



Université Toulouse - Jean Jaurès

**Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques
à Toulouse (IPEAT)**

Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés

**Poetizar la vida y la memoria cómo forma de resistencia: el caso de
"Antígonas: Tribunal de mujeres"**

Mémoire de 1^{er} année présenté par :

Diego PRIETO OLIVARES

Sous la direction de :
Mme Marion GAUTREAU

Année Universitaire 2020-2021

ÍNDICE

Índice	2
Introducción	3
1. Convergencias entre el arte y el conflicto: estado del arte.....	7
1.1 El arte como construcción de memoria histórica en Colombia.	7
1.2 El escenario como lugar catártico y de construcción narrativa en Colombia.....	13
1.3 La diversidad de miradas sobre “Antígonas Tribunal de Mujeres”.....	19
1.3.1 Primera categoría: la resignificación de la Antígona griega en la obra.....	21
1.3.2 Segunda categoría: la memoria de las víctimas o sobre la función social de <i>Antígonas Tribunal de Mujeres</i>	26
1.3.3 Tercera categoría: la integralidad del análisis en <i>Antígonas Tribunal de Mujeres</i> .	31
2. Teatro, memoria y poética: entre el concepto y la teoría	37
2.1 El Nuevo Teatro.....	37
2.2 El estudio de la memoria en Colombia.....	44
2.3 Poética y poetización	52
3. “Antígonas Tribunal de Mujeres”: una mirada a través de la construcción dramática y la memoria poética	59
3.1 Construyendo la obra: Antígona cómo poetizadora del horror	63
3.2 La formación narrativa del recuerdo: testimonios, memoria y resistencia.....	72
3.3 Epílogo: Antígona en Colombia, por y para ella.	79
Conclusión.....	83
Bibliografía.....	86
Anexos.....	91
Anexo 1. El David, Miguel Ángel Rojas, 2004.	91
Anexo 2. Silencios, Juan Manuel Echeverría, 2010.	92
Anexo 3. Campo Santo, Juan Fernando Herrán, 2006.....	93
Anexo 4. Tiresias de Satizábal	94
Anexo 5. Actriz presentando la muñeca de amenaza.....	94
Anexo 6. Antígona hablándole a Colombia	95

INTRODUCCIÓN

El conflicto armado interno más longevo de América Latina ha dejado marcas y heridas muy profundas tanto en las víctimas que lo han vivido en carne propia como en el tejido social de la sociedad colombiana. Luego de la firma del Acuerdo de Paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el país observó este acontecimiento con esperanza de una renovación y reconciliación nacional que le permitiera finalmente prosperar y sanar las heridas de la guerra.

En medio de esta coyuntura, es natural que las distintas esferas sociales del país se pregunten por el papel que deben asumir de cara a la perspectiva de una paz *ad portas* de ser construida. Antes de la llegada del uribismo al poder en las elecciones de 2018, es evidente que los sectores sociales se preparaban para este periodo de transformación con ansia y se planteaban todos los escenarios para construir la paz, la justicia y la memoria que sería necesaria para los años venideros.

El papel de la cultura, y específicamente del arte, ha sido cuestionado en innumerables ocasiones de cara al contexto renovador del acuerdo de paz, en tanto que instrumento de elaboración de una memoria que se niega a desaparecer (Cifuentes-Loault, 2018). Dentro de una coyuntura en la que se establecen mecanismos especiales de transición hacia la paz como lo es la justicia transicional¹, elaborar una memoria colectiva se hace importante para el proceso de construcción del relato oficial de la guerra. De esta labor, no obstante, se encargan ya todas las instancias creadas para tal fin como es el caso de la Justicia Especial para la Paz (JEP) y la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición.

No obstante, una memoria casi paralela ha sido construida a lo largo de los años cómo una forma de afrontar los acontecimientos y el horror de la guerra. La memoria poética, tal y cómo la denomina Carlos Sotizábal (2020b), es una memoria que ha tomado estos hechos atroces y deshumanizantes y los ha convertido en poesía, en arte, en canción, con el fin de esclarecer y entender el horror por el que han pasado las víctimas del conflicto armado. Esta memoria poética se ha extendido a lo largo de toda la historia del conflicto, puesto que el

¹La Justicia Transicional, puesta en marcha en contextos de guerra interna o externa y dictadura para transicionar hacia la paz, es un mecanismo que pretende establecer todos los mecanismos pertinentes para garantizar la verdad, justicia, reparación y no repetición de lo ocurrido. En ese sentido, es esencial la reconfiguración institucional del país a intervenir, con jurisdicciones especiales y comisiones de la verdad que contrasten adecuadamente los horrores de la guerra, establezcan responsabilidades y creen la memoria de lo ocurrido en un contexto seguro (Hayner, 2001).

artista que ha crecido alrededor del contexto de la guerra ha permeado su trabajo de ella y por tanto ha dotado al arte de un sentido político.

En ese sentido, donde la guerra se ha convertido en el combustible creativo de numerosos trabajos, conviene observar una a una las propuestas que han ido surgiendo en el camino hacia la construcción de la paz. Una de ellas, dirigida por Carlos Satizábal y Patricia Ariza, ha reunido a mujeres víctimas de diversas partes del país y las ha puesto juntas en un escenario para relatar, e incluso para denunciar, los casos a los que ellas han sido sometidas. *Antígonas Tribunal de Mujeres* es una obra nacida desde el trabajo colectivo del grupo *Tramaluna Teatro*, los dramaturgos antes mencionados, y las mujeres víctimas que han aceptado participar del montaje de esta propuesta. Entre ellas, se encuentran las madres de los mal llamados falsos positivos, las supervivientes del genocidio político al partido político *Unión Patriótica*, las líderes estudiantiles víctimas de montajes judiciales y las abogadas perseguidas por razones políticas (Cifuentes-Loault, 2018).

De esta forma, *Antígonas Tribunal* se convierte en una pieza teatral que ha sido observada ya desde diversos puntos de vista. En ese sentido, en el presente documento se pretende abordar la obra desde la conceptualización de la memoria poética realizada por Satizábal, y se proponen así tres hipótesis de trabajo que serán enunciadas a continuación y que guiarán todo el trabajo subsiguiente: 1) la poetización de la memoria de estas víctimas puede hacer más fácil el compartir estas vivencias con el público, 2) poetizar la memoria puede convertirse en un acto de resistencia de memorias que han sido tradicionalmente escondidas, ignoradas e invisibilizadas, y 3) poetizar la memoria puede llegar a ser un acto transformador y constructivo para la realidad del país.

Teniendo en mente, de manera previa, que el concepto de poetizar puede referirse a transformar algo en poesía, y por ende en arte, la problemática del presente documento ronda el concepto de la memoria poética de Carlos Satizábal y del trabajo realizado por él a lo largo del proceso de creación de la obra teatral de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. En ese sentido, poetizar una memoria (o de forma amplia cualquier otro concepto) implica su inherente transformación a través del arte. En el caso de la memoria de las víctimas, poetizar sus vivencias, sus experiencias y especialmente sus emociones luego de lo vivido en el marco de la violencia y el horror del conflicto, se convierte inherentemente en un acto político.

El carácter político del arte ha sido ampliamente discutido a través de la mirada de diversos autores que serán también observados a lo largo de este trabajo. No obstante, es importante precisar que el arte no puede ser un actor pasivo en el contexto político colombiano, especialmente cuando se trata de visibilizar las vivencias y las voces de

comunidades históricamente marginadas. El papel del arte en América Latina ha sido visto innumerables ocasiones como uno de carácter accesorio y decorativo, y se ha olvidado el papel transformador y el rol activo que puede llegar a tener el arte en una sociedad que necesita urgentemente nuevas formas de expresarse en el ámbito político.

De esta forma, la problemática de la presente tesina refiere entonces de manera inherente a la poética, la memoria y el potencial político de esta combinación, conceptos que se han visto sutilmente permeados en las hipótesis anteriormente propuestas. Por tanto, la pregunta problematizadora que actuará como hilo conductor del análisis se propone de la siguiente forma: ¿De qué forma la transformación de la memoria de las víctimas en poesía, vista en la pieza teatral *Antígonas Tribunal de Mujeres*, consigue adquirir un carácter político?

Para alcanzar adecuadamente el desarrollo de esta problemática, se procederá a ejecutar un plan y una metodología que serán explicadas a continuación de manera concisa. En primer lugar, tomando en cuenta los planteamientos de Hernández-Sampieri, Fernández y Baptista (2006), la presente investigación sigue una línea metodológica de carácter cualitativo, puesto que estudia una realidad social a partir de una teoría o más teorías específicas, con análisis de tipo hermenéutico, sin recabar o analizar datos de tipo estadístico. De igual manera, se realizará, a fin de ampliar la información recogida en los textos, una entrevista semiestructurada al director Carlos Satizábal.

Finalmente, con el fin de alcanzar la problemática y estudiar cada una de las hipótesis propuestas, se plantea un plan con tres grandes partes, a saber el estado del arte, el marco teórico y el análisis. En un primer momento, se realizará una revisión de los estudios previos que se han realizado en Colombia en cuanto a lo referente al arte y al conflicto en Colombia. En una primera subparte se observará las formas en las que el arte ha sido parte de la construcción de memoria histórica en el país; posteriormente, se analizará el papel del teatro en particular como lugar catártico de construcción de memoria histórica y finalmente, en la tercera subparte, se revisarán todos aquellos estudios previos realizados sobre la obra de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

En un segundo momento, a través del marco teórico se explorarán los conceptos del teatro, la memoria y la poética. Para esto, se estudiará el Nuevo Teatro, planteado por Santiago García y Enrique Buenaventura, y la técnica del teatro de creación colectiva que ha permeado el trabajo de *Antígonas*. Posteriormente, se revisará el estudio de la memoria en Colombia, desde una perspectiva de su construcción en el marco del conflicto armado y la utilización de conceptos innovadores tales como el de las memorias subterráneas. Finalmente,

se revisará el concepto general de la Poética, remontándose a su estudio desde la filosofía aristotélica y la propuesta de Satizábal de crear una memoria poética.

Por último, la tercera parte busca cohesionar lo visto en el marco teórico con el análisis dramaturgico y artístico de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Por medio de un análisis del proceso de creación del texto y del guion mismo, se busca dar respuesta al interrogante planteado anteriormente. Una primera subparte se centra sobre la poetización de las memorias de las mujeres víctimas que participaron en el proceso, lo que derivó en la subsecuente realización de la obra teatral y la construcción colectiva del guion. A través de canciones y referencias a la Antígona original, Satizábal, el grupo *Tramaluna Teatro* y las mujeres víctimas buscan dar a los espectadores un espacio de emocionalidad y empatía.

En una segunda subparte, se recurre al análisis de cada uno de los casos presentados por las mujeres, y la forma en que estos han sido transformados, poetizados y presentados para dar forma y belleza al horror vivido. A través de la puesta en escena, los espectadores pueden conectar con cada una de las memorias y vivencias de estas mujeres. Por último, la tercera subparte, a modo de epílogo, analiza el último fragmento de la obra teatral, que no encaja en ninguna de las otras dos porque este fragmento parece estar concebido con un especial afán político, que se traduce en Antígona mostrando el horror en el que ha vivido Colombia durante tanto tiempo. Las conclusiones, posteriormente, harán hincapié en el valor del arte, el teatro y la poetización en una coyuntura política como la que vive actualmente Colombia y el papel que debe tomar este de cara al futuro para lograr una verdadera paz, reparación y reconciliación.

1. CONVERGENCIAS ENTRE EL ARTE Y EL CONFLICTO: ESTADO DEL ARTE

Más de seis décadas de conflicto armado han permeado indudablemente todas las esferas de la sociedad colombiana. Esto ha implicado que una buena parte de las representaciones culturales del país encuentren en el conflicto un tópico común de representación, bien como forma de expresar una historia y una memoria frecuentemente ignoradas, o bien como mecanismo de resiliencia y curación por parte de aquellos que vivieron la violencia en carne propia. Los ejemplos más antiguos pueden encontrarse, de acuerdo con Carvajal (2018), en pinturas del siglo pasado como *La República* (1953-1957) de Débora Arango, o *La violencia* de Alejandro Obregón (1962), o en obras de teatro como *Guadalupe años sin cuenta* (1975).

Y así como las mismas representaciones artísticas, los textos científicos que se han dedicado a estudiarlas han surgido a lo largo de todo el periodo de conflicto. Sin embargo, es a lo largo del siglo XXI y especialmente durante el último lustro que han proliferado los estudios al respecto, respondiendo claramente a la coyuntura de la firma del proceso de paz con las FARC el 24 de noviembre de 2016 y el periodo posterior. Siendo así, para fines prácticos del presente trabajo de investigación, se realiza un estudio de: 1) aquellos trabajos enfocados en las iniciativas artísticas cuyo foco sea el conflicto armado, la memoria y la resiliencia, 2) los trabajos enfocados en el teatro como forma de sanación y memoria, y 3) los trabajos enfocados en el estudio de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

1.1 El arte como construcción de memoria histórica en Colombia.

El conflicto armado en Colombia ha sido representado de diversas formas a lo largo de la historia colombiana. Sin embargo, es durante la primera década del presente siglo que proliferan los trabajos artísticos referentes a esta temática. Johana Carvajal (2018), estudiante de doctorado en estudios hispano-americanos de la Universidad de Aix-en-Marseille y especialista en el rol del arte y la cultura en el conflicto armado colombiano, toma como ejemplos tres piezas artísticas para su análisis.

En primer lugar, Carvajal deja en claro que el proceso de reconciliación que sigue a la firma del acuerdo de paz requiere obligatoriamente de la movilización del sector cultural, ya que este es el insumo principal para las actividades de reparación simbólica y la reconciliación nacional. Sin embargo, al igual que con otros sectores prioritarios para la

puesta en marcha del acuerdo de paz, el Estado no se ha comprometido en cuanto a la inversión y la infraestructura necesaria.

Carvajal arroja a su vez un punto importante sobre la relación entre el arte y la catarsis, en tanto “*a través del arte, podemos aligerar el espíritu reconociendo lo humano del otro en nosotros mismos, por empatía*” (Carvajal, 2018). Así, siendo la catarsis una purificación, se deja en claro que la narración nos permite conectar con los personajes en ella, sintiendo sus experiencias como propias y por tanto generando una conexión con aquellos que vivieron la historia que se pretende contar.

Exponiendo lo que Carvajal denomina como arte terapia, se ejemplifica que el trabajo de los artistas y su potencia radica en la conexión de estos con las víctimas, acercándose a sus narrativas y al relato mismo de la guerra. A modo de ejemplificación, la autora del texto “El relato de la guerra: cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia”, toma tres casos de diferentes disciplinas: una obra teatral llamada *Mujeres en la guerra* de 2001, una instalación fotográfica titulada *El David* de 2004, y una creación fotográfica y audiovisual llamada *Silencios*, creada en 2010.

Basada en el libro homónimo de Patricia Lara, *Mujeres en la guerra* es una obra teatral interpretada por Carolina Llano en la que, a través de un monólogo, cuenta la historia de cuatro mujeres víctimas del conflicto armado. La preparación de Llano como actriz protagónica la llevó hacia el conocimiento de las mujeres que encarnó en escena, sumergiéndose en sus realidades y expandiendo así su entendimiento de las dinámicas de violencia y conflicto que se vivieron en las zonas rurales del país. A través del acercamiento con sus personajes, Llano consiguió empatizar y narrar la historia de las víctimas como si fuera la suya propia, también extrayendo su propio drama personal en escena al hacer pública su propia identidad como víctima.

Por otra parte, Miguel Ángel Rojas, artista plástico, emula en 2004 al artista homónimo del renacimiento con la creación de *El David*. Rojas se inspira, por un lado en la arquitectura neoclásica griega del Capitolio Nacional que evoca a las clases altas, y por el otro una imagen del Hospital Militar de Bogotá, dónde se encuentran numerosos soldados heridos y mutilados en combate, la gran mayoría pertenecientes a las clases populares. El proyecto de Rojas pretende así transmitir, a través de una fotografía, “*la belleza y el horror en el mismo cuerpo*” (Carvajal, 2018).

La cara que se muestra a través de la fotografía de *El David* (encontrado en el Anexo 1 del presente documento) es una cara que refleja la realidad de las víctimas y de las clases populares colombianas, que han puesto sus vidas y sus cuerpos para la guerra mientras los

más ricos y privilegiados no han tenido que presenciar estos hechos. El horror de la guerra está representado en la pierna mutilada, mezclada con la belleza artística del cuerpo humano, que a pesar de carecer de una parte no deja de ser bello y no deja de ser humano. Es un cuerpo fracturado, cicatrizado, que debe vivir con los horrores que le ha dejado la guerra y aceptarlos como parte de sí mismo.

Por último, Carvajal expone la mirada sobre la obra fotográfica *Silencios* (2010) de Juan Manuel Echavarría. A través de una serie de fotografías que muestran escuelas rurales abandonadas a causa de la guerra, la violencia y el desplazamiento forzado, Echavarría invita al espectador a admirar la belleza y el horror a través de una metáfora. Unas escuelas tan abandonadas como el Estado ha abandonado a las zonas más alejadas de la capital, y como ha abandonado a la educación misma, en un país donde muchos niños han tenido que cargar fusiles en lugar de lápices.

La obra resulta por demás espeluznante cuando el artista cuenta que ha fotografiado más de 80 escuelas en las mismas condiciones de abandono en los Montes de María y los departamentos de Sucre y Bolívar, y que aún le faltan por fotografiar escuelas del Chocó y del Caquetá. Tal y como se puede ver en el Anexo 2 del documento, la fotografía muestra el contraste entre la educación abandonada y el crecimiento de la naturaleza que ha tomado su lugar en un espacio abandonado por la fuerza. Carvajal termina entonces su reflexión resaltando cómo estos ejemplos muestran que el arte puede acompañar procesos de luto, de resiliencia y de reconstrucción de confianza, como una forma de reparar simbólicamente a las víctimas, reconociéndose como tales y apropiándose de sus historias para luego soltarlas y avanzar.

Por otra parte, en su artículo “*Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto*”, Felipe Martínez Quintero (2013) realiza un barrido teórico sobre la importancia del arte en la construcción de la memoria histórica y en la construcción colectiva del duelo. Para Martínez, el arte y la cultura actúan como archivo del recuerdo, el archivo de la violencia en Colombia, donde los recuerdos se mantienen en la medida en que estos son contados a través del arte.

Es precisamente en este terreno donde el arte se configura como archivo de la violencia política en Colombia, como testimonio y posibilidad de enunciación y visibilidad de versiones alternativas de pasado que no pueden ser expresadas en otros tonos, en otros lenguajes, es aquí como algunas prácticas estético-artísticas contemporáneas en Colombia se constituyen como gramáticas del recuerdo, como testimonios de lo indecible (Martínez, 2013, p. 45).

Es así como se hace del arte un catalizador de los recuerdos traumáticos de violencia y permite expresar de una forma sana aquello que de otra forma sería imposible de contar. Por este motivo, Martínez recoge una serie de ejemplos artísticos en los que aborda la forma en que estos se constituyeron en construcción de memoria histórica y en mecanismo de duelo de parte de las comunidades que lo sufrieron. En primer lugar, toma el caso del colectivo teatral *Ychikani* en Perú (único ejemplo no colombiano encontrado en el artículo), en donde uno de los personajes representados era un campesino arrestado, torturado y mutilado en el marco de la dictadura peruana.

La importancia del acto en sí mismo es que el actor que da cuerpo al personaje sale del escenario y de la narrativa, y en un acto performático y claramente político, se presenta físicamente en la Plaza de Armas de Lima el mismo día que el Presidente del gobierno de transición, Valentín Paniagua, formaliza la creación de la Comisión de la Verdad. Todo el acto es performático y político, incluido el hecho de enviar una carta al presidente a nombre del personaje en lugar del actor, demandando la devolución de sus restos y sus huesos a su familia.

En el segundo ejemplo, Martínez toma la obra de la artista visual Yorlady Ruiz, quien en 2009 realiza una performance titulada *La Llorona*. La performance se ubica en el contexto de la conmemoración de La masacre de Trujillo, donde se pone en la piel de un personaje ampliamente conocido del folclor local, La llorona. Esta mujer, que de acuerdo a los relatos, vaga por los caminos, cerca de los ríos, llorando, lamentándose y eternamente en busca de sus hijos desaparecidos. La relación entre el hecho y el acto performático se hace evidente, emulando en este personaje a las muchas mujeres que todos los años conmemoran la desaparición de sus familiares y seres queridos.

También en el marco de esta conmemoración, enmarcada en la iniciativa artística de Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, se crean una serie de balsas en las que se encuentran los rostros de nueve mujeres, todas con historias referentes a la masacre. Algunas cargan con los rostros de mujeres que insisten en recordar lo ocurrido, como una forma de resistencia ante lo ocurrido; otras, en cambio, cargan con las fotografías de las madres que llevan en sus manos la imagen de su hijo desaparecido. La memoria que se forma en estos actos simbólicos de reivindicación crea así una posibilidad de afrontar el duelo.

Siguiendo con el eje temático de Martínez, enfocado en las representaciones performáticas y fotográficas fuera del escenario teatral, el autor presenta la obra del artista Juan Fernando Herrán, quien en 2006 presenta la exposición fotográfica llamada *Campo Santo*, donde se observa una representación paisajística particular. En cada una de las

fotografías, que pueden encontrarse en el Anexo 3 del presente documento, hay cruces creadas con tallos y hojas mimetizadas entre el paisaje, representando una práctica ritual alrededor de la muerte, la conmemoración y la memoria. La representación se inscribe en el marco de los conflictos entre grupos guerrilleros y paramilitares en la zona rural de Bogotá.

En este complejo campo de relaciones el arte y la cultura actúan como testimonio, en la medida en que tales prácticas se ocupan de construir poéticas y políticas de la memoria, configuran formas de archivo de la memoria política de contextos y escenarios sociales locales, sin caer en interpretaciones paranoides del otro y de lo otro en el sentido político-ideológico [...]. (Martínez, 2013, p. 56).

Martínez se refiere en el texto finalmente a una poética y política de la memoria, sin ahondar demasiado en el contexto, pero referenciando estas formas como la consecuencia del arte y la cultura actuando como testimonio y como archivo de los recuerdos de escenarios sociales, especialmente aquellos de violencia y conflicto. Así, el texto cierra con la reflexión sobre el quehacer del arte y la voz dada por esta al sobreviviente, a la víctima que busca en el arte una forma de recordar su pasado y sanar su dolor.

Finalmente, para cerrar con la primera parte del estado del arte, conviene acercarse al trabajo realizado por Villa-Gómez & Avendaño-Ramírez (2017) en su artículo “*Arte y Memoria: Expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política*”. A través de la aproximación metodológica que realizan en este artículo de revisión, han conseguido generar un estado del arte aproximativo de los textos concernientes a los aspectos de arte, memoria y catarsis, tres de las categorías esenciales para el presente trabajo de investigación.

A través del rastreo de bases de datos como Scopus, Redalyc, Sage, Taylor & Francis, Scielo y Dialnet, los autores recopilaron, estudiaron y revisaron cerca de 305 artículos referentes a la materia. El artículo está estructurado así en tres líneas temáticas, en las que se agrupan los diferentes textos encontrados y analizados por los autores. En primer lugar, como primera línea temática, Villa-Gómez & Avendaño-Ramírez (2017) encontraron las investigaciones referentes exclusivamente al “lugar de la memoria”.

Este concepto, ampliamente utilizado por investigadores de la memoria, refiere a los emplazamientos memoriales que fueron construidos como espacio exclusivo de construcción de una memoria; los monumentos, plazas y museos entran dentro de esta categoría. Estos lugares, de acuerdo a los autores, han sido normalmente construidos en el marco de la construcción de una identidad nacional que fue quebrada y violentada en el marco de violencias producidas por contextos de dictadura o conflicto armado, y buscan así establecer

una memoria oficial de lo ocurrido, usualmente en la línea de una historia oficial creada por el estado.

Por este motivo, los lugares de la memoria suelen ser vistos por las víctimas y los familiares como espacios en los que pueden peligrar las historias individuales y dónde el suceso de ciertos hechos es voluntariamente ignorado. De ahí que surja la expresión del arte popular y la performance como una contra-memoria, en la cual las víctimas reivindican sus propias historias y las ponen a los ojos del público para evitar que sean olvidadas. Este tipo de memoria, ritualizada a través de la performance y por tanto dotada de sentido y emoción, obedece especialmente a las lógicas reivindicadoras de colectivos históricamente oprimidos como las mujeres, las víctimas, las minorías étnicas, la comunidad LGBTIQ+, entre otros.

La diferencia principal entre este tipo de memoria y la memoria archivística o documental que se ejemplifica en los lugares de memoria, radica en la performatividad de la memoria, en la que se ve comprometido todo el cuerpo y se exteriorizan por tanto las emociones que esta genera, convirtiéndose en vehículo para la catarsis. Tal y cómo lo explican Villa-Gómez & Avendaño-Ramírez (2017), “[...] *las ceremonias conmemorativas se convertirán en memoria social solo si son performativas, lo que implica la inmersión corporal y emocional en el evento, yendo más allá del monumento y el museo*”.

Este tipo de arte performativo, ejemplificado a través de las manifestaciones estéticas del teatro callejero, expresiones visuales populares, entre otras, se aleja del arte formal y es creado principalmente por las víctimas que buscan darle sentido y verdad al relato de sus familiares e incluso de ellos mismos. Estas manifestaciones abordan no solamente situaciones de gran violencia como las vividas en el marco del conflicto armado colombiano sino además sensibiliza otras realidades igualmente traumatizantes como los problemas migratorios presentados en la frontera entre Estados Unidos y México, o la construcción de memoria en torno al proceso de colonización australiano, por poner algunos ejemplos.

Finalmente, también pueden verse manifestaciones de memoria histórica en lo que se conoce como el Arte formal, en contraposición al arte performativo, que puede interpretarse como un arte de alto consumo y por ende de alta transmisión cultural como el cine, la música y la literatura. A través de estas artes, de acuerdo a los autores, se han transmitidos mensajes importantes y se ha dado forma a la memoria de acontecimientos como la dictadura peruana de Alberto Fujimori, la lucha de las *Madres de la Plaza de Mayo* en Argentina, el atentado del 11 de septiembre contra las Torres Gemelas o el fenómeno de los Falsos Positivos en Colombia.

Todo lo anterior indica que el arte, a través de distintas manifestaciones, se ha mostrado como catalizador de memoria y emociones en situaciones particulares de lucha social, especialmente cuando se ha visto involucrada la violencia de por medio. Siendo así, el arte brinda a la memoria un sentido y permite que las personas que la disfrutan, en tanto una audiencia, se identifiquen con ella a pesar de no estar familiarizados con las historias que cuentan, generando por consiguiente un reconocimiento de memorias olvidadas o deliberadamente excluidas.

1.2 El escenario como lugar catártico y de construcción narrativa en Colombia.

Se ha visto ya que a través de numerosas expresiones artísticas se ha construido la memoria colectiva e histórica en diferentes escenarios. Sin embargo, considerando que el análisis de todas las artes performativas y visuales se presenta como una labor imposible, es pertinente cerrar el campo de análisis hacia una variable específica. El corpus particular elegido para la presente tesina radica en la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres* elaborada como una forma de construcción de la memoria colectiva de las víctimas del conflicto armado colombiano.

Sin embargo, antes de pasar a un análisis exhaustivo de la bibliografía referente a *Antígonas Tribunal*, conviene realizar un barrido por los artículos científicos que han trabajado ya sobre el teatro como forma de expresión de la memoria performativa en Colombia. En cuanto a esto, se resaltan dos artículos especialmente: el primero, realizado por Echeverría & Díaz (2016), que habla sobre la iniciativa de *Teatro por la Paz* en el municipio de Tumaco, Nariño, una zona especialmente afectada por el conflicto armado colombiano y que ha sido testigo de numerosos actos de violencia, entre ellos varias masacres.

