

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Yo parí un Hijo para la vida y el me parió a mí para la lucha: elaboraciones poéticas y pedagógicas del dolor y la resistencia a partir del performance.

Ana Maria Noguera Durán

Orientador: Dr. Luís Henrique Sacchi dos Santos

Linha de pesquisa: Estudos Culturais em Educação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Porto Alegre

2022

El gesto de agradecer

Agradeciendo, primeramente, a la fuerza del amor y la esperanza que orienta y acompaña mis caminos. Agradeciendo su manifestación, que se hace presente en tantas formas, rostros y alimentos, que fortalecen mi espíritu y hacen más leve esta caminata.

Igualmente, agradezco a las mujeres de mi familia, a quienes admiro por su temple y valentía, por su amor, por su resistencia, por enseñarme desde muy pequeña que el mundo puede ser mejor y que merecemos luchar por ello. Gracias familia por tanta dedicación y comprensión. Gracias por entender mis ausencias y acompañar de tantas formas este proceso, mismo en la distancia, pero manteniéndonos cerca. Sus enseñanzas las llevo siempre presentes a donde vaya.

Le doy gracias, a la fuerza de las mujeres que me acompañan, quienes con sus luchas y conquistas cotidianas transforman realidades. A la inspiración que han traído para este trabajo, esas mujeres a las que el dolor, la injusticia y la desigualdad social no les son indiferentes. Y así, agradezco con suma admiración a las mujeres integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujeres* que con tanto cuidado compartieron sus memorias, dolores y travesías para poder hacer esta investigación. Igualmente agradezco, al director de la obra por su disposición al servicio ¡Gracias!

Gracias a todas las personas que, de diversas formas, me han acogido afectuosamente y que han estado presentes en este proceso, abriendo las puertas de sus hogares, calentando este corazón, sobre todo en los tiempos de la peste y el frío. Gracias a mis amigas, amores y cómplices, por sus cuidados, escuchas, trocas, lecturas y por las tantas lagrimas abrazadas. Soy grata de saber reconocermme en manada.

Gracias a las complicidades, a los pedales, los atardeceres y amores, que avivan mis días con sueños y poesías, indudablemente necesarias para la existencia. Soy grata por tanta fuerza y aprendizaje.

¡Gracias!

Resumen

Esta investigación surge a partir de la articulación entre los campos de la educación y estudios de performance política (TAYLOR, 2010), para problematizar las rutas y caminos que mujeres víctimas y sobrevivientes del conflicto armado y la guerra en Colombia han creado para elaborar sus propias experiencias del dolor y la pérdida, a través de procesos de creación en artes escénicas. De este modo, este trabajo reflexiona sobre cómo estas rutas se constituyen a modo estrategias estéticas, poéticas, pedagógicas y políticas, para tensionar el dolor como expresión de la guerra, que se inscribe en el cuerpo individual y colectivo de una nación. Asimismo, pone en tensión como la elaboración por medio de diferentes lenguajes, como el teatro, ha permitido traer otras formas de narrar y transmitir la experiencia trágica de la guerra, como una denuncia poética y política, reconociendo que estas experiencias, vivencias, memorias y relatos han sido históricamente invisibilizados y amenazados por el poder estatal y la esfera pública (sobre todo los medios de comunicación) en Colombia. En el transcurso de estas rutas, se realiza una indagación para comprender cómo a partir de estas elaboraciones poéticas y performáticas, han construido estrategias para transformar estas narrativas de dolor en formas producción y transmisión de conocimiento sensible sobre la memoria poética de guerra y también en acciones de fuerza y resistencia social. Para delimitar este análisis, esta investigación toma como punto de partida, el proceso de creación, montaje y representación de la obra de teatro colombiana, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, que es conformada por víctimas y sobrevivientes de distintos crímenes de estado. Mujeres que, a partir de su trabajo escénico y su lugar de autorreferencia, entrelazado con la figura mítica de Antígona, han ganado un reconocimiento en la esfera pública en Colombia, devenido en defensoras de los derechos, algunas en lideranzas políticas y mujeres narradoras de su propia realidad y de su propio agenciamiento.

Resumo.

Esta pesquisa surge a partir da articulação entre os campos da educação e dos estudos da performance política (TAYLOR, 2010), para problematizar as rotas e caminhos que as mulheres vítimas e sobreviventes do conflito armado e da guerra na Colômbia tem criado para elaborar suas próprias experiências de dor e perda, por meio de processos criativos em artes cênicas. Dessa forma, este trabalho reflete sobre como esses percursos se constituem como estratégias estéticas, poéticas, pedagógicas e políticas, para ressaltar a dor como expressão da guerra, que se inscreve no corpo individual e coletivo de uma nação. Também coloca em tensionamento como a elaboração por meio de diferentes linguagens, como o teatro, tem permitido trazer outras formas de narrar e transmitir a experiência trágica da guerra, como uma denúncia poética e política, reconhecendo que essas experiências, vivências, memórias e relatos tem sido historicamente invisibilizados e, claro, ameaçadas pelo poder estatal e a esfera pública (sobretudo os meios de comunicação) na Colômbia. No decorrer desses percursos, é realizada uma investigação para compreender como, a partir dessas elaborações poéticas e performáticas, são construídas estratégias para transformar essas narrativas de dor em formas de geração e transmissão de saberes sensíveis sobre a memória poética da guerra e também em ações de força e resistência social. Para delimitar essa

análise, esta pesquisa toma como ponto de partida o processo de criação, montagem e representação da peça colombiana *Antígonas Tribunal de Mujeres*, que é criada por vítimas e sobreviventes de diferentes crimes de Estado. Mulheres que, a partir de sua atuação cênica e de seu lugar de autorreferência, entrelaçado com a figura mítica de Antígona, conquistaram reconhecimento na esfera pública colombiana, tornando-se defensoras dos direitos, algumas em lideranças políticas e mulheres narradoras de sua própria realidade e de seu próprio agenciamento.

Abstract

This research arises from the articulation between the fields of education and political performance studies (TAYLOR, 2010), to problematize the routes and paths that women victims and survivors of the armed conflict and the war in Colombia have created to elaborate their own experiences of pain and loss, through creative processes in performing arts. In this way, this work reflects on how these routes are constituted as aesthetic, poetic, pedagogical and political strategies, to stress pain as an expression of war, which is inscribed in the individual and collective body of a nation. It also puts in tension how the elaboration through different languages, such as theater, has allowed them to bring other ways of narrating and transmitting their tragic experience of war, as a poetic and political denunciation, recognizing that these experiences, livingness, memories and stories have historically been made invisible and, of course, threatened by state power and the public sphere (especially the media) in Colombia. In the course of these routes, an investigation is carried out to understand how, from these poetic and performative elaborations, strategies have been constructed to transform these narratives of pain into forms of generation and transmission of sensitive knowledge about the poetic memory of war and in actions of force and social resistance. To delimit this analysis, this research takes as its starting point, the process of creation, assembly and representation of the Colombian play, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, which is created by victims and survivors of different state crimes. Women who, based on their stage work and their place of self-reference intertwined with the mythical figure of Antigone, have gained recognition in the public sphere in Colombia, becoming defenders of rights, some as political leaders and women narrators of their own reality and their own agency.

Contenido

Narrativas que articulan esta caminata	6
Un contexto difícil de explicar y necesario para poder avanzar	13
Sobre la memoria en Colombia...	18
Estudios de performance, archivos repertorios y denuncia poética de mujeres en acción	22
Cuerpo, dolor y narrativa	28
Desplazamientos en medio de la pandemia	31
Desplazamientos de la investigación en tiempos de pandemia, otras formas de narrarse entre cuerpos y pantallas	34
Sobre los encuentros.	42
Dimensiones y sentires que atraviesan éticas, estéticas y políticas.	45
“Deseo ser reconocida como sobreviviente y no como víctima de la guerra”	52
Uno vuelve siempre a donde amó la vida.	65
Antígonas Tribunal de Mujeres	74
Indagaciones sobre el proceso creativo de Antígona Tribunal de Mujeres.	82
Archivos y repertorios simbólicos, saber al estar allí	90
Nos habían quitado la vida y aun así seguía viva	99
Elaboración de un cuerpo en movimiento	105
Elaboraciones que atraviesan el cuerpo de las Antígonas: dolor, resistencia, y creación.	113
El dolor es como un piano que uno aprende a tocar.	116
Elaboraciones poéticas y agenciamientos colectivos de enunciación a partir de la performance.....	124
Travesías de resistencia de las Antígonas.	129
Consideraciones finales	141
Referencias Bibliográficas.	152
Entrevistas/Encuentros.	159
Encuentro con Orceny Montañez	159
Encuentro con Fanny.....	178
<i>Encuentro Lucero Carmona</i>	188
<i>Encuentro María Sanabria</i>	200
<i>Encuentro con Luz Marina Bernal</i>	205

Narrativas que articulan esta caminada

Mi acción de escribir-investigar responde a una serie de cuestionamientos que vengo construyendo a partir de mi experiencia como artista escénica, profesora, mujer colombiana y emigrante. Esta condición, me ha llevado también a cuestionar y ver con asombro cómo a lo largo de mi vida aprendí a convivir con palabras que me fueron cotidianas tales como guerrillas, asesinatos, masacres, violaciones, secuestros, crímenes, sicarios, paz, víctimas, muerte, bombas explosivas, paramilitares, desapariciones, miedo, culpa, prudencia, diálogos de paz y un sin fin de expresiones que se tornaron cotidianas dentro de un lenguaje de guerra, que normaliza y minimiza en este lenguaje las implicaciones sociales que acarrea para quienes viven la inclemencia de dicha guerra.

Está escrita, se escribe entre atravesamientos que se construyen en mi cotidiano vivir como mujer inmigrante, extranjera y residente en Brasil, en donde años atrás me formé como maestra en educación y ahora me formo como doctoranda en la misma área, tiempos en que he venido aprendiendo a desnaturalizar cuestiones tan básicas como el afecto y el alimento en el diario vivir. Mujer, latinoamericana, migrante, diásporica, caminante y viajera, comprendiendo cómo en el desplazamiento y en el movimiento, mi experiencia se ha ido transformando, así como los modos de comprender eso que había aprendido de la violencia, del cuerpo, de los acuerdos sociales que vamos transformando para poder sobrevivir en espacios ajenos, en territorios de conocimientos heterogéneos, en los que el ser de afuera pone al límite la necesidad de pertenecer, en ese “*entre-lugar*”, ese estado del espíritu que atraviesa el cuerpo al conocer íntimamente dos lugares, pero experimentando aquella sensación del exilio, parafraseando a Stuart Hall (1999) cerca lo suficiente para entender el enigma de una llegada, siempre retrasada (pg. 25).

En esa experiencia que vivo, me enfrento a ver las mudanzas sociopolíticas de un país que vive una severa crisis social. Una nueva condición que no conocía esa de ser extranjera y ya no solo pasajera, muchas veces sintiéndome sin pertenencia ninguna. Citando a Clarice Lispector (1968) en “la soledad de no pertenecer”, por veces sintiendo mi escritura, mi investigación y mi fuerza inútil por no pertenecer, pero, así como Clarice, entendiendo con el paso del tiempo que “pertenecer es vivir”

y que le pertenezco a la vida, independientemente de donde se encuentre mi cuerpo, porque pertenezco cuando vivo. Porque le pertenezco también a esa lucha que cultivo por esa necesidad que siento por defender el derecho y gusto por la vida, por ser vivida y no solo sobrevivida, lo que me moviliza a seguir asumiendo esta extraña, pero no ajena tarea de vivir para la vida a donde vaya, llevando conmigo la experiencia de un cuerpo diásporico, asumiendo los retos sociales que en medio de esta emergencia social vivimos.

Quien sabe, esas cuestiones, tal vez fueron direccionando mi caminata a buscar otras rutas para de resistencia, palabra que escuchaba frecuentemente en casa. Hija de una madre profesora y de una familia que siempre apoyó los procesos democráticos, la lucha por la educación, el deseo de vivir y luchar por un mundo mejor. Aún recuerdo la emoción que me causaba de niña ir a las manifestaciones y ver a las personas entonando arengas, personas en zancos haciendo parodias, los colores que vestían las calles para reclamar justicia, el olor a sudor, gas lacrimógeno y leche. Desde muy pequeña asistía a festivales de arte, de teatro callejero, y aún recuerdo ver Ícaros Volar en el cielo, mujeres con sus cuerpos cubiertos de lentejuelas cantando en las calles, caravanas de alegría, que traían entre escenas y danzas esperanzas en el poder de la fuerza popular.

Fui creciendo y participando de las obras de teatro del colegio, un día fui a conocer el emblemático teatro y grupo de la Candelaria de Bogotá, uno de los grupos más importantes de Colombia, que marcó la historia del quehacer teatral no solo en Colombia, sino en la ruptura de la tradición teatral latinoamericana (ese día supe que el teatro era lo quería hacer en mi vida). El teatro la Candelaria fue fundado en 1966 por artistas e intelectuales en cabeza del maestro Santiago García y la maestra Patricia Ariza. Sus obras, a lo largo de la historia del teatro en Colombia, que son más de noventa, se han destacado por sus aportes teóricos y políticos en la construcción de lo que se conoció como el “nuevo teatro latinoamericano”. Son obras que, por medio de la poética, denunciaban la realidad de Colombia, discutiendo el impulso creador de poner como centro la resistencia al poder y a la cultura hegemónica. Además de ello, se destacaron por métodos de creación colectiva que implicaba un ejercicio conjunto entre actores, actrices y la dirección, desplazando las figuras jerárquicas de creación y dirección propias del teatro clásico.

El maestro Santiago García expuso que la creación de nuevas formas teatrales, respondían a la emergencia de poder también llegar a un público que no entraba a los teatros, aquellos que se encontraban en los lugares olvidados en las grandes ciudades, a lo que él llamaba de un ‘público con hambre’, pero también con una necesidad de poder asistir a un espectáculo, a una obra y vivir la experiencia del arte: “ si ese espectáculo está bien hecho y ese espectáculo refleja en el presente, un pasado que han vivido, permite que la resistencia siga, y eso sería lo que justificaría el quehacer de nosotros en el escenario, una apuesta a la resistencia popular” (GARCÍA, 1978, p. 140).

Fui inspirada por las historias del maestro Santiago García y por el coraje de la maestra Patricia Ariza. A mis quince años lloré a ver *Guadalupe años sin cuenta*, una emblemática pieza del teatro la Candelaria y una joya del teatro colombiano, que fue inspirada en varios estudios sobre las guerrillas del Llano en Colombia y narrada a partir de la figura de Guadalupe Salcedo, líder guerrillero que vivió las batallas partidistas de mitad del siglo XX. La pieza cuenta la historia de muchos combatientes colombianos en la guerra en Corea, las manipulaciones mediáticas, los crímenes de guerra, las prisiones políticas, las presiones políticas y la complicidad de la iglesia para cometer los crímenes de Estado. Esta obra se mezcla con la liminalidad de la tragedia y el coro del teatro griego con canciones populares para profundizar sobre la vida y hechos de los personajes, retratando el inicio del conflicto interno vivido en Colombia, que operó con brutalidad a lo largo de la historia con cotas inusitadas de violencia y crueldad¹.

Esta historia tan viva en mi memoria, sumada a esa formación que tuve en casa y esa pasión que sentía hacia el teatro, me llevaron a formarme, años después, como licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Aun comenzando mi formación, me vinculé como profesora de teatro con diferentes ONGs, que trabajaban en zonas periféricas de las ciudades y en regiones abatidas por la guerra, en donde tuve la posibilidad de acercarme a otras comprensiones sobre la experiencia de la guerra que se inscriben en el cuerpo individual y colectivo de los colombianos. Así, me desplazé a varias regiones y zonas de conflicto armado, sentí

¹ Veá, por ejemplo, el sitio oficial *El arte vive en Bogotá* (disponible en: <https://www.idartes.gov.co/es/publicaciones/guadalupe-anos-cuenta>).

rondar el miedo, la prudencia y el silencio que deja la guerra (NOGUERA, 2016)². En esos desplazamientos, tuve el amparo y la protección de las organizaciones con las que estaba articulada, quienes, en su mayoría, también contaban con la parcería de la iglesia católica, lo que, junto con mi calidad de profesora en artes escénicas, me permitía moverme y aproximarme a las personas de una manera, más prudente y así salvaguardar mi vida.

Acercarme al conflicto en carne propia, contrastaba con las pobres narrativas que los medios masivos de comunicación transmitían de manera espectacular cerca de la guerra. Ese contraste me cuestionó sobre los impactos del conflicto, en particular sobre cómo se inscribe el conflicto armado, pensando que, si la historia se inscribe en los cuerpos, que historias se estarán escribiendo en los cuerpos de las personas que vivencian la incidencia social. Esos atravesamientos orientaron mi investigación de maestría en educación que culminó con el trabajo de disertación titulado “*Cuerpos prudentes y otras formas que la vida encuentra para resistir: las artes escénicas como un modo de problematizar los escenarios de violencia en zonas de conflicto en Colombia*” (NOGUERA, 2016). En esta investigación fue desdoblada una problematización sobre las prácticas sociales/corporales que se inscriben en el cuerpo de las personas que viven y habitan en zonas de violencia y que necesitan ser prudentes como un modo de sobrevivir. Así emergió la categoría de *cuerpos prudentes* como cuerpos que resisten por medio de la prudencia a los impactos violentos de la guerra, asociando a la prudencia como una estrategia de sobrevivencia en el ámbito del conflicto armado y la guerra (NOGUERA, 2016).

Describo aquí este recorrido también como una forma situar al lector sobre la trayectoria y los atravesamientos en que se inscriben esta investigación, los afectos que están involucrados y que me movilizan como investigadora, docente y artista. Señalando también que esto responde a una escritura que reconoce la experiencia corporal y las emociones como una dimensión productiva, que pasa de lo meramente autobiográfico para tornarse política en la medida que sitúa a la autora dentro un contexto real y vivido, reconociendo su lugar de articuladora entre la experiencia y la

² Disertación de Maestría : *Cuerpos Prudentes y otras formas que la vida encuentra para resistir: Las Artes Escénicas Como un Modo Problematizar Los Escenarios de Violencia en las Zonas de Conflicto en Colombia*.
Disponibile en: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/147930>

práctica. En esa medida, el relato o los relatos que componen esta escrita, se configuran como un registro de la vida, que abre un acuerdo de temporalidad y espacio, que me auxilia en el proceso compositivo y que, como eje de tiempo/espacial, permite aproximarse al sentido de lo vivencial como un papel detonador en la construcción experiencias del sujeto social (ARFUCH, 2010).

Esto también lo realizo reconociendo y valorizando el giro social que lenta y paulatinamente se ha ido dando dentro de las ciencias sociales (de corte clásico y eurocentristas que rigen el mundo académico), para traer el lugar de la experiencia, de la voz narrada en primera persona, del yo situado, del nosotros que se construyen en prácticas con los otros y con tiempos y contextos situados específicos, en los que, principalmente, se abre el espacio a las voces que dentro del sistema más clásico del conocimiento fueron descartadas, como las prácticas ritualistas, o las prácticas corporales (BOUCHERON, 2016). En esta perspectiva también emerge una apuesta por comprender que, si bien la experiencia se experimenta individualmente, pueden concernir a lo colectivo y, por lo tanto, a lo político. Este giro social también reclama un lugar por comprender un pensamiento sensible, unas otras formas de ver, elaborar y transmitir conocimiento en el ejercicio de la transdisciplinariedad, espacios posibles para “revisitar las memorias estéticas que resuenan en las prácticas de re-existencia del Presente. Estas prácticas que también se instalan con fuerza como una lucha por el reparto de lo sensible, de una lucha que se ha hecho visible a partir también del desplazamiento estético del cuerpo (RANCIERE, 2009).

En este sentido, apelo a un compromiso corporizado, en que la articulación de las distintas disciplinas, más allá de las formas que conocemos como más tradicionales, heredadas de un pensamiento eurocéntrico, por lo cual esta investigación, se teje y articula entre las narrativas y a partir de una perspectiva de los estudios culturales en educación. Estos los comprendo cómo estudios de investigación y producción de saberes acerca de los modos en los que los procesos socioculturales están implicados en la construcción de nuestras concepciones sobre el mundo, en la fabricación de sujetos, identidades y formas de ser, vivir y pensar en la contemporaneidad (KIRCHOF; WORTMANN; COSTA, 2015, p.8). Este campo de estudios nos permite también, por medio de otras formas narrativas, aproximarnos a comprender y accionar como nos constituimos en el presente.

En esa dirección, esta investigación tiene como tema las travesías de resistencia que construyen mujeres víctimas y sobrevivientes de la guerra en Colombia, desde los años 2000, con base en la elaboración de archivos y repertorios simbólicos/vivos enclavados en las artes escénicas analizadas sobre la teoría de la performance. Esto a fin de indagar cómo víctimas y sobrevivientes construyen formas de elaborar la experiencia del sufrimiento y el dolor a partir de procesos formativos en artes escénicas y la performance. Así propongo qué es la búsqueda y exploración de crear/construir/elaborar/accionar otros lenguajes potentes que les permita narrar y transmitir la experiencia trágica que han vivido en un país en guerra – y a eso he denominado como *memoria poética de un país en guerra*. Dicha memoria se compone de experiencias, vivencias, narrativas, relatos y dolores que han sido históricamente invisibilizados y, por supuesto, amenazados por el poder estatal y la esfera pública (sobre todo los medios de comunicación) en Colombia.

De esa manera, también reconozco que esos caminos que ellas han recorrido en el hacer escénico – privilegiando el lugar del cuerpo y la representación como lugares en que se materializa y visibiliza sus trayectorias – pueden ser también comprendidas como formas de generación y transmisión de conocimiento sensible, en un tipo de pedagogía de la elaboración del dolor, pero también de la esperanza. Así, por medio de este conocimiento sensible, ejes de tales pedagogías, se configura el ejercicio de memoria que se re-actualiza en presente, en la acción encarnada de las víctimas de las sobrevivientes, en su representación individual, colectiva y pública, en que también construyen su propio agenciamiento junto a los públicos.

Además de lo anteriormente señalado, esta indagación se propone como una interpelación, un reclamo a la realidad actual del país. Las historias del conflicto armado son también y sin proponérselo –historias del presente, en la medida en que se adentran en los dilemas humanos que trascienden el tiempo, algo que también las vuelve comunes a las personas que escuchan o que quizás estuvieron en un lugar alejado de la guerra. Estas son las memorias que, como otros lenguajes y otras formas de narrar, denomino en este texto de memoria poética. Ellas son formas quizás necesarias para comprender los caminos y otras rutas metodológicas desde la articulación de los estudios culturales en educación y las artes escénicas, en el sentido de comprender como nos configuramos en presente, no solo desde el dolor, sino también desde la organización colectiva y la creación de prácticas de re-existencia.

Pues para re-existir no solo basta construir memorias, sino también caminos sensibles que nos creen lugares comunes para comprenderlas, sentirlas y transformarlas en colectivo. Tales caminos no solo son importantes sino, sobre todo, necesarios, en una nación como Colombia, que ha vivido una guerra incesante y que en el presente construye caminos de una nación en transición, y en la que el apelo de la verdad y la justicia reparativa toman cada día más fuerza y compromiso.

Sin embargo, para esta transición también tendremos que crear otras formas de transitar el dolor colectivo, comprender las verdades en voces de las mismas víctimas y (como ya he puesto) aprender juntos otras formas de no solo resistir, sino también de re-existir. En otras palabras, la memoria del dolor se re-existe a lo largo del tiempo, construyendo formas individuales y colectivas. Se la disrupción democrática, articulada al pasado colonial de América Latina, entre otras cosas, no permite que el dolor y la esperanza se constrúan colectivamente – en plaza pública y sien miedo – hay que criar otras rutas... Es eso que creo/propongo que las mujeres presentes en las páginas que se siguen han hecho: han criado una ruta de re existir/resistir por medio de la performance y del teatro.

Un contexto difícil de explicar y necesario para poder avanzar

La palabra contexto proviene del latín *contextus*, ‘con’ (completamente, globalmente) y ‘textus’ (tejido, conjunto de palabras que componen un pasaje escrito u oral)³, y significa unión de dos o más elementos, así como a las circunstancias en que se encuentran”. La noción de contexto, siguiendo a la RAE⁴, refiere a diferentes significaciones, que tienen que ver también al enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y se entretajan en una situación. Hacer referencia al contexto en que se inscribe está escrita remite a pensar sobre los elementos que se encuentran, entretajan, enmarañan y que componen la historia del conflicto interno de guerra en Colombia. Si toda guerra es difícil de explicar, esta, todavía, es más compleja debido a que son diversos los factores a los que se le atribuye la conformación de los diferentes frentes y actores que participan en la guerra. Esta dificultad nos viene, no solo por su carácter prolongado y por los diversos motivos y razones que la asisten, sino también por la confrontación cambiante de múltiples actores legales e ilegales (guerrilla, narcotráfico, paramilitarismo, intervención extranjera y violencia de Estado). También resulta compleja de comprender por su extensión geográfica y por las particularidades que asumen en cada región del campo y en las ciudades, así como por su implicación con las otras violencias (CHM, 2013).

El conflicto armado interno en Colombia data en la historia a más de seis décadas. Sin embargo, hay quienes afirman que la sucesión de hechos violentos que, infelizmente “caracterizan la historia del país, hagan pensar que tal vez la historia de Colombia no ha surgido dentro la violencia, sino al contrario, lo que ha generado imaginarios colectivos que hacen que muchos colombianos afirmen sentir la violencia inherente a su historia y naturaleza” (MOLANO, 2015, p.12). En una perspectiva similar, Gonzalo Sánchez (2018) asevera que han sido poco los tiempos que hemos pasado en paz, pues la guerra y sus expresiones de violencia parecen hacer parte de

³ Diccionario de la lengua española. Disponible en: <https://dle.rae.es/>

⁴ El Diccionario de la lengua española es la obra lexicográfica de referencia de la Academia cuyo propósito es recoger el léxico general utilizado en España y en los países hispánicos.

nuestra historia como nación, pero también de nuestro presente, proporcionando la idea de que nada cambia, de que la violencia es circular. Asimismo, Sánchez cuestiona las formas en que se escribe la historia y la memoria de la guerra en presente, comprendiendo que, si bien Colombia en los últimos diez años lleva un lento proceso de recuperación de memoria del conflicto armado, el conflicto no ha terminado. Eso lleva al autor a poner en cuestión la centralidad que representa pensar sobre, ¿cómo hacer memoria en medio de la guerra? (p. 173).

Las guerras civiles que ocurrieron en el siglo XIX ocupan un lugar representativo en la sucesión histórica de la violencia en Colombia, que se expandió de manera atroz a nivel nacional y en múltiples conflictos a nivel regional. Los partidos políticos y las guerras civiles, para tener y conservar el poder, impusieron una memoria de una nación, marcada por la violencia y por política del terror (HINCAPIÉ, 1993; SÁNCHEZ, 1990; GONZÁLEZ, 2006). Esto también ha generado que, dentro del imaginario de los colombianos, predomine la imagen generalizada de un pasado violento, “en el cual la construcción de la nación se hizo con las guerras homicidas y las violencias que no terminan, y que, por el contrario, se perpetúan como otras violencias en los siglos XX y XXI (ARENAS, 2013, p.126).

En esa lucha por el control del poder de Estado, entre los diferentes partidos y grupos armados, ha generado lo que Hincapié (1998) caracteriza como ‘soberanías en juego’, haciendo referencia a los enfrentamientos entre el Estado y las guerrillas, y a los diferentes grupos paramilitares de autodefensa. De acuerdo con la autora, estos últimos grupos no reconocen la autoridad del poder más que el propio, manteniendo vivas las hostilidades y el uso de la violencia cuando sus circuitos son amenazados. Asimismo, el poder estatal ha usado de manera arbitraria las leyes del Estado de Excepción, promoviendo y permitiendo grupos paramilitares bajo la disculpa del control y el combate de las guerrillas. Estos enfrentamientos también hicieron que los índices de la guerra y la barbarie incrementaran, aumentando las dimensiones e impactos del conflicto armado y sus impactos en la población civil.

De acuerdo con estas autoras, la guerra en Colombia ha dejado miles de víctimas en todos los niveles y estratos del país, víctimas de diferentes abusos de poder, como la violencia armada, desapariciones, desplazamientos y violaciones. Las consecuencias han sido devastadoras y han afectado principalmente a las personas que viven en las zonas rurales, como son los casos de la población indígena, afro-

descendiente y campesina. Esas poblaciones, además de vivir una enorme desigualdad social, han padecido en carne propia los impactos de la recurrente violencia, que se materializan en un sin número de asesinatos, masacres, persecuciones políticas, secuestros y desapariciones, entre otras tantas violaciones a los derechos humanos que suceden en estos escenarios de guerra.

Durante finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI, el crecimiento de los grupos paramilitares y su vinculación con los sectores económicos y políticos del país, también impulsó a que los combates con las guerrillas aumentaran. Este crecimiento, bajo el objetivo de la propiedad sobre la tierra y el poder, ha sido definitivo en la sucesión violenta del país, marcada por el combate y el control de territorios de cultivos ilícitos, así como de las áreas de producción y distribución de drogas. Asimismo, por las regiones de producción agrícola, mineral, entre otras regiones que terminan siendo albos de los grupos armados y, por tanto, siendo territorios de combates y enfrentamientos en los que la población civil ha terminado siendo víctima (ARENAS, 2013).

A pesar de que el 1991 se implementó una nueva constitución, con miras a una mayor y real democracia, las desigualdades y problemas económicos no pararon de crecer. Y, con ellos, el impacto del conflicto interno armado también aumentó. Los grupos de autodefensa paramilitar se fortalecieron, volviendo más frágiles las garantías de hacer posibles los derechos de paz. En la primera década del siglo XXI, la exacerbación de la violencia hizo que muchos de los órganos de los derechos humanos declararan crisis humanitaria en el país. Sobre esto se sitúa también que, entre 1995 y 2005, los indicios en las acciones bélicas entre los diferentes ejércitos contra la población civil no armada se incrementaron, siendo usadas estrategias de guerra, tales como bombardeos, secuestros, desplazamiento forzado, asesinatos selectivos, minas explosivas, entre otras de las tantas prácticas de barbarie propias de las estrategias de guerra (ARENAS, 2013).

Sin embargo, esto generó un movimiento paralelo en las artes, que, históricamente, en Colombia, han tenido un papel político de resistencia. Además de tomar más fuerza en la construcción de otros caminos de reparación, denuncia y protesta (JARAMILLO, 2016). También se incrementó el trabajo organizativo de base, de la mano de ONGs o comunidades religiosas alrededor del conflicto armado, sus lógicas e impactos. Entre otras experiencias, surgen iniciativas ciudadanas como la

Red Nacional de Iniciativas Ciudadanas por la Paz y contra la Guerra (Redepaz), en 1993, con la misión expresa de “ampliar y consolidar el movimiento social por la paz”; el Programa de Desarrollo y Paz del Magdalena Medio, en 1995; la Comisión de Conciliación Nacional, convocada por la Conferencia Episcopal de Colombia, en 1995; la Ruta Pacífica de las Mujeres, “un movimiento proactivo, pacifista contra la guerra y las violencias”, conformado en 1995, y la Asamblea Permanente de la Sociedad Civil por la Paz, una plataforma que agrupa a diversas organizaciones de derechos humanos desde 1998 (RAMÍREZ, 2011).

Dentro de esta perspectiva, con respecto a la aproximación sobre el contexto de guerra en Colombia, es fundamental comprender la relación entre la sociedad y el poder estatal en Colombia como una relación marcada por la precariedad. Esta afirmación tiene, pues, que ver con la no aceptación del Estado como mediador entre los grupos armados, por el rechazo de la sociedad que no se ve representada en él y también por las condiciones de marginalidad que muchos colombianos que han sufrido la violencia viven. De acuerdo con Arenas (2013), “esta violencia se debe, por tanto, más que a la ausencia del Estado de lo que su omnipresencia” (p.128).

En este contexto, el rigor de la violencia que se vivió y que marcó la sociedad colombiana a partir del gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010), revivieron capítulos de tiempos atroces caracterizados por la secularización de la vida, por la estigmatización de la protesta, por el populismo bélico y perverso. Bajo estos mandatos de Uribe, se fortaleció la presencia estatal en términos de armas, fortificando las fuerzas armadas y los ataques bélicos. Como resultado de este periodo macabro de gobierno, también se acentuó la persecución y asesinato a líderes comunitarios, periodistas y defensores del medio ambiente, de la vida y de los derechos humanos. Precisamente, el Estado que, como ente mediador y protector de los derechos sociales y humanos debería cumplir con sus deberes, no solo se aminoró, sino que además de dejar de cumplir con sus funciones, también se colocó como agresor de los mismos (GONZALO SÁNCHEZ, 2018).

Tras décadas de violencia y varios intentos fallidos de diálogos entre el Gobierno y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), finalmente se firmó un acuerdo, en 24 de noviembre de 2016. En este acuerdo, se estableció el cese bilateral de las hostilidades entre los actores armados y se destacó la propuesta de una reforma rural integral para apoyar y transformar el campo colombiano. Además, se

inició el Programa Nacional Integral de Sustitución de Cultivos Ilícitos, se estableció una Jurisdicción Especial para la Paz (JEP)⁵, una Comisión de la Verdad y una Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD). Sin embargo, la construcción y las garantías por el cumplimiento de los acuerdos de paz firmados en 2016, pese al esfuerzo de un sin número de organizaciones y entidades por la construcción de la tan anhelada paz, pese a los acuerdos de paz y a sus impactos positivos en varios aspectos, la violencia no cedió todavía en muchos territorios afectados (entre otros factores, por las disputas entre las bandas criminales en su lucha por hacerse a los recursos de los negocios ilegales: la minería ilegal; la tala de árboles ilegal y el narcotráfico). Asimismo, ondas de violencia continúan reditiéndose, proliferando y escribiendo otros capítulos de la guerra en Colombia. En que pesen los acuerdos de paz firmados en Colombia (2016), el conflicto armado no cesa, una vez que diferentes grupos armados continúan teniendo presencia en diferentes regiones del país y reactualizándose, así como los asesinatos a líderes, firmantes de la paz, defensores de los derechos humanos y de la tierra o cualquier persona articulada por la defensa que denuncia las injusticias cometidas por el Estado.

Sitúo estos breves delineamientos sobre el contexto en Colombia como un modo de comprender que, como señala Sánchez (2018), la apropiación social de la memoria en el país no ha surgido de un vacío. Sino que, por el contrario, el tema de la memoria en Colombia ha surgido como un mecanismo o dispositivo para enfrentar o tramitar el conflicto armado entre las comunidades – y que este esfuerzo, ha sucedido de manera paralela al conflicto armado interno, por lo menos en los últimos treinta años. De acuerdo con Sánchez, la memoria en Colombia,

no es un objeto de trabajo en sí mismo, si no que aparece de forma subsidiaria, inmersa en la denuncia y movilización por la defensa de los derechos humanos; en otras palabras, se da en medio de la denuncia y la resistencia contra los mecanismos y políticas de encubrimiento e impunidad de las violaciones a los derechos humanos que se expandieron al amparo de los discursos de la seguridad nacional (p.97).

En ese sentido, la memoria se incorporó como un articulador de imaginación de la práctica discursiva, acción social y disputa política, no porque antes la memoria no hubiera estado presente en la reflexión académica y en la movilización social, o que las prácticas e iniciativas de memoria no existieran. Sin embargo, la memoria comenzó

⁵ Ver más en : <https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>

a asumir una relación con emergencia pública y jurídica de las víctimas y sobrevivientes como sujetos de dolor y atención (MARÍN, PARDO, PEDRAZA, 2017).

Sobre la memoria en Colombia...

“Quizá la gran frustración de quienes intentan silenciar el mundo sea descubrir que llevamos voces selladas en la cabeza, voces que cada día suenan más fuerte que el clamor de afuera”
(DANTICAT, 1999: 263).

En una perspectiva de la filosofía política, Paul Ricoeur (2003) describió la memoria como un recurso para significar el carácter del pasado, de aquello que es posible declarar como acordado. En esa figura, la memoria no sería recuerdo de un evento del pasado, sino más bien, una construcción que se elabora desde el presente y permite reconfigurar el sentido de ese pasado. En sus planteamientos el autor pregunta: ¿qué es recordar? ¿A quién le pertenecen los recuerdos? y ¿Por qué recordamos? Son preguntas que orientan el embrollo para pensar sobre la memoria o, como lo expone Cancimance (2014), preguntas que marcan la complejidad de la memoria, la historia y la oscuridad cuando se definen o caracterizan.

En Colombia, como lo repiten distintos historiadores y violentólogos⁶, el pasado no pasa y la guerra no termina, por lo que, el tema de la memoria ha sido caracterizado por la imposibilidad de generar narrativas acordadas sobre un pasado de violencia que no para. En ese sentido, apelo a la memoria como un campo ambiguo y problemático en la medida que reclama elaborar un pasado de un periodo de violencia que parece estar siempre presente, reactualizándose, impidiendo construir un metarrelato de ese evento, como un principio y un fin (ARENAS, 2013). Además de esto, la violencia prolongada vivida en Colombia impuso, ha impuesto y sigue

⁶ Violentólogos, grupo de intelectuales en Colombia se consolidan como actores políticos productores de políticas sociales y económicas hacia finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa. Ejercen una rama especializada de la sociología colombiana, estudian en profundidad la etiología, las características, el diagnóstico, los efectos de la violencia en Colombia. Es importante destacar que este grupo surge en medio de la emergencia de la violencia en Colombia.

imponiendo un pacto de olvido, que ha imposibilitado pensar y reflexionar lo que esto ha significado para los colombianos como sociedad.

Inmersos en este contexto, es fundamental reconocer que las múltiples formas en que se ha ejercido la violencia han llevado a muchos sectores de la población a verse obligados a enfrentar, en su experiencia cotidiana, el terror y el miedo. Sus historias de vida están enmarcadas, así, por eventos que han mudado radicalmente su existencia y que continúan pasando, unos seguidos a otros. Esta sucesión de hechos ha imposibilitado una comprensión de lo que sucede, dificultando así la creación de relatos, testimonios y narrativas del momento actual. Asimismo, la violencia prolongada ha operado bajo los modos del terror en las poblaciones, en las que la violencia, se ha impartido en acciones dirigidas a descomponer los vínculos comunitarios, así como de desarticular espacios de convivencia y de encuentro. Además de esto, la ubiquidad y mudanza de los actores armados, dentro del conflicto en su papel de vigilancia y control han llevado a las poblaciones a tener que lidiar con situaciones continuas de paranoia, miedo y desconfianza, pues establecer contacto con unos puede tornarlos sospechosos para otros. (ARENAS, 2013).

En estos escenarios, el silencio ha sido comprendido como un recurso y como estrategia para sobrevivir (BLAIR 2008, CANCEMANCE 2010, SÁNCHEZ 2020). El silencio no significa ausencia de palabras u olvido, pero “expresa, antes, la resistencia que una sociedad impone al exceso de discursos dominantes que justifican la mayoría de las violaciones de los derechos humanos en una lógica del conflicto armado” (ARENAS, 2013, p. 124). Además del silencio, las personas que viven en medio del conflicto armado desenvuelven diferentes estrategias y prácticas expresivas corporales/culturales para poder continuar con sus vidas, expresiones que van más allá de silencio y que se configuran a modo de prácticas de resistencia, formas prudentes en que los cuerpos encuentran y crean otras prácticas y estrategias mediadas por la prudencia para sobrevivir (NOGUERA, 2021).

En ese camino, por medio de prácticas expresivas/poéticas, las comunidades víctimas y sobrevivientes de la guerra han construido formas y estrategias de reconstruir sus memorias, como una manera para conseguir crear espacios “seguros y sensibles” en medio de la inminencia de la guerra, para compartir el dolor, los rituales y las voces que fueron prohibidas, los duelos guardados, el pasado silenciado

(NOGUERA, 2021)⁷. Prácticas de memoria que también se configuran como formas de resistencia a la imposición del poder y, sobre todo, como una forma de darles continuidad, existencia y un papel activo en la vida de un país en guerra.

De acuerdo con Riaño (2017), en las dos últimas décadas se ha llevado a cabo una mudanza cualitativa y significativa sobre los estudios y trabajos por la memoria, en que ella toma un papel relevante para la construcción de los procesos de paz, justicia y reparación. Eso en la medida que esta permite no solo traer diferentes voces y narrativas del pasado, sino que, al ser contemplada y reflexionada en presente, también delinea otras connotaciones para el futuro. Asimismo, se han hecho más visibles los esfuerzos emprendidos por numerosas organizaciones de víctimas y sobrevivientes de la violencia para reconstruir sus historias, sus propias narrativas y versiones de la guerra (que históricamente han sido silenciadas o relatadas por los poderes oficiales) y así darlas a conocer.

Estas organizaciones se han caracterizado por una amplia y heterogénea construcción de iniciativas de memoria, que, por casi todos los departamentos del país, están elaborando diversos archivos y repertorios a través de las artes escénicas, performáticas, visuales, dancísticas, rituales, entre otras. Estas iniciativas reclaman el olvido y la invisibilidad que han tenido los millones de asesinatos, desapariciones y las múltiples violaciones a los derechos humanos, dentro de un contexto que, además de victimizarlas, también les ha impedido de expresar y compartir su dolor. Son estas formas, mecanismos y estrategias que tales organizaciones han creado en la búsqueda de agenciar y tramitar el dolor y el sufrimiento, que fue vivido por años en el ámbito privado a modo de trasladarlos a la esfera pública (GMHN, 2019, p.16). Es importante destacar que estas organizaciones, en su gran mayoría, funcionan de manera transitoria:

huérfanas de apoyo oficial, carentes de recursos materiales, asediadas por una violencia que no cesa, creando, en las más diversas regiones, un asombroso despliegue de valor e imaginación dirigido a hacer memoria de sufrimientos y atrocidades que las voces del poder oficial querían olvidar (REÁTEGUI, 2017, p.18).

En esa dirección, las narrativas que se derivan de los diferentes procesos en la construcción de la memoria, emprendidas por las organizaciones de víctimas, se

⁷ Disponible en: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/issue/view/364>

configuran como un salto de las condiciones formales del contenido de las cosas, en la medida que el recuerdo del pasado se va elaborando, construyendo el relato, el testimonio e, inclusive, transformándose en diversas narrativas que consiguen conectar lo sensible con lo político, entre la construcción de lo privado y lo colectivo. La transformación de los relatos del pasado en construcción de las memorias también es un camino de construcción de otras narrativas, como formas que privilegian no solo la palabra como acto narrativo, sino formas que también permitan crear diferentes narrativas (que posibilitan la organización de la ruptura causada por la violencia), en las que las artes y en particular el performance, aportan para dichas construcciones (SARLO, 2014).

Estos desplazamientos traen una centralidad sobre lo que significa, para una sociedad colombiana contemporánea, reelaborar sus memorias en la irrupción del relato y testimonio de las víctimas y sobrevivientes en otras formas que construyen y crean sus propias formas de narrar – ya no solo académicas, letradas, sin tener que rendir las versiones a las entidades oficiales, sino creando otras formas de narrar y otras memorias que transmitir. De acuerdo con, Reátegui (2009),

la idea de *otras memorias* se refiere a varias cosas complejamente distintas: memorias de actores diversos; memorias con contenidos divergentes sobre los mismos hechos; memorias estructuradas de una manera diferente y con diversos horizontes de historicidad, y hasta con distintas concepciones del tiempo; memorias que no privilegian la expresión verbal (y mucho menos escrita) sino que se sienten mejor expresadas en la acción y la *performance*; memorias que reposan sobre supuestos diversos acerca de la relación con el poder y con el Estado (p.28).

En esa dirección, es conveniente notar el papel que la memoria ha tenido históricamente sobre la organización institucional del poder, así como el reciente reconocimiento de las ciencias sociales sobre la potencia de lo simbólico y lo poético en razón a comprender la memoria como objeto social en la reproducción de una sociedad, o sea como una práctica social (REÁTEGUI, 2017). Por lo que el coraje y la determinación de las víctimas y sobrevivientes organizadas, ha sido fundamental para la construcción y transformación de la lucha por la memoria en un país en guerra. La participación activa de estas organizaciones en el quehacer de la memoria ha implicado también diferentes procesos reivindicativos, comprendiendo que, el quehacer de la memoria es, principalmente, “un acto de volición, una decisión concreta de personas determinadas que se plantean metas y objetivos; es más, el quehacer de la

memoria es, fundamentalmente, un despliegue de la subjetividad y un tejido de intersubjetividades” (REÁTEGUI, 2017, p.18).

En sentido, el quehacer de la memoria envuelve igualmente esa reconstrucción, relatos y narrativas que nos permiten entendernos como individuos con memorias heterogéneas –pero que, en común, comparten una historia de violencia y guerra común – necesitan, con urgencia, reconocer y comprendidas para transformarla. De este modo, es posible comprender la memoria como una acción tanto individual como colectiva con repercusiones en la esfera cotidiana y como un factor constituyente del espacio público – en otras palabras, es ese territorio que comunica lo social con lo político.

Dentro de este contexto de violencia que no para y de guerra que no termina, es primordial dar reconocimiento al valor fundamental que desempeñan las acciones por la construcción de otras narrativas de la memoria. Sin embargo, como menciona Sánchez (2018), la cuestión que nos sigue interrogando como sociedad es: ¿cómo hacer memoria en medio de la guerra? A lo que sumo pregúntame: ¿cómo hacer de la memoria de Colombia, una acción encarnada, sensible, que pase por los afectos, que pase de los periódicos y los textos académicos para tornarse, cada vez más, un ejercicio no solo importante sino necesario para la construcción de otras realidades posibles en Colombia? Quizás algunas pistas de respuestas a esas preguntas sean encontradas en las trayectorias de las integrantes de las *Antígonas Tribunal de Mujeres* que, con su lucha afectiva, poética y performática producen un ejercicio de memoria viva. Además de esto, produjeron al mismo tiempo, un movimiento social organizativo para acoger a otras víctimas, que, como ellas, fueron históricamente silenciadas y que, por lo tanto, merecen también un espacio para la elaboración de sus memorias y el fortaleciendo individual y colectivo de sus resistencias para la vida.

Estudios de performance, archivos repertorios y denuncia poética de mujeres en acción

Este texto, como lo he intentado delinear, responde a una caminata investigativa que recorro como artista escénica, profesora, mujer migrante, proveniente de Colombia - como ya lo caractericé, un país con una historia inscrita en un conflicto de violencia interna y guerra. Desde este lugar, recorro los caminos en los

estudios de performance, tanto como un pasaje metodológica como también como una apuesta teórica y política de conocimiento corporeizado, ya que esos estudios toman varias estrategias y metodologías (de las ciencias humanas, biológicas y las artes, por ejemplo), para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos. En esa perspectiva, ellos también operan para entender movilidades sociales que se configuran en el cuerpo a modo de repertorio y memoria (TAYLOR, 2010).

En esa dirección, a partir de los postulados de Taylor, comprendo la performance tanto como un objeto/proceso de análisis, como un lente metodológico y, también, como un modo de conocer y transmitir conocimiento a partir de la práctica incorporada. En ese sentido, la práctica corporal, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento⁸. ‘*Performance*’, como término en Latinoamérica, no tiene una traducción clara y de entrada nos pone ante una encrucijada desde su nominación como ‘el performance’ o ‘la performance’, conduciendo a una sutil reflexión sobre la performatividad misma del concepto. En esa misma performatividad, performance ha sido usada ampliamente en las últimas décadas para hablar de dramas sociales y prácticas in-corporadas, tales como deportes, campañas políticas, rituales, entre otras cosas, así como en campos como el *marketing* (frecuentemente referenciada en relación al desenvolvimiento de estrategias prácticas).

Performance, en el campo del arte ha sido referenciada en relación al arte vivo o arte en acción (*performance art*), que surgió en los años sesenta y setenta (en los Estados Unidos) como una forma de quebrar las formas institucionales y económicas que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales. Para algunos, la performance nació de las artes visuales y, aún para otros, de la relación del teatro. Otros, por fin, la sitúan en la vida cotidiana, que iluminaría los sistemas sociales normativos como, por ejemplo, la noción de género pensado como una construcción social.

Sin embargo, como menciona Taylor (2013), “siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias de surgimiento para no fetichizar la noción de orígenes, prácticas específicas y autoría” (p.10), reconociendo la complejidad de los diferentes matices que los estudios de la performance abarcan (como ya se dice, la naturaleza

⁸ Actos de Transferencia. Diana Taylor, New York University. Del libro “El archivo y el repertorio”. La memoria cultural performática en las Américas. Traducido por Anabelle Contreras. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014. Versión online en: <https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/actos-de-transfer-espanol>

interdisciplinaria compartida con áreas del saber cómo las ciencias humanas, ciencias biológicas, cognitivas y las artes). Así, pues, tal como en los estudios culturales, sus practicantes defienden vivazmente la movilidad de las fronteras, basándose en la idea de que son precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan. De acuerdo con Taylor (2010), pensar la intercesión “de lo que existe entremedio nos ayuda a ir más allá de las delimitaciones epistémicas y divisiones disciplinarias para enfrentar fenómenos similares” (TAYLOR, 2010, p. 28).

Como objeto de estudio sobre la mirada de la performance, parto del análisis del proceso de creación teatral de la obra *Antígona Tribunal de Mujeres*, una obra de creación colectiva⁹, dirigida por el dramaturgo y poeta Carlos Satizábal¹⁰ en colaboración con la maestra, poeta, dramaturga y actriz Patricia Ariza. Ciertamente, el nombre de la obra, así como la temática que trata, aluden al clásico teatro griego y a la tragedia de Antígona, escrita por Sófocles. El drama central vivido por Antígona, en términos de la justicia y de la ética es, arquetípicamente, lo mismo de las Antígonas colombianas: delante del Estado totalitario, tener el derecho al cuerpo, al entierro y a la memoria (y verdad acerca) de sus entes queridos (hermanos, hijos, padres, compañeros). En la adaptación/inspiración colombiana, esta obra está integrada por seis mujeres víctimas y sobrevivientes de la guerra y por dos actrices de formación sistemática¹¹. Las mujeres que integran *Antígonas Tribunales de Mujeres* comparten en común haber padecido diversos crímenes de Estado, como lo es el caso de los “los mal llamados falsos positivos”, eufemismo utilizado en Colombia para esconder los asesinatos a jóvenes de regiones rurales y periféricas mayoritariamente pobres, a fin de presentarlos falsamente como guerrilleros caídos en combate. Esto fue una práctica y una estrategia sistemática que tuvo su alta en el periodo de mandato del expresidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). La Jurisdicción Especial para la Paz en Colombia (JEP), en el último informe de febrero de 2021¹², reconoció que entre 2002 y 2008 se

⁹ Técnica de creación teatral que cuenta con una importante tradición en el teatro colombiano. Sus principales referentes fueron Enrique Buenaventura y Santiago García

¹⁰ Beca de Creación Arte y Memoria 2014, Bogotá, que buscaba estimular la creación artística entre víctimas del conflicto y artistas. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>

¹¹ Término utilizado por el director de la obra y el grupo, para hacer referencia las actrices de la obra que son formadas en artes escénicas y que su oficio es el teatro.

¹² Ver en: <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-imputa-cr%C3%ADmenes-de-guerra-y-de-lesa-humanidad-a-10-militares-y-un-civil-por-falsos-positivos-en-Catatumbo.aspx> . Consultado 25/08/2021

asesinó al menos a 6.402 civiles¹³ en todo el país, presentándolos como bajas en combate (SI 6402 ASESINATOS).

Este caso, fue por mucho tiempo inviabilizado por los medios y las acciones estatales y fueron justamente algunas de las madres víctimas de los jóvenes asesinados, que participan en esta obra, quienes comenzaron con la denuncia y dar visibilidad a este caso, no solo a nivel nacional sino también internacional. Otro crimen de Estado que se presenta en la obra es el genocidio y exterminio del movimiento político Unión Patriótica (UP), en que fueron asesinados más de seis mil de sus líderes sociales, además de quinientos líderes y militantes desaparecidos. Este crimen es presentado por dos sobrevivientes que perdieron sus familiares, padres, madres, esposos y hermanos en este genocidio, que, a pesar de su magnitud, aún reposa con prudencia en la historia de la violencia en Colombia.

Por estos motivos, es fundamental reconocer los caminos y travesías de resistencia, que estas mujeres han construido por medio de la performance para elaborar formas de su testimonio dentro del contexto de guerra y violencia no cesante en Colombia, como modos de resistencia y reparación no solo individual sino también colectiva, ya que su voz, su cuerpo, su relato, su performance, no solo habla de ellas, sino de las miles de mujeres víctimas y sobrevivientes víctimas de la guerra en Colombia, que como la Antígona de Sófocles, entregan su vida y su lucha en búsqueda de justicia.

Así estas mujeres han llevado por más de seis años, por medio de la pieza de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres*, lo que ellas denominan una denuncia poética, sobre los crímenes que padecieron, pero también sobre las formas que construyen camino corajosos de resistencia por medio de las artes escénicas como un reclamo y urgencia de justicia, verdad y memoria. Estas mujeres que en su mayoría pasaron gran parte de su vida en el anonimato, guardando prudencia, protegiendo sus vidas, algunas exiliadas o con enfermedades severas que resultaron luego de los crímenes. Al juntarse en el proceso de creación y montaje de *Antígonas Tribunal de Mujeres* comienzan a

¹³ El fenómeno se encuentra actualmente listado como el macro caso de investigación 003 de la [Jurisdicción Especial para la Paz \(JEP\)](#),⁶ sistema de [justicia transicional](#) vigente en Colombia luego de la firma del [Acuerdo de La Habana](#) en [2016](#)

elaborar sus relatos, y al mismo tiempo apropiarse de su papel activo como defensoras de la vida y como varias de ellas manifiestan por medio que, han vuelto a la vida.

Como producto de estas elaboraciones performáticas, construidas entre archivos y repertorios creadas por ellas, surge la pieza de teatro, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la cual analizo desde la perspectiva de *la investigación en performance política* (TAYLOR, 2010), tanto como proceso de creación colectiva y también como, espectáculo, sus implicaciones en la construcción y producción de repertorios, inscripciones y narrativas, estas vistas como memorias poéticas. Asimismo, indago sobre los modos y las formas en que estas mujeres, por medio de sus creaciones artísticas, se han configurado en Colombia como lideranzas políticas, defensoras de los derechos humanos y referentes en la lucha por la memoria, verdad y justicia social de las víctimas y sobrevivientes en este país.

