

# HISTORIAS DE HERIDAS, CAMINOS DE SANACIÓN: TEATRO TESTIMONIAL CON VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO

STORIES OF WOUNDS, PATHS OF HEALING:  
TESTIMONIAL THEATRE WITH VICTIMS OF THE  
COLOMBIAN ARMED CONFLICT

Angelo Miramonti

Correo electrónico: [amiramonti@bellasartes.edu.co](mailto:amiramonti@bellasartes.edu.co)  
<https://orcid.org/0000-0003-3750-0829>  
sitio web: [www.angelomiramonti.com](http://www.angelomiramonti.com)

*Profesor de Artes Escénicas y Comunidad y coordinador del semillero Artes para la Reconciliación en Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle, en Santiago de Cali. Ha facilitado talleres y montado obras de teatro social en Europa, África y América Latina. Sus intereses de investigación se enfocan en métodos creativos para acompañar procesos de reconciliación y convivencia con poblaciones afectadas por conflictos.*

*Ha investigado el teatro testimonial con víctimas de violencia sexual en Colombia, la creación y actuación de mitos, en Europa, y el Teatro Foro, para contrastar la violencia de género entre adolescentes.*

*Se ha formado en Europa y en Estados Unidos en Teatro del Oprimido, Drama Terapia, Teatro del Testigo y Teatro Ritual. Tiene una Maestría en Antropología Cultural y está llevando a cabo una investigación antropológica sobre rituales y danzas de sanación entre las mujeres de Senegal.*

## Resumen

El artículo presenta los resultados de un taller de investigación—creación con mujeres afrodescendientes e indígenas, víctimas de violencia sexual en el conflicto armado colombiano. El método utilizado fue la investigación-acción, donde el autor diseñó y facilitó un taller que incluía la construcción de espacios rituales para compartir relatos autobiográficos, y una puesta en escena, en la cual actuaron las mismas personas que habían vivido la historia. El proceso dio dos tipos de resultados. El primero (de tipo creativo) fue un ritual, diseñado por las mujeres, y una obra teatral donde cada participante interpretaba su propia historia. El segundo resultado (psicosocial) fue que el taller contribuyó a sanar las heridas de las participantes y a visibilizar sus historias; la puesta en escena y la presentación a un público externo, les permitió a las protagonistas pasar de sentirse víctimas a identificarse como testigos del conflicto armado, y a redefinir su identidad como constructoras de memoria colectiva y actrices de convivencia y no repetición. En conclusión, el autor recomienda la inclusión intencional y sistemática de métodos artísticos, performativos y testimoniales, en todos procesos de construcción de paz y de promoción de la convivencia y de la no repetición.

**Palabras clave:** Teatro del Testigo, conflicto armado colombiano, víctimas, violencia sexual, reconciliación

## Abstract

The article presents the results of an art-based research workshop with afro descendant and indigenous women victims of sexual violence in the Colombian armed conflict. The method used was art-based action-research, where the researcher designed and facilitated a testimonial theatre workshop that included the creation of ritual spaces to share autobiographical stories, and a play, in which the same people who had experienced the stories performed them on stage. The process gave two main results. The first (creative) was a ritual, designed by the women, and a theatrical play where each participant enacted her own story. The second (psychosocial) was that the workshop contributed to heal the wounds of the participants and make their stories visible. The enactment and presentation of their stories to an external audience allowed the protagonists to go from feeling like “victims” to identifying themselves as “witnesses” of the armed conflict, and to redefining their identity as builders of collective memory and actresses of coexistence. In conclusion, the author recommends the intentional and systematic inclusion of art based, performative and testimonial methods in all processes aiming at building peace and promoting coexistence and non-repetition.

**Keywords:** Testimonial Theatre, Colombian armed conflict, War Victims, Sexual Violence, Reconciliation

**Fotografía 1**

Obra: *Historias de heridas, caminos de sanación.*



*Nota.* Foto: Angelo Miramonti

## Introducción

*Hablar de nuestras heridas como parte de una historia más grande les da sentido y las hace más aceptables.*  
Hannah Arendt

En mayo 2018, el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali estableció el Semillero Artes para la Reconciliación, con el objetivo de experimentar y sistematizar métodos creativos para acompañar procesos de reconciliación en poblaciones afectadas por el conflicto armado. El método, que dicho semillero ha venido utilizando, se basa en pilotear diferentes técnicas de teatro participativo y comunitario, con dichas poblaciones, analizar los resultados y reflexionar desde estas experiencias, para sistematizar los procesos que demostraron ser más eficaces. Los presupuestos teóricos y los antecedentes prácticos del semillero son presentados en *Sanación y transformación a través del arte: el teatro para la Reconciliación* (Miramonti, 2018).

