



“INCERTIDUMBRES”: TALLER DE NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA PARA VÍCTIMAS DE DESAPARICIÓN FORZADA EN COLOMBIA

“INCERTIDUMBRES”: SCENIC ORAL NARRATION WORKSHOP FOR
VICTIMS OF FORCED DISAPPEARANCE IN COLOMBIA

DOI: 10.25100/n.v0i30.11842

Manuela Riveros Pabón
Universidad del Valle, Cali, Colombia
manuela.riveros@correounivalle.edu.co
ORCID: 0000-0002-5634-836X

Recibido: 22 de octubre de 2021

Aprobado: 14 de diciembre de 2021

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909

Este trabajo está bajo la licencia Creative Commons BY NC SA 4.0.

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Riveros, M. (2021). “Incertidumbres”: Taller de narración oral escénica para víctimas de desaparición forzada en Colombia. *Nexus*, (30), Artículo e30311842. <https://doi.org/10.25100/n.v0i30.11842>

Resumen: Entre los años 1958 y 2018 se registraron aproximadamente 86.000 casos de personas desaparecidas forzosamente en Colombia. Esta cifra, que sigue en aumento, trae consigo incalculables historias de dolor tras la pérdida de un ser querido. “INCERTIDUMBRES” es un proyecto concebido desde la revisión de literatura y la perspectiva transdisciplinar, que permitió integrar la narración oral escénica como vehículo de memoria de cinco personas que viven este flagelo. Más allá de contar historias, el objetivo de “INCERTIDUMBRES” es generar lazos de empatía con las personas afectadas por este conflicto y aportar a su proceso de redignificación.

Palabras claves: Desaparición forzada, Conflicto colombiano, Narración oral escénica, Empoderamiento pacifista, Taller con víctimas de violencia.

Abstract: Between 1958 and 2018, approximately 86.000 cases of enforced disappearance were registered in Colombia. This rising number hides countless stories of pain after the loss of the beloved one. “INCERTIDUMBRES” project is conceived through the literature revision and the transdisciplinary approach that allowed us to integrate the oral storytelling method as a means of Memory for those who live this scourge. Beyond telling the stories, the aim of “INCERTIDUMBRES” is to build bonds of empathy with the people affected by this conflict and contribute to their redignification process.

Keywords: Enforced disappearance, Colombian conflict, storytelling, pacifist empowerment, workshop for victims of violence.



Introducción

Entre los años 1958 y 2018 se registraron 86.000¹ casos de personas desaparecidas forzosamente en Colombia; una cifra exorbitante en el contexto latinoamericano, puesto que en los periodos de las últimas dictaduras en Chile y Argentina —guardando las proporciones de la comparación— las cifras oficiales hablan de más de tres mil y cuarenta mil víctimas, respectivamente². Para el caso colombiano preocupa, aún más, que los 86.000 registros hacen parte de las cifras oficiales, las cuales suelen presentar subregistros.

Además de la enorme cantidad de víctimas directas, se han registrado 123.873³ víctimas indirectas de flagelo, en las que se tiene en cuenta a los familiares de primer grado de consanguinidad o civiles, pareja o compañero/a permanente. A día de hoy, miles de familias continúan un proceso que parece no tener final, donde el desasosiego y la falta de respuestas empiezan a reinar en su cotidianidad y a comprometer varios aspectos de sus vidas. Para muchas personas que aseguran que su ser querido salió un día de casa con la promesa de regresar pronto, pero que hasta hoy no se han reencontrado, la vida quedó congelada en ese momento. ¿Qué pasó con ellos?, es la pregunta que ronda sus mentes, pues esta problemática en Colombia no es solo un dato o una estadística: es un crimen que ha truncado los proyectos de vida de miles de personas con rostro, con historia.

A pesar de la atrocidad de las estadísticas y las historias sobre la desaparición forzada en Colombia, ésta ha sido un crimen silencioso e indolente frente a las víctimas. Pese a la magnitud que registra este flagelo en el país, la cultura de la violencia —tan arraigada en la sociedad colombiana después de sesenta años de guerra— impregna nuestras perspectivas y juicios: este tipo de actos, por atroces que sean, se han normalizado en el imaginario colectivo, por razones que van desde la representación de las víctimas en los medios masivos hasta los odios de clase heredados y las posturas políticas conservadoras desde donde se enuncian amplios sectores de la sociedad.

“INCERTIDUMBRES” nace como un trabajo de grado de Comunicación Social y Periodismo, concebido desde una mirada transdisciplinar, que integró la herramienta de la narración oral escénica a la teorización y aproximación metodológica sobre formas de contar historias, construir memoria y redignificar los procesos de duelo y agencia de los familiares —víctimas directas— de personas desaparecidas en el marco del conflicto armado.

Hay que anotar que la violencia cultural, definida como cualquier aspecto de una cultura susceptible de ser utilizado para legitimar la violencia en el ámbito simbólico, es un “almacén de suposiciones” en términos de Galtung (1989, p. 1), donde damos por hecho —o nos habituamos a— los conflictos sin cuestionarlos, sin preguntarnos siquiera sobre la calidad moral del acto, y mucho menos sobre nuestra posición como sociedad.

En la mayoría de los casos, las víctimas se sienten en una lucha imposible de ganar, pues no encuentran apoyo en su entorno y, además, son estigmatizadas. Un gran porcentaje de ellas debe encarar en soledad el proceso de búsqueda, de incertidumbre y, en el peor de los casos, debe luchar contra la revictimización en su cotidianidad, tanto en palabras hirientes de las personas que los rodean, como en la dilatación de los trámites burocráticos. Para Galtung,

Una teoría de conflictos, no sólo debe reconocer si los conflictos son buenos o malos; ésta deberá fundamentalmente ofrecer mecanismos para entenderlos lógicamente, criterios científicos para analizarlos, así como metodologías (creatividad, empatía y no violencia) para transformarlos. (Galtung, citado por Calderón, 2009, p. 67)

En este sentido, podríamos afirmar que el antagonismo entre paz y guerra se hace difuso en la medida que vemos el conflicto como un potenciador, como una oportunidad de construir a partir del análisis racional y la reflexión subjetiva para elaborar los vejámenes de la violencia.