Así pues, *Antígonas Tribunal de Mujeres* surge como fruto de la elaboración poética de archivos y repertorios simbólicos por medio de los cuales estas mujeres además de traer sus narrativas sobre la experiencia de la guerra en carne propia, también incorpora las luchas cotidianas, individuales y colectivas que estas mujeres han construido en un ejercicio de sobrevivencia, resistencia y organización, que además de transmitir las memorias de la guerra inscrita en el cuerpo de las mujeres en Colombia, también ha generado un movimiento de mujeres organizadas que con su quehacer performático, han generado que distintos procesos judiciales, referentes a asesinatos por parte del ejército y que estaban archivados, vuelvan a ser contemplados y justiciados. Mujeres que han recorrido diferentes lugares del mundo para contar la historia, su historia y que comparten también las formas metodológicas, que ellas han aprendido a crear a partir de las artes para sobrevivir en un país, que históricamente intentó silenciar sus voces, sus cuerpos sus vidas. Narraciones de vidas, que posiblemente, al tener este tratamiento ficcional, resultan de modo más digerible para la comprensión de quienes se encuentran fuera del contexto, pues, siguiendo a Veena Das (2006), algunas realidades necesitan hacerse ficción antes de poder percibirse.

Además, estas mujeres en casi una década de trabajo se han constituido como un movimiento de resistencia y denuncia poética, que se han ido tornando en figuras “icónicas” de la resistencia y la lucha, llevando a las calles sus repertorios, participando de acciones performáticas y colectivas en diferentes tipos de manifestaciones, formándose en defensoras de los derechos humanos, ganando reconocimiento como

las Antígonas de Colombia, como las Madres de Soacha, constituyéndose una referencia como las Madres de la Plaza de Mayo de Argentina. En esas rutas, estas mujeres han conseguido multiplicar sus performances, no solo en Colombia, sino en diversos países de las Américas, así como en Canadá y Europa, en festivales artísticos y también en diversos espacios académicos, en las que llevan la historia de las memorias oficiales no contadas, y donde también han compartido con mujeres víctimas de diversos crímenes de estado en el mundo. En estas travesías, las Antígonas también han creado performance con otras víctimas e inclusive replicando de manera más corta la forma y metodología que se utilizó en la obra para la elaboración de la performance.

A partir de estas trayectorias y procesos llevados a cabo por las mujeres que integran esta obra hace más de seis años, me interesa indagar, comprender y problematizar el lugar de los procesos en artes escénicas en la construcción de otras narrativas de la guerra en Colombia. Sobre todo, me interesa lo que dice las inscripciones y multiplicidades de narrativas que se desprenden de dichos procesos, a modo de memoria encarnada, incorporada, comprendiendo así el cuerpo como elemento fundamental de la acción del teatro y de la acción de la vida (BOAL, 1980). En ese sentido, el cuerpo como un lugar de conocimiento y transformación, permite aproximarnos a comprender otras formas en que la guerra se inscribe en el cuerpo de las mujeres – a modo de marca, inscripción, performance y práctica, posibles también de ser compartidos, aprendidos y transformados.

Siguiendo este camino, el objetivo de esta investigación se moviliza por indagar cómo los procesos de creación teatral colectiva, experimentadas por mujeres víctimas y sobrevivientes, pueden configurarse como formas de elaboración poética del dolor, capaces de ser comprendidas como repertorios simbólicos/vivos y actos de transferencia de conocimiento en la construcción de la memoria poética del conflicto interno en Colombia. En esa ruta, a fin de comprender cómo se realizan estas elaboraciones poéticas y sus formas de transmisión y generación de conocimiento, articulo los desplazamientos teóricos que he construido en relación entre los estudios culturales, la educación, los estudios de la performance (que centran su foco en el cuerpo y las corporalidades), junto con diversos materiales que he recolectado en relación al proceso de creación, montaje y presentación de la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Además, articulo las historias de vida y trayectorias políticas de

las participantes que las construyeran de forma organizativa y performática, y como modo de resistencia y sobrevivencia.

Desde ese objetivo amplio, desdoblado en dos cuestiones articuladas, y a partir del proceso creativo de la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres* presento como objetivos específicos:

a) analizar, a partir del proceso de creación colectivo de *Antígona Tribunal de Mujeres*, la elaboración de narrativas de las víctimas y sobrevivientes, para comprender cómo las marcas de la guerra se inscribieron en los cuerpos y prácticas sociales;

b) identificar como el proceso de construcción de *Antígonas Tribunal de Mujeres* permitió a las participantes convertir sus relatos y testimonio en acción y denuncia poética;

c) comprender las formas metodológicas de creación colectiva que este grupo ha utilizado para construcción de una *memoria poética* de la guerra, a partir de la articulación del cuerpo, la memoria y la performance en escena;

d) conectar los estudios en performance y con la educación, como caminos posibles para pensar metodologías más sensibles, que propongan otras formas de comprender y elaborar el fenómeno de la guerra vivido en el cuerpo social y colectivo de las personas.

Cuerpo, dolor y narrativa

A partir de las prácticas que fundamentan mi experiencia, doy centralidad al cuerpo humano, también no solo como campo de análisis, sino también como campo en el que considero trabajadora del mismo, pues considero, junto con Elmore (2015), que los actores, así como los bailarines, los atletas, las trabajadoras sexuales, las contorsionistas, los médicos, los chamanes, entre otros tantos que trabajamos directamente con el cuerpo, de cierto modo, nos vamos configurando como trabajadores del cuerpo humano. Esto porque pretendemos llegar a fines específicos a partir del conocimiento corporal que se desarrolla en la práctica. De esta manera, los trabajadores del cuerpo humano también nos vamos construyendo en medio de unas

demandas, cuestiones y tensiones corpóreas a las que nos vamos sensibilizando en el que hacer práctico dentro de contextos específicos. En ese sentido, pensar el cuerpo humano y los estudios que de él se emprenden respecto a la experiencia humana, lleva a pensar no solo en los aspectos biológicos y psicológicos del mismo, sino que orienta a la comprensión sobre los fenómenos sociales por los cuales es atravesado y constituido junto con Diana TAYLOR¹⁴, pienso que:

El cuerpo no es un espacio neutro transparente, el cuerpo humano se vive intensamente personal (mi cuerpo) también este es producto y coparticipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, raza, sexualidad, clase y pertinencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio) entre otras tantas (TAYLOR, 2011, p.13).

Como lo expone Taylor (2011), solo hasta los años sesenta es que comienzan a surgir movimientos críticos intelectuales que intentan traspasar las fronteras marcadas por las disciplinas tradicionales del saber, en el intento de pensar y reflexionar el cuerpo y la corporalidad de otros modos más productivos socialmente hablando. Siguiendo a la autora,

Además, los críticos del sistema observaron que los campos académicos reafirmaban una serie de jerarquías y valores; lo que no se reconoce o se valoriza en la sociedad tampoco se legitima a través de la enseñanza. Temas de género, raza, clase o sexualidad eran invisibilizados tanto en la sociedad como en la academia. Campos pos disciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico (TAYLOR 2011, p.11).

En esta misma dirección la autora refiere que tanto los estudios del cuerpo y la performance como los estudios culturales, que surgieron en los años sesenta en diferentes latitudes del mundo, a partir de la urgencia de demandas políticas que eran necesarias ser comprendidas y accionadas desde otros modos de articulación política. Asimismo, Taylor referencia que tanto los estudios de la performance y los estudios culturales se configuraron también dentro de esa crisis política como una posibilidad de pensar otras formas metodológicas pos-disciplinarias, entendiendo pos-disciplinario diferente a multi o interdisciplinario porque surgen a partir de las disciplinas tradiciones de las ciencias humanas, sociales y artísticas, mas no como una combinación de elementos de dos campos intelectuales, sino como campos que “transcenden las fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con

¹⁴ Directora, fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política Universidad de New York.

lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, de las humanidades y las ciencias sociales” (TAYLOR, 2011, p.14). Como lo describe Taylor (2011), no ha sido nada sencillo llegar a posicionar estos estudios que –dé ante mano son inestables, dado a la complejidad que implica pensar como representar física y discursivamente estos análisis sobre el comportamiento humano, practicas corporales, actos rituales, juegos y enunciaciones– frente a los métodos tradicionales de investigación que han sido regidos por metodologías meramente discursivas.

Estos planteamientos responden igualmente a una búsqueda por comprender cómo operan moviidades sociales que se configuran en el cuerpo a modo de repertorio y memoria, en el camino de pensar otras formas pedagógicas, performáticas y metodológicas más sensibles y encarnadas de aproximarnos a otras formas de interpretación de la guerra en Colombia y asimismo a los modos, estrategias e inscripciones de resistencias que construyen las mujeres dentro de este conflicto, formas que considero necesarias profundizar, reconocer, sentir y reivindicar. Estas formas, se configuran como una posibilidad de traer el pasado al presente, en propuesta de dejar que ser unas victimas más de la violencia en Colombia, marcadas en las estadísticas como números, sino que les permite también compartir con el espectador un dolor que llevan como víctimas y sobrevivientes, pero también como nación. Es un conocimiento sensible, traducido y expresado en performances que hablan de dolor, pero también de la capacidad de agenciamiento, de la voz que encuentra en el teatro un lugar para gritar justicia.

En correspondencia con las articulaciones que hasta aquí han sido expuestas, encuentro sustancial presentar al lector, que este trabajo responde como lo he mencionado anteriormente, a una caminada investigativa que recorro como artista escénica, profesora de teatro, migrante, proveniente de Colombia, un país como una historia inscrita en un conflicto de violencia interna y guerra. Pero, sobre todo, como una mujer inscrita en una realidad político-social de inequidad y de injusticia latinoamericana de la cual me es imposible escapar y que me ha llevado aquí, a recorrer a los estudios de investigación en performance como unos pasajes metodológicas y también como una apuesta teórica y política de conocimiento corporeizado, que toma varias estrategias y metodologías, de las ciencias humanas, biológicas y las artes, para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos (TAYLOR, 2010).

Desplazamientos en medio de la pandemia.

Es importante dejar registrado que está escrita, es también un producto e inscripción de las rupturas, duelos, pérdidas y transformaciones casi “obligadas” que dejó el impacto de la pandemia en la vida social, pero también en mi personal y académica. Una etapa/tiempo pandémico, que también mostró con fuerza la vulnerabilidad de la vida, pero sobre todo la asimétrica desigualdad en la repartición de la vulnerabilidad de la misma (BUTLER, 2010). La distancia social que generó el distanciamiento físico de nuestras prácticas sociales, culturales/ corporales, llegó para recordar la importancia de la copresencia, de la comunicación física no verbal, del ritual que se construye cuerpo a cuerpo, de los rituales cotidianos en que nos configuramos con los otros. Pues la proximidad corporal es una parte fundamental de lo social, entonces gran parte de lo social se transformó en ese tiempo. Si bien la virtualidad abrió un mundo de posibilidades que otros tiempos hubieran sido impensables, los rituales no solo son verbales, son también físicos y que están dotados de materialidad, por lo que esa fisicalidad de la existencia, también se hizo presente por su ausencia (SEGATO, 2020)¹⁵.

Tiempos en que las palabras videoconferencias, el teletrabajo, zooms, apps y WhatsApp se tornan más cotidianos y nos obligaron a enfrentarnos a una brecha digital, que nos mostró una vez más la desigualdad de quien consigue entrar con mayor facilidad en esta era el #quedateEnCasa, recordando para una gran mayoría, que no es el mejor escenario para estar y que, en muchos casos, por las diferentes necesidades, es casi imposible. Un virus necesario de comprender en una mirada interseccional, pues nada de lo que podamos decir sobre él es absoluto, porque no todos lo vivimos ni padecemos de la misma manera.

Esta experiencia pandémica, también vino para recordarme lo que ser extranjera, que, si antes era agradable, en este presente me ha colocado en una vulnerabilidad, tristeza y soledad que no conocía. Sentí reafirmarse lo que implica para

¹⁵ Tomado del Diario argentino La Nación. Agosto 20202

Ver en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivoco-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208?fbclid=IwAR0kaUx72vwaZ8RCjWRlydhiuGtYcntbevTegs9WGlwWZEgyd9Sua6jqdYk>

algunos eso de la “nacionalidad”, también sentí la falta de una estructura familiar, de la colegada universitaria, de los lugares de encuentro, de los restaurantes y bibliotecas que amenizan la carga de la vida del extranjero y posibilitan también la cualidad de vida. Extrañé como nunca ese abrazo familiar que no le teme a la muerte. Experimenté con tanta fuerza lo que es vivir “la soledad de no pertenecer”, a veces sintiendo que mi escritura, mi investigación y mi fuerza eran inútiles. Una desazón que me ha dejado un sabor que aún no consigo del todo digerir. Asimismo, el tiempo que sería destinado para la investigación pasó de un modo extraño, mientras creaba formas de sobrevivir a tamaña depresión. Un tiempo de hacer “investigación” con la incertidumbre de la muerte, en la expectativa de los días de la cuarentena pasar (una cuarentena de dos años) sin encuentros entre colegas, con escasas trocas académicas. Un paso de un tiempo pandémico que retrasó y modificó los procesos de andamiento de esta investigación y también de quien se inscribe en ella.

Las escenas fuera de casa transitan entre los escapes que doy en mi bici para tomar sol por ahí e ir al mercado. Cada salida se configura como una experiencia altamente performática, en las que mis ojos como nunca llevan gran parte del protagonismo. Cuido cada detalle de mi vestuario, antes, durante y después de la escena. Una nueva prenda ha aparecido, la pongo en mi cara con cierto recelo, aún dudo de su efectividad, sin embargo, la uso, pongo alcohol gel en mis manos y prudentemente mantengo la distancia con los otros. Me protejo del riesgo, aunque eso me genere otros peligros...

Ser extrajera hoy pesa más que nunca, siento miedo y soledad.

(Memorias de una tesista en pandemia, marzo de 2020)

la existencia del virus circulando en la vida, días de bastante confusión, de miedo, de incertidumbres, de dejar el trabajo parado, de darle tiempo al tiempo, de esperar el desarrollo del virus y ver sus impactos en nuestras vidas, para luego retomar las actividades. Entonces, encaminar mi energía y pensamiento en razón de la sobrevivencia, de estar bien, de cuidar de mí y de mis seres queridos, mismo estando tan lejos...

Junio, 2020

Veo Cuerpos que se distancian, que no se pueden tocar, abrazar. Cuerpos pasando hambre, cuerpos que mueren ocultos. Cuerpos que se tapan la boca, la nariz, a veces se tapan hasta el pensamiento y los sentimientos como estrategia de sobrevivencia. Veo cuerpos presos del miedo. Observo de nuevo la prudencia produciendo cuerpos prudentes, cuerpos que resisten a la muerte para continuar con vida

las formas que han direccionado mi labor investigativa, desde ya hace más de una década, como artista escénica, profesora de teatro e investigadora del cuerpo se han visto radicalmente afectadas, arrojándome a una crisis de incertezas y caminos nublados a explorar. Me pregunto cómo seguir andando frente al desafío que nos coloca re crear y seguir dando continuidad a los procesos de quienes nos manifestamos, investigamos y vivimos la vida por medio de las artes corpóreas, ritualistas y colectivas como el teatro, la danza y la Capoeira, tan “caras” para mí.

Agosto, 2020

La crisis de la incerteza, los días se alargan y la jornada parecen extenderse, una cuarentena que nunca termina... Las redes sociales saturadas de cursos, aulas, talleres, palabras de motivación, lives, muchas lives, retos, desafíos virtuales de personas matando tiempo para no enloquecer en sus casas. Fotos familias reunidas creando pasatiempos, nuevos platos circulando por las redes, redes llenas de imágenes, acentuando sentimientos de soledad para quienes no estamos acompañados y no me imagino lo que despertara para quienes no tienen un plato de comida en la mesa y él “quédate en casa”

¿Que las serán las “normalidades” ahora?.. En casa y una soledad que jamás había experimentado, continuo a la espera sobre qué decisiones tomar para continuar con la recolecta de datos empíricos y trabajo de campo. Experimentando en mi cuerpo un agotamiento que no conocía, ansiedades, lloros continuos y desconcentración. El sueño se ha apoderado de mi cuerpo.

El duelo, el desapego y la posibilidad, la vida va continua, enfrento las perdidas, corro como rezo todas las mañanas para enviarle fuerza mi madre que aún no sale hospital.

Tengo que seguir con mi ejercicio académico, la vida debe continuar....resisto en movimiento...

La máscara ya no me incomoda tanto, ahora tengo varias y de varios colores, en las calles ahora las venden en todo tipo de formatos y diseños, mi cuarto con baño que llamo de casa, ahora parece más grande, de nuevo mi cuerpo tiene ánimo de salir de la cama, de moverse, de cantar, dejo de llorar en exceso y los miedos prefiero ahora escribirlos en textos que no consigo enviar para revistas, pero que seguro serán los diarios de quien pasó por una pandemia.

Desplazamientos de la investigación en tiempos de pandemia, otras formas de narrarse entre cuerpos y pantallas

De acuerdo con las condiciones del presente pandémico, reconocí que era inviable realizar el pretendido laboratorio teatral en Colombia o en el mismo Brasil, que había sido diseñado como trabajo de campo para realizar esta investigación. Por diferentes cuestiones, este tiempo particular demandó explorar otras opciones. Así es que comencé otra exploración por el mundo virtual, el de las *lives*. Este desplazamiento me ha posibilitado “encontrarme” con diferentes expertos en el tema de la investigación corporal y la performance: actores, directores, profesores de artes escénicas, antropólogos y, en suma, trabajadores del cuerpo, que expusieran sus trabajos, sus luchas, sus miedos y otras nuevas formas de seguir creando y sobreviviendo en medio de la crisis de la pandemia.

Esas búsquedas me han llevado a valorizar 2014¹⁶trabajos, investigaciones y materiales de creación en performance y artes escénicas hechos en Colombia dentro del marco del conflicto armado. En esas indagaciones comprendo el privilegio temporal con el que cuento, pues he tenido la posibilidad de poder analizar diversos procesos en artes escénicas que han sido llevados a cabo por colegas, profesores y personas del teatro en Colombia. Proyectos que han sido elaborados no solo para realizar investigaciones académicas (como sería el que yo realizaría), o para ganar convocatorias (algo muy común en Colombia y más en los tiempos de acuerdos de paz).

En esas indagaciones, observo y reconozco algunos procesos que me llaman la atención, procesos que han sido construidos en articulación entre población civil, víctimas de la violencia, organizaciones militantes, defensores de los derechos humanos y profesionales de las artes escénicas. Tales profesionales acreditan en el poder transformador y reparador de las artes, los cuales han tejido unos procesos de elaboración del duelo y el dolor por medio de diferentes formas y estrategias de las artes escénicas. A pesar de ello, veo como la misma demanda del tiempo y como la emergencia por sobrevivir en un mundo donde el arte es poco valorizado, ha dificultado para que estos procesos puedan ser analizados, sistematizados y visibilizados. Las instancias oficiales, en parte desconociendo la potencia de esos procesos, no solo como constructores de memoria histórica y de arteterapia, sino también en su potencia como prácticas de resistencia y de transformación social, tan necesaria de explorar y aprender en contextos de extrema violencia como la que enfrenta actualmente países como Colombia y Brasil. En esa perspectiva, reconozco la posibilidad de poder indagar y aprender sobre estos procesos e incorporarlos a esta investigación.

Con más foco, continúe las exploraciones virtuales, y comencé aproximarme a varias de las organizaciones con quienes pretendíamos realizar los laboratorios teatrales. Luego de varias conversaciones, comencé a tener contacto con las participantes de una pieza de teatro llamada *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la cual escogí como objeto de investigación para indagar sobre el proceso creativo y lo que

¹⁶ Beca de Creación Arte y Memoria 2014, Bogotá, que buscaba estimular la creación artística entre víctimas del conflicto y artistas. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>

este ha generado en sus participantes, quienes han sido víctimas y sobrevivientes de la guerra en Colombia y específicamente de cuatro tipos de crímenes de Estado.

Las mujeres que confluyen en *Antígonas* articulan sus experiencias de dolor y resistencia para hacer de ellas una elaboración poética, que permite traer al presente la memoria de una sucesión de violencia y batallas que, por diferentes motivos, fueron impedidas de hacer, en medio de una sociedad que las llamó de locas y un Estado que en vez de protegerlas, lo que hizo fue perseguirlas, e inclusive re victimizándolas, al poner en tela de juicio su denuncia. Si bien existen en Colombia múltiples casos en donde los relatos sobre la violencia confluyen con los lenguajes del arte, experiencias que cuentan con una amplia documentación, *Antígonas Tribunal de Mujeres* me llama la atención, al ser un caso sobresaliente, no solo por las particularidades que presenta como pieza teatral, sino también me llama la atención observar lo que ha producido esos procesos individuales y colectivos en la formación de las mujeres que integran en el grupo, las cuales a través de su trabajo e intervenciones performáticas, artísticas han ganado un reconocimiento en la esfera pública en Colombia.



Foto: Guillermo Torres, 2/6/2016, revista Semana.¹⁷

¹⁷ Ver en: <https://www.semana.com/teatro/articulo/obra-de-teatro-antigonas-tribunal-de-mujeres/49065/>

Incluso, además sus voces han llegado a ser escuchadas en distintos tribunales de justicia, en los que demanda ha pasado del plano de restauración simbólico, al plano de justicia legal. Asimismo, estas mujeres se han configurado como íconos de la resistencia y lucha de las víctimas sobrevivientes de la guerra en Colombia, como las Madres de Soacha, como las Antígonas de Colombia, y las voces de las mujeres colombianas que salen por diferentes escenarios (calles, teatros, manifestaciones, universidades, parques, etc.), a denunciar, a recordar el papel de la vida y su derecho a ser vivida, a inscribir con sus cuerpos la verdad que les ha sido negada de decir, de gritar, de reivindicar, en otras palabras, mujeres que por medio acción performática han dotado de sentido la urgencia y necesidad de elaborar una memoria poética de la guerra en Colombia, como una manifestación de memoria, verdad y reparación.

En esa ruta, a fin de comprender cómo se realizan estas elaboraciones poéticas y sus formas de transmisión y generación de conocimiento, articulo los desplazamientos teóricos que he construido en relación entre los estudios culturales, la educación, los estudios de la performance (que centran su foco en el cuerpo y las corporalidades), junto con diversos materiales que he recolectado en relación al proceso de creación, montaje y presentación de la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Además, articulo las historias de vida y trayectorias políticas de las participantes que las construyeran de forma organizativa y performática, y como modo de resistencia y sobrevivencia.

Las rutas a seguir...

Siguiendo este camino, el objetivo de esta investigación, que se moviliza por indagar, ¿cómo los procesos de creación teatral colectiva, experimentadas por mujeres víctimas y sobrevivientes, pueden configurarse como formas de elaboración poética del dolor, capaces de ser comprendidas como repertorios simbólicos/vivos y actos de transferencia de conocimiento en la construcción de la memoria poética del conflicto interno en Colombia?, articulo los desplazamientos teóricos que he construido en relación entre, los estudios culturales, la educación, los estudios del cuerpo y la performance, junto con diversos materiales que he recolectado en relación a la creación de la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres*, así como de las historia de vida y procesos experiencias de las participantes en procesos de organización creación colectiva artística.

Esa ruta articuladora, oriento un diálogo, a fin de comprender cómo se realizan estas elaboraciones poéticas y sus formas de transmisión y generación de conocimiento, a partir las trayectorias de las Antígonas de Colombia. En ese sentido, he diseñado una serie de encuentros virtuales con las integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujer-*, en primer momento con las mujeres víctimas y sobrevivientes. En un segundo momento también, con el director de la obra. Así, tomo como material empírico de análisis de primer nivel las transcripciones, videos y grabaciones que recolecté a través de encuentros con las participantes de la obra y con el director. Esto como una forma de indagar sobre el objeto/proceso de acción creación en que por medio de diferentes prácticas escénicas se produce la elaboración de la experiencia traumática del dolor, para transformarse en una serie de performance, intervenciones, acciones y puestas en escena que dan cuenta de unas trayectorias de violencia y resistencia, elaboradas de manera poética por mujeres víctimas y sobrevivientes.

También junto materiales tales como poemas, cartas, fotos y relatos suministrados de primera mano por las participantes para esta investigación. Como material de análisis de segundo nivel, están todos los demás “documentos y archivos”, tales como videos de la obra, dramaturgia de la obra, materias de periódicos, revistas, y otras entrevistas realizadas a las participantes anteriormente. A partir de estos materiales, construyo narrativas a fin de organizar, comprender y poner en tensión las formas en que estas prácticas han operado como procesos de organización colectiva en que las participantes de la pieza de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres*, junto con

otras redes de apoyo (formativas en artes y derechos humanos), han podido crear espacio/tiempo(s) de encuentro en que han sido posibles poner en manifiesto unas realidades de violencia social, que a pesar de la particularidad de cada vivencia, comparten un dolor común así como el sentimiento de pérdida irremediable.

De tal manera, también observo y pongo en análisis como el encuentro colectivo mediado por la práctica escénica, posibilita el reconocimiento del dolor individual como un dolor también colectivo, el cual es acogido, abrazado, llorado, exorcizado, entre formas escénicas, que contribuye en la organización de la memoria del pasado, en la construcción del testimonio y la memoria del presente. Esto también comprendiendo que “el pasado es siempre conflictivo. A él se refieren en competencia la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo -derechos de vida, de justicia y subjetividad (SARLO, 2015, p.9).

Desde ese punto de vista, construir un entendimiento a partir de estas perspectivas sobre el pasado, se configura como una acción política y como un lugar común, en el que el pasado, por así decirlo, se hace presente. Sin embargo, es fundamental comprender que “el regreso al pasado no siempre es un momento libertador del recuerdo, sino advenimiento, una captura del presente” (SARLO, 2015, p.10), por lo que no basta solo hacer un ejercicio de recuerdo para elaborar un testimonio, sino también la posibilidad de que este pasado pueda ser re-elaborado, compartido y comprendido de otras formas que contribuyan a re-significar el acontecimiento trágico, que más allá de una decisión individual, colectiva y se torna una responsabilidad pública.

En esa ruta, también analizo como el proceso de creación de esta pieza, que, pasa del ejercicio de la construcción de un testimonio, para tornarse una elaboración poética capaz de proponer unas otras narrativas e inscripciones sobre la memoria de violencia en Colombia, lo que nominaré como una *memoria poética del conflicto*. En razón a estas formulaciones, me desplazo hacia la indagación de las formas y estrategias que estas mujeres Antígonas construyen como colectivo a partir de su actividad artística. Formas que indago en tres momentos de acción y que a continuación describo.

El primer momento corresponde al proceso creativo de la obra, las indagaciones previas, incluso antes de llegar a constituirse el grupo, los caminos que llevaron a las participantes de la obra a converger en escena. Así mismo, el laboratorio teatral realizado para elaborar las narrativas de la experiencia sobre los transcritos y elaboraciones de la experiencia vivida entre el cuerpo y la palabra, la catarsis del dolor propio del teatro y las artes escénicas. De igual manera, los objetos que utilizan en escena y lo que estos han representado para la elaboración de la experiencia, así como de la incorporación del cuerpo del ausente en escena.

Así mismo indago sobre el ritual que se construye para llegar a la representación; sobre esas formas y acciones repetitivas que se elaboran a partir de la performance, del movimiento, del gesto y la presencia en escena, en la reiteración de sus acciones incorporadas, que se articulan con la figura arquetípica de la Antígona de Sófocles, construyendo otras narrativas poéticas de la experiencia vivida. Narrativas que son movilizadas por esa búsqueda de crear lenguajes poéticos que permita articular la experiencia del dolor y el sufrimiento vivido como una experiencia común. De modo a ser compartida en formas que no siempre remite a lo verbal, pero que comparten ciertos códigos de afecto y memoria común en los cuales quien asiste también puede identificarse. Esto también pensando junto a Austin cuando afirmo que solo la poesía consigue hacer ese tránsito entre el cuerpo y la palabra, en ese sentido pensar en esa denuncia poética que ellas denominan podría ser comprendido como esa articulación sensible, estética, artística y política que han elaborado y a lo que me interesa comprender como actos de conocimiento vital, sus elaboraciones y transferencias a partir de la performance.

-El segundo momento de análisis responde a la indagación del proceso de representación y puesta en escena de Antígona Tribunal de Mujeres, el contenido de la obra, lo que ha significado para ellas –las mujeres y víctimas y sobrevivientes que la integran. De esta manera, también indago sobre el cuerpo en escena, lo que, para ellas como mujeres dentro de un contexto de violencia y conflicto armado, ha representado colocar su cuerpo y presencia en escena, en la propuesta de traer narrativas que les fueron negadas, incluso desacreditadas por expresidentes como Álvaro Uribe Vélez, que ha intentado por medio de la esfera pública negar la existencia de los crímenes cometidos en los que estas mujeres fueron víctimas. De este modo, también indago sobre lo que para ellas ha representado convertirse en las protagonistas de su propia historia.

- El tercer momento corresponde a la recepción de la obra, más específicamente en lo que tiene que ver con la multiplicación de la performance, en la inscripción e impacto que ha tenido esta tanto en lo individual como en lo colectivo. En esas travesías que han emprendido para encontrarse con otras víctimas de la violencia no solo en Colombia sino de otras partes del mundo como México, Argentina, Canadá y España entre otras. En estas travesías, las Antígonas también han creado performance con otras víctimas e inclusive replicando de manera más corta la forma y metodología que se utilizó en la obra para la elaboración de la performance. En ese movimiento colectivo organizado, el convertirse en lideresas, les ha permitido trabajar en pro de los derechos humanos. Y en esas construcciones podemos incluso pensarlas como referentes e iconos de mujeres de lucha y agenciamiento, para tornar público, sentido y presente, una memoria de un país en guerra que responde a un pasado, que se construye en presente, quizás también dando herramientas de comprensión y acción para esa tan anhelada paz en Colombia.

Es fundamental reconocer los caminos y travesías de resistencia que estas mujeres han construido por medio de la performance para la elaboración poética de sus vivencias en medio del contexto de guerra y violencia no cesante en Colombia. Estas como modos de resistencia y reparación, no solo individual sino también colectiva, ya que su voz, su cuerpo, su relato, su performance, no solo habla de ellas, sino de las miles de mujeres víctimas y sobrevivientes víctimas de la guerra en Colombia, que como la Antígona de Sófocles, entregan su vida y su lucha en búsqueda de justicia.



Foto del colectivo Tramaluna teatro¹⁸

Sobre los encuentros.

Los encuentros con las mujeres que conforman la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres* y con el director fueron realizados de manera individual durante el 2021. Estos sucedieron de manera virtual por medio de diferentes plataformas tales como Zoom, Facebook, WhatsApp, Google Meet, esta diversidad de plataformas respondió también a las posibilidades que tenían cada participante sobre el conocimiento y posibilidades de los recursos y plataformas tecnológicas. Los tiempos de cada encuentro/entrevista fueron distintos, si bien estaban contemplados para tener una duración de más o menos una hora, varios de esos encuentros terminaron durando más de dos horas e incluso con algunas de las participantes nos reunimos “virtualmente” más de una vez. Esto se dio por el contexto de pandemia en que trascurrieron los encuentros, que como manifestaron varias de ellas, nuestras conversaciones también se configuraron como otros espacios de conversación, de encuentro, de distracción de la pandemia y como señalo, de volver a recordar lo berracas que son, pues este periodo de aislamiento

¹⁸ Disponible en: <https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos/1549531948682405>

también volvió acentuar la vulnerabilidad de la vida y con ella poner en crisis esos procesos colectivos de los que estas mujeres se han fortalecido. Estos encuentros fueron contruidos a partir de una serie de tópicos o eje así:

-Mi presentación como investigadora, los intereses que recorro con este trabajo y por qué el testimonio de ellas es tan sustancial para esta investigación.

- Sobre su historia personal. Presentación sobre lo que quisiera narrar de su historia de vida, sobre sus perspectivas de vida, como vivieron y han vivido la desaparición de sus seres queridos, como esto ha impactado sus vidas.

-Sobre la pérdida, la muerte y la violación de sus derechos. Sobre sus reacciones al descubrir y verse afectadas por la pérdida, por la violación a sus derechos, cómo han vivido el duelo y los caminos recorridos para elaborar el duelo.

-Sobre las artes en sus vidas. Cómo llegan a los talleres de artes escénicas y cómo ha sido su experiencia a partir de las artes. Experiencias desde los procesos formativos, creativos de construcción de personajes, de montaje. Sobre los elementos en escena. Formas de elaboración del duelo.

-Relaciones que encuentran entre la figura mítica de Antígona y sus historias de vida.

- ¿Qué ha mudado en su proyecto de vida desde que están articulada a procesos artísticos?, ¿Qué relación, a partir de sus prácticas, encuentran entre las artes y la denuncia política?

-Sobre los encuentros que han tenido con otras madres y familiares de personas desaparecidas en otras regiones de Colombia y de Latinoamérica. ¿Cómo han sido los encuentros con las y familiares de las mujeres de Juárez, en México? ¿Con las madres de mayo en Argentina?

- ¿Cómo ha funcionado la obra de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, en el reconocimiento de más casos de asesinato sistematizado de jóvenes en Colombia y qué relaciones se han tejido con otras madres en otros lugares de Colombia? Sobre los procesos artísticos de performance y tejido que han compartido que han creado con otras mujeres víctimas de la guerra.

En estos encuentros, además dialogamos a partir de pequeños fragmentos de la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres*, que he seleccioné a fin de movilizar el dialogo a partir del proceso escénico de representación. En suma, estas conversaciones se orientaron a preguntar sobre los artefactos utilizados por las mujeres en escena, sobre cómo llegaron a elegir los objetos que componen sus repertorios. También, se indagó sobre recuerdos del proceso de montaje de la obra, la creación de sus personajes, las coreografías y monólogos que cada una interpreta.

Es importante señalar que, durante el transcurso de la escrita de esta investigación, se encontraran en diferentes momentos, fragmentos de los diálogos con las integrantes del grupo de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, los cuales he decidido resaltar en diferentes colores, conservando el misma fuente y tamaño del general, debido a la importancia que tienen estos fragmentos para construcción de los análisis que entrego en este trabajo.

- Para asistir al video disponible de la primera función de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>
- Para asistir a la versión actualizada de *Antígonas Tribunal de Mujeres*: <https://vimeo.com/415673997>, enlace suministrado para esta investigación por el director y dramaturgo de la obra, Carlos Satizábal.

Dimensiones y sentires que atraviesan éticas, estéticas y políticas.

Contamos historias,

Porque al final las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas

Paul Ricoeur, Temps et récit.

La construcción de diversas narrativas sobre la experiencia de la vida y la exaltación por lo experiencial toman centralidad dentro de esta escrita. El relato que se configura aquí es una forma de articular la reflexión teórica, las experiencias de vida de las mujeres que marcan esta investigación junto con las narrativas, experiencias e identidades que construyo como narradora de esta historia. En ese sentido, entiendo la narrativa como una dimensión configurativa de toda experiencia, capaz de “*otorgar forma a lo que es informe*” y que, al elaborarse, adquiere relevancia filosófica al postular una relación posible entre el tiempo del mundo de la vida, el tiempo del relato y el tiempo de la lectura (ARFUCH, 2010, p.113). En esa perspectiva, referirse al relato no solo remite a la comprensión de una disposición de hechos –históricos o ficcionales– o de una secuencialidad lineal de aquello que se dispondría como el registro de la existencia humana (con sus lógicas, personajes, tensiones y alternativas), sino más bien como una forma de estructuración de la vida y, consecuentemente, de la identidad. Sigo así “la hipótesis de que existe, entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana, una correlación que no es puramente accidental, más que presenta una forma de necesidad transcultural” (ARFUCH, 2010, p.113).

El relato, en esta traza narrativa, se configura como la existencia y registro de la vida, que abre un acuerdo de temporalidad y espacio que posibilita el proceso compositivo, a fin de contar de diversas formas una historia o una experiencia de vida. Este eje tiempo/espacial permite aproximarse al sentido de lo vivencial como un papel detonador en la construcción experiencias del sujeto social (ARFUCH, 2010). En esta dimensión, el acceso a la vivencia de los individuos permite crear aproximaciones sobre el mundo social en que habitan los individuos y sujetos sociales que integran la

investigación. En otras palabras, por medio de las narrativas y los relatos se abren posibilidades de diversas comprensiones sobre la contemporaneidad.

Dicho esto, en esta escrita elaboro narrativas que surgen, en parte, como una voz que acompaña otras narrativas. Sin embargo, rever el registro de los encuentros con las interlocutoras me ha situado frente a unos acentos éticos, cerca de lo que corresponde contar historias de vidas. A fin de situar al lector, esos aspectos vivenciales, que resultan detonadores –para los planteamientos que aquí expongo en términos artísticos, pedagógicos y políticos en la construcción de formas de resistencia de la vida y construcción de una memoria poética de un país en guerra– se dan a partir de las luchas y resistencia de las mujeres que conforman *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Bajo estas premisas y siguiendo a Ricoeur me pregunto,

¿Cómo hablar de una vida humana como de una historia en estado naciente si no hay experiencia que esté mediada por sistemas simbólicos, entre ellos, los relatos, se no tenemos ninguna posibilidad de acceso a los dramas temporales de la existencia fuera de las historias contadas al respecto por otros o por nosotros mismos? (RICOEUR, 1983, p.141)

Al realizar la escrita de este corpus de investigación, que se compone con los relatos de las interlocutoras, comencé a notar la potencia tanto de las acciones que estas mujeres han construido durante años, en su proceso de reparación y denuncia poética, así como, en el espesor de sus palabras. Noté también la fuerza que emana de sus construcciones de vida, sus poemas y relatos cotidianos, que me han llevado a comprender una memoria poética de un país en guerra –del que poco sabía. Al hacer este reconocimiento sobre esa fuerza narrativa, comprendo que el espesor de estas narrativas se compone también de los relatos y mundos simbólicos que son posibles compartir en un común, los cuales también se muestran como una forma de comprender aquellas historias que anteceden y dan sentido al acto performativo y reparador que estas mujeres han construido durante más de una década.

Así pues, en cuanto avanza la escrita, me confronto sobre diversas cuestiones que ponen en tensión las dimensiones éticas, estéticas y políticas, en particular en las cuestiones narrativas sobre los “personajes” que componen esta historia, sus nombres, sus verdades y los modos de hacer de estas formas comprensibles para el lector. En ese sentido, exploro y sitúo los lugares de enunciación y articulación desde los que tramo este trabajo, como mediadora entre experiencias y reflexiones teóricas, en este tiempo/espacio que hábito, así como el contexto que me antecede y direcciona mis

búsquedas investigativas. Asimismo, reconozco el lugar privilegiado que ocupó como académica, las implicaciones y potencias de traer las voces, los cuerpos y las memorias sobre unas problemáticas sociales que me han movilizó como investigadora y sujeta política, inscrita en una realidad de inequidad social y de injusticia latinoamericana.

En mi trabajo como artista-investigadora lidio con prácticas cotidianas, que siendo mediadas por el uso de la virtualidad (como fue el caso de este trabajo para poder hacerlo en las condiciones de pandemia), compartimos espacios de intimidad que escapan de los discursos oficiales, de documentos públicos e inclusive de archivos capaces de dejar registro. Así, reconociendo la potencia de estas trocas y de ese lugar que ocupó dentro esos intercambios, pongo en tensión los dilemas que conllevan reflexionar sobre el cuidado y las formas de poder compartir las historias y narrativas que me han sido compartidas. Estas son cuestiones frente al reconocimiento de unas trayectorias de vidas en resistencia y re-existencia; cuestiones que tienen que ver con el uso de la confidencialidad, del anonimato o no, cuestiones que van más allá de una serie de reglamentaciones éticas de investigación, regentes en varios sistemas académicos.

En el caso de esta investigación, estas cuestiones aparecen para poner en manifiesto cosas como el uso de las identificaciones reales, lo que se hace casi como un imperativo. Como lo afirma Fonseca (2008), “el anonimato de los personajes en el texto etnográfico no implica necesariamente una actitud políticamente omisa del investigador” (p.42), pero

...colocar o verdadeiro nome produz um acréscimo nada desprezível à verossimilhança de nossos dados etnográficos. Ainda abre a possibilidade de outros pesquisadores incorporarem estes dados em estudos subsequentes do mesmo local, usando a monografia precedente como tijolo no edifício duradouro de uma história universal. *Insisto, no entanto, que mesmo nesse estudo histórico, não consigo usar nomes sem certo arrepio.* (FONSECA 2008, p.42, destaques míos).

A partir de una perspectiva antropológica, Fonseca (2008) nos confronta a pensar cuestiones que van más allá de un conocimiento informado, o del uso o no del anonimato o de un seudónimo¹⁹. Esas cuestiones éticas y políticas que permean la

¹⁹ Si bien este texto que presento no es un texto etnográfico, me sirvo de estas discusiones que han sido más debatidas en el campo del quehacer etnográfico, para traerlas en consideración en esta escrita, la cual se articula con formas diversas de encuentros con las interlocutoras y con los materiales de análisis. Aunque las cuestiones éticas sean motivo de interés en el campo de la educación y las artes, aun son pocos los estudios que he encontrado sobre el tema de la ética y la investigación en el campo específico de la educación o de la educación y arte.

investigación sobre el dilema que envuelve el uso (o no) del anonimato en el texto etnográfico, en particular en áreas que están relacionadas con movimientos sociales, relaciones inter-étnicas y derechos humanos.²⁰ En relación con este tema, Diniz (2015) pone en cuestión “el deber del anonimato” como un presupuesto común y absoluto a la ética de la investigación social, sustentado que hay casos en el que el deber ético de la investigadora es nominar a las sujetas.

Para esta argumentación, Diniz se vale de su trayectoria como profesional, que ha trabajado con mujeres que, dentro de un sistema asimétrico, han vivido las violencias de la exclusión, del maltrato y de las luchas que han sido invisibilizadas por los diferentes sistemas e instituciones de control y poder dominantes. De tal modo, Diniz (2015) pone en tensión el sentido de la confidencialidad o de la privacidad, tanto en la investigación biomédica como en la investigación social, poniendo en manifiesto como hay grupos y metodologías para quienes la confidencialidad de las informaciones es esencial para garantizar los derechos fundamentales, mientras que, en otros casos, el mantener el anonimato es casi ir en dirección contraria con los mismos, lo que podría incluso verse como otra forma de violencia o revictimizar a las personas. Siguiendo a Diniz (2015), podemos considerar que existen usos “debidos e indebidos” de la información personal que se adquiere en la investigación, – “um uso indevido pode ser resultado do dever de confidencialidade sem prévia problematização de seus sentidos políticos e éticos para o grupo pesquisado” (p.2671).

Si bien en el caso de esta investigación, no pretendo debatir sobre el uso o el desuso del anonimato, sí me interesa traer la reflexión sobre las implicaciones, potencias y riesgos que conllevan dar voz, rostro, nombre e identidad por medio de mis narrativas a unas mujeres que llamo aquí de *Antígonas colombianas*. Se trata pues de destacar y dar reconocimiento a las experiencias detonadoras de estas mujeres que, a través de sus denuncias poéticas, luchan por salir del anonimato. Ellas ponen sus voces, historias y creaciones al servicio de la construcción de una memoria de un país en guerra, buscando justicia y reparación social. Para esas Antígonas, compartir sus vidas privadas, por medio del acto representativo, se torna también un ejercicio político. Así, me parece digno e importante de reconocer, aprender y llevar a diferentes esferas

²⁰ Del mismo modo, la antropóloga tensiona como, a partir de su experiencia, ha observado la importancia “extrañamente ausente” en los debates en torno a los problemas éticos políticos del anonimato (o no) en la práctica antropológica (FONSECA, 2008).

de pensamiento y reflexión, posibles inclusive de ser replicadas de modo pedagógico, tanto sus propios nombres cuanto sus autorías performáticas.

De este modo, poner en tensión estas cuestiones es un modo de también tensionar el lugar de la investigadora en su construcción de narrativas, sobre todo en lo que corresponde al reconocimiento al dolor y la afronta de un Estado que las ha venido inviabilizando y revictimizando constantemente. En ese sentido, reconozco como una forma ética/estética, no solo el reconocimiento de su dolor, sino también los caminos de resistencia que han construido estas mujeres Antígonas. Ellas han ganado el respeto y reconocimiento de la esfera pública para que los casos de crímenes acontecidos dejen de ser más que una cifra o nota de noticias (6403 jóvenes asesinados en los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez) y se tornen en una memoria poético-afectiva.

Reconocer estos procesos, no solo por el espesor del dolor, sino por también por las capas de resistencias, responde también a la comprensión que rescatar la memoria y recontar la historia es resignificar la mirada (KRAEMER 2002). En este sentido, reconozco el valor de la experiencia, de la exaltación de lo vivencial, como un valor privilegiado en la construcción misma del sujeto social. Así, recorro un cierto camino en la búsqueda de poder traer la reflexión teórica en torno del relato, de las experiencias y los sujetos que las viven. A tono con estas reflexiones, Arfuch (2010) propone pensar en la expresión de “espacio biográfico” (de PHILIPPE LEJEUNE, 1980) como articulación metodológica, la cual pone en reflexión la construcción conceptual con el acto narrativo de la experiencia: en un movimiento conversacional que caracteriza a las entrevistas, las historias de vida, los relatos autobiográficos y, en general, cualquiera de los métodos que fundamentan su quehacer en la recuperación del testimonio del *otro* (GARCÍA, 2002).

En esa comprensión, el espacio biográfico remite, entonces, a la narración de vivencias, de experiencias del ser individual y social. De tal modo, poder tener acceso a la vivencia de los individuos significa reconocer la reflexión en torno a las especificidades del mundo social en el que estos se encuentran. O, lo que es lo mismo, el privilegio de conocer las experiencias de los sujetos abre posibilidades para una mejor comprensión de la contemporaneidad (GARCÍA, 2002). En esa resignificación, las mujeres Antígonas no solo se constituyen como víctimas y sobrevivientes de la guerra, sino, también, como sujetas políticas y, por lo tanto, agentes de la cultura que,

transformándose a sí mismas, también (se) transforman (colectivamente y a los) colectivos.

Si bien fueron pocos los encuentros que tuve con las interlocutoras y esta investigación no tiene un enfoque etnográfico, tomo estos cuestionamientos fundamentales para cualquier tipo de investigación en que ocurra un encuentro entre humanos –reconociendo la potencia y la expectativa que se genera en la troca de experiencias.

Siguiendo estas cuestiones iniciales, en los encuentros con las mujeres de *Antígonas Tribunal de Mujeres* fueron abordadas algunas “pautas éticas”, las cuales han sido discutidas en las investigaciones en ciencias humanas como, por ejemplo, lo que implica el reconocimiento de su nombre, el anonimato o no, los consentimientos informados, las fallas y errores que pueden ocurrir, hasta en las mismas interpretaciones de análisis, los vacíos o faltas que pueden suceder y que no están previstas²¹. La propuesta de abordar estas pautas fue conversar un poco más sobre aquel término de confidencialidad que elaboré, en el intento de construir un término simple con el que las participantes pudieran comprender, de manera general, las búsquedas que esta investigación recorre.

Colocar estas premisas en conversación fue productivo, en la medida que me orientó a desvendar lugares que no había prestado suficiente atención y que podrían, incluso, ser leídos aquí como ciertos “hallazgos” de la investigación. Un ejemplo de esto, y que más adelante profundizaré, tiene que ver con una de las primeras conversaciones que tuve con una de las participantes, quien, al preguntarle sobre cómo quería ser llamada en la investigación, me confrontó a reflexionar sobre la necesidad de ser reconocida por su nombre, el reconocimiento de su trayectoria y de los cuantos años de su vida pasó escondiendo su identidad. Estas cuestiones también me direccionaron a comprender que no solo ella, sino que varias de las participantes tuvieron que hacer lo mismo, y que sería casi contradictorio cambiar sus nombres. Cambiarlos sería como desconocer que estas mujeres han construido unas trayectorias

²¹ “El fall-out” haciendo mención Fonseca (2008), sobre los imprevistos, fallas, lagunas que quiebran de las expectativas, que suceden durante las investigaciones, en particular cuando trabajamos con seres humanos, y de las que debemos ser conscientes y alertar a nuestras interlocutoras.

de vida y resistencia, con las que han decidido colocar su cuerpo, rostro, nombre, historia y sus elaboraciones poéticas al servicio de una lucha con rostro, sentires y afectos. Ellas los presentaran al público como un dolor que comparten en común, como una construcción poética que deja el anonimato y las cifras en que han sido caracterizadas como víctimas, para consolidarse como mujeres agenciadoras de su propia realidad.

A partir de estas comprensiones, elijo (con ellas) presentarlas con sus propios nombres por medio de sus propios relatos, textos, poemas, canciones, fotografías de la obra y otros materiales que ido juntando por los espacios virtuales. Ellos se tejen en el texto como un modo de compartir también *sus voces* en esta escrita, que se entreteje entre voces y relatos para pensar otras formas de comprender cómo se configuran los cuerpos de las mujeres que viven los impactos de la guerra en Colombia y cómo esas configuraciones (mediadas por las prácticas de la presencia y la performance) han brindado estrategias de elaboración del dolor, de la memoria y de la resistencia. De este modo, esas elaboraciones han permitido que estas mujeres dejen el anonimato para llegar a la construcción del testimonio, del relato, de la construcción de otras narrativas, desde las escénicas performáticas, en las cuales también se ven/han consolida(n)do como *pedagogas de la memoria y figuras icónicas del país*.

Traer este material para la composición de este texto se inscribe, pues, en una agenda ético-político-estética, que reconoce las trayectorias de resistencia y sobrevivencia por medio de las artes escénicas. Por eso, el uso de las imágenes, así como de otros elementos artísticos, debe ser contemplado y, al mismo tiempo, visto como esas expresiones que componen esos cuerpos y ese registro que narra un contexto de guerra y de conflicto armado. Si bien este material recolectado tiene la autorización para aparecer en esta escrita, en repetidas ocasiones encaro dudas y situaciones, por así decirlo, “éticas” sobre cómo componer un texto con este material que involucra dolor y sufrimiento vivido por estas mujeres. Sin embargo, reconozco que estos materiales, al ser releídos por mí, en diferentes tiempos, trae diferentes sentidos de interpretación, de sorpresa, de constreñimiento, pues comprendo que, aunque este material hable por sí mismo y sea autorizado, a veces dice cosas que

“suenan diferente de las que fueron dichas, a los oídos de quién las pronunció” (KRAEMER, 2012, p.53)²².

“Deseo ser reconocida como sobreviviente y no como víctima de la guerra”.

Nosotras, las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, venimos hoy ante este Tribunal de Mujeres a decirles que seguimos buscando a Amalia, a Omar, a Iván y a 515 compañeros nuestros desaparecidos. Y venimos a pedir justicia, justicia y verdad por el asesinato de los 6300 militantes del movimiento Unión Patriótica. Estamos pidiendo verdad y justicia, y compromiso de no repetición, verdad y justicia”

*(Antígonas Tribunal de Mujeres, escena VIII).*²³

Ayer (21 de agosto 2021, año pandémico) conocí Orceny Montañez, integrante de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, quien ha sido la persona que me ha conectado con el resto del grupo. Tal vez nos hubiéramos podido encontrar en la ciudad de Bogotá, lugar donde ella reside y territorio que compartimos en común como nuestra ciudad natal. Hay tantas posibilidades de cómo podrían haber ocurrido nuestros encuentros: quizás en un café, en un teatro, en un palco, en un cuerpo a cuerpo. Lo cierto es que la forma en que podemos encontrarnos dentro de este tiempo pandémico son las plataformas virtuales por la cuales nos hemos venido comunicando: Whatsapp, Facebook y Zoom, por donde finalmente ocurre nuestro encuentro, que relataré a continuación.

Abrimos las cámaras, al otro lado Orceny, una sonrisa agradable veo en su cara y así irrumpe con mi performance de “investigadora”, da risadas, pasa el gato por la pantalla, nos quedamos congeladas... tiempo extraño de la vida *online*. Volvemos, conversamos de todo un poco, hablamos de la pandemia, de cómo nos sentimos en los últimos tiempos, de los días de aislamiento, del tedio, de nuestras luchas cotidianas... me pregunta por el genocida.

Después de una larga conversación —esas ahora cotidianas de los tiempos pandémicos—, vamos encontrando temas en común que nos movilizan como mujeres,

²² Traducción propia, portugués/ español.

²³ Dramaturgia de la obra suministrada por el director. “Teatro Vivo, Literatura teatral para la escena. Satizábal, 2021. Universidad Nacional de Colombia.

que, a pesar de la diferencia generacional, han vivido en un país en guerra y que sueñan con un mundo con justicia social. Expongo para ella mis intereses sobre conocer el proceso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, su proceso particular dentro de la creación y el montaje de la obra. Sobre lo que ha representado para ella hacer parte del grupo de las Antígonas, acompañar diferentes procesos artísticos y pedagógicos a partir de sus experiencias individuales y colectivas. Después de esta introducción, conversamos sobre el término de esclarecimiento utilizado como parte de los requerimientos para el manejo de datos dentro de la investigación, con los cuales ella dice concordar –sin embargo, me hace una salvedad,

Ahora ya no veo problema que en decir mí nombre, el verdadero, ya mucho tiempo tuve que esconderlo...y no veo porque ahora no puedo contar mi historia, mi trayectoria de vida, la cual me siento orgullosa de vivir. Lo único que, si me parece importante, es que deseo ser reconocida como sobreviviente y no como víctima de la guerra.

En este proceso que hemos vivido con la obra, hemos aprendido mucho y hemos crecido como sobrevivientes, no solo como víctimas. Nosotras ya no nos consideramos solo víctimas, sino también sobrevivientes... Es que yo ya no me considero víctima, sino estaría aquí rasgándome las vestiduras cada vez que alguien me llama para hablar del tema. Nosotras somos sobrevivientes, después de tantas cosas que nos han pasado y de tanto trabajar y seguir vivas... somos sobrevivientes, hemos aprendido que nuestro trabajo se hace desde la vida...Sabes hay una canción de Violeta Parra se llama *La Cigarra* y yo digo que es mi canción, lo conoces...

(Orceny canta y unos aguados conversan en complicidad, quizás venir de una familia que militó me aproxima al sabor agridulce que tiene esas notas que ella entona.)

Tantas veces me mataron
Tantas veces me morí
Sin embargo estoy aquí resucitando
Gracias doy a la desgracia
Y a la mano con puñal
Porque me mató tan mal

Y seguí cantando
Cantando al sol como la cigarra
Después de un año bajo la tierra
Igual que el sobreviviente
Que vuelve de la guerra...

