perdón por todo lo que sufrían en la guerra”. Esto último se sustentaba también en escenas en las que los hombres representaban los abortos padecidos por las mujeres y agregaban frases del tipo: “esta no es mi historia, no soy tan fuerte como para soportar esto”, mientras estaba una mujer del grupo de pie junto a ellos. (notas de campo, agosto de 2019)

Tal como Josué lo menciona, “la victoria en ciertos círculos o en la guerra, es ganar a toda costa”, entonces, unir significados en apariencia contradictorios como víctima victoriosa resulta paradójico. Porque la victoria tradicional se relaciona con compararse constantemente con el otro en batalla. En cambio, aquí, la connotación de victoria cambia porque hace referencia más bien a cómo las víctimas no solo pierden, sufren, o están a la deriva de lo que les sucedió por causa de alguien más, ya sea un grupo ilegal o el “abandono del mismo Estado” como lo afirma Caro. Bajo esta conceptualización, las víctimas tienen el control que les arrebataron, lo cual se expresa en ir más allá del acto victimizante y situando su experiencia en el presente y futuro (grupo focal, mayo de 2019).

Se trata de no pensar la victoria en términos de la guerra como dice Josué, donde existe una división entre “nosotros somos ganadores y ellos vencedores” o “vencedores y vencidos”. Más bien es esa percepción desde la *víctima victoriosa* como la posibilidad de:

“Seguir viviendo a pesar de ese daño, de ese dolor, de tener uno ganas y fuerzas para vivir (...) es la victoria sobre eso que ya no está y que no impida que las personas puedan seguir, que uno tenga aliento de volver a inflar otro sueño. Y eso tiene que ver con las experiencias de dolor y las ganas de compartirla con otros que hace que uno incluya en ese sueño más cosas” (Marie Claire, grupo focal, febrero de 2019).

Victor Turner considera que a partir del performance muchos significados se presentan. Esto quiere decir que no es que haya únicamente significados con significantes precisos, sino que muchos significados son variables, no poseen un único orden, sino que de forma creativa e inesperada pueden valerse del desorden para construir y expresar una idea (1987, p.20).

La victoria como símbolo está expresada “clásicamente” en el héroe que muere en combate, o en quien arriesga su vida y gana en medio de una balacera sin importar lo que suceda. En este caso, la *victoria* como significado se expande y da paso a muchas más expresiones en las que podría presentarse. Para Mauricio, integrante de Victus, la victoria significa que:

“Las víctimas también pueden construir o inspirar a otras víctimas que han pasado por un suceso similar (..) tiene que ver en cómo la gente más allá del hecho victimizante se da una nueva oportunidad en otros aspectos” (grupo focal, febrero de 2019).

No obstante, con el tiempo la acepción de “*víctimas victoriosas*” da cuenta más allá de uno u otro apelativo, de un proceso performático donde la memoria, entendida como un ejercicio de reparación y resignificación disminuye las distancias entre las víctimas y los excombatientes. Es necesario conocer el lugar del otro para no verle más solamente como enemigo y para que se desplacen categorías de víctimas y excombatientes hacia una comprensión más compleja de las nociones:

“Cuando uno se pone en los zapatos del otro uno entiende el por qué y cómo (...). Cuando uno entiende que esa persona no está allá porque quiere sino porque lo obligaron a pensar así, a matar así. No solo es una cuestión de que las víctimas estén en un lado y los victimarios en otro. En mi caso, yo no tenía un trabajo estable y me tocó. (...) Entonces uno entiende esa posición de la otra persona, el man no tiene la culpa. Él iba a parar allá, a usted lo obligaron a ser mi enemigo y yo estoy acá porque quise alimentar a mis hijos” (Alejo, entrevista, marzo, 2018).