¿Cómo comunicar el horror a una sociedad que no quiere escuchar sobre él?, ¿cómo hacerlo de una manera responsable, sin crear eco en el propósito del perpetrador y dignificando a la víctima? Y, ¿de qué manera hacerlo para generar un mensaje de paz, que no incite al odio o resentimiento? Estos cuestionamientos permitieron plantear el objetivo de propiciar un mecanismo que, por un lado, consiga la recuperación de la memoria vivencial —siendo el detonante de la elocución de estos recuerdos— y, por otro, promueva la participación activa de las víctimas, las directamente implicadas en los procesos dolorosos de la guerra y la desaparición de un ser amado. Para este fin, se recurrió a la narración oral escénica como un medio artístico y comunicativo. El proyecto, desde su concepción, tuvo como objeto la construcción de memoria de algunas historias que han surgido en el marco de este conflicto, procurando crear mediaciones entre las personas que transmiten los relatos y quienes los reciben.

Para Francisco Garzón Céspedes (2010), la narración oral es un acto en el que el narrador y el público son interlocutores, pues el primero emite un mensaje y simultáneamente recibe una respuesta. De este modo, entendemos que no es una

comunicación unilateral, pues el narrador influye y es influido inmediatamente por la audiencia y así la narración se transforma en una construcción en conjunto. Todos estos elementos se fusionan en la presentación del relato que convoca al interlocutor y genera intercambio, conversación.

La cercanía y la co-relación de los sujetos implicados en el espacio de la escenificación, convierten la narración oral en un diálogo constante de las sensibilidades de los participantes, promoviendo entre ellos relaciones de complicidad. En ese sentido, entendemos los espacios de narración oral —en palabras de Martín Serrano (1977)— como una institución mediadora que conformará parte de los nichos culturales de cada individuo partícipe de la experiencia estética.

En Martín Barbero (1987) entendemos las mediaciones como una forma más compleja de interpretar el proceso comunicativo: con ellas, la comunicación deja de vislumbrarse como el desarrollo plano y de poca profundidad en el que hay una relación unidireccional, donde un emisor transmite un determinado mensaje por un canal determinado, y un receptor recibe ese mensaje como si se tratara de un paquete de información, que llega impoluto y sin ninguna variación. Con las mediaciones, la recepción del mensaje no es el punto de llegada; por el contrario, hay un proceso de reinterpretación a través de los códigos del sujeto mediado, que puede variar dependiendo de las mediaciones ya existentes en su nicho cultural.

En este sentido, se entiende que en el proyecto no se pretendió únicamente transmitir un mensaje, sino atravesar las sensibilidades de los espectadores valiéndonos de las mediaciones. Como se verá más adelante, la narración oral escénica como medio artístico y comunicativo, logró crear distintas mediaciones entre la problemática y el público enfrentado a las historias construidas, además de potenciar las habilidades artísticas ya presentes en cada narradora.

Metodología

Para comprender la estrategia metodológica, es necesario tomar en cuenta los puntos clave de la investigación y su desarrollo. Esta unidad se construyó a partir de dos grandes núcleos: el abordaje conceptual, donde se trabajó con los conceptos que conformarían los cimientos teóricos del proyecto y darían pistas para el segundo núcleo, el aspecto práctico, en el que se planteó el desarrollo de un taller de narración oral escénica para víctimas de desaparición forzada y una posterior escenificación en la que estarían plasmadas las historias particulares de cada narradora, transmitidas a un público determinado.

El primer paso del proyecto fue la investigación de los campos conceptuales planteados mediante revisión documental. Se comenzó por conocer el panorama de cifras y la historia documentada por observatorios independientes y organismos del Estado sobre desaparición forzada en Colombia. Esta primera etapa de investigación

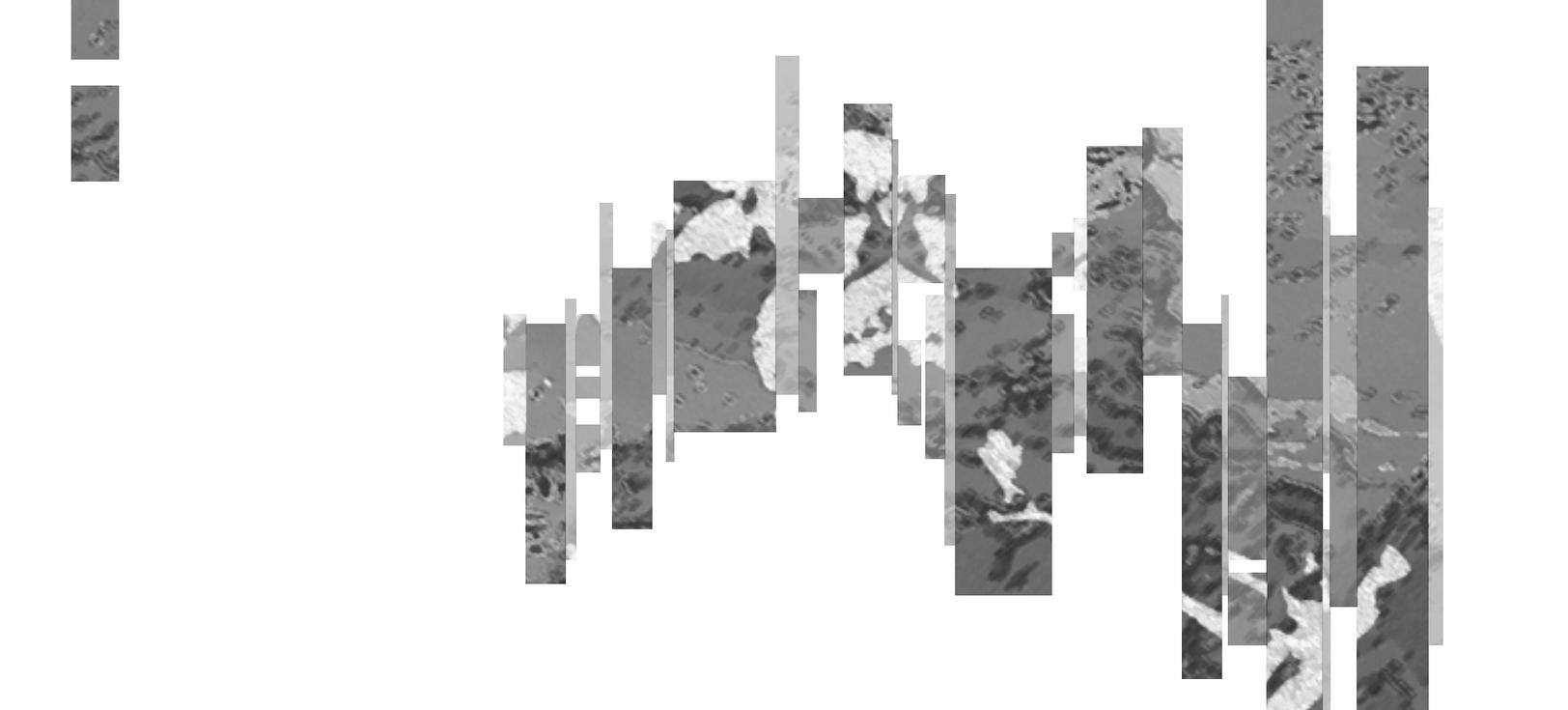
sirvió para vislumbrar un contexto en el cual, posteriormente, se enmarcaron las historias particulares. Además, con un entendimiento global de la problemática, fue posible entablar un diálogo más cercano con las víctimas y consolidar ciertas directrices para la creación del taller. Después de zambullirnos en el terreno de la problemática, el foco se puso sobre los estudios para la paz y su relación con el arte y la comunicación. Esto, en esencia, funcionó para exponer conceptos fundamentales en el posterior planteamiento del taller, pensado para promover una cultura de paz. De esta manera, se encontraron pistas para separar las raíces del trabajo de la tendencia a la revictimización.