Transcurre menos de un minuto de silencio entre pantallas, tiempo que en el espacio virtual parece enorme...En ese momento, comprendo como ella me muestra un aspecto importante que no había contemplado dentro de esta escrita, que tiene que ver con el sentido e implicaciones de pensar en el tránsito y transformación de la noción de víctima a sobreviviente en un contexto de guerra que aún no cesa. El impacto social incalculable de la guerra que ha padecido el país, también ha producido que la noción de víctima esté arraigada a la historia contemporánea de Colombia, siendo esta normalizada dentro del imaginario cotidiano del lenguaje de guerra, nublando los tránsitos que estas, las “víctimas”, atraviesan como víctimas y en sus procesos de resistencia, en la preservación de su vida y del derecho a su historia, que pasa de lo individual y a lo colectivo, tornándose un ejercicio político de sobrevivencia.

Nosotras aprendimos desde la creación, el teatro es un arte y lo respetamos. Pero nosotras traemos otra vez nuestros muertos al escenario y nos lo llevamos con nosotras de nuevo. Posiblemente, las actrices de formación sistemática, tienen Antígona, pero ellas no se llevan Antígona para su casa, ellas la dejan en el teatro. Nosotras volvemos con nuestros muertos para nuestras casas, porque es una persona, es el recuerdo, esa persona vuelve ahí con nosotras. Volver a repasar la memoria no es fácil y duele, duele siempre, pero todo este tiempo haciendo la obra también ha sido muy hermoso porque vamos aprendiendo a llevarlo, a compartirlo y a sobrevivir.

Como lo menciona Orceny, en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, no son solo actrices representando una tragedia griega, sino que son las mismas víctimas y sobrevivientes de la tragedia de la violencia colombiana, hablando por ellas mismas, no son la tercera persona del otro, ni están presentado su cuerpo para un personaje. Son ellas, las protagonistas de su propia historia. De ese modo, la creación escénica, simbólica y poética, transita entre la presentación y la representación de la realidad, en la que se le otorga un lugar central a la autorreferencia. Desde ese lugar, ellas, -las mujeres del tribunal de Antígonas, invitan al público que las asiste, para aproximarse a comprender la complejidad del conflicto armado en Colombia, sus impactos y dimensiones, a partir de sus propias experiencias de vida como víctimas y sobre todo como sobrevivientes.

En ese sentido, la creación colectiva de Antígonas Tribunal de Mujeres, se configura como una obra, que atraviesa los límites de lo teatral (en cuanto sus formas y lenguajes), presentando un desafío a explorar otras formas en las que el teatro articula

la autorreferencia, la representación y la presencia en la poética de la dramaturgia teatral de lo trágico vivido, a fin de interpelar a un sistema político que ha excluido las voces de las víctimas (Satizábal, 2015). De esa manera, las mujeres de Antígonas, a través de su performar, provocan una interpelación, sobre la complejidad social del conflicto armado en Colombia, mostrando que en este conflicto, no solo participan exclusivamente los victimarios o actores armados, llámese guerrillas, paramilitares y/o militares. Sino que, a su vez, hacen parte las víctimas, los desaparecidos, los civiles que han vivido todo tipo de violencias, los desplazados, sobrevivientes y los que, dentro del lenguaje y normalización de la guerra, han sido condesados en términos sutiles. Con esto, exponiendo, que esta opacidad, se ha incorporado como parte y estrategia de la misma guerra, dando continuidad a otras violencias.

En esa perspectiva, convendría, pensar en algunos ejemplos para comprender cómo la impunidad se plasmó en el lenguaje de guerra en Colombia, en casos en que, por ejemplo, en vez de llamar refugiados de guerra a los campesinos (que han tenido que huir masivamente de sus territorios y luego ser despojados de sus tierras), se los llama “diplomáticamente” “desplazados por la violencia”. En lugar de llamar crímenes de Estado a los asesinatos de jóvenes pobres y campesinos cometidos por los militares, los cuales fueron vestidos de guerrilleros y hechos pasar como muertos en combate, lo llaman ruinmente de “falsos positivos”; en lugar de llamar crímenes de lesa humanidad, por parte de la ultraderecha, entonces los llaman “NN”, o simplemente “desaparecidos”; en vez de llamar secuestrados por la ultraizquierda, llaman este acto de “pesca milagrosa” (BOHÓRQUEZ, 2017, p.733).

En esa secuencia de ideas, la interpelación sobre cómo una serie de eufemismos se configuran como la viva expresión del lenguaje de la guerra en Colombia, tendría como propósito ocultar la guerra en clave civil bajo el eufemismo de “conflicto armado”. Asimismo, es posible reflexionar como esa retórica de guerra, también ha reproducido la barbarie y la crueldad que han padecido millones de colombianos, durante más de seis décadas, siendo llamada fríamente como la *violencia* (BOHÓRQUEZ, 2017). En ese contexto desfavorable, quizás sea importante poner en tensión la noción de víctima y cómo el lenguaje de guerra y naturalización de la misma ha servido para mantener a la víctima como un sujeto pasivo, vacío de historia y supeditado a la asistencia estatal para su subsistencia social. En ese orden de ideas, siguiendo a Bohórquez (2017), “se le llama Víctima porque se reconoce como un daño

colateral entre los actores armados y no como una hecatombe social producida por una guerra civil de baja intensidad y permanente de más de 60 años” (p.733).

Siguiendo estas reflexiones, el poner en tensión estas nociones, nos lleva a pensar cómo la condición de víctima se desencaja de su noción, al comprender el tránsito y transformación, de unas mujeres que dejaron de ser “consumidoras” de narrativas de guerra (históricamente escritas por vencedores), para convertirse en sujetas activas de su propia condición de sobrevivientes. Estas han sido mujeres que, a pesar de la inclemencia de la violencia, poseen unas trayectorias admirables, en las que han tenido que defender sus vidas frente a los diferentes tipos de violencias, que por el hecho de denunciar los crímenes vividos, han tenido que resistir. Son ellas, mujeres sobrevivientes, que han construido una larga jornada, pero llegar en determinado momento, a tener la valentía de tomar la decisión de juntarse con otras mujeres que han vivido tanta atrocidad, para hacer de su experiencia, una acción poética y política de resistencia.

Tal es el caso particular de las *mujeres Antígonas*, quienes se juntaron para construir, por medio de la performance, un ejercicio colectivo sobre sus propias inscripciones narrativas; no solo la historia de violencia de un país, sino también el lugar que representa la condición de continuar con vida y voz dentro de un contexto en el que han sido históricamente obligadas a guardar silencio y, tal como ellas lo expresan, a seguir con vida aún en ausencia de ella. Estas connotaciones operan para comprender y dar valor a las trayectorias que estas mujeres, víctimas de la guerra, han construido, reconociendo la noción de trayectoria como ese lugar desde el cual es posible reconocer las posiciones, pasos y procesos como cuerpos en movimiento y en la acción de mantenerse con vida y preservar su existencia. Son, así, trayectorias comprendidas como narrativas de vida y que se inscriben desde un ejercicio de resistencia: ser sobreviviente.

Primo Levi (2015), superviviente del Holocausto, reconocido por su obras magistrales, en particular por la trilogía compuesta por *La Tregua*, *Si esto es un Hombre* y *Los Hundidos y los Salvados*, narra su vivencia como prisionero en los campos de concentración, en un esfuerzo por traer otra versión diferente a esas que se habían sido legitimadas a partir de la versión de los soldados nazis. En ese camino, Primo Levi abrió un sendero para poner en tensión “la otra verdad: la verdad desde los prisioneros, desde las víctimas y no desde los verdugos, verdades” (BOHÓRQUEZ,

2017, p.721). El llamó la atención sobre el lugar de quién cuenta y cómo se coloca para hacerlo, problematizando e indagando también el lugar de la memoria frente a la historia oficial. Primo Levi señala que “no toda Víctima es por sí misma la voz de la verdad. Y como efecto reflector: no todo Victimario dice la verdad” (IDEM).

Al hacer esta afirmación, el autor no coloca en discusión la veracidad de la verdad de la víctima, señalando que “la memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz” (Levi, 2015, p. 485), pero que el foco de interés es la necesidad de darle voz a quienes se les fue negada y no a sus verdugos. Esta cuestión también llama la atención sobre la necesidad del narrar como acto de resistencia frente al olvido, de la capacidad humana que se desprende y crea memoria casi como un imperativo de resistencia, y que posibilita a los sujetos habitar un camino activo de víctima a sobreviviente. La capacidad sujeta al acto de *ficcionalar* “en ese sentido, desde su posición de víctima no escapa a esto: narrar para hacer memoria es una forma de ficcionalar” (BOHÓRQUEZ, 2017, p.721). Asimismo, Leví (2015) reconoce esta capacidad como una posición ética de resistencia sobre narrar la otra versión, la versión de los sobrevivientes, de los salvados:

el opresor sigue siéndolo, y lo mismo ocurre con la víctima: no son intercambiables, el primero debe ser castigado y execrado (pero, si es posible, debe ser también comprendido); la segunda compadecida y ayudada; pero ambos, ante la impudicia del hecho que ha sido cometido irrevocablemente, necesitan un refugio y una defensa, y van, instintivamente, en su busca. No todos, pero sí la mayoría; casi siempre durante toda la vida (Levi, 2015, p. 487).

El autor refiere a ese llamado de atención a la víctima, para que sea compadecida y ayudada, pero que la responsabilidad final del proceso de agenciamiento es de ellas. Porque son ellas las que tienen que producir sus propias narrativas de memorias y, desde ahí enfrentar el pasado para hacerlo presente –lo que se configura como una acción de sobrevivencia que, como señala el autor, puede llevar toda una vida. En ese orden de ideas, el ser sobreviviente foca en el valor de la capacidad de la producción de narrativas como memorias que trasciendan al relato oficial, de modo que estas narrativas completarían la historia no narrada. Así, extractos de historia de la guerra encarnada, de cuerpos fragmentados y quebrados, que se reconstruyen en el ejercicio colectivo de la producción de narrativas y memorias de quien no murió en la guerra, reivindican el lugar que ocupa su versión de los hechos en el proceso de mantenerse con vida.

En el caso de Orceny –una mujer sobreviviente del genocidio y exterminio del movimiento Unión Patriótica y, que como ella misma se define, una mujer política, que viene militando desde el vientre de su madre –ella ha dedicado toda su vida de sobrevivencia al ejercicio de trabajar para que lo que le ocurrió a su esposo, a sus compañeras y compañeros sea conocido y nunca más se repita. En esa caminata, y en la búsqueda de resistir y encontrar justicia social, Orceny se formó como abogada y, en todo este proceso, defensora de los derechos de la vida y los derechos humanos.



Foto: Guillermo Torres, en revista Semana, 2/6/2016.²⁴

Es ella quien, justamente, y a diferencia del resto de las Antígonas, me tensiona sobre el hecho del escaso reconocimiento que ha tenido el tema de la sobrevivencia, en un país que, detrás del eufemismo de conflicto interno, ha querido encubrir una guerra de más de 60 años. Eso ha retrasado la urgente necesidad de comprender lo que implica ser sobreviviente de guerra en Colombia y también los vacíos de

²⁴ Publicado en: <https://www.semana.com/teatro/articulo/obra-de-teatro-antigonas-tribunal-de-mujeres/49065/>

conocimiento, y reconocimiento sobre ser unas mujeres sobrevivientes. Asimismo, esto tensiona las implicaciones sociales de reconocer las travesías de resistencias, los desplazamientos temporales, espaciales y afectivos que han atravesado estas mujeres Antígonas hasta para llegar al momento presente: de construir, elaborar, crear, producir y compartir unas narrativas poético-ficcionales, que entrelazan la realidad con la poesía y la resistencia de la vida de mujeres que sobreviven a la catástrofe de la guerra, para contar otra historia, su historia.

Orceny: Mi militancia viene desde que estaba en la barriga de mi mamá, al crecer ingresé a la juventud comunista la JUCO²⁵. Cuando sale en 1984, el proyecto de Unión Patriótica yo me uno a ese proyecto, porque me parece que es la paz, es el camino a ese mundo que yo soñaba. Es el gobierno de Belisario de Betancur (1982-1986) y él dice [algo como] no queremos más guerra, vamos a evitar la sangre y comienza unos diálogos de paz con las FARC-EP, que es nuestra guerrilla más antigua en este momento. Desde el 63 llevamos peleando una guerra agraria, una batalla por las tierras. Entonces, en 1985 se sientan en el gobierno de Belisario con las FARC EP a construir una negociación y uno de los puntos que *tiene el acuerdo de la Uribe*, es que dice que va a armar un movimiento político, y que el movimiento que saldrá de ahí va a ser avalado por el gobierno y las instituciones.

Así, nace el movimiento político de la UP, no nace como un partido. Entonces todos los que quisimos unirnos y que veníamos de unos partidos por así decir de izquierda nos juntamos. Yo, por ejemplo, venía de Juventud Comunista, nos aunamos y me sumé a ese movimiento creyendo que era la posibilidad de encontrar paz en Colombia. Nacemos en el 1985 y comenzamos a tener las elecciones del 1986, sacamos 9 senadores, 5 representantes, elegimos el presidente de la Unión Patriótica Jacob Arenas (comandante-EP). Sin embargo, por cuestiones de seguridad él no acepta y el congreso elige a Jaime Pardo Leal. Él es

²⁵ JUCO, organización juvenil del partido comunista de Colombia (PCC), cuyos orígenes se remontan a la Liga Juvenil Comunista de Colombia, fundada en 1932 y formalmente creada bajo el nombre JUCO en 1951. La JUCO integra la Federación Mundial de Juventudes Democráticas, de la cual son los Coordinadores para América Latina y el Caribe. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/en-su-proxima-contribucion-a-la-verdad-la-comision-escuchara-a-la-juco>

electo, sale para las elecciones y saca una votación muy elevada para un movimiento de izquierda y eso hace que comiencen a matarnos.

Entonces, crean el plan "Baile Rojo"²⁶ y otro conocido como el plan Golpe de Gracia. El baile Rojo consistió en que la gente que había sido elegida para las selecciones las empieza a matar. El primero que mataron fue el 30 de agosto del 86, y así, día a día, fueron matando a todas las personas que habían sido elegidas para esas elecciones, porque eran todos electos, pero ninguno se llegó a posesionar. Empiezan planes como el plan esmeralda, el golpe de gracia²⁷, que fueron planes concertados entre el Estado y los organismos del Estado para un exterminio y genocidio del movimiento de la Unión Patriótica, porque a la Unión Patriótica, le cometieron un genocidio por razones políticas. Aún la corte en proceso, dice que fue exterminio, pero nosotros seguimos insistiendo que fue genocidio, porque nos asesinaron por razones políticas.

A Mi compañero 26, de junio del 1987, a él lo detienen aquí en Bogotá, lo desaparecen, después de tres días aparece su cuerpo en la carretera de Chipaque, bueno aparece su cuerpo en la carretera, lo botaron... pero 'afortunadamente' lo botaron, sino yo estaría a estas alturas de la vida buscándolo. Entonces, desde ahí, vienen para mí una búsqueda de verdad de justicia, que no hemos tenido, no hemos alcanzado ese grado de justicia, que nos digan el por qué, quienes como y cuando... por qué... uno sabe más o menos lo que ha pasado, pero no hemos tenido justicia.

²⁶ Un plan cínicamente llamado El " baile rojo", en que al rededor 4000 miembros pertenecientes y simpatizantes de la Unión Patriótica, fueron asesinados. Un genocidio operado por políticos, paramilitares y militares. Así pues, fue el un exterminio sistemático, un genocidio y una política deliberada del Estado colombiano, que el 1986 se pone en marcha, para exterminar a la mayoría de los miembros de la UP, que habían sido elegidos con las votaciones populares.
https://clacso.org.ar/clacsotv/enfoques_miradas.php?id_video=58#:~:text=El%20exterminio%20de%20la%20Uni%C3%B3n.en%20cargos%20de%20representaci%C3%B3n%20popular.

²⁷ Este plan fue dado a conocer en 1994, luego de un periodo de "calma" frente al exterminio de la unión patriótica, y con una nueva constituyente en el país. Tiempo que terminaría con el asesinato cometido a Manuel Cepeda Vargas, el último parlamentario que le quedaba al grupo político en el Congreso de la República, quien fue asesinado por un grupo mixto entre Ejército Militar y paramilitares. En ese mismo período la actividad de los grupos paramilitares alcanzó nuevas formas de legalidad a través de decretos que permitían a civiles el porte de armas y la organización de las cooperativas de seguridad "Convivir". Durante este mismo período se incrementaron extensamente las cifras de las poblaciones desplazadas en zonas de influencia de la UP. Asimismo, aumentó el número de personas y familias exiliadas. (Cepeda, 2006).

A mí me vieron a buscar a la casa, gente del DAS²⁸, venía todos los días a preguntarme que fue lo que pasó y amenazarme porque, pues, yo puse la denuncia y me tocó salir del país, me tocó salir al exilio, y pues me aguante en el exilio un año y regrese. Me fui un año y no me adapté, me deprimía mucho. Yo creo que si yo me hubiera ido en otra actitud hubiera sido chévere, porque yo fui al país de las oportunidades, yo me fui para Nueva York, y tenía trabajo, pero yo estaba estudiando acá y yo quería estudiar, yo no quería ser un número más de latino que van a lavar pisos y baños, yo quería hablar el inglés, pero era difícil, trabajaba todo el día y allá era difícil, tenía que trabajar todo el día y cuando intentaba estudiar me quedaba dormida. Yo no quería salir de mi país, a mí me tocó viajar obligada, – pienso yo – eso es una mierda, no tiene lógica. Así que, frente a todo y el riesgo de que me mataran, regresé.

Orceny, además de tener que pasar por el asesinato de su esposo y el de muchos de sus compañeros de la UP, tuvo que enfrentar el exilio como una forma de preservar su vida, así como lo hicieron varios de miles de colombianos pertenecientes al movimiento de la UP, que el periodo de la década de los 80, le apostaban de manera activa a las negociaciones de paz entre el gobierno colombiano y las FARC. En ese contexto, miles de participantes del movimiento fueron asesinados, perseguidos y cientos de ellos tuvieron que irse al exilio. De acuerdo al informe de la Comisión de la Verdad (2022), fueron parte de una diáspora de más de 400.000 exiliados, en cuarenta años de conflicto.

Al regresar de su exilio, Orceny como una forma de “re articular” su vida política, se integró a la corporación *para la Defensa y Promoción de los Derechos Humanos Reiniciar*²⁹, una organización no gubernamental, sin ánimo de lucro, que

²⁸ Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) fue un organismo estatal delegado de realizar la Inteligencia y Contrainteligencia en Colombia. Este organismo fue eliminado El 31 de octubre de 2011, en el gobierno de Juan Manuel Santos, debido a las pruebas recogidas en que comprobó la persecución a líderes de la oposición. Esto se materializó en un escándalo ampliamente conocido en Colombia por las interceptaciones ilegales y espionaje dentro del gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), efectuados principalmente a las Cortes de Justicia, periodista independientes, políticos de partidos de oposición, líderes sociales y defensores de los derechos humanos. Este espionaje, fue realizado por el DAS junto con otros funcionarios ejecutivos y organizaciones paramilitares, ejercidos como formas de monitoreo y intimidación

²⁹ La Corporación para la Defensa y Promoción de los Derechos Humanos Reiniciar es una organización no gubernamental, sin ánimo de lucro, con status consultivo ante la Organización de Estados Americanos (OEA) y el Consejo Económico y Social (ECOSOC) de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). La misión de la Corporación Reiniciar es la defensa, promoción y contribución a la plena vigencia de los derechos humanos y el Derecho Internacional Humanitario (DIH). La cumple mediante las áreas de trabajo de: formación, asistencia integral a víctimas (jurídica,

acompaña a víctimas en la litigación ante el sistema de Justicia Nacional e Interamericano, en varios casos de violaciones a los derechos humanos, entre ellos el genocidio contra la Unión Patriótica (UP). Fue por medio de este proceso, que Orceny coincidió con Patricia Ariza, una mujer referencia del teatro, actriz, dramaturga, poeta, militante de la UP y al igual que Orceny una sobreviviente del genocidio al partido. Patricia Ariza también fue fundadora del teatro emblemático la Candelaria y de la cooperación Colombiana de Teatro. Además eso, es directora de dos de los festivales de teatro alternativos más representativos del país (festival alternativo de teatro y Mujeres en escena por la paz). Fue Patricia Ariza, quien haría la invitación a Orceny para aprender a “denunciar de una manera segura por medio del teatro”, y acompañar una serie de performances e intervenciones en la calle, que ella –Patricia Ariza- estaba construyendo con mujeres otras mujeres víctimas de la guerra. Este llamado también fue extendido a otras mujeres víctimas y sobrevivientes que participaban en los procesos de la corporación Reiniciar, sin embargo como narró Orceny algunas iban y muchas no volvían.

Reiniciar lleva el proceso de víctimas y sobrevivientes ante la comisión Interamericana de Justicia, llevamos 25 años de trabajo. Hay comencé a trabajar con aquellas víctimas y sobrevivientes. Y, en eso, me encuentro con Patricia Ariza, la directora y fundadora el grupo de teatro la Candelaria y la Corporación Colombiana de Teatro. Ya nos conocíamos por el movimiento y así comencé a trabajar con ella y el teatro. Yo era la articulación entre la organización y las personas [en cuanto], ella montaba los sketches (escenas cortas, intervenciones) y yo llamaba a la gente para acordarlas de los ensayos.

La experiencia activa, militante y artística de Patricia Ariza, sería crucial para la construcción de los talleres teatrales de la obra, pues ella junto con su trayectoria como artista y sobreviviente, permitiría articular diferentes procesos, para que las mujeres en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, pudieran confluir y encontrar en ella, en el teatro y la Corporación Colombiana de Teatro, un lugar seguro para poder elaborar sus denuncias

psicosocial, humanitaria, organización de víctimas), documentación y litigio nacional e internacional y acciones de incidencia y cabildeo ante autoridades nacionales y organismos internacionales en pro de los Derechos Humanos, la democracia y la paz en el país. Ver más en: <https://corporacionreiniciar.org/reiniciar/>

de otras formas y en otros lenguajes, y que como narró Orceny, son también lenguajes que se aprenden a crear para sobrevivir a la guerra. Así como Patricia Ariza desempeñó un papel fundamental para la obra, Orceny también lo desarrolló, pues ellas con su experiencia de varias décadas de militancia y de camino de elaboración y tránsito de víctimas a sobrevivientes de la guerra, aportaron a partir de su trayectoria y resistencia un ejemplo de fuerza y cuidado para sus compañeras.

Por estos motivos, encuentro fundamental comprender como la presencia de estas mujeres y sus trayectorias de vida, han implicado un tránsito de elaboraciones, experiencias y vivencias que pone en tensión la estrecha relación entre el lenguaje y la memoria, para rescatar la importancia del reconocimiento a la sobrevivencia y la opción pedagógica que estas mujeres han tomado como labor e impulso de vida, en razón a asesorar, apoyar y enseñar otras formas de transitar el dolor, la victimización y la sobrevivencia. Esto a partir de lo que implica el acto de sobrevivir.

Crónica de la ciudad de Bogotá

Cuando el telón caía, al fin de cada noche, Patricia Ariza, marcada para morir, cerraba los ojos. En silencio agradecía los aplausos del público y también agradecía otro día de vida burlado a la muerte.

Patricia estaba en la lista de los condenados, por pensar en rojo y en rojo vivir; y las sentencias se iban cumpliendo, implacablemente, una tras otra.

Hasta sin casa quedó. Una bomba podía volar el edificio: los vecinos, obedientes a la ley del miedo, le exigieron que se fuera.

Ella andaba con chaleco antibalas por las calles de Bogotá. No había más remedio; pero el chaleco era triste y feo. Un día, Patricia le cosió unas cuantas lentejuelas, y otro día le bordó unas flores de colores, flores bajando como en lluvia sobre los pechos, y así el chaleco fue por ella alegrado y alindado, y mal que bien pudo acostumbrarse a llevarlo siempre puesto, y ya ni en el escenario se lo sacaba.

Cuando Patricia viajó fuera de Colombia, para actuar en teatros europeos, ofreció su chaleco antibalas a un campesino llamado Julio Cañón.

A Julio Cañón, alcalde del pueblo de Vistahermosa, ya le habían matado a toda la familia, a modo de advertencia, pero él se negó a usar ese chaleco florido:

- Yo no me pongo cosas de mujeres - dijo.

Con una tijera, Patricia le arrancó los brillitos y los colores, y entonces el hombre aceptó.

Esa noche lo acribillaron. Con el chaleco puesto.

(Libro de los abrazos, Eduardo Galeano, 1987).

Uno vuelve siempre a donde amó la vida.

"Aquí si decimos, si contamos, si denunciemos, nos persiguen, nos desaparecen. ¡Ay! pero ustedes señores del Tribunal se ven tan bonitos, ¡viven en un mundo de cristal! No se han dado cuenta de que por todas partes hay **fosas comunes**. Cuántas madres esperando a que un día vuelvan sus hijos, no saben que están a cinco metros bajo tierra... Tengo sed, pero sed de Justicia".

(Dramaturgia *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Satizábal, 2021, p.23)

Continuamos en tiempos pandémicos (es 25 de octubre de 2021) y al otro lado de la pantalla está la señora María Sanabria, conocida cariñosamente como Uvita. Ella se encuentra en Suecia, país en donde vive como exiliada hace más de un año. He visto varios videos y materiales en donde ella aparece. La fuerza que tiene su voz, el rojo de su cabello y la intensidad con la que plasma en el escenario sus palabras, hacen que mi interés de encontrarme con ella sea enorme. Al otro lado de la pantalla (y del charco, como dicen en mi tierra) está Uvita, con una sonrisa que atraviesa la pantalla y me trae recuerdos de los rostros que me hacen sentir en casa. Conversamos un poco desde nuestros diferentes tipos de exilios en la pandemia, de las realidades que nos atraviesan como mujeres que migran y que se encuentran entre las pantallas y las tablas, para seguir pensando que la vida, el arte y la resistencia son necesarias de aprehenderse - aún más en un país donde tanto nos ha dolido la guerra.

A veces nosotras necesitamos de eso, de hablar con alguien, de ser escuchadas, la vida de unas personas como nosotras – y no me refiero solo a mí, sino a muchas y muchos que hemos perdido los seres queridos y que tanto nos ha manoseado la violencia–, necesitamos que todos nos juntemos para masticar esto. Porque uno aprende a vivir y masticar ese sin sabor, y por eso es bueno hablar. Y por eso, le digo que hay mucho que hacer, mucho que decir, mucho que transformar para que podamos vivir en paz, es que es lo mínimo que uno merece.

Continuamos conversando, mientras Uvita va sacando fotos de su hijo Jaime Steven Valencia Sanabria. “Vea mi hombre”, me dice, mostrando varias fotografías de

su hijo, cuando era bebé, cuando estaba haciendo la primera comunión y una de las últimas que le sacó cuando ya estaba “crecido”. Luego de un tiempo hablando con Uvita, reconozco que, en parte como dice ella y citando Chávela Vargas, “uno vuelve siempre a donde amo la vida”. Y, aunque parezca extraño, es conversando con Uvita que reconozco que, al igual que ella, yo también nací y crecí en ese mismo barrio periférico, pobre y popular llamado Soacha. Aquel mismo lugar donde nacieron y crecieron muchos de los cientos de jóvenes que fueron asesinados por el Ejército Nacional de Colombia de manera ilegítima y presentados como guerrilleros muertos en combate, bajo el mandato del expresidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), en un crimen reconocido como la ejecuciones extrajudiciales.

Este crimen fue negado por los poderes estatales durante más de una década y mediáticamente, se conoció con el nombre de “Los falsos positivos de Soacha”, un eufemismo que operó para negar las implicaciones políticas de una serie de crueles vulneraciones a los Derechos Humanos por parte de políticas y agentes estatales. Durante el año 2008, entre los meses de enero y agosto, se presentaron las primeras desapariciones sistemáticas de un grupo de 16 hombres jóvenes, 13 procedentes del municipio de Soacha y 3 de la ciudad de Bogotá. Posteriormente, sus cuerpos fueron hallados en cementerios y fosas comunes en los municipios de Ocaña y Cimitarra en Norte de Santander, presentados como dados de baja en combates con la Brigada 15 del Ejército Nacional. De este crimen, serían varias víctimas, entre esas el hijo de María Sanabria, Lucero Carmona y Luz Marina Bernal, integrantes de la obra.

Continuo conversando con Uvita, hablamos del barrio, de los absurdos hechos de violencia que vivimos en él, de los tiroteos después de la media noche, de la “limpieza social”³⁰ que se encargaba de ponerle fin a la vida de las personas que de noche habitaban las calles³¹. Hablamos también de las pesadillas que de niña me

³⁰ Es una práctica/método violento de asesinatos en Colombia, efectuada en la mayoría de casos por grupos paramilitares y las fuerzas armadas, que actúa de manera “silenciosa” en barrios y periferias realizando asesinatos selectivos a grupos sociales, que portan consigo una marca de identidad: habitar la calle, un oficio sexual, delinquir, ser joven popular, lo cual, según los perpetradores, condena y despoja de toda dignidad a las víctimas, reduciéndolas a la condición de mal que es necesario extirpar. Esta práctica se ejerció con fuerza sobre todo en los años 90 y se fortaleció en el tiempo de mandato de Álvaro Uribe Vélez, gozando de cierta aprobación social, bajo el lema de quitar de la sociedad lo que no sirve. Segundo o CNMH 2018, es un fenómeno del que hay escasa información académica y estadística, de proporciones alarmantes. Según el único seguimiento sistemático, adelantado por el CINEP, da cuenta de casi 5.000 víctimas de ‘limpieza social’ entre 1988 y 2013, en 356 municipios. Y él su registro es inmenso. En Bogotá se registran 189 casos, con 346 homicidios producto de esta modalidad (CNMH,2018)

³¹ Bandas criminales que se fortalecieron y nombraron así en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

causaba escuchar esas historias y del miedo que sentía de ir al parque –al mismo parque donde hacían la limpieza social y también quedaba mi colegio. Al proseguir nuestra conversación, compartimos nuestros recuerdos y Uvita, emocionada, me dice: “Somos de Soacha, ¡Somos Soachunas!” –y yo recuerdo la pena que sentía en mi infancia cuando me llamaban de “Soachuna”, por venir de aquel barrio. Ahora, veo como en el presente esta expresión me llena de orgullo, fuerza y pertenencia dentro de esta escrita, que construyo como reconocimiento y homenaje a esas personas que, durante el conflicto armado en Colombia, perdieron sus vidas y a quienes han logrado sobrevivir con fuerza y coraje para contar y transformar no solo su historia, sino también la historia de una nación. Sus narrativas exigen garantizar la no repetición y han aportado en la transformación del conflicto y la construcción de otros lugares de dialogo.

Si no fuera por toda la gente que nos ha apoyado y creído, nadie sabría lo que pasó, porque solas no hubieras podido, porque cuando comenzamos las denuncias y todo eso, la gente no nos creía, la gente eso nos decía una cantidad de cosas, recibíamos una cantidad de insultos en la calle (Uvita).

Luego de lo ocurrido, en el 2009, las madres comenzaron a hacer una denuncia pública, juntándose en manifestaciones y plantones, lo que llamó a atención de diversos medios de comunicación, pero como señala Uvita, Álvaro Uribe Vélez, el presidente de la época, le cerró la puerta a la denuncia, trancando la posibilidad de acceder a estos medios públicos. Además de tener que soportar un gobierno que difamaba sus hijos e intentaba hacer todo lo posible para impedirles de llegar a la esfera pública y mediática, estas mujeres también tuvieron que enfrentar persecuciones y un sin número de violencias que intentaban silenciar sus voces.

Cuando mi hijo desapareció fui a colocar la denuncia y, cuando llegué a la fiscalía, la mujer que atendía me mira y me dice, ¿usted por qué llora?, y yo le dije que venía a colocar la denuncia de la desaparición de mi hijo y ella me dice: “ay, mamita, eso es que se fue con la novia, con los amigos, no me haga perder tiempo, váyase para la casa y si en unos quince o veinte días no aparece, vuelva...” Mami, claro, es que eso era lo que ellos hacían. Nosotras, mucho tiempo después, fue que caímos en

cuenta por qué hacían eso porque no fue solo a mí, porque nos lo hicieron a muchas, eso fue como le diría yo... eso fue un plan. Yo continúe buscando a mi hijo, llamé a todas partes y nadie sabía nada y lloré, lloré. Cada noche era un sufrimiento y yo no paraba de pensar. Eso para mí fue terrible, la desaparición es algo que no se desea a nadie. Luego comencé a ir a medicina legal y comencé a ver folios de los cuerpos que llegaban. Una vez en la fiscalía yo no paraba de llorar y un chico me dice: “yo no la puedo ayudar porque estamos en paro”, pero él me dijo que tenía que ir a Ocaña o San Alberto, que era donde habían aparecido muchos jóvenes muertos en combate (Uvita).

Dentro de este contexto de violencia absurdo, los abusos, vulneraciones y agravios no finalizan con los hechos violentos que convirtieron a las mujeres en víctimas, ya que “la impunidad, la persistencia del conflicto, la incredulidad de los funcionarios respecto a la voz de las mujeres y la indolencia social las golpeando, agudizando y generando nuevos daños” (CNMH, Mujeres y Guerra Víctimas y Resistentes en el Caribe Colombiano, 2011, pág. 365). Además, las mujeres no solo tuvieron que sufrir las muertes de sus seres queridos, sino que en muchos casos les siguió un largo y prolongado proceso en la búsqueda de sus restos (CNMH, 2011).

Al otro día nos llamaron, que habían llegado unos cuerpos a Ocaña, y tocaba ir hacer reconocimiento en medicina legal de las fotos. Eso fue muy duro, yo no quería entrar [en el mortuario], era mi niño, mami. La doctora me mostró las fotos de mi niño... pensé y dije yo, ya terminó mi búsqueda, mi ilusión de decirle por qué se fue, por qué se demoró, bienvenido. Ya no podía regañarlo por haberse perdido. Luego, cuando vi las fotos, mi hijo estaba todo aporreado, la boca la tenía toda fea, la cara toda aporreada. Al primero lo torturó y luego lo mataron – ¿cómo pueden hacer eso? ... Yo ya sabía que mi niño estaba muerto, pero no quería aceptarlo. ¡No podía creer que mi hijo se hubiera dejado matar así... si él era tremendo!

Yo no tenía plata para ir a Ocaña a ver el cuerpecito de mi hijo. La señora Luz Marina ya estaba con más fuerza, ya le había dado sepultura a su hijo y me ayudó –porque toda esa gente quería sacar provecho de nosotras, todos querían algo. Pero bueno, conseguimos y nos fuimos en un carro fúnebre. Nosotras nos fuimos atrás, en la parte donde llevan los muerticos, eso fue tenaz, sin tener un manteca con que taparnos, en que

sentarnos, sentadas ahí, sin tomar ni agua, dieciocho horas así hasta llegar allá.

Allá fue rapidito, el sepulturero comenzó a cavar y eso fue rapidito, yo vi cuando el sacó tres plásticos, sacó dos cuerpecitos y volvió los otros a la fosa y eso fue rápido que la tapó. Yo me iba a ir a verlo y el fiscal me dijo que no, que era mejor que lo recordar como él era para que lo no viera así y no quedara con ese dolor en el corazón. Eso fue terrible, cuando me puse los aguantos y lo pude tocar, eso fue muy fuerte... Los cuerpecitos huelen muy mal, olemos muy mal, pero él no estaba descompuesto, era mi hijo...

Durante este proceso de reconocimiento del crimen y todo lo sucedido, las familias comenzaron a comprender que compartían una problemática en común, eran víctimas de un mismo crimen: el desaparecimiento y asesinato ilegal de sus hijos, aparecidos como guerrilleros muertos en combate. Tras ese reconocimiento, las mujeres convocaron encuentros y plantones en la localidad de Soacha, lo que confluía en la constitución del Movimiento de las Madres de Soacha y del cual María Sanabria, Luz Marina Bernal y Lucero Carmona (que son integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujeres*) fueron también fundadoras y miembros.

Este movimiento surgió, luego de que las mujeres y madres decidieran organizarse en el 2008, al reconocer que sus hijos y familiares fueron encontrados asesinados en una fosa común en Ocaña-Norte de Santander (Colombia). Seguido al reconocimiento de los asesinatos, comprendieron que estos no eran casos aislados y que era una problemática sistemática. Así comenzó una junta de mujeres para crear un proceso de reclamación y esclarecimiento, sobre los hechos ocurridos, confrontado al Estado y todo su poder, quien en vez de ser el protector de la sociedad, es el culpabilizado de estos hechos. Ellas, víctimas de una guerra donde instrumentalizaron a sus hijos para hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate y como ellas misma lo mencionan, suponiendo que por ser personas de escasos recursos, no habría reclamo ni dolientes (PÉREZ ASCENCIO, 2021).

A pesar de lo sucedido y lo imaginado, esto generaría en ellas una ruptura en sus vidas cotidianas, que no solo fundó un dolor de pérdida y quiebra irremediable, sino también creó una indignación femenina, visceral. Un movimiento cargado de sentidos y símbolos a través de la figura de las madres, de las dolientes, de las mujeres que han parido los hijos, que los grandes mandos le han entregado a la guerra. Esta

voz colectiva, esa presencia poderosa de las madres en escena, en la escena de la vida cotidiana, produjo que su fuerza colectiva tuviera mayor alcance y reconocimiento. Un movimiento que incluso ha llevado a muchas de ellas a dedicar sus vidas a la labor de búsqueda y reivindicación como víctimas del conflicto.

La consolidación de este colectivo de las Madres de Soacha, si bien no fue acogida por el Gobierno de la época (2008-2016)³², contó con el apoyo de varias organizaciones como el Movice³³, la corporación Reiniciar y el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación³⁴, quienes durante más de una década han brindado espacios de encuentro y formaciones en diferentes áreas artísticas, pedagógicas y en formación de derechos humanos. En los cuales estas madres han participado como gestoras de sus propias realidades, compartiendo sus experiencias con otras víctimas de la violencia en Colombia, y mostrando las formas que han aprendido a elaborar para tramitar el trauma, el dolor, el silencio, el miedo y la pérdida para hacer la digna denuncia.

³² Colocó estas fechas, debido al 2008 año de inicio en que se hace la denuncia pública del crimen de las ejecuciones extrajudiciales a cargo de los militares, año. 2016 año en se firmó el Acuerdo de Paz en Colombia y comienza a efectuarse un proceso de resposabilización de la cúpula militar en los hechos sucedidos.

³³ El Movice es un movimiento en el que confluyen procesos organizativos de víctimas de crímenes de Estado (Conoce nuestra historia). Desde nuestra experiencia considera, esencialmente, que los crímenes de Estado son aquellos delitos cometidos por los agentes estatales, o por particulares (como los grupos paramilitares) que actúan en complicidad o por tolerancia (omisión) del Estado. Ver en: <https://movimientodevictimas.org/category/quienes-somos/>

³⁴ El Centro de Memoria, Paz y Reconciliación es un espacio para la promoción de ejercicios de memoria histórica colectiva. Fue una iniciativa de la Secretaria de Gobierno en el mandato presidencial de Juan Manuel Santos, que tuvo a su cargo la construcción del edificio, situado en el centro de Bogotá (Colombia) y el apoyo de la Alta Consejería para los Derechos de las Víctimas, la Paz y la Reconciliación, que es parte de la Secretaria General, con el respaldo de la Alcaldía de Bogotá Humana, el Equipo Colombiano de Investigaciones Antropológico Forense –ECIAF- la Secretaria de Cultura –incluidos IDRD, IDARTES, IDPC, la Secretaria de Educación, Secretaria Distrital de Planeación, La Secretaria de la Mujer y la Secretaria Distrital de Planeación y Canal Capital. Este espacio busca el reconocimiento de los derechos de las víctimas del conflicto armado interno en Colombia y la construcción de la paz. Este edificio hace visible para Bogotá la memoria de las más de 6.000.000 víctimas que ha dejado el conflicto interno armado en Colombia. A su vez, es un memorial para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia, donde se enaltecen los valores capaces de lograr un desarrollo social sostenible, basado en el respeto a la vida, la no violencia, la verdad, la justicia y la reconciliación.

Ver en: <https://www.archdaily.cl/cl/760956/centro-de-memoria-paz-y-reconciliacion-juan-pablo-ortiz-arquitectos>



Foto de Sally Palomino, 14 de Mayo de 2017, Bogotá Colombia. ³⁵

Si bien estos crímenes cometidos se dieron a conocer inicialmente en Soacha, tras la aparición en lugares públicos de las madres de las víctimas, que se manifestaban rechazando la vinculación armada de sus hijos y exigiendo explicaciones y justicia frente a lo ocurrido, este crimen se fue haciendo más visible. El movimiento de las Madres de Soacha contribuyó en gran medida a dar dicha visibilidad, llamando la atención de diferentes esferas de poder no solo en Colombia, sino también fuera del país

Luego de que el asunto de las ejecuciones extrajudiciales fue reconocido ante la ley judicial, el Estado tuvo que reconocer la afrenta parcial, ofreciendo a estas mujeres una reparación económica para saldar su pérdida. Algunas de estas madres accedieron a recibir el dinero ofrecido por el gobierno, mientras muchas otras madres no aceptaron este tipo de “reparación” decidiendo seguir con la labor de visibilizar y denunciar por diferentes medios lo ocurrido (CASTAÑEDA, 2018). En un encuentro que realizamos con Luz Marina Bernal -Madre de Soacha e integrante de las Antígonas-, respecto a este tema, ella manifestó: “yo parí un hijo para la vida y no para la guerra, y por eso mi hijo no tiene precio, por eso el me parió a mí para la lucha”.

³⁵ Ver en “Desde Abajo”: <https://www.desdeabajo.info/colombia/item/31527-las-madres-de-soacha-no-encuentran-justicia-en-colombia.html>

Propuesta comunicativa alternativa, que junta propuestas y esfuerzos se han concretado en distintos sectores sociales, tras el objetivo central de auspiciar el protagonismo de los sectores populares.

Para Luz Marina, estas han sido una de los grandes motivos, por los que ha escogido para luchar contra la impunidad, “para que otras madres no tengan que vivir ese mismo dolor”.



Foto: Viviana Peretti, 2017³⁶

El hecho de esa reparación económica y lo que generó internamente como colectivo entre otros motivos³⁷, que no pretendo discutir en este texto, ocasionó que el movimiento se dividiera en dos grupos. El otro de ellos, ampliamente reconocido como la MAFAPO (Madres de los Falsos Positivos), grupos y asociaciones de víctimas, principalmente mujeres que han jugado papel trascendental en el reconocimiento de estos crímenes, que a la fecha ha registrado más de 6.402 jóvenes asesinados, bajo el mismo crimen en todo el país. La fuerza de estos movimientos de las madres de Soacha, en su labor en contra de la impunidad ha ido consiguiendo conquistar diferentes escenarios, que hacen que este crimen no pase en el olvido y que sea considerado en unos puntos más violentos de la historia de la violencia en Colombia (informa de la comisión de la verdad en Colombia, 2022). Lo ocurrido fue declarado por la Jurisdicción Especial para la Paz en Colombia (JEP, 2022) y la Corte Interamericana de Derechos humanos como un "fenómeno macro criminal"³⁸.

³⁶ Disponible en Facebook Antígonas Tribunal de mujeres: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1767702286865369&type=3>.

³⁷ Cuando ya las ejecuciones extrajudiciales contaban con múltiples pruebas, el Estado reconoce la afrenta y les ofrece a estas mujeres una reparación económica para saldar su pérdida. Algunas de estas madres acceden a recibir el dinero brindado por el gobierno, pero muchas otras no se acogieron a esta forma de reparación y siguieron visibilizando lo ocurrido y buscando la verdad de los hechos por diferentes medios.

³⁸ Ver en: <https://www.jep.gov.co/especiales1/macrocasos/03.html>

Qué triste está la ciudad

Qué triste está la ciudad, los campos también,

tus ojitos color miel tus pestañas abundantes no he vuelto acariciar,

En los atardeceres tú me enseñaste a buscar figuras en el cielo y yo busco porque quiero tu rostro allá encontrar,

Pedacito de mi vida, yo vivo y me sobrepongo a esta oscura y triste realidad,

Que el aliento te arrebatará y que ya no volverás

Eres parte de mi vida, de mi carne y de mí ser,

de la cabeza a los pies,

Yo te llevo aquí conmigo,

de eso yo estoy segura aunque no te pueda ver,

Yo cierro mis ojos, con el corazón te toco, dulce angelito, chinito de mi amor

Ay adios...Ay...adiós.

Eres parte de mi vida, de mi carne y de mí ser,

de la cabeza a los pies,

yo te llevo aquí conmigo,

de eso estoy segura,

aunque no te pueda ver...

Yo cierro mis ojos, con el corazón te toco, dulce angelito, chinito de mi amor.

Canción: *Que Triste esta la Ciudad*, compuesta por María Sanabria. "esa la compuse una tarde que iba de Soacha para Bogotá, iba en el bus, yo siempre cargaba con un cuaderno y un lápiz, se me dio por ponerme, iba con la tristeza que le acompaña a uno, y me puse a escribir esa canción, salió. A la señora Luz Marina le gusta esa canción y la de las víctimas también, ella con la canción de las víctimas esa mujer llora, siempre que la canta esa mujer llora. Como le decía yo ahora, uno aprende a vivir el dolor a saborearlo, y sabe feo, pero bueno pasa como cuando las bestias mastican freno, pero pasa, y pasa..."

Para oír esta canción interpretada por mujeres colaborados del instituto de no violencia y acción ciudadana por la paz: <https://www.youtube.com/watch?v=1jllhqleW68>

*Enlace compartido por María Sanabria.

Antígonas Tribunal de Mujeres



Foto: Guillermo Torres³⁹

Antígonas Tribunal de Mujeres, es una obra de teatro de creación colectiva⁴⁰ de la compañía Trama Luna Teatro⁴¹. Es dirigida por el dramaturgo y poeta Carlos Satizábal en colaboración con la maestra, poeta, dramaturga y actriz Patricia Ariza. Esta obra está integrada por artistas de formación sistemática en artes escénicas⁴² y seis mujeres víctimas y sobrevivientes de crímenes de Estado en Colombia, en los cuales el Estado que debería ser el órgano que garante seguridad, en este caso no lo es y, por el contrario, es el culpado y responsable por la desaparición y muertes de hijos, amigos y familiares de las que mujeres que aquí confluyen, mujeres que traen casos que no son aislados, sino que hacen parte de crímenes perversos que han ocurrido de

³⁹ Tomado de: <https://www.semana.com/teatro/articulo/obra-de-teatro-antigonas-tribunal-de-mujeres/49065/>

⁴⁰ Técnica de creación teatral que cuenta con una importante tradición en el teatro colombiano. Sus principales referentes fueron Enrique Buenaventura y Santiago García.

⁴¹ Grupo Trama luna Teatro, es un colectivo que lleva más 20 años de trabajo artístico teatral enfocado en problemáticas sociales en Colombia y ha trabajado en cooperación entre artistas de formación sistemática y colectivos de víctimas y sobrevivientes de la guerra en Colombia. Este colectivo, hace parte de la Corporación Colombiana de Teatro. Ver en: <https://corporacioncolombianadeteatro.com/>

⁴² Término utilizado por el director de la obra y el grupo, para hacer referencia las actrices de la obra que son formadas en artes escénicas y que su oficio es el teatro.

manera sistemática en la historia violencia en Colombia de los últimos treinta años. Esta obra fue estrenada 2014⁴³, en la ciudad de Bogotá Colombia y debido al abordaje de las problemáticas mencionadas y el cuidado estético en la puesta en escena, esta creación teatral ha contado con un amplio reconocimiento a nivel nacional e internacional, lo que ha generado que *Antígonas Tribunal de Mujeres* continúe presentándose hasta la fecha.

Las mujeres que aquí confluyen son movilizadas por el propósito de visibilizar y denunciar lo que han vivido como víctimas y sobrevivientes, los crímenes que narra y denuncia esta obra son, son el caso de los “los mal llamados falsos positivos” eufemismo utilizado en Colombia para esconder los asesinatos a jóvenes de regiones rurales y periféricas mayoritariamente pobres, a fin de presentarlos falsamente como guerrilleros caídos en combate. Esto fue una práctica y una estrategia sistemática que tuvo su alta en el periodo de mandato del expresidente del Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). La Jurisdicción Especial para la Paz en Colombia (JEP) en el último informe de febrero de 2021⁴⁴, reconoció que entre 2002 y 2008 se asesinó al menos a 6.402 civiles⁴⁵ en todo el país, presentándolos como bajas en combate, SI 6402 ASESINATOS.

Este caso fue por mucho tiempo inviabilizado por los medios y las acciones estatales, y fueron justamente algunas de las madres víctimas de los jóvenes asesinados, que participan en esta obra, quienes comenzaron con la denuncia y darle visibilidad a este caso, no solo a nivel nacional sino también internacional. Otro crimen de Estado que se presenta en la obra, es el genocidio y exterminio del movimiento político Unión Patriótica (UP), en el que fueron asesinados más seis mil de sus líderes sociales y además de quinientos líderes y militantes desaparecidos. Este crimen es presentado por dos sobrevivientes, que perdieron sus familiares, padres, madres, esposos y hermanos en este genocidio, que a pesar de su magnitud, aun reposa con prudencia en la historia de la violencia en Colombia.

⁴³ Beca de Creación Arte y Memoria 2014, Bogotá, que buscaba estimular la creación artística entre víctimas del conflicto y artistas. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0>

⁴⁴ Ver en: <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-imputa-cr%C3%ADmenes-de-guerra-y-de-lesa-humanidad-a-10-militares-y-un-civil-por-'falsos-positivos'-en-Catatumbo.aspx> . Consultado 25/08/2021

Este fenómeno se encuentra actualmente listado como el macro caso de investigación 003 de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), sistema de justicia transicional vigente en Colombia luego de la firma del Auerdo de La Habana en 2016.

Así, la pieza *Antígona Tribunal de Mujeres* se trama por el dolor en común que comparten estas mujeres, proponiendo por medio de la creación colectiva, la elaboración poética entre el enlace de la figura mítica de Antígona de Sófocles y los crímenes de Estado vividos por las estas mujeres, que sucedieron dentro del contexto del conflicto interno armado y de guerra que vive la sociedad colombiana. En ese sentido, este enlace produce una dimensión mítica y poética que, permite con “la distancia que obran el mito y la poesía, hacernos preguntas sobre el origen y los procedimientos y propósitos del terror estatal (SATIZÁBAL, 2015, p.253), pero también posibilita conocer las luchas, resistencias, dolores y trayectorias femeninas que han encarado las mujeres dentro del conflicto, haciendo frente a través del arte y acogimiento colectivo.

Antígona Tribunal de Mujeres, a partir de estos casos y las vivencias de estas mujeres, se articula con la figura arquetípica de Antígona, mujer que se rebela y que desafía las órdenes del rey Creonte en la búsqueda incansable por devolver la dignidad a Polinices, su hermano muerto y privado de sepultura. De esta manera, según lo expone el director de esta obra:

el mito milenario de Antígona acoge los relatos de estos cuatro crímenes de Estado y les da una dimensión mítica y poética que permite, con la distancia que obran el mito y la poesía, hacernos preguntas sobre el origen y los procedimientos y propósitos del terror estatal” (SATIZÁBAL, 2015, p.252).

En cuanto en el mito teatral originario de la *Antígona* de Sófocles, el antagonista es representado por la figura de poder de Creonte (rey, legislador, estratega y tirano), en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, este tirano (antagonista), se presenta como una figura ausente, no encarnado, que se manifiesta como el terror estatal. Así también, la figura arquetípica de Antígona mujer que se rebela y que desafía las órdenes del rey Creonte en la búsqueda incansable por devolver la dignidad a Polinices, su hermano muerto y privado de sepultura, se articula en *Antígona Tribunal de Mujeres* para proponer la creación de unas Antígonas colombianas, que interpelan y confrontan esa figura de terror estatal ausente, al mismo tiempo que comparten con el público, el coraje, amor y rebeldía, de quienes luchan por no dejar en la impunidad los crímenes realizados por el Estado y de los cuales millones de mujeres han sido víctimas en Colombia.

Es sustancial comprender que estas mujeres que aquí confluyen forman un colectivo unido por un factor poderoso: “el dolor, el cual juega un papel fundamental en esta obra, puesto que es encarnado, bailado, cantado, gritado y contado por mujeres que ponen sus cuerpos en escena, al servicio de un relato vívido y confrontante” (CASTAÑEDA, 2018, p. 8). Así, cada relato de estas mujeres que son presentados en la obra se entretajan con las escenas de la tragedia de Antígona para contar una historia, la historia de la mujer doliente y protestante, las mujeres Antígonas que han vivido una historia de guerra y conflicto armado en Colombia. Otro factor fundamental que comparten estas mujeres son los tipos de violencia política que han sufrido, ya que en estos casos el ente reparador –que, por excelencia, debe ser el Estado – es también en este caso, el victimario. Esto resulta ser fundamental para comprender la razón de ser y la línea distintiva del montaje, pues “las mujeres que aquí confluyen no se sienten reparadas por la institucionalidad y es por esto que buscan otras formas de catarsis y denuncia” (Castañeda, 2018, p. 8). Siguiendo a Satizábal, director de esta obra:

Al presentar la amorosa resistencia de las mujeres, de las Antígonas colombianas, *Antígonas Tribunal de Mujeres* quiere interrogar por el sistema político que subyace a los crímenes del Estado, esa especie de moderna tiranía democrática, militarista y mediática (Satizábal, 2015, p. 252).

En ese entrelace liminal que produce el teatro entre los acontecimientos trágicos, el mito de Antígona y la resistencia de las mujeres, se construye también en escena un tribunal imaginario, que es el propio público que las asiste y para quienes, por medio de lo que ellas denominan como denuncia poética, narran sus historias vividas, creando diferentes cuadros en que cada una va trayendo sus narrativas de vida y resistencia, como lo expone el director de la obra:

El trabajo se hace alrededor de un ejemplo de hacer memoria poética entre artistas de dedicación sistemática a la creación y mujeres víctimas del conflicto colombiano, las cuales, en el camino de su reconstrucción personal y de volver a habitar su cuerpo propio, han devenido en defensoras de derechos humanos y en narradoras de sus propios hechos y en poetas de la presencia escénica y el canto del sí mismo vulnerado, de la autorreferencia y la resistencia (Satizábal, 2015, p.251).