En octubre de 2018, el Colectivo Mujer Violeta, de Cali, que reúne mujeres víctimas de violencia sexual y desplazamiento del Cauca, Nariño y Valle del Cauca, se articuló con el Semillero Artes para la Reconciliación, con el fin de construir un espacio de creación y sanación interior, para las mujeres del Colectivo, y permitir visibilizar las vivencias de las mujeres, a través del teatro. Durante las reuniones preliminares, las integrantes del Colectivo Mujer Violeta (que de aquí en adelante llamaremos el Colectivo) expresaron su deseo de utilizar el teatro para compartir sus heridas y buscar, a

través del arte y de la interacción grupal, caminos de sanación. A la luz de estos deseos, el Semillero propuso al Colectivo experimentar una adaptación de la técnica del «Teatro del Testigo» a su contexto.

El objetivo de este artículo es doble. En primer lugar, se pretende presentar el caso de aplicación de una técnica específica del teatro testimonial, el Teatro del Testigo de Teya Sepinuk (Sepinuk, 2013)<sup>1</sup>, a un grupo de mujeres víctimas de violencia sexual y desplazadas por el conflicto armado colombiano. En segundo lugar, se proponen unas reflexiones sobre el impacto psicosocial de esta experiencia en las mujeres víctimas, los estudiantes del Semillero y el público que participó en la obra.

### *Metodología de investigación-creación*

El taller se basó en la metodología de investigación—creación, definida por Silva-Cañaverl (2016), Daza Cuartas (2009), McIntyre (2008) y Grierson y Brearley (2009). El proceso tuvo tres pasos. El primero, fueron juegos de activación y confianza<sup>2</sup> para establecer un clima de escucha y «no juicio» en el grupo. El segundo paso fue la creación de espacios rituales, en los cuales, las mujeres que lo deseaban, podían contar la historia de un ancestro o ancestra que las inspiraba; el tercer paso fue la

<sup>1</sup> Para una presentación del nacimiento del Teatro del Testigo, remito a Miramonti (2021, pp. 53-55), Grant y Jennings (2013), y Grant (2016). Para unos ejemplos de las diferentes formas de Teatro Testimonial, relacionadas con el conflicto armado en Colombia, remito a Vivas (2012).

<sup>2</sup> Estas técnicas son presentadas en detalle en Miramonti (2017, Cap. 1).

presentación de una muestra del trabajo de creación desarrollado. El Teatro del Testigo incluye varios métodos para compartir relatos autobiográficos, incluyendo narrar relatos de ancestros, escribir cartas, utilizar objetos personales y animarlos, etc. Teniendo en cuenta el tiempo limitado, el facilitador decidió enfocarse, exclusivamente, en relatos de ancestros, con el fin de que las mujeres compartieran historias personales, sin entrar directamente en relatos de su vida. En este ejercicio, un ancestro no significa una persona viva, ni una persona mayor que la mujer, necesariamente, ni tampoco una persona ya fallecida: un ancestro significa una persona que *inspira* a la mujer, con respecto al cómo está viviendo o vivió su vida. Esta técnica implica un distanciamiento del relato netamente autobiográfico, pero también una reconexión con la existencia de otra persona, significativa para la participante. En las tres historias de ancestras que el grupo puso en escena, las narraciones empiezan con el relato de la ancestra, en conexión con el papel que tuvo aquella, con la protagonista, en su experiencia como víctimas del conflicto y de desplazamiento forzoso. El punto de partida de la narración fue el relato de la ancestra, pero el punto de llegada fue siempre la mujer/testigo y cómo la ancestra la inspiraba en su camino en el presente.

#### Fotografía 2

Grupo de mujeres y estudiantes de Bellas Artes, durante el taller.