En dicho documento, los autores abordan la problemática del conflicto armado y su resistencia pacífica a través de un desarrollo teórico de los conceptos de “conflicto social”, “grupo social”, “acción social” y “resistencia civil y pacífica”. El territorio de Tumaco se encuentra ubicado en una posición geoestratégica para el negocio del narcotráfico, lo que ha significado históricamente una lucha entre los grupos armados por el dominio de este territorio. A esta lucha se ha sumado igualmente el Estado, quien ha desplegado tropas militares en busca de la defensa de la soberanía del territorio.

Así, en medio de la convergencia de actores armados se ha construido una cotidianidad en Tumaco que normaliza la violencia y la integra a su forma de vida. El conflicto social que se ha asentado en Tumaco ha permeado todas las esferas de la vida pública y ha llevado a sus individuos a dar una respuesta hacia el ejercicio del poder violento

ejercido por la guerrilla, el Estado y los paramilitares. El conflicto social aquí va mucho más allá de un conflicto de corte marxista (tal y cómo lo han estudiado Echeverría y Díaz), sino que se ajusta más a los postulados de Jürgen Habermas sobre la esfera pública y las relaciones de poder.

El escenario de conflicto social que vive el municipio de Tumaco ha llevado a la configuración de grupos sociales cuyo fin es tomar acciones de resistencia y cambio hacia su realidad violenta. A través de la comunicación de los individuos que habitan el territorio afectado, se ha conformado un grupo social con un interés común. El grupo de *Teatro por la Paz*, manifestando su intención de generar un espacio tanto de denuncia de la violencia como uno de catarsis hacia las situaciones vividas, busca desnaturalizar la violencia vivida durante años de conflicto en el territorio a través del teatro como resistencia y acto social.

El teatro se convierte entonces en el eje transformador de las injusticias. Es el mecanismo por medio del cual se consolida la resistencia pacífica y la acción social. A través de la comunicación de los actores (entendidos estos como los individuos miembros de la comunidad), la conformación del grupo de *Teatro por la Paz* en tanto que grupo social permite resignificar la violencia y el conflicto y transformarlo en una oportunidad para comprender su dinámica social y su entorno.

De igual forma, es preciso notar que el teatro como transformador no solamente tiene sus efectos a nivel externo. La resiliencia de los hechos victimizantes se convierte en un proceso introspectivo, y por ello catártico, que permite a la víctima entender lo que le ha ocurrido y avanzar en la construcción de su vida y de su proyecto personal a futuro. El arte (en este caso el teatro) mantiene una doble función como instrumento de sanación y como instrumento de la lucha política, al crear escenarios donde las vidas de los actores involucrados cambian de manera radical.

Una vez sentadas estas bases teóricas, Echeverría y Díaz (2016) realizan también una descripción del proceso creativo del grupo *Teatro por la Paz*, así como una explicación sobre la narrativa como constructora de sentido y de mundos. Estos dos aspectos resultan de especial importancia para la presente tesina a nivel metodológico ya que abordan las técnicas de creación y narración que se busca esclarecer dentro de la obra teatral *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

A través de la colaboración grupal, la lluvia de ideas y la interacción sobre la violencia, la memoria y las tradiciones culturales se van creando las obras teatrales de forma que expresen los problemas a los que se enfrentan cada uno de los interventores del proceso. Así se construyen esos espacios de catarsis relacionados con los asesinatos, el desplazamiento

forzado, las extorsiones y las situaciones de pobreza en las que han quedado las familias del municipio de Tumaco tras vivir durante mucho tiempo un conflicto armado que no les pertenece.

La narración, a su vez, se constituye como una práctica de comunicación y de creación de sentido, que permite resignificar los hechos y sanar los traumas. A este respecto, Echeverría y Díaz determinan que “...*las narrativas son el discurso que les permite a jóvenes y mujeres comprender su lugar como ciudadanos desde la mirada de personajes que denuncian, que fueron silenciados, asesinados por confrontar al sistema político*” (Echeverría y Díaz, 2016, p. 39).

El texto cierra a su vez con una reflexión pertinente sobre la naturaleza del teatro como interacción de lo estético y lo político. A través del lenguaje metafórico, gestual, visual y sonoro, se construye todo un universo para el espectador y permite así acercar historias (incluso hechos violentos de alta magnitud) a todo tipo de públicos, lo que hace a su vez al espectador cuestionarse sobre los temas expuestos.

El segundo texto del análisis sobre el teatro en Colombia, desarrollado por Nina Jambrina (2021), realiza un resumen analítico de las obras teatrales realizadas en el marco del posconflicto (es decir, después de la firma del acuerdo de paz con las FARC) y que han sido concebidas como esfuerzos para la construcción de paz en el país. Mediante el estudio de variables temáticas como la creación de paz sobre el escenario, contar la guerra para reivindicar la paz y transfigurar la paz a través de la ficción y la *performance*, Jambrina agrupa siete obras teatrales, entre las que se encuentra *Antígonas Tribunal de mujeres*, para la realización de su análisis.

Ya de entrada, Jambrina determina una relación intrínseca entre el teatro moderno colombiano y las relaciones políticas y sociales del país, inherentemente permeadas por el conflicto armado colombiano. Sin embargo Jambrina resalta que, a partir del año 2010, apoyado por el marco legal establecido por la ley de víctimas, el teatro del conflicto empezó a ser más prolífico, debido a que es un mecanismo apoyado para la construcción de la paz, la reparación simbólica y la recuperación de la memoria.

Un ejemplo notable es el espectáculo *Inxilio* del Colegio del Cuerpo de Cartagena el cual, a través de un espectáculo armónico entre el teatro, la danza y la música, se integran a civiles víctimas de la guerra para contar sus historias y su verdad. El espectáculo resulta especialmente emblemático debido a que contó con la participación activa del presidente Juan Manuel Santos, quien escuchó los testimonios de las víctimas directamente en escena.

Sin embargo, a pesar de que el medio artístico contaba en principio con el apoyo estatal y gubernamental para la ejecución de sus obras como medio de construcción de paz, las circunstancias políticas recientes han debilitado este apoyo. Con la victoria de Iván Duque en las elecciones presidenciales de 2018, el partido menos afín al acuerdo de paz llegó al poder y con él toda una estructura para sabotear los esfuerzos en pro de la construcción de paz en el país. A pesar de estas limitaciones, sin embargo, continuaron creándose piezas teatrales como formas de construir paz aún a pesar del nulo apoyo estatal, ya que el proceso de paz es visto más como una fuerza imparable que como un acontecimiento ligado a circunstancias políticas.

En este sentido, Jambrina (2021) toma como corpus de su artículo siete obras teatrales organizadas en tres categorías, a saber: 1) Hacer la paz en escena, 2) Contar la guerra para reivindicar la paz y 3) Transfigurar la paz a través de la ficción y la performance. La primera categoría revisa dos obras teatrales que fueron creadas durante el periodo de negociaciones del acuerdo de paz y que parten del postconflicto como un escenario de convivencia, perdón y reconciliación en el que individuos y grupos otrora enemigos pueden convivir en paz.

Labio de Liebre, venganza o perdón fue creada por el actor y dramaturgo Fabio Rubiano en el año 2015. La obra cuenta la historia de un antiguo paramilitar exiliado en un lejano país del norte como castigo por los crímenes cometidos durante su tiempo de servicio. Allí, una familia fantasmal le visita, proclamando tratarse de las víctimas que este nunca declaró cuando fue admitido por la justicia para contar su verdad. Fabio Rubiano indica que esta historia marca a los personajes, en especial a las víctimas, como seres humanos que pueden también llegar a sentir odio, rencor y dolor justificado debido a lo que han pasado y por ello cometer errores, injusticias y abusos. La calidad de víctima no niega la posibilidad de errar.

El trasfondo evidente de la obra radica en la veracidad de las declaraciones dadas en el contexto de la implementación de la ley de Justicia y Paz que permitió la presunta desmovilización de los grupos paramilitares y que muchos calificaron de blanda al promover castigos y penas demasiado leves para la gravedad de los crímenes cometidos. La sátira dada por el teatro ejemplifica por tanto las problemáticas sociales del país y dan a una audiencia mucho más amplia una mirada crítica al respecto.

En cuanto a *Victus*, la segunda obra de la primera categoría, fue creada por Alejandra Borrero en el año 2014 y reúne sobre el escenario a actores de contextos diversos, entre los cuales se encuentran víctimas civiles, antiguos policías y militares, excombatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y del Ejército de Liberación

Nacional (ELN) y exparamilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). El ejercicio teatral en este caso radica en poner en obra un ritual de reconciliación sobre la escena, por medio de los testimonios de cada participante. Sobre el escenario, todos reconociéndose en calidad de víctimas, se reconocen también como iguales y en ello comparten e interiorizan el dolor de los demás.

La segunda categoría se enfoca en obras que buscan denunciar hechos pasados en la guerra con el fin de mejorar la construcción de la paz. Mediante esta variable, Jambrina postula que a través de la búsqueda de la verdad de las víctimas y la reivindicación de sus historias se podrá generar una verdad, justicia y paz. Se puede calificar entonces a estas obras como militantes de movimientos y acciones políticas, dado que son el resultado de un encuentro artístico con las comunidades o con los colectivos de víctimas para presentar sus testimonios.

Jambrina comienza el análisis con la obra *Rumor*, creada por Carolina Vivas en el año 2015 en conjunto con su grupo *Umbral Teatro de Bogotá*. A través del concepto del Rumor, Vivas ejemplifica y ficcionaliza la cotidianidad de un pueblo que vive entre condenas de muerte por un jefe paramilitar y el silencio cómplice de las autoridades competentes. Por medio del rumor, siempre a media voz, siempre una semi-verdad, no sólo dan ellos las voces de alarma de lo que va a ocurrir en el pueblo, sino que además les permite continuar hablando en un pueblo condenado al silencio impuesto.

Para realizar esta obra, Vivas se acercó a numerosos testimonios del departamento de Sucre en el noroeste colombiano, que vivió una ocupación paramilitar en los años 2000. Por esto, la autora permite a través de la dramaturgia poner en escena una denuncia de los testimonios recogidos, todo a través de la ficción que permite el medio escénico. De la misma forma que lo hace, a su vez, la segunda obra de esta categoría propuesta por Jambrina y que es, además, el eje central del presente trabajo investigativo: *Antígonas, Tribunal de mujeres*.

Jambrina, más allá del resumen temático de la obra que realiza para cada una de las piezas analizadas y del cual ya hay material suficiente en el presente documento, indica además la evidente relación entre la obra y el mito griego de Antígona, del que el director tomó inspiración para la misma. Además, realizando una aseveración mucho menos obvia, da a entender un calibre feminista de la obra, no sólo por el hecho de que sólo hay mujeres representando los papeles de la misma, sino porque además invita a las mujeres víctimas a transformar su dolor en fuerza que reivindique sus derechos, y las insta a la desobediencia femenina (vista desde el empoderamiento contra un Estado y una guerra que ha oprimido históricamente a las mujeres).

A los dos ejemplos anteriores se adicionan las experiencias artísticas y teatrales de la *Ruta Pacífica de las Mujeres*, consolidada como el movimiento feminista por excelencia a nivel nacional. A través del trabajo del movimiento en busca del reconocimiento del impacto que ha tenido la guerra sobre las mujeres, la ayuda psicosocial que brindan y la construcción de una opinión pública en contra del conflicto, se han construido diferentes obras teatrales y piezas performativas que mezclan teatro, danza, canto y música, entre las cuales se destacan *Retejiendo la Memoria*, *De Fuegos de Guerra a Juegos de Paz* y *Mujeres Elefantas Narrando historias de Resistencia y Construcción de Paz*.

Por último, la tercera categoría establecida por Jambrina (2021), denominada como “transfigurar la paz a través de la ficción y el conflicto”, refiere a dos obras que fueron clasificadas por la autora a través de su emplazamiento ficcional, es decir que sus historias no se encuentran en el pasado ni en el presente sino en un escenario que hace pensar al futuro, aunque sea incierto. Por una parte, *La Despedida*, de *Mapa Teatro*, creada en 2017, transforma un antiguo campo de las FARC en museo vivo abierto al público y pone en escena un resumen de la historia del conflicto armado colombiano, en conjunto con testimonios y ceremonias chamánicas para reivindicar el pasado indígena del territorio sobre el cual fue emplazado.

Por otra parte, *Coragyps Sapiens* de Felipe Vergara, creada en 2013, cuenta la historia de un hombre que, retirado de la comunidad, toma los cuerpos que son lanzados al río y que llegan a las costas del islote en el que habita para acelerar su descomposición y evitar así su identificación. A través de un ritual, este hombre les da un nombre, los adopta y los da a los zopilotes para ayudarlos a limpiar su territorio de la muerte que se acumula en su territorio.

Finalmente, la postura tomada por Jambrina en cuanto al teatro involucrado en la construcción del conflicto armado es diversa. Por un lado, es consciente de que los ejemplos teatrales dados permiten inferir que las construcciones narrativas y teatrales que buscan tener un impacto político no se han construido de manera abstracta, negando y olvidando el contexto político que las rodea. Muy por el contrario, son material reivindicativo que permiten una mejor comprensión de las causas subyacentes de un conflicto tanto complejo como extenso.

Sin embargo, Jambrina pone sobre la mesa dos temas importantes, sobre los cuales se detiene antes de finalizar su análisis: el primero, en torno a la instrumentalización del arte por parte de procesos políticos inherentes a la construcción de la paz y de la justicia transicional. Es decir, la preocupación de que se le de al arte un papel en la construcción de la paz y en el posconflicto que no le corresponden, sin que hayan de por medio transformaciones profundas

a nivel administrativo, democrático y jurídico. El segundo, por otra parte, yace en el riesgo de banalizar los testimonios, las narrativas y las reivindicaciones a través de su puesta en escena, negando la importancia del proceso catártico y constructivo que subyace en estas obras, o bien, desde otra perspectiva, deslegitimando a las otras piezas artísticas que no estén conectadas de una u otra forma con un accionar político en pro de la construcción de la paz en Colombia.

1.3 La diversidad de miradas sobre “Antígonas Tribunal de Mujeres”

La riqueza del mundo académico radica sin duda en la diversidad de miradas que pueden encontrarse alrededor de un mismo tema. En el caso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, los autores que han realizado estudios previos al respecto han generado un corpus de interpretación de la obra que obedece a diferentes prismas de análisis. Este corpus merece entonces ser abarcado aquí con el fin de observar cuáles han sido los acercamientos anteriores a la temática y cómo es posible innovar en cuanto a lo anteriormente planteado.

Siendo así, los autores que han imprimado sus ideas sobre los textos referentes a *Antígonas Tribunal*, lo han hecho a través de lo que he podido calificar como tres categorías principales: 1) aquellos enfocados en el análisis de la figura griega de Antígona y su importancia dramaturgica, 2) aquellos enfocados en el análisis teatral, dramaturgico, escénico y escenográfico y 3) aquellos enfocados en las implicaciones sociales, activistas y memoriales de la obra. No obstante, antes de entrar a la discusión de cada una de las categorías y de los textos que las conforman, el primer texto esencial para la discusión de la obra es uno realizado por Carlos Satizábal (2015), director y dramaturgo de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

Satizábal en su texto no solamente se enfoca en dar una explicación sobre la creación de la pieza teatral, sino que además realiza un pertinente análisis sobre todo el proceso de creación, la metodología y los aspectos teóricos que subyacen a la escenificación de esta historia y de sus protagonistas. El punto central del texto de Satizábal (2015) —y me atrevo a decir que también de todo su constructo de pensamiento teórico— radica en el concepto de la poetización. El autor nunca da cuenta de lo que significa para él la poetización, que utiliza cuando habla de la poetización de las causas, de la memoria silenciada, de los hechos del conflicto o de la persona misma.

En un principio se podría afirmar que este concepto no es sino la transformación narrativa de algo (las causas, la memoria, el conflicto o incluso uno mismo) para convertirlo

en parte de un acto artístico, narrativo y, por ende, político. Al hablar de la metodología utilizada para la elaboración de la obra y del proceso en el que estuvieron involucradas las artistas y mujeres protagonistas de la misma, Satizábal indica que a medida que fueron trabajando en el relato de su propia experiencia fueron “encontrando e inventado su poética personal” (Satizábal, 2015, p. 256).

Sin embargo, reducir la poética como concepto de Satizábal (tomado muy seguramente de Aristóteles) a un sentido meramente narrativo es desconocer todas las facetas y potencialidades del arte en sí. El autor de la obra cuenta en su texto que en los trabajos iniciales con las madres víctimas de los falsos positivos, se fueron transformando paulatinamente los detallados y minuciosos relatos de las víctimas en acciones concisas, precisas y especialmente cargadas de emoción, de sentimiento, de memoria, de poesía. Desde mi entender, puedo proponer que la poética que Satizábal imprime a todo (o lo intenta), radica en la expresividad emocional del arte como herramienta para transmitir sensaciones y contar historias.

Es así como la poetización de la memoria permite que se creen obras como *Antígonas Tribunal*, de acuerdo al autor, en la que los hechos retratados no provienen de una ficción escénica sino de una realidad que ha sido vivida en carne propia por los mismos actores que la presentan y la representan. En varios apartados del texto, Satizábal habla de cómo la obra consiguió marcar emocionalmente las audiencias que la disfrutaron, incluso aquellas que no eran cercanas a la brutalidad de la realidad colombiana.

De acuerdo con lo anterior, es en la emoción dónde radica el poder de la poetización de la memoria. Al poetizar un recuerdo, especialmente uno tan poderoso como el vivido en una situación de violencia y brutalidad en el marco del conflicto, se da acceso a estas vivencias a una audiencia que no habría podido vivirlo de otra forma. Pero también se pone en el ojo público un recuerdo y una memoria otrora silenciados, a menudo por la historia oficial que privilegia otro tipo de narrativas. Resulta así mucho más factible pensar en un público identificado y movido por la historia, los personajes y las emociones de una obra teatral que con los datos y cifras de un informe de memoria histórica que se siente tan lejano.

Habiendo entonces dado una pequeña aproximación sobre la concepción de la obra por parte de su mismo autor y del concepto de la poética (lo que será importante a lo largo de la presente investigación), se procede a abordar el análisis de las categorías anteriormente mencionadas en cuanto a los textos previos, empezando por aquellos autores que decidieron observar *Antígonas Tribunal de Mujeres* desde la interrelación hecha con su predecesora griega.

1.3.1 Primera categoría: la resignificación de la Antígona griega en la obra

A simple vista, no parece evidente la interrelación existente entre una figura narrativa, casi mitológica, que fue creada en la lejana y antigua Grecia clásica, con una representación teatral latinoamericana. Sin embargo los conflictos, los mensajes y los personajes encontrados en *La Antígona de Sofocles* han sido fuente de inspiración y debate a lo largo de la historia teatral y por tanto, parece lógico que hayan acabado también por colarse en las adaptaciones del teatro latinoamericano.

No obstante, la razón por la que Antígona se posiciona como lo hace dentro del teatro latinoamericano y, especialmente sobre un teatro que parece adquirir una fuerte postura social y política, radica en la esencia misma del personaje y su historia. Juan Botía (2016) y Laura Florez (2019) han abordado desde su visión y sus trabajos de investigación el viaje de la Antígona griega hasta nuestros días, explicando los motivos que la han llevado a ser invocada con su mismo nombre en los escenarios colombianos bajo nuevos contextos y nuevos rostros.

Ambos autores se ponen de acuerdo (aunque esto no es en realidad muy difícil) en que Antígona es una figura bandera de dos aspectos fundamentales: la rebeldía y la denuncia de las injusticias; por supuesto, cada uno de ellos establece su entender de estos dos conceptos de maneras distintas, de acuerdo con su abordaje teórico particular. Botía (2016), por un lado, rememora las Antígonas latinoamericanas sujetas a las representaciones de la Argentina, donde se desenvuelven debates alrededor del papel de la mujer en la sociedad, el Perú, donde se realizan denuncias sociales de hechos violentos en décadas pasadas, y Colombia, donde se visibilizan las violencias y el drama del conflicto armado.

De esta forma, la *Antígona de Sofocles*, readaptada a los nuevos contextos latinoamericanos representan, según el autor, “una plataforma a través de la cual se toman posiciones crítico-políticas frente a escenarios de represión, violencia y autoritarismo, muy abundantes en las últimas décadas del siglo XX” (Botía, 2016, p. 5). A través de lo anterior, Botía cita los planteamientos de George Steiner sobre los cinco tipos de conflictos presentes en la obra griega de Antígona, a saber: 1) entre hombres y mujeres, 2) entre jóvenes y ancianos, 3) entre individuo y comunidad o estado, 4) entre vivos y muertos y 5) entre hombres y dioses.

Ha sido principalmente la vastedad de estos conflictos subyacentes en la narrativa de Antígona la que ha generado la numerosa diversidad de miradas en el teatro posterior a ella.

Principalmente, el conflicto principal de Antígona, ese que la hace oponerse a la ley creada por su tío Creonte, es la que convierte a Antígona en un símbolo de la rebeldía contra una autoridad injusta, pero no inapelable. Porque la autoridad de Creonte es una autoridad humana, una ley creada en la finitud de su naturaleza y que no se corresponde con la ley divina, la ley de la muerte que lleva a Antígona a desobedecer para dar a su hermano el justo entierro.

Allí se observa entonces la similitud de Antígona con el contexto colombiano que pretende mostrar Botía dentro de su análisis. De acuerdo con los datos recogidos por la Unidad para la Atención y la Reparación Integral de las Víctimas y citados por Botía (2016, p. 9), de los siete millones de víctimas que ha dejado el conflicto armado, más de la mitad son mujeres. Estas mujeres se han visto obligadas a resistir, a buscar a sus familiares muertos o desaparecidos, a darles un digno entierro y a denunciar, en la medida de sus posibilidades, frente a las autoridades, sin la certeza de si serán escuchadas.

Una vez habiendo demostrado las razones por las cuales Antígona como figura dramática se ha instalado en el imaginario teatral colombiano, Botía procede entonces a realizar un paralelo entre las obras colombianas que han tenido a esta figura como protagonista. A modo de antecedentes, antes de *Antígonas Tribunal de Mujeres* han existido dos predecesoras: *Antígona y Actriz* (2005) y *Antígona* (2006). El denominador común de las tres obras radica en que todas fueron escritas, dirigidas y/o producidas por Carlos Satizabal y/o Patricia Vélez, de forma que todas parecen seguir una línea discursiva en común.

La primera de estas piezas que actúan como antecedente directo de *Antígonas Tribunal de mujeres*, es la creada en el año 2005 por Carlos Satizábal, titulada como *Antígona y Actriz*. De acuerdo con Botía, la obra consiste en un monólogo a dos voces, en el que dos actrices intercalan sus interpretaciones, representando a partes iguales el personaje de Antígona (a veces incluso las dos al mismo tiempo) y mujeres colombianas. El paralelismo realizado es evidente al ubicar en escena estos dos personajes aparentemente disimiles; en ambos contextos, tanto en la Grecia clásica como en la Colombia contemporánea, el acto de enterrar los cuerpos de los seres amados es visto como una provocación frente a un poder superior, que puede ser incluso castigado con la muerte.

La segunda obra predecesora, *La Antígona* de Patricia Ariza, consiste en una adaptación del clásico griego. La importancia de esta adaptación en particular radica en que el papel posterior de Patricia Ariza como creadora y productora de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, en conjunto con Carlos Satizabal, y por tanto sus ideas se encuentran también impregnadas en ambas obras. Botía hace especial hincapié en los aspectos más notorios de

esta obra, cómo el hecho de que existan tres actrices interpretando al personaje de Antígona, las tres en escena e incluso intercalándose los diálogos o diciéndolos al unísono, pese a que el resto de la adaptación permanece fiel a la pieza griega original.

Esta multiplicidad de Antígonas, presente tanto en la de Patricia Ariza como en *Antígona y Actriz* y en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, se debe a diversos factores. Botía identifica en esta multiplicidad el eco de una situación que se ha presentado a lo largo de toda la historia, desde la antigua Grecia hasta la Colombia actual. La historia de Antígona es la misma historia encarnada en diferentes cuerpos, voces y vidas, porque en contextos de violencia, y especialmente en el conflicto armado, las mujeres que han perdido a sus seres queridos y que no han podido honrarlo adecuadamente se han convertido en Antígonas modernas.

Finalmente, Botía afirma a través de las ideas de Fradinger que la multiplicidad de Antígonas en escena implica también la idea de que no basta con que la historia sea contada una sola vez. Son voces que deben repetirse, hacerse eco y buscar instrumentos con los cuales contar sus propias historias y las de sus familiares, para así conseguir una justicia que muy rara vez se consigue, especialmente en contextos como el colombiano donde el aparato judicial muestra una debilidad sistemática.

Continuando con la perspectiva de Flórez (2019), presentada en el marco de su trabajo de investigación “Antígonas, tribunal de mujeres: los desafíos de la adaptación trágica”, las convergencias entre el teatro griego clásico, la figura de Antígona y el contexto colombiano se hacen aún más evidentes. Flórez comienza su análisis tomando el género teatral de la tragedia, ya que es una variable analítica que utiliza a lo largo de todo el trabajo y que sustenta el hilo conductor de su texto.

Para Flórez, la tragedia en tanto género que ha sido representado a lo largo y ancho de diferentes tiempos, culturas y sociedades es un género cuya reflexión se centra en torno a preguntas importantes, incluso existenciales como lo son el origen y propósito del ser humano en la tierra. La tragedia, incluso, ha sido un género del cuál otros muchos se han alimentado y apropiado, como es el caso de la novela al tomar por ejemplo los conflictos del héroe, la psicología de los personajes, su consciencia e incluso los choques morales y éticos entre este y la sociedad a la que pertenece.

Flórez además hace una referencia muy pertinente del planteamiento realizado por Todorov en *El origen de los géneros*, dónde identifica lo que Todorov denomina como Poética General y lo corresponde con “*formas de narración, maneras de hablar de los personajes y otros elementos que, aunque mantienen variaciones en cada autor, tienen*

similitudes que los identifican con los fines políticos y sociales de la retórica de su época” (Flórez, 2019, p.12). A modo de paréntesis, es posible relacionar este mismo concepto de poética con el presentado por Carlos Satizábal en su texto anteriormente analizado, ya que estos conceptos parecen coincidir y anteponerse en sus definiciones.

Volviendo al texto de Flórez, la tragedia se alimenta también de la retórica como herramienta discursiva, ya que con ella los atenienses antiguos defendían y atacaban en sus juicios y es una herramienta que ha trascendido hasta la sociedad moderna. Lo mismo ha ocurrido con el género teatral de la tragedia; de acuerdo con Halliwell, citado por Flórez, es más sencillo indagar en la mente de un personaje a través de una narración novelesca o incluso de los diálogos y divagaciones presentados en escena que a través de sus acciones. Por medio de las palabras se racionalizan sus emociones, se organizan los pensamientos de un personaje y se muestra así lo que hay en su interior, de forma que el espectador pueda entenderlo y, por ende, compartirlo o distanciarse.

Para Flórez, la conjunción entre diálogos y acciones, es decir, entre lo que piensan y entre lo que hacen los personajes, supone la construcción perfecta del arquetipo. Un arquetipo, siendo una imagen o un conjunto de rasgos de carácter, discursos y acciones, sirve como modelo o imagen referencial a la hora de escribir una historia o una obra teatral. En *Antígonas Tribunal de Mujeres* observamos así la presencia y el trabajo conjunto de tres arquetipos: el de Antígona, el de Polinices y el de Creonte.