Esta pieza presenta cuadros en los que cada participante presenta sus narrativas y elaboraciones, que se trenzan entre coros, danzas y cantos para ser de la experiencia individual una narrativa colectiva, común, representada en la figura de Antígona, de las Antígonas, de las mujeres que históricamente con coraje y dedicación levantan su cuerpo y su presencia para hacer un ejercicio de memoria, un ejercicio encarnado performático, en la presencia del público. Como lo expone Carlos Satizábal, director

de la obra, “ellas buscan la restitución poética y simbólica de la pérdida irreparable de sus seres queridos, reivindican su nombre y dignidad, y, de esa manera, se aproximan a una experiencia poética de la justicia y la verdad desde la acción teatral como primer gesto” (Corporación Colombiana de Teatro, 2014).⁴⁶

En ese sentido, la obra se consolida como resultado de un proceso de elaboraciones y trayectorias que la anteceden, pero también como lugar que les permite a estas mujeres poder compartir de una manera más abierta y quien sabe “segura” eso que aconteció y que, por diferentes motivos, ha sido silenciado. Son estas experiencias que continúan siendo elaboradas y llevadas al público. Esto, puesto que, *Antígonas Tribunal de Mujeres* es una obra que durante los seis años que lleva en escena, continúa presentándose y ha tenido una gran acogida no solo nivel nacional, sino a nivel internacional participando en diferentes eventos, festivales independientes y diversos escenarios no solo artísticos sino también académicos en países como Ecuador, México, Canadá, Estados Unidos y España. Asimismo, participando y haciendo presencia en diversas manifestaciones, intervenciones y performances en espacios públicos, en plazas, parques.

A través de estas prácticas, ellas han generado un movimiento de reconocimiento sobre los crímenes Estatales de los cuales fueron víctimas, exponiendo con sus propias vivencias las múltiples violencias sufridas por las mujeres dentro del contexto de conflicto interno y de guerra en Colombia. Durante este proceso de más de seis años, las antígonas a partir de diferentes actos performáticos, han ocupado no solo del teatro, sino que han participado de diferentes tipos de performance en las calles, en los barrios, en las plazas. Acompañan diferentes tipos de eventos, manifestaciones y actividades de reparación de víctimas en Colombia.

La figura de estas mujeres ha sido reconocida en diferentes espacios académicos, artísticos y populares en los que ellas se convertido en figuras “icónicas” de la resistencia y la lucha, llevando a las calles sus repertorios, participando de acciones performáticas, formándose como defensoras de derechos humanos, ganando reconocimiento como las Antígonas de Colombia, como las Madres de Soacha. Generado así una suerte de mapas, de trayectorias de los dolores femeninos, pero

⁴⁶ Sinopsis publicada en la página web de la Corporación Colombiana de Teatro.
<https://corporacioncolombianadeteatro.com/>

también de una acción colectiva, artística y política. En esas rutas estas mujeres han conseguido multiplicar sus performances, no solo en Colombia, sino en diversos países de las Américas, así como en Canadá y Europa.



Foto: Viviana Peretti, 2017.⁴⁷

Mito y representación

La obra *Antígonas Tribunal de Mujeres* presenta entrelazamiento del mito de Antígonas de Sófocles y la vida cotidiana de resistencia de estas mujeres, que sufrieron cuatro crímenes de lesa humanidad, los que cuales son llevados a la escena también como una forma de mostrar la otra versión no contada de la guerra, la versión de las mujeres víctimas y sobrevivientes, la versión desde sus afectos y afectaciones. Son experiencias, vivencias, memorias, relatos y dolores que han sido históricamente invisibilizados y, por supuesto, amenazados por el poder estatal y la esfera pública (sobre todo los medios de comunicación) en Colombia.

Por medio del mito de Antígona, la obra se vale como inspiración para narrar la búsqueda y acción política incesante de los colectivos de madres, de mujeres y defensoras de los derechos humanos. “una lucha amorosa que va transformando el dolor en rebeldía y en acciones poéticas civilizatorias” (Satzábal, 2021). Así pues, se presenta al público un desafío estético y ético entre la «representación» del mito y de la «presentación» de los hechos violentos vividos por estas mujeres (Satzábal, 2015,

⁴⁷ Disponible en: Facebook Antígonas Tribunal de Mujeres.
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1767700446865553&type=3>

p 1). En su obra, Sófocles relata la historia de Antígona, hija de Edipo y Yocasta, quien se enfrenta a su tío el rey Creonte, cuando prohibió dar sepultura al cadáver de su hermano Polinices. Esto ocurrido tras el enfrentamiento entre tebanos y argivos en el cual Eteocles y Polinices –ambos hermanos de Antígona, se asesinan mutuamente. Antígona, contraviniendo las leyes del rey, en un acto de valentía desafía la ley impuesta por Creonte que decreta castigo de muerte para quien diera sepultura o honra al cuerpo de Polinices, considerado traidor. Antígona viola la ley y realiza los ritos funerarios con el cuerpo de su hermano. Al ser descubierta reitera su acción y se declara dispuesta a recibir el castigo.



Foto: Trípticos de Viviana Peretti, 2017. ⁴⁸

La figura de Antígona se presenta entonces como la encarnación de la valentía, de la revuelta femenina, que desafía la ley de Creonte, la voz que la voz que grita y demanda hacer valer “los ritos fundadores de la vida por encima de la guerra, incluso aquella en la que está empeñado su hermano Polinices” (González, 2020). Si bien en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, no es la historia de Antígona dando sepultura a su hermano el eje central, si comparte con la obra el deseo y objetivo de poder encontrar y enterrar dignamente a quien se ama. En la obra, el retrato de Creonte se disuelve entre distintas figuras que representan el aparato estatal, que las ha oprimido y negado caminos de justicia. De acuerdo con Satizábal,

el terror estatal hace aquí las veces de antagonista, pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la Antígona de

⁴⁸ Disponible en: Facebook Antígonas Tribunal de Mujeres.
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1767700446865553&type=3>

Sófocles, este antagonista es representado por el poderoso Creonte, que desde la noche anterior acumula en él todos los poderes: es rey, es legislador, es juez, y es el *strategós*. (Satizábal, 2015, p. 252)

En ese sentido, el mito funciona como un hilo conductor desde el cual es posible observar el conflicto colombiano, como espejo del mismo de este (Cifuentes, 2018). En *Antígonas Tribunal de Mujeres* la articulación entre la figura mítica y las historias de vida, compone una pieza dramática fragmentada, en la que múltiples voces de las mujeres entonando una misma historia, encarnando, así, el espíritu de resistencia y denuncia de Antígona. Así, este tribunal compone su historia tejida entre el mito, haciendo de su reclamo poético una denuncia política.

En esta obra las Antígonas presentan al tribunal los crímenes que han padecido, pero también muestran, como lo que señala Patricia Ariza, “la reconstrucción de la vida y de los afectos, que resisten a la barbarie y buscan verdad, justicia, y un nuevo lazo societal no patriarcal, que siembre y haga florecer por doquier la ética femenina de la solidaridad, el afecto y la economía del cuidado” (Viceversa, 2015). Esta creación que hacen desde lugares no institucionales también les que permite otro tipo de denuncia, permitiendo abrir ese espacio dejar una cifra para posicionarse como madres, hijas, esposas y amigas, defensoras de derechos humanos y militantes de la paz, que confrontan al tribunal, sobre el derecho mismo de la vida y la sobrevivencia del día a día.

En La acción poética de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, cada mujer, con los objetos sus objetos personales o/ que pertenecieron a sus familiares asesinados, narran al tribunal quienes eran sus hijos, sus compañeros, o seres queridos. Por medio de esa acción poética con sus objetos, traen experiencia como representación pero también como presentación de su vida y resistencia. Por medio de la performance, traen presencia viva del ausente. Ellas como Antígonas de esta época cuentan de sus travesías por los tribunales de justicia, por los recónditos del país buscando a sus familiares, por sus pasos en los espacios del poder, donde reclaman verdad y justicia. Cada una de ellas llega al escenario, trae sus objetos, los presenta, cuenta quienes eran sus seres que fueron asesinados o desaparecidos. Ellas con sus objetos, con sus narrativas, cantos y danzas, también narran de sus luchas y caminadas, haciendo un llamado al tribunal imaginario por la reparación poética y simbólica sobre la pérdida

irreparable, pero esto no solo como un modo de contar el pasado, sino que lo hacen también como una forma de crear presente.



Foto Camilo Cuellar, Archivo de Antígona Tribunal de Mujeres.⁴⁹

Indagaciones sobre el proceso creativo de Antígona Tribunal de Mujeres.

Escena I

Música y luz tenue, ámbar. Proyección de una textura de tierra seca, cuarteada, que alterna con un fragmento de greca de pirámide maya. De un costado de la escena sale un grupo de mujeres, muy juntas. Llevan vestidos negros y una cinta vino tinto en la cintura. Caminan hacia atrás con muy breves pasos, sin

⁴⁹ Disponible en Facebook Antígonas Tribunal de Mujeres.

<https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos/a.1767700446865553/1767700863532178>

levantar los pies del piso. Cada una lleva un objeto en sus manos. Llegan al centro, giran medio cuerpo, miran al público. Ofrecen el objeto. Se inclinan por la cintura a un costado, levemente hacia atrás, en la diagonal del escenario, esconden su cara en el codo de un brazo, el otro brazo lo levantan, la mano abierta, deteniendo lo que pueda venir. Vuelven a su eje, de cara al público, caminan hacia atrás, de igual modo que al entrar, sin levantar los pies del suelo, con muy cortos pasos. Se inclinan de nuevo hacia atrás, en la diagonal, escondiendo el rostro en el codo de un brazo y el otro levantado, la mano abierta deteniendo lo que pueda amenazar. Vuelven a su centro avanzan hacia el público, de modo idéntico: pasos cortos, sin levantar los pies del piso. Se detienen. La mitad del grupo viene más adelante, se agachan con una rodilla, en el piso hacen un círculo con el objeto y se levantan. Viene la otra parte del grupo y repite el movimiento anterior... y se levantan

Actriz uno: (*Da un paso adelante, trae en sus manos unas ramas de hierbas dulces y rosas amarillas*). Buenas noches, señoras y señores, estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a denunciar, vengo a reclamar.

Lucero: (*Da otro paso adelante, trae la camisa blanca de su hijo*). Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados falsos positivos.

Actriz dos: (*Da un paso adelante, trae en sus manos un zapato de su hermano*). Mi nombre, es Antígona y hace más de tres mil años que estoy buscando como enterrar a mi hermano, Polinices.

María: (*Da otro paso adelante, trae unos casetes de audio, eran de su hijo*). En el mandato de Álvaro Uribe Vélez mi hijo fue asesinado, ¡pero les juro que esto no se queda así!

Fanny: (*Entra a escena por un costado, trae un retrato al óleo de su padre*). Hace 23 años masacraron a mi familia y este crimen está en la total impunidad. Por eso estoy aquí, en este tribunal de mujeres.

Mayra: (*Trae una gaita indígena en sus manos. Corre adelante y canta*). La muerte me vino a buscar y yo le dije: carajo, respetá.

Orceny: Soy militante de la Unión Patriótica, y regresamos para vencer.

Luz Marina: (*Trae un osito de peluche que fuera de su hijo*). Nos tienen de juzgado en juzgado, de papeles en papeles y aquí no ha pasado nada.

Actriz tres: (*Trae un pequeño ramo de rosas amarillas*). Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar algún día, al día del NUNCA JAMÁS.

Todas: (*Ad libitum, simultáneamente, dispersándose por todo el escenario, hacia las patas blancas*). Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás. (Satizábal, 2020, p.18, 19)⁵⁰

Así comienza *Antígonas Tribunal de Mujeres*, quienes evocan, con su presencia en la escena, el apareamiento de Antígona, de las Antígonas, de esa figura mítica de las mujeres que han sobrevivido en el tiempo a modo de representaciones, narrativas e imaginarios que las delinearán como la encarnación de la valentía, de la rebeldía. *Antígonas* son las mujeres cuando se han negado a olvidar, cuando hacen necesaria la demanda de hacer valer los ritos fundadores de la vida por encima de la guerra. Estas mujeres, las *Antígonas* colombianas, entran al escenario con esa presencia sobria, acompañadas de sus objetos preciosos, trayendo desde el inicio unas dosis de memorias entre repertorios míticos y archivos que guardan las memorias del tiempo pasado, como narrativas encarnadas que elaboran un presente colectivo.

Así pues, durante el inicio del proceso creativo, comenzó cuando el director, comenzó a visitar las casas de estas mujeres y se sorprendió al observar que cada vez que iba a esas casas de sus compañeras, ellas siempre le mostraban juguetes y ropas que habían pertenecido a sus familiares:

yo me impresioné mucho cuando comencé a ir a las casas de las compañeras, y ver que siempre me sacaran juguetes ropas... cosas, y pensé que podíamos hacer algo más que con las fotos que ellas utilizaban y que llevaban en los plantones. Que ya no fueran solamente unos muchachos de unas fotos que tenían un nombre genérico o un eufemismo inventado por el ejército como “los falsos positivos” o por algo como por la teoría de los derechos humanos desaparecidos o cosas así. Sino comprender que eran personas con una historia concreta, con una vida, con unos gustos y juguetes con los que jugaban...y les propuse que hiciéramos un trabajo, que hiciéramos un trabajo con eso que habíamos vivido en sus casas y ellas dijeron que sí. (Entrevista realizada a Carlos Satizábal).

En su proseguir, el proceso de creación-investigación de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, se desarrolló en dos caminos simultáneos que consistieron, por un lado en

⁵⁰ Teatro Vivo. Una literatura teatral desde la escena. Carlos Satizábal. Este texto fue realizado por la Universidad Nacional de Colombia (2020), ejemplar de distribución institucional, suministrada para esta investigación por el autor, Carlos Satizábal, por lo que cuenta con las autorizaciones de reproducción.

la investigación sobre el mito de Antígona y, por el otro, en elaborar de manera poética los horrores vividos por mujeres víctimas y sobrevivientes que hicieron parte del proceso creativo. Para este propósito, se realizó una investigación sobre los textos canónicos del mito de Antígona y otros mitos más recreados por la cultura occidental (Satizábal, 2015). En esa etapa, también se tomó como apoyo de investigación para la invención de la obra, un archivo que había sido construido años atrás (2014) por el director Carlos Satizábal, junto con las actrices del grupo y con algunas mujeres víctimas, sobrevivientes defensoras de los derechos humanos, que habían acompañado otros procesos. Este archivo estaba compuesto por un acumulado de ensayos de análisis y seminarios realizados por el grupo en relación a la figura de Antígona, de Sófocles, o sea, la representación de justicia y las interpretaciones de Antígona dentro del contexto de conflicto armado y guerra en Colombia. Así,

se investigó y se preguntó sobre la presencia viva de este mito de amor y rebeldía femeninas en las propias vidas e historias de las mujeres que participan en la aventura creativa: buscamos equivalencias entre lo vivido por las mujeres y los personajes e incidentes de Antígona. En el proceso, los incidentes y el personaje del mito se impregna de lo vivido y relatado por nuestras compañeras (Satizábal, 2015, p.256).

Este proceso, como lo manifestó el dramaturgo y director de la obra, también fue resultado de las exploraciones que él y el grupo *Trama Luna* venía realizando, en la búsqueda de procurar lenguajes poéticos que dieran cuenta de generar acercamientos entre las tragedias griegas y las tragedias vividas en Colombia. En la secuencia del proceso de creación colectiva de la obra, se fueron componiendo improvisaciones teatrales, las cuales permitieron crear ese entrelazamiento entre la figura mítica de Antígona y la figura de las mujeres, en búsqueda de elaborar poéticamente – con todos los lenguajes posibles – las memorias y horrores vividos por las víctimas y sobrevivientes del grupo, entre el enlazamiento de la figura mítica de Sófocles y las vidas de las mujeres en la guerra.



Fotografía: Juan Domingo Guzmán⁵¹

En sus manos, las Antígonas muestran cosas que pertenecieron a sus familiares. Cada una lleva consigo sus objetos, sus cosas, con las que cada una presenta su caso al tribunal imaginario – que es el público mismo. Con juguetes y ropas de su hijo, Luz Marina Bernal presenta su caso. María Sanabria lleva en sus manos varias cosas que eran de su hijo, algunos cuadernos, fotos y juguetes. Lucerito Cardona lleva consigo un contenedor con diferentes objetos, como libros, labiales y juguetes. Fanny Palacios asegura con firmeza un cuadro grande, con apariencia vieja: es una pintura de su padre. Orceny Montañez lleva una caja llena de fotos de su esposo y sus compañeros que fueron desaparecidos y asesinados en el genocidio de la Unión Patriótica. Mayra López Severiche canta su historia con su gaita de cumbiamba y su voz de bullerenguera acompañada del tambor alegre, el llamador, la tambora y la maraca que tocan sus compañeras.

⁵¹ Tomado de: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/events/antigonas-tribunal-de-mujeres-tramaluna-teatro/> Museo Casa de la Memoria > Eventos > Antígonas Tribunal de Mujeres – Tramaluna Teatro. Dic 02 2021.

Los objetos, que comprendemos desde el punto de vista de la investigación en performance como archivos de memorias, no solo aparecerán en la primera escena, sino que también serán presentados a lo largo de la obra. Estos objetos operan aquí como portadores de afectividades y de memorias de las *Antígonas* articuladas por un dolor común. Eso las moviliza, pues construyen narrativas que transforman estos objetos en articuladores de repertorios poéticos que componen la escena, después de un proceso que se llevó a cabo durante el periodo de creación y elaboración de la obra.

El asunto de las memorias personales, de lo vivido por las mujeres del grupo, comenzó a ser elaborado, entonces, a partir de improvisaciones teatrales en las cuales las participantes, por medio de objetos, contaban al grupo de sus compañeras sus propias historias. Estas improvisaciones fueron conducidas a partir de los objetos, sobre los cuales creaban narrativas para traer (más una vez) la vida sus familiares, sus gustos, como vivían la vida, lo que les gustaba. La aparición de estos objetos en escena es de vital importancia, pues al traerlos ellas muestran que, detrás de cada cifra de un asesinato, habita, también, la vida y la memoria de un ser humano, que se conectaba a una red de personas, de afectos y vidas. Cada participante trabajó con objetos personales que pertenecieron a sus familiares: una camisa; un oso de peluche; una caja de recuerdos; el chaleco; las ropas usadas del último día que se vieron. Estos objetos, que ya eran portadores de afectividades-memorias, operaron también como una forma de crear narrativas, en las cuales, por medio de la acción escénica con ellos, permitieron contarlas a un tribunal imaginario lo que había acontecido con sus vidas y con sus familiares.



Fotografía: Juan Domingo Guzmán.⁵²

Antígonas Tribunal de Mujeres se creó como un proceso de creación colectiva, lo que quiere decir que, en el proceso de la invención de la obra, cada participante creó y presentó sus propias propuestas al resto del grupo creativo. Así, cada participante del grupo, en determinadas ocasiones, operó como creadora y también como delegada del público – de esa manera, se tejen acciones en los que se van elaborando las improvisaciones y las escenas (parafraseando a Satizábal, prácticas que proponen un delicado diálogo que lleva a cada una a hacer una nueva versión de su propuesta, una versión compartida). El primer momento se compuso de un trabajo de compartir con las compañeras del grupo, las historias que les recordaban esos objetos, contar como habían sido los hechos que les había atravesado sus vidas en relación con la violencia, pero también esas cosas amorosas que les evocaba la vida, la ternura, el ser madres, esposas, hermanas, hijas:

Le pedí a cada compañera organizar la nueva versión de su acción y de su relato en secciones, en partes, y cada parte del relato asociarla a una acción con uno de los objetos y con su instalación sobre la escena. En el trabajo de las sucesivas versiones de su intervención, cada una va descubriendo lo que necesita contar y

⁵² Tomado de: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/events/antigonas-tribunal-de-mujeres-tramaluna-teatro/> Museo Casa de la Memoria > Eventos > *Antígonas Tribunal de Mujeres* – Tramaluna Teatro. Dic 02 2021.

cuántas y cuáles serán finalmente las partes y las acciones de su intervención: cómo acompañar su relato con la instalación escénica de los objetos de su familiar, cómo usar el espacio, su mirada, su cuerpo, los énfasis de la voz (Entrevista a Satizábal, 2021).

En esa secuencia cada participante fue elaborando sus propios relatos sobre lo que les había acontecido, sobre sus familiares, sus vidas, sus luchas, tristezas y alegrías, esto al mismo tiempo que iban experimentando y reconociendo sus diferentes formas narrativas y poéticas. Como narró Satizábal (2020), de los dilatados y detallados relatos iniciales, que fueron construidos en los trabajos de mesa del grupo creativo, fueron pasando a acciones concisas.

Después de relatos tremendos que nacen de la honda necesidad de contar todo lo vivido en la opresión del silencio y la soledad— ellas pasaron a acciones concisas, precisas, breves y cargadas de poesía y de la emoción poderosa que brota de la presencia, de la acción con los objetos y de la voz en primera persona (Satizábal, 2015, p.257).

Siguiendo ese proceso de acción/creación colectiva, en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, cada mujer creó (con la acción, con los objetos y con la voz en primera persona), formas y narrativas poéticas de contar al tribunal que las asiste, quien eran esos seres queridos, quienes son ellas, quienes y porque asesinaron a sus familiares, bien como las travesías que ellas han recorrido (como heroínas) dentro de una guerra de la que nunca quisieron hacer parte. Estas composiciones que se crearon entre el coro, la vida de cada una de ellas y los objetos personales potencializan, por medio de la acción poética, la presencia viva del ausente: “con las ropas y los objetos de sus familiares, y con cantos, hierbas y flores, ellas buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres” (Satizábal, 2015, p. 265). Para tal proceso también fueron fundamentales las acciones coreográficas, el canto, la danza y la poesía como formas de poetizar la pérdida y, sobre todo, la restitución y denuncia poética como formas de autorreferencia y resistencia.



Foto: Tríptico de Viviana Peretti.⁵³

Archivos y repertorios simbólicos, saber al estar allí.

A partir de los estudios de performance expuestos por Taylor, los archivos y los repertorios operan como fuentes de conocimiento, los cuales transmiten saberes a partir de la relación corporal que emerge mediada por el tiempo, espacio y contexto. Los archivos son comprendidos como fuentes documentales (libros, fotografías, mapas, cartas, restos arqueológicos y vídeos), como todos aquellos materiales que “supuestamente” resisten al cambio y se pueden ver como formas perdurables del saber (*episteme*) (TAYLOR, 2013). El repertorio, por su parte, alude a las prácticas y experiencias que parten del cuerpo y de la cotidianeidad (*praxis*), actuando como memoria corporal: performances; gestos; oralidad; movimiento; danza; canto y, en suma, todos aquellos actos pensados como saber efímero y no reproducible (TAYLOR, 2013).

Etimológicamente, repertorio es “un tesoro, ¡un inventario!”. El repertorio nos direcciona a la presencia, al estar, a la gente que participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. El repertorio transmite prácticas corporales que son significadas en un espacio y contexto particulares, pues “estos repertorios son expresados como performances, en [que] las

⁵³ Disponible en : <https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos>

personas participan en la producción y reproducción de conocimiento y hacen parte de su transmisión. (IDEM). En esa perspectiva, los estudios de performance nos permiten tomar el repertorio como prácticas corporalizadas, reconociéndolo como sistema importante de conocimiento y también de transmisión de saber/res (TAYLOR 2013). Así, “el repertorio constituye un conocimiento incorporado, un aprendizaje desde el cuerpo y a través de él, así como un medio de crear, preservar y transmitir conocimiento” (TAYLOR, 2013, p. 16). En esa dirección, reflexionar sobre las “memorias corporizadas” que, en ellas, habitan como lenguaje – expresadas en gestos, palabras, movimientos, danzas, cantos y objetos –, permiten acumular y transmitir conocimiento.

Las implicaciones metodológicas en este desplazamiento frente a las lógicas logo centristas, que han constituido las formas más clásicas de comprender los sistemas de conocimiento y transmisión, direcciona la atención a la valorización de una cultura expresiva, corporalizada y que permite desplazar el *zoom* del enfoque de la escritura a la cultura corporalizada. En esa dirección, este desplazamiento metodológico nos orienta a pensar que, “en lugar de enfocarnos en patrones de expresión cultural en términos de textos y narrativas, tendríamos que pensar en estos, cómo escenarios, los cuales no reducen gestos y prácticas corporalizada a una descripción narrativa” (TAYLOR, 2013)⁵⁴. Así, pues, no se trata de sobre poner el archivo sobre el repertorio, ni viceversa, lo que se trata es de poder entender lo que, con ellos, podemos hacer. “El repertorio, en un nivel muy práctico, amplía el archivo tradicional”⁵⁵(IDEM), en la medida que es permeado por el tiempo, el espacio, los contextos y todo eso que lo constituye habitar o por la experiencia del presente.

Durante del proceso de creación colectiva de la obra, las mujeres participantes construyeron, a partir de sus objetos personales, labores escénicas tales como improvisaciones teatrales, juegos, rituales, repeticiones, escritas y representaciones. Fueron estos objetos y archivos que operaron como insumos para la producción de los

⁵⁴ Taylor, Diana. El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas (Spanish Edition). Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Edición de Kindle. Sin Numeración de páginas.

repertorios simbólicos que se presentan y se representan en la obra. Así, en esa puesta de escena, la performance puede ser vista como un lugar desde el cual, a partir de la articulación entre archivos y repertorios, se construye una forma de aproximación a las narrativas de víctimas y sobrevivientes, y que colocan su experiencia de atestiguar una guerra en carne propia, para ponerla al servicio del conocimiento público. Asimismo, mediante la performance, los archivos y los repertorios operan para crear una memoria encarnada, una memoria viva y que trae objetos del pasado para hacer el enlace con el presente, permitiendo narrar, por medio de estos, la verdad no dicha, no reconocida, negada. La verdad de un dolor que acompaña a la sociedad colombiana y que, al mismo tiempo, ha sido supuestamente erradicado y veladamente prohibido: un dolor del que poco se habla (Núñez y Millán, 2020, pg. 41) y del que tanto precisamos comprender, compartir, elaborar y transformar como sociedad.



Foto: Tríptico de Viviana Peretti.

Sobre los objetos

El proceso de creación colectiva de *Antígona Tribunal de Mujeres* se guio por tareas compositivas, las cuales comenzaron a ser direccionadas para construir un archivo personal de cada una de las participantes de la obra. Este archivo debería ser compuesto por objetos personales que hubieran pertenecido a sus familiares desaparecidos y asesinados por el Estado. Objetos que tuvieran un valor afectivo, que trajeran memorias de la vida cotidiana con sus familiares: cartas; fotos; sentencias; juguetes; ropas; cuadros; pinturas; entre otros objetos. De acuerdo con el director de la obra (Satizábal, 2021), cada participante preparó, con objetos de sus familiares, una

serie acciones escénicas para narrar sus historias (lo que en el teatro se conoce improvisaciones teatrales). Ellas, llegaban con esos objetos y les contaba a las demás integrantes que hacían de público, lo que había pasado con su hijo. Tal como relató Luz Marina Bernal (2021):

En un comienzo, nuestro director Carlos Satizábal nos pidió que lleváramos objetos de nuestros seres queridos. Tener nuestros objetos guardados por años es retroceder el tiempo y es recordar que papel jugaba ese objeto de la vida de las personas que ya no están. Yo llevé como veinte objetos, [pues,] como era una obra colectiva, todas teníamos monólogos muy largos, [y des]de ahí empezamos a seleccionar los objetos y, al final, yo quedé con seis objetos.

Por ejemplo, yo toco el muñeco con el que mi hijo dormía, el muñequito negrito que a él le gustaba, sus amigos achocolatados. También utilizo la biblia porque a mi hijo le gustaba ir los sábados a una iglesia y allá le regalaron una biblia – él no sabía leer, pero él se sentaba a ver la biblia. También tengo los carros de él, porqué a él le gustaba coleccionar carritos – yo creo que eso lo heredó de la mamá.

El coleccionaba fotos, tarros y muñequitos que venían en los paquetes de papas. Entonces él era un excelente coleccionista, tenía todos los jueguitos organizados. Él tenía contacto con sus cosas, las contaba, las miraba, él sabía si alguien cogía algo de sus cosas. Yo decía (con la discapacidad mental que tiene, pero) eso chico sabe lo que tiene. Entonces, ese contacto con los objetos, sobre todo, el vestido que yo llevo el, y yo lo huelo en el escenario, bailó con él, yo siento que está ahí. Por ejemplo, en el segundo monólogo que yo hago, yo siento que tengo que decir que esas eran las ropas de mi hijo, las ropas que tenía mi hijo el día antes de desaparecer, donde yo digo que cada vez que las cojo siento su presencia en él. [Es el momento en que] narro sobre mi viaje para encontrar mi hijo en Norte Santander, donde lo señalan ser el jefe de una organización narcoterrorista. Pregunto a la gente si alguien con una discapacidad, que no sabe leer, no sabe escribir, que no tiene mucha noción del valor del dinero, puede llegar a ser el jefe de un grupo insurgente. También cuento que el día de la exhumación solo me

entregaron solamente una parte de su cuerpo y que mi pregunta es, ¿dónde está la otra parte que me hace falta? (Luz Marina Bernal, 2021)⁵⁶.

El realizar esta recolección de los objetos no siempre es asunto fácil, pues la violencia en el caso de cada víctima y cada sobreviviente representa diferentes acciones para aproximarse a estos objetos. Recolectar es, de alguna forma, volver a habitar el dolor y la rabia, esos sentimientos que permean la pérdida, y también volver a habitar los recuerdos de la sutileza, de la vida del ausente. El ir tras los objetos implica diferentes movimientos, que se entrelazan también con ese re-habitar el espacio del horror, en el tiempo presente, recomponiendo pedazos de una verdad no dicha, no reconocida, negada. La verdad de un dolor que nos ha sido prohibido, inclusive de hablar (Núñez y Millán, 2020). María Sanabria dice que

Eso de los objetos fue muy duro, fue muy duro al principio y la verdad siempre va ser muy duro. Cada cosita es siempre un recuerdo. Al estar en escena con todas nuestras cosas, es una mezcla que hay entre la tristeza y el dolor, pero también es bonito porque, por ejemplo, [yo llevo] el globo del mundo con los colores de todos los países (...) porque él me decía 'mira mamita, ¡un día tenemos que viajar por todo esto' – y eso es muy importante para mí! Porque recuerdo los sueños de mi hijo, y los estoy haciendo realidad. Por ejemplo, el chaleco que muestro en la obra, es muy importante porque él se lo ponía para cantar. Se ponía su chaleco y cantaba como un grande, ¡pero nunca recibió plata por la música – y cantaba muy lindo! Yo ahora canto con su chaleco, canto por él, para él y todos esos muchachos que el ejército mató injustamente, por todas las madres que no han podido volver a cantar (María Sanabria, 2021)⁵⁷.

El hecho de analizar el trabajo/proceso de creación colectiva a partir de archivos y repertorios, en este caso, la elaboración de la palabra articulada, el cuerpo en movimiento y los objetos como insumo creativo, direcciona a la comprensión de las afectivas de la memoria, que tuvieron que ser contempladas para llegar al acto narrativo. En ese sentido, implicó reconocer las fisuras ocurridas entre el ejercicio de

⁵⁶ Entrevista realizada en octubre de 2021, a Luz Marina Bernal, para esta investigación, integrante de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

⁵⁷ Entrevista realizada en octubre de 2021, para esta investigación a María Sanabria, integrante de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

recordar y organizar en presente unas memorias del pasado, de un tiempo en que las devastaciones producidas por el conflicto armado y la guerra en Colombia generaron marcas y rupturas en las prácticas sociales de las personas que vivieron el rigor de este conflicto. Marcas que se inscribieron también en las prácticas culturales, sociales y corporales como fisuras y quiebres en la continuidad narrativa de la historia individual como colectiva y social. Además, estas prácticas de violencia, al intervenir de manera abrupta en la vida cotidiana de las personas, han operado a través del miedo y del terror, por lo que también han fracturado los sistemas estructurados que eran posibles para narrar la experiencia de violencia y con ello poderla hacer inteligible para los otros, negando con eso la posibilidad de compartir el dolor como un lugar común de encuentro y restauración (Informe Final de la Comisión de la Verdad, 2022)⁵⁸.



Foto: Trípticos de Viviana Peretti, 2017⁵⁹

Sobre dicho tema, según el *informe final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la no repetición* (2022), la violencia quebró los lugares comunes donde se habitaba la vida, en los sujetos y en las

⁵⁸ <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Es el resultado del proceso de investigación, análisis y contrastación adelantado por la Comisión de la Verdad durante su mandato. Este informe titulado: Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia. Volumen testimonial, se concentra en las experiencias de violencia que bifurcaron las trayectorias vitales de las personas y las comunidades dentro del marco del conflicto armado en Colombia. Así recolecta más de mil entrevistas, que luego fueron cotejadas con sus transcripciones y analizadas en temas alrededor de los cuales giraban los testimonios y que estructuraban una narrativa.

⁵⁹ Disponible en Facebook, Antígonas Tribunal de Mujeres,

<https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos/a.1767700446865553/1767701686865429>

comunidades. Estos quiebres o también llamados fracturas de la violencia – en el informe –, han sido tipificados de cuatro modos generales: las fracturas del espacio, reconociendo que la violencia rompió los lugares en los que se daba la vida; las fracturas del cuerpo, pues, la violencia lo fisuraba, lo marcaba material y simbólicamente; las fracturas del lenguaje, ya que este, se convirtió en otra herramienta de guerra, en particular en los modos de nombrar a otros; y las fracturas del tiempo, siendo que, en la manera en que determinadas sociedades marcaban el ritmo de sus épocas a partir de fiestas o ritos. En otras palabras, el conflicto armado marcó todas estas dimensiones de la vida cotidiana. En ese sentido, esas fracturas y el tejido de intercambios y relaciones que se dieron entre ellas, serían comprendidas como *devastación* (Informe Final de la Comisión de la Verdad, 2022).

La violencia ha tenido como propósito silenciar al otro, a una voz. La muerte ha sido una forma voraz de silenciamiento. Sin embargo, el silencio como lo he señalado anteriormente, no solo aparece como una forma de silenciamiento en medio de este contexto, sino también como supervivencia, “se guarda silencio para sobrevivir y luego recobrar lo perdido” (IDEM). Como también he mencionado anteriormente, la prudencia acompaña este “silencio” que, lejos de ser ausencia de relatos y narrativas, ha creado otras formas y estrategias para sobrevivir y mantenerse con vida, también como una forma de resistencia frente a ese silenciamiento mordaz. Cuerpos prudentes, cuerpos quebrados, cuerpos fisurados, se inscriben las narrativas de un país en guerra.

Las mujeres víctimas y sobrevivientes de la guerra en Colombia han sufrido en sus cuerpos diferentes tipos de silenciamientos, re-victimizaciones y prácticas en que han ido configurando de manera prudente para sobrevivir en medio de la guerra. Estas mujeres por contar sus historias, por pedir justicia, han sido constantemente silenciadas. Varias de ellas incluso llegaron a recibir orientación por parte de los funcionarios públicos enviados por el estado para el asunto de la restauración psicológica, quien en repetidas ocasiones motivaban a las víctimas a eliminar sus recuerdos o cosas que les recordaran a sus hijos, inclusive, varias de ellas, manifestaron ser orientadas a no hablar más del tema como parte de la sanación. Según María Sanabria,

Recién pasó lo del niño, nos pusieron un psicólogo por parte del Estado, donde nos encontrábamos y nos decían ‘eso no se puede decir’, ‘eso no

le hace bien decir', 'las fotos que tenga por ahí es mejor trate de guardarlas porque si las ve, le van a causar daño, si le parece mejor, quémelas'. Esos eran los psicólogos que nos mandaban. Decían que teníamos que perdonar y olvidar... Eso fue hasta que hablamos con unas organizaciones que nos dijeron a ustedes no les deben decir eso, si a ustedes les duele tienen que decirlo, ustedes saben que es lo que tienen que decir, usted dice a mí me está doliendo, pero le dicen a usted que a mí no me duele que quiero perdonar, es lo que este siente (Entrevista con María Sanabria, 2020).

Este proceso de búsqueda, selección y organización de las narrativas por medio de los objetos implicó a cada una de las mujeres encarar diferentes procesos para aproximarse a ellos. Pues, si bien, para algunas de ellas, era normal tener cosas de sus hijos por toda la casa, para otras el hecho de encontrar los objetos era abrir armarios sellados y guardados en lugares del pasado y en otros casos reconocer que, con el paso del tiempo y las marcas de la violencia, tener tan un solo objeto de este tipo es casi un tesoro, digno de encontrar. Así pues, ir detrás de estos objetos, envolvió diferentes movimientos en la acción de traer al presente, recuerdos del pasado, algunos muy alegres, otros muy dolorosos.

Yo lleve unas cositas que tenía de mi hijo, yo tengo un oso que fue el último regalo de cumpleaños, luego que el oso no, me dijo el director. Entonces yo llevé una camisa de mi hijo, que era la que prefería. Yo un día agarré la camisa de mi hijo y la olí, y le dije a Carlos, todavía conserva su olor, todavía huele a él, parece que todavía está ahí, y ahí el director dice eso esa es, a él le pareció hermoso... yo nunca había visto eso, algo tan maravilloso de ver como una historia con la otra se iba empalmando, todas con sus cartas, con sus cositas y ver cómo se va armando una historia con la otra (entrevista Lucero Carmona, 2020)⁶⁰.

En el caso de las mujeres víctimas y sobrevivientes que integran *Antígona Tribunal de Mujeres*, es posible observar cómo sus historias y la densidad de ellas convergen en diversas dimensiones de la violencia, Una experiencia que tiene dimensiones espaciales, corporales, semánticas y temporales, que ellas han elaborado a partir de ese proceso de creación, acción y representación.

⁶⁰ Entrevista realizada por mí, en septiembre de 2021 para esta investigación a Lucero Carmona, integrante de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

...Nosotras duramos como seis meses que no podíamos vocalizar palabra de lo que íbamos a decir, ese recuerdo pues dolía. El estreno y el pre estreno de la obra fue durísimo y aún tengo que decir que para mí y muchas de nosotras nos quebramos en las tablas, lloramos por la canción o por la denuncia que estamos haciendo o por el objeto que tenemos en la mano.

Yo creo que por más que nosotras intentábamos y decíamos ahora si lo voy hacer, en un primer objeto tratábamos de ser fuertes, pero al coger un tercer objeto, un cuarto objeto, ya nuestro cuerpo, nuestra mente y nuestra voz nos traicionaba. Yo pienso que lo que ayudó muchísimo fue el trabajar en eso antes de salir a la obra, hacer los ejercicios de descarga, repetirlos muchas veces. Habían días que llegábamos muy aceleradas al teatro y uno decía hoy no quiero llorar, porque una sola que llorara desestabilizaba a todas, incluso a las mismas actrices profesionales, porque ellas se volvieron parte de nuestro dolor y de tanto replicar las cosas ellas fueron adoptando nuestro dolor, y se fueron convirtiendo en una sensibilidad conjunta (Luz Marina Bernal).

La violencia que han vivido las mujeres en la devastación de la guerra y el conflicto armado genera una forma extraña de habitar el mundo: la experiencia desoladora de la violencia y la pérdida. En muchas sociedades, en el trabajo del duelo, la antifonía del lenguaje y el silencio recrea el mundo en medio de la pérdida trágica a través de las transacciones entre el lenguaje y el cuerpo (Das, 2016)⁶¹. Elaborar de manera consciente este transitorio, esta extrañeza, como lo hace el grupo de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, acarrea la posibilidad de transformación del silencio al relato, a la denuncia, a la reparación. Por lo tanto, las transacciones entre el cuerpo y el lenguaje traen consigo una expresión del mundo en la que la extrañeza del mundo revelado por la muerte, por su condición inhabitable, puede transformarse en un mundo en el que sea posible morar de nuevo, con plena conciencia de una vida que tiene que vivirse en la pérdida.

⁶¹ Das, Veena. *Violencia, cuerpo y lenguaje* (Spanish Edition). Fondo de Cultura Económica. Edición de Kindle. 2010.



Foto: Trípticos de Viviana Peretti.⁶²

Nos habían quitado la vida y aun así seguía viva...

Observar con detenimiento como se produce la composición de archivos y repertorios para la elaboración de la acción performativa en la obra y en un contexto de violencia como el de Colombia, implica observar el desplazamiento y esfuerzo que estas mujeres han tenido que realizar para poder elaborar, con todos los lenguajes posibles, formas de poder narrar a partir de la voz en primera persona: en ejercicio que implica la narración, buscando hacer inteligible la palabra o tratar de proveer significado para experiencias que, como la violencia, quedan en el borde externo de los sentidos y los significados.

Este ejercicio/acción de hacer memoria, además, atraviesa unas dimensiones sensoriales, el sentido de la palabra, el sentido de la visual, de lo sonoro, de lo efectivo, de eso que compone no solo una palabra articulada, sino que hace de este esfuerzo una composición de memoria viva, que conlleva a la acción de significar la experiencia que pasa por todas estas dimensiones, para construir integradamente relatos sobre el pasado, sobre las heridas, marcas, fisuras y rupturas que, al organizarse en la narrativa, son posibles de compartir.

En este sentido, es sustancial comprender como cada proceso para esta elaboración fue diferente y requirió distintas herramientas para ser elaborado. Como ya se dice, el grupo de *Antígona Tribunal de Mujeres* está conformado por las madres víctimas de los asesinatos extrajudiciales cometidos a sus hijos – mal llamados falsos

⁶² Disponible en: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1767700446865553&type=3>

positivos –, crímenes que fueron cometidos entre los años de 2006-2009, y por mujeres sobrevivientes del genocidio al movimiento político de la Unión Patriótica (1987-2002). Como puede verse, la diferencia temporal entre estos procesos, marca también una diferencia en los procesos y tiempos que cada una de ellas ha tenido para elaborar estos acontecimientos, así como los diferentes tiempos políticos vividos. El caso de las madres de Soacha es algo “reciente”, han sido ellas la voz y la fuerza que dio a conocer una realidad que estaba sucediendo en Colombia. Esto ha sucedido en un tiempo que, a pesar de la violencia incesante, los procesos adelantados en la construcción de los acuerdos de paz (2016), aunque lentos, han permitido crear entidades estatales que buscan el esclarecimiento de los hechos ocurridos en el transcurso del conflicto armado y la guerra en Colombia. Con estas entidades, posibilitando la creación comisiones de la verdad, en las que voces de las víctimas, están siendo escuchadas, tomado un lugar central de reconocimiento y sentando bases para la no repetición, lo que también ha generado que la sociedad civil este más abierta para escuchar y comprender que fue lo pasó.

Por otro lado, podemos observar un proceso diferente que han vivido las víctimas y sobrevivientes de los crímenes de exterminio al movimiento de la Unión Patriótica, los cuales sucedieron entre los 1984-2002⁶³, un tiempo en que la violencia estaba aún más “normalizada”, y el terror era una constante en la sociedad colombiana. Como lo señala Cepeda Castro (2006), desde sus mismos inicios la Unión Patriótica fue sometida a toda clase de hostigamientos y atentados, que empeoraron con la ruptura de las negociaciones de paz entre el gobierno y las guerrillas en 1984. Esto generó también que los miembros del movimiento y sus familias, quedaran en una situación de alto riesgo, al ser acusados abiertamente de ser portavoces de la insurgencia armada, los organismos estatales no les brindaron ninguna protección efectiva. Así comenzó

⁶³ Desde sus mismos inicios la Unión Patriótica fue sometida a toda clase de hostigamientos y atentados. En 1984, se presentaron los primeros asesinatos y “desapariciones” forzadas. Tras las agresiones se percibía la actuación de agentes estatales o de integrantes de grupos paramilitares. Las constantes violaciones a los acuerdos firmados, hicieron que se rompieran las negociaciones entre el Gobierno y la guerrilla. Los miembros de la nueva coalición quedaron en una situación de alto riesgo, pues al ser acusados abiertamente de ser portavoces de la insurgencia armada, los organismos estatales no les brindaron ninguna protección efectiva. Así comenzó un proceso de exterminio que se ha prolongado por más de 20 años. Extraído de: Genocidio Político a la Unión Patriótica, Iván Cepeda Castro, 2016. Ver más en: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r24797.pdf>

un proceso de exterminio que se ha prolongado por más de 20 años (CEPEDA, 2006, pg.2).

Dentro de esa problemática, los sobrevivientes de estos crímenes, como lo fueron algunas de las integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, tuvieron que pasar años en silencio, pasar años escondidas y vivir exilios para poder mantenerse con vida. Así estas mujeres pasaron gran parte de sus vidas, sin derecho de hablar y denunciar, por lo que también esta ruptura de territorio quebró sus relaciones sociales, familiares y materiales de una manera más abrupta. Las modalidades de la violencia, produjeron la ruptura de espacios vitales y fenómenos de expulsión de los territorios, como el desplazamiento forzado y el exilio, que les sirvieron a los violentos para sacar a las personas, pero, además para fracturarlas como sociedad, alteraran no solo el orden material sino en dimensiones simbólicas y afectivas (IFCV,2022, pg,212). Con ello también se irrumpieron esos rituales colectivos y Familiares.

Esto, por ejemplo, ocurrió con una de las integrantes del grupo y sobreviviente del genocidio cometido a la Unión Patriótica, a quien el Ejército Nacional de Colombia le asesinó a su padre, a sus hermanas, a su hermano, y su cuñado, en una masacre que después se conocería como la masacre de los Palacios, la masacre en Fusagasugá (19 de agosto 1991). Ella es una mujer que vive en Soacha, proveniente del municipio de Fusa Cundinamarca en donde ocurrió la masacre de su familia. Trabaja de cajera en un mercado del barrio donde vive. Como ella misma lo narró, luego de lo sucedido, tuvo que estar durante mucho tiempo escondida. Su proceso como sobreviviente ha sido intenso, una lucha para después de muchos años volver a estudiar, habitar los lugares y las personas. Al conversar con ella sobre cómo había sido su proceso creativo ella narró,

el director Carlos nos pidió que lleváramos algo representativo de nuestra familia, nuestros recuerdos y eso que tuviéramos para armar la obra de teatro. Entonces cada uno aportó lo que nos había quedado, porque, por ejemplo, en el caso de mi familia a nosotros aparte de que nos asesinan la familia, nos saquean todo lo que teníamos en la casa y prácticamente lo que no se llevan nos lo quemaron, entonces no nos quedó nada de la familia allá en el campo. Entonces de los poquitos recuerdos que yo logré recoger, que de pronto habían quedado en la casa de algún familiar o

eso. Entonces yo llevé un cuadro que un amigo había pintado con una foto de mi padre, entonces yo llevé ese cuadro que es el que salgo en la obra de teatro. Era lo único que tenía de él (Fanny Palacios)⁶⁴.

En Antígona Tribunal de Mujeres, ella, en relación a las de las otras mujeres, es la que menos habla, el relato de su historia es casi todo relatado por las actrices de formación teatral. Conversando con Fanny, ella me explica como la elaboración de su testimonio y la articulación de las narrativas en escena requirieron un esfuerzo muy grande para ella:

en un comienzo cuando empezamos armar la obra de teatro, yo no me sentía capaz de yo misma relatar lo que había pasado, no podía. Entonces, con las compañeras y Carlos, que es el director, conversamos para que fuera así, y para que fueran las actrices quienes contarán la historia de mi familia. Pues, era más porque yo me desmoronaba, me desmoronaba contando la historia y, además, mi mamá murió cuando estábamos comenzando la obra – y eso era muy duro. No lo lograba. En mi escena el texto que ellas dicen es el relato que yo creé, de lo que le pasó a mi familia. Ese texto yo lo relaté, es el caso de mi familia y entre todos lo fuimos armando para que quedara así, todas las del grupo, las actrices, Carlos. Porque yo no quería hablar, pero quería estar en escena con esas mujeres y aprender.

Los relatos de Fanny sobre sus anécdotas en escena, los momentos de bloqueo y todas las travesías de su vida construida como una sobreviviente, se funden con la imagen de Antígona. Esa Antígona que, como Fanny afirma, es la Antígona luchadora que ella se ha convertido, esa que ya no le tiene miedo hablar, a denunciar y pedir justicia, porque ella ahora además de ser una mujer de lucha, sabe que lleva Antígona con junto. Ella se convierte en una Antígona en el acto simbólico de desafiar al poder político y de denunciar la injusticia cometida. Al mismo tiempo, su relato, aunque corto, pone en evidencia el hecho cometido por los militares. Llevando su cuadro, con la imagen de su padre, deja en manifiesto una vida asaltada por la violencia. La acción poética teatral performativa se convierte así en un primer gesto de restitución. El hecho de poner rostro y cuerpo a una cifra de la muerte, dar los nombres, restituyendo los

⁶⁴ Entrevista realizada por mí, en agosto de 2021 para esta investigación a Fanny Palacios, integrante de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

lenguajes de hacer presente el ausente, “restituyendo su memoria, su dignidad y aseverando su condición de víctima de un sistema opresor” (Sánchez-Blake, 2015, p.948).

La experiencia de la pérdida, llevada al público por medio de la performance, crea también un proceso de duelo, en cual las mujeres tienen el control, tanto a través de sus cuerpos, como a través de su lenguaje, de los lenguajes, poniendo en manifiesto eso que lo que ha sido imposible de hablar, de elaborar. El dolor se expresa por medio de la acción corporal, por ejemplo, llevando el cuadro como forma de mostrar esa vida que ya no está, esa mujer que camina por las tablas reivindicando su dolor y hecho de aun estar con vida - aunque, como dice Fanny, le hubieran quitado la vida. En el hecho que transita entre presentar y representar se crea un presente que articula los tiempos del entre el pasado y la acción en vivo, que también permite dar un hogar para el lenguaje,

por lo tanto, las transacciones entre el cuerpo y el lenguaje traen consigo una expresión del mundo en la que la extrañeza del mundo revelado por la muerte, por su condición inhabitable, puede transformarse en un mundo en el que sea posible morar de nuevo, con plena conciencia de una vida que tiene que vivirse en la pérdida (DAS,2010.)⁶⁵

A partir de las narrativas aquí construidas, podemos observar cómo, durante del proceso de creación colectiva de la obra, se llevaron a cabo acciones encaminadas a transformar los objetos en archivos de transmisión de memoria y de afectividades. Archivos que, desde esta perspectiva, llamaría (digamos así) de resistencia, esto por negarse a ser archivados, quedándose como evidencia material de memoria de la vida de un ser ausente. Los objetos, desde este punto de vista, operan aquí como portadores de afectividades, memorias y como posibilidades de traer el cuerpo del ausente a la escena por medio de esos objetos que también fueron animados por quienes ya no están presentes. Estos objetos, aparte de ser articuladores de narrativas afectivas, también sirven para temporalizar la acción, organizar el pasado y hacerlo acción de presente. En el caso de las mujeres víctimas y sobrevivientes que integran *Antígona Tribunal de Mujeres*, es posible observar cómo sus historias y la densidad de ellas, convergen en

⁶⁵ Das, Veena. *Violencia, cuerpo y lenguaje* (Spanish Edition). Fondo de Cultura Económica. Edición de Kindle, posición 778 de 2405.

diversas dimensiones de la violencia. Una experiencia que tiene dimensiones espaciales, corporales, semánticas y temporales, que ellas han elaborado a partir de ese proceso de creación, acción y representación.

La creación colectiva por medio del teatro y la performance, fruto de estas elaboraciones, construye un proceso de transformación, que parte de “la materia prima” de la experiencia vivida. Eso comienza a ser elaborado por el re habitar recuerdos del pasado a partir de los objetos, que posibilitan memorias afectivas, que contribuyen a generar un testimonio vivo, que trasciende los archivos, para transformarse en repertorio y acción poética-político que atraviesan lo individual, lo colectivo, a lo público y político. En otras palabras, en memoria poética de una nación que vivió la guerra y quizá se encamina a una transformación social.



Elaboración de un cuerpo en movimiento

Siguiendo el proceso de acción/creación colectiva, en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la danza también tuvo un lugar significativo en la composición y articulación de la obra. De ese modo, las narrativas de las puestas en escena se fueron acrecentando a través de la acción emotiva que trajeron los objetos y a de los ejercicios escénicos, explorando una polifonía de lenguajes el cuerpo en movimiento, en la danza. De acuerdo con las conversaciones que tuve con Satizábal y con todas las participantes de la obra con las que conversé, estas proposiciones poéticas se potencializaron junto con el trabajo de danza y creación coreográfica que se creó, a partir de un taller de danza y movimiento, ministrado por el maestro ecuatoriano William Pico.

Para realizar este taller, el maestro Pico previamente asistió a varias de las improvisaciones iniciales hechas por las mujeres con los objetos de sus familiares, seguido recolectó los textos que el director había escrito para las actrices. En esa secuencia, se ejecutó un trabajo de exploración dancística, sin diferenciar entre las integrantes de formación sistemática y mujeres víctimas. Como fruto de ese trabajo, se compusieron un grupo de acciones corales que el grupo utilizó luego como articulaciones entre escenas del montaje final. De acuerdo con Satizábal (2015), este trabajo contribuyó a la elaboración de la acción poética en vivo, a dotar de presencia al cuerpo como gran soporte de la acción viva, “el cuerpo que canta, que actúa, que habla, que enmudece, que está presente. El cuerpo que danza: los coros danzados” (pg. 258). Son cuerpos y coros danzantes que articulan las dos líneas gramáticas de *Antígonas Tribunal de Mujeres*: Las escenas del milenario mito teatral de Antígona y los relatos e instalaciones de cada una de las mujeres que integran la obra.

Ellas, en el coro danzado, son, todas, una sola mujer: poetas del cuerpo, presencia de la ética y la estética del cuidado y la solidaridad femeninas. Esa unidad afectiva nos hace sentir la solidaridad y la ética femeninas del cuidado como valores esenciales para fundar una nueva sociedad no patriarcal, reconciliada consigo misma, con su femineidad, con sus mujeres, con la naturaleza, con nuestros muertos, con lo sagrado (Satizábal, 2015, pg.268).

⁶⁶ Disponible en: <https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos>

A lo largo de la obra, las coreografías construidas por las mujeres van entrelazando los cuadros que ellas construyeron, dotándose de movimientos sutiles, pero, al mismo tiempo, cargados de sentido y significado, pues comparten los cuerpos en colectivo y, por medio del movimiento sutil, manifiestan acciones de inconformidad, dolor, duelo, júbilo, fiesta y esperanza.