Además de esta reconfiguración sobre la concepción de *victoria*, se da un desplazamiento en categorías como las de víctima y victimario que al iniciar el proyecto eran pensadas por los integrantes como lejanas y diferenciadas. Incluso entre las mismas víctimas, quienes se sentían cuestionadas entre sí porque venían de orígenes sociales y trayectorias de vida diferentes:

“Como yo llegaba con esquema de seguridad y carro blindado al comienzo me veían y se preguntaban: ‘¿quién es esta señora?’. Y eso fue difícil, sobre todo porque la gente tiene estereotipos. Era la ex esposa de un político. Entonces era como ‘usted no ha sufrido como nosotros’, ‘usted es de otro lugar’, ‘usted tiene otra condición’, ‘usted NO es víctima porque no ha sufrido’, ‘usted no ha comido mierda’, sobre todo las mujeres súper odiosas y súper antipáticas (...) porque no era víctima como ellas, porque no era mamá” (Integrante de Victus, Entrevista, enero de 2018).

Las enemistades se presentan en distintos niveles, y parte del drama social acuñado por Turner (1982), resalta cómo el performance revela las posiciones estructurales, las clases sociales,

las posiciones diferentes y cercanas o la amistad. Cada actor tiene un lado pacífico y otro “guerrero”. Las personas están preparadas para solucionar y resolver, pero también para los conflictos. La categoría “víctima” no es la excepción, es interesante porque tanto jurídica como socialmente, al igual que la de “victimario”, entraña pugnas y contradicciones. En los señalamientos que se le hacían a esta persona por su clase social y hecho victimizante, se dejan entrever los imaginarios de qué implica para algunos ser víctima o qué es lo que a una persona la hace ser más víctima que otra. Como si la categoría víctima no fuera un concepto lineal sino que al contrario, presentaba diferencias, pugnas y señalamientos. Esto muestra los grandes desafíos del país en cuanto a categorías como la clase social que no deja de experimentarse ni de reflejarse en conexión con la historia de vida de las personas.

Además de lo anterior, como comenta Alejo, al inicio los llamados excombatientes se mantenían más cerca entre sí y lejos de las víctimas. Especialmente, recuerda un caso de una de las integrantes violentadas por la AUC quien no podía ni hablar, ni mirar, ni acercarse a las mujeres del grupo que eran ex-paramilitares y en la actualidad “se abrazan, conversan y expresan su afecto entre sí porque ya existe compañerismo” (notas de campo, agosto de 2018).

Los cambios son percibidos de forma relacional, suavizando las tensiones y aumentando el contacto, pero también a nivel individual. Por ejemplo, en el caso de la categoría *víctima*, esta es leída por algunos como un asunto problemático por lo que prefieren no ser llamados exclusivamente así, ya que consideran que cambió el modo de verse y entenderse a sí mismos respecto a su experiencia:

“Sí, odio que me llamen víctima. Sobreviviente es el que vivió lo que vivió y fue capaz de salir adelante con su proyecto de vida. Estar en la resiliencia. Hay dos posibilidades de vivir desde la revictimización, contar y vender mi historia. O coger esa historia, contarla, construir, tenerla presente, no se puede negar lo que pasó, pero tampoco me iba a quedar desde ahí porque yo tengo unos hijos que merecen un país mejor y que yo les dé fuerza y que sin importar lo que pase hay que continuar con tu vida (...). La víctima fue quien no fue capaz y se quedó desde el odio y la lástima y sigue ahí. El sobreviviente es quien se lo echa a cuesta y sigue andando” (Adela, entrevista, enero 2019).

Pero, no todos piensan que la categoría de víctima es el problema, ni que hay que relativizar la importancia de llamarse así porque en el plano jurídico reconoce que existen personas afectadas cuyos derechos fueron vulnerados. Lo problemático no estaría en la palabra cómo tal sino en los significados y nociones que se perpetúan para justificar ciertos estereotipos alrededor de los perjudicados en el conflicto armado. Además, aunque las posiciones y diferencias entre víctimas

y victimarios puedan estar muy relacionadas con las vivencias traumáticas del conflicto, no significa que las experiencias sean las mismas. Más bien, se trata acerca de la complejidad de vivencias, decisiones, límites y circunstancias en contexto, lo que teje las realidades de unos y otros.