El arquetipo de Antígona es el más evidente y el más visto en las diferentes adaptaciones de la obra. El arquetipo lo constituye la mujer contestataria, rebelde, que critica no solamente las acciones y decisiones de su hermano sino el poder absoluto y abusivo de una autoridad que la oprime. Ella sigue sus propios designios y le da mayor importancia a sus responsabilidades familiares y morales que a las consecuencias de una ley corrupta. Y cómo tal, Antígona siempre buscará enterrar a su hermano muerto aún a pesar de la prohibición de su tío Creonte.

El arquetipo de Antígona se evidencia en la lucha de todas las mujeres que denuncian ante el tribunal el asesinato de sus seres queridos. El de Polinices, por otra parte, no se hace tan evidente pese a que es el centro de toda la puesta en escena; Polinices es el hermano que ha sido calificado como enemigo del Estado, como traidor y por ello su destino fue la muerte. En el hermano, padre, esposo o amigo ausente en el que todas las Antígonas se forman; sin sus Polinices, sin el ser querido al que buscan dar una redención, y sin su Creonte, el Estado o el poder que ha desaparecido a su ser querido, estas mujeres no habrían tenido necesidad

alguna de tomar el arquetipo para sí mismas y representarlo en busca de una denuncia pública sobre el escenario.

De esta forma, así en *Antígonas Tribunal* solo se represente en el cuerpo de las actrices el arquetipo femenino, también se muestran implícitos su antítesis (Creonte o los hombres victimarios que usaron su poder para asesinar a sus seres queridos y acallar las denuncias de estas Antígonas) y su razón de ser (Polinices, o quien ha sido señalado como un marginado a causa de su acción, ficticia o no, de ir en contra del poder al que debía seguir). En la obra, las madres de las víctimas abogan por la inocencia de sus hijos, que fueron engañados por el Estado (El Creonte) y acusados de ser enemigos. Los arquetipos se materializan, bien en las actrices o bien en los diálogos y en el subtexto.

Finalmente, Flórez (2019) habla acerca de la interrelación que existe entre *Antígonas Tribunal de Mujeres* y *Las Troyanas* de Eurípides, ya que también hay influencias menos explícitas de esta obra griega en el trabajo de Satizábal. La forma en la que se encuentra escrita *Las Troyanas* da una importancia capital a los lamentos de las mujeres, relatando las desgracias que han acontecido luego de la guerra de Troya de la voz de las mismas víctimas. El conjunto de lamentos en *Las Troyanas* cuenta una historia personal, una huella de la individualidad de cada mujer, la cual también puede ser leída como parte de un conjunto. La individualidad de cada historia y su importancia no se desmarca de la importancia de la historia en sí misma.

Antígonas Tribunal posee este mismo tipo de estructura teatral, con cada voz contando la historia de lo que aconteció a los seres queridos. La narración misma se teje a través de los lamentos en lugar de la unidad de acción, a diferencia de las obras tradicionales, y la relación que toman las mujeres con sus objetos también da cuenta de la historia que se cuenta. Las emociones, los sentimientos y los dolores se ven materializados en los objetos personales que cargan las mujeres y que enseñan en escena. De una u otra forma es como si sus seres queridos se encontraran en escena junto a ellas, a través de estos objetos que cuentan su historia.

Por último, Flórez realiza una mención importante sobre los conceptos de forma arquitectónica y forma composicional, que toma de los planteamientos de Mijaíl Bajtín en su obra *Estética de la creación verbal* de 1999. Allí, Flórez identifica la forma arquitectónica como la apropiación que la obra hace de su contexto y las interpretaciones a las que el espectador puede llegar a través de ella, mientras que la forma composicional refiere a las técnicas narrativas y formales que permiten unificar el contenido y la forma. De esta manera, Flórez determina que, al momento de analizar una obra teatral, o a fines prácticos cualquier

obra artística, es necesario no solamente observar su forma y contenido, ambos igual de importantes, sino también el contexto en el cual y para el cual esta fue creada.

1.3.2 Segunda categoría: la memoria de las víctimas o sobre la función social de *Antígonas Tribunal de Mujeres*

Al abordar a *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la mirada más frecuente es aquella sobre la capacidad de la obra para establecer la memoria de las víctimas y contar las historias de las mujeres que participaron en ella. La función social del teatro, y más específicamente de *Antígonas Tribunal*, se hace evidente en la obra y así lo han resaltado numerosos autores que han dedicado sus escritos a la parte social y memorial de la misma. Karin Chirinos-Bravo (2015), Nelsy López (2018) y Juanita Cifuentes-Louault (2018) han dedicado sus escritos al estudio de *Antígonas Tribunal* frente al papel que esta tiene en la memoria de las víctimas, pero también en la catarsis de las mismas y la reconciliación con su propio pasado.

Pese a que las tres autoras inscriben sus textos alrededor de diferentes perspectivas, conviene revisar los dos únicos puntos que estas tienen en común. Al igual que otros de los autores que ya han sido revisados en el presente estado del arte, las autoras identifican la utilización de los objetos dentro de la realización de la obra como un recurso esencial, necesario e indispensable para la construcción de la misma. Para ellas, es a través de los objetos donde radica la materialización de la memoria de los seres queridos asesinados, ya que su presencia aún vive dentro de ellos, pese a llevar mucho tiempo ausente.

Para Cifuentes-Louault (2018) los objetos están cargados de memorias del pasado y representan para sus madres los momentos con sus hijos, los recuerdos de su infancia y adolescencia. Es a través de estos objetos que las madres cuentan en la obra las pequeñas historias que transportan al espectador, que lo llenan de las emociones que viven las víctimas: un oso de felpa, un traje, una camisa, unos juguetes. Los objetos y las historias, muchas de ellas inocentes, marcan un contraste entre lo que habían vivido las víctimas y los horrores a los que tuvieron que ser sometidos posteriormente.

Para López (2018), por otra parte, los objetos son el instrumento que evoca al ausente. La recordación, la forma de hacer memoria y de reconciliarse con ella se observa a través de estos objetos. Forman parte del ritual esencial que permite darle sagrada sepultura al ausente, igual que lo busca la Antígona griega al darle a su hermano Polínices un entierro digno pese a las leyes que lo prohíben. Sin embargo, en muchos casos las madres y las mujeres víctimas no cuentan con un cuerpo que enterrar (y en casos mucho peores, no cuentan con la totalidad del

cuerpo, ya que este fue mutilado y esparcido) y por tanto el ritual de entierro tradicional se hace imposible.

Esto permite que la obra teatral sea tanto un ejercicio de construcción de memoria a través de los objetos como un ritual catártico en el que las mujeres les dan ritual y sepultura simbólica a sus seres queridos. Por otra parte, Chirinos-Bravo (2015) retoma el concepto de la poética de Satizábal, ya que para ella la obra es una acción poética en la que las madres, por medio de los objetos, las canciones y las danzas, van a lo largo de todo el país buscando justicia y verdad para sus seres queridos.

Por otra parte, el segundo punto en común que sostienen las autoras dentro de sus textos es la utilización, en mayor o menor medida, del concepto de la poética que es utilizado por Carlos Satizábal, el director, escritor y productor de *Antígonas Tribunal*. Esto puede deberse principalmente a que las tres autoras utilizan como fuente bibliográfica el texto de Satizábal de 2015 “*Memoria poética y conflicto en Colombia —a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro*”, mismo que ya ha sido analizado en un apartado anterior del presente texto.

Lo que se ha ido observando alrededor de la poética es que parece ser un concepto multiusos, aplicado a infinidad de conceptos y que permite crear multiplicidad de acepciones. El mismo Satizábal lo utiliza dentro de varios contextos y lo mismo ocurre con las autoras que lo citan. En el caso de Chirinos-Bravo (2015), se trata de la restitución poética, utilizado en el siguiente contexto:

Antígonas Tribunal de Mujeres es una acción poética en la que cada mujer, con objetos de su familiar, nos cuenta quién es su hijo, su compañero o su amiga desaparecidos. En sus cosas y objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. [...] Cada una llega al tribunal imaginario de la escena y cuenta con los objetos de su familiar quien era él o ella. Y cómo, y por quién fue desaparecido y asesinado. Ellas, con los objetos, y con cantos, hierbas y flores, buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres (Chirinos-Bravo, 2015, p. 300).

Aquí se muestra a la acción poética como la acción artística, la acción narrativa, y a través de este arte se logra la restitución de las vidas y nombres de los familiares y seres queridos asesinados en los horrores de la guerra. Una restitución poética se considera que ha sido conseguido o que se encuentra en el marco de lo artístico, pero no solamente de lo artístico sino de lo narrativo, ya que parece ser la palabra, la retórica y la elocuencia las que dotan a algo de su carácter poético.

En cuanto a lo enunciado por López (2018) y Cifuentes-Louault (2018), la mayor parte de las referencias que hacen a la poética son aquellas mismas realizadas por Satizábal en su texto. López sólo toma como referencias el concepto de Restitución poética, ya tratado en el

presente análisis, mientras que Cifuentes-Louault toma un concepto mucho más interesante: el de la poética de la presencia. Refiriendo nuevamente a los objetos y dotándolos de poesía (es decir, poetizándolos), las mujeres permiten que sus seres ausentes vuelvan a vivir sobre la escena y puedan comunicarse nuevamente con ellos para generar un ritual emocional que se transmite a los espectadores.

Así, una vez que se han presentado las similitudes entre los tres textos presentados para la presente sección, se procede así a observar los aspectos singulares de cada texto y el valor que le ha impreso cada una de sus autores. Comenzando con Chirinos-Bravo (2015), ella enuncia desde el principio del texto que planea utilizar los postulados del pensamiento feminista postcolonial latinoamericano para acercarse a la obra teatral.

De acuerdo con la autora, gracias a una herencia de la dramaturgia europea, Antígona ha estado muy presente en los escenarios colombianos y sigue vigente hasta nuestros días no solamente por la importancia de sus temas en la actualidad sino por la representación continua que se hace de dicha historia. Chirinos-Bravo recoge a su vez un testimonio de Patricia Ariza, directora y productora de una adaptación de Antígona del año 2008 en el teatro La Candelaria de Bogotá, y allí, ella afirma que había conocido a unas mujeres que “*no habían podido enterrar a sus parientes por orden expresa de los paramilitares y ellas, como pudieron, se robaron los cadáveres y los enterraron a la orilla de la carretera...*” (Chirinos Bravo, 2015, p. 299).

Es en aquellas mujeres donde radica el mito de Antígona encarnado en la nación colombiana. Los horrores del personaje milenario fueron vividos por las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia, personas que Chirinos, citando el concepto de Judith Butler, nombra como seres abyectos. Estos seres que han sido despojados de su vida y su tierra, y que con esta categoría son vistos como despreciables, como victimarios y culpables de lo que les ha ocurrido, en lugar de reconocérseles como víctimas de un conflicto provocado por el poder general, el Estado y las estructuras patriarcales globales.

Es así, a través de la teoría feminista, que se busca reconocer la alteridad y construir la diversidad que se ha negado a través de otros paradigmas clásicos. Por medio de esta, de acuerdo con la autora, los artistas buscan, a través de posturas y discursos, *re-presentar* escenarios cargados de nuevas significaciones. *Antígonas Tribunal* se postula como un lugar y un escenario de alteridad, es decir de presentación de lo otro; lo otro en este caso representado en mujeres víctimas que no han sido escuchadas, pero también en el hecho de que las personas que (re)presentan no son artistas, son *otras*.

Las mujeres aquí buscan poetizar su vida, en palabras de Chirinos-Bravo (2015). Es decir, a pesar de no ser artistas miran su vida con la mirada del artista e investigan el personaje que son en sus historias, o el que pueden llegar a ser. Su historia es hablada por ellas mismas, no es contada ni relatada por alguien más que no sea ellas mismas; ellas son víctimas y artistas, testigos y narradoras de sus propias historias. De ahí que la autora implique la reescritura en el discurso femenino, es decir, la idea de que la mujer construye un espacio, un lugar, en el cual puede expresarse libremente y darle un sentido a su voz, cosa que en otro contexto dominado por una estructura patriarcal jamás habría sido posible.

A partir de lo anterior y para finalizar con Chirinos, la autora se refiere al concepto de los grupos mudos o de subalternos. Citando a Peter Burke, en las sociedades se ha enmudecido a lo largo de la historia a ciertos grupos minoritarios, entre ellos las mujeres, los indígenas, los esclavos y un largo etcétera. Sin embargo, no es que no puedan hablar, sino que deben hacerlo siguiendo los códigos impuestos por el grupo dominante. Su validación también debe estar sustentada por medio de las estructuras y las instituciones de poder para que pueda ser considerada como válida. Sin embargo, este subalterno no es necesariamente un oprimido, ya que puede abandonar su condición de subalterno, alzar la voz, evidenciar su realidad y por tanto tener la posibilidad de cambiarla. Esto ha ocurrido, evidentemente, con las mujeres víctimas que han participado en *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

Pasando ahora al texto realizado por Cifuentes-Louault (2018), ella toma como eje central todo el planteamiento de la construcción de la memoria de las víctimas y la voz que le da *Antígonas Tribunal* a estas mujeres. En un primer momento, Cifuentes realiza un pequeño análisis sobre la realización de la obra, donde habla sobre el collage de las voces femeninas que permite superponer un pasado y un recuerdo doloroso (concepto mismo que también menciona Chirinos en su texto). Siendo así, a través de las palabras de las actrices, enuncian y dan nombre a sus seres queridos y a lo que ha ocurrido con ellos para rescatarlos así del olvido y de la impunidad.

A través de los diálogos también se establece un ejercicio de memoria, en el cual se dan los detalles de cada uno de los casos (las fechas de muerte, los nombres completos, los lugares y bajo el mandato de quien fueron asesinados), que permiten la dignificación de estas víctimas. El ejercicio de memoria permite también dar datos al espectador que dan cuenta de los horrores a los que estas mujeres fueron sometidas: 6300 militantes del partido Unión Patriótica asesinados y 515 personas desaparecidas. El sentido de la búsqueda de estas mujeres radica en la necesidad de paz, verdad y justicia, palabras que se repiten como un mantra a lo largo de casi toda la obra.

De esta forma el teatro abre un espacio de resignificación y de reconstrucción de las historias y de las narrativas del conflicto. Se deconstruyen las versiones oficiales y los mecanismos de la violencia instalados por tanto tiempo en el imaginario colectivo colombiano para dar paso a lo que se necesita para la paz: esclarecer historias, recordar a las víctimas y restituir a aquellas que han estado constantemente solicitando la verdad y la justicia para sus seres queridos.

Finalmente, para cerrar este apartado, se procede a realizar el análisis sobre el texto de López (2018), titulado “La justicia en la narración: el caso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*”. Allí, la autora deja muy clara su intención, en tanto busca comprender cual es el concepto de justicia que se elabora a lo largo de la obra, y para ello utiliza los postulados de diferentes autores. También queda evidenciada la tesis principal de su texto, escrita de manera explícita por ella, donde indica que “*Antígonas Tribunal es una representación teatral que se pregunta a sí misma por el significado de la noción de justicia y reflexiona sobre su posibilidad de transformación y materialización a través del uso de la narración*” (López, 2018, p. 37).

La forma en la que está realizada *Antígonas Tribunal* permite el juego entre las actrices y el espectador, al hacer estos últimos de Tribunal que serán, al final de cuentas, quienes deberán juzgar las historias que se les plantean en la obra. El mismo concepto de Tribunal refiere a un concepto de justicia, pero López indica que en *Antígona* este concepto se aleja de los valores de retribución y punición que han caracterizado a la justicia aún desde su antigüedad y que continúan vigentes en la noción moderna de la justicia.

La justicia retributiva, con un carácter privado, es aquella basada bajo el dominio de las emociones, donde el sujeto, a través de la venganza, toma la justicia en la ley del talión para basar su pérdida. En cuanto a la punitiva, por otra parte, es la justicia que tiene una noción de legalidad, ya que se encuentra amparada en el instrumento del Estado como institución administrativa del derecho. Tomando a Friedrich Hegel, la violencia producto de la justicia retributiva debería ser reemplazada por una justicia administrada por instituciones burocráticas en lugar de ser ejercida por el ser humano de carácter privado y vengativo. Para ello se establece el espacio físico del tribunal, dónde su voluntad no es la voluntad individual de los miembros del tribunal sino la voluntad de ley. El sujeto entonces se somete a la ley en tanto que es válida a nivel universal, como forma de administración de la justicia.

En el caso que atañe a *La Antígona de Sofocles*, la protagonista puede hacer justicia por mano propia sin que esto implique que su acción es injusta, porque se manejan allí diversos criterios de lo que es o no injusto. La justicia que mueve a Creonte y la justicia que

mueve a Antígona son diferentes, si es que no contrapuestas, ya que la del primero es una justicia regida por leyes humanas mientras que la de la segunda es la justicia de los dioses y de la naturaleza que sobrepasa a cualquier pretensión humana. Al enterrar a Creonte, Antígona rompe la ley humana pero compensa la ley divina, que la castigaría si no enterraba a su hermano y que sobrepasaba la perspectiva de morir de manos de Creonte al ejercer dicha acción.

Es entonces así, por medio del análisis del ritual de duelo que constituye la obra misma, que la autora define el tipo de justicia que reside en la obra de *Antígonas Tribunal*. La obra no toma simplemente los elementos típicos de la justicia punitiva, como la relación entre los jueces del tribunal y los acusados, sino que los subvierte. En un punto de la obra, las mujeres demandan al tribunal sobre los culpables de lo que ha ocurrido con sus seres queridos, indicando que “ustedes los conocen”. Todo el mundo a voces conoce quienes son los perpetradores de los actos que han acontecido a los familiares y seres queridos de estas mujeres, y por ello las mujeres interpelan ante el tribunal, subvierten la justicia y acusan a sus propios jueces de ser cómplices de lo que les ha ocurrido a ellas; sólo mediante la dejación de la naturaleza de cómplice de todos los espectadores (y por extensión de todos los colombianos), al eliminar el silencio y denunciar los actos descritos en la obra, se podrá resarcir el mal que ha sido causado.

1.3.3 Tercera categoría: la integralidad del análisis en *Antígonas Tribunal de Mujeres*

Para finalizar con el Estado del arte referente a la temática del arte y el conflicto en general, y de *Antígonas Tribunal de Mujeres* en particular, se ha visto ya que la obra teatral, dada su importancia y singularidad, ha suscitado la creación de diversos trabajos académicos, especialmente tesis de grado. Dos de los ejemplos más destacados debido a la vastedad de sus trabajos son aquellos realizados por Nicolás Briceño (2020) y Maria José Castañeda (2018) para optar al título de Licenciado en Artes escénicas y Politóloga/Antropóloga, respectivamente. Dadas las diferencias que radican en sus respectivas disciplinas, las aproximaciones realizadas por cada uno de sus autores han permitido una divergencia de temáticas.

Comenzando con el texto de Castañeda (2018), la autora tiene una acepción de carácter social integral, donde realiza no solamente un breve resumen contextual del conflicto armado desde una perspectiva de género, sino que además analiza la obra teatral a través de

los conceptos de memoria y reparación. En un escenario de conflicto en el que se han enfrentado numerosos actores y causas, las víctimas que ha dejado este escenario de violencia y guerra han sido numerosas.

Sin embargo, Castañeda realiza una pertinente perspectiva de género en cuanto a la enunciación de estas víctimas, ya que la guerra en Colombia ha tocado especialmente a las mujeres, y sobre todo han sido ellas especialmente quienes han liderado los procesos de denuncia y de construcción de memoria a través del arte. Han sido ellas quienes han convocado constantemente a las víctimas para denunciar y para luchar por la memoria y la justicia de sus seres queridos.

Por ello el caso de *Antígonas Tribunal* resulta especial, ya que presenta tres casos en los que las mujeres fueron afectadas especialmente: las madres de los mal llamados falsos positivos, las mujeres sobrevivientes del genocidio político del partido Unión Patriótica y las mujeres lideresas estudiantiles víctimas de montajes judiciales. En este sentido, y concordando con lo expuesto también por Briceño (2020), luego de que el Estado y los mecanismos institucionales ignoraran sistemáticamente las demandas de estas mujeres, ellas vieron en el arte y especialmente en el teatro como el mecanismo idóneo para sus denuncias y narrativas personales.

En medio de esta perspectiva de género y, tomando algunos postulados feministas sin volcar todo su análisis en esta perspectiva, Briceño también habla del concepto de interseccionalidad, que tiene su origen en los feminismos negros surgidos en el siglo XX en Estados Unidos y que indican que una mujer negra no podía ser entendida de forma independiente en término de ser negra o de ser mujer sino que se le daba importancia a la interdependencia de las variables (Castañeda, 2018, p. 48). Lo mismo ocurre con las mujeres víctimas del conflicto armado, donde las mujeres no son definidas únicamente en esos términos, sino también como madres, hijas, amigas y cónyuges, además de líderes comunitarias y defensoras de derechos humanos.

En cuanto al concepto de memoria, Castañeda retoma los conceptos de Elsa Blair al presentar la construcción de memoria en Colombia como una pugna de poderes, en las que algunas memorias y narrativas buscan ser más válidas que otras y figurar en lo que se puede denominar como la “memoria oficial”. Evidentemente, las diferentes memorias y narraciones no se encuentran en igualdad de condiciones, y algunas son privilegiadas dentro de la arena política y pública, ya que representan los intereses de ciertas elites poderosas. A las demás memorias, las más vulnerables y olvidadas, se les conoce en términos de Blair como

“Memorias Subterráneas”, puesto que, además de ser memorias sepultadas por el poder y los medios, son memorias que se oponen a los discursos hegemónicos.

Las memorias de las mujeres protagonistas de *Antígonas Tribunal* pertenecen a este tipo de memorias, ya que han sido ignoradas y borradas por el aparato estatal que busca imponer su propia narrativa, su propia memoria oficial y eliminar el recuerdo de estas personas. Sin embargo, las memorias subterráneas de las mujeres han permanecido en constante lucha y buscan un lugar dentro de la narrativa oficial, con el fin de que sus hijos y seres queridos no caigan en el olvido.

No obstante, estas memorias se encuentran también en un espacio incómodo a la hora de confrontar el papel del Estado en las acciones violentas que han acontecido a sus seres queridos, ya que la legitimidad de estos relatos es puesta en tela de juicio y los espacios donde estos puedan llegar a tener cabida son especialmente reducidos. La legitimidad que estas mujeres están buscando para con sus narrativas personales, aún si no fue dada por el aparato estatal, encuentra su lugar en el contexto de la obra de teatro y de la visibilidad que le dan a estas mujeres los escenarios donde denuncian.

Castañeda también realiza una aseveración con respecto al significado de la memoria poética nombrada por Satizábal tomando como ejemplo un caso mostrado por la antropóloga Natalia Quiceno sobre las expresiones artísticas de las *alabaoras* de Bojayá, al expresar que “*el caso retratado por Quiceno ilustra a la perfección a lo que la memoria poética refiere, esa memoria que a través del acto creativo abre caminos diferentes a la experiencia del dolor y el duelo, brindándoles una connotación estética*” (Castañeda, 2018, p. 57).

También la autora infiere que la memoria poética es una que se reconstruye por medio del arte y que produce relatos que permiten a las víctimas implicadas hacer catarsis de lo que vivieron y “*transmutar el dolor en poesía*”.

Pasando luego al concepto de reparación, la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras como marco para la reparación de las víctimas del conflicto armado establece medidas para la restitución económica de las víctimas, pero también para su restitución simbólica. En muchos casos, aún cuando las víctimas se encuentren en una situación económica precaria, consideran que una reparación económica no les resarcirá el dolor que tuvieron por la pérdida de sus seres queridos. Tal es el caso de María Sanabria, que se negó a aceptar los 20 millones de pesos colombianos que le ofrecieron como restitución económica por la pérdida de su hijo.

Por último, tanto la memoria como la reparación se observa en los conceptos de Comunidades emocionales y cuerpo del dolor, este último también siendo utilizado por Botía (2016), analizado en la primera categoría de este apartado. Tomando los postulados de Émile

Durkheim y Friedrich Nietzsche, se afirma que el cuerpo es el medio por el cual se crea la memoria, y esto tiene especial relevancia cuando se trata de la memoria del dolor, de la violencia, de esa que incluso es capaz de quitar el habla y volver impronunciables los recuerdos.

Quienes han vivido este dolor (principalmente las mujeres) se han conjuntado con otras víctimas, creando redes de apoyo y conformando unas comunidades emocionales, unidas por la sororidad propia de los feminismos blancos (término tomado también a través del vocablo *sisterhood* del feminismo negro) y por las emociones del dolor y la rabia, a fin de apoyarse mutuamente para superar los hechos traumatizantes que les han ocurrido.

Pasando al texto de Briceño (2020), titulado “El reconocimiento como sujeto de derechos por parte de las víctimas del conflicto armado: *Antígonas Tribunal de Mujeres*”, la aproximación que realiza el autor es más de índole teatral que social, aunque ambas aristas se compaginan adecuadamente en todo su trabajo. Esta compaginación se observa en los intereses expresos del autor por la indagación sobre la obra teatral; Botía busca establecer de qué forma la obra teatral *Antígonas Tribunal* y su proceso de montaje a través de la creación colectiva incidieron en el reconocimiento como sujeto de derechos por parte de las víctimas participantes en la misma.

El hilo conductor del texto está basado así en dos conceptos teatrales que él considera importantes para entender la forma en que *Antígonas Tribunal* fue construida: 1) La creación colectiva y 2) El proceso de montaje. Briceño indica así que el término “montaje” posee numerosas acepciones que pueden referir tanto a la instalación, el ensamblaje, la puesta en escena o el proceso mismo de la puesta en escena, de acuerdo con lo tomado por autores del teatro.

No obstante, Briceño entenderá el proceso de montaje como “*el momento de la construcción de la obra teatral, en el que todavía está segmentada, pero que busca organizar toda la materia narrativa en pro de una unidad, la cual será la obra de teatro*” (Briceño, 2020, p. 19). Así, el proceso de montaje de la obra de *Antígonas Tribunal de Mujeres* estuvo establecido a través del concepto de la Creación Colectiva, específicamente desde la perspectiva de Santiago García y el proceso realizado por la compañía de teatro *La Candelaria*, cuya directora, Patricia Ariza, fue una parte esencial en el montaje de la obra de *Antígonas Tribunal*.

De esta forma, la creación colectiva fue apareciendo en el marco de un teatro nuevo, desarrollado en las décadas de los 60 y 70 y que se alejó del teatro tradicional comercial, buscando ser mucho más político, contestatario y social. Esta metodología busca involucrar al

actor en la creación de la obra teatral de manera directa, no sólo en su labor de representar un personaje, sino en la formulación de un papel activo como actor, creador y promotor de la misma. Para ello, la creación colectiva establece una serie de pasos dentro del proceso que permiten a los participantes comprometerse activamente con el proceso.

En resumen, la forma de hacer un trabajo de creación colectiva se da a través de un trabajo comunicativo del grupo teatral, donde a través de conversaciones y talleres se definen el tema y los argumentos a trabajar. Para que el grupo pudiese acercarse a la realidad social y conectarse adecuadamente con las motivaciones que los impulsaban, se recurrieron a distintos colaboradores e investigadores de forma que pudiesen conocer el problema social al que se estaban enfrentando y poder encontrar las aristas adecuadas para representarlo.

Una vez se han elegidos las temáticas y argumentos por medio del diálogo y la concertación con el grupo, se realiza la teatralización de los relatos escogidos y se formulan las primeras hipótesis, es decir los primeros borradores de la estructura de trabajo, para posteriormente obtener una retroalimentación y pasar a la construcción del proceso de montaje y el texto dramático. Lo anterior es importante mencionarlo porque Botía realiza un recuento importante a lo largo de su trabajo de investigación el proceso de creación colectiva por el que pasó el grupo *Tramaluna Teatro* y las víctimas a la hora de crear *Antígona Tribunal de Mujeres*.