El profesor Pico, vio la obra y le gustó mucho, el día que él la vio ese hombre lloró, y nos propuso hacer un taller de danza con él. Entonces de eso que el vio, comenzó a crear con nosotras nuestros movimientos, nuestras sutilezas para actuar, nuestra inconformidad. Por ejemplo, cuando salimos en la danza, que nosotras empuñamos la mano y la levantamos, pero todo con esa sutileza, con esa lentitud, como queriendo gritar esa ira que tenemos por lo que hemos pasado, pero al mismo tiempo con esa forma de la danza sutil, y al mirar al público, nosotras como que le decimos al público ¿ustedes se van quedar sin hacer nada? Eso es muy bonito y fuerte, cada movimiento tiene una acción, una demostración, un sentimiento, una acción, una exigencia, que nos enseñó el profe Pico y otras acciones que luego se fueron corrigiendo con el pasar del tiempo.

El profesor Pico, estuvo con nosotras unos ocho días y era muy despacio que él actuaba, él ya es una persona de edad, pero tiene una cuerpo flacidez y una reacción muy ligera, él nos corregía muchas veces, nos decía, piensen bien en el momento que llegan acá, que es lo que ustedes quieren demostrar, que es lo que quieren exigir. Por ejemplo, en ese momento que botamos duro la mano, es la ira que ustedes tienen dentro y porque no la quieren tiene que botar, porque no la pueden cargar más. Esas palabras en el momento las tenemos acá (Luz Marina, apunta para la cabeza y para el corazón) de esa manera esas palabras las tenemos presente en el momento de actuar, las tenemos en el cuerpo para irlo poniendo todo y de esa manera lo hemos venido haciéndolo. Las chicas profesionales también nos han ayudado mucho, han sido como nuestras cómplices en esta batalla, porque ellas danzan junto, danzamos todas. Por eso pienso que este trabajo de Antígona es un trabajo totalmente colectivo. (Luz Marina Bernal).

Las prácticas escénicas, tales como la danza, permiten una exploración de la fisicalidad que facilita un diálogo entre las experiencias corporales del presente y el pasado, ofreciendo una ética kinésica de esperanza, establecida en el cuerpo danzante que trabaja con las coreografías sociales a través del tiempo (Fortuna, 2012). En *Antígonas Tribunal de Mujeres* se componen, a lo largo de la obra, diferentes coreografías de cuerpos en colar, que se juntan en un cuerpo colectivo, que articula las diferentes dimensiones del tiempo. Tal lo narra Luz Marina, en la obra, las mujeres mantienen el gesto simbólico de levantar el puño, una acción que, por ejemplo, recorre a lugares comunes de la memoria, que no siempre requieren de la representación mimética para que sea posible inferirse de las connotaciones de lucha, duelo, y poesía que transitan del cuerpo en movimiento.



Foto de Tramaluna Teatro, archivo de *Antígonas Tribunal de Mujeres*.⁶⁷

⁶⁷ Disponible en:

<https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos/a.1904471896521740/1904472353188361>

Movimientos coreográficos que representan caminatas, cuerpos que danzan en unísono con camisas, con ofrendas. Cuerpos que se valen del gesto simbólico, para convertir su cuerpo en un relato vivo de memoria, de memoria viva, de memoria no pronunciada, pero hecha de movimiento y conocimiento. En una sociedad en que el terror y el miedo han sido unas constantes en las vidas de las víctimas, el gesto performático como gesto de restitución potencia la creación espacio/temporal en la relación cuerpo-archivo-repertorio. Y el silencio, la ausencia de palabras no como ausencia de relatos, se torna un testimonio, una forma de testimoniar. Hay cuestiones que, mismo con el tiempo y por la magnitud de sus violencias, son imposibles de nombrar, quedándose cortas tanto en su enunciación cuanto en el trabajo que conlleva nombrar lo innombrable (IFCV, 2022).

Trabajar temáticas vinculadas a la memoria desde la danza implica acceder a formas de conocimiento desde el cuerpo y su experiencia, formas que exceden el orden verbal. Implica explorar el espacio como campo simbólico; conocer al otro como un ser humano dotado de valores y derechos, entre ellos la libertad de su cuerpo, que le permite el libre movimiento individual y con el grupo de pares para construir conjuntamente; involucra reconocerse y reconocer al otro como un sujeto con derecho a la creación, individual y colectiva, como instancia de superación de las limitaciones. También la danza permite transitar grupalmente situaciones de búsqueda, espera, reencuentro y ausencia para a través de ellas acceder a la construcción de la experiencia histórica (Cadús, 2020 p.5).

En esa misma dirección, Cadús reflexiona sobre la capacidad de encarnar la memoria que proporciona las artes corpóreas y su recepción también corporal y presencial, las cuales permiten acercarnos a una dimensión física de la memoria de eventos de violencia Estatal. Esto, como es el caso de los crímenes y perpetuaciones vividos dentro del conflicto armado. En la articulación de la acción performática, los cuerpos en escena dialogan con el pasado desde su presencia y así construyen eso que podría verse en términos Butler (2010) como un *reencuadre*. Tal re encuadre propone la disolución de la figura heroica martirizada de las tragedias que siguen una narrativa del horror, dando paso a la singularidad/re encuadre de sus cuerpos. Creo ese encuadre también funciona para ayudarnos a pensar cómo se construye caminos, formas y cuerpos para la transición de transformar en social el relato trágico/épico(o sea, narrativas vivas en que las vidas de todos – y cada uno – tenga un profundo sentido humano, cimentado a partir de principios y conceptos comunes).

Desde este punto de vista, podemos observar cómo los repertorios elaborados por las Antígonas, por medio de esta perspectiva de la performance, funcionan para ligar las manifestaciones de la memoria encarnada, que traen en discusión dos movimientos fundamentales de insumo de creación y de restauración: la fuerza creativa de elaborar luto (lamento, duelo) y la potencia que se resiste a callar (tornando un conocimiento que estaba archivado, convirtiéndole en acción pública de resistencia y denuncia).

Así pues, a partir de estos abordajes, propongo comprender estas elaboraciones de archivos y repertorios, como un conocimiento incorporado, una memoria encarnada, un conocimiento vivo sobre las memorias que habitaron la guerra y además, un aprendizaje que es propuesto y elaborado a partir del cuerpo y transmitido a través de él. Así, los repertorios simbólicos elaborados por estas mujeres son un medio de crear, preservar y transmitir conocimiento. Estos operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo “saber social [...], reproducen [ndo] y transforman[ndo] los códigos heredados, extrayendo o transformando imágenes culturales comunes” (TAYLOR, 2000, p.17).

De acuerdo con TAYLOR (2000), comprender la performance como un campo en que convergen diferentes lenguajes y disciplinas como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber nos permite ampliar nuestra concepción de conocimiento, ya que actúan en la transmisión de una memoria social, “extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un 'archivo' colectivo” (p.35). Esta perspectiva propone desplazar el enfoque de la escritura a la cultura corporalizada y, con esto, modificar nuestras metodologías de aprendizaje. Eso, a su vez, también se configura como una cuestión política, en la medida que conlleva a reflexionar sobre las formas en que tradicionalmente se han establecido en la producción y transmisión de sentido, pues, “si la performance no es capaz de transmitir conocimiento, entonces sólo los letrados y, por lo tanto, quienes detentan el poder, podrían reclamar la memoria, la historia y la identidad social” (Cadús, 2020, p.6).

A partir de estas reflexiones, los archivos y repertorios, como actos de transmisión de conocimiento, pasan de componer sus memorias personales para tejerse como memorias colectivas, incorporadas en la acción de la presentación y la representación, en los cuales sus archivos personales (cartas, sentencias, juguetes, fotografías y ropas, pertenecientes a sus familiares asesinados), auxilian en la

elaboración de los repertorios. Estos a su vez. Se tornan repertorio simbólico, de la memoria encarnada de una nación en transformación. Un repertorio poético, en el que el cuerpo presencia, incorpora un manifiesto, para recordar lo que paso, para proclamar un “nunca más”. Repertorios que la acción política del presente en escena, hacen un manifiesto a quebrar las espirales de violencia vividas históricamente por las mujeres dentro de los marcos de guerra.

En esa dirección, también es posible reflexionar como, por medio del montaje (Didi-Huberman, 2011), se altera el lugar común de la memoria oficial de los hechos, haciendo surgir de éstos una dimensión íntima, que se puede observar a lo largo de la otra en las coreografías que las atraviesan de principio a fin, cuando a modo ritual, las mujeres, con su danza y cuerpo, evocan el “él nunca más”, “el donde están”, en el ritual amoroso que la obra construye en el final. Entre danza cantos y flores, mujeres mueren como víctimas y renacen como Antígonas que luchan por la justicia, reparación y no repetición, en la búsqueda de una verdad común. Asimismo, el proceso de elaboración que construyó el grupo de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, como repertorio que corporiza la memoria, se transforma en un ejercicio que, como performance, opera de la composición que se crea en escena para dialogar con el pasado desde su propia presencia.



© Viviana Peretti 2014

Foto Viviana Peretti, Antígonas Tribunal de Mujeres⁶⁸.

En ese sentido, el proceso llevado a cabo por el grupo de *Antígonas Tribunal de Mujeres* nos ayuda comprender como confluir en procesos creativos a partir de las prácticas escénicas, con un objetivo de memoria y reparación, se torna también un acto de constitución de conocimiento, que trasmite saber estético/político – inclusive, posible de replicar. De tal modo, es posible profundizar sobre las dimensiones pedagógicas de la performance política dentro de un contexto de conflicto armado. Eso porque se toma los procesos de creación como lugares de transformación de memorias traumáticas, que pueden ser elaboradas a partir de la acción escénica (de la repetición,

⁶⁸ Disponible en Facebook TramaLuna Teatro, <https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos>

del ritual negado, del canto liberador y de la acción de vida que trae el cuerpo en movimiento), aún más cuando este deja de ser individual y organiza un colectivo que potencializa y acoge las afectaciones producidas por la guerra, pero que también celebra las luchas y conquistas del día a día.

En esta misma orientación pedagógica de la performance política, aproximarnos a otras comprensiones de como, por ejemplo, la violencia se configura en el cuerpo y como adquiere diferentes niveles y modos de expresarse, de narrarse y de construirse, muestran caminos que nos llevan a ir más allá del deseo de querer traducir que es eso que dice un cuerpo. Son rutas que nos orientan a reflexionar sobre los modos necesarios de aprender como escuchas, como espectadores como público activo de una sociedad que demanda transformación, frente a realidades atroces que tocan el dolor y la indignación, pero que solo podrán ser transformadas cuando como colectivo entendamos la dimensión de sus impactos, pues “nada pronunciado llega a significar gran cosa sin el consenso de los escuchas” (TAYLOR, 2017, p.17).

En esa medida, la elaboración poética permite explorar, a través de todos los lenguajes posibles, las narrativas en primera voz, en la voz las propias víctimas, que recuerdan al espectador que ellas y el conflicto interno en Colombia no son solo cifras, sino vidas que han sido atravesadas por el dolor, el sufrimiento y la resistencia – que, quien sabe, valga la pena conocer. En ese sentido, formas de comprender y transformar el dolor en un acto creativo, que re activa la vida, individual, colectiva y política de las personas, en la medida que las hace coparticipes de una acción de denuncia, reconociendo y transformación. En esta dirección, las mujeres víctimas y sobrevivientes, que aquí confluyen, a través de sus elaboraciones poéticas, han recorrido a un proceso artístico que, en el camino de reconstrucción personal, han les permitido volver a habitar su cuerpo, y así, “han devenido en defensoras de derechos humanos y en narradoras de sus propios hechos y en poetas de la presencia escénica y el canto del sí mismo vulnerado, de la autorreferencia y la resistencia” (Satzábal, 2015, p. 251).



Foto Viviana Perreti⁶⁹

Elaboraciones que atraviesan el cuerpo de las Antígonas: dolor, resistencia, y creación.

Venna Das antropóloga indiana, estudiosa de la violencia social y el cuerpo - en particular sobre el dolor que se inscribe que las corporalidades femeninas-, problematiza las dificultades que dentro de su trabajo ha encontrado para poder nominar, explicar y compartir con el lenguaje tradicional, “eso que el dolor y el sufrimiento social produce en el cuerpo”. En razón a esta dificultad, la autora plantea que algunas realidades necesitan hacerse ficción antes de poder percibirse, por lo que resulta fundamental, atender a la relación que se establece entre el cuerpo, lenguaje y dolor (DAS, 2010). De acuerdo con Das, incluso la idea de que debemos recuperar las narraciones de violencia se vuelve problemática, cuando percibimos que tales relatos no pueden contarse a menos, de que existan oídos que sean capaces de comprenderles, poniendo en tensión la relación entre el dolor y lenguaje que va insertándose y transformándose en una cultura.

Con esta afirmación Das confronta a pensar sobre el reconocimiento del dolor y el sufrimiento social, como una acción política que quiebra imaginarios constituidos

⁶⁹ Disponible en: <https://www.facebook.com/TramalunaTeatro>

de las narrativas de las sociedades en las guerras. Interrogar sobre dimensión social de la aflicción, sobre los eventos críticos que atraviesan la vida individual y colectiva, se configura un campo necesario para tramitar el trauma social que deja la violencia en la sociedad. Por lo que comprender el dolor para la autora, no recorre solo falta de lugares de conocimiento, sino sobre todo, la falta de otras formas de aproximarnos a comprenderlo, esto “como una solicitud de reconocimiento y aceptación; negar el dolor de los otros no tiene que ver con los defectos del intelecto sino con los del espíritu. En el registro de lo imaginario el dolor del otro no sólo pide un hogar en el lenguaje, sino que también busca un hogar en el cuerpo (Das, 2010, posición 1234).

El cuerpo humano como base de la existencia de la cultura, encarna los momentos de la experiencia, crea, almacena y reproduce archivos, repertorios y memorias, que son producidas en una relación entre lo individual y colectivo, que se torna marca de un discurso que articula diversas formas de poder/saber. El cuerpo como la materia viva que materializa nuestra existencia, de ser, estar y constituirnos con y desde los otros. Cuando nacemos, no nacemos listos con un cuerpo y una personalidad definida que nos acompaña hasta el fin de los días (un preexistente; centrado, interior-una identidad biológica), pero, antes, nos tornamos sujetos de los que los discursos que nos producirán (SANTOS, 1997, P.84).

En esa dirección, reflexionar a partir de la articulación, cuerpo, dolor y lenguaje, es una apuesta a intentar aproximarse a comprender otros modos en que se manifiestan y se constituyen acuerdos, sentidos y significados a la existencia individual y colectiva. Una indagación a otros lenguajes de lo inaprehensible, la sutileza que se representa en el gesto, en el silencio. Los cuerpos son realidades en las que se encarnan simultáneamente nuestras historias de vida, nuestras percepciones sobre el mundo social y el lugar que ocupamos en él. “No existen sujetos sin cuerpos ni cuerpos sin sujetos. Nuestra identidad personal y colectiva es corporal. Esto significa que aquello que nos identifica en el mundo tiene como soporte invariable al cuerpo” (CNMH⁷⁰, 2018, p.16). En ese soporte de vida –él y los cuerpos-, la violencia social, se manifiesta en la producción de procesos de ordenamiento de la vida social, por lo tanto, creando formas particulares de subjetividades y de culturas (Das, 2010)

⁷⁰ Centro Nacional de Memoria Histórica (2018), La guerra inscrita en el cuerpo. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado, CNMH, Bogotá. que examina los acontecimientos y violencias sexuales acontecidas en la guerra sobre las mujeres y la población LGBT en zonas de conflicto armado en Colombia en los cuales circulan diferentes actores armados.

lo quiere decir que transforma los modos y las maneras en cómo se vive y se da sentido al mundo, y que produce también experiencias que guían y marcan al sujeto, configurando otras prácticas culturales.

De acuerdo con lo que expuso Rousseau (2008), “toda experiencia de guerra es sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos que infligen la violencia, pero también son los cuerpos que sufren la violencia” (p.365), lo que conduce a comprender que, si bien, son los cuerpos que sufren la violencia, son también ellos los que producen prácticas de hacerle frente a la violencia para sobrevivir a ella. Sin embargo varias de estas producciones no siempre están a un alcance verbalizado y como sugiere Das (2010), quien sabe sea necesario abordar las inscripciones, las huellas, relatos y narrativas subterráneas como formas de aproximarnos esos modos en que el dolor ha sido tramitado en las comunidades afectadas.

La violencia instaurada casi que forma cultural, en contextos como dictaduras, regímenes y guerra civiles, ha producido unos imaginarios de miedo, silencio y terror, que ha generado la indolencia frente a dolor ajeno y también la imposibilidad de comprender ese dolor como un sufrimiento social, necesario de ser reconocido. Por lo tanto es necesario comprender las dimensiones socio-culturales del sufrimiento como condiciones que resisten a la separación entre las dimensiones física, psicológica, mental y espiritual, entendiendo que el sufrimiento social no es apenas un concepto que se expresa, más que fundamentalmente, se experimenta y corporifica (Victoria, 2011.Csordas, 1994). De tal modo, en este apartado me interesa reflexionar a partir de la violencia, entendida como un proceso complejo de ordenamiento de la vida social, que es por lo tanto, creadora de formas particulares de subjetividades, se corporifica otras formas de habitar en el cuerpo y la palabra, creando otras formas de producciones culturales del cuerpo.

Respecto a esto, Das en *Sujetos de dolor, Agentes de dignidad* (2016), formula como problema fundamental comprender si el dolor destruye la capacidad de comunicar, o si este a su vez crea una comunidad moral en la que este es capaz de comunicarse con quienes han padecido el sufrimiento. Esta formulación la hace proponiendo, el dolor como un recurso disponible para el individuo, mediante el cual puede representarse el daño histórico que se le ha hecho a una persona, el cual por veces se manifiesta en formas de una descripción de los síntomas individuales y otras

veces la de una memoria incierta sobre el cuerpo (Das, 2008, pág. 411). En esa perspectiva, podría pensarse que el dolor, como una dimensión política que pasa por la vivencia, y que se torna un recurso del cual es posible tramitar, como una reparación que al tornarse colectivo, público y compartido puede contribuir a una restauración, no solo simbólica sino también corpórea.

En caso específico de esta investigación, las mujeres que integran el colectivo de Antígona, a partir su cuerpo como narrativa misma de una guerra, exponen su dolor en la performance, articula el lenguaje poético para ser mediador con el espectador, quien en la acción de presencia, se hace participe no solo del dolor de las mujeres sino del dolor que carga la historia del dolor colectiva de una nación. Pero al mismo tiempo, por medio de sus repertorios, articulan sus historias de vida entre danzas poéticas que componen un dialogo crítico, en que sus presencias demandan reconocimiento de las luchas de figuras femeninas, que como de resistencia, y como ellas mismas mencionan continúan en movimiento incluso cuando el “cuerpo se les quiebra”.

El dolor es como un piano que uno aprende a tocar.

En una de las entrevistas que realice con las integrantes de *Antígona Tribunal de Mujeres*, conversé con Luz Marina Bernal acerca de su experiencia de vida, sobre la pérdida y el dolor y todo eso que envuelve en la ruptura cotidiana, a lo que ella manifestó “el dolor es como un piano que uno lleva en las espaldas y que pesa, pero con el tiempo uno aprender cargar ese piano aunque siga pesando, y a veces uno aprender hasta tocar ese piano y hacer melodías con él”. Aquella frase de Luz Marina, la tomo prestada aquí para abrir algunas reflexiones como una metáfora para comprender, ese dolor que se manifiesta a modo de carga, síntoma, expresión y metáfora, para comprender este, se torna un recurso de acción creado, capaz de tocar notas profundas en los modos de comprender la urgencia de una responsabilidad social frente a la violencia.



Foto archivo Tramaluna Teatro⁷¹

Luz Marina Bernal, es una mujer que constantemente, todas las integrantes de Antígona referenciaron en las conversaciones que tuvimos, esto debido al cariño respeto y admiración que manifestaron sentir por ella. Como ellas mismas mencionaron, por ser una mujer que ha entregado su vida a la lucha, que ha enfocado su trabajo por el esclarecimiento y la verdad sobre los asesinatos extrajudiciales cometidos en Colombia, los “mal llamados falsos positivos”. Por ser una mujer, que ha llevado su causa de lucha no solo por los crímenes de los que fue víctima, sino que además se ha tornado vocera de millones de mujeres víctimas de la guerra en Colombia, llevando su voz a diferentes escenarios para reclamar por la defensa de los derechos de la vida y la reparación y en ese procesos, ella, Luz Marina Bernal se ha configurado en Colombia como un icono de las Madres de Soacha.

Conversando con Luz Marina, ella se definió como una mujer activista y defensora de los derechos humanos, de la tierra y de la vida. Y como lo comentaron sus compañeras de Antígona, tuvo la valentía de hacer una denuncia pública ante Amnistía Internacional, para acusar a los expresidentes Álvaro Uribe y Juan Manuel

⁷¹ Disponible en: <https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos>

Santos, como acusados principales de la muerte de sus hijos y de los 6 402 casos que a hasta la fecha se han denunciado. Luz Marina, también fue nominada al premio Nobel de la Paz en el año de 2016, el cual como ella misma narró, tuvo que rechazar, esto debido a que el otro nominado a este premio era Juan Manuel Santos, presidente de Colombia en esa época, él que también había sido ministro de defensa y líder de los asesinatos extrajudiciales por parte del ejército nacional de Colombia. Como comentó Luz Marina, era absurdo que el mismo que había liderado el crimen atroz de la muerte de su hijo de miles de jóvenes, pudiera sentarse al lado de ella, como postulado al premio de paz.

La trayectoria de Luz Mariana, se ha construido en una larga y corajosa jornada, que como ella misma lo relató, ha sido atravesada por la necesidad de hacer algo con ese dolor de pérdida por su hijo y la ruptura de reconocerse como una víctima más dentro de un país en guerra, que ella también desconocía. Estas cuestiones, marcaron su vida en diferentes planos y niveles que le llevaron a diversos problemas físicos de salud, parálisis corporal, depresiones, entre otras... En este camino, Luz Marina destacó, que poder superar estos problemas, ha sido para ella, la posibilidad de poder aprender de su propio cuerpo, el ella dice haber reconocido por medio del teatro, de las artes escénicas, de poder gesticular, gritar y danzar sus dolores. En ese camino también ha sido sustancial la formación en derechos humanos y en artes en las que se ha vinculado y que como ella misma mencionó, le dio sentido y formas para hacer por medio del arte un lenguaje de denuncia y de vida.

El 8 de enero de 2008, día que desaparecieron a mi hijo Fair Leonardo Porras, a él, el ejército Nacional de Colombia se lo llevó para Ocaña norte de Santander, y allí fue asesinado por la brigada móvil 15. Ya el 16 de septiembre de 2008 me llamaron de medicina legal, en ese momento sentí que la búsqueda había terminado, que mi hijo estaba muerto, llegue a medicina legal y en medio de treinta fotos , puede identificar a mi hijo, me dijeron que se encontraba en Ocaña norte de Santander en una fosa común. Ese día entró el ejército nacional de Colombia, diciendo que era la delegación de Álvaro Uribe, generales diciendo que venían a ver que estaba pasando aquí, y entorpecieron la exhumación de mi hijo y de afán me entregaron un cuerpo que no tenía brazos y no tenía piernas, ese es momento que sigo peleando en esta situación. Porque me entregaron un cuerpo óseo sin estar completo. Y ahí como al tercer día sale Álvaro

Uribe que los jóvenes de Soacha no se fueron a coger café, sino con propósitos delincuenciales. En ese momento tomé la decisión de enfrentarme a un gobierno y unas cúpulas militares demostrando que mi hijo era completamente inocente y que nada de lo que se le imputan era verdad.

Así ingresé al Movimiento Nacional de víctimas de Crímenes de Estado (Movice), donde gracias a ellos, conocí mis derechos como víctima, y empecé estudiar derechos humanos en el colectivo de abogados José Adverar Restrepo, en el comité de solidaridad con los presos políticos. Es dentro de ese proceso que conozco a Patricia Ariza, quien nos abre la puerta del teatro, para empezar hacer performance con ella, para poder denunciar de otras maneras. En un comienzo la invitación fue hecha por Patricia a todas las madres de madre de Soacha, que en ese entonces éramos 18, eso fue recién paso todo. Entonces desde ese momento comenzó todo esto. En 25 de noviembre del año 2010, comencé con la primera performance, *Mujeres en la plaza*⁷² que hizo con el teatro de la candelaria, para el día de la no violencia mujer. Luego en el 2010 hicimos las *Cien Manuelas*⁷³, cien mujeres, entre artistas y víctimas y sobrevivientes. En el 2011 y 2012 hicimos *Pasarela*⁷⁴, en el 2013 hicimos huellas que era la representatividad de las mujeres campesinas. Y ya en el 2014 entonces ya nos ganamos la beca para hacer la obra de

⁷² Fue una acción dirigida por Patricia Ariza, en que participaron 300 mujeres, la mayoría víctimas y sobrevivientes de la violencia. Junto artistas escénicos, crearon una intervención poética, escenificando la estética de la resistencia, la cual se realizó en la plaza mayor de la ciudad de Bogotá. Esto a fin de dar visibilidad a las desapariciones, desplazamientos forzados, asesinatos sistemáticos de líderes políticos en el país. Para ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=lyyN6OcWuFU>
<https://hemisphericinstitute.org/es/enc09-urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza.html>

⁷³ Esta performance reunió a 50 reconocidas artistas, actrices, cantantes, músicas y bailarinas y a cincuenta mujeres víctimas de la guerra y la violencia en Colombia. Como invitadas especiales participaron representantes de las Madres de la Plaza de Mayo de Argentina y Mujeres de ciudad Juárez, México. En palabras de Patricia Ariza, “Este performance es la conjugación de lo poético y lo político. Las mujeres hemos sido excluidas de la justicia y de la paz. Por lo tanto, queremos elevar un mensaje de solidaridad y apoyo a todas las mujeres víctimas de la violencia, pero también, exigir la feminización de la paz”, asegura Patricia Ariza. Ver : <https://www.colectivodeabogados.org/cien-manuelas-en-el-parque-por-la-paz/>

⁷⁴ Performance dirigida por Patricia Ariza en el cual 45 mujeres toman el espacio con formato de una pasarela de modelos, pero en lugar de ser tratadas como objetos, en esta pasarela estas mujeres ponen su voz para contar los hechos de violencia que las afectan.

teatro con víctimas y actrices profesionales. Ahí es donde surge Antígonas Tribunal de mujeres (entrevista Luz Marina Bernal, 2020).



Foto: Mateo Rudas⁷⁵

Coloco en este apartado los diálogos con Luz Marina, como una forma de compartir con el lector las articulaciones, entre política, arte, vida, memoria y resistencia, que he intentado ir elaborando durante esta indagación y escrita. Esto como una forma de comprender como se configuran movimientos de transformación del dolor, del sufrimiento social, en acciones de reparación, en las que por medio de la performance política y la creación colectiva, el dolor también se configura como un posibilidad de creación. Asimismo, como una motivación que da sentido a la vida, que crea espacios colectivos en donde el dolor es acogido, escuchado, compartido, reconocido. Espacios que los que las prácticas performativas y principalmente el teatro, del encuentro, del ensayo y la repetición, posibilitan que el impacto traumático producto de las violencias sufridas, pueda ser resignificado, elaborado y compartido, inclusive brindando la posibilidad de hacer el ritual negado. Asimismo, corporiza

⁷⁵ <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/enc09-urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza/121-09-patricia-ariza>

como un testimonio, que al ser elaborado no solo produce un saber sobre las violencias vividas, sino sobre todo configura como otra forma de conocimientos sobre las de luchas, sobrevivencias y agenciamientos.

Este tránsito del dolor no ha sido un camino fácil, pues este dolor ha inscrito no solo en la memoria sino en el cuerpo de las mujeres que como Luz Marina han sido víctimas de la guerra y la violencia social. En varias conversaciones que tuvimos con las mujeres de Antígonas, fue común escuchar expresiones como “el cuerpo se quiebra”, “esta uno todo quebrado”, “a veces no quebramos en escena”, “la voz me quiebra”, “no es sino que se quiebre una y nos quebramos todas”. Estas expresiones, nos permiten hacernos una pequeña idea, de ese trabajo enorme realizan estas mujeres para poder elaborar y llevar su presencia a la escena. Ese trabajo que es también una construcción visceral, en la que el teatro como una práctica de la presencia ha contribuido por lo menos para brindar unas herramientas para poder como ellas mismas dicen “ hacer algo con el dolor” sea cantarlo, llorarlo, compartirlo, transfórmalo. Hacer del dolor una elaboración poética de resistencia, de fuerza, de unión, y que como dice Luz Marina, sin olvidar que este dolor nunca se va, que por días llega de nuevo con fuerza, un dolor que también aparece en escena, y por veces también la quiebra y la bloquea,

sentir que algo se quebró dentro, que se rompió y siente uno que por más que quiera hablar y firme y seriamente en lo que está haciendo simplemente no puede. Definitivamente uno puede, a veces la voz no sale, la voz se pone débil y para poder continuar uno se rompe definitivamente y para poder continuar tiene uno que hacer un esfuerzo sobre humano. Se rompe la voz y definitivamente no se puede recuperar. Ahí es donde entran las chicas, las actrices que entran a reforzar en ese momento. Ellas continúan con otra cosa y evitan que haya una ruptura en la obra. Entonces hay una acción inmediata para ayudar la persona que se quiebra. Por eso pienso que ha habido una complicidad en la que se crea un espacio para aliviar ese momento, poder respirar y poder continuar...porque uno ya sabe que en cada acción deja una huella, una denuncia y eso es lo que motiva (entrevista Luz Marina Bernal, 2020).

Luz Marina al igual que la mayoría de las participantes del grupo, reconoce el valor sustancial que ha tenido en sus vidas haberse encontrado junto con las otras

madres y reconocer una realidad compartida. También destacan el apoyo de ininterrumpido de la Patricia Ariza, esa mujer, que también fue víctima y sobreviviente de la violencia, con una amplia trayectoria de décadas creando procesos teatrales/performance, con habitantes de la calle, mujeres y víctimas de la violencia, y quien en la práctica de sobrevivencia y de hacer, también transmite sus conocimientos. De esa manera, también ha compartido unas formas escénicas de hacer en las que las prácticas de la escena, la repetición, el encuentro cuerpo a cuerpo, la danza, el canto y la posibilidad de hacer el ritual del duelo negado y del lloro compartido, en encuentro y la identificación posibilitan estos tránsitos del dolor en el cuerpo.

Visto de esta manera, traer a Luz Marina en esta parte de la escrita, como una voz representativa de las Antígona, es una forma de reconocimiento y también un modo de comprender las trayectorias que estas mujeres, las Antígona colombianas han construido para tornarse en “la voz de las madres de Colombia”, como señala Luz Marina en nuestras conversaciones. En estas construcciones que han elaborado estas mujeres referencia, es importante también dar reconocimiento al trabajo articulado de diversas redes de apoyo, sustentadas en las artes, la educación y la defensa de los derechos humanos. Articulaciones que han aportado a la construcción de ellas mismas, como agenciadoras de su propio dolor, de liderazgo y defensoras de los derechos de la vida.

Así estos diálogos me llevan a pensar en clave de cooperación, de colectividad, de red, de tejido y engranaje. Esto, para comprender porque *Antígona Tribunal de Mujeres* se ha configurado un caso representativo en Colombia. Esta apreciación deviene del entendimiento de la importancia de una serie de engranajes, que fueron y son necesarios para que no solo para la consolidación de la obra y del grupo, sino además para que misma trayectoria del grupo se pudiera fortalecer. Ha sido este, un proceso que desde el punto de vista que insto aquí, también se configura como un transcurso de formación que articula la performance y la política como forma de gestionar el dolor y fortalecer los procesos de restauración. Esto a través de la centralidad del cuerpo como lugar y referencia por medio del el acto performance, en que posible manifestar elaborar los lenguajes artísticos, y la práctica social, o sea, en su performatividad. En ese sentido, esta articulación también se configura como un proceso de formación pedagógica que liga los conocimientos de la escena con los

conocimientos y formación en derechos humanos. Asimismo, esta articulación se provee como una acción que impulsada por movimiento en los diferentes escenarios, estimula la acción poética y política.

Le compuse una canción a mi hijo y la quiero compartir
con
Ustedes. (Lucero *canta*)...

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.

(Escena XI, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, (Satizábal,
2021).



Área de Cultura
 Dirección de Bienestar Universitario
 Vicerrectoría de Sede Bogotá



76

Elaboraciones poéticas y agenciamientos colectivos de enunciación a partir de la performance

Dentro de las particularidades contextuales que aquí he enunciado, propongo pensar cómo la performance produce escenarios que trascienden la función textual para traerlos en acción encarnada, como *verdaderos acontecimientos de vida* (RAVETTI, 2007). Esto comprendiendo que la narrativa performativa está en las bases de la constitución de los escenarios sociales: gestos que perduran como restos de relatos, ritmos y memorias posibles de rescatar. Estos a su vez, constituidos y transmitidos como formas de conocimiento corporalizado –danzas, rituales, cantos, protestas, manifestaciones, por nombrar algunos – y que son, formas que dotan de sentidos políticos y culturales la vida colectiva y que crean lugares comunes de enunciación. En ese sentido, las elaboraciones poéticas creadas en *Antígonas Tribunal de Mujeres* logran traer en su acción performática el punto de inflexión que marcó sus vidas (el acontecimiento), expandiendo la función textual (tan importante y necesaria que hace la obra) para interrogar los sentidos, los sentimientos y las memorias comunes que se conectan también con millones de víctimas que han padecido el sufrimiento del

⁷⁶ <http://bienestar.bogota.unal.edu.co/redes/2019/03marzo/06cul.jpg>

impacto de la guerra y que también se identifican en la figura de Antígona. Dicho de otro modo, estas elaboraciones construyen una memoria compartida que se configura como posibilidad *de agenciamientos colectivos de enunciación* (RAVETTI, 2007).

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* se compone un ‘coro colectivo’ que posibilita la identificación de otras voces, las de las víctimas de la guerra en Colombia. Por lo que es fundamental reconocer que la voz que en ellas –las Antígonas– emerge es un modo de discutir la deuda histórica que la sociedad colombiana ha tenido con la memoria de los sucesos atroces de la guerra, los cuales han sido sometidos a los poderes de la información y mediatización. La voz de las víctimas ha sido silenciada y estas, con frecuencia, han sido revictimizadas, incluso en muchas ocasiones culpabilizadas, “por lo que la verdad de la guerra ha sido también otra víctima de la guerra” (Bravo, 2015, p. 296).

**30 AÑOS
FESTIVAL
MUJERES
EN ESCENA
POR LA PAZ
2021**

**FUNCIÓN PRESENCIAL
TEATRO**

Bogotá – Colombia
GRUPO: TRAMALUNA TEATRO



ANTÍGONAS TRIBUNAL DE MUJERES

Creación colectiva - Dirección: Carlos Satizábal

14

SÁBADO
AGOSTO

TEATRO LA CANDELARIA
CALLE 12 N 2-59
HORA: 7:00 P.M.

Duración: 50 min
Todo Público
PULEP: OZE809

Abonos: 6 Obras X \$ 40 mil pesos - Abono Apoyo al Festival: \$100 mil pesos 10 Obras + Camiseta del festival
Boletería Estudiantes, Jóvenes menores de 28 años y Adulta/o Mayor \$10 mil pesos / Boletería general \$15 mil pesos

Ingresa en nuestra web y adquiere tus entradas o en la taquilla del teatro

www.corporacioncolombianadeteatro.com



Corporación
Colombiana
de Teatro












Las Antígonas, con sus voces de denuncia poética, elaboran un coro de enunciados conjugados alrededor del dolor y la resistencia, del dolor que se canta, se danza, se poetiza y se resiste a olvidar. Unas voces que articulan el dolor y la resistencia como territorios comunes de lo social. El dolor, el silencio perpetuado por décadas, el amor de madres, de hermanas, de Antígonas que se rebelan ante la injusticia, que comparten como un lenguaje en común, como un gesto político con el que denuncian con su propia “voz quebrada” las injusticias de un Estado que “las condenó a una guerra que no pedieron”, (como lo mencionó Luz Marina Bernal en la entrevista que tuvimos). Así, con su performance, las Antígonas componen un coro que se multiplica, un lugar de enunciación que, al ser agenciado, construye un resonar polifónico que las visibiliza como protagonistas de su propia historia, dignas de ser escuchadas y reconocidas.

Y así es que nosotras dijimos: nosotras también nos consideramos aquellas Antígonas rebeldes de Colombia, aquellas mujeres que no queremos que los casos de nuestros hijos, de nuestros familiares, se queden en la impunidad y tenemos que dar la pelea para que todo el mundo sepa una realidad, una política sistemática, no solo con el caso Soacha. Yo, por ejemplo, en este momento, tengo que decir que soy una mujer que representa más de diez mil ejecuciones extrajudiciales a lo largo y ancho del país. Mi trabajo se ha aumentado porque comencé hacer mis participaciones en las universidades, en los colegios distritales, en las marchas, en los congresos, en los simposios, en la calle. Luego empezó una serie de amenazas de persecuciones y tuve que sacar al resto de mis hijos del país (Entrevista Luz Marina 2020).

Ese lenguaje común, que brinda la performance, se colectiviza como trazo de agenciamiento, de transformación. Coros de Antígonas que se replican y multiplican en la escena, así como en las sociedades en generaciones de mujeres marcadas por el dolor de la guerra. Los cuerpos, las mujeres, la acción poética y la presencia como manifiesto de la labor del trabajo de elaboración colectiva del tránsito del dolor a la

⁷⁷ Disponible en :<https://www.facebook.com/TramalunaTeatro/photos>

memoria – cuerpos que se entretejen, como un mismo coro en el espacio compartido de la creación escénica (como lugar de subjetivación, de transformación, de memoria y de verdad). Asimismo, como un espacio de articulación en que se construyen campos fundamentales donde negociamos y construimos representaciones sociales (Riaño, 2003).

Así pues, la elaboración poética como agenciamiento crea procesos de subjetivación-inclusión/exclusión, espacios comunes que permiten explorar diversas formas de accionar roles, rituales, acciones en que se recrean las realidades, se tuercen las reglas, las leyes e incluso lo prohibido (como hablar) se vuelve significativo, emancipatorio, inclusive lo fatal e irrevocable puede tornarse un ejercicio que moviliza la acción de vida. En suma, son como caminos los que las personas reasumen su función protagónica, en el teatro como en la sociedad. Como dice Luz Marina,

no ha sido un proceso fácil, pero pienso yo que el ir presentándolo, porque la obra la hemos presentado más de 600 veces, pienso que eso nos ha permitido coger fuerza, hacer nuestra catarsis y, en cierta forma, el público es nuestro tribunal que le estamos compartiendo el dolor, la tristeza, la angustia, las historias. Entonces pensamos que en cada entrega vamos mermando el dolor porque ya hay muchas personas que saben la verdad, que van replicar por lo menos contado la problemática y eso también nos ha permitido avanzar (Entrevista Luz Marina, 2021).

Por medio de la performance política y en particular en el teatro se construyen espacios para poner en manifiesto situaciones y decisiones políticas/sociales posibles de transmitir, conversar y comprender en otras formas de imaginarse a sí mismas. Los ensayos performáticos, como lo sugiere el teatrólogo Augusto Boal (2019), tienen un papel fundamental en la construcción del teatro. La repetición, eso que no se hace solo una vez, designa el momento en el cual algo es hecho, realizado y posible de ser reconsiderado, de hacerse nuevamente, en hacerse en mayor conformidad con el propósito. Sobre este tema Boal (2019) refiere que

si una persona es capaz de desmontar sus propias estructuras musculares, será ciertamente capaz de “montar” estructuras propias de otras profesiones, de otros status sociales, estará más capacitada para interpretar otros personajes de sí misma. En la performance, se practica el acto real, mismo que se haga en la ficción de una escena teatral, en cuanto se ensaya a tirar una bomba en el espacio escénico, se

está concretamente ensayando como tirar una bomba, en ese sentido, dentro de los términos ficticios, la experiencia es concreta (p.154).

De acuerdo con el teatrólogo, esta experiencia ya no solo tiene que ver con lo catártico, si no con el lugar de enunciación que ocurre en la práctica de la acción, de la acción real, en ese espacio compartido, que estimula a practicar el acto en la realidad, que “en vez de tirar algo en el espectador, por el contrario, infunde en el actor/espectador el deseo de practicar en la realidad el acto ensayado en el teatro” (Boal, 2019, p.155). En ese sentido, más allá de la obra como espectáculo, es el proceso de fortalecimiento de lo colectivo, lo que hace que la acción resuene con fuerza como una obra inacaba, como una obra en tránsito y que reclama una reconstrucción colectiva.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* se expone una vulnerabilidad común sobre la que podría crear una comunidad, que provoca al tribunal que las asiste – la sociedad – a tomar una posición que resuena, en pro de la necesidad de construir la verdad que ha sido negada, reconociendo el silencio colectivo e indolencia que hemos mantenido como sociedad, en la omisión inclusive de no querer ver ni saber nada; incluso esto como una forma de proteger la misma vida. Es desde aquel lugar de enunciación compartido, en el que se da forma al contenido de la verdad, que ese denuncia, y reclama el lugar de la trascendencia social, política y cultural de los procesos de esclarecimiento, reparación y no repetición que anhelan las Antígonas en el uso y recurso de su verdad.

Cuando yo abro la camisa y me la coloco acá, y le canto, siento que él está ahí y que él me está dando esa fuerza - “mama sigue adelante, luche por lo que pasó”. Es como un legado para hablar con él, para hacerle al empuje, mientras la memoria este viva ellos están vivos, nosotras somos las voces de nuestros familiares. Yo soy la voz de Omar Leonardo, voy hablar por él. ¿Por qué de lo que lo acusan? Eso no es verdad y así lo voy a defender. Y yo creo que todas somos lo mismo, el dolor que sentimos no sé qué tan diferente sea, pero para mí es el mismo, es lo que compartimos, es lo que nos une y es lo que nos da fuerza. Pero aquí estoy luchando por él, aquí estoy dejando memoria de su nombre, aquí contando mi historia, hablando, soy la voz de mi hijo y todas las voces que nos acompañan (Entrevista Lucero Carmona, 2021).



Foto Trípticos de Viviana Peretti, 2017. ⁷⁸

Travesías de resistencia de las Antígonas.

El Festival de teatro Rutas 2016, celebrado en Canadá, publicó en su página:

Ocho mujeres (actrices y líderes sociales) escenificaron un tribunal imaginario y se convirtieron en actuales Antígonas que exigen justicia por el asesinato de sus seres queridos. Artistas y líderes sociales - entre estas Luz Marina Bernal, nominada al Premio Nobel de la Paz – traen una interpretación lírica y poética de la tragedia griega Antígona para hacerle frente al horror de la violencia política y social. Estas mujeres transforman el dolor en poder y rebeldía, volviéndose agentes claves del Proceso de Paz en Colombia (Festival de Teatro Rutas, septiembre de 2016)⁷⁹.

Traigo esta publicación del Festival de Rutas 2016 como una forma de presentar y exponer la importancia que ha tenido el proceso de circulación y difusión de *Antígonas Tribunal de Mujeres* como una performance de transmisión de conocimiento social, que, desde su inicio en 2014 hasta la fecha, lleva presentándose en diferentes escenarios en Colombia y también fuera de ella. Son procesos en los que las integrantes de la obra han generado escenarios de encuentro y movilización sobre el reconocimiento a las víctimas y sobrevivientes de la guerra. Asimismo, dando a

⁷⁸ Disponible en Facebook Antígonas Tribunal de Mujeres.
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1767700446865553&type=3>

conocer otras formas de hacerle frente a la violencia Estatal, por medio de la creación artística colectiva y la acción de denuncia poética como modos también de restauración.

Desde su estreno, *Antígonas Tribunal de Mujeres* ha convocado diferentes públicos artísticos y pedagógicos. La obra ha sido presentada en diversos festivales de teatro y en eventos de universidades públicas y privadas, en varios lugares de América Latina (Colombia, Ecuador, México). También se presentó en Canadá (Toronto y Vancouver) y en los Estados Unidos, particularmente en universidades, en encuentros de emigrantes y asilados políticos, y centros de cultura como: el *Intermedia Arts*, *Tabula RaSa NYC Theatre & Performance Lab* y el *New Perspectives Theatre Company, New York*. En sus puestas en escena han transmitido y resignificado sus repertorios simbólicos testimoniales en frente diversos públicos y que, como ellas lo narraron, superaron sus expectativas de asistencia y engranaje frente a las performances presentadas. Como lo narró Luz Marina,

cuando estuvimos en Nueva York, la gente que asistía, especialmente la gente colombiana, nos decía que les hicimos retroceder el pasado y por esas causas de ser víctimas, estaban en un país que no era el suyo. Entonces la reacción de la gente es gracias, gracias por denunciar lo que no pudimos hacer en ese momento. Fue emocionante también, porque nosotras podemos mostrar la obra para lo que no hablan nuestro idioma. La obra se va presentando subtitulada, como una película y la gente pueden ir entendiendo lo que estamos haciendo y la gente no se imagina que eso pueda pasar, que eso pueda ser verdad, eso les da duro (Entrevista con Luz Marina, 2021).

El viaje a los Estados Unidos fue repetidamente nombrado en los encuentros que tuve con las participantes de la obra, esto debido a las diferentes connotaciones que tenía este lugar para varias de ellas. Como fue el caso de Orceny, quien luego del asesinato de su esposo, tuvo que irse a pasar una temporada de su vida como exiliada en Nueva York, y como ella lo narró, volver a allí fue una posibilidad de re significar ese lugar que había conocido desde el dolor y la soledad en su experiencia de exilio y pérdida.

Ir a Estados Unidos fue irme a reencontrar con mi tristeza, a apropiármela y a desaparecerla. Fue ir a decirle a la gente de Nueva York, que es

civilizada, y que es un país que defiende los derechos humanos, que aquí nos matan por pensar, pero nosotras no nos vamos a callar (Orceny Montañez, entrevista, 2020).

En esa ocasión, Orceny, al regresar a los Estados Unidos, fue en la representación de Antígona como sobreviviente, empoderada de sus derechos, de su verdad, acompañada del colectivo de la obra, compartiendo juntas unas travesías por la vida, como un gesto político, performático y poético, un lugar de agenciamiento, de transformación de imaginarios y de creación de otras significaciones. Ese viaje, para muchas de ellas, también significó poder desde *Antígonas Tribunal de Mujeres*, hacer las denuncias que durante tanto tiempo fueron prohibidas, acusando con nombres y apellidos, a quienes dirigieron el operativo de la masacre en la que asesinaron a la familia de Fanny – el criminal quien, como premio a su labor, fue enviado a los Estados Unidos a un curso de ascenso. Como lo menciona la obra,

Actriz uno: Eran 40 soldados, pero el único que disparó fue el coronel Tomás Cruz Amaya. Los soldados simularon un combate, asesinaron a la familia de Fanny y dijeron que habían caído en combate, que eran guerrilleros.

(Se proyecta fotografía de la casa de la familia de Fanny, en el campo).

Actriz uno: Allí, en la casa, ese criminal mató al papá y a los hermanos de Fanny, y a dos muchachos más que traían prisioneros desde el Tolima.

Actriz tres: En premio a esa masacre, al coronel Cruz Amaya, sus superiores del ejército nacional de Colombia lo enviaron a un curso de ascenso a los Estados Unidos.

(Se proyecta imagen del funeral y del abogado Eduardo Umaña Mendoza)

Actriz dos: Pero Fanny, doña Belarmina su mamá y sus hermanos sobrevivientes, junto al abogado Eduardo Umaña Mendoza demandaron justicia.

Actriz uno: Y la justicia condenó a este criminal asesino a 34 años de prisión, pero lo declararon loco y nunca pagó cárcel.

Actriz dos: Al abogado Eduardo Umaña Mendoza lo asesinaron en su casa unos sicarios.

Dramaturgia de *Antígonas Tribunal de Mujeres*
(Satizábal, 2020, p.29).

En su accionar poético, el grupo también llevó *Antígonas Tribunal de Mujeres* a México, en donde se presentaron en diversos escenarios, en los que tuvieron encuentros con varias organizaciones de madres víctimas de diferentes violencias acometidas a sus hijos, como el caso del desaparecimiento y feminicidio a las mujeres en Juárez.

En México presentamos la obra en ciudad Juárez, que es una sociedad golpeada por el feminicidio y la desaparición de las mujeres, porque es una zona fronteriza, se mueven muchas cosas con la policía y es un lugar donde pasan muchos feminicidios. Entonces aquellas madres que han perdido sus hijas, al vernos, como esas madres que hacemos todo lo posible por denunciar, se conmovían mucho, nos agradecían, y decían que éramos un ejemplo para ellas (Entrevista Luz Marina).

En las conversaciones que mantuvimos con las Antígonas, varias de ellas referencian cómo el hecho de compartir sus experiencias con otras mujeres y el poder contribuir contando sus formas de organización para hacerle frente a la impunidad y al silencio de la guerra por medio de las artes, no solo ha contribuido para fortalecer la creación y organización de movimientos de otras madres que han perdido sus hijos por causa del conflicto armado en diversos lugares del mundo, lo que también las ha fortalecido a ellas en su propia organización y en su performar político. Movimiento que, como ellas resaltaron, las fortaleció como lideresas, en las que han ido comprendiendo, “como formas de concretizar su dolor, volviéndose un aliento de lucha y también un aliento de vida y de resistencia”. Como lo mencionó Lucero Carmona,

Es muy importante compartir nuestras historias con otras mamás, con otras víctimas. Cuando ven la obra, ellas lloran, ellas dicen a mí me pasó lo mismo, a mí me desaparecieron a mi hermana, a mi hija. El compartir con ellas no es darles ese alivio, sino como darles ese impulso de esa fuerza para que ellas también luchen, que ellas también sigan en la búsqueda de sus seres queridos. Para que le gente que está ahí no las abandonen. Que sigan luchando, que hay muchas formas de denunciar, así como aprendimos nosotras. Que luchen, que denuncien hasta reclamarlos. Porque todas

seguiremos luchando hasta que todos nuestros hijos aparezcan...
(Entrevista con Lucero Carmona, 2020).

Frente a este tema, que articula el cuerpo y la experiencia en la producción de modos de resistencia, Butler (2010) postula el cuerpo como lugar de enunciación, puesto que es consecuente el lugar donde se da la construcción de alteridad, al mismo tiempo que se concretiza como una realidad compleja, que construye siempre en la posibilidad con el otro, con los otros. En esa dirección, la autora convoca a comprender cómo el movimiento de las mujeres y los movimientos feministas han contribuido, desde el accionar de sus propios cuerpos, sus memorias y experiencias, a la creación de otras formas de comprender que la multiplicidad es fundamental en el pensamiento de las personas. Es ahí donde se captura la aparente diversidad de las cosas, donde se privilegia la actividad que funciona como resistencia ante cualquier estatuto del poder (Estado, estructuras practicarles globales). En sentido, la performance como posibilidad escénica y práctica de la presencia postula otros discursos cargados de nuevos significantes y significados que, en el caso de las Antígonas, permite la elaboración de sus memorias, sus vidas y sus duelos que se hacen públicos e, incluso, ellas mismas pueden ser vistas por ellas mismas, como los personajes que quieran o no ser.



Foto en: periódico *El Diario de Juárez*⁸⁰

La práctica performática que se concretiza en el cuerpo, como lo expone Butler (2010), ha permitido que colectivos de mujeres, como es caso de las Antígonas colombianas, hagan una repartición pública de su duelo, como una cuestión de enorme importancia política. Esto teniendo en cuenta que, como la autora expone, dentro de los marcos de las guerras y las violencias sociales, se han creado operativamente unas vidas que se consideran dignas de ser lloradas y vidas que no. Una muestra de esto podría verse en el caso específico de las Antígonas colombianas, cuando el entonces presidente de la república Álvaro Uribe Vélez, luego de ser reconocidos los hechos de los asesinatos cometidos a los jóvenes de Soacha, salió en los medios de comunicación diciendo que los jóvenes los habían asesinado no precisamente por estar cogiendo café, además de señalarlos de guerrilleros y que, por ende, sus vidas no deberían, así como su duelo, ser reconocidas. En ese caso también se puede notar cómo esta afirmación fue un detonante para varias de ellas, como ocurrió con Luz Marina,

⁸⁰ Disponible en: <https://www.pressreader.com/mexico/el-diario-de-juarez/20160923/282445643534876>

Lo que me impulsó, por lo cual estoy dispuesta a dar mi vida, y que más me indignó fue la forma en la que Uribe se paró frente de los medios de comunicación a decir que los muchachos de Soacha fueron allá con propósitos delincuenciales. Yo lo señalo a él como el generador de todos estos crímenes de lesa humanidad en Colombia. Por los incentivos que el mismo dio a los militares, yo he tenido que demostrar al mundo entero que mi hijo no era un delincuente. Esto fue lo que nos activó. Nos hemos organizado legalmente, pero hay muchas madres que aún tienen miedo (Entrevista con Luz Marina Bernal, 2020).

Como Luz Marina lo mencionó, el ver la figura de poder del presidente en su negación y tergiversación de los hechos, con el que intentó opacar el dolor y la digna lucha por el esclarecimiento de lo ocurrido, le dio la fuerza para hacer que no solo en Colombia, sino en el resto del mundo supieran el macro crimen cometido e invisibilizados por el Estado. Luz Marina, así como Antígona, decidió hacer de su dolor un duelo público, un lugar de indignación, de reconocimiento, con el que también interpela a la sociedad sobre por qué muchos gobiernos tratan de controlar quiénes pueden o no ser dignos de duelo público. Quizás esta pregunta conlleve a reflexionar, como lo menciona Butler (2010), a que el duelo público está estrechamente relacionado con la indignación y la indignación frente a una injusticia, o una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme. Siguiendo a la autora, después de todo, ese era uno de los motivos por los que Platón quería expulsar a los poetas de la república, pues creía que “si los ciudadanos iban demasiado a menudo a ver tragedias, sentirían pesar por las pérdidas que veían representadas y dicho duelo, abierto y público, al trastocar el orden y la jerarquía del alma, desbarataría igualmente el orden y la jerarquía de la autoridad política” (Butler, 2010, p.67).

Así con la poética de la denuncia afectiva, el colectivo de las Antígonas ha ido construyendo unas trayectorias de resistencia, atravesando diversas fronteras para llevar sus repertorios de vida y su acción como un acontecimiento poético, como un acto político, como práctica performática y poética con una intención clara: denunciar, repetir para no olvidar y transformar. En estas travesías, las Antígonas han logrado con sus presentaciones tocar diferentes “tribunales”, abriendo otros interrogantes a quienes las asisten, teniendo en cuenta que ellas, las actrices de Antígonas, son también las

víctimas reales del conflicto, las que testimonian su propia realidad desde su propio cuerpo, “dolores y traumas que no surgen de la acción escénica, sino desde la realidad misma” (Blake, 2015, p.948). Como lo menciono Lucero Carmona:

No somos artistas haciendo una obra de teatro, sino que somos unas mujeres con una obra teatro, con un proceso de denuncia que cuenta todo esto que nos ha pasado. Eso le toca el corazón a mucha gente, a los espectadores. Ellos nos ven y la gente llora cuando contamos nuestras historias a través del arte y junto a nosotras están las actrices profesionales que están siempre apoyándonos en la escena a nosotras que somos las víctimas (Entrevista Lucero Carmona, 2020).