“Para mí el término víctima sí es importante mantenerlo. Víctima es un concepto jurídico, que apela al sentido de la ley, es una persona a la que le fueron violados sus derechos (...) otra cosa es que en Colombia prefieren que no la llamen así porque o la pobretean o la estigmatizan. Pues eso hay que ubicarlo en un contexto porque a mí no me parece que sea igual ser víctima o victimario. Una cosa es que usted haya sido agredido y otra cosa es que usted haya sido agresor por el hecho de ser agredido. Muchas víctimas deciden tomar venganza y se vuelven victimarios y nosotros debemos entender en una cadena de guerra ¿qué es lo que significa la guerra? y cuáles son las cosas que más allá de la guerra propiamente dicha generan odio y polarización. Y cuando uno empieza a entender, uno ya no ve tan plano el hecho de quién es paramilitar, de quien es guerrillero, de quien es soldado, de quien es civil” (Marie Claire, grupo focal, agosto de 2018).

Para otros participantes, los límites entre víctimas y victimarios desde las comprensiones más diferenciadas, situando a unos en un grupo más delimitado, con más concesiones que otros, es un problema que históricamente afecta las formas de pensar el país y relacionarse. Por ende, estas categorías no solo son jurídicas sino sociales, proveen una visión completamente positiva o negativa de lo que es alguien y evidencian las fracturas sociales y la desconexión que existe entre los distintos actores del conflicto porque desconocen lo que le ocurrió al otro. De ahí que colectivamente consideren que es mejor evitar hablar desde este lugar.

“Hablar de víctima y victimario me parece demasiado fuerte (...), quizá se habla así por desconocimiento, por no darle la oportunidad al otro de hablar. Cuando yo conté mi historia de cómo fui reclutada y ellas no sabían que también se podía reclutar en la ciudad, que también nos violentaron, que también usaban nuestros cuerpos. Bueno, una serie de cosas que pasaban dentro del grupo que no las conocían, pero cuando empiezas a conocer la historia del otro, las cosas no son como nos señala el televisor esos términos del bueno y el malo. Para nosotros fue muy importante intentar romper con eso” (La Mona, grupo focal, agosto de 2018).

Pues bien, la relación entre víctimas y victimarios incluye componentes morales. El daño es el elemento que clasifica tanto a victimarios como a víctimas. Y puede decirse que la limitada agencia o autonomía de ciertos actores es un papel importante para determinar si pueden ser catalogados como víctimas. Hay otros integrantes de Victus, como Josué, que consideran que en Colombia

“Todos somos víctimas y que no se puede decir que haya gente que es más víctima que otra, si nos ponemos a mirar, todos la hemos embarrado, hablando de los que venimos directamente de grupos” (grupo focal, agosto de 2018).

Lo anterior muestra como no hay un consenso total de lo que significa ser víctima o victimario, en el uso de estas categorías o de si el reconocimiento de las categorías puede provocar más problemas que soluciones. Porque ni *víctima* ni *victimario* son solamente nociones técnicas en el marco de la Ley de Víctimas, son también comprensiones sociales que coexisten entre: el restablecimiento de derechos, el reconocimiento del daño y la perpetuación de visiones dicotómicas y reduccionistas sobre el conflicto armado.

Además de existir como categorías jurídicas, también hay representaciones asociadas a ellas bajo la sospecha, en especial en el caso de los victimarios, contando el conflicto como una historia entre buenos y malos, “sosteniendo que continuemos atrapados en un imaginario social en el que todos somos adversarios (..) y nos es indiferente el dolor de los demás, aunque como sociedad también nos pertenezca” (Sánchez, 2017, p. 256).