La segunda etapa abrió paso a la concepción de las prácticas artísticas como un medio en el que se despliegan las sensibilidades, que, a fin de cuentas, tienen la posibilidad de generar cambios profundos en la visión primera de una problemática. La premisa a la que se llegó es que las mediaciones cognitivas y afectivas creadas por el arte son un potente agente de transformación, en el que está latente la posibilidad de promover un giro en el imaginario colectivo —permeado por la cultura de la violencia— de las personas que vivan la experiencia estética.

Adicionalmente, se hizo mención de otros conceptos indispensables para acercarse a los objetivos planteados en la investigación. Uno de estos es la resiliencia. Para Boris Cyrulnik (2001) se define como la capacidad que tiene una persona para sortear un evento traumático, sobreponiéndose a la adversidad y encontrando oportunidades en ella, resurgiendo, evolucionando e iniciando un nuevo desarrollo a partir de la resistencia a los conflictos de potencial destructivo. Entre los objetivos principales del proyecto está apoyar el proceso de resiliencia de cada una de las participantes y generar un acompañamiento para empoderarlas a través de la palabra.

Otra noción de gran importancia en la construcción teórica del proyecto es la de empatía, relativamente reciente, pues empezó a aparecer en literatura filosófica y psicológica alrededor del año 1903, cuando el alemán Theodor Lipps planteó que ésta se produce por una imitación interna, generada a través de la proyección de uno mismo en otra persona. La empatía es, entonces, definida como la capacidad o habilidad tanto cognitiva como afectiva de entender e interiorizar las situaciones que no son propias, asimilando por un instante en el lugar del otro. Para efectos de la puesta en escena, la empatía es un agente de gran potencia para la comprensión de las historias particulares y la problemática de la desaparición forzada como un drama humano, no únicamente como una cifra o estadística.

Así mismo, el proceso que funde empatía y escenificación puede plantearse como un acto de movilización social. Para los integrantes de Mosaiko⁴, una red de colectivos e individuos que desde 2007 crea reflexiones en torno a la Educación para el Desarrollo y la movilización social como uno de sus principios, ésta última se define como



Un proceso participativo de acciones colectivas orientado a promover, contribuir e impulsar propuestas alternativas y críticas al modelo de sociedad dominante que ahonden en una mayor justicia social. Este proceso entiende que la transformación pasa por la ocupación y la presencia en los espacios públicos para denunciar, reivindicar, educar y sensibilizar sobre dichas alternativas. En este proceso son fundamentales la creatividad, lo afectivo, conectar con lo cotidiano, enredarnos, acompañarnos, ser conscientes de la interdependencia entre lo local y lo global, la diversidad y pluralidad (Mosaiko, 2012, p.5)

Idealmente, esta acción colectiva conduce a un cambio que puede ser individual o social, pero se necesitan ambos para conseguir un impacto a largo plazo. La escenificación —que fue la última etapa del taller de narración oral— buscó constituir un espacio de movilización y resistencia social, en el que se generó un aporte para el cambio del imaginario del público —constatado a través de un método de recolección de información aplicado con algunos interlocutores después de la puesta en escena— y un apoyo en el proceso de empoderamiento de las víctimas.

Por último, la metodología de investigación exigió realizar un paneo general sobre la concepción de narración oral escénica, que es el medio artístico en el que se enmarcaron las historias. Iniciamos con su definición conceptual. Adicionalmente, exploramos las herramientas de la narración oral, basados en las características actorales y/o performativas que definen la diferenciación entre la idea cotidiana de contar un hecho a trasladarlo a un medio artístico.

Para este entramado teórico se decidió adoptar la herramienta del mapa conceptual para dar un vistazo general a los lectores sobre los conceptos que sustentan este proyecto de investigación, y generar comprensión sobre las concepciones básicas necesarias para entender el proceso (Ver Figura 1).