El lugar que otorga la auto-referencialidad que las actrices - víctimas – sobrevivientes, les permite hablar para/por sí mismas de sus experiencias personales, lo que pone a la obra en no solo un esfuerzo estético en ellas (para presentarse como actrices profesionales en el escenario y cumplir el compromiso escénico asumido), sino que, además, coloca al público como un tribunal, en un lugar de responsabilidad, al hacerle partícipe y consiente de una tragedia real, contada por sus propias protagonistas, , una tragedia que ha vivido Colombia en todas dimensiones políticas y sociales.

Antígonas Tribunal de Mujeres también llegó a España en el año 2016, presentando en Jerez de la Frontera, en Sevilla, en Cádiz y en Madrid, en donde el juez Baltazar Gastón escucharía el caso de Luz Marina Bernal, a quien el ejército nacional de Colombia desapareció y asesino a su hijo Fair Leonardo Porras Bernal. El cuerpo de este joven fue entregado con 13 balas que destrozaron parte de su cuerpo y, como la narró Luz Marina, tan solo entregaron la mitad de su cuerpo. Debido a la atrocidad de este crimen y del relato desgarrador de las Antígonas, este caso fue adjudicado como un crimen de lesa humanidad. En su comunicado Baltazar Garzón resaltó:

Amenazas y hostigamiento, además del calificativo por parte del Estado de “terroristas”, han acompañado a las madres de Soacha desde que comenzaron su lucha por conseguir justicia. Hay que profundizar hasta determinar todas las responsabilidades. Se ha juzgado a algunos militares, pero por arriba seguimos sin saber hasta dónde llegan las responsabilidades y si los altos mandos militares y políticos van a reconocer su implicación⁸¹.

⁸¹ Las Antígonas colombianas se suben a las tablas para pedir justicia.

Tomado de: <https://www.publico.es/sociedad/antigonas-colombianas-suben-tablas-pedir.html>

El tribunal determinó que se trataba de un Crimen de Lesa Humanidad. Con esta sentencia, se imputaron a los militares directamente responsables, condenados a 50 años de cárcel. Con esto, el caso de Luz Marina se ha vuelto emblemático y, como dice ella, le ha dado la fuerza para denunciar a los otros. Al presente, Luz Marina Bernal continúa luchando para que “se juzguen igual todos los demás crímenes, que hoy son más de 6.402, pero que podrían ser muchos más si salieran a la luz” (entrevista Luz Mariana Bernal, 2020).

En esas travesías de resistencia que las Antígonas han atravesado en el tiempo y los imaginarios han ido ganando reconocimiento y un espacio importante en la esfera pública nacional de Colombia. La metáfora encarnada de Antígona, que hace de su dolor un espacio público, trasciende la idea de pasividad de las víctimas y agencia en su participación, en el acto de romper las barreras legales, institucionales, de intereses creados, respecto de su reconocimiento y reparación (Das, 2008). En esas travesías, la legitimidad de sus memorias va más allá del acto testimoniar y narrar una guerra, sino en la trascendencia que ha fortalecido sus voces y multiplicado ellas, en la potencia trascender del ámbito local al espacio público, que es el reto permanente de las memorias de las víctimas (Blair, 2011).

mi vida se ha modificado para muchas cosas, para aprender, para crecer como persona, como las mamás que salimos a luchar, ha sido una bendición para todas. Modificar la vida en el arte, saber que uno es reconocido, que ya todo el mundo sabe que somos las madres de los asesinatos extrajudiciales. Yo no sabía que podía denunciar desde el arte y ahora eso lo sé y lo comparto. Cuando voy a algún lado, la gente me dice: yo a usted la he visto, me preguntan. Es algo así como las madres de Argentina con quienes nos hemos reunido. La Comisión de la Verdad nos invitó el año pasado a Pasto, enviaron como siete aviones con personas para la Comisión de la Verdad y allá nos invitaron y nos reunimos, fue algo tan bonito, conversar con ellas y ver cómo ellas nos inspiran y nosotras inspiramos a otras mujeres (Entrevista Lucero Carmona, 2021).

En el arduo proceso de construcción de paz y posconflicto que se lleva a cabo actualmente en Colombia, varias de las integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujeres*

han sido llamadas para hacer partes de comisiones de la verdad como asesoras y portavoces de las víctimas de la violencia en Colombia y, en particular, en referencia al mal llamado caso de “los falsos positivos”. Estas travesías, que por casi una década llevan recorriendo las Mujeres de Antígonas, se han configurado como iconos de la lucha por la justicia en el país, ganando el reconocimiento por parte de diferentes instituciones e organizaciones, mostrando el valor de la creación artística como proceso y resultado (espectáculo), como un lugar de agenciamiento en el que la reparación ya no es solo simbólica, sino que también se pone al servicio como un contra punto a informes, libros y materias mediatizadas, en las que sus voces, son ahora las que construyen su historia que se reactualiza constantemente, anhelando un día que las Antígonas por fin puedan descansar y vivir en paz. Como señaló Luz Marina,

Yo ya he ido a dieciséis países para poder contar una problemática que ocurre en el país, entonces ya mi responsabilidad no es solo hablar de los crímenes de Estado, sino también denunciar los ciento veinte mil desaparecidos que existen en el país, de violaciones sexuales a mujeres niñas y adolescentes, de las masacres, los genocidios, los feminicidios, los secuestros, los reclutamientos a menores. Entonces ya mi trabajo se vuelve más extenso porque me parece triste que yo vaya a países tan lejanos a denunciar solo para hablar de crímenes de Estado no me parece. Me parece que denunciar todos los crímenes que ocurren en Colombia es una posibilidad, sin quitarle la voz a las víctimas, porque pienso que todo tienen derecho de contar y denunciar (Entrevista Luz Marina, 2020).

Varias de las integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, además de la creación colectiva construida con el grupo, continúan al día de hoy, participando de manera activa de diferentes espacios de diálogo y construcción de paz en Colombia, ya sea en los foros, charlas o performances, como es el caso de Luz Marina, quien, como sus compañeras han resaltado, es una mujer que se ha comprometido íntegramente en su lucha, lo que la hecho que sea una mujer que cuenta con un amplio reconocimiento nacional. Esto también lo ha conseguido en una labor que ha venido desempeñando incluso antes de llegar al tribunal de Mujeres de Antígonas. Su ejercicio político y poético la hizo una mujer sonora en los medios de comunicación, en las audiencias y en las manifestaciones públicas. Acompañando y haciendo parte de las performances e intervenciones, que se han tornado símbolos para las víctimas

de la violencia y que han contado con gran apoyo de los jóvenes como ella misma narró,

los chicos de los grafitis nos han apoyado, han hecho murales y yo voy con ellos a pintar, y en esos murales se pinta “quien dio la orden” un mural que hacemos como un “acto de memoria” y de reivindicación para “exigir al Estado que pueda hacer un reconocimiento definitivo de la re victimización. Nos preguntamos quién dio la orden porque, al final, todos sabemos quién dio la orden, pero al no reconocerlo no podemos avanzar en los procesos judiciales. En la pintura aparecen los rostros de militares retirados o que siguen en activo y tienen investigaciones abiertas por casos de ejecuciones extrajudiciales. A pesar que siempre que pintamos al otro día aparece todo vuelto nada, pero importa porque lo volvemos hacer una y otra vez. En esta pandemia hicimos unos tapabocas y unas camisetas con la misma imagen de “¿Quién dio la orden?”, con eso también recolectamos dinero para comprar cosas de comida para gente que está pasando hambre (Entrevista Luz Marina, 2021).



82

La presencia que estas figuras como las Antígonas colombianas, o como las Madres de plaza de mayo en Argentina, han conseguido interpelar, un reclamo a la realidad vivida, al silencio y la omisión social. Con sus acciones ponen en manifiesto la indignación frente al silencio compartido. Como producto de su engranaje entre performance, política, memoria, estas mujeres con sus acciones han transformando su

⁸² <https://www.periodicoelcorreo.co/colombia/con-el-mural-quien-dio-la-orden-exigen-justicia-para-las-victimas-de-ejecuciones-extrajudiciales-en-bogota/>

dolor en material y potencia de vida, lucha, y resistencia, Compartiendo esa figura del liderazgo social y la lucha por la dignificación de la vida, mostrando que es posible y necesario crear procesos, en que los testimonios y, memorias de la violencia, las guerras y las dictaduras pasen de la dimensión social, en los que las comunidades se reconozcan en lo relatado del dolor y en la sentido de hacer algo con eso que conoció.

Sin embargo es importante notar como el hecho que la fuerte denuncia, las unión de voces, el reconocimiento del caso en las diferentes estancias, y la sensibilización del conocimiento del tema frente a la sociedad , ha hecho no solo que los medios reconozcan la participación de los asesinatos, y de reconocer los mismo públicamente, es una forma importante también para reconocer como la articulación performance, política y cultura, han cambiado imaginarios, haciendo de sus acciones transformaciones a nivel individual, colectivo, en lo público y el resonar político. Estas acciones de impugna colectiva, podrían representar incluso lo que Judith Butler, llama como “el grito de Antígona “, como ese acto verbal con el que transgrede el orden a través de la apropiación de las mismas normas de poder a las que se opone” (BUTLER, 2001, p. 26).

Del mismo modo, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, como he señalado anteriormente, en esas travesías que ha recorrido, se ha configurado como un performance representativa de la memoria histórica del país, como un archivo y un repertorio vivo, que a través de sus actos vitales transmite conocimiento, tanto de la elaboración del dolor, de la creación de comunidades de resistencia y también sobre la memoria atestiguada y poetizada en la performance, lo que ha hecho que sean cada días las personas que vamos detrás de sus conocimientos, creando trabajos e investigaciones en las que ellas son referencia. Y más recientemente *Antígonas Tribunal de Mujeres* (julio de 2022), Antígonas se han presentado en la red de bibliotecas públicas de la ciudad de Bogotá Colombia, siendo ganadoras de una la beca Arte y Memoria de la ciudad, para estimular la creación artística entre víctimas del conflicto y artistas.⁸³

⁸³ Ver más en: <https://www.biblored.gov.co/noticias/obra-antigonas-mujeres>



Foto Biblio Red Colombia.⁸⁴

Consideraciones finales

Llegar a este momento de la escrita, reconociendo los caminos que he recorrido dentro un tiempo extraño de fracturas sociales, temporales, académicas, y todos esos otros quiebres que he podido atravesar para hacer este ejercicio de escribir, no ha sido un asunto sencillo. Sin embargo, el continuar este camino me ha movilizadopor una apuesta a pensar que es posible, a partir de la articulación entre los estudios en *performance político* (TAYLOR, 2010) y la educación, aportar a reflexiones que posibiliten la creación de formas y estrategias para tramitar la transformación del dolor en acciones de fuerza y resistencia social. Estrategias que encuentro posibles rastrear, aprender y pensar a partir de procesos tan relevantes como el caso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, en los que el engranaje entre las artes escénicas y la política han sido fundamentales para comprender que, en un contexto como el de Colombia, la guerra se ha inscrito en el cuerpo individual y social de la nación, no solo como relato, sino también como memoria que ha dejado unas enormes inscripciones del dolor, aún necesarias de elaborar como sociedad.

⁸⁴ Fuente: <https://www.biblored.gov.co/noticias/obra-antigonas-mujeres>

En ese sentido mi papel como investigadora en este trabajo, se ha orientado a mostrar y reflexionar como la experiencia y trayectoria de las integrantes de *Antígonas Tribunal de Mujeres* ha generado una serie de rutas y caminos que son posibles de comprender como metodologías del hacer. Son estas rutas, caminos y estrategias, que ellas como víctimas y sobrevivientes de la guerra en Colombia, han construido para hacerle frente a la guerra, a través de su acción performativa. Esta acción toma un sentido relevante, comprendiendo el nivel de autorreferencia desde donde ellas narran, que se articula “entre representación y presencia en la elaboración poética y la dramaturgia teatral de lo trágico vivido” (Satizábal, 2015, p.252). Resaltando que, como lo señala el dramaturgo y director de la obra Carlos Satizábal, esta relación se profundiza al comprender que ellas narran a partir de los dolores de sus propios cuerpos, de sus entrañas, “dolores y traumas que no surgen de la acción escénica, sino desde la realidad misma”. De esta forma, la autorreferencia se torna un territorio importante de reconocer, teniendo en cuenta que los cuerpos de las mujeres dentro conflicto armado han sido y son “territorios” en donde también se ha inscrito el combate. En sus cuerpos habitan experiencias y memorias profundas y traumáticas, no siempre posibles de nombrar (MILLAN, 2020).

Antígonas Tribunal de Mujeres (como obra teatral y como proceso artístico/formativo), trasciende la mirada testimonial, para tornarse en una elaboración poética de la memoria vivida del conflicto. Una memoria que se construye a través de las formas particulares narrativas y performativas de cada mujer, de sus propios acuerdos estéticos y éticos. Una memoria poética, que elabora de manera colectiva experiencias traumáticas del conflicto en expresiones simbólicas del hacer (performar). En este sentido, son estas elaboraciones que reafirman la dignificación, como un manifiesto por la vida, por el reconocimiento a una lucha activa de resistencia que ellas han construido como una denuncia poética y política. Así, la memoria poética que ha construido *Antígonas Tribunal de Mujeres*, también opera como un manifiesto poético, que clama por la indignación frente las atrocidades, el silencio y la indiferencia que hemos vivido como sociedad.

Esta interpelación que trae esta acción de la memoria poética de las Antígonas, es también una procura por reconstruir un tejido social que el impacto de la violencia ha ocasionado en la vida de las personas a lo largo del conflicto armado en Colombia, apostando que es posible y necesario reconstruirlo para poder dialogar, no solo de la

guerra, sino también de la paz. Como lo menciona Satizábal (2010), hacer este ejercicio de la elaboración poética de la memoria vivida del conflicto, es también un proyecto ambicioso que busca, con los lenguajes del arte, la participación creadora, y el presente de las víctimas directas, “reavivar la memoria y superar el vasto y dilatado operativo mediático de guerra psicológica contrainsurgente que subyuga hoy el imaginario ciudadano” (SATIZABAL, 2015, P.252). Esto, también reconociendo que las Antígonas colombianas aún continúan existiendo en el devenir contemporáneo, muchas de ellas sin conseguir su cometido: encontrar y enterrar a sus hermanos, sus parientes, sus hijos, o en otros casos como el de Luz Marina Bernal, sin encontrar el cuerpo completo de su hijo. En este sentido, esta labor que construyen también se resignifica en la necesidad de construir otros marcos de inteligibilidad de la vida y su fragilidad, de la justicia, que conforman otro tipo de comunidad (MILLAN, 2020, p.47).

Juntas somos más fuertes, repitieron las integrantes de *Antígona del Tribunal de Mujeres*, en varios de los encuentros que realicé para esta investigación. Ellas en representación de Antígona como la alegoría del mito griego, colectivizan una figura que se multiplica y también produce un efecto de identificación. Las Antígonas manifiestan como coral en el escenario unas danzas de dolores compartidos, de sus resistencias cotidianas con las que entretejen entre cuerpos y narrativas, un relato que las identifica y las une en creaciones de resistencia que las posibilitan a transitar el dolor individual a una experiencia compartida. Asimismo, como ellas repitieron, no son solo la manifestación de su tragedia individual, sino la representación de las miles de víctimas que el conflicto armado ha dejado a su paso. Ellas – las Antígonas colombianas, con sus cuerpos y sus repertorios, han interpelado y continúan interpelando diversos tribunales, para reclamar la indiferencia de una cultura de violencia y guerra que ha normalizado la separación de las vidas que merecen ser vividas y las que ni siquiera merecen una muerte digna (BUTLER, 2010).

Sin embargo, la representación de Antígona, se niega a esa separación, y se dota del carácter “delictual”, que como menciona Butler en su ensayo “*El grito de Antígona*”, consiste en el desafío a las leyes soberanas, para hacer valer los ritos fundadores de la vida y frente a todo, haciendo los rituales del entierro que les fueron negados, para luego reconocerse públicamente como responsable de la acción. A esta segunda acción, Butler (2001), lo denomina como un acto lingüístico, en el que

Antígona rechaza obedecer cualquier ley que no reconozca públicamente su pérdida” (BUTLER, 2001, P. 42). Así como la Antígona de Sófocles, las Antígonas colombianas, las Madres de Soacha y las sobrevivientes de la Unión Patriótica, han rechazado esa ley, esos modos y silenciamientos que se han instaurado en una cultura de guerra y al hacerlo así como Antígona, han tenido que atravesar el miedo y el terror que la cultura de violencia ha instaurado, incluso poniendo sus vidas en peligro y como dicen varias de ellas, entregando su vida a ello.

En el inicio de su monólogo, María Sanabria en *Antígona Tribunal de Mujeres* dice: “Pero en Colombia si decimos, si denunciemos, nos persiguen, nos amenazan, nos desaparecen”. Este manifiesto conduce a reflexionar en la importancia que dentro de estos procesos ha tenido el miedo y el terror como limitante, pero también como un asunto a ser afrontado. Por lo que es importante señalar que, el proceso de creación colectiva de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, me permitió observar que para llegar a la construcción de la memoria poética de sus vidas y de la guerra en Colombia, primero deben elaborarse escenarios que permitan, de una “manera más segura”, poder posibilitar encuentros colectivos en los que las personas puedan sentirse acogidas y seguras, pues en colectivo es que se puede enfrentar y tramitar el miedo y el dolor (DAS, 2010).

De esta manera es preciso reconocer que como lo mencionó la misma María Sanabria (en el encuentro que realicé para esta investigación), “aprender a denunciar desde el arte, era algo que ella no sabía hacer”, y que sería el llamado de la maestra Patricia Ariza⁸⁵ y el maestro Carlos Satizábal, que contribuiría hacer de esta acción, no solo una denuncia artística, sino que generaría un lugar de acogimiento y también de formación escénica y política. En ese sentido, estos maestros (artistas, militantes y sobrevivientes del genocidio de la Unión Patriótica, y con amplia trayectoria artística y política), auxiliaron en el proceso, creando lo que Augusto Boal en *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, menciona como la función más arcaica del teatro, que tiene que ver con la construcción de espacios para poner en manifiesto situaciones y decisiones políticas/sociales posibles de transmitir, conversar y comprender en otras formas de imaginarse a sí mismas.

⁸⁵ Poeta, actriz, dramaturga y hoy ministra de cultura de Colombia (2022-2026).

En esa perspectiva, Boal señaló que la función del teatro como posibilidad del encuentro, potencia la capacidad que tienen los seres humanos de observarse a sí mismos en acción. En palabras del teatrólogo brasileño, “los seres humanos son capaces de verse en el acto de la visión, capaces de pensar sus emociones, de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginar allá; verse como un hoy e imaginarse como puede ser mañana” (Boal, 2019 p.220). Bajo esa posibilidad, como resalta el autor, se potencia la función agenciadora y performática, que es la puesta transformativa del teatro en su posibilidad de “cambiar, modificar y revolucionar”.

De acuerdo con esta afirmación, es posible entender que, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, ha conseguido un vasto reconocimiento como pieza y como proceso, no solo por la cualidad de la obra, sino también porque ha hecho visible el proceso colectivo que han construido como comunidad, como grupo y como colectivo de mujeres víctimas y sobrevivientes de la guerra. Colectivo, en el que a través de las artes escénicas, han conseguido elaborar esa acción de reconocimiento de la que habló Boal, explorando sus emociones, caracteres, potencias y vulnerabilidades, para elaborar juntas y desde las artes, lenguajes como enunciados, que proclaman unas Antígonas empoderadas de sus derechos y de la vida como las madres de Colombia. A partir de estos análisis, podría decirse que, este proceso de creación colectiva de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, ha construido rutas, tránsitos y travesías, que amplían el rayo del teatro, para lograr sus performances y así, acceder a otros escenarios políticos.

En ese sentido, traer estas reflexiones a partir de una perspectiva de los estudios de performance, tanto como un pasaje metodológica y también como una apuesta teórica y política de conocimiento corporeizado (TAYLOR, 2010), me permitió aproximarme a esas formas en que estas mujeres en el proceso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, manifiestan también en su cuerpo y sus corporalidades, “eso que el dolor y el sufrimiento social produce en el cuerpo”. En esa perspectiva, comprender estas cuestiones, aún me son difíciles de articular, reconociendo junto con Venna Das (2010), que algunas realidades necesitan hacerse ficción antes de poder percibirse, esto cuando vemos que tales relatos no pueden contarse a menos de que existan oídos que

sean capaces de comprenderles. Así que, debatiéndome entre como traer estas formas que conseguí comprender a partir de los diálogos y conversaciones con las mujeres de Antígonas, reconozco la acción política de hacer del dolor un espacio compartido y público, como una interpelación necesaria a una sociedad normalizada y naturalizada a la barbarie de la violencia y del conflicto armado, ha dejado en la indiferencia.

Asimismo, traer esta mirada que interpela el cuerpo dolor y la resistencia, es una forma de entender como el cuerpo ha sido objeto y recinto de diversos tipos de violencias, pero al mismo tiempo un lugar de resistencia, de denuncia, que no solo lleva la muestra del dolor femenino que cargan las Antígonas, sino también el espíritu de justicia y dignidad que conforman como cuerpo colectivo. Lo cual lo analizo, como una mirada que manifiesta una necesidad tanto estética como social, que articula diferentes tipos de discursos femeninos, como los que denuncian las Antígonas colombianas, como una oposición a la represión y la violencia, y al mismo tiempo, que trae formas de resistencia y emancipación (MARTÍNES DE OLCOZ, 1991).

En esta perspectiva, la función performática acude al dolor como recurso que, al mismo tiempo, al ser elaborado potencia su acción narrativa. En el caso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la articulación entre el dolor elaborado a partir de la creación performática con sus objetos y narrativas, muestra como estos engranajes construyen repertorios simbólicos, en los que también se elaboraron rutas para traer el cuerpo del ausente, sus memorias afectivas a la presencia del tribunal, de los tribunales, colocándole nombre, cara y familia a unas cifras de seres humanos asesinados injustamente en la guerra. De esta manera, también reclama una responsabilidad colectiva de reparación, en otras palabras, construyendo entre la articulación del lenguaje del cuerpo y la poesía, la posibilidad de narrar en todos los lenguajes posibles, un gesto político de agenciamiento y restauración.

En este caso, podemos observar como Fanny, luego de pasar décadas sin querer pronunciar palabra de lo sucedido (como ella misma lo mencionó en la entrevista que tuvimos), fue más fuerte la necesidad de hacer algo con el dolor que el miedo que sentía. El miedo que consigo afrontar junto con el colectivo de sus amigas Antígonas, volver a sentirse viva en cada repetición, aún sin ser capaz de pronunciar palabras, como ella lo manifestó. Sin embargo, ella continúa los escenarios teatrales y políticos,

reclamando la vida que le habían quitado⁸⁶. Asimismo, esta presencia y articulación cuerpo del dolor y la resistencia, se hizo presente durante estas rutas que transité en la elaboración de esta escrita, en las palabras de las Antígonas, en sus gestos, y los silencios, en los “cuerpos quebrados” que describieron las Antígonas en nuestros encuentros.

A partir de las conversaciones que tuve con las integrantes del colectivo de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, indagué sobre los métodos que el grupo utilizó para creación de la obra. De esta manera, las conversaciones fueron orientadas a comprender los procesos que ocurrieron para que las mujeres pudieran aproximarse y conformar esta creación colectiva. En esas indagaciones, se pudo notar como la mayoría de las integrantes de Antígonas, recurrió al teatro, buscando formas para hacer algo con el dolor que llevaban, pero sobre todo fueron orientadas en la necesidad de dar a conocer los crímenes de los que eran víctimas y de los poco se conocían en la esfera pública. Asimismo, investigué sobre las formas las que se llevaron a cabo para la elaboración de las memorias personas de las participantes a partir de las técnicas propias del teatro y las artes escénicas que fueron articuladas con la figura mítica de Antígona, para la elaboración de sus propios archivos.

En esa dirección, a partir una perspectiva de los estudios en performance política, analicé este proceso en relación a los postulados de Taylor (2010), para proponer estos caminos, como una creación de archivos y repertorios simbólicos, en la medida que estos, trascendieron de una figura testimonial, para abordar una forma material de traer una memoria viva de sus experiencias trágicas del dolor, por medio de objetos, danzas y narrativas, que articulan lo real y lo poético como una forma de saber y conocimiento, capaz de ser transmitido y reproducido. En esa ruta exploratoria, se resalta que las tareas teatrales propuestas por el director de la obra, se potencializaron a través de la propuesta de traer en escena objetos que habían pertenecido a los familiares desaparecidos y asesinados de estas mujeres. En ese sentido, la comprensión de los sentidos y significados de estos objetos, tomó un papel central en esta indagación, al comprender como un camino de indagación y creación colectiva en artes escénicas, que además de potencializar las narrativas de las

⁸⁶ Haciendo mención al trecho de investigación titulado: “Seguía viva, pero mismo así me habían quitado la vida”.

Antígonas, también opero como una forma de poder traer “algo de la presencia” de los ausentes a la escena, y también como una posibilidad de realizar diferentes rituales, para evocar sus memorias, afectos, junto con el público.

Comprendiendo que estos objetos, vistos como archivos en resistencia (en la medida que resisten a quedar archivados), contribuyen a generar la construcción de unos repertorios simbólicos, que articulan las dimensiones temporales, como una muestra que testimonio la certeza de la existencia de unas vidas de seres humanos que fueron asesinados, junto con un clamor en presente, que hace una llamado a la justa reparación. En esa perspectiva fueron estos objetos una forma de traer unos depositarios de memoria, que han interpelado a los tribunales que los asisten, sobre la certeza de la vida de un ser humano que fue asesinado injustamente, sobre la presencia indescriptible de la vida ausente. Como señaló Millán (2020), haciendo referencia a Merleau-Ponty:

la alteridad es más fácil de encontrar en los objetos que hemos inventado y utilizado que en el rostro del otro. Este huye fácilmente. Las cosas quedan disponibles aquí no como recursos, sino como interlocutoras de mundos que se hablan sin dialogar. En una sociedad en la que se habla tanto y de manera tan estúpida, a menudo encontramos en las cosas, naturales y artificiales, la inteligencia que las personas pensamos rehuir. (MILLAN, 2020. p.44)

En mirada, los objetos que ellas –las Antígonas presentan en la escena, como interlocutores entre la articulación de los tiempos, de la presencia en la escena que da testimonio de la vida del ausente, trae consigo otras narrativas que almacenan memorias. Objetos personales pertenecientes a las Antígonas, sirvieron de dispositivo para crear, para potencializar la acción narrativa, que junto con la acción poética performática les permitió elaborar unos repertorios que, en términos de Taylor (2010), actúan como una memoria corporal, que se valen del gesto simbólico del cuerpo presente y el cuerpo que nomina el pasado, para hacer de estos repertorios unos lugares de producción de conocimientos y saberes, que traen la memoria no siempre pronunciada, pero ella movimiento. Unos repertorios que se configuran como gesto político del dolor del que tanto precisamos comprender, compartir, elaborar y transformar como sociedad.

Pensar en construcción colectiva que articula el cuerpo, la palabra y el dolor, es también la posibilidad de replantear las situaciones comunicativas, al “redistribuir” las voces como un nuevo gesto. Así como cuando las Antígonas proclaman con sus cuerpos frases como “ nunca más”, “ quien dio la orden”, “ya no le tenemos miedo”,

en las que con solo pronunciarlas, enunciados que repiten como expresiones que no solo se han hecho acción en la representación de la obra, sino también en la práctica de sus vidas cotidianas. De modo que esto puede ser comprendido en la posibilidad que, por medio del teatro, ellas brindan al público no solo de asistir, sino también de compartir y aprender tanto del dolor como de la resistencia.

Eis o paradoxo teatral: o que acontece em cena está realmente acontecendo ainda que não esteja de fato acontecendo. O que acontece é a encenação do acontecimento, não o acontecimento em si mesmo. Crimes terríveis, hediondos, grandes amores e mesmo eventos cotidianos tais como comer e falar *tomam lugar* no teatro, mas em um segundo nível, reflexivo (SCHECHNERS, 2010, p.25).

En esa perspectiva también es posible pensar en la función pedagógica performativa, podríamos ponerla en reflexión en la medida que crea otras maneras de aprender y tramitar conocimientos traumáticos, como por ejemplo el impacto de la guerra en cuerpo individual y colectivo. Asimismo, en los caminos de expresión y elaboración en el cuerpo, adquiere diferentes niveles y modos de expresarse, de narrarse, de construirse. Caminos que van más allá del deseo de querer traducir que eso que dice un cuerpo, sino más bien, en eso que encarna una necesidad de expresar, de silenciar, de narrar, y de ser. Lo que también conlleva a pensar en una formación que problematiza sobre los modos que podemos aprender como escuchas, como público, frente a realidades que tocan el dolor y la indignación, comprendiendo que “nada pronunciado llega a significar gran cosa sin el consenso de los escuchas” (Taylor, 2017, p.17).

La función pedagógica performativa en Latinoamérica y en particular en la escritura performativa femenina, gana cada día más fuerza y reconocimiento, como un campo aún en construcción, necesario para aprender a crear otras metodologías que aborden el conocimiento del conflicto y la guerra como forma afectiva, reconociendo la articulación de las experiencias como procesos sociales que se interceptan en la vida de todos como sociedad. Caminos de producción de saberes que como lo menciona el informe final de la Comisión de la Verdad en Colombia (2022), titulado “Cuando los pájaros no cantan”, han sido las mujeres en particular quienes, en las últimas dos décadas en Colombia, han construido unas formas tenaces por hacer de los relatos y testimonios, unas acciones de lucha pedagógica. Procesos en los que las artes y en particular en el teatro y la performance, han contribuido en la posibilidad de transmitir

y de articular lo que seres humanos, en medio del conflicto, son capaces de narrar o conectar con los momentos de su vida a partir de distintos lenguajes (CNDV,2022).

En ese sentido, esta perspectiva, avanza de una mirada que ha colocado el teatro como arte testimonial y como constructor de memoria histórica, para comprender que en este tipo de propuestas como en de *Las de Antígonas Tribunal de Mujeres*, no solo hacer parte de un arte testimonial en el cual el valor se le atribuye a la forma, sino a la producción de la elaboración de testimonios con lenguajes expresivos y poéticos, los cuales pasan de contar una historia de verdad negada para hacer de ella, un entramado de “texturas de la experiencia” en el que las personas transforman a través del relato no solo con palabras sino con cuerpo en general (CNDM, 2022, p. 10). Un arte de texturas que, por medio de la presencia y el encuentro con los otros, en los rituales son posibilidad que acercar a las comunidades y posibilitar otras producciones de saberes compartidos. En este sentido, también es posible establecer la relación emerge entre el teatro y la educación, para traer otras formas de afectar las realidades que nos han sido normalizadas. En este sentido Schenner (2010) propone que,

A Educação não deve significar simplesmente sentar-se e ler um livro ou mesmo escutar um professor, escrever no caderno o que dita o professor. A educação precisa ser ativa, envolver num todo *mentecorpoemoção* – tomá-los como uma unidade. Os *Estudos da Performance* são conscientes dessa dialética entre a ação e a reflexão. O ensaio de um espetáculo, nesse sentido, constitui um modelo de construção do conhecimento (SCHECHNERS, 2010, p.26).

Traer estas articulaciones, entre la performance y la educación han tomado forma en el último periodo de esta escrita, que se plantea también como un lugar de reflexión sobre los modelos de construcción de conocimiento, que aproximen a otras formas de aprender del dolor y la resistencia de las víctimas y sobrevivientes de la guerra, a través de sus propias performances. Esto en la búsqueda de intentar contribuir a la pregunta que plantea el informe de la Comisión de la Verdad (2022), en el que se cuestiona que hemos o dejado de hacer como sociedad para que la guerra y el conflicto interno, continúen reeditándose, tomando otras formas y continuando. Por lo que pienso que este trabajo que aún no conseguí profundizar en esta parte como hubiera imaginado, abarca unas rutas que llevan a una reflexión constante sobre este tema. Esto también reconociendo la fuerza, la potencia y todo lo que ha generado en Colombia un movimiento como el de las Antígonas colombianas. En ese movimiento, considero que es a partir de esa articulación entre la performance y la política, desde la que se pueden

aprender estrategias metodológicas y pedagógicas posibles de replicar, no solo para continuar aportando a la necesaria constitución de una memoria poética de la guerra en el país, sino sobre todo para seguir aprendiendo de las estrategias que estas articulaciones posibilitan para la re existencia, de existencia y afirmación por la vida.

En esta dirección Ravetti (2007), plantea que la función pedagógica en la escritura performativa femenina en latinoamericana, se ha destacado por una notable afirmación positiva de radicalización de la fuerza para vivir, que frecuentemente aparece tanto en la ficción como en la crítica feminista, como en la acción de las sociedades que cada día más acompañan sus acciones performativas, replicándolas y apropiándose de estas. Acciones que como lo señala Ravetti, en que escribir y performar es cómo un vivir de una determinada manera, una postulación de otros modos de vida, que se niegan a cumplir los padrones tradiciones, que resaltan lo colectivo como base la transformación de la sociedad, y la voz femenina como un lugar territorio no solo de dolor, sino sobre todo de transformación. Son estos modos de comprender como la escritura y performance femenina en Latinoamérica, elaborada por las mismas víctimas y sobrevivientes de la guerra, crean una pedagogía ética por la vida. Lo que podría verse como la articulación que crea movimiento de performance político, en la medida en que la acción misma, se torna tanto una posibilidad de saberes, como un lugar de agenciamiento y enunciación, que hacen que sus voces resuenen como un conjunto de voces a las que ellas también representan.

Antígonas Tribunal de Mujeres finaliza con una forma de ceremonia lenta, en la que Antígona se entrega a la muerte, al mismo tiempo que a la re unificación con su vida, al hacerse responsable de clamar las leyes de la vida sobre cualquier otro orden, al hacer de su duelo un espacio de denuncia. Así va ocurriendo un ritual en el que todas las Antígonas, por medio de las danzas de sus cuerpos acompañan a la Antígona que muere y azota su cuerpo con leves golpecitos de un ramo de flores amarillo que lleva en sus manos. Antígona declama “Aquí me entierran viva, por enterrar a nuestros muertos. Me entierro con sus cuerpos errantes. ¡Y con sus almas ausentes!”. Mientras que el resto de la Antígonas conforma un solo cuerpo, una coreografía solemne y lenta, acompaña la despedida.

Antígona acepta su acción, pero en vez de morir se multiplica en Antígonas que le acompañan en el escenario, la danza coral como símbolo de resistencia, sus objetos entregados al público mientras hacen el ritual de la despedida, recordando que

estos seres que el conflicto armado ha aniquilado, nacieron de un vientre, que como dice Luz Marina Bernal, a quien también le dedico este trabajo, “ella pario un hijo para la vida y no para la guerra... y que la partida de su hijo, la pario a ella para la lucha, para la resistencia”. Así como Luz Marina se ha parido con el dolor de las entrañas que cuesta dar a luz dar vida, pasar por el ritual de paso, ella lo ha hecho para continuar luchando y trayendo a Antígona a los tribunales. Esta inmensurable que desde sus entrañas comparten y alimentas estas Antígonas, continua inspirando el nacimiento millones de Antígonas que como ellas son dignas de reclamar lo justo, la justicia, la verdad y la reparación, para que Antígona en un tiempo no muy lejano no tenga la necesidad de seguir haciendo su reclamo en este presente y por fin las Antígonas encuentren la tan necesaria paz.

Es así que en este momento, comienza nacer la luz en esta escrita, que nace justo en el momento en que él debe ser entregado, y que entrego con la firme convicción de otros naceres y otros mundos, más justos, poéticos y sensibles son posibles. Cerrar estas páginas aun reconociendo tanta impunidad, hacen que mis entrañas duelan, pues encarar el dolor y la realidad que han vivido millones de víctimas de la guerra, implica complejidad que tardaremos en procesar, digerir y transformar, acciones necesarias de hacer...y en ese mi hacer solo puedo agradecer a las mujeres que tan generosamente han dedicado su vida a transformar realidades violentas, que con su arte y valentía, nos muestran otros caminos de los cuales podemos aprender, caminos para que la lucha no nos siga constando la vida.

Referencias Bibliográficas.

ARENAS, S. Colômbia: a memória em meio à guerra. **Tempo Social**, v. 25, p. 123-139, novembro, 2013.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de P. Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBA, E. **El arte secreto del actor**. México: Pórtico, 1998.

BOAL, A. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Editora 34. Jardim Europa, São Paulo, SP. Brasil, reimpressão, 2021.

BRAND, D. **A map to the door of no return: notes to belonging**. [2002]. Disponível em: www.randomhouse.ca, 2002. Acesso em: 15 sep. 2020.

BUCHERON, P.; ROBIN, C. **El miedo: historia y usos políticos de una emoción**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. **El grito de Antígona**, Barcelona, El Roure Editorial, 2001.

BUTLER, J. Marcos de guerra. Las vidas lloradas. **Política y Sociedad**, Buenos Aires, v. 48, n. 3, p. 625-627, 2011.

BUTLER, J. Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. **Nómadas**, - Universidad Central – Colombia, n. 46, p. 13-29, abril de 2017. Disponível em: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_46/46-1B-vulnerabilidad-corporal.pdf Acesso em: 26 out. 2020.

CADÚS, E. Re-montar Jirones de Historia: la danza y la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, UFRGS, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266091712>. Acesso em: 26 out. 2020.

CANCIMANCE, A. **Echar raíces en medio del conflicto armado: resistencias cotidianas de colonos en Putumayo**. 2014. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia. 2014. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/52046>. Acesso em: 24 ago. 2022.

CANCLINI, N. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: De bolsillo Editores, 2009.

CANCLINI, N. **En torno a los estudios culturales, localidades, trayectorias y disputas**. Santiago de Chile: ARCIS, 2010.

CASTAÑEDA, M. **Antígonas tribunal de mujeres**: poética de una memoria reparadora. 2018. Trabajo final de grado - Monografía (Facultad de Ciências Sociales) – Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencia Política y relaciones Internacionales, Bogotá, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10554/36234>. Acesso em 24/08/2022.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. **La guerra inscrita en el cuerpo**. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado, CNMH, Bogotá, 2017.

CERTEAU, M. **La invención de lo cotidiano: artes de hacer**. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. 2000.

CITRO, S. Hacia una metodología de performance- Investigación. Aportes desde la intervención performática y el teatro etnográfico. REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS DESAFÍOS Y ACCIONES PARA EL SIGLO 21 RAM, XXII, 2017

CITRO, S. Las performances en las metodologías de investigación participativa. *In*: SEGUNDA JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: CUERPO, ARTE Y COMUNICACIÓN. METODOLOGÍAS Y MÉTODOS, 2016, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina, 2016.

COURTINE, J. História do Corpo 3. As mutações do Olhar. **O século XX**. Petrópolis, RJ: Vocês, p. 7-43, 2008.

CSORDAS, T. Modos somáticos de atenção. *In*: CSORDAS, T. **Corpo, Significado, Cura**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.

CSORDAS, T. Somatic Modes of Attention. Cultural Anthropology. **Cultural Anthropology**, v. 8, n. 2 (May, 1993), p. 135-156. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/656467>. Acesso em: 24 ago. 2022.

DAS, V. **Sujetos del dolor, agentes de dignidad**. *In*: ORTEGA, F. (Ed.). Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá: Instituto Pensar, 2008.

DAS, V. **Violencia, cuerpo y lenguaje** (Spanish Edition). Fondo de Cultura Económica. Edición de Kindle, posición 778 de 2405, 2016.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Ed34, 2010.

DELEUZE, G. What Can a Body Do? *In*: DELEUZE, G., **Expressionism in Philosophy: Spinoza**, Nueva York, Zone Books, p. 217-89, 1990.

ELMORE, K. **Tu cuerpo, el mío. Construcción y deconstrucción del “Habitus” Belleza muscular y dolor, Etnografías de cuerpos en Lima**, Universidad del Pacífico, 2015.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade. Vol. I– a vontade de saber.** Rio de Janeiro: 2001.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder.** São Paulo: Edições Graall Ltda. 2008.

FOUCAULT, M. **Poder e saber. Ditos e Escritos IV.** Estratégia poder-saber. Rio de Janeiro, 1994.

FREHSE, F. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. **Revista de Antropologia [online]**. 1998, v. 41, n. 2 [Acessado 15 de junho 2021], p. 235-243. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77011998000200011>. Epub 17 Mar 2000. ISSN 0034-7701. <https://doi.org/10.1590/S0034-77011998000200011>.

GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.

GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA DE LA COMISIÓN NACIONAL DE REPARACIÓN Y RECONCILIACIÓN. **Memorias en tiempo de guerra: repertorio de iniciativas.** Bogotá, Puntoaparte. 2009. Disponível em: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/Memorias-en-tiempo-de-Guerra.pdf> Acesso em: 24 ago. 2022.

HAAS, M.; ICLE, G. **Entre o Trauma e a Performance: Estratégias para romper com o passado de violência e coletivizar a memória.** *Revista Cena*, [S. l.], n. 33, p. 74–85, jan./abril 2021. DOI: 10.22456/2236-3254.108660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/108660>. Acesso em: 24 ago. 2022.

HALL, S. A Centralidade da Cultura: Notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo, Porto Alegre: **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, 1997.

HALL, S. Estudios Culturales: dos paradigmas. Bogotá: **Revista Colombiana de Sociología**, n. 27, p. 233-254, 2006.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Posmodernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2004.

HALL, S. **O Pensador das Diásporas. Entrevista com Stuart Hall.** Portal Literal. 2003. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervodoportal/o-pensador-das-diasporas-1105/>. Acesso em: 10 mar. 2014.

HALL, S. *et al.* **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.** Quito: Corporación Editora Nacional, CEN; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Pontificia Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar; Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 2013.

ICLE, G. (Org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019

LACERDA, P. O Sofrer, o Narrar, o Agir: dimensões da mobilização social de familiares de vítimas. **Horizontes Antropológicos**, n. 42, p. 49-75, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832014000200003> Acesso em: 24 ago. 2020.

LARROSA, J. **Tremores: escritos sobre experiência**. Trad. ANTUNES, C.; GERALDI, J. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LÉ BRETON, D. **Antropología del Cuerpo y Modernidad**. Buenos aires, Argentina: Nueva Visión, 2002

LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAUSS, M. **A expressão obrigatória dos sentimentos**. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (org.) Mauss. Editora Ática, San Pablo, p. 147-153, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. The Intertwining. In: **The Visible and the Invisible**, Evanston, IL, North-Western University Press, p. 130-55, 1968.

NOGUERA, A. **Cuerpos Prudentes y Otras Formas que la Vida Encuentra para Resistir: Las Artes Escénicas Como un Modo Problematizar Los Escenarios de Violencia en las Zonas de Conflicto en Colombia**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

NÚÑEZ, J.; MILLÁN, M. Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad. **Nómadas**, v. 2, n. 53, p. 33-49. Julio-diciembre de 2020 - Universidad Central – Colombia. Disponível em: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_53/53_2_Tribunal_mujeres.pdf f. Acesso em: 24 ago. 2022.

ORTEGA, F. Rehabitar la Cotidianidad (Conocimiento, reconocimiento). In: (Ed) DAS V. **Sujetos del Dolor, Agentes de Dignidad**. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008.

ORTEGA, F. **Sujetos de dolor, agentes de dignidad**. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar, 2008.

PÉREZ, A. **Las madres de Soacha**: el nacimiento de una identidad femenina en el marco de la Política de Seguridad Democrática en Colombia (2002-2010). Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2021. En Memoria Académica. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2044/te.2044.pdf> Acesso em: 24 ago. 2022.

RAVETTI, G. Estrategias performativas en la construcción del género: mujeres escritoras contemporáneas en el cono sur de América. **Revista Artemis**, Universidade Federal Minas Gerais v. 6, p. 1-13, 2007.

REÁTAGUI, C. Las víctimas recuerdan: notas sobre la práctica social de la memoria. *In*: BRICEÑO et al. (Eds.). **Recordar el conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia**. Bogotá, ICTJ, p.17-43, 2009.

RICOEUR, P.; NEIRA, A. **La memoria, la historia, el olvido**. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa Tomo 1**. Tradução de Constanza Marcondes Cesar - Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RIVERA, C. **Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación**. México, Tusquets, 2021.

SÁNCHEZ, G. Guerras, memória e história. *In*: PÉCAUT, D. (org.). **Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea**. Lima, Embajada de Francia en el Perú/Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

SANTOS, L. Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver. *In*: COSTA, M.; BUJES, Maria Isabel (Org). **Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SANTOS, L. “Um preto mais clarinho...” – ou dos discursos que se dobram nos corpos produzindo o que somos. **Educação & Realidade**, v.22, n.2, p.81-115, 1997.

SARLO, B. **Cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión**. Argentina: Siglo veintiuno editores, 2012.

SATIZÁBAL, C. Memoria poética y conflicto en Colombia –a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro–. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, n. 9, p. 250-268, 2015.

SATIZÁBAL, C. **Teatro Vivo**. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá, 2020.

SCHECHNER, R. **Performance: teoría y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2000.

SIQUEIRA, M.; VICTORA, C. O corpo no espaço público: emoções e processos reivindicatórios no contexto da “Tragédia de Santa Maria”. **Revista Sexualidad, Salud y Sociedad**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 166–190, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2017.25.09.a>

SOVIK, L. **Entrevista com Stuart Hall Muiraquitã**, PPGLI-UFAC, v.2, n.1, Jul/Dez, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil, 2013.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, D. **El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas (Spanish Edition)**. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Edición de

Kindle. Performance. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Edición de Kindle. 2017.

TAYLOR, Diana. El espectáculo de memoria: trauma, performance y política. **Teatro del sur**, v. 15, p. 33-40, 2000. Disponível em: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1429/EI%2520Espectaculo%2520de%2520la%2520Memoria.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2022.

TAYLOR, D. ¡Presente! La política de la presencia. **Investigación Teatral**, v. 8, n. 12 Agosto – Diciembre, 2017.

TAYLOR, D.; RUIZ, T. G. O trauma como performance de longa duração. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p>.

TAYLOR, D. O trauma como performance de longa duração. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1–12, 2009.

TAYLOR, D. “Usted está aquí”: el ADN del Performance. *In*: TAYLOR, D.; FUENTES, M. **Estudios Avanzados de Performance**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

TURNER, V. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience. *In*: TURNER, V.; BRUNER, E. (eds.). **The Anthropology of Experience**, 1986.

URIBE DE HINCAPIÉ, M. T. Legitimidad y violencia: una dimensión de la crisis política colombiana. *In*: GIRALDO, C. *et al.* **Rasgando velos: ensayos sobre la violencia en Medellín**. Medellín, Universidad de Antioquia, 1993.

VÍCTORA, C. Sofrimento social e a corporificação do mundo: contribuições a partir da Antropologia. **RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 4, p. 3-13, dez. 2011. DOI: 10.3395/reciis.v5i4.552pt

Entrevistas/Encuentros.

Encuentro con Orceny Montañez

Nosotras, las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, venimos hoy ante este Tribunal de Mujeres a decirles que seguimos buscando a Amalia, a Omar, a Iván y a 515 compañeros nuestros desaparecidos. Y venimos a pedir justicia, justicia y verdad por el asesinato de los 6300 militantes del movimiento Unión Patriótica. Estamos pidiendo verdad y justicia, y compromiso de no repetición, verdad y justicia”

(Orceny, Tribunal de Antígona)

21 de agosto 2020, año pandémico

**Ayer nos conocimos con Orceny. En otro tiempo, nuestro encuentro hubiera podido ocurrir en Bogotá, nuestra ciudad natal y lugar donde ella reside. Tal vez nuestro primer encuentro podría haber sido en un café en el centro de la capital, donde también quedan los teatros más representativos de la ciudad y donde también se localiza la Corporación de Teatro Colombiana, en la que se conformó el grupo Tramaluna teatro, agrupación en la que Orceny participa como actriz de la obra Antígona Tribunal de mujeres.*

Tal vez nuestro encuentro podría haber sido cuerpo a cuerpo, y quien sabe hasta podríamos haber compartido un espacio teatral, unas tablas, unos cantos, unos movimientos, unos silencios o tal vez ni siquiera hubiera ocurrido. Lo que sé es que ocurrió una pandemia que cambió las rutas, los espacios, los encuentros.... un virus que nos obliga a estar en casa y mantener la presencia mediada por las comunicaciones virtuales, y ese es ahora nuestro lugar de encuentro con Orceny.

Después de varias conversaciones por Messenger nos hemos venido aproximando, intercambiando ideas sobre que podemos conversar, los conocimientos informados y eso que estábamos viviendo en la pandemia. Después de unas semanas marcamos nuestro encuentro virtual, pensamos vernos por el Zoom, pero su computador tuvo un imprevisto, y lo que decidimos fue encontrarnos por el MSN de Facebook y hacer nuestro encuentro por ahí. Abrimos las cámaras y al otro lado de la cámara parece Orceny ofreciéndome una sonrisa amable, irrumpe mi performance

de investigadora, da risadas, pasa el gato, el vendedor de tamales, conversamos de todo un poco. Sobre nuestras estrategias para resistir por estos días de aislamiento. Hablamos de mi investigación, de Brasil, del genocida...

Después de una larga conversación, encontramos cierta afinidad por los temas que nos identifican y sobre las luchas que compartimos. Le expongo mi idea de investigación, la existencia del término de esclarecimiento. Pido permiso para grabarla, procesar la información y volverla texto. Me dice que puedo utilizar todo lo que quiera, que esta con muchas ganas de participar y contribuir para seguir difundiendo la búsqueda de memoria y justicia social. Le pregunto acerca de si desea que su nombre sea publicado o si quiere que se anónimo, a lo que ella me responde:

Orceny: Me gustaría mucho que apareciera, ya hay otras personas que me han llamado de universidades, y no veo por qué hay problema con eso. Poder decir mi nombre, poder contar mi historia, mi trayectoria de vida de la cual me siento orgullosa de vivir.

**Orceny, me dice que lo único que le parece importante es que, al ser ella narrada dentro de la investigación, sea reconocida no solo como una víctima de la violencia en Colombia, sino como también como un sobreviviente de esta. Esta frase, de entrada, me impactó pues configura otra perspectiva y definición.*

Orceny: Mira Ana María, en este proceso que hemos vivido con la obra, hemos aprendido mucho y hemos crecido como sobrevivientes, no como víctimas. Nosotras ya nos consideramos no solo víctimas, sino sobrevivientes (...). Es que yo ya no me considero víctima, si no estaría aquí rasgándome las vestiduras. Somos sobrevivientes, después de tantas cosas y de tanto trabajar y seguir vivas... Somos sobrevivientes, hemos aprendido que nuestro trabajo se hace desde la vida. Hay una canción de Violeta Parra se llama *La Cigarra* y yo digo que es mi canción.

**(Por venir de una familia de militantes conozco bien esa canción, y la dulzura amarga del canto de la cigarra). Orceny comienza a cantar un pedacito de la letra, yo la acompaño, y unos ojos aguados, conversan en complicidad.*

Tantas veces me mataron
Tantas veces me morí
Sin embargo estoy aquí resucitando
Gracias doy a la desgracia

Y a la mano con puñal
Porque me mató tan mal

Y seguí cantando
Cantando al sol como la cigarra
Después de un año bajo la tierra
Igual que el sobreviviente
Que vuelve de la guerra

**Un segundo silencio... que en el espacio virtual parece mayor. Nos miramos, reímos, yo aún sin saber cómo continuar. Orceny acaba de darme una gran lección. Todo el tiempo he venido hablando de víctimas, sin reconocer el lugar de la resistencia y sobre todo el ejercicio de supervivencia que ella ha construido, ser sobreviviente y seguir cantando. Orceny quiebra el silencio y continúa.*

Orceny: Mira nosotras aprendimos desde la creación, el teatro es un arte y lo respectamos, pero nosotras creamos en este momento, traemos otra vez muertos al escenario y no lo llevamos con nosotras. Posiblemente las actrices de formación sistemática tienen Antígona, pero ellas no se llevan a Antígona para su casa, ellas la dejan en el teatro. Nosotros volvemos con nuestros muertos para nuestras casas, porque es una persona, es el recuerdo, esa persona vuelve ahí con nosotras. Volver a repasar la memoria no es fácil, pero en todo este tiempo haciendo la obra ha sido muy hermoso, porque vamos aprendiendo a llevarlo y a sobrevivir.

Fue como ese karma, esa catarsis, no sé cómo decirte, pero eso ha sido, no sé cómo decirte. Eso nos han invitado a varios eventos no solo nacionales, sino también internacionales. En el festival de Cádiz nos dieron cuatro funciones más porque siempre quedaba gente por fuera. Entonces yo no soy actriz, pero me he podido dar el lujo de trabajar con mujeres maravillosas y llegar allá.

**¿Cómo ha sido ese proceso durante estos seis años que llevan con la obra?*

Orceny: Yo trabajo con la señora María, la señora Lucero y la señora Luz Marina Bernal, que fue por quien se dio a conocer los mal llamados “Falsos positivos”, porque el muchacho de ella fue asesinado y luego apareció un líder de un frente de las FARC. Pero lo que ellos no sabían, es que él no podía mover el brazo izquierdo, y además él tenía algunas discapacidades. Él era como un niño en un cuerpo de joven, entonces no tenía como ser un líder de las guerrillas, entonces eso dio pie para abrir

más investigaciones. Porque claro, con los otros digamos no tenían esas discapacidades, la gente decía ese se fue de la casa, ese fuma mariguana, ese era un pícaro, entonces tenían jodidas a las mamás diciéndoles esas cosas de los hijos. Pero ya después se dan cuenta con el hijo de Luz Marina que no pueden hacer eso y se empieza a investigar y a destapar lo de los “falsos positivos”, y con ella montamos la obra.

Cada una fue creando su texto, escogiendo eso que quería mostrar, contar, hacer en la obra. Eso sí, es muy chévere, para qué, pero cada vez que nos presentamos es una cosa nueva. Por ejemplo, yo siempre estoy adecuando mi texto con lo que está pasando en el país. Por ejemplo, con el proceso de paz, yo decía algo sobre eso.