Aunque las evaluaciones sociales no son propiamente jurídicas (y viceversa), existe un solapamiento entre ambas visiones, que pueden llegar a ser contradictorias, y que sostienen un conflicto constante (una de las expresiones de cómo la polarización en el país es parte de un sistema más amplio de lo que se piensa). Y de que quizá para conciliar realmente estas visiones se necesite ser capaz de negociarlas, sin que eso implique abandonar la búsqueda por temas como el reconocimiento del daño ni negar la experiencia del otro, o relativizar su dolor. Lo que es un límite de este proyecto, porque aunque literalmente no existen señalamientos concretos, sí se evidencia una distancia que termina posicionando a unos y otros desde una mirada que podría llegar a contradecir la de los demás.

Por lo tanto, se hace necesario crear una categoría nueva que agrupe estratégicamente a todos. Esta es: *Víctimas victoriosas*, la cual se concentra más en llenar de significados alternativos al grupo en colectivo que en discutir profundamente sobre las apuestas entre una y otra. Así, “*victima victoriosa*” opera un desplazamiento y complejización (no una desaparición) de las categorías de víctima y victimario. Hasta se reconoce que los excombatientes (llamados victimarios por la Ley de Víctimas) pueden ser simultáneamente víctimas.

"A muchos excombatientes se los llevaron muy niños. Al sacarlo de su grupo familiar, al llevarlo a otras experiencias, él en ese momento fue una víctima. Después de que fue entrenado, ideologizado, es como una transición. Entonces como a mí me adoctrinaron para eso, para hacer daño al otro,

acabar al otro. En ese momento cuando paso de recoger una instrucción a ejecutarla” (Aquiles, entrevista, agosto de 2019).

En ese entendimiento, los integrantes han podido ver cómo las personas no necesariamente tienen que permanecer siempre fijas en una misma noción.

“Las personas por amor, plata o intereses no están exentas de actuar. Es muy doloroso. En una de las escenas de la obra, en donde aparece una integrante del equipo, otro paramilitar, uno ve como el abuso ya era permanente en su casa cuando era pequeña. Por eso te digo que todos somos víctimas, es una sociedad difícil ¿Cómo un papá va a violar por tantos años a su hija? El estado y la sociedad todos hemos sido cómplices” (Adela, entrevista, enero de 2019).

Además de esto, también entran a “responsabilizar” estructuras más amplias como los órdenes del Estado y el funcionamiento del país; no solamente a hechos individuales, contingentes sino a sucesos más amplios que históricamente reproducen funcionamientos de los que hacen parte tanto víctimas como excombatientes, llevándolos a elegir el camino que habrían deseado y rivalizándolos entre sí. Según Marie Claire, verse como víctimas de distintos actores les “ha ayudado a entender que es un problema sistémico” (grupo focal, agosto de 2018).

Así, la categoría de *víctimas victoriosas* localiza las relaciones entre víctimas y ofensores en el presente, hace que se reconozca al otro más que como un otro peligroso del pasado como un “semejante en el presente”, y son las condiciones particulares de las relaciones que emergen aquí y las percepciones que se desprenden las cuales: “están condicionadas por un presente compartido y por las intersecciones de sus pasados en medio del conflicto, en mayor medida, que por principios institucionales normativos” (Prieto Sanabria, 2012, p. 38).

Adicionalmente, es una búsqueda por construir desde el dolor compartido y pese al dolor, e incluso, la posibilidad de pasar de ser una víctima a secas a una *víctima victoriosa* de su propia historia, como se narra de otro modo, y los efectos que tanto personal como colectivamente pueden sostenerse en un escenario de diálogo con el otro y no su negación ni la presunción de una sola verdad como única, irrefutable y conductora de la historia de lo que ha sido la guerra en el país y de lo que viene a futuro con la paz. Es una forma de entender el pasado y el futuro no solo entre culpables, sino más bien entre afectados que al mismo tiempo pueden ser responsables de lo que hicieron y de lo que les espera. Ni víctima ni victimario son categorías cerradas, al contrario, visibilizan disputas, contradicciones, tensiones y evaluaciones de tipo moral, jurídico y cultural. Pero en el proceso se han complejizado, y propiciar un debate alrededor de estas les connota otro sentido, a través del reconocimiento de las experiencias y memorias gracias al performance teatral como un instrumento de movilización y mediación.