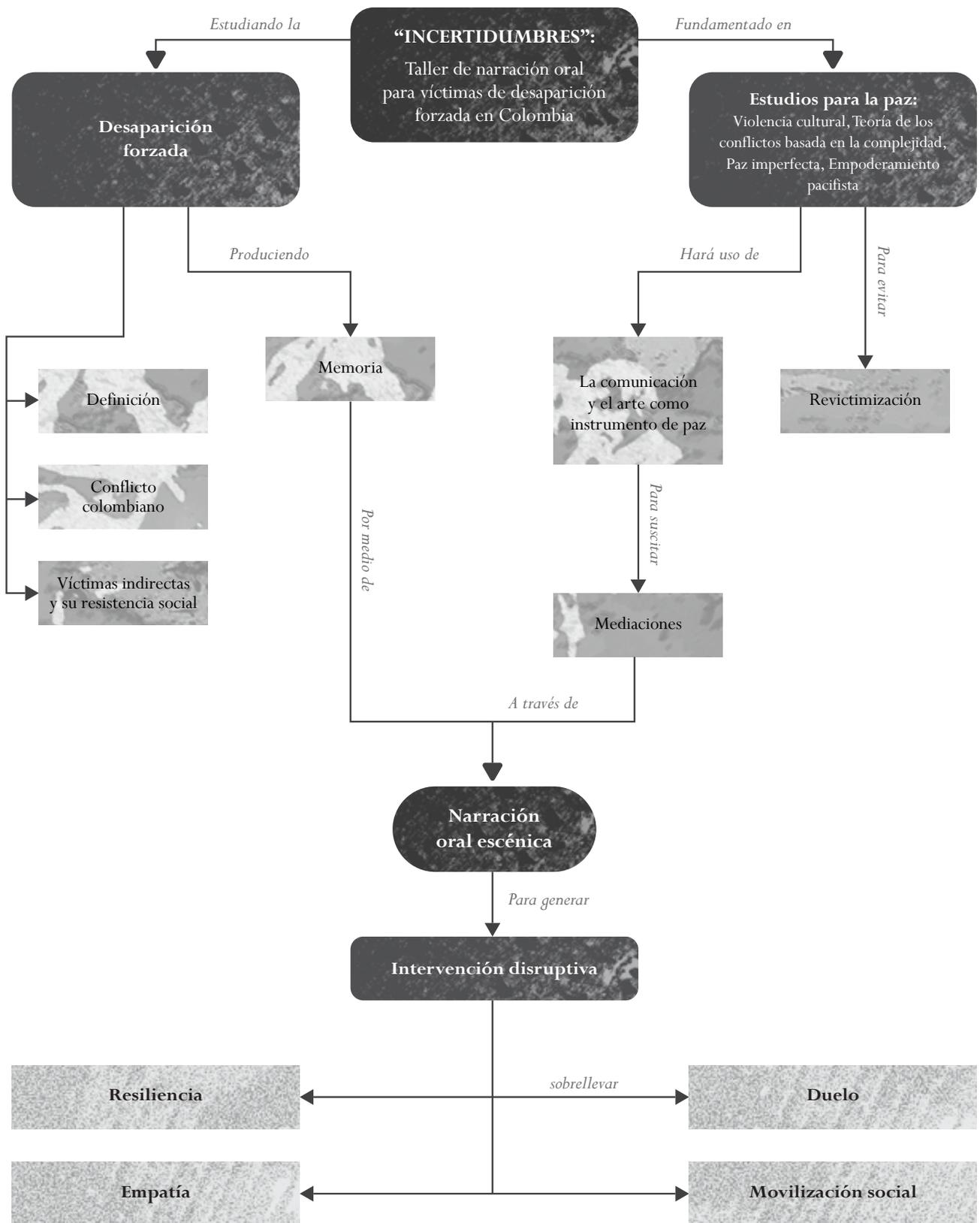


Figura 1. Mapa conceptual del proyecto.
Fuente: Elaboración propia.

En este punto es importante aclarar que la investigación que enmarca el presente artículo no tuvo un carácter monográfico. La revisión de literatura sobre narración oral escénica, más que adentrarse en los postulados de la práctica artística, buscó dar paso a los fundamentos y los cimientos del taller de narración oral. Desde el inicio se consideró que éste debía tener elementos distintivos, por la naturaleza de la problemática y los fines últimos de la escenificación. El entramado conceptual permitió justificar teóricamente el taller y generó herramientas para evitar prácticas opuestas a los objetivos.

La siguiente etapa, fue el planteamiento del taller de narración oral escénica. Para ello, contó también con el acercamiento a talleres dirigidos por Juan Manuel Pinchao⁵, experto en narración oral escénica. Además, participaron profesionales psicosociales como el profesor Nelson Molina⁶ quien proporcionó pistas para evitar la revictimización en el proceso de talleres, y profesionales en narración oral. Antes de llevarse a cabo, el taller pasó por un proceso de validación por parte de los profesionales en narración oral, la directora del trabajo de grado⁷, profesora Alejandra Toro⁸ y por el filtro de la profesional psicosocial Delia Caicedo⁹, quienes evaluaron la pertinencia del taller en cuanto a los aportes prácticos, teóricos y para el empoderamiento y los efectos para evitar caer en la revictimización.

Una vez validada la estrategia metodológica del taller, se emprendió la búsqueda de una organización de base que trabajara con personas víctimas de desaparición forzada y estuviera interesada en incorporar este proyecto a sus líneas de acción. Llegamos a la Fundación Guagua, una ONG que trata casos de violaciones de derechos humanos y crímenes de lesa humanidad, a través del acompañamiento psicosocial de las víctimas. Inicialmente se expuso el proyecto a una de las fundadoras de la organización, Delia Caicedo, quien mostró interés en realizar este taller con personas de la Fundación. Luego, al socializar los objetivos de “INCERTIDUMBRES” con sus compañeros de trabajo, todos y todas aceptaron llevarlo a cabo. Poco tiempo después, hubo una reunión con las personas víctimas de desaparición forzada en el plantón mensual que realiza la Fundación Guagua en la Plazoleta de San Francisco de Santiago de Cali, a quienes se les expuso el proyecto.

Se trabajó con un grupo de cinco mujeres y madres víctimas de desaparición forzada: Esther Mosquera, Marlene García, Martha Pérez, María Elena Gallego y Luz Edilia Flórez. El proyecto tuvo un componente práctico de dos ciclos, con una duración de seis meses. En el primer ciclo se transmitieron herramientas propias de la narración oral escénica, y se fortalecieron diversas aptitudes en los participantes del taller, como dicción, proyección de la voz, reconocimiento corporal, improvisación y memoria. (Ver *Figuras 2, 3 y 4*).



Figura 2. Fotografía del ejercicio de agilidad mental “¿Qué hay en la bolsa?”. Consistió en tomar una bolsa y sacar objetos ficticios de ella. *Primer encuentro, primer ciclo, Fundación Guagua, 2019.*
Fuente: Archivo personal.



Figura 3. Fotografía del ejercicio de empatía “Master of puppets” o “El Titiritero”. En parejas, uno tiene el rol de títere y el otro el rol de titiritero. El titiritero debía hacer movimientos y el títere debía imitarlos. *Tercer encuentro, primer ciclo, Fundación Guagua, 2019.*
Fuente: Archivo personal.



Figura 4. Fotografía del ejercicio de memoria “Recuerda los objetos”. Puse una serie de 22 objetos en una banca, y cada participante tenía un minuto para ver los objetos y memorizarlos, mientras los demás las distraían. *Cuarto encuentro, primer ciclo, Parque de la Salud - Pance, 2019.*
Fuente: Archivo personal.