Ha sido una cosa que nos han llamado para ir a muchas partes. Nos invitaron a la Universidad Nacional, ese teatro lleno, mil y pico de personas. Nos presentamos allá como dos veces y se quedaron muchachos por fuera, y eso que rompimos todas las normas y protocolos del teatro. Eso la gente estaba sentada en las escaleras, en el hueco de los músicos, eso fue una cosa impresionante. Nosotras estábamos en pánico, pero al mismo tiempo era muy impresionante porque pensábamos: estamos aquí con todos estos muchachos, que poder, muy bonito.

El decano de una facultad de psicología de la Javeriana nos decía que él le parecía impresionante como habíamos hecho del dolor algo tan lindo. Otro día llevamos la obra para el colegio San Carlos, que tú sabes que es estrato ochenta, ese colegio donde estudian los hijos de los presidentes, y ese día en el foro que siempre hacemos al final, ellos nos decían que no podían creer lo que estaban viendo, que ellos no sabían de esas masacres, que ellos se veían aislados de todo esto. Eso también fue muy impresionante. Siempre hacemos foro. El director es obsesivo con esto y los chicos decían que no entendían que en plena democracia como pasaba esto. Chicos de los últimos años que seguramente van a estudiar en España, en la Sorbona, en los Estados Unidos, ellos decían muy tenas que no sepan nada, entonces imagínate.

En Soacha también nos presentamos bien al comienzo y la gente en Soacha no daba crédito. Todo el mundo creía que era mentira, que eso no se dio, que esos muchachos estaban por ahí mal parqueados, que eso estaban buscando drogas. Entonces yo les decía: bueno si ellos eran ladrones o habían cometido algún ilícito para eso está el proceso penal, donde la gente la capturan le hacen un pliego de cargos y le

dan una pena, pero no lo tienen que matar a uno para justificar y decir que uno era un guerrillero para ganarse un aumento, un pollo, que era lo que se ganaban.

**Orceny para su conversa para preguntarme sobre qué quiere que le pregunte, que ella habla mucho, y yo le respondo que puede seguir, que estoy para escuchar.*

Orceny: A veces me pega muy fuerte, porque yo trabajo como abogada en la Fundación Reiniciar con las víctimas y tengo que leer todas las carpetas de las víctimas y a veces llego sin ánimo al teatro, porque me pega muy fuerte saber todo el historial de las víctimas, es mi trabajo. Yo no estaba acostumbrada a estar en un grupo de teatro y no sabía que los directores gritaban y madreaban cuando están bravos, que porque quieren todo perfecto. Y yo tuve un confronto con nuestro director, que además ha cambiado mucho desde que está con nosotras.

Pero yo tuve un tiempo que pensé: ¿cómo así? he sufrido mucho para tener que aguantarme un tipo lleno con su carácter de director de teatro, que a veces se le olvidaba con quienes estaba haciendo teatro y todo lo que hemos pasado. Y yo no funciono así con gritos, putazos, yo no puedo aguantar las histerias de un director. Y yo le decía usted puede ser un gran poeta y todos sus méritos, pero no puede agredirnos. Eso yo lo acepto de alguien sin formación, pero no de un poeta, una persona que nos conoce, que ha sido como un hermano en la lucha. Entonces las demás mujeres se solidarizaron y dijimos que no íbamos más. Pero es algo que cambió muchísimo, él se volvió una más de nosotras. Todo el mundo nos dice que nosotras lo cambiamos muchísimo.

Después de eso fue genial. Nosotras comenzamos a preocuparnos más de la función, y a veces nos poníamos a jugar con las chicas y hacer esos juegos del teatro y eso él nos ayudaba mucho, porque él sabe muchísimo. Y ahí empezamos a tener más formación teatral que no teníamos. Nosotras no sabíamos que teníamos que repetir mil veces los ensayos, pero eso se volvió algo divertido en medio de lo triste.

Ahí ya comenzamos a mejorar nuestra relación y la obra ha traído muchas cosas maravillosas, como por ejemplo cuando llegó el maestro Wilson Pico, que es un reconocido coreógrafo ecuatoriano. Él dijo que quería enseñarnos a bailar, y dijo: “yo quiero que la obra sea toda una danza”. Y como que uno sabe nada de eso, uno piensa ese tipo está loco y se gastó muchísimo tiempo con nosotras, todos los días que estuvo en Colombia con nosotras. Eso nos tocó madrugar mucho porque sobre todo las mamás

de Soacha les quedaba muy lejos y difícil, entonces el director les pagó los taxis para que pudieran llegar.

**Le pregunto a Orceny como fue ese proceso con el Maestro de danza William Pico.*

Orceny: Nosotras tuvimos unas semanas ensayando con él, eso era una cosa loca, él nos hizo unas coreografías tan bonitas. Esos movimientos tan hermosos con las manos. Cuando uno ve los videos todas igualitas, contando nuestro dolor en la danza, sin hablar, cada movimiento un símbolo, un lenguaje y la gente le gusta mucho. El día que el maestro se fue, le hicimos nuestra primera función solo para él, y ese hombre lloraba. Él decía que estaba llorando porque estaba muy emocionado de vernos, de ver la fuerza que teníamos y luego él nos invitó para su festival en Ecuador y fue nuestra primera gira internacional.

Y desde ahí, muchas cosas nos han pasado. Hemos ido a muchos lugares, aprendiendo mucho. Nosotras fuimos a interactuar con las mujeres de Juárez en México. Allá no hay ONGs, allá se reúnen las mamás y por eso las van matando. Aquella que pida por su hija la van matando. Y nunca se habían juntando para pelear, nosotras llegamos allá y les contamos como trabajamos las sobrevivientes, como habíamos hecho MOVICE (Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado en Colombia), como apoyaban las organizaciones para pelear y exigir justicia por nuestras hijas, por nuestros hijos, por nuestros hermanos y esposos. Ellas decían, que les habíamos enseñado muchísimo. Allá ese estado es muy miserable con las mujeres, porque no se ha averiguado ni ha dicho nada de todos los homicidios que han pasado. Esas son cosas que nos ha dejado en la obra en estos seis años de presentación.

**Le pregunto cómo ha sido la experiencia en esos viajes, en esas travesías que ellas han embarcado para llevar la obra a otras víctimas y sobrevivientes.*

Orceny: Eso ha sido muy bonito. Hemos viajado a lugares que ni sabíamos que existían. Por ejemplo, nos llevaron a las zonas de reubicación de las FARC, al Guaviare, a Cononso, a varios sitios, pero es muy difícil, inclusive para nosotras porque económicamente no hay un rublo, porque para el teatro no hay un rublo para esto que se hace. Nosotras hicimos la obra porque Carlos se ganó una beca escribiendo la obra *Antígona Tribunal de Mujeres*. Pero cuando ya la vamos a poner en el papel, lo que hacemos nosotras es poner nuestros textos, nuestra historia desde este lado.

**Continuamos conversando sobre la obra, lo mucho que estoy aprendiendo desde que me he aproximado a la obra y su proceso.*

Orceny: Para mí todo lo que se desprenda de ahí es chévere, porque es lo que hemos hechos nosotras, ir como subiendo peldaños para después nosotras también, en un momento dado mostrar lo que fue la verdad sin cambiarle nada. No te digo, no en todas las funciones son iguales, ninguna función es igual. En unas nos quebramos en otras no, otras se pasa la función y ni nos dimos cuenta, y otras si las vemos como que función tan divina, tan hermosa, pero a veces es el público es el que hace que la función sea bella y hermosa.

No te lo puedo explicar porque a veces estamos con los defensores de los derechos humanos, pero a veces sin tanta cosa también son muy especiales. Porque sentimos ese contacto con la gente, a veces la gente llora, y eso no es nuestra intención, pero al final pasa, es todo eso que pasa, que se movió. A veces tenemos problemas de presentarnos, por la seguridad, que no se puede presentar que no es seguro, que corremos peligro. Mi maestro Carlos es muy seguro, y hemos tenido funciones donde nos hemos presentado sin nada, sin escenario grandote, sin telas si nada. En Santa Marta nos presentamos a las víctimas sin nada, en un bazar, en una fiesta y allá fue hermoso, eso si los pusimos a llorar, pero luego fue hermoso. También la presentamos en New York en la Universidad de Columbia, chicos que estudian arte y español, fueron cinco días, todos los días presentándola a chicos diferentes y allá se dieron las mañan y la subtitularon y en los foros conseguimos comunicarnos, y nos hacían unas preguntan muy bonitas. Eso fue genial.

Comúnmente no nos pagan mucho. A veces no nos pagan nada. A veces solo nos pagan los viáticos, pero nos hemos movido mucho. Mi director es un loco y se manda con toda y nosotras vamos con él. Eso nos inventamos cosas para poder juntar y viajar, nos hemos hasta endeudando. Mi director es un loco, nosotras cuando fuimos para Juárez para México, recibimos una invitación para ir a Vancouver y al director le pareció que estábamos cerquita viajar de México a Vancouver, y como no que desde allá conseguimos mover todo. Finalmente, terminamos presentándonos en Vancouver, allá llegamos.

Y allá llegamos a una iglesia mormona. Nos dieron una habitación y allá nos llevaban mercado y allá hacíamos nuestra comida, eso fue muy chistoso. Allá los

colombianos se organizaron para llevarnos. Una organización de chilenos y uruguayos nos llevaron para una emisora de latinos y eso la gente llamaba y así fuimos a varias emisoras y nos preguntaban todo. Luego de ahí nos invitaron a Toronto. Allá si nos pagaron. Y luego nos invitaron para España y como no teníamos plata para ir llevamos artesanías y cosas para vender, y allá la gente se solidarizó mucho con nosotras.

Una vez hasta hicimos música en un parque. Nosotras ya hemos, en este proceso, aprendido a tocar algunos instrumentos de percusión, maracas, tamboras, y una amiga de la obra, Mayra, toca la gaita y nosotras comenzamos a tocar en los parques y juntamos plata y ya todo el mundo sabía que éramos las Antígonas. Eso ya la gente nos conoce como las Antígonas.

Después viajamos por el sur de España en muchos lugares. Las mujeres colombianas que viven allá y trabajaban con el caso de Soacha y con la Unión Patriótica, partidos comunistas, nos consiguieron muchas presentaciones. Nos presentamos en Madrid para un montón de jueces y fiscales de justicia y después el foro con ellos fue larguísimo, ellos no creían que todo eso pasaba en Colombia. Ese foro fue larguísimo, ellos salían con unas preguntas socio-jurídico-administrativas, preguntas muy largas, pero todas las respondíamos. Ahí estaba el Juez Baltazar Garzón, que sería quien colocaría la demanda al Estado colombiano por el caso de las ejecuciones extrajudiciales, los mal llamados “falsos positivos”, él lo puso ante la corte internacional. Ellos quedaron impresionados. Allí nos acogieron las mujeres de negro que son las palestinas, las sirias, y ellas fueron las que nos ampararon en ese tiempo que estuvimos en España. Después quedamos con una deuda de sesenta millones de pesos, lo que nos salvo es que con el éxito que tuvimos, nos llamaron del Teatro Julio Mario Santo Domingo. Ellos nos pagaron por dos funciones muy bien y conseguimos juntar una gran parte de la deuda.

Ahora estamos tristes porque este año nos habían invitado para ir a juntarnos con las víctimas de la dictadura en Argentina y presentarnos en la universidad de allá, pero pues con la pandemia volvimos a quedarnos en la casa. Eso nos ha impedido mucha cosa.

Nosotras hemos tenido unas funciones muy locas. Una vez nos invitaron a un festival de los derechos humanos en el Atlántico y la policía se entró. Nosotras con el escuadrón antimotines a un lado y por el otro el público. Yo pidiéndole al tipo del

ESMAD (Escuadrón Antimotines de Colombia) que me pasara mis cositas. Eso ha sido mucha cosa, por eso te digo que hemos crecido como sobrevivientes, porque nos ha tocado sacar mucho valor.

**Han pasado casi dos horas de encuentro, así que Terminamos por ahora.*

Segundo encuentro

**Ella me va a contar algo sobre ella. Me dice que es una mujer política, que nació siendo política. Casi cuando la tenía su mamá en la barriga fue que comenzó a militar desde muy joven el Partido Juvenil Comunista (JUCO).*

Orceny: Ingresé a la juventud comunista muy joven y cuando salió en 1984 el Proyecto de Unión Patriótica, yo me uno al Proyecto de Unión Patriótica, porque me parece que es la paz. Es el gobierno de Belisario Betancur y dice no queremos más guerra, vamos a evitar la sangre y comienza unos diálogos de paz con las FARC, que es nuestra guerrilla más antigua en este momento. Desde el 63 estaban peleando una guerra agraria, era una batalla por las tierras. Entonces se sientan en el gobierno de Belisario con las FARC-EP a construir una negociación y uno de los puntos que tiene el acuerdo también la de Uribe, es que dice que va a armar un movimiento político, que el movimiento que saldrá de ahí va a ser avalado por el gobierno y las instituciones. Nace el movimiento político, no nace como un partido. Entonces todos los que quisimos y que veníamos de un partido, yo por ejemplo venía de la Juventud Comunista, nos sumamos a ese movimiento creyendo que era la posibilidad de encontrar paz en Colombia. Nacemos en el 85, y comenzamos a tener las selecciones. Sacamos 9 senadores, 5 representantes, elegimos el presidente de la Unión Patriótica, Jacob Arenas (comandante EP), por cuestiones de seguridad no acepta y el congreso elige a Jaime Pardo Leal.

En esas elecciones fue una votación muy elevada para un movimiento de izquierda, y eso hace que comiencen a matarnos. Hay un plan, el Baile Rojo, un plan golpe de gracia. El Baile Rojo consistió en que la gente que había sido elegida en las elecciones, los empezaron a matar. El primero que matan fue el 30 de agosto del 86 y así, día a día fueron matando a todas las personas que habían sido elegidas para esas elecciones, porque eran todos electos, porque ninguno se llegó a posesionar. Entonces empieza el Baile Rojo a acabar con todas las personas que fueron elegidas. Planes concertados entre el Estado y los organismos del estado para un exterminio y genocidio

del movimiento de la Unión Patriótica, porque la Unión Patriótica, le cometieron un genocidio por razones políticas. La corte dice que es un exterminio, pero nosotros seguimos insistiendo que es un genocidio por razones políticas.

**Es mucha información. Hablar con Orceny es tener un aula de historia de Colombia, de esas de las que todavía no se han escrito tanto como podría. Al transcribir la entrevista sigo preguntándome como no pregunté más, pero es mucha información.*

Orceny: Yo vengo de ahí. Trabajo muy duro con mi compañero, mi padre también era de la UP, mi familia era de la Unión Patriótica. Mi compañero y yo nos metimos de cabeza a trabajar para el movimiento, el querer nuestro era ese. Nos mandaron a los pueblos y la Unión estaba creciendo de una manera arrasadora. Y nosotros ya sabíamos que nos teníamos que salir y nos vamos a ir, pero un día antes a él lo detienen, lo desaparecen y lo asesinan. Fue una detención con desaparición forzada, y lo asesinan. Es el 26 de junio del 87. A él lo detienen aquí en Bogotá, lo desaparecen después y tres días aparece su cuerpo en la carretera de Chipaque. Bueno, aparece su cuerpo en la carretera, lo botaron. Afortunadamente lo botaron, si no yo estaría a estas alturas de la vida buscándolo.

Todas las compañeras mías que les han desaparecido, ellas saben todo, ellas tienen todos los detalles, ellas saben cuándo se los llevaron a las caballerizas, luego los llevaron a tal lado y así. Y uno se pregunta, cómo saben todo eso, y que termina volviéndose una persona de la inteligencia. Y yo me decía a mí misma que es una cosa muy loca vivir esta guerra tan miserable con todo eso.

A mí me vienen a buscar a la casa. Cada año viene gente a buscarme de la Fiscalía y también a amenazarme, así que tocó irme al exilio, pero yo no me aguanté. Viví como un año, pero no llegué porque yo quería. Yo estaba estudiando en Colombia y yo no quería ser un número más de latinos que lavan pisos y baños. Tenía que trabajar todo el día y cuando intentaba estudiar me quedaba dormida. Yo no le hallaba lógica a esa vida. Yo no quería salir de mi país, a mí me tocó viajar obligada. No es lo mismo cuando tu tomas la decisión, porque es un sueño. Pienso yo: eso es una mierda, no tiene lógica.

Así que frente a todo regresé. Cuando volví estaba todo peor. En el 2002 le quitan la personería y matan a Manuel Cepeda Vargas, último que tenía personería

jurídica, lo que quiere decir que ya no puede ser más movimiento. La recuperamos solo en el 2011, porque se presenta una demanda y vuelve a la vida la UP.

**Ella me cuenta como continúa su carrera como abogada y cómo comienza a trabajar en la defensa de los derechos humanos, lo que le hace sentirse viva. Me cuenta que desde su militancia ha sido próxima a Patricia Ariza, quien es una alta referencia del teatro colombiano, de la resistencia y lucha por la defensa de vida, quien también fue militante y sobreviviente del movimiento político de la Unión Patriótica. Orceny me cuenta como hace más 6 años, asiste a los llamados de Patricia Ariza, desde que comenzó a trabajar en el teatro como asistente, secretaria, divulgadora y después como en diferentes intervenciones y performances que construye Patricia con las víctimas y sobrevivientes de la guerra.*

Orceny: Después de llegar del exilio, llego intentando reconectarme, porque la gente estaba dispersa, mucha gente exiliada, muchos asesinados, todo había cambiado mucho. Ahí comencé a trabajar con una ONG que se llama Reiniciar, que es quien lleva el proceso de las víctimas del genocidio de la Unión Patriótica ante la Comisión Interamericana. Llevamos 25 años en la demanda, y ahorita ya llego a la corte.

Entonces yo empiezo a trabajar y a reunirnos con amigos, con aquellas víctimas y sobrevivientes, entonces empiezan hacernos talleres, empiezan hacer un montón de cosas con nosotros, mucho tratamiento psicológico, el que yo nunca tomé. Yo seguí mi carrera y comienzo a trabajar como defensora de los derechos humanos y también con reiniciar que hacemos muchos trabajos.

Y en eso me encuentro con Patricia Ariza la directora y fundadora el grupo de teatro La Candelaria y la Corporación Colombiana de Teatro. Ya nos conocíamos desde el movimiento. Empiezo a trabajar con Patricia, yo era la articulación entre la organización y las personas. Ella montaba los sketches y yo llamaba a la gente para acordarlas de los ensayos. Y después trabajé como jurídica de la corporación, entonces yo ya estaba ahí. Ella es una mujer muy inteligente, muy capaz, todos los sinónimos que tengo para hablar de ella son poquitos. Ella es una sobreviviente, ella fue amiga de mi esposo, ella le hizo un poema a mi esposo y ella me insistía de hacerlo.

Luego, ella comienza a vincularme con algunas cosas así chiquitas, cosas muy pequeñas, pasarelas, acciones de segundo de menos de un minuto, para hacer esas

cosas en la calle, con otras mujeres víctimas y sobrevivientes. Acciones chiquiticas, con otras mujeres víctimas y sobrevivientes, donde nos conocíamos, cositas de pocos minutos.

Un día, Patricia me llama y me dice: pongámonos a trabajar y a reunir todas las víctimas y vamos a trabajar desde la corporación. Eso ya hace seis años. Ahí me junto con las madres de Soacha. Comenzamos a trabajar sobre los mal llamados “falsos positivos” y vienen unas performances, unas salidas a la calle, vienen Manuelas a la plaza, Mujeres a la plaza, El Desplazamiento, algunas performances que se han hecho, y que los trabajamos las víctimas y sobrevivientes. Eran acciones con mucha gente, entonces yo no me veía porque a mí eso me daba pánico.

Entonces un día el compañero de Patricia nos dice que escribió una obra para trabajar con las víctimas en el país. Ahí me llaman para decirme que me han invitado a trabajar junto a las madres de Soacha que siempre han estado juntos en las performances, en las manifestaciones. Ahí fui invitada a trabajar como representante de la UP, y comenzamos a trabajar con un bajísimo presupuesto. Fuimos llamando a las personas para hacer parte de la obra, pero las personas no volvían pues tenían diferentes complicaciones, ocupaciones, porque trabajaban. Se complicó la cosa para algunas personas y yo había hecho mi texto para que otra persona lo hiciera, porque a mí me daba pena. Pero ahí comencé a hacerlo, comenzamos a trabajar a partir de noviembre de 2016

Al principio fue muy difícil. Nosotras no teníamos capacidad de todo eso, pero lo veníamos construyendo, y ellos nos fueron dando fuerza, valorando todo lo que hacíamos. Las actrices de formación sistemática estaban ahí siempre. Al principio fue muy difícil porque nos quebrábamos mucho.

Muchas veces es duro, da mucho pánico ver el público, porque a veces la gente está llorando. A mí de los cuadros que más me impactan de la obra es lo que hace Lina y Ángela de los Montes de María, que luego salimos a cobijarlas, pero en los Montes María se cometieron unas masacres atroces. Las únicas que quedaban vivas eras las mujeres que llegaban a buscar a sus muertos, a sus hijos, a sus esposos, a sus papás, a sus hermanos, a pelearse el destino contra el paraco que la iba a matar por recoger el cadáver. Ese es uno de los cuadros que más me impacta no tanto mi cuadro sino ese. Además, en ese cuadro se canta. Ahí Carlos hace una composición magistral entre las

actrices de la tragedia y nosotras, y entonces lo pega ya con el cuadro de Fanny que también es de la UP y el mío. Ahí hace que la obra no se caiga en la rutina, sino que se eleve otra vez y como también, como ese final que le damos cantando, porque la gente está quedando medio apachurrada. Metemos un disco para que la gente salga con un aire diferente y con otra decisión de ser y de pensar la tragedia.

**Continuamos hablando sobre el texto que ella interpreta en la obra*

Orceny: Ese texto me senté un día hacerlo, recordando el momento en que yo estaba en la casa con mi marido, el día que él desapareció, donde cuento la historia del como él se va a hacer unas diligencias, porque teníamos una fiesta de despedida, y había una fiesta de la zona de la Unión Patriótica, y nosotros nos estabas yendo porque estábamos amenazados.

Ese día comienza mi angustia, porque él no llega almorzar. En esa época había bíper, pero él nunca respondió. Ahí comenzó mi angustia, hasta que entra una llamada al fin de la tarde de un policía que dice que es un policía de tránsito, diciéndome que él va a ser llevado. Me voy a buscar mi marido, pero él ya no está ahí. Y comenzamos a buscarlo en las comisarías, hospitales y todas partes. Así pasa un día y luego me dicen que hallaron un cadáver. Ahí me desplazo a ver el cuerpo y hago el reconocimiento de él. Entonces, comienzo hacer ese recuento, y escribí como dos hojas que se podían decir en dos o tres minutos, y así sale es texto de lo que yo digo. Porque la fiscalía delegada para los derechos me llama todos los años a actualizar mi versión para que el caso no se archive.

De ahí sale el texto, fue muy difícil luego leerlo. El director nunca me quito nada, solo hizo algunas modificaciones para que quedara como esas cosas del arte. Él solo me pedía voz, decía que yo perdía la mirada. Era lo único que nos corregía, él me pedía voz. Yo llevaba las fotos y ponía un baúl en el piso. Entonces la escena se fue modificando, pero el texto nunca. El director nos ha dado esa libertad de poder modificar las cosas, de conversarlas, de que podemos proponer.

**Le pregunto sobre como fue el proceso del montaje.*

Orceny: Nunca hubo un taller. A nosotros nos pusieron ahí, nos preguntaron que queríamos decir, y nos fueron poniendo tareas como traer cosas de los hijos, ir escribiendo nuestros objetos, ir creando nuestras escenas, todo fue absolutamente

colectivo. El montaje fue totalmente colectivo. Las mamás llevaban todos sus objetos y hacían sus escenas y Carlos iba dirigiendo, diciendo como podía ir. Las actrices componían su escena creaban sus danzas, sus movimientos, y así pasamos varios días ensayando. Escogíamos en un día un solo cuadro.

Por ejemplo, Mayra compone las dos canciones que tiene la obra. Ella es una cantadora, ella es de la UP. También ella duro un año en la cárcel en Cartagena, matan a su compañera por cosas políticas y ella le compone una canción. Mayra es una cantadora, y toca la gaita, pero nunca se sintió capaz de hacer su pedazo ella diciéndolo, nunca pudo. Siempre se quebraba, siempre. No tuvo capacidad emocional para decirlo. Ella dijo: si quieren me gravan, entonces yo continuo en escena, pero nunca lo ha podido hacer en vivo y en directo, nunca.

**Le pregunto sobre el entrenamiento teatral. Ella me cuenta como el director resolvía eso por medio de instrucciones técnicas.*

Orceny: Nosotras ensayamos cosas muy técnicas de movimiento de luz, de público, esas cosas técnicas para montar la escena. Primero fue la escena y después empezaron, después de montar todas las escenas. Nunca las habíamos pegado, entonces fue cuando llego el Maestro Wilson Pico. Él empieza a ver los monólogos y el crea las danzas las coreografías que unen los monólogos, las escenas. Él nos ensayaba todos los días. Ya después que él se va, entonces el director nos trae una bailarina. Ya con la bailarina, para que nos reforzara todo lo que nos había enseñado el maestro, y hacemos las cosas que ella ya nos reitera como los movimientos cuando quedan sucios, como debe quedar la mano a 180 y todo eso. Francesca vino a reforzar todo lo que aprendíamos.

Cuando comenzamos a bailar fue muy chistoso pues no estábamos acostumbradas a bailar esas músicas. Nosotras bailábamos chuchucu, y él hacía unos movimientos todos estilizados, él movía las manos y se movía y era una belleza. Ahí nos ponía música clásica y esas músicas para bailar y a mí me da vergüenza, pero él hacía unas cosas tan lindas, pero parecía que todo era bello, como un juego. Él le metía la mano al cielo y así comenzamos a jugar con eso, todo fue como un juego. Comenzamos a jugar con nuestras manos, es que fue como un juego, si lo hubiéramos tomado como trabajos no lo hubiéramos podido hacer. Nosotras veíamos el espectáculo tan bello que parecía que estábamos jugando. Ya con la bailarina, con

Francesca fue diferente. Ella nos andaba más duro: parecen derecho, muévanse así, esto es así, estire el brazo. Con ella fue de mucho más pánico que con el maestro.

Luego viene Patricia y nos enseña de escena, nos agarra y con ella trabajamos muy duro, esto lo podemos hacer esto, esto tienen que decirlo más fuerte, aquí pueden bajar la voz, nos ubicamos en el espacio, todo lo escénico fue con Patricia un trabajo muy arduo. Luego Carlos las actrices y Patricia, son las que era la directora de escena armaron los vestuarios y eso, Patricia fue la directora de escena.

Para nosotras fue muy bonito el montaje porque salíamos como muy orgullosas de lo que habíamos hecho, molestábamos con nuestros movimientos, que la cadera así. Había momentos en que nosotras nos poníamos a jugar hasta las actrices terminaban ahí, cuando llegaba el director se ponía nervioso. El proceso fue muy bonito porque todo el mundo nos ayudaba, nos enseñaban todo porque nosotras no lo sabíamos.

Cuando comenzamos las danzas fue extraño, porque yo estaba acostumbrada a bailar, pero mi música chucuhucu, pero nos ponían música clásica música para bailar eso, y yo sentía vergüenza con el maestro porque el sin música hacía unos movimientos tan bellos con nuestros cuerpos que yo sentía una pena con el maestro, porque el sin música hacía unos movimientos tan bellos con nuestros cuerpos y el hacía unas cosas, además que tiene un cuerpo elástico, tiene un cuerpo con unas facciones para hacer esas cosas bellas, el movía su mano así y uno decía está metiéndole su mano al cielo , más o menos porque su rostros y su todo . Empezamos con eso, a jugar con nuestras manos, casi todo fue como un juego, porque si lo hubiéramos tomado como trabajo o alguna cosa no lo hubiéramos hecho, o sea nosotros veíamos el espectáculo tan bello que nosotros creíamos que estábamos jugado y terminamos en otra cosa.

Ya después con Franchesca, nos andaba, parecen bien, esto dicen que hacerlo con este brazo, con ella fue con mucho más pánico que con el maestro.

Para nosotras era lo mejor que fuera así como un juego. Nosotras terminábamos muy alegres de lo que habíamos hecho. Salíamos hablando de los movimientos. Por eso te digo que el director también cambió y pasaba ese trago amargo de vernos jugar, y luego ya nosotras nos volvíamos a componer y poner muy serias. Nosotras jugábamos a la lleva. Pero tuvimos que hablar y entender que tenía que ser como un juego construir eso, porque ya era muy pesado el resto. Y nosotras ya lo empezamos a ver como es, un juego serio, pero a divertirnos o si no nos hubiéramos suicidado.

Si, para eso fue eso. Yo nunca asistí a un psicólogo. Yo nunca fui en los 32 años de muerto Jorge Alfredo, nunca fui a un psicólogo. Además, que no fue solo la muerte de él, sino de muchos amigos, y yo nunca he ido al psicólogo. Y a veces sentía como ese dolor en el pecho y en la cabeza de no saber qué hacer, si, ¿qué hice? De no saber qué hacer, como pensar, que no hice nada con esa actitud.

El estar ahí. El dolor de nosotras lo convertíamos en abrazos. Ellas comenzaban a contar anécdotas de los hijitos, acordarnos y decir cosas o a reírnos de los errores que habíamos cometido en algún momento. Entonces eso comenzó a ser como una catarsis, de estar con alguien que entendía cuanto podía doler ese día que conmemoraba un año más del homicidio de su hijo. Era como llorar, llorar colectivo, eso era bálsamo, como el mejor psicólogo. O sea, estar en frente de tanta gente era como el mejor psicólogo para nosotras, porque hablamos todos los días sobre ese odio, sobre hacer algo con esa rabia y esa impotencia que sentíamos. Esa gente se volvía en el mejor psicólogo, esa gente que estaba ahí dentro y yo que estaba gritándoles.

Entonces se convirtió algo muy importante. Eso era. Como eso que a veces anhelábamos estar todas, en los viajes. En el bus íbamos hablando, ellas iban contando de su vida, ella que hacía y yo con mi feminismo incipiente, y yo les decía: chicas, hoy me leí tal libro, y que las mujeres nos tenemos que amar, y les compartía eso que leía. Es que yo les decía: nosotras somos las mujeres que estamos velando por esa memoria y también por la verdad, cuando ellas tenían audiencia. Nosotras, el grupo iba y cantaba el día de las audiencias de ellas, en la calle y entonces eso se volvió como una catarsis, una colaboración mutua. El día que yo tenía que ir a la diligencia, ellas me esperaban y nos reíamos de cuando la fiscal me decía vuelva el otro año.

**Conversamos sobre los miedos escénicos. Le pregunto sobre cómo ella ve el miedo*

Orceny: Nosotras le hemos perdido miedo al miedo. Hemos tenido que volvernos tan fuertes que nos desterraron el miedo. A una de nosotras, a Mayrita, le toco irse del país porque las amenazas fueron muy fuertes, pero el resto por la obra no hemos tenido amenazas. Igual, no nos da miedo, cada vez le seguimos sumando a la obra más masacres, más datos, estamos actualizando con lo que va pasando. O comentábamos cuando nos encontrábamos con otras víctimas y sobrevivientes. Cuando nos encontramos con María, una mujer Wayuu que la desaparecieron los

paramilitares, pero antes la habían vulnerado, la habían violado, la habían torturado. Entonces apareció el cuerpo, y ver como de esos hechos tan tristes hacíamos fiesta, pues porque María ya no iba a sufrir tanto buscando el cuerpo, ya había rescatado el cadáver del cuerpo de su hija de ese mundo de las tinieblas. Entonces nos reuníamos y eso nos servía a nosotros para pasar ese trago amargo. Por eso te digo que fue como el mejor psicólogo para nosotras estar reunidas. Todo fue como esa catarsis, no sé cómo llamarlo, fue como el mejor psicólogo para muchas de nosotras.

Ellas se echaban sus tragos antes de la función, pero nunca se había dado cuenta el director. Hasta que un día vio que la botella de gaseosa estaba con trago. Y ellas le dijeron: si no fuera así, no podemos salir a la escena. Y bueno ahí él dijo que le preocupaba. Pero era más por hacer la recocha, y el director también comprendió eso y a veces hasta llevaba algo para brindar y eso nos conectó mucho.

**Seguimos hablando, contando historias de las escenas. Le pregunto sobre cómo es para ella eso de estar en cada función hablando, trayendo sus recuerdos.*

Orceny: Yo nunca lo hago, así como mecánicamente traer mis recuerdos, pues duelen, pero los intento traer como de la mejor manera motivada a traer la memoria, de que no se pierda la memoria, que no se pierda la memoria viva. Cada vez que yo me paro en el escenario es como mantener la memoria viva de esos hombres y mujeres que asesinaron.

Hay funciones que pasan rápido. Yo creo que a veces es el público, yo creería, funciones que son rápidas, que estábamos muy bien de energía y como que lo único que queremos es que la función saliera bonita. Pero había otras que nosotras decíamos que función tan pesada, no sé qué era, si el público, el espacio, la gente.

Nunca una función es igual a otra, unas pasan muy rápido, otras se demoran muchos, a veces nos culpamos cuando se nos olvidan datos importantes. Luz Marina ahí dice: yo no dije lo de los desplazados, o se nos olvidaba algún texto. La única que no tiene ese problema es Mayra porque siempre dice lo mismo porque está grabada. Entonces esas no son las mejores funciones.

Nosotras nos volvimos críticas de nosotras mismas, nos volvimos muy duras, cada vez marcamos más las cosas y cuando una la embarra se cobra, pero las actrices en solidaria siempre llegan y nos dan fuerza.

**Me cuenta como la obra también cambió desde que la señora María se exilió en Suiza. Me dice que la señora Luz Marina Bernal, otra de las madres participantes de la obra, también ha sido amenazada.*

Orceny: A doña Luz Marina Bernal también la han amenazado mucho, pero ella dice que no se va. Además, ella dice: yo parí un hijo, pero mi hijo me parió a mí para ser defensora de los derechos humanos. Esa mujer se ha construido muchísimo, ella es una mujer excepcional. Ella es una estudiosa, ella te da fechas de todo, de todo cuanto hemos hecho, en cuantos países hemos estado. Ella tiene un récord de todo, ni las actrices ni nadie, ella sabe todo. Sabe cuándo estrenamos. La obra ha cambiado mucho y nosotras también. Nos hemos vuelto muy guerreras, pero yo por ejemplo siempre siento miedo cada vez que me presento. Yo todos los días siento pánico y siento que hago mi papel y llevo en papel una narrativa diferente, pero que al mismo tiempo es igual.

**Le pregunto cómo se construye esa relación con las actrices de formación sistemática*

Orceny: Nosotras somos muy unidas, ya que las actrices, ellas, son las que nos han construido, quienes nos han ayudado a construir el papel. Es con ellas que compartimos nuestra historia. Nosotras nos sentimos muy agradecidas con ellas y ellas con nosotras, porque ellas son mujeres que no son egoístas con sus conocimientos de las artes, ellas son las que saben que, en un momento de apuro, ellas pueden hacer algo, alguna maniobra teatral. En el momento que hemos entrado en pánico nosotras, que nos ponemos a llorar, ellas son tan profesionales, tan valientes y sonoras con nosotras, que saben que, si nosotras nos ponemos a llorar en plena función, ellas salen en un espectáculo teatral como si estuviera ensayado. Ellas saben que nosotras allí nos vamos a quebrar y salen y nos sacan de la mejor manera que ellas consiguen hacerlo. A ellas les ha tocado esto y han abrazado a la persona, y le han dado consuelo, y estamos en vivo y en directo, donde no pueden decir corte, y nos rescatan. Nos dan el abrazo, ese abrazo amoroso de mujer, de actriz, pero ellas son esas magas que hacen eso. Ellas lo han hecho y han soportado tanto nuestro dolor que se volvieron grandes a raíz de eso, porque eso no es fácil. Entonces ellas salen nos sacan con amor y todo el mundo dice que escena tan linda. No, eso no estaba ahí. Lo que pasa es que yo me quebré y ellas llegaron y nos dan apapachos de teatro. Ellas son excelentes y la gente

creo que somos muy buenas actrices, pero nosotras a veces salimos y seguimos llorando tras escena.

Ya nos pasó que una vez María no paraba de llorar y nosotras no sabíamos que hacer y tú sabes que un segundo en escena sin que este alguien es grave. Entonces ellas salen en escena, hacen alguna danza, para no dejar a la persona que esta atrás porque tiene que salir a otra escena. Por eso te digo que somos diferentes, pero son unas valientes al saber trabajar con nosotras. Muy receptivas del dolor nuestro y lo han vuelto teatro, que todavía mucho más lindo, porque no se pegan al texto y nos sacan de unas lagunas impresionantes.

Es eso que hemos logrado empatar en ese vivir, en esa convivencia tan bonita. Todas tenemos un carácter muy difícil y nosotras nunca hemos tenido un problema. Yo creo que nos tenemos mucho respeto, respeto a nuestro dolor. Es un apoyo, y es un apoyo también con las actrices, es de mucho cuidado de apapacharnos.

Nosotras respetamos a las actrices por lo que saben y ellas a nosotras por nuestro dolor. Es una cosa mutua y es un apoyo dar un abrazo y nosotras también cuando ellas están tristes y llegan, nosotras les damos un abrazo.

A nosotras nos dieron unos pinceles para volver nuestra historia en un drama que nos ayuda a salir de allí. No queremos es que eso se repita, no queremos que ninguna madre tenga que ir a enterrar de esa manera a sus hijos. Que no existan más Antígonas, que podemos cambiar el final. Aunque tristemente esto seguirá pasando

Necesitamos la verdad así sea dolorosa. Para que nos digan la verdad, así sea horrorosa, quiero que me lo cuenten y ese día voy a llorar muchísimo. Pero no solo voy a llorar, sino que me voy a sentirme feliz que se va a saber la verdad y no van a permitir que esto se repita. Yo creo en el perdón, pero no en el olvido, porque creo que tiene que haber memoria para que no se repita. Yo no quiero odio, ni que maten a nadie, yo no quiero que hagan nada, simplemente no quiero que se vaya esa memoria.

A mí me preguntan: ¿usted quiere perdón? Y yo digo que sí, pero yo no olvido, para no hacer lo mismo, yo no quiero el ojo por ojo o el diente por diente. Yo quiero que tengamos memoria para que estos genocidios no se repitan. Y nosotras somos custodias de esa memoria. Entonces somos las que estamos ahí, las que estamos buscando, y aprendiendo.

Encuentro con Fanny

3 de septiembre de 2020

Es nuestro primer encuentro. Se poco de ella. He encontrado algunos documentos, archivos, videos, que se han hecho sobre la obra, y hay participantes de la obra que son más notorias. Fanny es alguien de quien he encontrado poca información. He visto repetidas veces el video de la obra **Antígonas Tribunal de Mujeres, que es el tema que orienta en gran parte nuestra conversación. En la obra, cada mujer representa su historia, su vida, sus dolores, sus luchas y sus resistencias. Cada una lo transmite de diferentes formas, llevan algunos elementos que guardaron de sus seres queridos, algo que les representa y de cierto modo les corporifica en una temporalidad compartida en cuento transcurre la escena.*

En su primera aparición, Fanny entra en el escenario, se aproxima al tribunal, camina lento, con una regia presencia. Ella lleva en sus manos un cuadro grande, que muestra el rostro de un hombre de unos cincuenta años. Sus palabras son pocas y son las actrices de formación sistemática que la asisten en escena (A1/A2) quienes relatan la historia de Fanny, mientras ella continúa en silencio andando por el escenario con su cuadro. Al fondo del escenario pasan imágenes de familias, campos, movilizaciones políticas, funerales, que son proyectadas durante la escena.

Fanny: Él era mi padre, Antonio Palacios. A él, a mi hermano Camilo, a mi hermana Yanet, a mi hermana Blanca, y mi cuñado Rodrigo, los asesinó el Ejército Nacional.

A1: A ellos los asesinaron por ser de la Unión Patriótica. Los soldados simularon un combate, asesinaron a la familia de Fanny.

A2: Dijeron que habían caído en combate y que eran guerrilleros.

A1: Eran cuarenta soldados, pero el único que disparó fue el General Cruz Amaya

A2: Ese criminal mató al papa y los hermanos de Fanny, y dos muchachos más que traían presos desde el Tolima.

A1: En premio a esa masacre, al Coronel Cruz Amaya sus superiores del Ejército Nacional de Colombia, lo enviaron a un curso de ascenso a los Estados Unidos.

A2: Pero Fanny, doña Guillermina su mamá, y sus hermanas sobrevivientes junto con el abogado Eduardo Umaña Mendoza, demandaron justicia.

A1: Y la justicia condeno a este criminal asesino a treinta y cuatro años de prisión, pero lo declararon loco y nunca pago cárcel.

A2: Al funeral del padre de Fanny y de todos sus hermanos asesinados asistió toda la región.

A1: Él era un hombre bueno que fundo barrios y luchó por la vivienda

A2: Al abogado Eduardo Umaña Mendoza lo asesinaron en su casa unos sicarios

A1: Era un defensor de los derechos humanos.

(Las Antígonas salen del escenario)

**Fanny es una mujer que vive en Soacha, proveniente del municipio de Fusa Cundinamarca en donde su padre, hermanos y otros familiares fueron asesinados por pertenecer al movimiento de la Unión Patriótica. Nuestro encuentro transcurre mediado por el Zoom, ese espacio extraño que nos acerca al mismo tiempo pero que nos distancia. Ella acaba de llegar a casa, pues trabaja de cajera en un mercado del barrio periférico donde vive y en el cual ha trabajado durante todo este tiempo de pandemia. Ella riendo me dice que ha perdido tanto el miedo en los últimos tiempos, y cree tanto en la vida que ni el virus puede con ella.*

*Nos presentamos, conversamos un poco sobre los términos, el proyecto, el clima, la pandemia. Le pregunto a Fanny sobre su vida, sobre cómo llegó a ser parte de **Antígona, Tribunal de Mujeres**.*

Fanny: Para yo estar ahí... mi padre era miembro de la Unión Patriótica. Él era muy activo, a él le gustaba mucho ayudar a la gente, sobre todo a la gente más necesitada, entonces a él lo asesinan. Cometan una masacre la décima tercera brigada del ejército, lo asesinó en Fusagasugá. Ahí asesinaron cinco miembros de mi familia. Ahí comenzó la lucha, porque mi madre nunca se quedó callada, ella siempre denunció y dijo que él fue asesinado por ser de la Unión Patriótica no por ser un criminal. Así después mi mamá tuvo que exiliarse y nos quedamos con mi hermana.

Entonces por la lucha, por la Unión Patriótica yo conocí a Orceny que también fue militante de la UP, y ella estaba trabajando en la Corporación Colombiana de Teatro. Entonces ella me invitó para ir allá y yo acepté la invitación. Ahí comenzó eso para yo pertenecer al grupo de teatro. Yo de teatro no tenía ni idea. Nunca había hecho nada, nunca había visto ni una obra de teatro, eso para mí fue muy nuevo.

Por mi parte yo no tenía ni idea. Nunca había participado de nada, entonces varias de mis compañeras que ya habían participado en otras obras de teatro y de esas performances me dieron mucho ánimo y me hicieron sentir bien, como de familia y así pude comenzar.

**¿Cómo fue ese comienzo, qué hacían, cómo fue el proceso?*

Fanny: El proceso fue bonito, porque en un comienzo el director Carlos nos pidió que lleváramos algo representativo de nuestra familia, nuestros recuerdos y eso que tuviéramos para armar la obra de teatro. Entonces cada uno aportó lo que nos había quedado, porque por ejemplo en el caso de mi familia a nosotros, aparte de que nos asesinan la familia, nos saquean todo lo que teníamos en la casa y prácticamente lo que no se llevan nos lo quemaron. Entonces no nos quedó nada de la familia allá en el campo. Entonces de los poquitos recuerdos que yo logré recoger, que de pronto habían quedado en la casa de algún familiar o eso, entonces yo llevé como lo más representativo.

**¿Qué llevaste?*

Un amigo tenía una foto que él mismo había pintado, una foto de mi padre. Entonces, yo llevé ese cuadro que con el que salgo en la obra de teatro. Lo único que tenía de él.

**Conversamos sobre las apariciones de Fanny en la obra, sobre como noté que en particular y a diferencia de su escena en relación con las de las otras mujeres, el relato de su historia es casi todo relatado por las actrices de formación teatral (A1/A2)*

Fanny: Si, es que en un comienzo cuando empezamos armar la obra de teatro, yo no me sentía capaz yo misma de relatar lo que había pasado. No podía. Entonces

con las compañeras y Carlos que es el director, conversamos para que fuera así, y para que fueran las actrices quienes contarán la historia de mi familia. Pues era más porque yo me desmoronaba, me desmoronaba contando la historia, y además mi mamá murió cuando estábamos comenzando la obra y eso era muy duro. No lo lograba.

En mi escena el texto que ellas dicen es el relato que yo cree, de lo que le pasó a mi familia. Ese texto yo lo relato, es el caso de mi familia y entre todos lo fuimos armando para que quedara así. Todas las del grupo, las actrices, Carlos, porque yo no quería hablar, pero quería estar en escena con esas mujeres y aprender.

**Al escuchar este relato, me pregunto, ¿cuál es el sentido de yo estar haciendo estas preguntas y qué incomodo pueden ser mis preguntas?... Se lo manifiesto a Fanny.*

Fanny: No, esto es importante, es necesario. Ya en este andar con mis compañeras, que me han dado tanta fortaleza, que ya puedo relatar un poco más, me siento más en confianza para hablar, porque antes realmente no era capaz, no podía.

El teatro si le da mucha fuerza a uno para relatar su historia, para uno contar, para que se sepa lo que realmente pasó y que uno pueda relatar a los demás lo que realmente pasa en Colombia y eso a uno le da fuerza, le da coraje. Yo antes no era capaz de decir nada. A mí me preguntaban si yo era sí o no, como que no me gustaba hablar, siempre he sido muy tímida. Yo siempre fui muy callada, pero ellos me han enseñado mucho a mí, ya la logro.

**Conversamos sobre los cambios que ella ha sentido desde que hace teatro.*

Fanny: Me siento más relajada, más viva, me siento viva, al poder expresar mis sentimientos. Yo me siento viva, fuerte. Yo he participado en pasiones, desfiles, en performances con la Corporación de Teatro. He participado en algo cortico, esas escenas que son pequeñas que ha hecho Patricia con las otras víctimas. Antes me daba cosa, pero ahora me le mido a todo. Después de Antígona yo ya me siento más confiada, es que en la corporación uno se siente tan bien que se siente como en familia, que le dan a uno la confianza para poder expresarse y eso es único.

**Continuamos conversando con Fanny sobre los viajes que han tenido con la obra, el encuentro con otras personas que han vivido situaciones parecidas.*

Fanny: Uno se siente bien sabiendo que en otros países se interesan más por saber la realidad del país que aquí en Colombia. Por ejemplo, en Estados Unidos que es un país tan difícil, tuvimos mucha acogida, nos quedamos aterradas que los mismos jóvenes lloraban al ver y escuchar nuestros relatos. Entonces uno dice: ellos como realmente se interesan por escuchar nuestras historias, por saber lo que realmente pasa, ver que le prestan atención, de saber que está pasado. Yo al principio de la obra, cuando comenzamos las funciones, sentí miedo, pero ahora ya no. Si uno se pone a sentir miedo, pasa lo que pasa, por eso es que nos han tenido calladas siempre. Pero que la gente se entere. Uno ve que hay gente que se conmueve y eso es importante y se siente uno haciendo algo que vale la pena.

Por ejemplo, nosotras tuvimos un encuentro con las Madres de Mayo, las madres de Argentina. Eso también conmueve porque uno sabe que no es el único país que pasan estas cosas, y ellas nos dieron fuerza. En Canadá también estuvimos con indígenas que también desaparecieron a sus familiares. Y saber eso le da a uno fortaleza y ganas de hablar y que la gente sepa lo que está pasando, porque generalmente los gobiernos repiten esas realidades. Yo pienso que a los gobiernos no les conviene que el pueblo en general sepa la realidad de lo que pasa, haciendo ver a algunas personas malas y por eso tratan de que la gente no se entere de lo que pasa. Ese miedo es el que nos toca vencer, ese miedo de que nos pase algo, por eso es que nos tienen intimidados. Yo viví mucho tiempo de mi vida con miedo, viva pero muerta.

A mi madre le tocó salir exiliada. A nosotras nos tocaba cada nada cambiar de ciudad. Fue duro ocultarnos, quedarnos calladas, no decir nada. En un comienzo todo el mundo decía: era un poco de guerrilleros que por eso los mataron. Y uno saber todo y uno tener que callarse, es duro. Cuando ocurrió la masacre de mi familia, mi hermana y yo, qué fuimos las que quedamos, teníamos niños pequeños, entonces uno por miedo, más por cuidarlos a ellos, uno se queda callado. Lo que hace uno es ocultarse, hacerse el loco, porque uno no tiene derecho ni de defenderse ni nada.

**Seguimos hablando. Es un momento muy duro a pesar de que Fanny lleva elaborando su relato y su dolor, como ella misma me lo dice, hace tanto tiempo.*

Percibo como tocar estos temas hace que vuelvan esos momentos duros (duro es una palabra que me acostumbró a escuchar bastante últimamente). Así que, para suavizar el momento, volvemos a hablar de Antígona, de toda esa potencia que ellas han llevado, han conseguido llevar, no solo al espectador sino a ellas mismas. Le pregunto que, si comenzarán una nueva obra, si ella podría hacer su relato

Fanny: Claro. Yo creo que si comenzara ahora yo sería capaz de relatarlo, porque ya me siento más confiada, porque ya me he quitado la timidez y, sobre todo, el miedo de estar frente a la gente. Ahora ya puedo contar esa historia de mi familia. Yo ahora ya he reemplazado a varias compañeras, y me ha tocado aprenderme los textos jejeje.

**Le pregunto sobre las coreografías en la obra, las danzas que fueron dirigidas por el maestro ecuatoriano Willian Pico, sobre la danza, el movimiento*

Fanny: Pues yo realmente no estuve en ese momento, yo llegué en las últimas clases de él. Me hubiera gustado más para tener más expresión corporal y aprender con él, por eso no salgo en varias coreografías.

**Ese momento damos bastantes risotadas. Fanny hace una especie de parodia con la parte del cuerpo que la cámara nos permite compartir, de los movimientos que ahora aprendió. El cuerpo de Fanny toma otro movimiento, (mientras escucho la entrevista el cambio del tono de voz y nuestras risas me hacen ver el video de nuevo y observar cómo la corporalidad de Fanny cambia. De cierto modo fue un salto de espontaneidad), me dice que ya sabe todas las coreografías. “Ya las saco perfecto” me dice. Nos movemos juntas a la distancia. Le pregunto a Fanny sobre cómo se siente el cuerpo con esos movimientos.*

Fanny: Relajado. Uno ya se relaja y lo disfruta y se siente tan bonito hacer todo eso, aprender después de vieja todas esas cosas y uno sentirse de nuevo joven. Darse cuenta que toda la vida tuve un cuerpo escondido, pero ahora yo ya me siento mejor. Antes me costaba mucho trabajo, no más salir con la foto aún me duele, pero lo disfruto más. Por ejemplo, solamente hablando con las de Canadá eso ya fue tremendo. Con ellos, además de la obra y las charlas, hicimos algo cortico, o sea armamos una especie de obra de 15 minutos con la gente que nos invitó y las mostramos al público intercalado con los grupos.

También fuimos a una zona de transición veredal en los procesos de desarmamiento y reincorporación de las FARC. El proyecto era llevarla a varias zonas, pero no se pudo, pero logramos llevarla al Caguán. Digamos, cuando fuimos allá, les mostramos como armar una obra de teatro, en el grupo como hay actrices profesionales pues nos ayudamos entre todos, y allá trabajamos con la gente unos días y se armó una obra de teatro, y ellos al final la hicieron después de nuestra obra de teatro y les quedo bonita a pesar del tiempo. Y eso es muy bonito, porque al final compartimos historias muy similares y nos dábamos fuerza.

Pues allá había muchos indígenas que nunca habían estado en la ciudad y eso, pero al final uno comparte bonito, porque al saber quién es uno, ellos le abren la confianza, y ahí uno puede hablar y cambiar las experiencias, saber que estamos en las mismas denuncias.

Hay veces que uno ve que la gente se conmueve tanto que le da a uno también esa nostalgia. Es duro. Como, por ejemplo, en días especiales como el día de la muerte de la familia, el día de la masacre, son ocasiones que son muy fuertes para uno... (*silencio*). Es una forma de hacerles un homenaje a ellos, de que su muerte no pasó en vano.

**Conversamos sobre la relación con las actrices de formación sistemática.*

Fanny: Al comienzo las actrices nos han hecho sentir como si ellas también vivieran nuestro relato, nos dan apoyo. A veces, cuando se nos olvida una escena o nos ponemos mal, ellas están ahí para ayudarnos, ellas también sienten y comparten nuestro dolor como si fuera de ellas, es como que todas somos una, es muy fuerte porque somos juntas. Nosotras nos reunimos, nos damos un abrazo y eso nos vuelve a fortalecer. Patricia es una maravilla, nos ayuda mucho que uno se siente tan bien. Ella nos ha dado tantos talleres, nos han acompañado mucho, es una súper mujer.

**¿Cómo es la Antígona de Fanny?*

Fanny: Soy la Antígona que quiere enterrar a su hermano, la que quiere que se sepa la verdad, y ahora me siento una heroína, me siento tan fuerte que jajajajajajaj

Yo cambié demasiado, porque ni siquiera había terminado el colegio, ni había llegado a bachillerato y yo comencé mi hacer, mi teatro, y comencé a estudiar. Me dieron ganas y terminé mi colegio y hasta hice cursos técnicos en el Sena. Yo no había estudiado, quien sabe por qué. Yo creo que, por descuido, pero yo creo que sobre todo por falta de motivación. Pero eso cambió, ahora ya es diferente. El día que conocí las Cataratas del Niágara dije: ahora si me puedo morir Jejeje

**Conversamos sobre presentarse al público, sobre esas presentaciones que recordamos más.*

Fanny: Uno, en el Teatro Centro Mayor. Yo tengo un hermano que se quedó exiliado en Uruguay y el vino una vez desde Uruguay para verme y eso fue una función muy especial, era un homenaje también para él. Él no se imaginó que había armado algo así, fue muy conmovedor, él no imaginaba tanta gente que quería vernos, saber la historia, personas llorando con nosotros.