La investigación previa al proceso de montaje ya estaba hecha dado que las mujeres víctimas participantes de la obra ya habían pasado por numerosas instituciones sociales y jurídicas en busca de resarcir la memoria de sus seres queridos y traer justicia para su causa, antes de ser invisibilizadas por estas instituciones y volcar su lucha en el arte y el teatro. El trabajo colectivo de improvisación por medio de los objetos sirvió de insumo para establecer los primeros bocetos de lo que sería la obra terminada. En un principio, las improvisaciones de las mujeres víctimas tenía una larga duración y los datos e historias se mostraban desorganizadas y desconectadas. La retroalimentación por parte de sus compañeras, que hacían de público, sirvió para organizar aquellas ideas que estaban sueltas en un principio.

Naturalmente, el proceso no solamente requirió de la retroalimentación sino que fue catártico en sí mismo. En el caso particular de Fanny, militante de la unión patriótica, no quería narrar lo sucedido, de forma que su historia se narró por medio de imágenes y otras narradoras. En cuanto a Mayra, lideresa estudiantil víctima de montaje judicial por parte del estado, su interpretación musical debió ser presentada en vídeo debido a que esta no podía interpretar en escena sin recurrir al llanto y evocar todo el dolor de su experiencia en la cárcel.

Botía ejemplifica así la forma en que el proceso de montaje ayudó a las mujeres víctimas a reconocerse nuevamente como sujetos de derechos, ya que en su condición de víctimas y posterior al hecho victimizante esta condición les había sido arrebatada. Los derechos, de acuerdo con la definición tomada por Botía son algo que se otorgan desde un orden jurídico y, por tanto, también se pueden arrebatar. Por ello es posible encontrar grupos enteros a los que los derechos les han sido arrebatados a lo largo de la historia como es el caso de los esclavos, extranjeros, mujeres y personas en general por razones de raza, preferencias sexuales o identidad de género.

De esta forma, el proceso de creación y montaje de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres* le devuelve a las mujeres su situación como sujeto de derechos y devuelve los derechos también a sus seres queridos. Es decir, les da la restitución que tanto tiempo les ha sido negada por el Estado y las instituciones gubernamentales. Botía también ejemplifica de igual manera la forma en que se observa esta restitución dentro del texto, realizando así un análisis dramaturgico de cada parte donde las víctimas han conseguido restaurar un derecho en concreto, bien para ellas o para sus seres queridos.

Finalmente, habiendo realizado una profunda revisión del Estado del arte sobre la cuestión del arte y la memoria y en Colombia y sobre todo sobre *Antígonas Tribunal de Mujeres*, es pertinente concluir que el arte es un mecanismo que ha estado siempre presente en la construcción de memoria colectiva, histórica y poética en Colombia, puesto que ha reemplazado muchas veces a un Estado ausente que no ha cumplido con las expectativas y las demandas de la población en cuanto a la restitución de sus derechos básicos. *Antígonas Tribunal de Mujeres* es así el punto cumbre de esta representación del arte, donde una población específica de mujeres víctimas ha encontrado el lugar para denunciar y para ser escuchadas.

2. TEATRO, MEMORIA Y POÉTICA: ENTRE EL CONCEPTO Y LA TEORÍA

Una vez revisados los trabajos precedentes sobre el arte y el conflicto, y especialmente sobre la importancia de la obra de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, es momento de realizar un acercamiento teórico hacia la materia, que delimite el objeto de estudio y dé sentido a la problemática. Al igual que lo que hace un prisma con la luz, la teoría elegida para una investigación refracta un objeto de estudio en diferentes aristas para permitirse un análisis más enfocado y concreto en una o algunas de las diferentes perspectivas que lo conforman.

Siendo así, para abordar adecuadamente el presente objeto de estudio y compaginar con la problemática elegida, se han escogido tres variables de investigación (o prismas), a saber: el teatro, la memoria y la poética. Estas tres variables representan a su vez conceptos sumamente amplios que deben ser reducidos, puesto que el estudio completo y abstracto de los tres sobrepasaría los objetivos y alcances de una tesina de maestría. Por tanto, en cada una de las secciones destinadas al estudio de las variables se realizará una pequeña introducción donde se razonará sobre la delimitación de cada una de las variables y su importancia dentro de la problemática que nos atañe.

2.1 El Nuevo Teatro

El teatro es un arte que ha acompañado a la humanidad a lo largo de casi toda su historia y le ha permitido contar y exteriorizar todos aquellos sentimientos que abordan el quehacer de la existencia humana. Ya desde la antigüedad, los griegos forjaron grandes epopeyas que modelaron el teatro e iniciaron una tradición clásica que ha perdurado incluso hasta nuestros días. Prueba de ello radica en las aún vigentes adaptaciones teatrales de dramaturgos clásicos griegos como Sofocles, de los cuales podemos admirar en la actualidad montajes como *Electra*, *Edipo Rey* y, muy pertinente para este texto, *Antígona*.

Como es evidente, más de tres milenios de historia y desarrollo de una disciplina como el teatro han dejado innumerables piezas, técnicas y teorías al respecto de su construcción, abordaje y realización. Y cómo también es evidente en una disciplina que se ha desarrollado en todos los entornos y contextos posibles, su teorización ha de estar fuertemente permeado por las dinámicas sociopolíticas que rodean su creación. En América Latina específicamente, no es difícil encontrar un teatro que se acopla a las dinámicas sociales que agitan al continente

desde el siglo pasado y de allí surgen pensadores y teóricos que conjuntan la realidad social con su teoría.

Enrique Buenaventura resulta ser un importante dramaturgo y teórico del teatro colombiano que ha tomado la tormenta latinoamericana (entre las que llueven desigualdades, injusticias y violencias) y la ha transformado (o bien podríamos decir poetizado) en una forma artística de comprenderla. En un contexto repleto de guerra y conflicto como el vivido en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX, es natural que las vidas de los colombianos se configuren en torno a ella, y con ello todos los procesos sociales y culturales que pudieran darse dentro de estos territorios. La revolución y la contrarrevolución, casi como si de una lucha de poderes entre las clases bajas (los revolucionarios) y las clases altas (los contrarrevolucionarios) se tratase, parecen modelar desde hace mucho tiempo las lógicas socio-políticas en Colombia.

De acuerdo con Ramírez (2017), las problemáticas y convulsiones sociales que han azotado a América Latina a lo largo del siglo XIX han obligado a los artistas y dramaturgos a producir obras mucho más cercanas a la realidad social. Así, el escenario teatral empezó a acoger dramas cuyas problemáticas e historias rondaban los dramas de la vida real de las familias latinoamericanas, a saber: la discriminación racial, las dinámicas de migración campo-ciudad, el desarraigo, entre otras.

Siguiendo con Ramírez, los creadores escénicos latinoamericanos empezaron a considerar metodologías novedosas en el siglo XX, mucho más propias del científico social que del dramaturgo, pero siempre con una función netamente artística. El terreno de las artes, y especialmente el teatro y el cine que mezclan dinámicas audiovisuales y narrativas, permiten la investigación en terreno debido a la práctica propia de la dinámica actoral. El actor y los creadores de la escena y de la pieza teatral buscan un acercamiento a los territorios, las dinámicas y las interrelaciones con el fin de representarlas de la forma más adecuada, lo que al final permite que se creen piezas teatrales mucho más vinculadas hacia la realidad social (Ramírez, 2017).

Es en medio de este escenario y contexto cultural que surge, alrededor del final de la década de los 60s y buena parte de los 70s, la propuesta de Buenaventura de un arte original basado en la realidad colombiana y que ha influido incluso en el escenario teatral del resto del continente. Esta propuesta, conocida como *El Nuevo Teatro*, desdeña los espectáculos elitistas y comercializables, pero toma también las contribuciones del teatro clásico dentro de sus producciones (Dölz-Blackburn, 1993). Habiéndose alimentado de la cultura latinoamericana, Buenaventura posteriormente fundaría la compañía Teatro Experimental de Cali (TEC),

después de haber sido expulsado de la Escuela Departamental de Teatro por la obra *La Trampa* (1967), que trata sobre la obra del dictador y que los militares sintieron demasiado cercana a la realidad colombiana.

Este *Nuevo Teatro* pretendía ser un teatro revolucionario que despertara la conciencia colectiva del pueblo hacia una realidad política decadente, violenta y peligrosa, a través del valor estético del arte teatral (Dölz-Blackburn, 1993). Cansado así del teatro exportado, de las lógicas europeizantes que se habían instalado en el teatro colombiano en el siglo XX y que no estaban a tono con la realidad social, el *Nuevo Teatro* de Buenaventura no persigue un éxito taquillero que despegue la carrera de dramaturgos y actores, sino que busca hacer análisis críticos donde los temas centrales son muchas veces brutales, tal y cómo lo es la realidad: la explotación, el hambre, la tiranía son los temas que este teatro busca poner en el escenario.

La lógica de este *Nuevo Teatro* se acopla a la realidad latinoamericana y al despertar teatral que se venía dando desde otras latitudes del continente. De acuerdo con Jaramillo & Osorio (2004), el teatro revolucionario de Buenaventura se compaginaba con las propuestas innovadoras de otros dramaturgos que también buscaban alejarse de un teatro hegemónico y burgués cómo lo eran Augusto Boal en Brasil, Sergio Corrieri en Cuba, Oswaldo Dragún en Argentina y Emilio Carballido en México, entre otros. De hecho, Buenaventura se alimenta de sus propias experiencias ganadas de sus viajes alrededor de toda Latinoamérica para la creación de su dramaturgia, complementada con las labores de investigación, foros y eventos realizadas en el TEC y en compañía de otras compañías teatrales a nivel nacional e internacional.

Entre las diversas fuentes de inspiración que Enrique Buenaventura toma para su dramaturgia es posible encontrar el teatro medieval, la cultura popular, las tradiciones indígenas y afro-colombianas. Desde el patrimonio cultural del Chocó Colombiano, a través de leyendas, danzas y rituales afro-colombianas, pasando por el Candombe y los ritos heredados de los esclavos traídos a América, estos elementos son evocados constantemente en el teatro de Buenaventura como una forma de rescatar aquellas prácticas que son ignoradas por el arte más hegemónico y burgués. El interés que forja el dramaturgo en estas temáticas no solamente obedece a una índole estética, sino también histórico-política, tratando temas como la problemática de la esclavitud, la dependencia y la asimilación cultural (Jaramillo & Osorio, 2004).

Otro de los aspectos importantes vistos en la propuesta teatral de Buenaventura es su inclinación por el teatro popular. Esta es otra característica que comparte con otros dramaturgos de esta ola de teatro revolucionario como Augusto Boal, pues consideran que el

teatro debe ser un arte para el pueblo, y por tanto debe ser público. Así, de acuerdo con lo planteado por Jaramillo & Osorio, Buenaventura llevó el teatro al pueblo por medio de representaciones públicas y participativas.

De esta manera, durante ferias y carnavales Buenaventura llevaba su teatro a la plaza pública para presentarlo. Los actores, a su vez, interactuaban con el público de una forma mucho más dinámica con el público, a diferencia de lo que se hacía con el teatro tradicional burgués, dónde el espectador tenía un papel meramente pasivo y donde el teatro se encerraba entre cuatro paredes para cumplir con un propósito de entretenimiento escueto y vacío. A través de este compromiso con lo popular, Buenaventura y su grupo de teatro consiguieron llegar a un público que normalmente estaba alejado de los centros culturales; una de sus piezas más recordadas fue una adaptación de *Edipo Rey*, realizada al aire libre en 1959, en la plaza de Bolívar de Bogotá, en las escaleras del Capitolio Nacional (Jaramillo & Osorio, 2011).

El trato que Buenaventura daba a su público era diferenciador, pues aunque no lo incluía directamente en la escena como sí lo hacía el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, sí establecía con este un contacto mucho más crítico y directo que el teatro tradicional burgués. Aún más que lo que hizo Boal, dónde el espectador subía a escena para liberarse de la opresión del sistema capitalista, Buenaventura le dio un papel como constructor en el proceso de creación artística y lo incorporó también a la puesta en escena en un proceso que será expuesto en el siguiente apartado.

Con el tiempo se fueron sentando unas bases ideológicas que entraban en conflicto con las élites colombianas, y las obras que se fueron presentando investigaban la historia nacional y criticaban la acción del gobierno, por lo que el TEC empezó a perder el apoyo de estas elites y del Estado. Esto significó no obstante un cambio en su lógica de trabajo, en su metodología y en su relación con el público, que se intensificó aún más de lo que ya lo venía haciendo anteriormente. El TEC pasó entonces, de acuerdo con Jaramillo & Osorio (2004), a generar un teatro didáctico que seguía la línea del teatro misionero utilizado por los españoles para evangelizar y someter a los pueblos conquistados. No obstante, la diferencia con el teatro empleado por Buenaventura radicaba en un espacio de deliberación y debate, de cuestionamientos de la historia y de la sociedad en la que estaba viviendo. En lugar de evangelizar y someter a un pueblo, se buscaba ahora principalmente su liberación.

Con Buenaventura, se ha llegado a un arte profesional popular y auténtico latinoamericano, donde se discute y comenta la realidad circundante y se tiene una comunicación directa, activa y dinámica con el público, el pueblo, la masa. El fin es didáctico y generalmente los

planteamientos son políticos y sociales. En suma, teatro de creación colectiva y creación popular (Dölz-Blackburn, 1993, p. 101).

Dölz-Blackburn (1993) parece coincidir con lo dicho por Jaramillo & Osorio respecto a la carrera artística de Buenaventura y a sus planteamientos con respecto al *Nuevo Teatro*. Sin embargo, esta autora también indica y resume algunos de los principales postulados que recogen todo el imaginario de Enrique Buenaventura frente a lo que es su teatro y a cómo este debe funcionar. Para poder comprender de mejor manera los planteamientos de este artista y la forma en que este se relaciona con el tema central del presente documento, se hará un breve repaso por estos planteamientos.

En primer lugar, Buenaventura indica que el teatro no es un género literario y que sólo existe mientras los actores le den vida y se relacionen con el público, lo cual encaja con lo ya anteriormente mencionado por Jaramillo & Osorio. En segundo lugar, Buenaventura refiere a la multiplicidad de códigos que existen en el teatro y que pueden transmitir infinidad de mensajes. Así, en una obra teatral tanto el vestuario como la música, el espacio y el movimiento tienen algo que decir, transmiten un mensaje y deben interpretarse.

Posteriormente, Buenaventura refiere que no es posible hablar de un solo teatro latinoamericano, pues está compuesto de contextos y de realidades distintas, y por tanto debe hablarse de este en un sentido amplio. Y en cuanto al teatro en sí mismo, refiere que este es un espejo donde el espectador observa su historia, sus miserias pasadas y presentes, y por medio de este discutir del pasado puede finalmente pensarse su futuro. Para cerrar con la discusión y el tema de la importancia de Buenaventura como fundador del *Nuevo Teatro* e, intrínsecamente, como padre del teatro colombiano contemporáneo, se deja una cita de la autora Inés Dölz-Blackburn que resume de la manera más adecuada aquello que ha sido tratado en el presente apartado.

Sin duda, Buenaventura es el líder, patriarca y promotor de un Nuevo teatro, no sólo en Colombia sino en el resto de América Hispana con la creación de un teatro profesional que ya no imita al teatro extranjero y es vehículo de expresión de un pueblo consciente de la realidad latinoamericana. El teatro se vuelve un elemento educativo de las masas al vincular distintas disciplinas y puntos de vista en un mensaje de transformación social redentor y de significación universal (Dölz-Blackburn, 1993, p. 105).

El teatro latinoamericano de creación colectiva

Ya desde los inicios de la carrera de Buenaventura se empezaba a observar la creación de un método que englobara sus ideas y pensamientos en torno al planteamiento del *Nuevo Teatro*.

De acuerdo con Cardona (2009), el Método de Creación colectiva comienza a verse en las publicaciones sucesivas realizadas por Buenaventura en el *Cuaderno Teatral*, revista de la Corporación Colombiana de Teatro, entre enero y junio de 1971 y 1972. Este método surge sin embargo gracias a numerosas rupturas que tienen lugar en el seno del TEC que Buenaventura dirigía, dónde los cuestionamientos y rompimientos generaron un método único que no se había visto anteriormente en América Latina.

A través de cuestionamientos como el papel y la autoridad del director en una obra teatral, o el papel de los demás miembros del grupo tradicionalmente subordinados, se construye este método de creación colectiva. Así, una vez se comprende la importancia de cada uno de los miembros, tanto los actores como el director y los demás artistas presentes (a saber músicos, intérpretes, escritores, escenógrafos, etc) pueden aportar desde sus áreas de conocimiento a la construcción colectiva de la pieza teatral, convirtiéndola en una creación pluridisciplinar (Cardona, 2009).

El método, establecido de manera definitiva en 1975 por las publicaciones del TEC, fue constantemente modificado, puesto a prueba, revisado y corregido a lo largo de una década antes de su publicación definitiva, y se ha convertido en una hoja de ruta seguida por todos los miembros del TEC en cuanto a la producción teatral. A su vez, su uso y práctica se había extendido también por todo el país y había impregnado el trabajo de grupos de otras regiones de Colombia como el conocido grupo *Teatro La Candelaria*, establecido en Bogotá.

En este sentido, el método es la condición necesaria del trabajo colectivo, en tanto cuando se lleva a escena una obra teatral se ponen en juego muchos lenguajes. De esta manera, el método es una necesidad del trabajo, una manera de organizarlo y realizar un salto cualitativo y una transformación de los procesos anteriores de montaje, lo que significaba una mudanza y evolución de los conceptos trabajados antes (Cardona, 2009, p. 116).

Así, desde los planteamientos, trabajos y experiencias dados en Bogotá, se destaca la interpretación que le da Santiago García del grupo *Teatro La Candelaria*, quien relata sobre sus interpretaciones e ideas en el libro titulado *Teoría y Práctica del Teatro*, publicado en el año 1983, siete años después de la publicación de Buenaventura. Puede decirse que ambos métodos de trabajo son válidos y utilizados a día de hoy, y que ambos convergen en el mismo núcleo teatral colombiano. Sin embargo, pese a tratarse de una misma línea de construcción del trabajo de creación colectiva, sus procedimientos parecen ostentar algunas pequeñas diferencias que serán ejemplificadas dentro del presente apartado.

Mientras que Cardona (2009) realiza un análisis detallado del proceso colectivo establecido por Buenaventura, Briceño (2020) hace lo mismo del trabajo realizado por García. En un principio, se explorará el proceso de Buenaventura, que de acuerdo a Cardona propone

siete pasos a seguir, enunciados a continuación: 1) *Análisis del texto*, 2) *La trama y el argumento*, 3) *Tema central*, 4) *División del texto en secuencias, situaciones y acciones*, 5) *La improvisación*, 6) *acercamiento al texto* y 7) *Segunda vuelta*.

Para empezar con este trabajo desde la dinámica de grupo, todos los participantes realizan un *análisis dramático del texto* para determinar cual es el discurso que se manejará durante el montaje y comenzar con su construcción. Posteriormente se establece un orden cronológico y causal de los acontecimientos, tejiendo así *la trama y el argumento* de la pieza teatral. Posteriormente el *tema central* será identificado a través de la definición de los conflictos presentes en la obra y las fuerzas en pugna que se encuentran en toda historia.

Posteriormente, con el fin de diseccionar adecuadamente la historia se realiza una *división del texto en secuencias, situaciones y acciones*. Es decir, se desglosa de forma que se pueda comprender cada una de las partes de la historia, con el fin de hilar las acciones (la unidad básica de una historia) para generar situaciones dentro de una o más escenas que permitan avanzar la historia. Después de realizar este proceso, *la improvisación*, herramienta básica de todo proceso de construcción teatral, permite determinar mejor las acciones, situaciones y secuencias desde una perspectiva natural, menos apegada al texto dramático.

Luego de la improvisación se hace un *acercamiento al texto*, de forma que se contraste el proceso de improvisación con aquello que se quiere lograr en cuanto a trama y personajes, con el fin de ir construyendo las imágenes teatrales con lo producido en la improvisación. Finalmente, en lo que Buenaventura denomina la Segunda vuelta, se trabaja directamente sobre la totalidad del discurso de montaje y empieza a utilizarse un texto exacto ya estructurado sobre el papel, el cual era inexistente en los procesos previos de improvisación. Esto no significa, sin embargo, que el proceso haya finalizado, ya que a medida que se construye y se monta la obra, es posible continuar realizando cambios al guion y al texto, dependiendo de lo que se desee mostrar en el discurso teatral.

El proceso de creación colectiva realizado por Santiago García y sintetizado por Briceño (2020) es ampliamente diferente al establecido por Buenaventura en cuanto al procedimiento creativo que se sigue para la creación de la pieza teatral. Este proceso es sintetizado y resumido en diez pasos, a diferencia de los siete que indica Buenaventura: 1) *Definición del tema*, 2) *Definición de los argumentos*, 3) *Exploración de líneas temáticas y argumentales*, 4) *Motivación del grupo teatral*, 5) *Investigación de la realidad social*, 6) *Análisis de los datos obtenidos de la investigación*, 7) *Teatralización de los análisis a través de improvisaciones teatrales*, 8) *Formulación de una primera estructura de trabajo*, 9)

Reformulación de la estructura a partir de la coherencia entre líneas temáticas y argumentales y 10) Composición del proceso de montaje y textos.

A simple vista, parece observarse que el proceso de García es mucho más complejo dada la incorporación de pasos adicionales, pese a que en realidad la identificación del tema, los argumentos y las líneas temáticas y argumentales pueden realizarse a través de un único trabajo de mesa con todo el grupo teatral. No obstante, lo que lo hace radicalmente diferente al método de Buenaventura es el enfoque; mientras Buenaventura parece realizar un proceso endógeno de creación teatral, en dónde la participación se centra exclusivamente en el grupo y sus artistas, García realiza una labor de investigación de las realidades sociales que pretender interpretar e incluir en su pieza teatral. Por lo tanto, el método de García, en tanto que exógeno, parece tomar como fuente de inspiración directamente las historias de los individuos de afuera del grupo, es decir de los espectadores, o de una población tradicionalmente alejada de los centros culturales y del teatro.

2.2 El estudio de la memoria en Colombia

La memoria ha sido indudablemente un mecanismo esencial para la construcción de la historia y los relatos de los individuos. Sin embargo, la atención académica que se le ha dado a la memoria es relativamente reciente. Luego de los horrores del siglo XX que acompañaron a las dos guerras mundiales, y especialmente luego de la Segunda Guerra Mundial, en Europa se instaura la necesidad de recordar y de mantener viva la memoria de lo ocurrido con el fin de evitar que lo sucedido vuelva a ocurrir. En América Latina se da este mismo proceso luego de las dictaduras que tuvieron lugar a finales del siglo pasado, pero siempre el interés teórico y académico por la memoria se instaura luego de periodos especialmente violentos y traumáticos (Galeano, 2017).

Los aportes más clásicos realizados al tema en cuestión, y a los cuales se refieren todos los interesados en el estudio académico de la memoria, son dados por los pensadores franceses Maurice Halbwachs y Pierre Nora, quienes dan una perspectiva histórica y sociológica del concepto y sientan las bases para su posterior desarrollo. Por un lado, Halbwachs, realiza una clasificación de la memoria en memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica; este autor indica que los recuerdos individuales de cada persona también pueden estar contruidos y permeados a través de los recuerdos de otros y de las vivencias que tienen los demás sobre los mismos hechos. Halbwachs indica así que lo importante para la memoria, y lo que la diferencia de la historia, no es el hecho en sí sino la interpretación y la emoción que las personas tienen sobre el hecho, y a la vez difumina la

línea que divide la memoria individual de la colectiva, ya que indica que los recuerdos individuales son reafirmados de manera colectiva (Halbwachs, 1968).

Así, la memoria colectiva se alimenta tanto de la sociedad como de las memorias individuales, ya que cada memoria específica posee una imagen de la comunidad y del conjunto, lo que construye el espectro de la memoria colectiva y la mantiene viva. No obstante, Halbwachs hace especial énfasis en la importancia de mantener dicha memoria viva, ya que esta memoria solamente permanece mientras la colectividad, es decir el grupo o los individuos que la mantienen, permanezca viva e interesada por ella. Una vez que este grupo se disuelve, o sus costumbres cambian, la memoria colectiva se disuelve también. En cambio, la memoria histórica se encuentra mucho más alejada de los individuos, pese a que presenta hechos y acontecimientos importantes que se toman como referencia para la construcción de las memorias individuales (Halbwachs 1968).

Pasando a los planteamientos dados por Pierre Nora (1989) en cuanto a la memoria, el pensador francés establece el concepto del “lugar de la memoria” (les lieux de mémoire), como un lugar dónde se evite el olvido, se immortalice la muerte y se materialice lo inmaterial. Es un lugar específicamente creado para recordar unas memorias específicas, para el recuerdo y la inmortalización de vivencias, y puede ser tanto material, como simbólico o funcional. En ese caso, puede llegar a ser un objeto, un monumento o un museo, y debe a su vez ser un espacio adaptable a lo largo del tiempo, de forma que prevalezca al paso de las generaciones. Así, si estos lugares dejaran de ser utilizados para la sociedad para la cual fueron creadas, dejarían de cumplir con sus objetivos y permitirían el olvido de los acontecimientos que guardan dentro.

Era necesario así dar una contextualización a los conceptos clásicos de la memoria, con el fin de preparar el terreno para lo que han dicho otros autores sobre la materia, específicamente en cuanto al tema del conflicto armado en Colombia y la construcción de memoria en el país. De acuerdo con Castro (2018), la construcción de lugares de memoria en Colombia es notable, dado que se ha tomado la construcción de monumentos como forma de reparación que permiten a las víctimas recordar a sus seres queridos asesinados o desaparecidos en el marco de la guerra.

Tanto es así, que se ha conformado una Red Colombiana de lugares de la memoria, que agrupa a instituciones como el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá, la Casa de la Memoria de Tumaco, el Salón de la Memoria en Urabá, entre otros (Castro, 2018). No obstante, pese a la importancia de estos lugares, el tema de los lugares de la memoria no es el principal eje de estudio del presente trabajo investigativo, ya que se ahondará mucho

más en el concepto propuesto por Halbwachs y en los conceptos posteriores que se han utilizado para el estudio de la realidad específica colombiana.

El estudio de la memoria en Colombia ha tenido durante la última década un puesto importante en el desarrollo de la academia colombiana, especialmente en el campo de las ciencias sociales, ya que se ha compaginado con la realidad social y política que ha vivido el país luego de más de sesenta años de conflicto armado interno. Por una parte, ha tenido como trasfondo una década en la que se había recrudecido la guerra de manera particular bajo el manto de la política de seguridad democrática de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Por otra, la esperanza de unos acuerdos de paz que fueron firmados bajo el mandato de Juan Manuel Santos (2010-2018), el trabajo de post-acuerdo que le siguió y la consiguiente desesperanza bajo el actual mandato del presidente Iván Duque (2018-2022).

Leydi Marcela Galeano (2017), en el marco de su trabajo de grado para la Maestría en Estudios Humanísticos en Medellín, ha realizado un Estado del arte y una compilación de las teorías más utilizadas en los artículos que han tratado el tema de la memoria desde diferentes perspectivas, siempre en el marco del conflicto armado colombiano y el proceso de postconflicto. Dentro de su análisis, realizado con un corpus reducido a los artículos publicados entre los años 2005 y 2015, revisa las diversas formas de investigar y abordar una temática concreta (la memoria en el conflicto y postconflicto) y determina así la existencia de cuatro tendencias teóricas dentro de este tema específico: 1) El deber de memoria, 2) Memorias del sufrimiento, 3) Memorias para la acción colectiva y 4) Metodologías para la producción de memoria (Galeano, 2017).