En el segundo ciclo se buscó hacer uso de los conocimientos compartidos antes, para generar una (re)interpretación de los testimonios y la posterior (re)construcción a través del arte de la narración oral escénica. Esta etapa correspondió a la construcción individual de los relatos de cada una de las narradoras. Cada participante formuló una propuesta inicial que debía responder a las preguntas: *¿Qué deseo contar?* y *¿Cómo deseo contarlo?* Este primer acercamiento tentativo a la (re)construcción de sus narrativas personales, debía ser expuesto para recibir retroalimentación por parte de sus compañeras.

A medida que los encuentros avanzaban en la Fundación Guagua, la idea inicial fue evolucionando conforme a las necesidades que surgían y se nutrió con los aportes y sugerencias de las personas presentes en las socializaciones. De esta forma, las (re)construcciones de las historias se realizaron de manera orgánica, con aportes de todos y todas, pero al final, cada mujer tomaba las decisiones definitivas sobre sus propias narrativas. A partir de los testimonios y por medio de las estrategias planteadas en el primer ciclo —y las creadas en conjunto en el segundo— se definieron los relatos de narración oral escénica.

En este punto fue útil trabajar también con las familias, quienes les dieron ideas, pistas y perspectivas que ellas habían pasado por alto, fomentando la cercanía a través de esta historia que tienen en común.

Como cierre de esta experiencia, nos propusimos llevar a cabo un espacio de escenificación en el que cada una de las personas que participaron del taller de narración oral tuvieran la oportunidad de contar sus historias. Para este fin, se contactó a David Murillo, uno de los fundadores y actual director del espacio de oralidad El Perol, para llevar a cabo la presentación. El Perol es un espacio de narración oral con más de veinte años de actividad dentro de la Universidad del Valle. David Murillo, al escuchar sobre el proyecto, aceptó nuestra participación en el espacio. Adicional a esto, nos propuso incluir la presentación en el marco del XIX Encuentro Internacional de Narradoras Orales “Ellas Cuentan”, que se realizó la primera semana de marzo de 2020 (Ver *Figura 5*). La presentación se llevó a cabo el jueves 5 de marzo de 2020.



Figura 5. Flyer del evento.
Fuente: Archivo propio.

En una jornada de aproximadamente dos horas, se presentaron las cinco historias de desaparición forzada desde la perspectiva de las protagonistas (Ver *Figura 6*). Para conocer las impresiones y sensaciones generadas en el público y así abordar uno de los objetivos del trabajo —promover una intervención disruptiva en el público que asista a la presentación, enfrentado a una realidad narrada por la misma persona que la vivió y, de esta manera, generar un espacio de empatía con los y las afectadas por



Figura 6. Presentación de narración oral “Incertidumbres”. Universidad del Valle, 2020.

Fuente: Archivo propio.

el conflicto— creamos la estrategia de “Las Postales”¹⁰: al inicio de la presentación, se repartieron entre la audiencia una serie de postales que tenían instrucciones de dejar un mensaje a las narradoras o plasmar sus impresiones sobre el proceso. Esto nos permitió recolectar una gran muestra de las opiniones y sensaciones generadas en el público. Adicionalmente, hicimos una ronda de preguntas y comentarios al final de la jornada, en la cual algunas personas de la audiencia tuvieron el espacio para expresar sus inquietudes o comunicar sus mensajes de apoyo.

Así pues, los soportes de este proceso investigativo se dan por medio de 1) el mapa conceptual extendido, que contiene las bases teóricas para el planteamiento del taller, 2) la escenificación y el registro audiovisual de la misma —planteado únicamente como un soporte de la escenificación y las historias narradas por las víctimas, no como una pieza audiovisual validada por sí misma— y 3) una bitácora que contiene el proceso de realización del taller como experiencia.

Esta bitácora, presentada en formato de libro, fue realizada para introducir, además de un recuento de las sesiones del taller, las narrativas de las historias individuales de cada una de las participantes, propiciando un homenaje al desaparecido y a la resistencia de cada familiar. A pesar de que el taller tiene como objetivo la formación en narración oral escénica, esta bitácora fue planteada como una narrativa no-oral, para tener un soporte físico del proceso, utilizando recursos como textos escritos, fotografías e ilustraciones. Este material también se entregó a la Fundación Guagua, como soporte del taller realizado con su comunidad, para garantizar el acceso y consulta de cada uno de los integrantes del proceso.

El mecanismo creativo y de control sobre el proceso interpretativo de esta investigación fue, en esencia, la autonarración: las personas que hicieron parte del proceso tuvieron la potestad sobre sus propios relatos, que fueron reconstruidos de manera colectiva en una narrativa oral puesta en escena. Todo lo acontecido fue previamente aprobado y validado por las participantes. Así también, el proceso interpretativo está mediado por otros actores, como el profesional en narración oral, la directora del trabajo de grado y demás asesores externos.

Aportes a la capacidad de agencia de las participantes

Con la paz imperfecta, concepto introducido por Francisco Muñoz (2001), la paz se plantea como una realidad dinámica, procesual e inacabada, que busca el máximo de bienestar posible para los individuos, de acuerdo con las condiciones sociales y personales de partida. Más allá de incluir una connotación negativa con el término 'imperfecta', la paz bajo esta noción es vista como un proceso inconcluso, que se construye paso a paso. Su conceptualización rompe con anteriores en las que la paz aparece como un principio infalible, utópico, terminado, lejano y no alcanzable en lo inmediato.

La capacidad de movilización de la paz imperfecta crece en la medida en que acepta y se relaciona con las contradicciones de la realidad de partida. No se trata de ignorar la violencia, sino de privilegiar los espacios, discursos y acciones que generen paz, ya que es de los conflictos de donde emergen las más grandes capacidades creativas.

El aspecto práctico de este proyecto fue determinante a la hora de cumplir los objetivos propuestos. Trasladar la concepción de paz imperfecta de lo teórico a la praxis nos permitió descubrir el potencial de creación que tienen las personas que han experimentado de actos victimizantes e incluso deshumanizantes, viendo en sus trayectorias personales una posible construcción de acciones de resistencia. La memoria que fue rescatada y transmitida en este proyecto permitió no sólo aportar a la construcción de memoria histórica en Colombia, sino también potenciar las habilidades expresivas en las personas que participaron.