Conclusiones

Victus resulta en un ejercicio teatral consistente que desglosa, a partir de la narrativa, historias de integrantes que hicieron parte de grupos antagónicos que se comprenden mejor a través de la interpretación actoral. Sin embargo, fue detrás de bambalinas donde ocurrieron experiencias que permitieron dar paso a lo que los integrantes llaman reconciliación. De este modo, los pensamientos, emociones y relaciones que los participantes experimentaron durante el proceso, en conjunto con situaciones retadoras de interacción y desacuerdos constantes lograron crear cercanías improbables entre víctimas y excombatientes. Este proceso estuvo atravesado por el performance teatral, un dispositivo que gestionó conflictos, propició espacios de comunicación inexistentes previamente y generó un ejercicio reflexivo sobre lo que habían sido las experiencias propias y ajenas en la guerra. Así, los integrantes pudieron construir puentes de significados alternativos para no solo relacionarse pacíficamente con quienes eran sus antagónicos, sino también para descubrir ciertas similitudes entre los hechos que unos y otros habían vivido.

El proyecto propició un espacio de cooperación guiada a través de actividades performativas lideradas por los profesores de *Casa E*. Estas iban desde el establecimiento de condiciones mínimas de contacto como la desclasificación inicial que disminuyeron las barreras personales e históricas que existían entre sí, hasta prácticas venideras como la improvisación teatral, los ejercicios corporales, el círculo de la palabra, etc., que crearon espacios de afectos, amistades y negociaciones que dieron forma a la experiencia colectiva de Victus.

La reconciliación no es una categoría ni una propuesta sencilla. Podría, a primera vista, pensarse como sinónimo de armonía, pero, esto es relativo, depende de la perspectiva y el compromiso de cada individuo involucrado. Unos y otros pueden concebirla como una capacidad, un espacio, una decisión. No existen respuestas definitivas ni únicas entre los integrantes de Victus. Más bien, lo que existe son acuerdos generalizados de cómo convivir con los demás, empatizar y reconocerlos como semejantes. Además, la reconciliación puede ser una vía para cuestionarnos como sociedad sobre las formas de unir nuevamente lo fragmentado, e incluso, de explorar otras relaciones con la memoria como una de las fuentes para esclarecer el pasado, desde un lugar

psicológico y emotivo, por ejemplo, contribuyendo a comprender qué hace que las personas terminen en la guerra o a reconstruir sus vidas a pesar de ella.

La reconciliación es un concepto dinámico y subjetivo. Para algunos es una capacidad, para otros es una aceptación y reconocimiento, en el caso de muchos, es recuperar un sentido de humanidad respecto al enemigo del pasado. En *Victus* ocurre entre actores específicos que han compartido un proceso dentro del proyecto y quienes ya sin cuestionamiento alguno lo aceptan y lo multiplican. El resultado es complejo porque entre las relaciones establecidas y los espacios configurados a partir del ejercicio del performance se destacan nuevas versiones de la historia, trámites interpersonales de los traumas del pasado, resignificación y elaboración de experiencias dolorosas. Todo eso, aunque es implícito y muchas veces pasado por alto, configura la reconciliación. Ahora, la riqueza creativa y experiencial no termina allí.

El performance permite llegar a esferas más amplias de la vida cotidiana, a través de un mensaje emotivo que cobra vida entre públicos diversos, gracias al lenguaje del arte y sus posibilidades. Aun así, es detrás del escenario donde se encuentra la verdadera riqueza del proceso de *Victus*. No se trata tan sólo de transmitir y compartir un tipo de memoria “ejemplar” para el público en función de la reconciliación, sino también de llevar a cabo un proceso amplio de transformación y negociación constantes. Lo interesante del proceso es lo que nadie ve: la incertidumbre, el miedo, la miseria, el odio, la aceptación del pasado, las tensiones, la frustración y la amistad que surgen, es claro que no en todos de la misma forma, pero que están presentes como experiencias importantes para los integrantes. E incluso aquellos aspectos de tipo ideológico que son irreconciliables donde cada quién sigue asumiendo una versión política desde un frente histórico, lo que evidencia que en ciertos casos no existen acuerdos que realizar, lo que habla de cómo aspectos contradictorios pueden coexistir entre sí. No es necesario que todas las personas piensen lo mismo o crean lo mismo, para que puedan entender (con dificultad) que existen no una, sino muchas formas de ser colombiano en el país. Quizá esta es una de las expresiones de lo que ellos llaman reconciliación más remarcables.