Aún a pesar de que se hará un breve repaso explicativo por cada una de las categorías encontradas por Galeano, solamente se profundizará en aquellas cuyos planteamientos son acordes a lo requerido por el presente trabajo de investigación. De esta forma, comenzando con la primera categoría, *El deber de la memoria*, se tiene que las investigaciones y artículos formulados dentro de esta categoría obedecen tanto al deber de hacer memoria en el marco de la justicia transicional que ha tomado Colombia luego del acuerdo de paz, como en los planteamientos fenomenológicos y hermenéuticos frente a la utilidad del acto de recordar y olvidar (Galeano, 2017).

Los numerosos autores estudiados por Galeano en este aspecto identifican y cuestionan las necesidades del recordar y el olvidar, especialmente en contexto de sociedades en transición, que han vivido los horrores de una dictadura o de un conflicto armado interno. Este deber de recordar, y sobre todo el cómo hacerlo, se enmarca especialmente en la justicia transicional en tanto ese es uno de sus objetivos primordiales para conseguir la reconciliación

en una sociedad rota por los horrores de la guerra. No obstante, este deber se institucionaliza gracias a los mecanismos de las comisiones de la verdad que operan como los garantes de la memoria colectiva, con el fin de recoger los testimonios y aclarar los hechos sobre el pasado.

Esta institucionalización de memorias genera intrínsecamente una exclusión de ciertas memorias, ya que es deber de la comisión escoger aquellos testimonios que serán validados y archivados en los informes producidos. Estos informes no solamente ayudarán a esclarecer los hechos en el presente para que sirvan de justicia, sino que además serán un referente para las futuras generaciones a la hora de buscar las causas, hechos e intereses de lo ocurrido en el pasado. La institucionalización de memorias y la exclusión de ciertos tipos de testimonios es en sí mismo un acto político, debido a que implica la jerarquización de memorias y testimonios y les da un papel hegemónico a aquellas narrativas que decide incluir en el entramado de la historia.

A su vez, los autores ahondan en posturas filosóficas que se preguntan no sólo sobre el deber de recordar el pasado, sino además sobre la relación necesaria entre el recuerdo y el olvido y así mismo el deber de olvidar. El acto de olvidar es un acto complementario para el recuerdo, y es además una fuente esencial de construcción del pasado, ya que la mente humana no puede retener memorias de todos los acontecimientos que le ocurren, es necesario que olvide aquellos que le son irrelevantes para poder construir un pasado hilado y coherente. En el caso del olvido, este puede darse por un proceso de selección consciente o por una represión seguida de abusos y traumas.

En la segunda categoría, *Memorias del sufrimiento*, se enmarca un estudio que exalta las dimensiones emocionales de la memoria, pues se centra en dar humanidad a la víctima para expresar los horrores de los que ha hecho parte. Así, para contar su verdad y poder obtener una sanación adecuada, cuenta con herramientas como la del testimonio y las historias de vida, que son formas institucionalizadas de informar sobre los hechos ocurridos con el fin de otorgar sanación y una forma de justicia a las víctimas y a sus seres queridos.

No obstante, se hace un énfasis en la complementariedad que existe entre la presentación de testimonios de forma institucionalizada y las formas alternativas de narración y construcción de la memoria como lo es el arte. Galeano revisa de estos autores que las formas artísticas han brindado un nuevo lenguaje a las memorias y han posibilitado a las víctimas a compartir sus experiencias en diferentes escenarios, por medio de un lenguaje totalmente nuevo, audiovisual, sensorial y alegórico. Pese a que es un tema importante en Galeano, no se pretende profundizar aquí en la intrínseca relación entre la memoria y el arte,

por cuanto este tema ya se ha hablado en profundidad en el estado del arte del presente documento.

En este contexto, se hace evidente que las experiencias sufridas por las víctimas son diversas, así como su forma de procesar los hechos ocurridos. En este aspecto, numerosos de los autores estudiados por Galeano en esta segunda categoría determinan que, en el proceso de sanación de la víctima, no sólo el recuerdo y el olvido se hacen esenciales, sino también el silencio. Cada víctima es libre de decir cómo, cuándo y por qué narra sus experiencias, y así mismo decide callar para sanar o procesar aquello que ha vivido y sentido, con el fin de construir, de la manera más sana, su propia memoria del trauma.

Pasando por las *Memorias para la acción colectiva*, dentro de esta perspectiva teórica tomadas por varios de los autores estudiados por Galeano, se centra en el estudio del aspecto más conflictivo y de resistencia de la memoria. Es decir, que estos tipos de memoria se cuestionan sobre la hegemonía y el poder determinista de ciertas instituciones o estructuras, a menudo estatales, para dar a la memoria un componente oficial, histórico y por ende digno de ser preservado.

Estos estudios se centran a su vez en la importancia de las acciones sociales y políticas de una comunidad para su desarrollo, por lo que estudian las iniciativas comunitarias de construcción de memoria, que usualmente van en contra de las miradas hegemónicas, por lo que han sido denominadas como memorias subterráneas, memorias en disputa y resistencias. Esto será observado con mayor detenimiento en el apartado siguiente, ya que es de interés inmediato para el tema en cuestión.

Finalmente la cuarta y última categoría, la que se refiere a las *Metodologías para la producción de memorias*, ahonda mucho más en el aspecto metodológico de la producción de memoria que en su parte teórica. No obstante, esto continúa siendo igualmente importante a nivel teórico, porque los estudios realizados por los autores compilados en esta categoría profundizan en los conceptos del testimonio y la experiencia de vida y, sobre todo, ejemplifican las sutilezas necesarias para la recolección de testimonios en contextos de difícil acceso.

Para clarificar lo anterior, aunque recoger un testimonio puede parecer sencillo a simple vista, en realidad debe ahondarse en las relaciones que se construyen entre los investigadores y las comunidades, entre los entrevistadores y sus entrevistados, ya que en la toma de testimonio se llega a un nivel mucho más profundo de intimidad, en la que la víctima se abre para narrar su pasado, el cual seguramente ha reprimido o guardado durante muchísimo tiempo. La situación resulta incluso aún más delicada cuando se trata de una

comunidad vulnerable, que ha sufrido los horrores de la guerra en carne propia y que ha tenido que pasar por todo un proceso de trauma y recuperación. O en su defecto, que el proceso de investigación y la toma de testimonios se componen como su propia forma de sanación.

De todo lo anteriormente explicado en cuanto a estas categorías, en el caso de *Antígonas Tribunal de Mujeres* veremos cómo confluyen los aspectos de las memorias subterráneas y subversivas de las *Memorias para la acción colectiva* y la toma de testimonios de las *Metodologías para la producción de memorias*. De esta forma, se espera clarificar cada uno de los conceptos y ponerlo en contexto, en clave de *Antígonas Tribunal*, con el fin de compaginar cada una de las teorías aquí expuestas con el tema en cuestión.

El testimonio y las memorias subterráneas

Tal y como ha observado Galeano (2017) a lo largo de todo su texto, al hablar de una construcción de memorias, especialmente en escenarios de comunidades afectadas por situaciones de violencia, se relaciona inmediata el concepto de testimonio. Este acto se posiciona como la forma en que las víctimas pueden poner en palabras, a través de la narración, aquello que les ha ocurrido y puede ser así recogido por los investigadores o los entes adecuados para tal fin. A partir de este análisis, Galeano recoge los aportes de Elsa Blair (2008) y Natalia Quiceno (2008), cuyas reflexiones teóricas resultan también importantes para el presente análisis.

Así, Blair (2008) indica que al dotar al hecho de narrativa y transformarlo en testimonio, se le brinda una transcendencia en la esfera y, por tanto, un potencial político. El testimonio, dependiendo de su uso, puede tener un uso político que vaya más allá de la narración de los hechos, emociones y participantes de un recuerdo específico, pues puede utilizarse para hacer justicia, para determinar la memoria colectiva o para hacer historia. No obstante, Blair también indica, apoyada desde las reflexiones de otros especialistas, que las víctimas pueden escoger entre el recuerdo, el olvido y el silencio. Ya hemos visto anteriormente las razones por las cuales una víctima podría escoger el olvido, pero aquí se ahondará también en los motivos para el silencio.

Los planteamientos teóricos enunciados por Elizabeth Jelin y citados por Blair (2008, p. 105) y por Galeano (2017, p. 88) indican cinco posibilidades por las cuales una víctima podría escoger el silencio cuando se trata de recolectar testimonios o de pasar por un suceso traumático. En primer lugar, se considera que el trauma causado por el hecho ha sido de tal

magnitud que genera problemas en el habla y la comunicación de la víctima. En segundo lugar, la necesidad de guardar su intimidad puede llevar a las víctimas a guardar para sí mismas el recuerdo y el testimonio de lo ocurrido, bajo la lógica de que no siempre el sufrimiento y el horror padecido deben ser expuestos de manera pública.

En tercer lugar se observa una posición de la víctima en la que, pese a que no se silencia realmente, se observa a sí mismo como un actor externo del hecho, sin involucrarse realmente en él. La cuarta causa refiere explícitamente a los riesgos o peligros a los que puede estar expuesta una víctima al contar lo sucedido, bien porque su entorno sea hostil ante dicha revelación o bien porque su integridad física, mental o emocional pueda verse comprometida, lo que le inhibe de hablar. Finalmente, la quinta causa hace referencia al interlocutor, ya que una víctima dará testimonio y hablará siempre y cuando se sienta escuchada y tenga confianza plena en su interlocutor.

Quiceno (2008) también ha hablado del silencio a la hora de dar testimonios, y de la importancia de determinar no sólo la palabra sino el trasfondo de la misma y el trasfondo de aquello que se calla. Hay razones ocultas en cada palabra y silencio, especialmente cuando se trata de las víctimas de violencia en el marco de conflictos. Esta autora ha determinado así tres dimensiones del silencio: “el silencio como estrategia de sobrevivencia, el silencio como recurso para conservar la intimidad del dolor y el silencio como expresión de dolores crónicos, sucesivos y sin recuperación” (Quiceno, 2008, p. 202).

De esta forma, se observa un evidente paralelismo entre lo indicado por Quiceno y Blair con respecto al silencio de las víctimas. No obstante, otro de los temas en los cuales confluyen sus planteamientos es en lo que ambas denominan la *Puesta en escena* o escenificación del testimonio. Ambas coinciden en que la toma de testimonio se da en un lugar propicio y adecuado para ello, dentro o fuera de la comunidad, de carácter público o privado y con las condiciones propicias para hacerlo. En esto hay una cierta escenificación del contexto, la búsqueda de un público que se adapte a las necesidades de los testimonios y un espacio que sea propicio para la narración, para que cada individuo exprese su verdad. No obstante, Blair realiza una oportuna crítica al concepto de la “verdad” en los testimonios, ya que se da una lucha de poder entre otros testimonios hegemónicos y se excluyen aquellos mucho más vulnerables, al no ser considerados como verdad.

Desde esta exclusión es posible pasar al siguiente tema, el de las memorias subterráneas, cuya denominación ya determina unas memorias ocultas, incluso misteriosas, que se alejan de los cánones hegemónicos de la sociedad, las instituciones y el poder estatal. Una vez más nos encontramos con los planteamientos de Elsa Blair (2011), quien establece

una contraposición entre lo que ella denomina las memorias dominantes y las memorias subterráneas (tomando el concepto de memorias subalternas del argentino Michael Pollak pero cambiando el término). A través de esta diferenciación se establece entonces lo que se ha venido dilucidando a lo largo de todo este trabajo investigativo: la existencia de unas memorias que son mucho más difundidas y respetadas que otras.

La construcción de memoria, y especialmente en Colombia, se trata siempre de una pugna entre poderes y contrapoderes, donde aquellas memorias imperantes y poderosas se imponen sobre aquellas que cuentan con menos recursos para ser difundidas y aceptadas por la comunidad. Teniendo en cuenta además que las memorias están intrínsecamente ligadas al territorio, en Colombia los territorios más apartados y olvidados por el aparato estatal son aquellos más alejados de las zonas urbanas. Son, además, los espacios que más han sido devastados por los horrores de la guerra y olvidados posteriormente por la institucionalidad al generar una historia oficial del conflicto.

Blair lanza, de forma muy acertada, la siguiente pregunta: ¿Cómo definir quienes tienen la legitimidad para narrar y hablar? En Colombia es claro que no todas las víctimas y comunidades cuentan con los mismos recursos para exponer sus memorias y sus hechos, y por tanto aquellas víctimas mayoritarias e invisibilizadas (en su mayoría personas pobres, campesinos, mujeres y demás comunidades vulnerables) son silenciadas. Sus memorias se convierten en memorias subterráneas, en contrapoderes contruidos lejos de la institucionalidad y de los relatos hegemónicos.

Habiendo explicado a nivel teórico los planteamientos del testimonio y las memorias subterráneas, conviene cuestionar entonces el papel que encuentran estos planteamientos en *Antígonas Tribunal de mujeres*, y por ende en el presente trabajo investigativo. Pese a que no se ahondará de manera profunda en este aspecto, pues es un correspondiente a la tercera parte de esta tesis, se dará una pequeña pincelada, a modo de conclusión preliminar del presente apartado.

Las memorias subterráneas en *Antígonas Tribunal* se hacen evidentes desde el primer momento de la historia, cuando las *Madres de Soacha*, las sobrevivientes del genocidio de la Unión Patriótica y las estudiantes y abogadas víctimas de montajes judiciales muestran sus verdades. Son víctimas que han sido sistemáticamente silenciadas, a través de amenazas de muerte, como las sufridas por Maria Ubilerma Sanabria, una de las madres participantes de la obra, que conllevaron a su posterior exilio del país (Briceño, 2020), o la muñeca de amenaza y la carta contra su familia sufrida por Soraya Gutiérrez, presidenta del colectivo de abogados

José Alvear Restrepo, encargado de casos de paramilitarismo y despojo de tierra (Satizábal, 2020a).

También sus verdades han sido puestas en tela de juicio por implicar como victimarios a individuos del ejército o la alta esfera política del país, cómo a las madres de Soacha que insistían en la inocencia de sus hijos, o los cuestionamientos lanzados por la fiscal (representando cuestionamientos auténticos) contra la denuncia de Orceni Montañez por el genocidio de sus compañeros de la Unión Patriótica por parte del ejército nacional de Colombia (Satizábal, 2020a). En otras palabras, sus memorias subterráneas han sido invisibilizadas por sus victimarios, aquellos que ostentan un discurso institucional y hegemónico, unas memorias dominantes.

El testimonio, no obstante, se hace menos evidente. A pesar de que el entramado general de la obra tiene como objetivo el que las mujeres den su testimonio de los hechos ante el público, para que este se convierta en juez y tribunal de sus verdades, en realidad el testimonio se encuentra a una profundidad mucho mayor. Al momento de construir la obra de manera colectiva y de crear el texto, Carlos Satizabal y su equipo debieron tomar el papel de investigadores y tomar testimonio colectivo de las víctimas, que no habían podido contar su verdad, o que la habían contado tantas veces que ya no se sentían escuchadas. Así, estos conceptos se encuentran en cada aspecto de esta obra teatral, convertidas las memorias y vivencias en arte a través de la poética.

2.3 Poética y poetización

Para dilucidar el concepto de la poética, que ha sido tradicionalmente un concepto mucho más propio de los estudios literarios que de los sociales, conviene acercarse a su fuente primigenia. Es innegable la relación histórica de los conceptos académicos que se manejan en la actualidad con aquellos planteamientos y postulados realizados por los antiguos filósofos griegos. En este caso Aristóteles, quien definió el concepto de la Poética desde sus propios planteamientos y desde lo que ya habían estudiado (aunque muy superficialmente) su maestro Platón y los filósofos sofistas que le precedieron (López, 2001).

Sin embargo, para fines del presente trabajo es necesario preguntarse lo que es la Poética para Aristóteles. Por tal motivo, a lo largo del presente apartado se intentará dilucidar el concepto a través de la mirada de López (2001), antes de entrar en el análisis de la *Memoria Poética* de Carlos Satizábal. López (2001) afirma que Aristóteles escribió su obra de La Poética sin pensar jamás en hacerlo público. Aquello que ha llegado hasta nuestros días y que lleva por título La Poética es solamente un cúmulo de anotaciones e información dispersa

que el Estagirita (cómo también era conocido Aristóteles) utilizaba para dar sus lecciones y que, por ende, daba forma a través de la expresión oral y el continuo de sus cursos.

Para los griegos, la palabra daba vida y forma a la vida en las *polis* y, por tanto, era merecedora de la atención y a introspección que le daban los antiguos filósofos griegos, especialmente cuando la oralidad se imponía como modelo de comunicación y preservación de la cultura. Por tal motivo, la Poética y la Retórica, que han sido artes casi hermanas y concebidas de maneras muy unidas, han tenido un importante desarrollo en el pensamiento aristotélico. La poesía, no obstante, era vista por algunos filósofos ajenos a la enseñanza aristotélica (e incluso por el mismo maestro del estagirita) como un arte engañoso, cuyo lenguaje engañaba el alma y producía sentimientos de terror, de anhelo o de empatía por los personajes representados (López, 2001).

Algunos de los filósofos, cómo Platón, Pitágoras o el sofista Gorgias de Leontino, hablaban de artes miméticas (no necesariamente en esos términos) para definir a las artes, puesto que su objetivo era principalmente producir imitaciones de la realidad. La pintura imitaba las imágenes, la música los sonidos y la poesía pretendía imitar las emociones humanas, al hacerlas sentir en el espectador como si fueran suyas propias. Aquí, López (2001) permite ver en su análisis aquello que todos hemos sentido en algún momento al leer una novela, ver una película o presenciar una obra teatral; la empatía que se genera al conectar con un personaje y sentir aquello como si fuésemos parte de la historia es lo que los griegos conocían como la *apáte*.

La *apáte* es el resultado de una mimesis exitosa o afortunada, pues, como supo ver muy bien Gorgias, la representación mimética y por tanto ficticia de incidentes que afectan a otras gentes son capaces, merced al mágico poder de la palabra, de estimular en quienes la perciben sentimientos similares a los que les provocarían esos mismos incidentes ficticios si les ocurrieran de verdad (López, 2001, p. 189).

A partir de estos planteamientos, donde la poesía generaba sentimientos de terror y compasión, Aristóteles ha establecido dentro de su teoría el concepto de la *kátharsis* o la purificación, en la que indicaba que la poesía y, más específicamente, la tragedia buscaba purificar emociones diversas provocándolas en los espectadores, de igual forma que se podían remediar enfermedades o situaciones por medio de la danza o la música. No obstante, la poesía continuaba siendo tema de debate entre los filósofos griegos, pese a que Aristóteles hizo todo lo posible por conciliar los planteamientos contrapuestos.

Al tratarse de un arte mimético la poesía trabaja con universales que pretende imitar, al igual que la pintura, la música y la danza. Cada una pretende imitar aspectos concretos de la realidad a través de un lenguaje específico; este lenguaje, de acuerdo a lo reinterpretado por

López (2001), no pretende mostrar “*lo que hizo o dejó de hacer o padecer Alcibíades un día determinado, sino lo que un personaje hizo o padeció en consonancia con su carácter*” (López, 2001, p. 191).

Desde este apartado comenzamos a ver el por qué la poética se ha convertido en la madre de los estudios literarios. Ya hemos visto el rigor de la poesía en arrancar las emociones de los espectadores, pero aquí se observa lo que puede denominarse como la construcción de un personaje a través del tema central de la poesía: las acciones y pasiones humanas. La poesía (y por extensión el teatro, la novela o las artes narrativas) pretende mostrar el desarrollo de un personaje y su actuar a partir de su carácter y su personalidad concreto. Si un personaje actuase de una forma que no le corresponde según las expectativas del espectador, entonces no es un personaje bien construido y por ende dejará insatisfecha a su audiencia.

De acuerdo con Aristóteles, es en la imitación bien lograda donde se encuentra la belleza y, por tanto, de dónde se pueden extraer las emociones adecuadas para generar esta catarsis. Y al imitar cosas que generalmente el espectador encuentra atroces o repulsivas, como el asesinato, la muerte o el secuestro, pueden generar sentimientos adecuados si están bien imitadas, porque lo que genera el placer estético es en realidad un placer intelectual al reconocer en la pieza lo que se ha imitado.

Los temas que aborda el estagirita en cuanto a la poética, no obstante, no se limitan solamente a la catarsis y la construcción de personajes (o mimesis) sino que también ha tocado lo que en la actualidad aborda los temas del estilo de escritura. Cada autor (o poeta, en términos aristotélicos) posee un estilo único de escritura, su sello personal que lo identifica como un artista. Sin embargo, para que su trabajo se convierta en poesía, es necesario que cuente con un ensamblaje lógico y argumental, logrado a través de lo que Aristóteles denomina como la cohesión y la unidad orgánica de la obra poética. Esto, a fines prácticos, se asocia muchas veces con la ya conocida fórmula del principio, parte media y desenlace que es común a muchas de las obras artísticas narrativas, pese a que posteriormente la innovación haya permitido salirse de estos cánones determinados y romper los límites en cuanto a lo que puede o no hacerse en el campo de la estilística.

Habiendo visto entonces el desarrollo de la poesía en Aristóteles, se puede inferir que la Poética es el estudio de la palabra hecha imitación y transformada en algo estético y que, en consecuencia, genera una serie de emociones en quien se acerca a ella. Bajo este concepto de imitación poética o, más pertinentemente, de poetización, puede entenderse entonces que la mayor parte de las esferas de la vida son susceptibles de convertirse en poesía, si se les aplican las palabras correctas. Esto puede interpretarse como que la poesía, y por extensión el

arte, puede infiltrarse en todas las esferas sociales por medio de la poetización de conceptos que le son propios a las disciplinas sociales.

Siguiendo esta lógica, es conveniente recalcar la relación que realiza Abad (1989) entre la Poética y la Retórica como los conceptos que, gracias a sus interacciones y superposiciones entre sí, engendraron posteriormente la teoría de la literatura. La Retórica, no obstante, conocida tradicionalmente como el arte de persuadir, es entonces la madre de la política moderna, pues a ella recurren los profesionales de este oficio con el fin de persuadir a sus electores, aliados y contradictores. Esta relación genealógica genera entonces una familiaridad, convenientemente ignorada, entre el hijo de la poética, es decir las artes miméticas que ya se han visto en López (2001) y la política.

Por tal motivo, es posible encontrar autores que han tratado las expresiones artísticas en ciertos escenarios y la han denominado como una poetización. Tal es el caso de Ramírez (2017), que realiza un análisis del fenómeno teatral latinoamericano, en la que se evidencian los movimientos artísticos y teatrales y sus temáticas, las cuales giran cada vez más en torno a las problemáticas sociales que se viven en estos países. A través de esta poetización de la política, se entiende el arte como un instrumento de lucha de las causas sociales, que permite a los sectores más vulnerables tener un espacio dónde expresar de manera segura sus ideas e ideales.

De esta forma, puede inferirse que cualquier concepto es susceptible de ser poetizado, pues es susceptible de convertirse en arte o, en término aristotélicos, de ser imitado por el arte. Es así entonces como el arte puede permear todas las capas de la sociedad, pese a que a simple vista pase desapercibido y a veces sea incluso concebido como un aspecto ajeno a su entorno, en escenarios donde el arte es entendido como externo y extraño, en lugar de como una representación fidedigna de la realidad. El arte que lentamente permea los aspectos públicos, especialmente en una sociedad como la colombiana donde el arte es necesario para encontrar una reconciliación adecuada, se pueden encontrar numerosos ejemplos de la poetización. En este caso en particular, para cerrar el presente marco teórico, se atenderá a la poetización de la memoria o la memoria poética, como concepto ofrecido por Carlos Satizábal, director de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

La memoria poética o la poetización de la memoria

Carlos Satizábal habla constantemente de una memoria poética, pero es una que debe ponerse en contexto. No se refiere a una serie de obras desconectadas que ponen en poesía

memorias del pasado sin más. En realidad, se está refiriendo a todo el arte y la poesía que ha surgido, está surgiendo y debe surgir en referencia al conflicto armado colombiano y su posterior proceso de postconflicto. “*Hemos vivido por más de medio siglo en guerra: las instituciones del Estado, la economía, la sociedad, la cultura y el relato nacional oficial se han organizado alrededor de ella, y para ella*” (Satizábal, 2020b, p. 412).

Por medio de esta cita, Satizábal determina la lógica guerrillista que ha gobernado casi todas las esferas de la sociedad colombiana desde el inicio del conflicto armado, e incluso desde los inicios de la violencia en Colombia a mitad del siglo pasado. Desde entonces, las narrativas oficiales se han configurado de tal forma que han sido utilizadas bien para negar los horrores de la guerra o bien para justificarla. Y durante toda la historia, algunos de los sectores violentados del país han necesitado de la memoria poética para hacer contrapeso a esta invisibilización sistemática.

En Colombia es común escuchar que los periodistas, escritores y comunidades son silenciados de diversas formas, o directamente difamados para que no se les crea aquello que denuncian. No obstante, el arte tiene un efecto importante en las personas y en las historias que cuenta, y ha sido la poetización de estas denuncias las que han permitido que lleguen a la narrativa oficial, a los ojos de las comunidades y hayan sobrevivido aún hasta nuestros días. Satizábal presenta numerosos ejemplos de este fenómeno, los cuales serán observados a continuación.

A través de *La vorágine*, de José Eustacio Rivera, se poetizó el genocidio y la esclavitud de los pueblos indígenas que habían sido puestos a trabajar en las caucherías para lucrar a las empresas multinacionales. El autor ya había denunciado antes este hecho como periodista y político pero nadie le creyó, y fue sólo a través del arte que quedó registro de lo ocurrido. Más tarde se volvería a este tema desde el arte, por medio de la afamada película de Ciro Guerra titulada *El abrazo de la serpiente* (Satizábal, 2020b).

María Cano, película filmada en 1990 por Camila Loboguerrero, narra la historia de esta mujer y la gira realizada por ella y el recién fundado partido socialista, así como la huelga de los obreros petroleros contra la multinacional Tropical Oil en 1927. La masacre de las bananeras, conocida por tener lugar en 1928 en el marco de la huelga de los trabajadores contra la multinacional United Fruit Company, también ha sido retratada y poetizada por diversos artistas y obras. En el marco de la ley que prohibía las huelgas y perseguía a los socialistas, esta masacre fue ocultada y silenciada por el aparato estatal y rescatada por medio de la memoria poética que la hizo pública.

Algunas de las pinturas de Débora Arango, la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y las novelas de Gabriel García Márquez relatan la masacre de las bananeras y la poetizan. En su tiempo, las autoridades intentaron ocultar el acontecimiento y el presidente de ese entonces, Miguel Abadía Méndez, defendió la postura de que no había pasado nada y dio un conteo de cuarenta y siete víctimas, huelguistas armados y peligrosos frente a una milicia que había actuado en defensa propia. García Márquez, por medio de la voz de sus personajes en *Cien años de Soledad*, consiguió alzar la voz al afirmar que habrían sido probablemente tres mil los asesinados en aquel espeluznante capítulo de la historia colombiana.

Otros de los ejemplos que son enlistados por Satizábal son las novelas *Viento Seco*, de Daniel Caicedo y *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeázabal, que cuentan lo ocurrido tras el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y la época de la violencia. *Guadalupe años sin cuenta*, obra de teatro del grupo *Teatro La Candelaria*, también cuenta la historia de Guadalupe Salcedo Unda, líder campesino levantado en armas y su lucha contra la oligarquía colombiana antes del comienzo del conflicto armado colombiano.