A partir de la reconstrucción de las narrativas personales, las participantes del taller agenciaron estas memorias, que forman parte de su identidad, y las hicieron su potestad para transmitir las al público. Lo anterior también permitió reconfigurar la manera en que la memoria individual funciona: por lo general, las víctimas de un crimen suelen tener un relato interiorizado. Gracias a este proceso, algunas participantes pudieron escudriñar en sus propios recuerdos, evocando experiencias que hacen parte de su historia —con acompañamiento de profesionales en trabajo social y psicología— y habían sido dejadas de lado en medio del ajetreo de la vida cotidiana que da espacio a la elaboración del duelo y la reflexión. La reapropiación de los recuerdos y las experiencias, hicieron posible una transformación de ese discurso interiorizado a una obra de carácter artístico.

Otro de los hallazgos del proceso práctico es el beneficio que resultó de llevar a cabo el proceso de (re)construcción del relato desde lo individual y lo colectivo. Cuando las participantes del taller narraban sus historias a modo de ensayo frente a sus compañeras, recibían una retroalimentación que les ayudó a pensar recursos

y dinamizar la lectura de su relato, lo que, en últimas, nutrió las historias. Este ejercicio de compartir también fue motivador; escuchar las opiniones de las demás narradoras y poder ofrecerles las propias, generó una red de apoyo en la que todas participaron activamente de la construcción de cada relato.

Otro aspecto positivo para el proyecto fue que entre las participantes del taller ya había lazos de confianza y amistad, dado que venían participando de algunos procesos dentro de la Fundación Guagua desde antes, lo cual propició mayor tranquilidad y soltura a la hora de compartir las experiencias y posibilitó el compañerismo a gran escala en la etapa de (re)construcción.

Efectos de la escenificación en el público

La premisa inicial se basaba en que las mediaciones cognitivas y afectivas creadas por el arte son un potente agente de transformación, en el que está latente la posibilidad de un giro en el imaginario colectivo —permeado por la cultura de la violencia— de las personas que vivan la experiencia estética, siendo receptoras de estas historias de vida.

Para hacer este objetivo medible de algún modo, la estrategia de “las postales” fue fundamental, pues en ellas se pudo recolectar una muestra significativa de comentarios del público, que eran una traducción de las emociones, sensaciones y reflexiones que se generaron en la presentación.

Ese potencial transformador fue expresado por medio de una sensibilidad abierta y llena de empatía. Al enfrentarse a estas historias de forma directa, los espectadores/interlocutores pudieron generar emotividad y vínculos cognitivos, poniéndose en el lugar de las protagonistas y comprendiendo los sentimientos que transmitían en sus relatos. Así mismo, en algunas postales pudimos leer el compromiso de cambio de algunas personas, que manifestaron que después de escuchar los relatos buscarían la forma de apoyar la lucha social y la exigencia de justicia (Ver *Figuras 7, 8 y 9*).

Otro elemento que facilitó escuchar las voces del público fue llevar a cabo la ronda de preguntas y comentarios, en la cual la mayoría de las personas que hablaron expresaron su apoyo y felicitaron a las narradoras por su valentía. Al final de la presentación, algunos se acercaron a ellas para darles un abrazo y una palabra de aliento. Este acompañamiento era uno de los objetivos implícitos del trabajo, dado que las narradoras habían transformado antes los imaginarios de quienes participamos del trabajo de campo. Nos permitieron conovernos con su entusiasmo, su resistencia y sus habilidades, así como reflexionar constantemente sobre la construcción de paz en nuestro territorio, desde las manos y las voces de quienes tienen el verdadero potencial para hacerlo: los protagonistas del pasado que no queremos repetir, y el presente que queremos transformar.

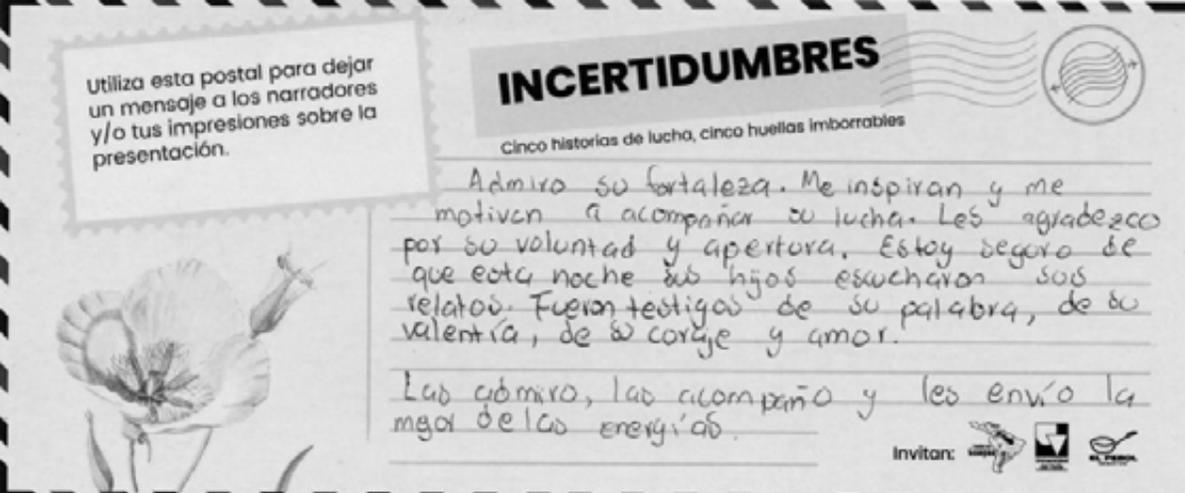


Figura 7. Postales recolectadas del público en el marco de la presentación "Incertidumbres".
Fuente: Archivo propio.