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

El proceso de creación representó, al mismo tiempo, un momento de autobiografía y de reconexión con personas significativas e inspiradoras para las participantes. Esta fase de narración oral no se enfocó en el pasado, exclusivamente, sino también en el presente: en dónde está ahora la persona, en su búsqueda de sanación y en sus sueños, en cómo ella se proyecta hacia el futuro. Durante esta fase, la solicitud del facilitador: «Cuéntanos lo que te ha pasado», se complementaba con: «Cuéntanos cómo y dónde estás hoy buscando sanación», y, finalmente: «Cuéntanos los sueños que tienes hoy para ti y para tus seres queridos».

El tercer paso del proceso fue identificar tres mujeres, voluntarias, que se sintieron listas para presentar sus historias ante un público externo, y dividir las participantes en tres grupos, para que trabajaran en la puesta en escena de las tres historias ancestrales. Cada uno de los estudiantes del Semillero participó en uno de los tres grupos, y brindó su aporte técnico a las puestas en escena. Cada mujer/testigo actuó el personaje de su ancestra y, en algunos momentos, ejercía el rol de sí misma, como narradora. Al final de cada monólogo, la testigo interpretaba su propio rol, en el momento presente, para conectar la experiencia de la ancestra con su propia experiencia de violencia y desplazamiento.

El cuarto paso del proceso fue el diseño de un «ritual de reconciliación», que tuviera la función de «contenedor simbólico» al interior del cual presentar la obra de Teatro del Testigo. El ritual fue diseñado y facilitado por las mujeres mismas, tomando en cuenta sus múltiples

lenguajes simbólicos (de indígenas Nasa, de afrodescendientes, etc.). El último paso del proceso fue la presentación del ritual y de la obra a un público externo.

### **Resultados: el ritual, la obra y el foro**

El ritual y la obra y fueron presentados en el centro del Museo de Memoria Historia (hoy Casa de las Memorias, del Conflicto y de la Reconciliación) en Santiago de Cali, el 5 de diciembre de 2018, durante la noche, en el patio del Museo y al aire libre. El público, que las mujeres decidieron invitar para su estreno, estaba restringido a ochenta personas: se componía, principalmente, de otras víctimas de desplazamiento y violencia sexual, y unas psicólogas de la Unidad de Víctimas de Cali, que habían acompañado a muchas de las actrices después de su llegada a la ciudad. Cada espectador fue invitado a participar del ritual, llevando ropa blanca, para resignificar la participación en la obra, como entrada a un espacio separado de lo ordinario: un círculo sagrado de memoria y sanación.

### ***El ritual***

Las mujeres del Colectivo y los estudiantes del Semillero diseñaron, conjuntamente, un «ritual de entrada» en el espacio sagrado de los testimonios, donde se presentaría la obra. A su llegada al Museo, el director de la obra les daba la bienvenida a los espectadores, en una sala separada del patio interno y los invitaba a quitarse los zapatos y dejarlos en la sala.

Una vez descalzos, el director invitaba a los espectadores a formar una fila y a cerrar los ojos. Un estudiante del Semillero, o una mujer del colectivo, acompañaban de la mano, un espectador a la vez, a entrar en el espacio ritual, descalzos y con ojos cerrados. Cuando el espectador llegaba a tocar, con sus pies, el pasto del patio, el director le pedía que abriera los ojos y mirara en frente de sí: el espacio ubicado antes del escenario tenía un mándala, diseñado con pétalos de rosas al piso, y era iluminado por velas que marcaban un camino en la oscuridad. Luego, el director esparcía al espectador con humo de palo santo, diciéndole: «Estas entrando en un espacio sagrado de memoria y sanación; te invito a que escuches con los oídos del corazón y que hables desde tu corazón». Luego, el director le entregaba una vela al espectador y le pedía que la prendiera de un velón encendido, ubicado a la entrada del patio, que representaba «el fuego común» de la ceremonia, que multiplicaba su luz y calor en las velas de los espectadores.

Cada espectador caminaba descalzo por el pasto, con su vela prendida en la mano, daba una vuelta en torno al mándala y llegaba al espacio de los espectadores, en frente de la tarima, donde podía ubicarse en una silla, y dejaba su vela prendida, a sus pies, durante toda la obra.