De esta forma, es posible encontrar numerosos ejemplos de memoria poética que han rescatado del olvido aquellas historias y narrativas que han querido ser ocultadas por la narrativa hegemónica. Sin embargo, el arte en tanto que instrumento también ha sido utilizado por la oligarquía como forma propagandística de la lucha contrainsurgente, de la lucha contra las guerrillas, contra los campesinos, contra los comunistas. Contra ese enemigo interno instaurado por la lógica estadounidense exportada en Colombia durante la última mitad del siglo XX. Este arte, sin embargo, no puede llamarse memoria poética de acuerdo a Satizábal, porque aunque utiliza los mismos instrumentos para contar historias, está hecho en función de un propósito guerrista y no se cuestiona las diversas realidades del país, como sí lo hacen otras producciones.

Un ejemplo claro de esto, que Satizábal denuncia a lo largo de su discurso, son las novelas, películas y series que han tenido como eje central el fenómeno del narcotráfico, las cuáles él denomina como narconovelas o narcoseriados. Se ha señalado que estas ficciones engañosas, como las denomina Satizábal, son narrativas que promueven un imaginario donde abunda el odio, la venganza y el desinterés. Donde los espectadores observan e interiorizan un enemigo en las guerrillas, aún cuando estas han buscado una salida política y negociada al conflicto. Este imaginario ha dejado lugar a una cultura guerrerista que indica que la única salida posible a este conflicto es la victoria militar en contra de estas personas, calificándolas

como malas y poniendo al Estado colombiano, sus instituciones y representantes como unos salvadores.

Ha sido una guerra psicológica y cultural que utiliza recursos del arte para manipular las emociones y los hechos de la guerra y conformar los imaginarios que justifican y reclaman la guerra, al mismo tiempo que se nos ocultan sus causas y se asocia la rebeldía, la lucha por la paz y por la justicia social con el crimen (Satizábal, 2020b, p. 424).

Por tal motivo, Satizábal refiere a una crítica poética necesaria para superar este escenario de odio, venganza, desesperanza y mentira. Utilizar el arte de manera adecuada y sus instrumentos, como la emoción estética y la pasión reflexiva para criticar aquello que se ha hecho en el país durante tanto tiempo, eliminar la manipulación emocional que ha generado el Estado y la oligarquía y pensar en un gran proyecto artístico que reúna la memoria poética del país y cuente esas narrativas históricamente silenciadas.

Para conseguir este objetivo, es preciso contar no solamente con la memoria poética de las víctimas, que se ha escrito de forma casi clandestina y presentada en pequeños escenarios y comunidades, sino también la memoria poética de la insurgencia. Los guerrilleros que participaron en esta guerra también tienen sus relatos que necesitan ser contados por ellos mismos, sin que sean juzgados ni calificados de terroristas o inhumanos. Para Satizábal, es necesario tejer una memoria poética común que permita arraigarse en el sentir colectivo de la nación colombiana. Y la paz tiene que ser arte, literatura, poesía, danza, música y teatro, para que puedan sanarse los horrores vividos y mutar la cultura de la guerra y de la muerte en una de paz y amor. Porque, tal y cómo lo indica Satizábal en la siguiente cita: “La poesía es la memoria que pervive, el juego que transmuta el dolor y el horror en canto, en fuerza para perseverar en la existencia, en los goces de la vida, en los misterios de la muerte” (Satizábal, 2020b, p. 435).

3. “ANTIGONAS TRIBUNAL DE MUJERES”: UNA MIRADA A TRAVÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA Y LA MEMORIA POÉTICA

Antígonas Tribunal de Mujeres se ensambla como un proyecto que reúne la lucha sin descanso de diversas mujeres que han sufrido los horrores de la guerra, y que han sido además doblemente víctimas, al ser silenciadas, humilladas y perseguidas por buscar la verdad de lo ocurrido con sus seres queridos. Esta obra en cuestión es una mimesis² entre el arte y el conflicto, donde se crea una producción con sentido social que busca darle voz a estas mujeres cuando anteriormente no la habían tenido. De acuerdo con una entrevista realizada por mí al director Carlos Satizábal el 22 de agosto de 2021, el comienzo de *Antígonas* proviene desde un trabajo de organización de artistas con la Corporación Colombiana de Teatro.

A través de este trabajo, han surgido numerosos encuentros con organizaciones de víctimas del conflicto armado interesadas en los espacios artísticos y en la creación de proyectos y acciones de esta índole. En el marco de estos espacios, se realizó un gran evento performático en la Plaza de Bolívar de Bogotá, sede del poder colombiano dónde se encuentran emplazados el Congreso Nacional, el Palacio de Justicia, la Alcaldía Mayor de Bogotá, entre otros, el 27 de agosto del año 2009. Este evento no solamente fue importante debido a su magnitud, ya que recibió cerca de 300 mujeres en la plaza, sino que además fue realizado durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y a escasos metros del palacio de gobierno, teniendo en cuenta que este expresidente centró buena parte de su discurso en negar la existencia del conflicto armado, de acuerdo con Satizábal (2021).

Dentro de las organizaciones con las que trabajaba la Corporación Colombiana de Teatro bajo la dirección de Patricia Ariza, se dio la casualidad de que estas organizaciones eran dirigidas también por mujeres y tenían un fuerte trabajo con las mujeres víctimas del conflicto armado. De esta forma el evento que dio origen a *Antígonas Tribunal*, denominado como *Mujeres en la Plaza, memoria de la ausencia, ¿dónde están?*, reunió a multiplicidad de miradas de mujeres víctimas del conflicto armado colombiano en busca de una protesta y una lucha por lo ocurrido.

² Recordando el concepto aristotélico de la mimesis citado por Lopez (2001), la mimesis en este contexto se entiende como la representación que hace el arte de la realidad, imitando no solamente sus aspectos más palpables y visibles sino además sus conceptos más abstractos (como las emociones humanas).

Ya desde esta iniciativa el trabajo colectivo se hacía presente, y la colaboración entre los esfuerzos de Patricia Ariza y Carlos Satizábal eran evidentes, quienes participaron con aportes desde la organización, la música y la producción sonora. A su vez, se contó con el apoyo de las facultades de artes de las universidades colombianas, sus estudiantes e investigadores diversos. A raíz de esta performance, Carlos Satizábal y Patricia Ariza tuvieron la oportunidad de asistir a los hogares de algunas de las mujeres participantes de este encuentro, que ya anteriormente habían estado trabajando en ejercicios de memoria poética a través del teatro en la Corporación Colombiana de Teatro (Satizábal, 2021).

Entre estas mujeres se encontraban en un principio las madres de los mal llamados Falsos Positivos. El informe *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, del Centro Nacional de Memoria Histórica —CNMH— (2013) indica que esta práctica consistió en la realización de ejecuciones extrajudiciales con el fin de presentar a civiles como guerrilleros muertos en combate. El *modus operandi* era usualmente el mismo, donde se engañaba o raptaba a los jóvenes para transportarlos hacia pueblos y veredas alejados de sus lugares de residencia con el fin de ejecutarlos y enterrarlos allí, en busca de que no pudiesen ser fácilmente identificados (CNMH, 2013). De acuerdo con Satizábal, se crearía posteriormente el colectivo *Madres de Soacha*, provenientes de uno de los municipios que fue un caso emblemático de esta práctica, con el fin de buscar verdad y justicia por sus hijos asesinados.

En conjunto con ellas, otro de los grupos de mujeres que se encontraba en el evento *Mujeres en la Plaza* fueron las mujeres sobrevivientes del genocidio político al partido Unión Patriótica (UP). De acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica (2018), la UP nace en el marco de las negociaciones del gobierno del expresidente colombiano Belisario Betancur (1982-1986) con las diferentes guerrillas que atendieron al llamado, entre las cuales se encontraban las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL), el movimiento M-19 y la Autodefensa Obrera (ADO). Este partido, con el tiempo, fue creciendo hasta convertirse en la tercera fuerza política del país, brindando una alternativa frente a los tradicionales partidos Liberal y Conservador (CNMH, 2018).

Carlos Satizábal, en conjunto con el trabajo de las mujeres, poetiza este hecho en medio de la obra, dando cifras concretas de los resultados del poder político adquirido por la UP frente a cargos de elección popular. Tal y cómo indican dos de las actrices en la escena VIII, “[...] en las elecciones de mayo de 1986 la Unión Patriótica eligió 5 senadores, 9 representantes, 15 diputados, 351 concejales y 23 alcaldes” (Satizábal, 2020a, p. 32). Sin

embargo, el CNMH (2018) documenta que, en el marco de una estrategia contrainsurgente orquestada por el Ejército Nacional, la UP fue catalogada internamente como el enemigo que ondeaba la ideología comunista. A pesar de haberse reincorporado a la vida civil, el CNMH indica que el Ejército Nacional nunca realizó una distinción entre la UP, en tanto que civiles, y las FARC, este último siendo considerado como el brazo armado del nuevo partido político.

Satizábal (2020a, p. 32), en los diálogos y la denuncia de la obra de *Antígonas Tribunal*, indica que fueron más de 6300 militantes de la UP asesinados y 515 desaparecidos. En contraste, el CNMH indica que:

Entre mayo de 1984 y diciembre de 2002, el Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH ha documentado 4.153 víctimas de la Unión Patriótica que fueron asesinadas o desaparecidas o secuestradas. Entre éstas, 3.122 fueron víctimas de asesinato selectivo, 544 lo fueron de desaparición forzada, 478 fueron víctimas de asesinatos en masacres, 4 secuestradas y 3 más en otras modalidades de violencia. [...] Para el periodo 1984-2002, Reiniciar reporta 2.049 víctimas sobrevivientes de hechos de violencia como amenaza, tentativa de homicidio, tortura, violencia sexual y violación de garantías judiciales como la detención arbitraria o las judicializaciones infundadas, desplazamiento forzado y exilio. Entre éstas, 1.098 son víctimas de desplazamiento forzado y exilio, 353 lo son de amenaza, 249 de tentativa de homicidio, 151 de detención arbitraria, 116 de tortura, 80 de judicializaciones infundadas y 2 de violencia sexual (CNMH, 2018, p. 105).

Los anteriores datos arrojan un espectro de víctimas aproximado a la cifra dada por Satizábal en la obra teatral. Estos datos, a su vez, son recopilados de parte de la Corporación Reiniciar, la cual surgió a partir de las mujeres supervivientes del genocidio político que estaban en busca de demandar al Estado colombiano por lo ocurrido con la UP. Este grupo también se encontraba participando en el evento *Mujeres en la Plaza* que sería el predecesor de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Tal y como precisa Satizábal en la entrevista, parte del proceso de preparación y documentación para este evento consistió en asistir a las casas de las mujeres víctimas, sobre todo a las de los grupos mencionados anteriormente, y allí mostraron los retratos y objetos de sus familiares desaparecidos (Satizábal, 2021).

Es a través de estos objetos que empieza a forjarse la idea de la obra, ya que a través de estos objetos se observan rastros de la memoria de las víctimas y del recuerdo de sus seres queridos, de su vida personal y de lo que compartieron juntos. Gracias a esta muestra de objetos, Carlos Satizábal propone a estos grupos de mujeres, tanto las *Madres de Soacha* como las supervivientes del genocidio político de la UP, la realización de un trabajo mucho más pequeño y centrado que *Mujeres en la Plaza*, transportando este ejercicio de memoria desde la plaza pública hasta la sala teatral.

Sin embargo, Satizábal precisa que, una vez se comenzó con la realización del trabajo, se vio pertinente la inclusión de algunos casos más, entre los cuales se encontraba el caso de

las mujeres defensoras de derechos humanos que han defendido a las *Madres de Soacha* y que sufrieron también de una persecución por parte del Estado. Este hecho se registró por medio de una persecución del Departamento Nacional de Seguridad (DAS) que espío y persiguió a estas mujeres, organizadas en un colectivo de abogados.

Por último, un caso que también terminó haciendo parte del proyecto de *Antígonas Tribunal de Mujeres* fue el de las líderes estudiantiles que fueron víctimas de montajes judiciales. De acuerdo con Paladines (2021), la Unidad de Investigación Periodística (UIP) de la Universidad Politécnico Gran Colombiano entregó a la Comisión de la Verdad en Colombia un informe en el que se relataban los montajes del que habían sido víctimas cerca de 10.000 estudiantes entre los años 2000 y 2018, de los cuales cerca de 9000 han sido por el delito de rebelión y 1100 por el de terrorismo.

De esta forma, se buscó poetizar casos tomados directamente de la realidad social y de los horrores de la guerra para compartir las vivencias de estas mujeres. Finalmente, una vez se decidió cuáles serían los casos que estarían dentro del proyecto de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, Carlos Satizábal fue explícito en que deseaba que estos casos no se contaran de forma genérica, sino que fueran a partir de la experiencia de cada una de las participantes. Es decir, no se pretendía contar lo ocurrido con los falsos positivos, la unión patriótica, los montajes judiciales y las persecuciones a las abogadas, sino que se pretendía contar la historia de cada una de estas mujeres y de sus seres queridos.

Así mismo, a modo de hilo conductor entre las historias, Carlos Satizábal elige un último caso a presentar: el caso de *La Antígona de Sófocles*. Se realiza un pequeño resumen de la historia de Antígonas para las mujeres, de forma que estén enteradas del contexto, y una vez allí el paralelismo se hace casi evidente: se trata de una mujer que ha perdido a un ser querido (un hermano en este caso) y que no puede enterrarlo, pues se le ordena que quede insepulto por la ley del hombre. Contra todo poder autoritario y patriarcal dado por Creonte, el antagonista de esta obra, Antígona toma la decisión de enterrar a su hermano, darle santa sepultura y otorgarle la digna muerte que merece, sin importar las consecuencias que esto pueda acarrearle.

De esta forma se constituyó este cuerpo de Antígonas colombianas que serían ayudadas por las actrices profesionales del grupo *Tramaluna Teatro*, quienes no solamente estarían a disposición de las necesidades de las mujeres víctimas, sino que además actuarían de complemento en las escenas en que se requirieran personajes adicionales como Antígona, Ismene o la fiscal, entre otras. Para concluir con este fragmento del análisis, se procederá a dar una pequeña presentación de cada una de las mujeres participantes de la obra, con el fin

de conocer quienes son antes de adentrarse de lleno al proceso de poetización de las memorias y de creación de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

Los siguientes nombres aparecen tanto en el guion de la obra, creado colectivamente y organizado por Carlos Satizábal, puesto a disposición pública en el catálogo de la Universidad Nacional de Colombia, como en la muestra audiovisual de la obra de teatro que se encuentra en la plataforma de videos *Youtube*. Aquí se contó con la participación de tres de las madres de Soacha: Lucero Carmona, María Sanabria y Luz Marina Bernal, quienes a través de los objetos de sus hijos nos cuentan quiénes fueron ellos y cómo continúan presentes en sus vidas.

De parte del genocidio político de la UP se encuentran los testimonios de Fanny Palacios y Orceny Montañez, quienes presentan lo sucedido con sus familias y seres queridos. Por último, los casos de Mayra López Severiche, encarcelada durante un año por montaje judicial, acusada injustamente por los delitos de rebelión y terrorismo, y Soraya Gutiérrez, presidenta del colectivo de abogados José Alvear Restrepo, quien fuera víctima de espionaje estatal. Estas son las protagonistas de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres* que poetizaron sus memorias y las presentaron como una forma de resistencia y de denuncia a través del arte.

3.1 Construyendo la obra: Antígona cómo poetizadora del horror

La escritura del guion que hila toda la narración alrededor de *Antígonas Tribunal* obedeció a los procesos seguidos por Satizábal de la creación colectiva establecida por Santiago García y Enrique Buenaventura. El proceso utilizado por Satizábal para la obra teatral fue una suerte de herencia de estos modelos de creación establecidos hace bastante tiempo; el director a su vez detalla en entrevista cómo fue este proceso de creación desde el primer momento de trabajo con las mujeres víctimas del conflicto armado (Satizábal, 2021).

En un primer momento, antes de la escritura del guion, se realizó un boceto que llevó el proceso de trabajo por dos vías paralelas: la investigación sobre la Antígona original de Sófocles y la poetización de las memorias de las mujeres (Satizábal, 2015). En tanto que director, Satizábal compartió con el grupo la necesidad de recrear escenas que reprodujeran el mito de Sófocles, ya que había ciertos paralelismos que podían ser utilizados para retratar la realidad de estas mujeres y la búsqueda constante de justicia y verdad para sus muertos por medio de la rebeldía de Antígona.

Es pertinente recalcar que Satizábal consultó con el grupo, en lugar de tomar la decisión de manera arbitraria. Tal y como se estableció anteriormente en el marco teórico, el proceso de la creación colectiva elimina la jerarquización entre el director y los

actores/actrices, dejando estos últimos ya no a la subordinación de su director sino a un papel mucho más importante y protagónico en cuanto a la toma de decisiones de la pieza teatral (Briceño, 2020). De esta forma, Carlos Satizábal y Patricia Ariza, pese a que actuaban en calidad de consultores y directores, estaban también sujetos a lo que pudieran indicar las mujeres víctimas con respecto al proceso creativo.

De esta forma Satizábal, en paralelo con la investigación sobre el mito y la recreación de las escenas referentes a la Antígona griega, propuso a cada una de las mujeres participantes que escogieran unos objetos y fotografías con el fin de presentar su caso hacia las demás. En medio de este proceso creativo se consideró pertinente la presentación de estos casos hacia un tribunal imaginario, pues fue la herramienta que encontraron de forma más adecuada para poder darle unidad a todo el relato, a modo de hilo conductor, concordando así con el deseo de enfocar la obra hacia el concepto de justicia para las víctimas y el propósito de denunciar los hechos atroces por los que estas mujeres tuvieron que pasar (Satizábal, 2021).

Retomando los postulados de Santiago García presentados anteriormente por medio de Briceño (2020), el método de la creación colectiva descrito por él establecía una serie de pasos en los que se encontraban, en un primer momento, la investigación, el análisis y posteriormente la teatralización de esta investigación a través de las improvisaciones. De acuerdo a lo relatado por Satizábal, tanto en su texto del año 2015 como en la entrevista realizada en el 2021, una vez que las mujeres habían decidido lo que iban a contar a través de los objetos de sus seres queridos, procedieron así al proceso de la improvisación. A través de esta técnica, las mujeres contaban la historia de sus seres queridos y, en palabras de Satizábal, *“encontraban aquello que no podían dejar de decir”* (Satizábal, 2021).

En un principio, estas improvisaciones no tenían un límite de tiempo, pues se buscaba originalmente que las mujeres pudieran contar sin problema todo aquello que ellas consideraran importante. Naturalmente, esta estrategia llevó a que las primeras improvisaciones dieran como resultado monólogos de alrededor de cuarenta minutos, que aunque aportaban datos valiosos para la poetización de sus memorias, no podían ser presentados al completo en una obra teatral que debía durar poco menos de dos horas. Para salvaguardar esta problemática, el público que escuchó las improvisaciones (es decir, las mujeres oyentes) debían analizar cada uno de los aspectos de la improvisación, los hechos, la historia y los movimientos, y contar qué fue lo que vieron en la presentación (Satizábal, 2021).

A partir de los análisis realizados por sus compañeras, cada una de las mujeres fue encontrado el sentido de su discurso y los elementos más importantes de las improvisaciones,

por lo que fue construyendo cada una su parte, su pequeño pedazo de guion, que quedaría finalmente plasmado en la versión final. De esta forma, cada una de ellas colaboró desde su experiencia personal en el proceso de escritura, poetizando así la memoria que tenían y configurándola en historias y canciones que serán analizadas a profundidad más adelante. Cabe notar que, al tratarse de una creación colectiva, el método prevé que el guion sea constantemente construido y deconstruido, modificado por la colectividad del grupo en función de lo que se requiere para una historia.

Carlos Satizábal habla al respecto de estas modificaciones que, naturalmente, no llegaron al corte final de la obra teatral debido a problemas logísticos, de facilidad y de disponibilidad de algunos de los participantes. De acuerdo con Satizábal, originalmente se había pensado en la posibilidad de crear lo que este denominó unos “Coros de la justicia”, que consistían en coros que articularan de manera adecuada cada una de las historias a modo de transiciones. El objetivo inicial consistía en que los coros fueran realizados por las abogadas del colectivo, que entrasen desde el público e interactuasen con él, animándolo a hacer preguntas y a alzar la voz en un coro colectivo que incluyese al público (o al tribunal, en realidad).

Sin embargo, debió cambiarse esta construcción escénica por una mucho más realizable, de forma que el grupo llegó a la conclusión de que la música y la danza sería el instrumento ideal para hilar cada una de las historias y de las escenas presentes en *Antígonas Tribunal*. Para la fecha en que se realizaba el montaje de la obra teatral, se dio la coincidencia de que un amigo de Carlos Satizábal y Patricia Ariza, el coreógrafo y bailarín ecuatoriano Wilson Pico se encontraba en Bogotá. Al establecer contacto con los dos directores, se mostró sumamente interesado por el proceso emocional que se estaba haciendo con las mujeres víctimas y se ofreció a participar por medio de la composición de la coreografía, mientras que la música estuvo a cargo de Carlos Satizábal.

Ya se ha visto anteriormente en el marco teórico, con los planteamientos de Buenaventura desde Dölz-Blackburn (1993), que el teatro es un sistema con multiplicidad de códigos y lenguajes y que, por tanto, aportan algo distintivo a cada escenario dónde son incorporados. Las danzas están presentes a lo largo de toda la obra para darle dinamismo a la narración, para permitir que sea el cuerpo el que hable cuando el resto de los lenguajes no pueden decir más, mientras que las canciones aportan no solamente una forma dinámica de tratar el texto, sino la emocionalidad propia de las mujeres al realizar sus denuncias.

Esto se hace especialmente evidente con las canciones presentadas por una de las madres de Soacha. Lucero Carmona canta a lo largo de la obra dos canciones a su hijo,

poetizando así sus emociones y compartiéndolas con el público (es decir, con el tribunal), por medio del lenguaje sonoro. Estas canciones se encuentran consignadas tanto en el guion de la obra, publicado por la Universidad Nacional de Colombia, cómo en el registro audiovisual de la misma que se encuentra en el canal de youtube *Suacha en imágenes*.

Tabla 1: Canciones de Lucero Carmona a su hijo

Primera canción	Segunda canción
<p>Fuente: Satizábal, 2020a, pp. 21-22 Suacha en imágenes, 2014, (0h10min36sec – 0h11min35sec)</p>	<p>Fuente: Satizábal, 2020a, p. 37 Suacha en imágenes, 2014, (0hrs42min51sec – 0hrs44min04sec)</p>
<p>Osito de felpa, juguete de mi hijo, de mi pequeñito que una madrugada se llevó el Señor, al verte tan solo creerás un sueño que tu fiel amigo ya se haya ido para no volver. Tus ojos de vidrio no saben del llanto, del amargo llanto, que dejó en mis ojos desde que él se fue. Osito de felpa, yo sé que lo extrañas, dame tus manitas, que yo fui su madre, tu amiga seré.</p>	<p>Nunca jamás te voy a olvidar, aunque no estés a mi lado, hijo mío tú te fuiste hijo mío, me dejaste, nunca más te volveré a ver, jamás podré apartarte de mi mente, aunque te hayas ido al más allá, por más que intente llevar este vacío, Dios conmigo siempre estará. Como hubiera querido irme yo primero, me quedé sola y muy triste con este gran dolor, tu imagen llevo siempre aquí en mi pensamiento, como un tatuaje prendido aquí en mi corazón. Hijo por siempre serás mi gran amor.</p>

Fuente: Creación propia

Lucero Carmona encontró en la música la forma de expresar sus emociones por la pérdida de su hijo, lo que se evidencia en la letra de ambas de sus canciones, que son presentadas en dos escenas distintas y alejadas entre sí en el continuo de la obra teatral. El motivo por el cual no se presentaron juntas permanece desconocido, pero parece obedecer a un tema de hilo narrativo, debido a que la primera canción es presentada a modo de contexto, dónde se presenta su hijo Omar Leonardo Triana Carmona y se establece la conexión con sus objetos personales como el oso de felpa, que protagoniza el primer canto.

La escena que contiene el segundo canto, en cambio, es una explicación del camino por el que Lucero ha tenido que pasar para encontrar alguna información que la condujese

hasta el paradero de su hijo. En ambos contextos, los cantos evidentemente muestran las emociones que ha cargado Lucero durante tanto tiempo; el oso de felpa que puede ejemplificar tanto una representación material de Omar, como a la misma Lucero. En este sentido, puede interpretarse no solamente que en realidad Lucero le está cantando a su propio hijo, sino que además se está cantando a sí misma con el fin de extraer las emociones que ella misma ha cargado durante tanto tiempo.

Durante la representación de ambas canciones (que se encuentra en el canal de Youtube), se hace notoria la emoción que se mueve no solamente en Lucero sino en aquel que escucha y absorbe la realidad en la que está siendo sumergido durante la obra de *Antígonas*. Este movimiento de la emoción recuerda así a aquello mencionado por López (2001) y referido en el marco teórico, en el que el poeta consigue crear la mimesis de estos sentimientos y conceptos universales para mover así las emociones de sus espectadores. El poeta (al igual que el filósofo) trabaja con los universales del mundo para su arte, con aquellos conceptos y abstracciones que se entienden de manera universal, y con ello consigue imitar no solamente la realidad visible y palpable, sino situaciones ficcionales que mueven al espectador.

Estas mujeres no están contando ficciones, puesto que están expresando al mundo aquello que les ha ocurrido a sus seres queridos, pero al poetizar estos recuerdos han recurrido a la *ápatē* aristotélica y han generado una mimesis tal que los espectadores estimulan sus propias emociones y sienten lo que sienten las mujeres víctimas cómo si el hecho desgarrador les hubiese ocurrido a ellos mismos. Al escuchar las canciones interpretadas por Lucero, es innegable no pensar en el sentimiento que provocaría la pérdida de un hijo, o lo que significaría para nuestra madre nuestra desaparición y asesinato por parte del Estado.

La poetización observada en *Antígonas Tribunal* no se limita no obstante a las canciones que emulan emociones. Un ejercicio como el realizado por las mujeres en la obra teatral permite tomarse licencias creativas para contar la historia, no sólo poetizando las memorias de forma rítmica y narrativa, sino añadiendo otros elementos y jugando con la fantasía. La presencia de Antígona en la escena de apertura es una prueba de ello; en un acto que sólo permite la fantasía del teatro, los espectadores aceptan sin inconveniente que Antígona haya viajado en el tiempo y se encuentre a la cabeza de estas mujeres, presentando sus casos como iguales e incluso buscando todavía hacer justicia para su hermano Polinices.

A lo largo de toda la obra, se alternan entre los testimonios de las mujeres y escenas de Antígona y demás personajes de la obra original de Sófocles. Estas escenas fueron escritas por Carlos Satizábal y presentadas a las mujeres, de forma que pudieran servir no sólo de hilo

conductor hacia la justicia, sino también como una explicación al paralelismo realizado entre la Antígona original y los testimonios de las mujeres (Satizábal, 2021). En primera instancia, luego de la primera escena donde las mujeres se presentan ante el tribunal y hacen su declaración de intenciones, se puede ver una escena donde se encuentran Antígona y su hermana Ismene.

Antígona: Está insepulto, vamos a enterrarlo.

Ismene: No porque nos matan

Antígona: Un solo instante, estamos aquí entre los vivos y toda la eternidad allá abajo con los muertos.

Ismene: (*Se separa de Antígona, corre al proscenio, y habla con un grito sordo, susurrado*). ¡Te van a matar!

Se encuentran cara a cara.