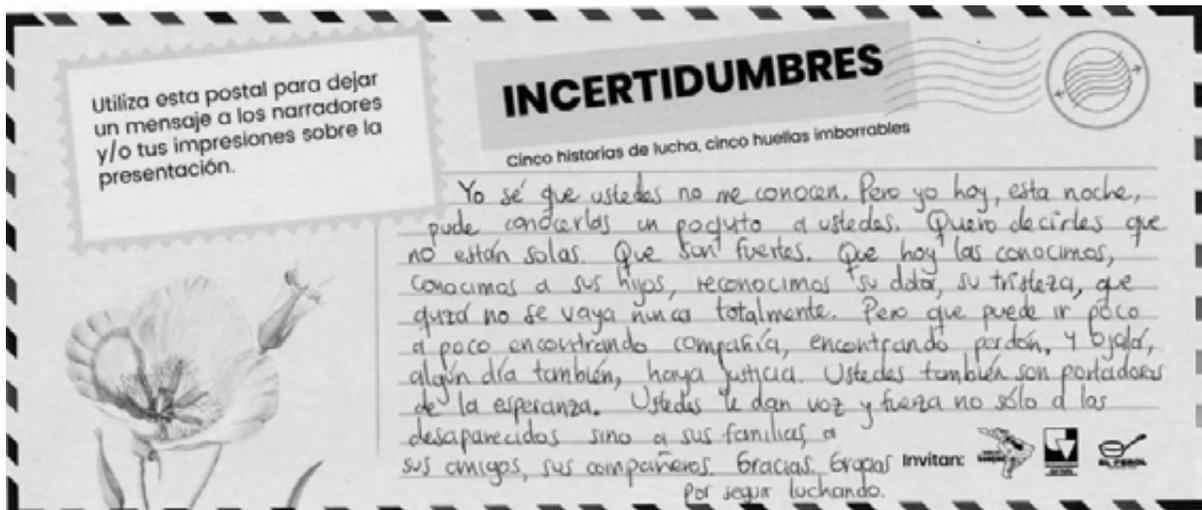


Figura 8. Postales recolectadas del público en el marco de la presentación "Incertidumbres".
Fuente: Archivo propio.

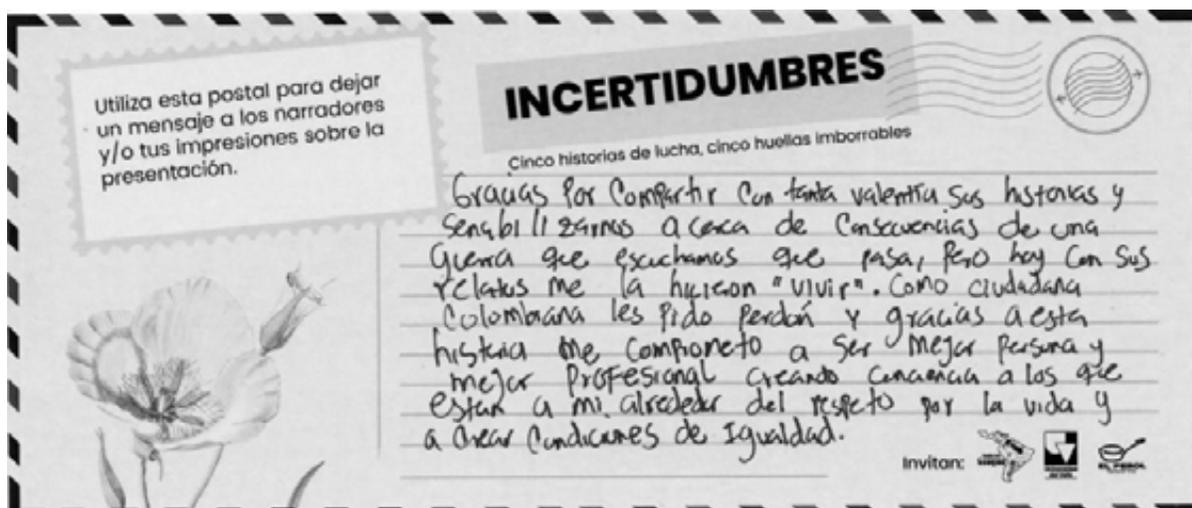


Figura 9. Postales recolectadas del público en el marco de la presentación "Incertidumbres".
Fuente: Archivo propio.

Aunque el acto de agencia y empoderamiento reflejado en la escenificación no resolvió la problemática, no trajo de vuelta a sus hijos, ni puso fin a sus duelos, aportó a la construcción de una paz naciente, una paz imperfecta, una paz que poco a poco y paso a paso debe vivirse, practicarse y afianzarse. Sólo a través de esta paz, y los pequeños o grandes actos que la componen, habrá un cambio real en nuestra cultura y en nuestro interior.

Discusión de resultados

Las bases teóricas para llevar a cabo este proyecto se enfocaron principalmente en los estudios para la paz, campo fundamental para constituir un marco de empoderamiento pacifista que les permitiera a los familiares de víctimas de desaparición forzada verbalizar y transmitir su historia a un pequeño sector de la sociedad caleña.

Según Francisco Muñoz (2001) el empoderamiento pacifista es un proceso en el cual se contemplan las circunstancias complejas de los conflictos y se da un reconocimiento potenciador a las prácticas de paz, para promover regulaciones satisfactorias dirigidas a los actores del conflicto. Esto debe contribuir a que la paz imperfecta ocupe el mayor espacio público y político posible, para reunir todos estos procesos transformadores en un agente de potenciación de una realidad más pacífica y perdurable, proceso en el cual la Justicia Transicional también es clave.

Estas personas afectadas por el conflicto, al reapropiarse de su propia historia, rememorándola, reestructurándola y transmitiéndola de una forma digna —al margen de los discursos lastimeros, revictimizantes o sensacionalistas que promueven los medios, por ejemplo— para ellas y para sus hijos, constituyeron un acto de agenciamiento y empoderamiento en el que se propició la empatía. El conocimiento de estos hechos atroces, transmitido de una forma responsable, sensibiliza y se asocia a otros procesos de construcción de paz en Colombia.

“INCERTIDUMBRES” constituyó un ejercicio de memoria al propiciar el conocimiento de las historias detrás de las cifras, darle rostro y voz a uno de los crímenes de lesa humanidad que ha azotado a nuestra nación en medio del conflicto de vieja data. Para Todorov (2000) en su libro *Los abusos de la memoria*, la memoria literal —en lugar de la memoria ejemplar— es potencialmente portadora de riesgos en tanto puede considerarse como un sometimiento del pasado al presente, que impide avanzar en el duelo y mantiene a los individuos fijos en los hechos victimizantes a los que han sido sometidos.

Según Todorov, la memoria literal consiste en subrayar las causas y las consecuencias del hecho victimizante, descubrir a las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial del sufrimiento propio, establecer una continuidad entre quien que se era y se es en el presente y extender las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes

de la existencia (Todorov, 2000, p. 22). La memoria ejemplar, por el contrario, implica utilizar los recuerdos de un suceso como la manifestación de una categoría más general —no como hechos aislados— sirviéndose de éstos como un modelo para la comprensión de situaciones nuevas, convirtiendo el pasado en un principio de acción para el presente y extrayendo una lección (Todorov, 2000, p. 22).