Cuando todos los espectadores estuvieron ubicados en su sitio, el director dio la bienvenida al público, explicó que estaban participando en una obra que se montó durante un taller con mujeres víctimas de violencia y que todo lo que iban a ver estaba, exclusivamente, basado en hechos reales, actuados y narrados por las mis-

mas personas que los vivieron. Luego, las luces eléctricas que iluminaban al público se apagaban, y el público se iluminaba, exclusivamente, con las luces de las velas encendidas a sus pies: la obra había iniciado.

### **La obra**

La obra presenta las historias ancestrales de tres mujeres del Colectivo: Sara, Gabriela y Helena, actuadas por ellas mismas, con el apoyo de las otras integrantes del Colectivo y de los estudiantes del Semillero, que representaron roles secundarios y apoyaron la puesta en escena.

#### **Fotografía 3**

*Carolina Cadavid, integrante del Semillero, invitando a las tres testigos a entrar a escena.*



**Nota.** Foto: Angelo Miramonti.

La primera testigo que subió a la escena fue Sara (mujer de origen afrodescendiente de la costa Pacífica), quien presentó la historia de su mamá.

Cuando Sara era niña, la madre decidió confiarla a una señora de la ciudad. Sara ayudaba en los trabajos domésticos, a cambio de la posibilidad de asistir a la escuela. La señora no respetó el trato; Sara fue explotada y, durante toda su adolescencia, no pudo asistir a clases. Solo, al llegar a la adultez, aprendió a leer y escribir. Años después, Sara fue forzada a dejar la casa donde trabajaba como empleada, debido a las amenazas de un grupo armado, en la zona donde habitaba; viajó y llegó a Cali, a donde ya habían sido desplazadas su mamá y sus dos hermanas. A su llegada, Sara no quiso tener ningún contacto con su madre y tuvo acercamientos, muy esporádicos, con sus dos hermanas. Años después, su mamá enfermó y murió. Sara no quiso participar en el entierro y se alejó de sus dos hermanas.

Unos meses después del entierro, las dos hermanas se acercaron a Sara y le preguntaron por qué ella le tenía tanto odio a su madre. Ella contestó que la razón era porque su mamá la había «regalado» a otra familia, exponiéndola a los abusos que ella tuvo que aguantar, durante años.

Sus hermanas le explicaron que su madre no tuvo otra opción: que ella esperaba que, al confiarla a una familia con más recursos, podría estudiar y tener mejores opciones en su vida.

Ahora que la madre había muerto, las dos hermanas invitaron a Sara a dejar ir el resentimiento y reconciliarse con el espíritu de la muerta. En ese instante, Sara tiene sentimientos contradictorios: por un lado, la odia, porque la

considera responsable de todos los abusos que ella sufrió cuando fue entregada a otra persona; del otro lado, desea descargarse del peso del pasado y reconectarse con la persona que le dio la vida.

Después de unos días de incertidumbre, Sara acepta reconciliarse con el espíritu de su mamá, y las dos hermanas la invitan a celebrar juntas un alabado, para su madre: así, las hermanas terminan por entonar un canto, las tres juntas.

Durante el canto, el alma de la madre muerta aparece en el fondo de la escena, vestida de blanco, completamente. Camina, lentamente, y se acerca a las espaldas de las tres hijas. El alma de la madre abraza a sus hijas y las cuatro mujeres terminan la escena, cantando, juntas.

#### Fotografía 4

*Sara y sus dos hermanas cantando un alabado mientras que el espíritu de la madre las abraza.*



Nota. Foto: Angelo Miramonti.



La segunda testigo que subió a la escena fue Gabriela (mujer de origen indígena) quien contó la historia de su hermano, asesinado por un grupo armado en el Cauca. En la escena intervienen Gabriela, sus hermanas (Matilde y Graciela) y Pedro, el hermano que encontró al cuerpo del otro hermano asesinado.

Gabriela abre la escena con el rol narradora y cuenta la historia de su familia.