Antígona: Si muero antes de tiempo a eso yo lo llamo ganancia.

Ismene: Estás loca.

Antígona: Llámalo locura, me debo a él. (*Ríe*) (Satizábal, 2020a, p. 19-20).

A simple vista, parece observarse que este texto fuese directamente tomado de la Antígona original de Sófocles, no obstante se trata de una adaptación del prólogo de la obra original, donde ambos personajes se encuentran manteniendo una conversación de naturaleza similar sobre las consecuencias éticas y jurídicas de la acción que Antígona está por emprender al enterrar a su hermano Polinices. Es a él (a Polinices) a quien se debe Antígonas, quien en su amor hará todo lo posible por darle santa sepultura tal y como lo establecen las leyes divinas. En realidad, podría decirse que esta adaptación de Satizábal sintetiza *grosso modo* lo esencial de este prólogo. Tanto es así, que el único rastro de similitud que podría encontrarse con la obra original radica en el siguiente diálogo:

Antígona: Nada te pediré, y si decidieras luego a obrar, nada harás junto conmigo que me cause placer. Piensa lo que quieras. Yo lo sepultaré. Me será hermoso morir por hacer esto. Yaceré junto con el que amo, amada por él, por haber tramado una acción piadosa. Porque es más largo el tiempo durante el cual debo ser agradable a los de abajo que a los de arriba, pues allí yaceré para siempre. Tú, si te parece, desprecia lo que es valioso a los ojos de los dioses (Granero, 1972, p. 50).

Las acepciones griegas de los muertos, la creencia en el inframundo y en las almas que vagan por el mundo al no recibir los ritos funerarios encuentran su lugar dentro de la narrativa de Antígona, pues es tal el caso de muchas de las víctimas familiares de estas mujeres. En un escenario de conflicto, donde los hijos y familiares fueron desaparecidos o asesinados por agentes armados, haber conseguido un funeral se constituye casi como un milagro. Por tanto, este hecho se ha poetizado en la obra de Antígonas dentro de las apariciones de los personajes griegos que aparecen en la obra original.

Tal es también el caso del sabio Tiresias, un adivino ciego que narra a Creonte su propio destino y el de Tebas. Esta figura mitológica aparece no solamente en *La Antígona de Sófocles*, sino en muchas de las obras predecesores de la tradición griega, ya que este oráculo se configuró como el consejero político y espiritual de la antigua ciudad de Tebas. Por ende, era no solamente una gran figura pública sino también una fuente de inspiración poética cuando se trataba de representar un vínculo entre los dioses y el ser humano. Carlos Satizábal aprovecha esta figura y esta conexión entre lo divino y lo mundano para traer a Tiresias y darle nuevos diálogos, escritos exclusivamente por el director de *Antígonas Tribunal*.

Tiresias se posiciona aquí en un espacio y tiempo intermedios, donde no puede establecerse del todo en donde se encuentra ni saber qué papel está ejecutando. Es posible imaginar dada la composición de la escena, que se encuentra en su cueva en Grecia, escuchando las profecías y predicciones provenientes de los dioses. Pero en realidad es un espacio que se alterna entre este y el espacio del Tribunal de mujeres, ya que antes de que termine la intervención de Tiresias, se puede observar una pequeña interacción con María Sanabria, quien ha entrado en escena para presentar su caso.

Una vez que Tiresias se posiciona en escena, se presenta como un hombre extraño, incluso estafalario, alejado de la sociedad, con el cabello tan largo que no pueden verse sus propios ojos, tal y como se observa en la fotografía del Anexo 4 del presente documento. A simple vista en *Antígonas Tribunal*, no puede saberse que Tiresias es ciego, y ni siquiera puede saberse que se trata de este personaje ya que nunca se escucha su nombre en la escena. Sólo aquel que pueda captar e interpretar las diferentes referencias que son hechas por su diálogo a la figura del Tiresias griego podría entender que se trata de una reinterpretación de este personaje que ha tomado la escena para servir de mediador nuevamente entre los hombres y los dioses, o en este caso los muertos. De esta forma, es posible comparar los diálogos realizados por ambos Tiresias en ambas obras, tal y como se observa en la siguiente tabla.

Tabla 2. Comparativo entre el Tiresias de Sófocles y el Tiresias de Satizábal

Tiresias de Sófocles	Tiresias de Satizábal
Fuente: Granero, 1972, p. 140-141	Fuente: Satizábal, 2020, p. 22-23 Suacha en imágenes, 2014, (0hrs12min22sec – 0hrs14min30sec)
[...] Al irme a sentar en el lugar desde el cual suelo observar los augurios, donde se reúne toda clase de pájaros, percibo un extraño sonido de aves que gritaban con funesto y confuso furor. Me di cuenta también que con sus garras se destrozaban y	¿Qué será de nuestro pueblo?... Le pregunté a las aves, pero su canto ha enloquecido, comieron de los muertos y ahora sus cantos son indescifrables.

<p>mataban las unas a las otras; el ruido de sus alas no era imperceptible. En seguida, presa del temor, recurrí a los ígneos sacrificios sobre las ardientes aras. El fuego de mis ofrendas no brillaba, sino que la húmeda grasa de los muslos se consumía sobre la ceniza, hacía humo y salpicaba, la bilis saltaba por el aire y se esparcía de la grasa que los cubría. Oráculos inútiles de oscuros sacrificios: así lo he sabido por medio de este niño, pues él es mi guía como yo lo soy para otros. La ciudad padece esta enfermedad a causa de tus designios. Por nuestros altares y todos nuestros hogares están llenos de las presas arrancadas por las aves y por los perros, del cadáver del hijo de Edipo, en mal hora caído en la batalla. Y por eso los dioses ya no aceptan las plegarias de nuestros sacrificios, ni el fuego de los muslos ni emiten las aves sonidos de buen augurio, porque están saciadas con la sangre coagulada del cadáver [...].</p>	<p>Le pregunté a la llama de los sacrificios, pero la grasa no arde, y el fuego no asciende.</p> <p>Bebí la hierba de los sueños, y vi la pesadilla. Vi las tumbas sin nombres y los cuerpos despedazados en ellas. También oí el grito de mis hermanos muertos que fueron arrojados a los hornos de los trapiches de la caña. Y escuché... escuché, el estruendo de las guadañas y las motosierras. También oí a los hijos muertos hablándoles en sueños a sus madres y mostrándoles el camino hacia sus tumbas anónimas.</p>
--	--

Fuente: Creación propia.

Tiresias da este monólogo en la obra original para advertir a Creonte de las consecuencias que puede llegar a tener el acabar con la vida de Antígonas luego de que esta ha finalmente enterrado a su hermano Polinices. De acuerdo con el oráculo, al decir que las aves se han atacado entre ellas y que el fuego de sus ofrendas no brillaba y la grasa se consumía, todos los augurios que se observan son malignos y traerán desgracias a Tebas. El paralelismo con el Tiresias de Satizábal es evidente al indicar que el canto de las aves ha enloquecido, la grasa no arde y el fuego no asciende. En ambos escenarios se pretende mostrar lo mismo, que los dioses no están de acuerdo con la sangre derramada de forma innecesaria ni con todos los muertos que han quedado insepultos.

Tiresias dominaba diversas formas de adivinación que se observan en sus apariciones en las obras clásicas griegas. Una de ellas era la predicción a través del comportamiento de las aves, lo que explica su preocupación en el comportamiento de estas. El siguiente fragmento habla sobre una experiencia psicotrópica: al beber la hierba de los sueños se induce en un estado meditativo y observa así a los muertos en Colombia. Escucha los gritos de todos aquellos que fueron arrojados a las fosas comunes bajos los “hornos de los trapiches de la caña”. Esto hace referencia a los molinos de las industrias paneleras, principalmente presentes en la zona de Norte de Santander, uno de los lugares adonde fueron llevados los hijos de las madres de Soacha para ser asesinados, de acuerdo con sus denuncias (Satizábal, 2020a).

Las guadañas y las motosierras también guardan un significado importante que ha sido poetizado en este fragmento. Ambos son instrumentos asociados a la muerte en distintos contextos; la guadaña ha sido tradicionalmente un instrumento asociado a la figura icónica de

la muerte, donde una figura envuelta en tela negra se pasea con una guadaña con el fin de cosechar las almas. Las motosierras, en el contexto colombiano, han sido asociadas cada vez más al uribismo, el movimiento político del expresidente Álvaro Uribe Vélez, debido a la brutalidad de sus políticas de seguridad y a la asociación en el imaginario colectivo de este individuo con los actos de violencia (falsos positivos, masacres, violaciones a los derechos humanos, etc.) cometidos durante su mandato por parte del ejército nacional y los grupos paramilitares.

Para terminar con el análisis de este fragmento del diálogo de Tiresias, conviene revisar la última parte, referente a los sueños. Ya Briceño (2020) da cuenta de este párrafo en la superposición entre el mito y la realidad, entre el discurso griego y el contexto local colombiano. En este aspecto, menciona que la ficción y la realidad se entremezclan de manera oportuna, recordando que en otro momento de la obra, Lucero Carmona indica que su hijo le habló en sueños y le señaló el camino hacia su tumba.

Lucero: [...] Una noche llegué cansada, cierro mis ojos y sueño con mi hijo viéndolo sentado, me decía: madre, quiero comer unos huevos, pero quiero que me los prepare mi tía. Mientras eso sucedía yo me fui a una casa, una casa vieja, donde me atendió un hombre con bigotes enroscados y barba pequeña. Allí buscamos en un libro muy grande el nombre de mi hijo, pero jamás apareció. Cuando salgo de allí, hay un río enorme. Regreso a donde estaba mi hijo. Hijo, ¿tú vas a estudiar? Él me señala unas gradas y me dice: sí mami, allá, donde mueren las cigarras.

Normalmente los sueños suelen ser un recurso narrativo en el arte que permite agregar un toque de fantasía a la obra en sí. Tanto en la literatura, como en el cine y en el teatro, los sueños permiten jugar con aspectos de la trama que de otra forma no pudiesen ser posibles. En este caso, sin embargo, el relato del sueño de Lucero con su hijo tiene un efecto diferente; saber que el relato es verdadero, y que Lucero se comunicó con su hijo a través de los sueños acerca al espectador mucho más al hecho, ya que este tipo de acontecimiento, a mi parecer, se acerca más al realismo mágico local de Gabriel García Márquez que a otros tipos de fantasía.

De esta forma, Carlos Satizábal ha mimetizado adecuadamente la realidad colombiana desde una mirada griega, poetizándola por medio de los personajes tradicionales para construir con una perspectiva novedosa, que permita no solamente generar una denuncia sino que permita al público disfrutar en el proceso, por medio de la mimesis lograda. El espectador es capaz de entender o de recordar los horrores de la guerra y el conflicto, e interpretar la forma en que estos elementos griegos toman parte en la narrativa. Sin embargo, todo análisis estaría incompleto sin los aspectos más importantes de la obra, por tal motivo, los siguientes

apartados se concentrarán sobre los testimonios de las mujeres y el último fragmento de la obra teatral.

3.2 *La formación narrativa del recuerdo: testimonios, memoria y resistencia*

Incluir a Antígona como personaje implica inherentemente un llamado a la rebelión. Porque Antígona se ha constituido como un arquetipo de mujer rebelde, desobediente y sin temor de romper las leyes de los hombres con tal de congraciarse con las leyes divinas. Antígona es un símbolo femenino de poder, de lucha y de resistencia, y por ello aquellas producciones que estén permeadas por ella tienen la misma impresión. *Antígonas Tribunal de Mujeres* no es evidentemente la excepción, ya que presenta a un grupo de mujeres que ha luchado contra el mayor enemigo posible, el Estado, en busca de la verdad y la justicia para sus seres queridos, muertos y/o desaparecidos.

Tal y como lo dice María Sanabria, una de las madres de Soacha, en *Antígonas Tribunal*: “Pero en Colombia si decimos, si denunciemos, nos persiguen, nos amenazan, nos desaparecen” (Satzábal, 2020a, p. 24). Tal y como lo establece el informe ¡Basta Ya! Del CNMH (2013), la desaparición o la muerte de líderes comunitarios, líderes políticos y defensores de derechos humanos es una práctica común a lo largo de la historia del conflicto. Aún en la actualidad se continúa esta práctica, casi dando a entender al grueso de la población que todo aquel que busque denunciar situaciones que afecten los intereses de la clase política dominante está condenado a desaparecer. Es contra este sistema que luchan las Antígonas colombianas, que resisten a un Estado que les ha negado toda la ayuda posible, y que sin embargo han buscado la forma de continuar buscando a sus hijos y seres queridos.

La obra de *Antígonas Tribunal* es una presentación de testimonios que han sido ignorados en otras instancias y que han encontrado en el arte y en el escenario su lugar para denunciar. No es fortuito que el primer diálogo de la obra, el abrebocas del espectador a todas estas denuncias, esté escrito de la siguiente forma: “Buenas noches señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar” (Satzábal, 2020a, p. 18). De esta forma, *Antígonas* no solamente pretende ser un escenario de lucha por la memoria de unas víctimas que se niegan a ser ignoradas, sino una presentación de testimonios ante un público que esperan les dé más atención que las autoridades que las ignoraron.

Las memorias aquí presentadas no han tenido plataformas adecuadas de difusión, lo que las ha marginalizado en cierta forma y las ha obligado a utilizar mecanismos diversos. No

obstante, afortunadamente, estas mujeres han encontrado en el teatro su voz y su protesta; tal y como lo indica Satizábal (2021), en una fase previa de lo obra teatral, cuando se preparaban para otro evento denominado *Mujeres en la plaza*, las mujeres han invitado al director y a Patricia Ariza a sus hogares y allí han compartido su testimonio a través de los objetos. La presentación del testimonio de estas mujeres se realiza de diversas maneras, de forma en la que ellas se sientan cómodas al compartirlo con el público y no se sientan cohibidas.

Recordando lo dicho por Briceño (2020), mientras que las mujeres recurrieron a los objetos para presentar su caso, las demás recurrieron a fotografías y otros objetos diversos. En el caso de Fanny Palacios, por ejemplo, no estaba dispuesta a hablar y deseaba simplemente posar junto a retrato de su padre asesinado. De esta forma tuvieron que llegar al acuerdo para que las actrices elaboraran unos diálogos a partir del testimonio de Fanny y presentar su caso por ella. En cuanto a Mayra López, se recurrió a un vídeo debido a que sus recuerdos del año que estuvo presa a causa del montaje judicial le impedían declarar sin llorar.

De una forma alternativa que no reemplaza los aspectos judiciales de la toma de testimonio, sino que los complementa, las mujeres protagonistas de Antígona han conseguido presentar sus casos de forma que el público los conozca, generando memoria colectiva en el proceso. Habiendo poetizado sus vivencias, no sólo han inmortalizado a sus seres queridos por medio del arte, sino que además se han permitido a sí mismas compartir una parte de aquello que les ha sucedido con el fin de crear y construir, con el fin de generar una *memoria para la acción colectiva*, tal y como la definiría Galeano (2017).

Ya se ha observado anteriormente la forma en que Antígonas Tribunal de Mujeres mezcla de manera exitosa la poetización de las memorias y los testimonios con expresiones artísticas. En el apartado anterior se observaba la forma en que se habían poetizado las memorias en forma de canciones para mostrar la parte más emocional y humana de estas mujeres, que no solamente han presentado sus casos ante el público, sino que además han mostrado historias emotivas sobre las vidas que tenían con sus hijos, familias y seres queridos antes de que la violencia de la guerra golpeará a su puerta.

Comenzando con los casos de las madres de Soacha, Luz Marina presenta el caso de su hijo, Fair Leonardo Torre Bernal, desaparecido el 8 de enero de 2008 y asesinado cuatro días después en Ocaña, Norte de Santander (Satizábal, 2020a). De acuerdo con su madre, era un joven de 26 años, neurodivergente, que apenas sabía leer o escribir y no sabía identificar el valor del dinero. A él lo acusaron de ser jefe de un grupo insurgente, al igual a los otros jóvenes desaparecidos de Soacha, inculpados por el mismo presidente Álvaro Uribe Vélez,

quien indicó ante todo el pueblo colombiano que los jóvenes de Soacha “*no se fueron precisamente a recoger café sino con propósitos delincuenciales*” (Satizábal, 2020a, p. 39).

Haciendo lo posible por continuar con la lógica del enemigo, de la lucha contrainsurgente, Álvaro Uribe Vélez expone en estas palabras el discurso general de todo el aparato estatal que estuvo bajo su mandato y que siguió una línea de acción clara. Buscaban enterrar aún más las memorias y las verdades de estas víctimas y sus madres, de forma que quedaran invalidadas sus denuncias. Tan vilipendiada estuvo la memoria de estos jóvenes que a Luz Marina le fue entregada sólo la mitad de los restos de Fair Leonardo y continúa en la búsqueda del resto. Ella, a su vez, indica en la grabación de la obra que la lucha continúa para las madres y familias de más de 5000 jóvenes víctimas de estas desapariciones y asesinatos.

En cuanto al contraste con los hechos y las estadísticas, la CNMH (2013, p. 234) establece que, ya desde los comienzos de esta práctica fue denunciado por investigadores y periodistas que podía deberse a las presiones impuestas por el expresidente para presentar resultados o bajas en combate. De acuerdo al informe, el caso de Soacha fue sin duda uno de los que más impacto tuvo en el país, y se recalca en que Álvaro Uribe Vélez insistió en que se trataba de casos aislados, pese a la masividad de las ejecuciones extrajudiciales, lo que llevó a las organizaciones de Derechos Humanos a denunciar que podría tratarse del resultado de una política generalizada y sistemática del Ejército Nacional.

Regresando al caso de Lucero Carmona, donde se observaba anteriormente las canciones que había creado para cantarle a su hijo y expresar todo aquello que sentía por su ausencia, ahora observaremos la parte más fáctica de lo ocurrido con su hijo. Una vez que la escena III da comienzo, Lucero empieza su monólogo de la siguiente forma:

Lucero: Señor juez, soy Lucero Carmona, una de las madres de Soacha, madre de Omar Leonardo Triana Carmona, mi único hijo, de 26 años, quien fuera asesinado por el ejército nacional en la vereda Monteloro, del municipio de Barbosa, Antioquia, el quince de agosto de dos mil siete. Y a este tribunal de mujeres traigo la camisa preferida de mi hijo (Satizábal, 2020a, p. 20).

El diálogo está construido de forma que asemeje a un testimonio judicial, presentando el nombre de su hijo y su edad, así como la fecha y lugar en donde fuera asesinado por el presunto autor material del delito, a saber, el ejército nacional de Colombia. A simple vista, dicha escena sólo presenta esos datos importantes para el esclarecimiento del caso de Omar Leonardo, puesto que los demás relatos de la escena son sobre la vida de Omar y Lucero antes de su muerte. No obstante, en una escena posterior, Lucero vuelve a tomar la vocería y relata su odisea jurídica para encontrar su hijo y esclarecer lo ocurrido con él.

La memoria de estas mujeres, por sus características, se ha constituido como memorias subterráneas que han sido ocultadas, negadas, cuestionadas o simplemente ignoradas. Satizábal toma también estos hechos de cuestionamiento constante sobre sus verdades y las expone dentro de la escena para dar a entender no solamente por lo que tuvieron que pasar las mujeres protagonistas, sino también para dar un guiño sobre lo que ocurre con muchos de los relatos de víctimas en Colombia.

Lucero cuenta que el 8 de noviembre de 2011 se desplazó con su abogada a Medellín, para ser atendida por la juez veinticuatro penal militar, donde se le hacen las siguientes preguntas: “¿usted sabía que su hijo pertenecía a las águilas negras, que su hijo era narcotraficante para las Farc, que su hijo traficaba armas para las Farc?” (Satizábal, 2020a, p. 37). El mismo tipo de cuestionamientos se puede observar en otros casos por medio de actores estatales, que pretenden deslegitimar las denuncias y minimizar las muertes de las víctimas. El tono de sumisión, casi de condescendencia, utilizado por Lucero al recitar estos cuestionamientos, y el mismo tono que se esconde en la redacción de las preguntas puede observarse en otro de los casos presentados en la obra: el del genocidio de la UP.

Al entrar Orceni Montañez a escena, se escucha de inmediato una tonada de trompeta, que entona la melodía de la Unión Patriótica, *Yo te daré una rosa*. Se pasea por el escenario clamando su monólogo, relatando los hechos ante el tribunal. Allí, indica que su esposo, José Alfredo Ávila López y cuatro compañeros más fueron asesinados, el 26 de junio de 1986. Indica que fueron detenidos, desaparecidos, torturados, asesinados y luego arrojados sus cuerpos a la carretera en el municipio de Chipaque, cerca de Bogotá. Una de las actrices la escucha y la interroga, con un tono de incredulidad y superioridad, pareciendo indicar que lo dicho por Orceni sólo son mentiras.

Fiscal: [...] Señora Orceni Montañés, diga a este despacho si tiene alguna prueba o indicio diferente a las entregadas por usted en el año de 1987, o si usted se reitera en lo dicho.

Orceni: No, ninguna diferente. Me reitero en los autores materiales de la masacre.

Actriz tres: ¿O sea que usted todavía cree que el asesinato de su esposo y sus demás acompañantes fue hecho por agentes del Estado?

Orceni: Sí, miembros del F2, estación 7 de la policía de Bogotá.

Actriz tres: Y usted ¿no cree que pudo haber sido, no sé, por alguna mujer, por un lío de faldas o alguna vendetta de barrio?

Orceni: No, por ninguna de esas razones. (*Muestra la foto de su esposo y la cuelga en la cuerda*). A José Alfredo y a sus compañeros los mataron por motivos políticos, por ser militantes de la Unión Patriótica.

Actriz tres: Entonces fue porque su partido político combinó las formas de lucha.

Orceni: No, esa aseveración es una gran mentira, utilizada por los funcionarios

públicos, entre ellos los militares, para justificar el genocidio contra la Unión Patriótica. (Satizábal, 2020a, p. 31-32).

Pese a que se indica que hay una tercera persona participando en este diálogo, en la versión grabada de la obra que se encuentra en internet esta conversación se da exclusivamente entre Orceni y la fiscal. En el anterior diálogo se observa claramente cómo Orceni es atacada una y otra vez por la fiscal, pues esta se niega a creer en la versión de la mujer. Continúa constantemente suponiendo que el asesinato de los compañeros de Orceni no fue elaborada por agentes del Estado, minimizándola como una vendetta de barrio, o insinuando que el partido había “combinado las formas de lucha” para indicar que habían continuado con el ejercicio armado y por tal motivo las fuerzas estatales debieron intervenir.

Se ejemplifica en una sola escena la humillación por la que deben pasar las víctimas frente a los actores del Estado al minimizar sus denuncias e ignorar la posible culpabilidad de agentes del ejército nacional. Se borran las memorias de las víctimas y sus relatos, se ignoran los hechos y se entierran estas memorias que se convierten en memorias exiliadas, subterráneas, silenciadas. De la misma forma que se han ignorado las constantes masacres ocurridas alrededor del país, como aquellas denunciadas en la obra a través de los cantos presentes en la escena VI.

Pese a que en esta escena no habla ninguna mujer víctima, son las actrices las que toman la voz de los damnificados por las masacres, representando a las hermanas del desaparecido. Por medio del canto, las actrices comienzan a relatar lo ocurrido en los Montes de María; los paramilitares llegaron muy temprano en la mañana, con una lista en la mano como era común en las masacres, y fueron de casa en casa buscando a las personas de su lista. Sacaron a todos a la plaza, sin hacer distinción entre hombre, mujer y niño, e iniciaron la matanza. La actriz canta, poetizando y convirtiendo en bello el acto horrible de perder a un hermano: “*Santa María señores, licencia vengo pidiendo, licencia pido señores, licencia me estoy muriendo, que mi Hermano se ha marchado, se ha marchado para el cielo*” (Satizábal, 2020a, p. 28).

Buscando el cuerpo de su hermano, las mujeres continúan diciendo que aquello no sólo ocurrió en los Montes de María, sino también en la Guajira, en el Putumayo, en Arauca, en Atrato y en el Catatumbo. Denunciar tantos hechos y tantos años de guerra se hace imposible, pero se intenta, pues la obra ha buscado abarcar diversidad de acontecimientos que han azotado a las zonas más alejadas y olvidadas del país. Sólo unos pocos han luchado en pro de la revitalización de estos pueblos, en busca de los derechos que por tanto tiempo les

han sido negados. Y a estos defensores también los matan, los desaparecen, los judicializan o los persiguen.

Así como ocurrió con el caso de Soraya Gutiérrez, directora del colectivo de abogados José Alvear Restrepo, quien fuera amenazada y perseguida por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) y cuyo caso se encuentra relatado en una de las escenas de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*. El colectivo, en el marco del trabajo de investigación adelantado por la Comisión de la Verdad en Colombia, ha preparado el informe *Defender la Vida*, en el cual se realiza una investigación exhaustiva sobre el contexto en el cual se dieron los casos de violaciones, asesinatos y persecuciones a defensores de derechos humanos, entre los cuales se encuentra el caso de Soraya (Cajar, 2018).

La escena que poetiza los hechos de persecución hacia Soraya encamina primero al espectador a presenciar un horror antes de explicar lo sucedido. Dos figuras entran al escenario, dos actrices. Una de ellas permanece estática a un lado, la otra lleva un pasamontañas, un vestido rojo y una caja donde se encuentra una muñeca. La extrae y la mueve; a cada movimiento de la muñeca la otra actriz responde, levantando el mismo brazo o la misma pierna que es movida en la muñeca. De repente, la actriz del pasamontañas arranca el brazo de la muñeca, y el brazo de la actriz cae inerte. Le arranca una pierna y la actriz cojea de repente; finalmente, le arranca la cabeza y la actriz cae al escenario, muerta (Suacha en imágenes, 2014, 0hrs48min32secs-0hrs50min17sec).

Ambas actrices salen de escena y entra una tercera, vestida de blanco y con una muñeca más pequeña pero igualmente descuartizada envuelta en un marco que enseña por todo el escenario, tal y como se observa en la fotografía del Anexo 5. Allí, comienza el diálogo que expone el caso de Soraya, con la siguiente frase: “*Esta es la muñeca de amenaza que le enviaron a la abogada Soraya Gutiérrez presidenta del colectivo de abogados José Alvear Restrepo*” (Satizábal, 2020a, p. 41).

En el marco del informe presentado a la Comisión de la Verdad, el colectivo de abogados cuenta lo siguiente:

En el 2005, Soraya y su familia fueron víctimas de graves amenazas nuevamente. Durante la tarde del 14 de mayo de ese año cuando Soraya regresaba a su casa del trabajo, recibió un paquete que había sido enviado por una compañía de correo privada. Ella se lo entregó a la Policía Nacional por miedo a que pudiera contener un dispositivo explosivo. El paquete contenía una terrorífica muñeca decapitada, desmembrada, con los genitales quemados y cubierta de esmalte de uñas rojo con una cruz dibujada en el torso. Junto con la muñeca había una nota escrita a mano que decía: “*usted tiene una familia muy linda. Cuidela, no la sacrifique*” (Cajar, 2018, p. 55-56).

Vale la pena remarcar que Satizábal (2020a) también ha hecho referencia a la nota de amenaza enviada a Soraya, quién la copia exactamente con las mismas palabras y es vista en escena en el registro audiovisual encontrado en Youtube (Suacha en imágenes, 2014, 0hrs50min51sec). Los diálogos subsiguientes entre las actrices en escena permiten al público entrever la naturaleza de este espionaje y este movimiento de desprestigio emprendido por el DAS contra el colectivo de abogados.