La experiencia de *Victus*, como ellos le llaman es un laboratorio de paz o una pequeña Colombia. Es decir, se estableció entre actores particulares y es posible que aunque sea réplicable en otros escenarios similares esto no es una garantía de que se produzcan los mismos resultados. Ahora bien, esto como en todo está sujetado por la probabilidad y no es menester intentarlo. Quizá

lo más enriquecedor del proceso sea poner el teatro al servicio de la paz y explorar esta nueva faceta. Especialmente porque el teatro tiene en sí mismo la posibilidad de abrirse a varios públicos y clases sociales, a trascender las limitaciones propias de lenguajes técnicos, en un país con grandes falencias de educación política expresadas en desinterés y bajos niveles de participación política. Aquí el arte es una vía alternativa más cercana, entretenida y amena para llegar a otras audiencias evidenciando no solo la historia de los libros sino las memorias silenciadas de víctimas y excombatientes que la mayor parte de las veces se presentan como aisladas y lejanas.

De este modo, la construcción del performance teatral permitió que los integrantes presentaran de forma conjunta sus memorias, reivindicando su experiencia dolorosa como algo que merece ser narrado por otros y por ellos mismos, propiciando un espacio de escucha activa y expandiendo el marco de conocimiento de la guerra que los integrantes conocían previamente.. Esto evidenció cómo unas memorias no están desconectadas de otras sino que al contrario, varios hechos del pasado se vivieron al tiempo o relacionados con las vivencias de otros, lo que promueve el aumento de la cercanía y la empatía a partir del reconocimientos de estos puntos de conexión. Así, esto impacta en la comprensión de categorías cómo víctima y victimario, que dejan de pensarse como lejanas e intocables para presentarse o experimentarse como similares e inclusive simultáneas en ciertos casos. Esto, gracias a un ejercicio dialógico de escucha y apertura, donde los integrantes crean una comunalidad del dolor y aceptan que en algunas ocasiones estas definiciones se superponen de acuerdo con los hitos o eventos significativos de la vida de las personas del grupo.

Es decir, la memoria permite entender que el conflicto armado colombiano se vive individualmente pero hace parte de una experiencia colectiva, en donde víctimas y excombatientes comparten decisiones de vida, pérdidas, enemistades así como la necesidad muchas veces de buscar una apuesta común de construcción de paz. Finalmente, la memoria se pone en circulación y se comunica gracias a que se torna menos literal en el performance. Su carácter testimonial es una apuesta por comprender, no solo la historia de los demás, sino la propia. Al situar en lugares semejantes a todos los integrantes, se va más allá de las concepciones hegemónicas sobre víctimas y excombatientes y se permite estar al servicio de la reconciliación, superando las versiones institucionales de la guerra, dejando que unos y otros en un mismo escenario compartan sus vivencias más personales.

Le experiencia de Victus demuestra que este tipo de vías alternativas para trabajar la memoria y la reconciliación entre los directos afectados del conflicto armado puede ser un camino para continuar reconstruyendo el tejido social desgarrado, haciendo de la reconciliación una experiencia localizada, fomentando la inclusión de sentidos alternativos y produciendo cambios personales respecto a la visión de país que estas personas tenían. Esto moviliza procesos como la aceptación y comprensión de la historia de vida de los demás, especialmente en un país como Colombia, donde aún continuamos entendiendo y esclareciendo qué sucedió y qué se precisa para proseguir. En este camino serán igual de importantes los grandes marcos de justicia transicional como la construcción de iniciativas de paz y reconciliación cotidianas e imperfectas.