Hace unos años, uno de sus hermanos, que vivía en una vereda del Cauca, desapareció, y su otro hermano encontró el cadáver en un bolso de plástico, al lado de un río. En esa época Gabriela y su hermana Matilde vivían muy lejos de esta vereda. El hermano las llamó para informarlas del asesinato del hermano y ellas tuvieron que viajar, durante varios días, para llegar a la vereda donde se encontraba el cadáver. A su llegada, se esforzaron en organizar el entierro, ya que, en el cementerio, no había espacios y en la vereda no había material para construir una tumba. Gabriela, Matilde, Graciela y Pedro tuvieron que arreglar la tumba del hermano, con pedazos de madera que encontraron en el lugar, y organizaron el entierro, simplemente, con unas flores del campo y unas velas prendidas, cantando y rezando, sin que ningunos de los vecinos se acercara, por miedo al grupo armado que había asesinado al fallecido.

Después del entierro, Gabriela y Matilde regresaron a la ciudad donde vivían. Unas semanas después, las tres hermanas empezaron a soñar con el hermano asesinado, y a compartir sus sueños con los demás: Gabriela sueña que su

hermano se tira en un río cristalino y ella lo saca del agua; Matilde sueña que el difunto la llama por teléfono y le expresa que él ahora está muy bien, que no se preocupe. Graciela sueña que, sentado en una casa muy grande, su hermano le dice que no tiene ropa.

Al cierre de la escena, las tres hermanas, Pedro y los otros personajes se reúnen y realizan un canto fúnebre para el hermano asesinado.

#### Fotografía 5

*Pedro narrando la historia del hermano asesinado.*



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

### Fotografía 6

*Matilde narrando la historia del hermano asesinado..*



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

### Fotografía 7

*Gabriela actuando la escena del entierro del hermano.*



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

### Fotografía 8

*Gabriela actuando la escena del entierro del hermano con la hermana Gabriela.*



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

La tercera testigo que subió al escenario fue Helena (mujer de origen afrodescendiente de la costa Pacífica), que empezó, como narradora, contando la historia de su abuela.

Cuando era niña, Helena vivía con la abuela a la orilla de un río de la costa Pacífica y la abuela la llevaba en su canaleta, muy a menudo, a recorrer las veredas, a la orilla del río. Helena recuerda, muy bien, que la abuela siempre cantaba, mientras remaba en su canaleta.

### Fotografía 9

Helena niña y su abuela que canta mientras recorre, en su canaleta, los ríos de la costa Pacífica.



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

Quando tuvo diez años, Helena le preguntó a su abuela porqué cantaba siempre, y la abuela le contestó que ella había tenido que sufrir mucho en su vida, y el canto siempre había sido su forma de dejar ir el dolor y de seguir adelante, con amor y confianza. Años después, cuando ya la abuela había muerto, Helena fue víctima de violencia sexual, generada por un grupo armado, y tuvo que desplazarse hacia Cali. Ella no pudo traer nada material consigo y, en sus primeras semanas en Cali, sintió un profundo desespero. Un día, de repente, Helena se acordó de su abuela, de su canaleta, de sus cantos, y de ellas dos vagando en los ríos de la costa. Comprendió que ella pudo haber dejado todo lo

que *tenía*, pero todo lo que ella *era* permanecía con ella, en Cali: tenía la herencia de su abuela en su cuerpo, sus cantos de duelo y de renacer, que la acompañaban desde que era una niña, y la acompañarán a lo largo de toda su vida.

Helena empieza una canción del Pacífico, que agradece a su abuela por la herencia inmateral de los cantos que la siguieron durante el desplazamiento y siguen inspirando su búsqueda de justicia y reconciliación. Durante el canto, la imagen de la abuela y de Helena niña, sentadas en el canaleta, aparece en el fondo del escenario: están recorriendo los ríos de la costa Pacífica, cantando, y todo el público se une al canto de Helena mientras que el grupo entero de actrices suben al escenario y bailan con Helena.

### Fotografía 10

Helena contando su historia (foto a la izquierda) y Linda, integrante del Semillero (foto a la derecha), actuando en la escena de Helena.



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

## El foro

Después de la obra, el director invitó a las personas del público, que lo quisieran, a ponerse de pie, con su vela prendida en las manos, y compartir las emociones que les había suscitado participar en el ritual y en la obra. Varias personas pidieron la palabra. Un espectador destacó que admiraba el coraje de las mujeres que subieron al escenario, por primera vez, en su vida y contaron sus heridas más dolorosas a personas a quienes no conocían. Unas actrices del Colectivo también pidieron la palabra y agradecieron al público por haber participado en aquel espacio ritual, porque en este espacio «extra—ordinario» ellas se habían sentido seguras y escuchadas, mientras relataban sus historias de dolor, y percibían la empatía y la concentración del público. Para finalizar el foro, una de las tres testigos destacó que ella sentía que, a través de este proceso, había podido sanar sus heridas y visibilizar su historia.