La poetización de los hechos realizada a través de los diálogos de la obra habla de que a los hombres del colectivo buscaron desprestigiarlos pública y políticamente, mientras que a Soraya por ser mujer le enviaron esa muñeca, con el aviso de que su familia corría peligro debido a sus actividades como defensora de derechos humanos. De acuerdo a los diálogos explícitos dados en la escena, *“Husmearon el perfume que usa, [...] En su cuenta bancaria, [...] Hurgaron su basura. [...] Se infiltraron dentro de sus amigos, [...] Hicieron un perfil psicológico a partir de las llamadas telefónicas de Soraya* (Satizábal, 2020a, p.42-43).

En contraste, el colectivo de abogados no da indicios de todos estos hechos denigrantes realizados en contra de Soraya, pero si ejemplifican un modus operandi claro de investigación y hostigamiento. De acuerdo con el Cajar (2018), luego de sobrevivir a un primero intento de asesinato en febrero de 2003, tanto Soraya como su familia y las personas cercanas que trabajaban con ellos recibieron llamadas telefónicas para preguntar información sobre el paradero de Soraya, su dirección, sus horarios e incluso el itinerario de sus hijos.

Finalmente, presentando el caso de Mayra López Severiche, estudiante de ingeniería agrónoma de la Universidad de Sucre y lideresa estudiantil, se observa en la obra un testimonio en formato vídeo, ya que de acuerdo a Briceño (2020), Mayra no podía hablar de lo acontecido sin recurrir al llanto de forma que se recurrió a esta forma de expresar aquello que le ha ocurrido. En el vídeo, se explica como Mayra fue montada en una camioneta durante una noche para ser trasladada a las oficinas del DAS para ser acusada de rebelión y terrorismo. Sin orden judicial fue sentenciada y llevada a la cárcel municipal de San Diego donde conocería a su amiga Adela, con quien entablarían una amistad basada en la literatura, la poesía y el arte. Sin embargo, Adela fue desaparecida y Mayra no la volvería a ver desde entonces.

El Estado colombiano, durante buena parte del tiempo, se ha convertido para la ciudadanía en el enemigo que ha debido superar o evitar. El CNMH (2013) recalca de manera constante las ausencias del Estado colombiano en las zonas y poblaciones más alejadas del país, donde su presencia era requerida para cubrir las necesidades básicas de protección a los pobladores. Por otra parte, cuando no ejercía cómo enemigo por omisión, lo hacía por medio

de la acción; las referencias del CNMH a las labores cómplices del Ejército Nacional o de las instituciones estatales en la comisión de crímenes como las ejecuciones extrajudiciales, los montajes a defensores de derechos humanos o las labores de espionaje y hostigamiento realizadas por estas agencias, constituyen una prueba más que sustentada del actuar criminal del Estado colombiano. De igual forma, a través de todos los testimonios presentados en *Antígonas Tribunal*, poetizados gracias a las herramientas del teatro colectivo y la toma de testimonios, se han rescatado los relatos desgarradores de todo lo que vivieron las mujeres a causa de la guerra.

3.3 Epílogo: Antígona en Colombia, por y para ella.

Ya se ha observado anteriormente cómo Satizábal ha tomado los personajes de los clásicos griegos y los ha mezclado con la realidad local colombiana con el fin de crear un elemento poético de denuncia que anude toda la historia de la obra. Ya hemos visto por tanto la forma en que ha utilizado a Antígona y a Tiresias para lograr estos fines, pero falta en el presente apartado realizar un análisis de la última escena de la obra. Esta escena contiene exclusivamente diálogos de Antígona, salvo el último coro que es cantado por todas las mujeres, y sin embargo es la escena más cargada de valor emocional y local, ya que remarca todas las emociones vividas por las mujeres, así como la historia nacional poetizada de tal forma que puede convertirse en denuncia.

Tal y como se muestra en el Anexo 6, observamos en escena a una Antígona solitaria en un primer momento, que relata su monólogo con fuerza y poder. Ella parece dirigirse a Colombia, pese a que no le habla directamente a ella ni al público. “*Soy Antígona, la desobediente, la odiada por los amos y los imperios*” (Satizábal, 2020a, p. 44); esta declaración encarna la verdad de todas las mujeres que han participado en la obra teatral y que han presentado sus testimonios. Ellas han sido las desobedientes que han hecho hasta lo imposible por denunciar y recordar a sus muertos y seres queridos, y por ello se han ganado el odio y el desprestigio de los amos de Colombia, de la oligarquía que prefiere que esta verdad esté oculta (Satizábal, 2021).

El monólogo de Antígona aquí está acompañado naturalmente de cantos para poetizar el horror que comenta. En un momento, indica también que es “*Antígona, la desterrada de las ciudades*” (Satizábal, 2020a, p. 44), lo cual es una referencia a la obra original donde Antígona fue desterrada de su ciudad para ser enterrada viva, rodeada del repudio, el rechazo y el desprecio de todos los demás ciudadanos. Antígona entonces, en esta encarnación que le

ha dado Satizábal, es desterrada de las ciudades colombianas, donde la guerra ha sido vista desde lejos, y se acerca a los territorios en guerra, desde donde clama: “*vengo de las matanzas...*” (Satizábal, 2020a, p. 44).

Lo siguiente que Antígona entona es indudablemente una vergüenza y un dolor inconmensurable en los corazones de los colombianos. Con un ramo de flores comienza a autoflagelarse al compás de las numerosas masacres que han asolado al pueblo colombiano:

Antígona: Soy Antígona, la desterrada de las ciudades. Vengo de las matanzas... (*por cada matanza que nombra se golpea su cuerpo, se hace una limpia con el ramo de hierbas dulces*) de Bahía Portete, de Macayepo, de Mapiripan, de San José, San Rafael, Santa Rosa, de Chinú, del Salao, del Salao, del Salao, de Puerto Bello, Puerto Claver, de Buenaventura, de Buenaventura, de Buenaventura, del Aro, de Sopetran, de Segovia, de Segovia, de Segovia, de Suarez, de Morales, del Catatumbo... (*Cae al suelo y se incorpora, de rodillas*) (Satizábal, 2020a, p. 44-45).

Haciendo cuentas, en total son veintitrés las masacres mencionadas por Antígona, algunas de ellas ocurriendo hasta tres veces en el mismo lugar en diferentes periodos de tiempo, como son el caso del Salado, de Buenaventura y de Segovia. A pesar de que, desafortunadamente, en Colombia han existido muchas más, la escena ejemplifica de manera clara lo que significa para el país toda esta muerte. La actriz que hace de Antígona no solamente parece estar representando allí a este personaje, sino al país entero; con cada nueva masacre mencionada aumenta el ritmo y la fuerza de los golpes que se da con el ramo, hasta que finalmente termina por caer al suelo, cansada. Ella, al igual que el país, no puede resistir mucho tiempo con tanta muerte y violencia azotándole.

La memoria oculta, la memoria invisible, la memoria subterránea que se ha buscado ignorar, se presenta aquí de manera clara y poética, pues es una denuncia evidente contra todo aquello que ha padecido el territorio colombiano durante tantos años de guerra. Esta última hace pensar indudablemente en la situación del país varios años después de la firma del Acuerdo de Paz. De acuerdo con Estrada (2019), aún seis años después de la histórica firma del Acuerdo de Paz, la implementación del mismo bajo el gobierno uribista de Iván Duque ha sido precaria, y la situación de seguridad no ha mejorado. Incluso se menciona que esta situación se ha empeorado en los territorios lejanos en los últimos años, con los asesinatos de numerosos líderes sociales, excombatientes y masacres a civiles.

El clamor de Antígona es entonces atemporal, y su denuncia es un recordatorio de todo lo que ha ocurrido en Colombia y lo que debe recordarse y esclarecerse para que no se vuelva a repetir. Sin embargo, la escena no termina con este clamor. Antígona continúa su monólogo de la siguiente forma:

Antígona: [...] Veo los hilos, veo la urdimbre, veo los tejedores sentados en sus bancos de oro, oigo sus voces y sus manos frotarse: dónde están, dónde están. Que vengan aquí todos esos delirantes tejedores de tanta muerte. Que vengan aquí a responderles a ustedes. ¡Que vengan aquí a respondernos a nosotras!

Cada mujer del coro levanta hacia el Tribunal el objeto que trae en sus manos.

Antígona: ¿Dónde están? Llámenles, llámenles. Ustedes los conocen. Usted le conoce. Usted le conoce. ¿Le conoce? (Satizábal, 2020a, p. 45).

Antígona exige a aquellos que orquestaron la muerte de todos los seres queridos y familiares, al Estado, a los ricos, a los poderosos y la oligarquía que ha sumido a Colombia en guerra durante tanto tiempo, y los convoca ante el público (ante el tribunal) para que respondan por sus crímenes. Que respondan ante las madres por el asesinato de sus hijos, ante las mujeres de la UP por el asesinato de sus compañeros, ante las líderes estudiantiles que enjuiciaron injustamente y ante las abogadas que persiguieron. Y luego de todo esto, Antígona hace la salvedad de que el público los conoce, dando a entender que todos los ciudadanos conocen ya quienes fueron los autores intelectuales de estos crímenes.

Entrar en la recta final de la obra teatral implica así entender finalmente las motivaciones detrás de la materialización del proyecto de Satizábal y recordar su posición frente al arte en Colombia. De acuerdo con la entrevista tenida con él el presente año, es necesario que en Colombia se elabore un gran programa de arte y cultura que permita poetizar los hechos vividos y así construir una memoria compartida desde la música, el teatro, el cine y la literatura. Es un elemento esencial que debe tenerse en cuenta para conseguir la reparación y la reconciliación en un país que ha tenido cómo memoria oficial un relato construido a partir del punto de vista contrainsurgente y que ha negado muchos de los hechos y silenciado todos los horrores vividos en la guerra (Satizábal, 2021).

Sin embargo, conviene también recordar las palabras de Jambrina (2021) sobre la postura que ha de tomar el arte en la reparación y reconciliación nacional. Ella establecía que es necesario tener cuidado de dos cosas importantes: en primer lugar, de no instrumentalizar el arte y otorgarle papeles que no le corresponden para rellenar huecos estructurales a nivel administrativo, democrático y jurídico. En segundo lugar, de no banalizar los testimonios y las narrativas por medio de su puesta en escena, pues esto puede deslegitimar tanto el motivo de la pieza como el de otras que puedan ser producidas.

Viendo los planteamientos contrapuestos de Jambrina y Satizábal, me permito tomar partido y proponer mi interpretación de lo que se requiere del arte para la sociedad colombiana. *Antígonas Tribunal de Mujeres* es una propuesta distinta en muchos sentidos, ya que utiliza memorias y objetos reales para contar una historia que de otra forma no hubiera encontrado lugar. Este tipo de arte es necesario, pero no es el único válido que debe hacerse

en Colombia; la mimesis que consigue el poeta sobre diversos temas puede llevar a que el arte mismo permita transmitir las emociones que han vivido las víctimas por medio de las obras artísticas.

El artista trabaja por medio de la mimesis, pero no por ello busca copiar una realidad ya establecida. Antígonas lo ha hecho, pero otras obras artísticas de diversos géneros pueden tomar el conflicto y sus vertientes como inspiración y crear ficción a partir de ellas. Y este arte seguirá siendo igual de válido al arte testimonial, porque por medio de la *apáte* (es decir, de la mimesis exitosa) podrá seguir generando emociones y transmitiendo saberes aún a pesar de que lo que cuente sea ficcional. Sus personajes e historias podrán ser ficticias, pero la empatía que queda en el espectador de compartir el dolor y la esperanza de una madre, de un hijo, de una compañera, sigue siendo muy real. Después de todo el arte, bien lo ha dicho el estagirita, trabaja con universales (López, 2001).

Estos universales copiados por el artista es lo que requiere Colombia para salir adelante luego de innumerables años en guerra. Aunque Jambrina tiene razón al afirmar que no debe instrumentalizarse el arte para reemplazar el papel del Estado, es necesario que se ponga en el arte un papel de mediador y reconciliador. Esto cobra especial sentido en un país que ha ignorado muchas veces el arte, que no ha dado mucha importancia a sus artistas y cuya población mayoritaria desconoce el valor transformador del arte. Para terminar, citando a Satizábal (2021), es verdaderamente necesario convertir el relato del conflicto en memoria poética, extenderlo, trasmitirlo y reproducirlo a todos los lugares posibles y darle así un espacio en la historia oficial del país; sólo observando este relato desde la poesía y no desde la objetividad es posible dotarlo de matices emocionales que no podrían ser vistos de otra forma.

CONCLUSIÓN

Antígonas Tribunal de Mujeres ha constituido una oportunidad para que las mujeres que han sido víctimas de diversos crímenes de Estado puedan encontrar una voz y un lugar donde no serán invisibilizadas, ignoradas o humilladas. La construcción de este espacio, que comenzó como un encuentro mucho más amplio y que fue convirtiéndose de a poco en un espacio de creación colectiva, ha supuesto un lugar para hilar historias y memorias. Los casos de estas mujeres no han quedado en el olvido ni en el silencio y han sido puestos sobre un escenario con el fin de gritar a viva voz los horrores por los que Colombia he tenido que pasar.

El guion de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, que resultó del trabajo y la construcción colectiva de cada uno de los participantes del proceso, muestra las posibilidades de poetizar las memorias con el fin de convertir los horrores vividos en canto y poesía. La poetización de la memoria o la memoria poética, que se ha concretado en la construcción narrativa de un recuerdo, permite que el espectador se conecte de una mejor manera con las emociones de las víctimas, las vivencias de cada una de ellas y las historias de sus seres queridos que han sido inmortalizadas a través del arte.

De esta forma, se puede realizar un paralelismo entre la poetización de la memoria y la construcción narrativa. La poética nos ha mostrado que el poeta, es decir el artista, imita las verdades universales del mundo para compartirlas con el espectador y permitirle vivir aquello que no ha vivido, sentido como si lo hiciese en carne propia. En ese sentido, el recuerdo y la significación que se hace de él puede ser poetizado al dotarse de trama, esencia y personajes; se transforma y se inmortaliza, se imita una realidad sobre la escena para compartirla con el público, pero también para expiar las culpas y las emociones de las víctimas. Porque al hablar de arte y poesía, también se habla de emociones compartidas, de empatía, de llanto y de sororidad.

Una sororidad que se ha mostrado evidente en las mujeres participantes en el montaje y la puesta en escena de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Recordando cada una de las hipótesis sobre las cuales se planteó este trabajo investigativo, se observa entonces que, una vez que se procedió a realizar el trabajo de poetización de las memorias de las mujeres, se hizo mucho más fácil para ellas el compartir sus vivencias. Los procesos de improvisación que fueron insumo para la construcción del guion permitieron que las mujeres compartieran sus historias

en un lugar seguro, encontrando así aquello que necesitaban decir sobre sus familiares y seres queridos y siendo complementadas con los comentarios de sus compañeras.

No obstante, esta facilidad de expresión por medio del arte tuvo aún sus matices. Recordando el caso de Mayra López Severiche, aunque su presentación debió hacerse en vídeo debido a su incapacidad de expresar y contar su historia, su expresividad fue aún mayor a la hora de cantar en escena una canción compuesta para su amiga Adela. Las canciones permitieron a su vez a todas las mujeres una mayor conexión con cada una de las historias que estaban contando y una conexión emocional con el público.

En cuanto a la segunda hipótesis, a lo largo de todo el trabajo de investigación se ha hecho referencia a la invisibilización de estas mujeres por parte de agentes estatales, que las han marginalizado y obligado a encontrar nuevas plataformas de denuncia para lo ocurrido con sus seres queridos. Las memorias subterráneas que otrora habían estado ocultas por temor a ser violentadas o desaparecidas ahora han sido immortalizadas a través del arte, y más específicamente del teatro. La Antígona griega y las Antígonas colombianas se entremezclan en un mismo hilo narrativo para constituir un cuerpo de mujeres rebeldes y luchadoras, en pugna por la memoria de sus seres queridos y la esperanza de un futuro en el que Colombia pueda vivir tranquila y en paz.

El papel político del arte es puesto de manifiesto no solamente a través de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, sino a través de lo dicho por Carlos Sotizábal, pues se hace patente la necesidad de un gran proyecto artístico de carácter nacional que convierta las memorias en poesía y permita surgir a aquellas memorias hegemónicamente oprimidas. Después de todo, tal y como lo estableciera Aristóteles, al trabajar con universales y con la imitación de la realidad, toda obra de arte tiene el potencial de transmitir emociones a su espectador. Es a través de esta empatía artística que el arte cobra vida e importancia, especialmente en un país donde la emocionalidad parece haberse perdido.

Las décadas en guerra han normalizado la muerte y la violencia y han empujado al ciudadano colombiano a endurecerse con el fin de no quebrarse al escuchar sobre un nuevo horror, cada vez más aterrador que el anterior. Por ello, tal y cómo se ha demostrado a través de la presente tesina, se observa que el arte puede tomar un papel transformador en la vida pública del país. Para ello, no obstante, es necesario que el Estado se transforme profundamente, cambie sus prioridades y permita a los grandes proyectos culturales tener un espacio en la agenda pública.

La coyuntura nacional que vive Colombia en la actualidad puede convertirse en fuente de nuevas investigaciones, y a partir de la construcción y el movimiento del arte en Colombia

es siempre posible realizarse nuevas preguntas en torno al papel del arte en la construcción identitaria y política de las sociedades, así como en la definición y redefinición de las dinámicas sociales, especialmente de una tan controvertida como lo ha sido Colombia luego de tantos años de inequidades y conflictos.

El arte podrá convertirse en un instrumento de transformación sólo cuando otras necesidades estén resueltas, cuando el artista luche por sus derechos y no tenga miedo de morir, de hambre o de violencia, por expresar sus ideas. El trabajo que ha de hacerse en Colombia para conseguir una paz estable y duradera es aún extenso, especialmente en una coyuntura como la actual donde la violencia parece ganar cada vez más terreno. Es entonces el rol de los siguientes investigadores que se cuestionen más ampliamente sobre la poetización de otros aspectos de la vida cotidiana, el rol que debe tener el arte (especialmente el teatro) en la construcción de paz en el país y la importancia de las nuevas propuestas artísticas que han de venir.

BIBLIOGRAFÍA

Abad, F. (1989). Retórica, poética y teoría de la literatura. *Estudios Románicos*, 4, 27-36. Recuperado de: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/78901>

Blair, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos*, 32, 85-115. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/1249/979>

Blair, E. (2011). Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado. *Universitas humanística*, 72, 63-87. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n72/n72a04.pdf>

Briceño, N. (2020). *El reconocimiento como sujeto de derechos por parte de las víctimas del conflicto armado: Antígonas Tribunal de Mujeres*. [Trabajo de Grado. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia]. Repositorio institucional de la Universidad Pedagógica de Colombia. Recuperado de: <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11906/TE-20290.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Botía, J. (2016). *La Antígona de Sófocles como símbolo de protesta social frente al conflicto armado en Colombia*. [Trabajo de Grado. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg]. Academia.edu. Recuperado de: https://www.academia.edu/35042698/La_Ant%C3%ADgona_de_S%C3%B3focles_como_s%C3%ADmbolo_de_protesta_social_frente_al_conflicto_armado_en_Colombia

Cardona, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 12(12), 105-122. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016517>

Carvajal, J. (2018). El relato de guerra: cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia. *Revista Amerika*, 18. Doi: <https://doi.org/10.4000/amerika.10198>

Castañeda, M. (2018). *Antígonas Tribunal de Mujeres: Poética de una memoria reparadora*. [Trabajo de Grado. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá]. Repositorio institucional de la Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/36234/1.%20ANT%C3%8DGON>

AS%20TRIBUNAL%20DE%20MUJERES%20PO%20C3%29TICA%20DE%20UNA%20MEMORIA%20REPARADORA%20PARA%20ENTREGAR.pdf

Castro, J. (2018). *Memorias en conflicto: construcción de lugares de memoria en Tumaco y Bogotá entre 1991 y 2016*. [Trabajo de grado. Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio institucional de la Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/76570/1023925789.2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Centro Nacional de Memoria Histórica -CNMH-. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional, CNMH. Recuperado de: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>

Centro Nacional de Memoria Histórica -CNMH-. (2018). *Todo pasó frente a nuestros ojos. El genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002*. Bogotá, Colombia: CNMH. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2021/08/Todo-paso-frente-a-nuestros-2021.pdf>

Cifuentes-Louault, J. (2018). Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria. *Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine, 1990-2015*, 52, 37-44. Doi: <https://doi.org/10.4000/america.2229>

Chirinos-Bravo, K. (2015). El teatro como espacio de enunciación y agencia: “Antígona tribunal de mujeres, la fuerza de las subalternas” denunciando Estados generizantes. En *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, 295-307, Sevilla: Alciber.

Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo -Cajar-. (2018). *Defender la Vida. Informe a la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad sobre patrones de agresión a personas que defienden los derechos humanos y el territorio en Colombia*. Bogotá, Colombia: Ediciones Ántropos. Recuperado de: https://movimientodevictimas.org/wp-content/uploads/2018/07/cajar_informe_presentacion.pdf

Döhl-Blackburn, I. (1993). Enrique Buenaventura y el nuevo teatro de Colombia: una ruptura con la estética teatral tradicional. *Confluencia*, 8(2), 101-106. Recuperado de: https://www-jstor-org.gorgone.univ-toulouse.fr/stable/27922160?sid=primo&seq=1#metadata_info_tab_contents

Echeverría, L. & Díaz, N. (2016). 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. *Revista Polisemia*, 21, 21-45.

Estrada, J. (2019). Elementos para un análisis político de los efectos del Acuerdo de paz y del estado general de su implementación. En Estrada, J. (Coordinador). *El Acuerdo de paz en Colombia: entre la perfidia y la potencia transformadora*. Bogotá, Colombia: Centro de Pensamiento y Diálogo Político-CEPDIPO. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191108024211/El_acuerdo_de_paz_en_Colombia.pdf

Flórez, L. (2019). *Antígonas, tribunal de mujeres: los desafíos de la adaptación trágica*. [Tesina de grado. Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio digital de la Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/76038/Tesis%20maestr%C3%ADa.%20Laura%20Fl%C3%B3rez..pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Galeano, L. (2017). *Estado del arte de los estudios sociales sobre la memoria del conflicto armado en Colombia 2005-2015*. [Tesina de grado. Universidad EAFIT]. Repositorio digital de la Universidad EAFIT. Recuperado de: https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12491/LeidyMarcela_GaleanoAcosta_2017.pdf;jsessionid=3A7AE047815D8C6A6B9A554AC535DF36?sequence=2

Granero, I. (1972). *Antígona de Sófocles*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas.

Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza. Recuperado de: https://www.academia.edu/17123309/141999311_Halbwachs_Maurice_La_Memoria_Colectiva_pdf

Hayner, P. (2001). *Unspeakable Truths. Transitional Justice and the Challenge of Truth Commissions*. New York, United States of America: Routledge.

Hernández, R.S., Fernández, C.C., & Baptista, P.L. (2006). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw Hill Interamericana. Recuperado de: <http://187.191.86.244/rceis/registro/Metodolog%C3%ADa%20de%20la%20Investigaci%C3%B3n%20SAMPLERI.pdf>

Jambrina, N. (2021). Théâtre et post-conflit : panorama des scènes et des écritures colombiennes contemporaines à l'ère de la construction de la paix. *Amerika*, 21. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/amerika/12924>

Jaramillo, M. & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, 17, 107-112. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2004000100011

López, A. (2001). Reflexiones sobre la poética de Aristóteles. *Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica*, 19, 219-244. Recuperado de: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf

López, N. (2018). La justicia en la narración: el caso de Antígonas Tribunal de Mujeres. *Revista de Estudios Colombianos*, 52, 37-46. Recuperado de: <https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec/article/view/39/21>

Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9, 39-58. Recuperado de : http://eleuthera.ucaldas.edu.co/downloads/Eleuthera9_4.pdf

Nora, P. (1989). Between memory and history: les lieux de memoire. *Representations*, 26, 7-24. Recuperado de: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf>

Paladines, C. (Marzo 23, 2021). El estigma de ser estudiante en Colombia: a más de 10.000 les abrieron procesos por rebelión y terrorismo que terminaron en nada. *Pacifista*. Recuperado de: <https://pacifista.tv/notas/el-estigma-de-ser-estudiante-en-colombia-a-mas-de-10-000-les-abrieron-procesos-por-rebelion-y-terrorismo-que-terminaron-en-nada/>

Quiceno, N. (2008). Puesta en escena, silencios y momentos del testimonio. El trabajo de campo en contextos de violencia. *Estudios Políticos*, 33, 183-210. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/espo/n33/n33a8.pdf>

Ramírez, W. (2017). Poéticas de la militancia en el teatro latinoamericano de creación colectiva. *Virajes*, 19(2), 207-223. Recuperado de: [http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes19\(2\)_11.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/virajes/downloads/Virajes19(2)_11.pdf)

Satizábal, C. (2015). Memoria poética y conflicto en Colombia —a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro—. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9,

250-268.

Recuperado

de :

http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_22.pdf

Satizábal, C. (2020a). *Teatro vivo: una literatura teatral desde la escena*. Bogotá, D.C, Colombia: Facultad de artes, Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <http://artes.bogota.unal.edu.co/cdm/publicaciones/p307>

Satizábal, C. (2020b). Por una memoria poética compartida. Arte, conflicto y paz en Colombia : entre la poesía y el engaño. *Desde el jardín de Freud*, 20, 409-436. DOI: 10.15446/djf.n20.90193

Satizábal, C. (22 de agosto de 2021). Entrevista telefónica a Carlos Satizábal. (D. Prieto Olivares, Entrevistador). Toulouse, Francia – Bogotá D.C, Colombia.

Suacha en Imágenes (3 de noviembre de 2014). *Antígonas, tribunal de mujeres Creación colectiva Tramaluna Teatro*. [Archivo de vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0&t=2142s>

Villa-Gómez, J. & Avendaño-Ramírez, M. (2016). Arte y Memoria: Expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 502-535. Recuperado de: <https://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/RCCS/article/view/2207/html>

ANEXOS

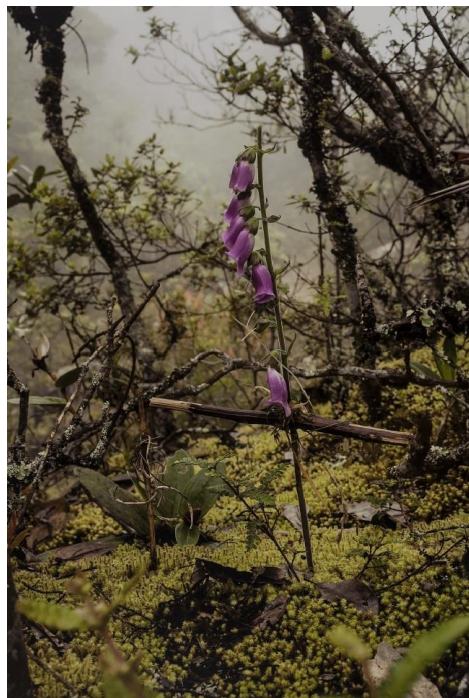
Anexo 1. *El David*, Miguel Ángel Rojas, 2004.



Anexo 2. Silencios, Juan Manuel Echeverría, 2010.



Anexo 3. Campo Santo, Juan Fernando Herrán, 2006.



Tomado de: Página web del Banco de la República de Colombia.
<https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-manto-de-la-serie-camposanto-ap4765>

Anexo 4. Tiresias de Satizábal



Fuente: Suacha en imágenes, 2014, 0hrs13min35sec

Anexo 5. Actriz presentando la muñeca de amenaza



Fuente: Suacha en imágenes, 2014, 0hrs50min50sec

Anexo 6. Antígona hablándole a Colombia



Fuente: Suacha en imágenes, 2014, 0hrs