Referencias

- Aguilar Fernández, P. (1996) Memoria y olvido de la guerra civil española. Alianza, Madrid:
- Allport, G. (1954). The nature of prejudice. Addison-Wesley Publishing Company.
- Barreto, M. (2017). Pensar la paz y la reconciliación en Colombia desde la experiencia de Perú; lecciones a partir del análisis de la comisión de la verdad y reconciliación. 154-174.
- Centro de Memoria (2013) Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/~centrodememoriah/micrositios/informeGeneral/descargas.html>
- Bar-Tal, D., Bennink, G., (2004) The Nature of Reconciliation as an Outcome and as a Process in book: From conflict resolution to reconciliation (pp.11-38) Chapter: The nature of reconciliation as an outcome and as a process. Publisher: Oxford University Press. Editors: Y. Bar-Siman- Tov
- Beristain, C., & Páez, D. (2000). Violencia, apoyo a las víctimas y reconstrucción social. Experiencias internacionales y el desafío vasco (1.^a ed.). Fundamentos.
- Bland, B. (s.f). El conflicto después del conflicto: La política de reconciliación en Irlanda del Norte.
- Bloomfield, D. (2003b). Reconciliation: An introduction. En. En David Blomfield, & L. Huyse, Reconciliation After Violent Conflict: A Handbook Stockholm: IDEA (pp. 10-18).
- Bloomfield, D. (2015). Clarificando términos: ¿Qué podemos entender por reconciliación? En Reconciliación. Perspectivas y aportes conceptuales para su comprensión. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Buenaventura, E. (1989). La dramaturgia en el nuevo teatro. En A. López (Ed.), Teatro latinoamericano siglo XX. Selección de lecturas (pp. 273-278). EDITORIAL PUEBLO Y EDUCACIÓN.
- Bueno, M. A. (2006). La reconciliación como un proceso socio-político. Aproximaciones teóricas. 8 (15).
- Catania, A. (2012). Teatro de la memoria. En Teatro contra el olvido.
- Chapman, Audrey. (2000). Approaches to studying reconciliation. In Victoria Van der Merwe (Ed.), Assessing the Impact of Transitional Justice: Challenges for Empirical Research (pp.

143-160): Unites States Institute of Peace.

Cohen, T. (2012). Conflict resolution. Northwestern University.

Connerton, P. (1989). How societies remember. Cambridge University Press.

Cyrułnik, B. (2016). Superhéroes ¿por qué los necesitamos? gedisa.

Dieguéz, I. (2007). Escenarios liminales.

Dovidio, J., Love, A., Schellhaas, F., & Hewstone, M. (2017). Reducing intergroup bias of contact. University of Yale.

Echavarría, L., & Diaz, N. (2017). Voces de resistencia al Conflicto Armado en Colombia: La experiencia del teatro como alternativa de comunicación y reconstrucción de lo público en el municipio de Tumaco. Polisemia, 29-45. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.polisemia.12.21.2016.29-45>

Escobar, J., & Bonilla, F. (2009). Grupos Focales: Una Guía Conceptual Y Metodológica. Universidad el Bosque, 9.

Fernández, C. (2015). Comprensiones en torno a la reconciliación y algunas implicaciones para el caso de Colombia. CINEP, Programa por la paz.

Galeano, M. (2004). Observación Participante: Actividad de La Vida Cotidiana O Estrategia de Investigación Social. En Estrategias de Investigación Social Cualitativa: El Giro En La Mirada (pp. 29-61). La carreta, editores.

Gauck, J. (2013). Reconciliación y cultura de la memoria en Alemania [Discurso]. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/colombiaint78.2013.08>

Goffman, E. (2001). La presentación de la persona en la vida cotidiana. (3.^a ed.). Amorrortu editores.