Después del foro, el director invitó los espectadores y las actrices a formar un único círculo alrededor del mandala de pétalos de rosas, con sus velas prendidas en la mano. Recordó que, para las mujeres, había sido un ritual de reconciliación, a través del arte, pero que no eran solo ellas quienes necesitaban reconciliarse. Cada persona necesita reconciliación en muchos aspectos de su vida. El director invitó, entonces, a cada persona presente, fuera del Colectivo, del Semillero o del público, a pensar a una situación o una persona con quien necesitaba reconciliarse y, cuando la encontrara, apagara su vela soplando y formulando, en silencio, un propósito muy específico de reconciliación con esta persona o situación. Lentamente, las velas del círculo se apagaron, una a una, en silencio, hasta que el círculo se quedó en la oscuridad, alrededor del mandala de pétalos de rosa.

### Fotografía 11

*Las mujeres del Colectivo Mujer Violeta y los estudiantes del Semillero Artes para la Reconciliación, después de la presentación de la obra, Cali, 5 diciembre 2018.*



Nota. Foto: Angelo Miramonti.

## Tres historias, miles de historias

Las tres historias de la puesta en escena tienen unos elementos en común.

El primero el desplazamiento, provocado por grupos armados, desde las zonas rurales hacia Cali, como horizonte común de experiencia.

Otro tema común, en el relato de varias mujeres (incluso hubo algunas que narraron sus historias durante el taller, pero no las llevaron a la escena), es la búsqueda de los restos de los seres queridos asesinados y de la lucha para darle sepultura. Gabriela contó la historia del cuerpo de su hermano, encontrado en una bolsa de plástico; otras de cuerpos desaparecidos, de prendas de vestidos como únicos recuerdos de un ser querido asesinado. Este tema es habitual en muchas épocas y culturas: por ejemplo, se encuentra en la tragedia *Antígona* de Sófocles, del Siglo V, a.C., así como en la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas en el Siglo XXI, y aparece también en el monólogo autobiográfico de Gabriela, que lucha para sepultar al hermano asesinado.

El tema del abuso doméstico de niños, separados de su familia en temprana edad, que aparece en la historia de Sara, enfatiza cómo la violencia del conflicto afectó más duramente a las personas que ya habían sido vulneradas, por estructuras sociales excluyentes, que existían antes del conflicto, como la discriminación de los individuos basada en de la raza, del género y de la clase social. Se puede resaltar, igualmente,

que las tres historias elegidas por las mujeres no tocan directamente las circunstancias de la violencia sexual: las tres testigos escogieron concentrar sus puestas en escena en otras historias de dolor y reconciliación, para mostrar la complejidad de su experiencia, y evitar estigmatizarse en el rol de «víctimas de violencia sexual». Aunque se trató de un proceso con personas que tienen el estatuto jurídico de «víctimas» del conflicto, según la Ley de Víctimas 1448 de 2011, el proceso no se enfocó en un solo hecho victimizante, y cada testigo escogió las historias que quería narrar.

Al analizar los caminos de sanación que las mujeres presentaron, se destaca la centralidad del canto y de la música, como práctica para elaborar el duelo y fortalecer la resiliencia personal y comunitaria, sobre todo en los relatos de las dos mujeres afrodescendientes (Helena y Sara). Otro tema central, en la búsqueda de sanación, es la reconexión de la testigo con los vivos y los muertos de la familia de origen, a través de símbolos inmateriales (UNESCO 2003) como el alabado, que Sara y sus hermanas cantan para evocar el espíritu de la madre muerta.