En el caso de este proyecto podríamos afirmar que si bien los testimonios se expusieron en conjunto y se manifestaron como memoria ejemplar del delito de la desaparición forzada en Cali y la región Pacífica de Colombia, éstos conservaron un tinte literal, ya que cada una de las narradoras que transmitió su testimonio, llevó a cabo una (re)interpretación de su historia particular a través de la práctica de la narración oral escénica, enfocándose en los detalles, sensaciones y particularidades de los hechos.

En este punto es clave resaltar las particularidades del delito de la desaparición forzada y las implicaciones que éste tiene en las víctimas: por lo general, el familiar —o ser querido— no tiene una mínima certeza del paradero del desaparecido, pues más allá de la consciencia de que la persona está ausente, no existe certeza de si está viva o muerta. El duelo, entonces, es justamente por la incertidumbre. Al no poder cerrar el ciclo, la espera del ser querido —o al menos de su cuerpo o una parte de su cuerpo— es sostenida y en ocasiones interminable. Por este motivo, es complejo vislumbrar las barreras entre el pasado y el presente del hecho victimizante, ya que éste se prolonga en el tiempo.

Para las madres que transmitieron su historia, cuyos hijos fueron desaparecidos forzosamente, recordarlos y darles vida a través de las palabras es una forma de reivindicación y de lucha, ya que apagar sus voces y borrar su existencia fue el propósito de los distintos perpetradores. Recordar quiénes eran sus hijos antes de su desaparición, qué les gustaba hacer, cuáles eran sus motivaciones, sus ideales; tener la oportunidad de darlos a conocer a través de sus relatos es la manera de sobrellevar el dolor de la ausencia y de la incertidumbre.

Por otro lado, al evaluar las implicaciones que tuvo la recepción de estos testimonios en el público, pudimos evidenciar —gracias a las estrategias de recolección de impresiones— que el objetivo de promover la empatía a través de esta jornada fue cumplido, al menos en una muestra importante del público. Los mensajes compartidos con las madres narradoras fueron en su totalidad mensajes de apoyo y acompañamiento. Es importante tener en cuenta que gracias a la estrategia de las postales y las rondas de preguntas fue posible conocer las primeras impresiones y sensaciones del público, pero no hay datos recogidos sobre los efectos de estos relatos a largo plazo, ni las implicaciones que tuvo la presentación en la cotidianidad de las personas que vivieron la experiencia estética. En otras palabras, somos conscientes de que sólo fue posible recolectar datos de las sensaciones inmediatas, no su evolución en el tiempo —en aspectos tanto emocionales como prácticos— debido

a las limitaciones del cronograma. Ya que esto podría considerarse un limitante en el proyecto, pues sería importante conocer los efectos de las narraciones a largo plazo para dar cuenta del impacto social y los resultados, es posible plantear ahora una estrategia de recolección de datos con el mismo público —como encuestas o entrevistas— que permita conocer los efectos de las narraciones meses después.

Por último, también habría que evaluar el alcance obtenido al haber desarrollado una única presentación con un público limitado. La escenificación, tal y como fue planteada, no pretendía ser recibida por cientos o miles de personas, pues la intención no era crear un producto masivo de comunicación. Si bien se llevó a cabo un registro audiovisual de la actividad, éste sólo cumple la función de documento de soporte de realización del proyecto, mas no de un producto de comunicación independiente. El objetivo de la escenificación era crear un espacio de cercanía e interlocución constante —a través de miradas, gestos y palabras— entre las narradoras y el público. Más que llegar a un número exorbitante de personas, nos inclinamos por intentar crear un vínculo y propiciar un relacionamiento más cercano con la audiencia: la potencia del mensaje y la recepción del público nos permitieron entender y comprobar que en ocasiones lo que importa no es llegar a audiencias masivas, sino generar reflexiones que den espacio al diálogo, el cuestionamiento, la réplica y la emoción.





Referencias

- Calderón, P. (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista de Paz y Conflictos*, pp. 60-81. Granada: Universidad de Granada.
- Cyrulnik, B. (2001). *La maravilla del dolor*. Ediciones Granica SA.
- Galtung, J. (1989). *Violencia cultural*. Guernica y Luno: Red Gernika.
- Garzón, F. (2010). *Oralidad es comunicación (teoría y técnica de la oralidad escénica...)*. Madrid/México D.F.: Ediciones COMOARTES, CIINOE.
- Lipps, T. (1935). *Empathy, inner imitation, and sense-feelings. A modern book of aesthetics*. New York: Holt and Company. (Original work published 1903).
- Martín-Serrano, M. (1977). *La mediación Social*. Madrid: AKAL.
- Mosaiko. (2012). “Reflexiones sobre Movilización Social 2008–2012”. https://iniciativasdecooperacionydesarrollo.files.wordpress.com/2012/04/2012_04_docmovilizacionmosaiko.pdf
- Muñoz, F. (2001). *La paz imperfecta*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Notas

- ¹ Víctimas de Desaparición Forzada postuladas por el MOVICE, agosto de 2018. Dato encontrado en <https://colombia.desaparicionforzada.com/>. Consultado el 2 de noviembre de 2021.
- ² Dato extraído de <https://colombiacheck.com/chequeos/en-colombia-las-desapariciones-son-mas-que-en-las-de-dictaduras-de-chile-y-argentina>. Consultado el 20 de diciembre de 2021.
- ³ Dato de la Unidad para la Atención y la Reparación Integral a las víctimas (UARIV), registro a junio de 2018. Dato encontrado en <https://colombia.desaparicionforzada.com/>
- ⁴ En https://iniciativasdecooperacionydesarrollo.files.wordpress.com/2012/04/2012_04_docmovilizacionmosaiko.pdf
- ⁵ Licenciado en Filosofía de la Universidad del Valle.
- ⁶ Psicólogo, Magíster y Doctor en Psicología Social de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- ⁷ El trabajo de grado que dio origen al presente artículo puede leerse en el repositorio de la Universidad del Valle: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/18289>
- ⁸ Doctora en Historia y Arte con especialización en Gestión de la Paz y los conflictos de la Universidad de Granada.
- ⁹ Trabajadora social y directora de la Fundación Guagua.
- ¹⁰ Esto basándonos parcialmente en una sección recurrente de El Perol, “El Perol escucha”, en la que se reparten trozos de papel entre la audiencia al inicio de la presentación, y al final de la misma son leídos. Sin embargo, las notas suelen referirse a temáticas diferentes a la presentación que se haya realizado.