Guglielmucci, A. (2017). El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: Una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia. Revista de Estudios Sociales No.35, 59, 83-97. <https://doi.org/10.7440/res59.2017.07>

Guglielmucci, A. (s.f). Memoria, olvido y reconciliación en contextos transicionales: entre pasados y futuros posibles (no publicado).

Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva (1.^a ed.). Prensas universitarias Zaragoza.

- Halperin, E., (2011) Intergroup conflicts and their resolution: Social psychological perspective (pp.83-103) Chapter: motion and emotion regulation in conflicts Publisher: New York: Psychology Press Editors: Daniel Bar-Tal
- Yier,A; Leach,C., Crosby,F. (2003) White Guilt and Racial Compensation: The Benefits and Limits of Self-Focus.
- Jaramillo, M. (2012). El teatro como terapia colectiva. En Teatro contra el olvido.
- Jelin, E. (2001a). Exclusión, memorias y luchas políticas. CLACSO, 20.
- Jelin, E. (2001b). Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra. Iberoamericana, 1(1), 87-97.
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council.
- LaCapra, D. (2005). Escribir la historia, escribir el trauma. 41.
- Lederach, J. (1998). Construyendo la paz. Reconciliación sostenible en sociedades divididas. Gernika Gogoratuz.
- Lederach, P. (2016). La imaginación moral (Semana).
- McCandless, Erin (2001). The case of land in Zimbabwe: Cause of conflict, foundation for peace In Reconciliation, Justice, and Coexistence: Theory& Practice, ed. Mohammed Abu-Nimer, pp. 209-233
- Nadler, A., Malloy, T., & Fisher, J. (Eds.). (2008). The social psychology of intergroup reconciliation. Oxford University Press.
- Ortega, F. A. O. (2011). Trauma, cultura e historia: 59.
- Prieto Sanabria, J. D. (2012). Guerras, paces y vidas entrelazadas: Coexistencia y relaciones locales entre víctimas, excombatientes y comunidades en Colombia. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Ciencia Política.
- Pulecio, E. (2011). Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Ministerio de Cultura.
- Restrepo, E. (n.d). La Entrevista Como Técnica de Investigación Social: Notas Para Los Jóvenes Investigadores. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.
- Rettberg, A. (2013). La construcción de paz bajo la lupa: Una revisión de la actividad y de la literatura académica internacional. Universidad de Antioquia, 42, 13-36.

Riaño Alcalá, P. (2013). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 0(21), 91. <https://doi.org/10.17141/iconos.21.2005.76>

Rodríguez, Laura. (2017). *Victus: La reconciliación como acto performativo*. Universidad del Rosario.

Rodríguez, Lina. (2013). La víctima y sus derechos en Colombia. *Revista Investigare*, 7. <https://revista-investigare.uexternado.edu.co/la-victima-y-sus-derechos-en-colombia/>

Rubiano, F. (2014). La guerra y la posguerra del teatro. En *Teatros. Memoria y posconflicto* (pp. 22-30).

Sonsoles Valdivia-S., Páez, M. (2019). *Aceptación psicológica: qué es y porqué se fomenta en terapia.*, 2019, págs. 160. Madrid: Pirámide.

Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill- Interamericana Editores.

Schechner, R. (2002b). *Performance Studies: An introduction*. Nueva York: Routledge.

Schechner, R., (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas–UBA.

Semana. (2016). Minuto a minuto | Así fue la jornada de votación del plebiscito. *Plebiscito por la paz resultados de la votación del plebiscito*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/plebiscito-por-la-paz-resultados-de-la-votacion-del-plebiscito/496455>

Taylor, D. (2011). *Performance, teoría y práctica*. En *Estudios avanzados de performance* (1.ª ed.). Fondo de cultura económica.

Taylor, D. (2011). *Performance, teoría y práctica*. In *Estudios avanzados de performance* (1st ed.). New york: Fondo de cultura económica.

Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. IEP EDICIONES.

Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance* (The Johns Hopkins University Press).

Archivos de medios consultados

Fuente: Soy teatro. Victus. Consultado 21 de agosto de 2019

<https://www.soyteatro.com/victus/>