Aparece, como central, igualmente, el tema de la transmisión de saberes (Magni, 2017; Singh, 2013 y Ohmagari y Berkes, 1997) al interior de la familia extendida, como en el caso de Helena que, desde niña, aprende de su abuela los cantos que le permitirán recuperar sus memorias ancestrales y el sentido de su identidad, en el momento de más profundo desespero. Este es un proceso de relación con la noción de

«construcción de memoria colectiva», como la define Halbwachs (2004). Durante su monólogo, Helena dice: «Cuando llegué en la ciudad, me di cuenta que todo lo que tenía lo había perdido, pero todo lo que yo era lo había llevado conmigo, me di cuenta que llevaba en mí la herencia de mi abuela y de sus cantos». Además, el canto, que conecta a la nieta con la abuela y a Helena con las otras personas afrodescendientes desplazadas en la ciudad, se convierte en un momento de resistencia y de conexión comunitaria con personas de su misma cultura. Un último tema, que surge en el relato de Gabriela, es el enlace entre el mundo histórico y el mundo onírico: frente al asesinato del hermano, las tres hermanas logran reconectarse entre ellas y con el muerto, compartiendo las apariciones del hermano en sus sueños.

### **De víctima a testigo: resignificar la violencia**

Al reflexionar, desde la experiencia, se puede resaltar que este piloto de Teatro del Testigo, realizado con víctimas, tuvo la capacidad de acompañar procesos de sanación según los tres niveles de sanación definidos por Miramonti (2017, p. 136): *interior* (el proceso favoreció la elaboración de los duelos personales, a través del arte y de la incorporación en escena de eventos dolorosos); *interpersonal* (el grupo de mujeres víctimas se fortaleció en su rol de colectivo de apoyo psicosocial); y *social* (la obra logró establecer un diálogo profundo entre el grupo de las víctimas y la sociedad colombiana, en general, representada por el público de la obra y, ahora, con los lectores de este artículo).

Además, el taller fue una oportunidad para re—significar la condición de «víctima» y «desplazada», pasando de una narrativa «victimizante» a una narrativa «de testimonio», el proceso acompañó las personas, desde un relato enfocado en su pasado y sus heridas, hacia una narrativa que conecta el pasado con el presente y el futuro.

Este proceso de re—significación de la experiencia busca la sanación, en medio de la herida, transformando historias personales como teselas del mosaico de la memoria colectiva, y comunicándolas, a través del arte. Los relatos de las mujeres hablan al mismo tiempo de su victimización y de su valentía, volviéndolas historias de heroínas que tuvieron que enfrentar pruebas arduas y que, al contar estas pruebas, pasan de sentirse víctimas a reconocerse como testigos.

El trabajo de puesta en escena, ante un público externo, se configura, entonces, como un ritual de paso, que acompaña a las mujeres a adquirir *otra identidad*, ya no de víctima, sino también de testigo y de heroína, que ha recibido un trágico llamado a vivir, en su cuerpo, un momento doloroso de la historia de su país y que ahora, regresando de su ritual de iniciación, usa el arte para testimoniar cómo este viaje la transformó para siempre, y su testimonio público se vuelve parte de la lucha de todas las víctimas, para la justicia y la reconciliación.

## Conclusión: una historia más grande

Al reflexionar sobre los resultados del proceso, a más de un año de distancia de su socialización, surge una pregunta, más general, sobre el testimonio público de historias dolorosas: ¿por qué contar dichas situaciones personales se convierte en un acto sanador? ¿Por qué actuar sus propios relatos es sanador para la persona que los vivió y para su comunidad? ¿Qué hay de sanador en el hecho de contar las heridas de alguien a los demás? Podríamos contestar con el famoso dicho: «Contar es sanador, porque lo que no se esconde, no duele», pero podemos también formular unas reflexiones adicionales. Este proceso no se basó en una víctima que contaba individualmente su herida a otra persona, ni ha sido únicamente un proceso de contar la historia. El proceso ha permitido contar historias personales y dolorosas, en un espacio ritual, a todo el colectivo y al Semillero, y, eventualmente, actuarlas ante un público externo. Además de contar lo que pasó, se pudo expresar *el sentido* que cada mujer le atribuía a su experiencia, movilizándolo sus recursos culturales y familiares. Como lo afirma Sepinuk, el Teatro del Testigo no intenta únicamente «contar la historia de alguien», sino «contar la historia de esta persona, contando su historia», mostrar el sentido que, al contar su historia, la persona atribuye a sus memorias dolorosas.

Queremos concluir este artículo retornando a su epígrafe, escrito por Hannah Arendt, «Hablar de nuestras heridas, como parte de una historia más grande, les da sentido y las hace más aceptables» (Arendt, 1970, p. 5). Esta es la

esencia del Teatro del Testigo. Es la búsqueda de una «historia más grande», de un relato coral, de *un nivel más elevado de consciencia*, que les da sentido a miles de historias de sufrimiento, entretejiéndolas y creando una colcha de historias, una «historia más grande», que abarca todas las historias no contadas, establece nuevos enlaces entre los que vivieron el conflicto y permite reconciliarse. Lo que es sanador, entonces, es transformar los sentimientos y narrativas propios, como víctimas de una violencia sin sentido, a presentarse y sentirse testigos de un conflicto y convertirse en protagonistas de la reconciliación.

Durante una reunión que siguió a la presentación de la obra, una integrante del semillero, Carolina Rivas, compartió esta reflexión: «Mientras las mujeres contaban sus historias de violencia, yo solo quería escapar de la sala, dejar todo este dolor atrás, tuve que hacerme fuerte para seguir ahí escuchándolas. Ahora siento que haberme forzado a quedarme sirvió para que el las supieran que estábamos cargando juntas el peso de sus memorias, y siento que eso fue importante para ellas». Las palabras de Carolina parecen completar aquellas de Hannah Arendt: escuchar las historias dolorosas que las víctimas narran es «cargarlas juntas», es «volverse el contenedor de las historias» y «enamorar de las historias», según los principios guía de Sepinuk. Creemos que «contar sus heridas como parte de una historia más grande» y «cargar juntas» las historias de cada mujer, fue lo que, regresando a las palabras de Hannah Arendt, «les dio sentido y las hizo más soportables».

## Referencias

- Arendt, H. (1970). *Men in Dark Times*. Mariner Books.
- Daza Cuartas S. L. (2009). Investigación-creación, un acercamiento a la investigación en las artes, *Plumilla Educativa*, 6(1), 73-79.
- Grant, D., Jennings M. (2013). Processing the Peace: An Interview with Teya Sepinuck, *Contemporary Theatre Review*, 23(3), 314-322.
- Grant, D. (2016). Shoulder to Shoulder: The Co-Existence of Truths in the Theatre of Witness, en Epinoux y Healy, *Post Celtic Tiger Ireland: Exploring New Cultural Spaces*. Cambridge Scholars Publishing, 14-30.
- Grierson E., Brearley L. (2009). *Creative Art Research: Narratives of Methodologies and Practices*, MIT.
- Halbwachs M. (2004). *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Magni G., (2017). Indigenous knowledge and implications for the sustainable development agenda, *European Journal of Education*, 52(4).
- McIntyre A. (2008). *Participatory Action Research*, Sage Publications, Thousand Oaks, CA.
- Miramonti, A. (2017). *Cómo usar el Teatro del Foro para el Diálogo Comunitario, un Manual del Facilitador*. Lulu Press.
- Miramonti, A. (2018). Sanación y transformación a través del arte: el teatro para la Reconciliación. *Papel Escena*, 16.
- Miramonti, A. (2020). Historias del río, relatos de ancestros: una experiencia de teatro testimonial con mujeres afrodescendientes del Río Yurumanguí. *Papel Escena* 17.
- Ohmagari, K., Berkes, F. (1997). Transmission of Indigenous Knowledge and Bush Skills Among the Western James Bay Cree Women of Subarctic Canada. *Human Ecology*, 25, 197-222.
- Sepinuck, T., (2011). Living with Life. The Theatre of Witness as A Model of Healing and Redemption, en Shailor (Ed.) *Performing New Lives: Prison Theatre*.
- Sepinuck, T. (2013). *Theatre of Witness - Finding the Medicine in Stories of Suffering, Transformation and Peace*. Kingsley.
- Silva-Cañaveral, S.J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia, *Revista Investigación Desarrollo Innovación*, 7(1), 49-61.
- Singh N.K., Reyhner J. (2013). *Indigenous Knowledge and Pedagogy for Indigenous Children*, en Reyhner J., Martin J., Lockard L. & Gilbert W.S. (Eds.), (2013). *Honoring Our Children: Culturally Appropriate Approaches for Teaching Indigenous Students*, Flagstaff, AZ: Northern Arizona University.
- UNESCO (2003). Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.
- Vivas, C. (2012). *Dramaturgia y presente*. Umbral Teatro.