**Estamos terminando nuestra conversa, intentando cerrar este encuentro, pues ya llevamos casi dos horas, pero antes de terminar Fanny de la nada me dice: alguien que yo admire mucho es la señora Luz Marina (Actriz del grupo, madre de los mal llamados “falsos positivos”).*

Fanny: De las personas que yo admiro mucho es a la señora Luz Marina, porque esa mujer tiene una expresión, es una mujer muy luchadora que no se queda callada en ninguna parte, es frentera, es de admirar.

**¿Ella cuando comenzó era así?*

No ella no era tanto. Ella ha cambiado mucho desde que comenzamos con la obra, pero ahora es una mujer tan admirable. Se sentó al lado del expresidente Uribe y le dijo su verdad, esa mujer yo la admiro mucho. La fuerza que tiene ella es muy admirable. Es súper uno estar con ella, ella le da a uno mucha fuerza para seguir contando, de salir adelante.

Lo que pasa es que los colombianos son muy conformistas y seguimos creyendo que es así. Por ejemplo, a los jóvenes los mataron porque se lo merecían. No somos capaces de alzarnos, de hacer una protesta bien, bueno para que no siga pasando.

La gente vive llena de miedo. Pero doña Luz Marina no tiene miedo, ella es increíble. Y yo creo que si salieran más cosas y yo tuviera más tiempo para participar yo lo haría con ella.

Tomado del Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-139779>

SECCIONES **EL TIEMPO** SUSCRÍBETE X \$900 1ER MES INICIAR SESIÓN MIS NOTICIAS

MASACRE EN FUSAGASUGÁ

Siete personas sin antecedentes ni pleitos conocidos fueron masacradas por desconocidos que las fusilaron en una casa en un sector marginal de Fusagasugá (Cundinamarca). Entre las víctimas hay un miembro de Unión Patriótica (UP). Un testigo de excepción sobreviviente al ataque dijo que la masacre ocurrió hacia las 2:45 de la mañana, cuando los homicidas asaltaron la vivienda, ubicada en el barrio Los Comuneros, y obligaron a sus víctimas a ponerse de bruces sobre el piso antes de darles muerte.

Por: **REDACCIÓN EL TIEMPO** | 19 de agosto 1991, 12:00 a. m.

Compartir Comentar Guardar Reportar

Los homicidas vestían prendas militares y llevaban fusiles, dijo Belmira de Palacio, quien se salvó providencialmente y salvó a dos niños, una pequeña de cuatro años y otro de tres meses.

Entre las víctimas figuran Antonio Palacio Urrea, 65 años, de UP, y sus hijos. Los atacantes viajaban en dos camionetas blancas.

Ponte al día Lo más visto

Ativar o Windows
Acesse Configurações para ativar o Windows.

Portada

La información oficial indica que los autores de la masacre rodearon la vivienda e ingresaron por varios costados para evitar que las víctimas escaparan al ataque. En el lugar las autoridades encontraron los cadáveres de dos desconocidos que, al parecer, fueron llevados al lugar por los criminales para darles muerte allí.

Las autoridades se declararon desconcertadas ante el trágico episodio, sin antecedentes en esa pacífica región. Hasta anoche no había ningún retenido en relación con el hecho, que conmocionó a Fusagasugá y sus alrededores. Muertas siete personas en una vivienda en Fusagasugá. Siete personas, entre ellas dos mujeres, fueron asesinadas ayer por un grupo de desconocidos que vestía prendas de uso privativo en una vivienda rural situada en el barrio Los Comuneros.

El crimen múltiple ocurrió a las 2:45 de la mañana cuando cerca de treinta hombres, que se desplazaban en dos camionetas de color blanco, llegaron hasta la vivienda y asesinaron a los ocupantes cuando dormían.

Cinco pertenecían a una misma familia y fueron identificadas como Antonio Palacio Urrea, de 65 años, simpatizante de la Unión Patriótica (UP); la estudiante de octavo de bachillerato Blanca Cecilia Gómez, 18; la bachiller del colegio La Presentación Janeth Palacios, 19, Rodrigo Barrera, esposo de la anterior, y Camilo Palacios, 27 años.

He leído y autorizo [Términos y Condiciones](#) de este portal.
He leído, entendido y autorizo la [Política de Tratamiento de Datos de CASA EDITORIAL EL TIEMPO S.A.](#) y su [Política de datos de Navegación/cookies](#).

Las autoridades indicaron que en el lugar también fueron encontrados los cuerpos de dos hombres desconocidos que, al parecer, fueron conducidos por los autores de la masacre para darles muerte.

Son siete los muertos, pero de ellos únicamente cinco eran de mi familia. No sabemos quiénes sean los otros dos que aparecieron a la entrada de la finca; nunca los habíamos visto ni en Fusa ni en otro lado. Parece que llegaron con ellos y los mataron ahí, dijo Antonio Palacios, pariente de las víctimas.

Los cuerpos de estos dos hombres, que ayer permanecían en la Funeraria Villa de la Paz, fueron dejados por los autores del crimen en la entrada de la parcela.

Belmira de Palacios, quien se encontraba en la vivienda, se salvó milagrosamente cuando trató de proteger a sus nietos, dos menores de cuatro años y dos meses de edad.

La Policía de Fusagasugá informó que los autores de la masacre utilizaron fusiles y armas de largo alcance. Luego del crimen los asesinos subieron a los dos vehículos y abandonaron el lugar haciendo tiros al aire.



Encuentro Lucero Carmona

**Es 29 de octubre de 2020, es uno de esos días templados de cielo azul en el sur, seguimos en días pandemia. Por Colombia parece estar más crítica la situación, aquí en el sur de Brasil el lugar en que vivo parece que aún está más tranquilo. Nos intentamos poner de acuerdo con Lucero. Es muy agradable conversar con ella. Aún sin conocernos, trocamos mensajes, caritas, saludos, noticias. Su voz me es familiar. Es suave, dulce y acogedora. Siempre que hablamos me envía bendiciones. Cada vez que conversamos expresa lo importante que es para ella esa llamada para compartir su historia, su dolor y su lucha. Ella es una mujer humilde. Aún vive en Soacha, municipio aledaño a Bogotá, en donde su hijo fue desaparecido y luego encontrado muerto en otra ciudad.*

Es el día que por fin logramos coincidir con nuestros tiempos, ella tiene un celular nuevo y no sabe manejarlo muy bien. Intentamos encontrarnos por la plataforma Zoom o por Meet, pero no fue posible. No quiero perder la energía que hemos depositado para nuestro encuentro. En palabras de Lucero, está en el tiempo de ella, su marido ya está acostado y acabó el trabajo. No siempre es fácil coincidir, más en estos tiempos en que la vida privada y pública se mezclan con la inmediatez de un clic.

Decidimos encontrarnos en una video llamada por WhatsApp. Tal vez no sea la plataforma más indicada, pero fue el medio que nos funcionó, como otra forma de encontrarnos, incluso parece y se siente mucho más familiar. En mi computador abro otra video llamado por la plataforma de Zoom, como una forma de intentar registrar este encuentro.

Ponemos las cámaras, a pesar de que estamos lejos y mediadas por unas plataformas virtuales que nos encierran en pantallas cuadradas, como marcos que encierran eso que somos, inicia nuestro encuentro. Nos logramos ver, reconocer, trocar una leve sonrisa y transmitir de esa forma simple y bonita afecto. Me presento, le cuento un poco de mis caminadas, sobre eso que me hace buscarla, eso que me hace querer aprender junto con ella de los procesos que ha construido a partir de las artes escénicas. Le pregunto sobre las cuestiones sobre las que hablémos antes de este encuentro virtual, si es posible que lo pueda utilizar en mi investigación, del uso de su nombre o de un seudónimo o si simplemente es mejor dejarlo como relato.

Lucero: Pues yo creo que no hay problema, por mi está todo bien y si mis compañeras dicen que no hay problema por mi está bien. Tiene todo mi permiso y autorización para que le salga un trabajo bien lindo.

**Comenzamos hablando de la historia de vida de Lucero. Le pregunto sobre eso que a ella le gustaría contarme sobre su historia de vida*

Lucero: Quién soy yo. Soy una mamá, una mamá luchadora, una mamá con dolor, que está con toda esta pérdida tan grande, que era de mi único hijo, mi muchacho. Mi vida a partir del 2007 cambió, dio un giro de 90 grados. Antes era una mujer diferente que tenía la vida construida con mi hijo y con mi esposo. Y después del 2007 todo cambió para mí, cuando mi Leo desaparece y empecé a buscarlo, empecé a ver muchas cosas, fue una historia muy pesada, como muy cruel de contártelo. A partir de ese momento uno de mamá sin saber cómo está su hijo, sin saber cómo está, porque no me volvió a llamar, que pasa, eso es bastante duro para uno como mamá y también para la familia.

Yo soy una mujer que ahora no solo lucha por su hijo, ni por solo los casos de Soacha, sino que hay que luchar por las más de 5000 ejecuciones extrajudiciales en Colombia, que son muchas y que siguen habiendo. Entonces por eso hay que luchar y seguir adelante, porque hay muchas mamás que ni siquiera saben dónde están sus hijos, ni siquiera saben qué les pasó, ni siquiera se los han entregado, porque nunca han aparecido no saben si están vivos o están muertos.

Así me pasó, a mí con el caso de mi hijo, pero yo gracias a Dios lo encontré, lo encontré en mis sueños, los sueños con él, esos sueños son muy importantes para mí. Siempre que lo sueño lo escribo, porque cada vez que sueño con él, yo lo escribo. Es bonito recordar. Lo escribo para que no se me olviden, pero igual me quedan gravados, de verlo de bebé, de grande. Para mí, ver que lo veo en un sueño es una felicidad muy grande porque lo puedo volver a ver.

Y ahora sigo en una lucha muy grande con mi esposo que está delicado de salud, con el teatro. Bueno, gracias a que el teatro nos abrió las puertas, Patricia Ariza, Carlos Satizábal, y en esta lucha con Luz Marian Bernal que es una gran mujer, con doña María. Con ellas he aprendido mucho y con mis compañeras del teatro, porque nosotras aprendemos una de la otra, y eso es muy importante, porque no se siente uno

sola. Yo antes pensaba: pero, ¿por qué me paso a mi sola? Yo me imaginaba que era la única a la que le habían asesinado al hijo. Yo estaba tan allá metida, pero cuando salí, me di cuenta de que no estoy sola, que somos muchas, que no soy la única. Entonces nos acompañamos. Hay muchas y así hemos construido muchas cosas bonitas con el arte, con la música, con el teatro, con muchas cosas de verdad.

**Le pregunto a Lucero como ha sido ese proceso de su hijo*

Lucero: Cuando yo supe esa desagradable noticia, fue muy duro. Empecé a buscar a las mamás de Soacha, y ahí fue cuando las conocí y ahí comenzamos a hacer plantones. Era muy bonito reunirnos todas, a colocar nuestros pendones, nuestras manifestaciones, al final de cada mes en Soacha. Ya fueron llegando los medios de comunicación. Era muy bonito porque cada vez éramos más, así que estuve saliendo como dos años con ellas. Así nos fuimos abriendo unas de las otras, porque pasaron cosas muy fuertes, ahí se creó Mafapo (Madres de los Falsos Positivos), pero yo no soy Mafapo. Yo estoy es con el grupo de Madres Luchadoras que somos la señora María, Luz Marina y Lucero Cardona, que somos las que estamos saliendo en una lucha constante y ha sido muy bonito. Y llegar a todo esto del teatro, de conocer mucha gente, que Dios todos los días nos pone un ángel que nos ayuda en el camino, y ahí vamos en la lucha, construyendo muchas cosas.

En estos momentos yo lucho desde acá, porque no puedo salir. Cuando hay obra de teatro yo lucho por ir. Las he logrado muchas veces, porque pues tengo a mi esposo muy delicado de salud, entonces no me puedo movilizar mucho. Pero desde aquí, me llaman y desde aquí también denuncio.

**Conversamos sobre cómo se conoció con las madres luchadoras*

Lucero: Cuando yo supe lo que le había pasado a mi hijo, fui a buscar a las mamás de Soacha. Había unas noticias de unas masacres de unos jóvenes en Soacha, de unos falsos positivos, pero no entendíamos qué era lo que pasaba y no sabíamos que era a nosotras, que nosotros ya nos había pasado. No lo sabíamos, cuando yo me di cuenta de que era lo mismo yo fui a buscarlas a ellas, las encontré y me di cuenta de que yo también estaba pasando por eso. Ahí conocí a la señora María, a Luz Marina y nos fuimos para el teatro, y ya hicimos *Pasarela* con Patricia Ariza. Hicimos muchas cosas, nos presentamos en muchos escenarios, y ya después Carlos en el *Tribunal*

Antígonas, que ha sido algo tan maravilloso, que esa obra ha sido tan bendecida que la hemos llevado a nivel nacional e internacional.

**Le pregunto a Lucero cómo llegó a las artes, cómo fue ese link*

Lucero: Ese link primero lo tenían las madres de Soacha que habían presentado una obra que era *Las Manuelas* y me invitaron a participar. Yo había sido cantante de rancheras y todo eso, entonces ellas me invitaron, porque les contaron que yo cantaba y ellas me decían, usted puede con el teatro, y pues le hice.

No somos artistas haciendo una obra de teatro, sino somos una obra con un proceso de denuncia que cuenta todo esto que nos ha pasado y que le toque el corazón a mucha gente, a los espectadores, no sé cómo llamarlos, que nos están viendo y es muy bonito porque la gente la siente y llora cuando nosotras presentamos algo tan bonito como es contar nuestras historias a atreves del arte y junto están las actrices que nos están apoyando a nosotras que somos las víctimas.

**Lucero me dice que hay algo que quería contar*

Lucero: Eso del arte es algo que yo siempre soñé, es algo que desde niña quería ser actriz o actriz de teatro, era mi sueño. Logré lo de cantar, pero lo del teatro fue un algo maravilloso, grandioso para mí, pero fue grandioso y doloroso saber que estaba en escenario, que yo tenía que subir a contar lo que me paso... pero es algo bonito y son muchas cosas que he aprendido desde ahí.

Yo participe en *Pasarela*, una performance con Patricia Ariza. Muy bonito, muchas mujeres víctimas juntas y con todos esos vestidos, muy bonito. Después fue *Mi casa es mi cuerpo, mi huella* o algo así, que también fue con Patricia Ariza. Esa si fue fuerte, fuertísima, pero solo se presentó dos veces en el Teatro Nacional y en el Jorge Eliécer Gaitán. Fue una obra grandísima casi noventa mujeres en escena, ese teatro lleno, eso fue algo maravilloso. Los ensayos, las danzas, toda esa gente, fue algo maravilloso, fue muy bonito. Son de esas cosas que le quedan a uno, y dice uno que bueno poder hacerlo, que rico uno aprender actuar, a ser actriz, como de sentirse capaz de hacer uno algo después que uno quería morir.

**Cómo se siente Lucero, cuando tiene que contar su historia*

Lucero: Es un reto. Todas cuando estamos detrás del escenario nos abrazamos porque a todo el corazón nos late, porque a veces nos quebramos tanto, pero hay que salir, hay que hablar, hay que salir al escenario e intentar no equivocarse.

A mí me toca en la escena corra, salga, vaya, pero es muy bonito. Uno se siente bien. A mí me ha tocado hacer reemplazos, hacer el papel de la una, de la otra. Solo no puedo reemplazar cuando tocan la flauta porque yo no sé todavía. Pero ha sido un proceso, un proceso que le hace a uno sentir que vale la pena, algo muy lindo que nosotras podemos hacer. Esta obra ya va para seis años. Y uno viajar ¡ahh! y viajar al exterior y llevarla y saber que uno va a salir y llevar todo esto ¡ufff!

**Conversamos sobre el proceso creativo de Antígonas Tribunal de Mujeres*

Lucero: Yo no tenía conocimiento de cómo se construía una obra de teatro y menos con las historias de nosotras. Ahí Carlos nos propuso crear unas escenas con los objetos de nuestros hijos. Primero, escoger unos objetos y yo llevé unas cositas que tenía de mi hijo. Yo tengo un oso que fue el último regalo que él me dio de cumpleaños, luego que el oso no. Entonces yo lleve una camisa de mi hijo que era la preferida. Entonces yo la llevé y ahí Carlos comenzó a crear. Yo nunca había visto eso, algo tan maravilloso de ver como una historia con la otra se iba empalmando. Todas con sus cartas, con sus cositas y ver cómo se va armando una historia con la otra. Yo un día agarré la camisa de mi hijo y la olí, y le dije a Carlos, todavía conserva su olor, todavía huele a él, parece que todavía está ahí, y ahí el director dice eso esa es, a él le pareció hermoso.

**En esos momentos las lágrimas caen por la cara de Lucero y yo desde mi casa, por el computador. Pienso en cuestión de segundos: cómo puedo ser tan criminal de estudiar estos temas y además escudriñar la vida de la gente, cuando mi idea era todo lo contrario, era seguir manteniendo la prudencia, otras formas de narrar...silencios dolorosos...no sé qué hacer, pero Lucero ya lleva años en esta caminata, aprendiendo a secar sus lágrimas y siguiendo con la función. Da una sonrisa de esas que me logran arrugar el alma, y continúa.*

Lucero: Los textos que escribí tienen que ver muchos con mis sueños que son muy importantes. Yo sueño mucho con mi hijo. El último sueño que tuve cuando lo encontré, y la canción que yo canto que se llama *Osito de felpa* que no sé, un día esa

canción me apareció ahí y yo comencé a cantarla. Era de Olimpo Cárdenas y dije me la voy a aprender, qué cosa más linda esa canción, y yo luego hice otra parecida para mi hijo. Esa yo se lo voy a enviar a su mercé.

Yo pensaba, tengo tanta cosa para contar, de pronto lo que escriba en el texto y luego se me salga alguna cosa. Esa obra, la primera fue tenaz, miles de equivocaciones, éramos algo brusquitas con lo que teníamos que hacer, pero no fue tan difícil como imaginábamos. Cuando comenzamos a salir me temblaba todo, me daba miedo las coreografías. Yo volteaba para el otro lado, pero de tanto hacerla uno ya le va cogiendo confianza, igual nosotras seguimos ensayando.

**Le pregunto a Lucero, que piensa sobre el miedo, sobre el hecho de salir a denunciar por medio del teatro.*

Lucero: Yo siempre he dicho que uno siempre guarda miedo, pero el miedo se lo sacan a uno a escobazos. Yo no tengo miedo ahora porque los que deben tener miedo son los que hicieron el daño, ellos si tienen miedo porque son los cobardes y un día la justicia va a llegar, porque esos son lo que tiran la piedra y esconden la mano. Ellos que mataron tienen que esconderse, nosotras no.

**(Me llama la atención que siempre que hablamos del miedo nunca responden por ellas mismas sino como colectivo, siempre recurren a nosotras). Le pregunto sobre cómo fue el proceso de la danza, como fue para ella explorar ese tipo de movimientos.*

Lucero: Gracias a Dios las pude hacer. El cuerpo de uno siempre se siente como enfermo, como desarraigado y uno aprende que uno es fuerte y que uno necesita fuerza de voluntad para mover el cuerpo, llenarse de esa fuerza, como si no lo he hecho antes ahora lo puedo hacer, y tener ganas de hacer eso tan bonito que nos enseñaron, mover el cuerpo. Uno a veces siente que no puede más, el cuerpo se quiebra, pero hay que levantarse.

**Conversamos sobre lo que para ella significa la expresión “quebrarse, el cuerpo se quiebra”.*

Lucero: Eso se quiebra quiere decir que estamos contando eso que nos pasó, sacando ese dolor. Siempre lloramos, nos duele. Es como quebrarse uno, pero como

esas lágrimas que cuando le salen a uno como que le dan fuerza de seguir, lágrimas que nos han sacado fortaleza, fuerza para seguir adelante, con la bandera en alto para luchar y no nos podemos echar para atrás.

**Conversamos sobre ese dolor que se representa en cada presentación, los recuerdos que vuelven, cómo ella ve eso, cómo lo lleva, o porque continúa haciendo la obra por tantos años, aun sabiendo que muchas veces se quiebra en el escenario.*

Lucero: Cuando yo abro la camisa y me la coloco acá, y le canto, siento que él está ahí y que él me está dando esa fuerza: mamá sigue adelante, luche por lo que pasó. Es como un legado para hablar con él, para hacerle al empuje. Mientras la memoria este viva, ellos están vivos. Nosotras somos las voces de nuestros familiares. Yo soy la voz de Omar Leonardo, voy hablar por él , porque de lo que lo acusan eso no es verdad y así lo voy a defender, y yo creo que todas somos lo mismo, el dolor que sentimos no sé qué tan diferente sea, pero para mí es el mismo, es lo que compartimos, es lo que nos une y es lo que nos da fuerza.

**Conversamos sobre los rituales, sobre el teatro, y esos procesos que se tejen de duelo a partir de la ritualidad y las artes escénicas*

Lucero: El teatro, esa obra me ha ayudado mucho, aunque el dolor está ahí, está allá en el fondo, pero por lo menos uno puede sacar, el hablar, el decir, el llorar, decirle a la gente lo que está pasando, porque la gente no sabe. Así lloramos todos juntos, y nos duele y el dolor sigue ahí, pero por lo menos la gente ya sabe, nos acompaña.

Por lo menos uno puede sacar, aunque el dolor está ahí, pero uno puede sacar, el hablar, el contar, el decir, el denunciar, el darle entender a la gente, mire lo que está pasando, muchos no lo saben, entonces eso ha sido muy importante para todas nosotras.

**Conversamos sobre las personas en el barrio, ¿ha cambiado en algo la percepción sobre los jóvenes que fueron asesinados y la comprensión sobre los asesinatos extrajudiciales?*

Lucero: Eso ha servido mucho, porque ya se sabe, eso destapo, porque ya se sabe que las mamás de Soacha destaparon una olla podrida de lo que estaba ahí, que el señor Álvaro Uribe desde su mandato. Ya se sabe que fue el Estado, ya la gente sabe que es un falso positivo y yo se lo digo que es un asesinato extrajudicial, y la gente ya se pregunta ¿cómo así que es el Estado?, ¿cómo así que no es así?

Y como cada día que pasa se va sabiendo más y más, y nosotras hemos contribuido para que eso se sepa. Es muy doloroso tener que charlar uno de su país donde ha pasado tanta crueldad. Yo me acuerdo que un día, en una salida de cuando nos reunimos en el parque, un niño como de 10 años que estaba ahí, y se iban a presentar unos cantantes de rock, y el niño me decía: ¿ellos son los que van a cantar hoy aquí? ¿ellos son los que se van a presentar? y entonces yo le respondí: no mi amor, estos muchachos que están aquí son muchachos que están muertos. Éste que está aquí es mi hijo, pero él ya no está vivo, a él lo mató el ejército, la policía.

Yo le dije mi amor, ese es mi hijo y todos estos son nuestros hijos, porque aquí estamos las madres reunidas. Y él me preguntó: pero ¿es que ellos no matan a la gente? y yo le dije: todo depende de las personitas que quieran hacer daño. Y el niño todo aterrado. Y él me dice entonces: él no va a cantar y yo le dije: él va a cantar en el cielo por todos los que no están acá. El niño lloró y me hizo llorar a mí. Fue terrible ese momento. Eso fue terrible, me dolió tanto, el niño diría, pero ¿esto por qué? fue algo que yo no sé cómo paso, pero en este momento lo recuerdo tanto.

Cuando mi hijo me decía que él quería tener un casco como los de los soldados, y él me decía que quería ser un soldado de la patria. Estudió en un colegio militar, pero como no le gusto lo militar, entonces solo duró un año, para que después la jueza militar me dijera en una audiencia: aquí me dice que él manejaba armas, y yo le decía era un niño, porque había estudiado en un colegio militar pensó eso...

**Seguimos hablando sobre los encuentros con otras madres*

Lucero: Es muy importante compartirla, con otras mamás, con otras víctimas, y cuando ven la obra, ellas lloran, ellas dicen a mí me pasó, a mí me desaparecieron a mi hermana. El compartir con ellas no es darles como ese alivio, sino como darles esa fuerza, que ellas también luchen, que ellas también sigan en la búsqueda de sus seres queridos, que los abandonen, que sigan luchando, que los luchen hasta reclamarlos

como me paso con mi hijo. Leonardo, me costó mucho encontrar a Leonardo, fue terrible esa búsqueda. Fue horrible de pensar que nunca, ni siquiera iba poder ... ni siquiera el cuerpo de él en un ataúd, fueron casi cuatro años.

Fue una lucha bastante difícil. Yo sabía que estaba en Medellín. En la última llamada yo le di la bendición. Yo nunca olvido ese día, y yo lo soñé viéndolo atado a las manos, y él me aseguraba la mano y él me decía mamá no me deje y yo me alejaba. Cuando fui a Medellín, yo ya conocía esos caminos, esa pared blanca que él me mostraba, yo lo había soñado. Cuando me bajé con la maleta, yo salí corriendo porque sabía dónde estaba la fosa de mi hijo. La fosa estaba con signo de interrogación y yo no sabía cuántos estaban, y ahí estaba mi hijo con icopor. Yo vi ese cráneo, una bolsa con sus ropas...

Momentos muy fuertes de conversa, no sé qué hacer, qué decir, si estuviera haciendo teatro sería más fácil. Esto no era lo que yo quería, pero es lo que está siendo. ¡Uffffffffffff! Ella toma aire, las lágrimas caen, ¡uffffff! pero aquí estoy, dice con una sonrisa que de nuevo me arruga el alma.

Lucero: Pero aquí estoy luchando por él, aquí estoy dejando memoria de su nombre, aquí contando mi historia, hablando. Soy la voz de mi hijo, y todas las voces que nos acompañan.

**Es un momento álgido. Yo la escucho atentamente, las lágrimas caen. Ella hace un gesto de abrazo al otro lado de la pantalla, nos damos un abrazo virtual. No sé qué decir, solo puedo decirle que la admiro, que es una mujer guerrera, que es una Antígona que nos inspira a muchas mujeres para también ser voz. Le digo que un día, cuando sea grande quiero ser como ella. Eso quiebra ese momento triste, damos unas risotadas, y ella comienza a hablar de sus luchas,*

Lucero: Gracias Ana María. Cuando nos invitan de los colectivos, de las universidades a hablar, cuando aparece alguien como Ana María que se interesa, eso me llena de emoción, que no estamos solas en la lucha, todo eso solo crece. Usted y otra muchacha me llaman para su trabajo de tesis en España y eso me llena de orgullo, porque hay gente que los reconoce a uno y reconocen nuestro dolor.

Luz Marina va a eso de los procesos de las zonas veredales. Ella es la mujer más íntegra que usted puede conocer. A ella no le queda tiempo para hacer todas las cosas que tiene. ¿Ya la conoce? Tiene que conocerla. Ella es una persona íntegra muy constante, comprometida, ella es muy importante para nosotras, para el movimiento, para el teatro pero ella es muy importante para el país. Ella es un orgullo de mujer.

**(De nuevo no presto atención, todas siempre cierran sus conversaciones queriendo hablar de la señora Luz Marina, es como algo que no pregunto, pero es algo que les interesa) Continuamos hablando de la anécdota. La anécdota es algo que me sirve muchas veces para quebrar esos momentos, para aproximarnos, damos risotadas. Entre anécdotas llegamos al tema de la relación con las actrices de formación sistemática, ella dice que se llevan muy bien.*

Lucero: Todas nosotras nos volvimos una sola. Todo lo compartimos. Estamos la una para la otra. Ha sido un grupo muy lindo, todas nos hemos fortalecido. Cuando hay que llamar la atención se llama, pero el grupo es muy unido. Todas nos damos apoyo, la una con la otra, y con Carlos y Patricia que son nuestros aliados, que son mejor dicho nuestro todo. Son ellos los que nos han invitado a esas cosas, que siempre se me olvida el nombre, que son una cosa linda. ¿Cómo se me va a olvidar el nombre si es maravilloso? ¡Ahh ya! Si performances. Ellos son los que se inventan todo eso. Hemos hecho muchas cosas para la mujer y con las mujeres víctimas, y con actrices también. Muy bonito. Entonces me llaman para esas cosas que para mí es maravilloso todo lo que hago.

Eso sí, es un montón de ensayos. Desde temprano toca estar en el teatro el día que tenemos la presentación. Tomar agua de panela con jengibre y hacer todas esas cosas del teatro para estar bien. Hay veces que Patricia y Carlos me ayudan para pagarle a alguien que cuide a mi marido, pero yo me las ingenio y voy.

**Hablamos sobre esas funciones que marcan. Ella me dice que cada presentación es una marca.*

Lucero: Pero que hay una en Cádiz, en el festival de Cádiz. Toda la gente cómo nos recibió tan bien. Una gente muy importante escuchándonos, lloraban, esos nos preguntaban una cantidad de cosas. Nosotros siempre tenemos como un foro al final de la obra en el que salen las tamboras y luego tenemos el foro y la gente pregunta

mucho. Yo casi no hablo porque yo soy muy tímida para hablar. Ahí habla más Orceny y la señora Luz Marina. Las personas quieren saber, los foros, los paneles, todo lo que hay que hacer en los escenarios, y nosotras respondemos a todos.

**Conversamos sobre eso, sobre cómo ha sido la experiencia de hacer artes en su vida.*

Lucero: Mi vida se ha modificado para muchas cosas, para aprender, para crecer como persona, como las mamás que salimos a luchar ha sido una bendición para todas. Modificar la vida en el arte, saber que uno es reconocido, que ya todo el mundo sabe que somos las madres de los asesinatos extrajudiciales, y que cuando va algún lado la gente me dice yo a usted la he visto, me preguntan. Con las madres de Argentina nos hemos reunido. No hemos ido todavía a Argentina. La Comisión de la Verdad el año pasado nos invitaron a Pasto. Enviaron como siete aviones con personas para la Comisión de la Verdad y allá nos invitaron, y nos reunimos con las Madres de Mayo. Fue algo tan bonito. Conversar con ellas, nos tomamos fotos con doña Nora. Eso fue tan bonito. Bien importante. Había mucha gente, el padre de la Roux que tanto ha luchado. Cuando me veo con esas abuelas, ver esas mujeres tan entregadas, unas mujeres verracas, uno como que también aprende, aprendemos mucho como ellas, son aprendizajes de la vida, como unas maestras.

**Ese día particularmente me siento muy cansada. Vamos cerrando la conversación. Ella ha sido muy dulce. Ella trae la foto de su hijo, me lo muestra, le agradezco la presentación, ella dice que él está entre nosotras. Ella me dice que a cada rato le escribe poemas. Ella me dice que hay algo que quiere contarme*

Lucero: Yo tenía muchos sueños. Yo tenía que ir a donde supuestamente asesinaron a Leonardo y a donde yo soñaba con mi hijo. La chica que le conté de España, ellos me ayudaron a llegar a Medellín y allá nos fuimos a seguir mis sueños. Conocimos una señora, y eso es un camino, y una señora me dijo el cayó aquí, y lo que hice fue caer de rodillas y empuñar unas piedras. Yo las cogía y lloraba, y me traje esas piedras y las guardé en una urna. Yo le escribí un escrito muy... un poema que quiero que usted lo vea. En ese lugar donde yo fui y le dispararon, están saliendo hasta unas florecitas. Fue muy fuerte ir allá y ver todo ese recorrido. Fue muy triste, pero también fue hermoso, porque puedo saber donde murió mi hijo. Esa señora que me

dijo que se acordaba del muerto, que me guio, esa señora siempre que puede me llama y pues que más le hacemos.

Ese día hice un ritual. Yo ese día llevé el cirio que tenía de la primera comunión de él y esta foto y yo sé la coloqué ahí. Yo sentía que él ya estaba tranquilo, porque mamá ya había llegado. (Ella intenta seguir con fuerza su discurso, pero vuelven las lágrimas)

Me derrumbé, me quebré de nuevo, pero ya me levanto...

**De nuevo lo único que puedo hacer es decirle que ella es una mujer maravillosa, valiente, inspiradora... Hablamos de los rituales, de cómo nos volvemos tierra para ser semilla y luego florecer. Nos tomamos un agua juntas, sí, a la distancia. Hablamos de la vida en Colombia y en Brasil, comienzo a estirar las manos y ella comienza a hacer lo mismo. Nos levantamos juntas de la silla, hacemos unos movimientos mientras seguimos sin hablar, nos reímos. Qué complicidad más bella. Le digo de nuevo que un día quiero ser tan grande como ella.*

Lucero: Todos tenemos algo que contar y es bueno sacar eso de ahí, y así nos vamos volviendo todos grandes. Cuente conmigo siempre que lo necesite, porque esta lucha es de todas. La pongo en protección en todas mis oraciones para que todas las entidades la protejan y le protejan ese lindo trabajo.

(Es muy loco, que ella habla de los sueños y yo siento que esa última parte de la conversación yo ya la viví, yo ya la soñé, aun no me repongo de eso).

Encuentro María Sanabria

28 de septiembre 2020

Al fondo una proyección de unas viejas columnas con inspiración griegas, que deja ver entre lo lejos a una mujer que se va acercando lentamente al centro del escenario. Ella, vestida con un vestido negro, su pelo rojo e intenso, lleva en sus manos una caja. Camina por el escenario dejando una sensación compartida entre nervios y coraje. La mujer abre la caja, saca una foto, y con una voz tan intensa como el rojo de su cabello rompe el silencio.

“Estoy aquí para contarles que, en el año 2008, en el mandato de Uribe, fueron más de cinco mil ejecuciones extrajudiciales. Una de ellas la de mi hijo. Éste es mi hijo Jaime Steven Valencia Sanabria, un niño de tan solo dieciséis años, que por engaños fue llevado para Ocaña Norte Santander. Allí el ejército lo asesinó, lo tiró a una fosa común acusado de ser narco guerrillero” (Texto de entrada de Maria Sanabria, Antígonas).

**Comenzamos nuestro encuentro con la señora María, conocida cariñosamente como Uvita, quien vive exiliada hace un año en Suecia. Al comenzar nuestro encuentro, ella me agradeció el llamado, y me dice que su hijo está entre las dos mediando para que hagamos algo con ese trabajo. Dice que sufre su soledad pero que se emociona cuando aparecen estas llamadas así sea a la distancia. Le da energía.*

Uvita: Ya como que uno aprende a vivir y masticar el sin sabor, pero hay mucho que hacer mi reina. Mi hijo sabe qué haces un trabajo bueno y Dios y mi hijo te van a guiar.

**Le agradezco y continúo con mi presentación. Al contarle que me formé en teatro, ella grita de emoción. Es una señora efusiva. Ella no quiere saber sobre mi investigación, ella quiere que su historia sea contada, narrada. Está lista con las fotos de su hijo y tiene unas fotos de cuando era niño para que lo conozca.*

Uvita: La verdad mi reina, por aquí yo lo extraño mucho y extraño a todas esas criaturitas que están allá en Colombia, mis amigas que están siendo perseguidas, por todo eso que tenemos que vivir

**Seguimos conversando. Cada día voy entendiendo/sintiendo más como seguir los encuentros en los que, además, compartimos complicidades, gustos y luchas. Luego de un tiempo hablando con Uvita reconozco que, en parte, como dice ella citando a Chávela Vargas, “uno vuelve siempre a donde amó la vida”. Y es que, aunque parezca extraño, es conversando con Uvita que reconozco que al igual que ella, yo también nací y crecí en ese mismo barrio periférico, pobre, y popular llamado Soacha. Lugar donde Uvita vivía cuando su hijo cuando fue asesinado, así como el resto de las madres de Soacha, que también vivían ahí cuando sus hijos fueron asesinados. El hacer este reconocimiento junto a ella me atraviesa otros sentires que no había percibido, nos crea otra intimidad, hablamos del barrio, recordamos historias.*

“! ¡Somos de Soacha! ¡Somos soachunas!” dice ella. Yo recuerdo la pena que sentía en mi infancia cuando me llamaban suachuna, y cómo ahora esa expresión me llena de orgullo. Uvita exiliada en Suecia y yo aquí escribiendo mi tesis en Brasil (de alguna manera llevando mi “exilio”), por unos instantes compartiendo una inmensa soledad, compartiéndonos un pedacito de mundo por una llamada de WhatsApp.

Uvita: Todos tenemos una misión, por algo mamita está aquí. Mi hijo siempre me lo dice: tiene que ir mamá, tiene que seguir. Él ya me ha dicho cosas. Todo eso se ha cumplido que con el tiempo salen, por eso toca seguir mami, porque tenemos una misión.

**Ella continúa sacando fotos de su hijo mientras continuamos conversando (ahora escuchando, me doy cuenta que ella posiblemente estaba proponiéndole otra conversación con sus fotos, pero yo estaba intentando no perderme en mi “rutero”). Así le manifiesto la admiración que siento por las madres de Soacha y por ella.*

**Ella comienza a relatar su historia del desaparecimiento de su hijo, los días de sufrimiento, el día en que se perdió por la calle, cuando supo que había aparecido asesinado en otra ciudad distante a Bogotá. Ella relata sus travesías para poder llegar al lugar en donde estaba la fosa común y al lugar en donde tenían los cuerpos encontrados.*

Uvita: Cuando desaparecieron a mi hijo fue duró. Mi hija y yo sentimos algo tan feo cuando vimos las noticias. Juntamos todo lo que pudimos. Llegamos allá.

Mami, los cuerpecitos huelen muy mal, olemos muy mal, pero él no estaba descompuesto, era mi hijo y yo decía papito Dios gracias por escucharme, porque me haces entender que fue lo que yo parí. Ese cuerpo es mi hijo, dejás ver que este es mi hijo, el que yo parí, lo que yo guardé nueve meses. Yo sabía que era mi hijo, por lo menos lo había encontrado. Mi hijo me dice: soy yo mamita, llévame que yo no quiero estar aquí. Yo lo sentí y lo interprete perfectamente.

Donde parábamos a tomar agua, ellos paraban a comer y la gente preguntaba si llevaban algo, pero yo no quería que preguntaran ni que nadie respondiera nada. Para mí era mi hijo que estaba dormido. Transporté a mi niño envuelto en periódicos y en una camilla, usted puede imaginarse mamá, puede pensar eso. La Unidad de Víctimas no me quisieron dar auxilio, y eso que era una organización que dice que le sirve al pueblo, pero no sirven para nada.

** La señora Uvita continúa relatando la travesía para volver con el cuerpo de su hijo asesinado, la lluvia que no paró durante el camino. Es una charla muy dolorosa. Ella me relata cómo fue el entierro, los sueños en los que su hijo aparece para decirle que no llore más. Ella llora y yo lloro con ella...*

Uvita: Le di cristiana sepultura a mi hijo, era lo único que podía hacer después de todo. Yo quería darle cristiana sepultura y que yo también me muriera. Qué más podía hacer. Yo no comía, no hacía nada, no quería saber nada. Un día mí hija me dice: mami, ¿es que usted no se da cuenta lo que está pasando? Mi hermanito está muerto, pero los demás estamos aquí, ¿qué le pasa mami? Ella como que me hizo reaccionar. Tenemos que seguir mami, ¿hasta cuándo va a seguir así? Ahí comencé a levantarme, y así. Una vez iba para el centro, para la oficina de los procesos que estaba llevando, me bajé del bus y comencé a caminar un rato. Me sentía perdida, no sabía para dónde iba. Yo veía los documentos, pero yo misma me preguntaba si era de verdad, si yo lo estaba imaginando, estaba perdida. Dios mío, además señor, ¿yo me peiné? ¿yo estoy vestida? Yo me tocaba el cuerpo, ¿papito Dios que estoy haciendo? No sé si estoy vestida. Papito Dios no me abandones, ¿que estoy haciendo?, no sé para dónde voy señor.

**Ella se altera y empieza a llorar. Para mí esta experiencia también es muy fuerte. Mi búsqueda a partir del teatro ha sido de alguna manera para poder entender*

estas narrativas sin llegar a tener estas conversaciones, o por lo menos tenerlas mediadas a partir del ejercicio escénico. En este caso además de estar mediadas por las palabras, estamos encontrándonos, por medio de una plataforma virtual, impedidas de abrazarnos.

Le manifiesto a la señora Uvita que podemos parar cuando ella quiera, también la invito a que compartamos un vasito de agua o un té. Hagamos visita un poquito, le digo, es lo único que se me ocurre. Ella de nuevo sonríe y me dice, “si mami, vamos a relajarse”. Las dos llevamos nuestras cámaras a la cocina. Creamos otras conversaciones, nos reímos del café colombiano que extrañamos. Me invita acompañarla en su exilio. Me invita a su casa, me hace un recorrido por su espacio. Seguimos hablando y compartiendo nuestras complicidades soachunas.

Uvita: Bueno, entonces eso es terrible. Yo tuve la intención de suicidarme en un puente. Cuando todas las amenazas y todo eso de las amenazas, yo ya estaba desesperada, porque me persiguieron muchas veces. Yo me caí, me fracture este brazo, también me fregué la rótula de la rodilla. Bueno me pasaron muchas cosas porque la persecución fue terrible.

La primera amenaza fue cuando le di sepultura a mi hijo, que comenzamos hablar y denunciar. Ya cuando me conocí con otras madres, un día, cerca de mi casa, sentí una moto de mi lado, pero pues a mí qué me interesaba una moto. Cuando veo es que la moto se viene encima de mí, y viene el motociclista, se baja, me coge el cabello y me dice: vieja trihhhhh y todas esas palabras que usted se puede imaginar, y me estampa contra la pared. El tipo me dice: vieja nose cuanta se queda callada, no diga o no amenace, ¿cree que está jugando con las tetas de su puta madre? Así me lo dijo: ¿o quiere quedar como su hijo con la jeta llena de moscas? Y el arma me la corría y me la ponía así por toda la frente con el arma. Dios mío santísimo, es un momento inexplicable, como yo sentía una nube oscura. Lo alza a uno así y uno entre consiente o el subconsciente como que se despiden de toda la familia, yo sentí eso en ese momento. Cuando volví en sí era como si me hubiera caído. La moto ya se había ido y yo no pude ni ver las placas de la moto y él estaba con pasamontañas.

Por ejemplo, yo digo, si yo no me hubiera venido para acá, para Europa, yo ya estaría muerta. Yo como siempre salía con las Antígonas a denunciar, a hablar en las

universidades, a todas las partes que fueran, porque yo tengo que salvar vidas, por medio de lo que yo cuento pueda salvar vidas. Yo digo, papito Dios salgo y quién sabe si tenga licencia de regresar, en qué momento me van a agarrar. Yo pensaba en quitarme la vida para que mis hijos no tengan que ir a buscarme. Pero qué más hacer, a dónde me van a buscar mis hijos.

Bueno, así después me llegaban panfletos a la puerta. Halagos de esos que le hacen a uno. Tú sabes cómo son esos halagos que le hacen a uno, como cuando uno denuncia. Un halago de esos tenía una bala pequeña pegada en el papel y decía: de estas hay muchas para ustedes viejas yo no sé cuántas, les estamos respirando en la nuca y un montón de cosas.

De tanto andar como dice el dicho, entonces en medio de todos esos procesos de denunciar e ir conociendo otras madres, recibí una invitación de Patricia Ariza para hablar de mi historia y yo fui allá. Me dio el teléfono y hablamos un ratico y me dijo que hablara con las compañeras, que ella tenía una forma para enseñarnos, para seguir denunciando con cuidado, que las llevara para que hablara con ella. A mí me pareció fácil. Yo fui y le dije a las compañeras toda contenta, pero no sabía lo que íbamos hacer. Y yo les dije y ellas dijeron no mijita por allá no, y yo le dije a la señora Luz Marina, ella tampoco sabía si ir, porque eso era peligroso. Pero fuimos y desde ahí estamos.

Ya después conocimos a Carlos y Patricia y hablamos. Ellos fueron a la casa de nosotras, para que les mostráramos cosas de los muchachos, las cosas que teníamos guardadas. Recogimos eso, lo que más significado tenía para uno. Después nos pusieron las tareas, que es lo que vamos hablar, y escriba y escriba, y así ellos nos decían eso lo dejamos, eso lo quitamos. Fue una creación colectiva muy bonita, muy chévere lo que nosotras decimos y actuamos, no lo inventamos cada una. Pero mami, fue muy duro porque con los objetos, hablar de ellos, fue muy duro al principio y la verdad siempre va ser muy duro.

Encuentro con Luz Marina Bernal

Jueves 8 de octubre de 2020

**Es el día que me encontraré con la señora Luz Marina. Este encuentro está antecedido por varios sentimientos y pensamientos que me despierta encontrarme con ella, pues ella es una mujer de la que todas las Antígonas constantemente referencian, no solo por el cariño que le tienen, sino también por el respeto y admiración que le tienen como una mujer. Se ha construido como icono de las Madres de Soacha, de la lucha por el esclarecimiento y la verdad de los mal llamados “falsos positivos”, por la defensa y reparación de las víctimas. También, ella ha tenido, como dicen las Antígonas, que denunciar con valentía ante amnistía internacional a los expresidentes Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos, como acusados principales de la muerte de sus hijos y de los 6.400 jóvenes. La cara de la señora Luz Marina no me es ajena. Durante mis búsquedas sobre el tema de las Antígonas, he encontrado diversos materiales sobre ella, entrevistas, performances, publicaciones en los periódicos.*

Luz Marina Bernal, es conocida hoy en día en Colombia como una activista defensora de los derechos humanos y por la paz de Colombia. Ella es integrante y fundadora del Colectivo de las Madres de Soacha y fue nominada al premio Nobel de la Paz en el año 2016, el cual, como ella misma narró en nuestro encuentro, rechazó por el hecho de que los otros nominados estaban vinculados con la muerte de su hijo y también de los otros 6400 jóvenes asesinados, bajo el crimen de los mal llamados “falsos positivos”. Esta mujer, que como también narró en nuestro encuentro, no entendía el contexto del conflicto armado y de la guerra en la que vivía, hasta que ocurrió la muerte de su hijo. Ha conseguido que su voz sea escuchada en diversos tribunales de justicia del mundo, logrando que el caso del asesinato de su hijo fuera reconocido como crimen de lesa humanidad. Además, de hacer pública su denuncia a Álvaro Uribe Vélez como principal responsable de los asesinatos cometidos, consiguiendo que este se involucra por injuriar a los jóvenes de Soacha, presentándolos como guerrilleros muertos en combate, durante el periodo de su gobierno bajo el supuesto de una seguridad democrática.

Por la trayectoria de esta mujer y por todas las esferas en las que ella transita, es más fácil que ocurra nuestro encuentro virtual, lo que hace que las fallas frecuentes del internet y las plataformas virtuales no sean obstáculos para podernos encontrar. Mediadas por el Zoom, nos encontramos. Ella al otro lado de la pantalla, de fondo la acompaña una pintura grande de un joven vestido de paño en blanco y negro rodeado por una bandera verde, amarilla y roja. Al lado de la pintura, se ven unos tigres de juguete, unos ositos de peluche y un ramo de flores. Me presento como siempre, le cuento sobre mi investigación, de las cuestiones éticas, y todas esas cosas que envuelven sus relatos dentro de esta escrita.

Luz Marina: Yo estoy dispuesta a contarle y responder todas las preguntas que usted me quiera hacer. Soy Luz Marina Bernal y puede poner mi nombre en todo lo que necesite, porque me siento orgullosa de mi lucha que no ha sido fácil, pero la doy y ya no tengo miedo. Soy una mujer campesina de Turmequé, Boyacá. Mi familia es de allá. Luego me casé y me vine a vivir a Bogotá.

**La señora Luz Mariana, tiene una gran narrativa. Como lo he escuchado antes de sus compañeras, ella tiene listas de fechas, periodos históricos de su vida desde que tuvo su primer hijo hasta la muerte Faber. Del mismo modo, tiene registro de gran parte de la historia de violencia en el país. Es una mujer que está formada en derechos humanos y liderazgo social. Es una conversación con muchísima información sobre el caso de los mal llamados “falsos positivos”. Ella me explica que, para poder trabajar sobre el asunto, es necesario como ejercicio de resistencia acostumbrarse a comprender y hablar con términos específicos, a nombrar sin miedo a los culpables, de conocer la historia. Ella dice que a ella le quitaron hasta miedo.*

Luz Marina: Con grandes dificultades a pasear de su discapacidad le quedó una discapacidad en su pierna derecha y el quedo con una mentalidad de un niño de ocho años. Yo viví en el municipio de Soacha desde el 3 de octubre de 1997 porque salí favorecida aquí en el municipio. Yo me dedique a mis hijos. Vivía en una burbuja, ignorando que yo no sabía qué es lo hoy en día me da mucha tristeza, que viví por 48 años ignorando que vivía en un país de conflicto armado, y que cada cinco minutos a mi alrededor ocurría un hecho victimizante. Eso lo ignore hasta el 8 de enero de 2008 que desaparecieron a mi hijo Faber Leonardo Porras, y el Ejército Nacional de

Colombia se lo llevó para Ocaña, Norte de Santander, y allí fue asesinado por la brigada móvil 15.

Duré ocho meses en la búsqueda de mi hijo. Busqué en clínicas, hospitales, casas de albergue. Todos los lunes asistía a Medicina Legal para identificar las fotos de las personas que ingresaban o recogían pensando que de pronto mi hijo podía estar en uno de ellos. Luego, pues al ver que fui a muchos sitios y muchos departamentos y no lo encontré, comencé a buscar mi hijo entre los habitantes de calle, porque por el mismo hecho de pensar que mi hijo no sabía leer ni escribir, que podía haber tomado un bus y se desubico de la casa y de pronto estaba por la calle. Yo iba por la mañana a andar por las calles cuando se estaban despertando para ver su rostro a ver si de pronto estaba mi hijo ahí.

Ya el 16 de septiembre de 2008 me llamaron de Medicina Legal. En ese momento sentí que la búsqueda había terminado, que mi hijo estaba muerto. Llegue a Medicina Legal y en medio de treinta fotos, puede identificar a mi hijo. Me dijeron que se encontraba en Ocaña, Norte de Santander en una fosa común. Hasta ahí la doctora ignoraba todo lo que había pasado con él. Me pidió que le diera tiempo para buscar unas tres o cuatro familias más para hacer una sola exhumación. Solo que para poder hacer todos esos procedimientos necesitaba como 15 millones de pesos, para traer el cuerpo, enterrarlo y yo no tenía dinero. Recurrí a todos los lugares posibles y no tuve ayuda en ningún lado, así que tuve que pedir un préstamo que aún no he terminado de pagar. Yo le pido a Dios que me permita tener todo el dinero para pagarle a la persona que me prestó.

**Me cuenta sobre las exhumaciones de varios muchachos, entre ellos Faber Leonardo.*

Luz Marina: Ese día entró el Ejército Nacional de Colombia diciendo que era la delegación de Álvaro Uribe. Generales diciendo que venían a ver que estaba pasando aquí, y entorpecieron la exhumación de mi hijo y de afán me entregaron un cuerpo que no tenía brazos y no tenía piernas, momento que sigo peleando por esta situación. Porque me entregaron un cuerpo óseo sin estar completo. Y ahí como al tercer día, sale Álvaro Uribe, que los jóvenes de Soacha no se fueron a coger café, sino con propósitos delincuenciales. En ese momento tomé la decisión de enfrentarme a un gobierno y unas

cúpulas militares, demostrando que mi hijo era completamente inocente y que nada de lo que se le imputaban era verdad.

Así ingresé al Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado-MOVICE, donde allí tengo que, gracias a ellos, me permitieron conocer mis derechos como víctima y en 2009 comenzaron un grupo, y de ahí entonces empecé estudiar derechos humanos en el colectivo de abogados José Adverar Restrepo, en el comité de solidaridad con los presos políticos. Y después Uribe Vélez cerró los medios de comunicación para impedir que nosotros pudiéramos denunciar los crímenes de estado.

Es cuando Patricia nos abre las puertas del teatro para empezar hacer performance con ella, y el primer performance que se hizo con el Teatro de La Candelaria fue mujeres en la plaza para el día 25 de noviembre, el día de la no violencia contra la mujer. Luego en el 2010, hicimos las Cien Manuelas, en el 2011 y 2012 hicimos Pasarela, en el 2013 hicimos Huellas que era la representatividad de las mujeres campesinas. Y ya en el 2014 entonces ya nos ganamos la beca para hacer la obra de teatro con víctimas y actrices profesionales. Ahí es donde surge *Antígonas Tribunal de mujeres* donde hacemos una fusión entre las actrices profesionales y nosotras como víctimas. Éramos seis víctimas: dos del genocidio contra la Unión Patriótica, tres de las Madres de Soacha, y una chica que fue condenada a 38 años por rebelión y terrorismo, Mayra, eso pasa en Sucre, en donde el gobierno de Uribe Vélez señalaba a los muchachos universitarios que piensan diferente. Él los señalaba como personas que pertenecían a grupos de subversión y terrorismo y eso está condenado a altos años de cárcel y la máxima condena es 38 años. Y surge el proyecto de estar con las otras tres actrices.

Había una discusión con el título de la obra y nosotras decíamos qué título le podíamos poner a esa obra. Entonces surge lo de Antígona de la época griega, donde nos da el ejemplo de una mujer rebelde, una mujer que se enfrenta a un gobierno, pero fue una mujer que prácticamente prefirió entregar su vida para poder, digamos, inhumar a su hermano Polinices, y no dejarlo morir sin entierro, que los animales se lo comieran.

Y así es que nosotras dijimos: nosotras también nos consideramos aquellas Antígonas rebeldes de Colombia, aquellas mujeres que no queremos que los casos de nuestros hijos, de nuestros familiares se queden en la impunidad y tenemos que dar la pelea para que todo el mundo sepa una realidad. Una política sistemática, no solo con el caso Soacha, sino que en este momento tengo que decir que soy una mujer que representa más de diez mil ejecuciones extrajudiciales a lo largo y ancho del país, y bueno mi trabajo en derechos humanos comenzó acrecentarse y comencé a hacer mis participaciones en las universidades, en los colegios distritales, en las marchas, en los congresos, en las simposios, en la calle. Luego empiezan una serie de amenazas, de persecuciones, y mi hijo mayor empieza a ser perseguido por dos años. Ahí Amnistía Internacional entra a jugar un papel muy importante y comienzo a tener ese apoyo.

Ahí comenzamos a tener giras internacionales con la obra. Mi primera fue por España, Alemania, Bélgica, y luego en otros países me empiezan a invitar. Ya he ido a dieciséis países para poder contar una problemática que ocurre en el país, entonces ya mi responsabilidad no es solo hablar de los crímenes de estado, sino también denunciar los ciento veinte mil desaparecidos que existen en el país, de violaciones sexuales a mujeres, niñas y adolescentes, de las masacres, de los genocidios, los feminicidios, los secuestros, los reclutamientos a menores. Entonces ya mi trabajo se vuelve más extenso, porque me parece triste que yo vaya a países tan lejanos a denunciar solo para hablar de crímenes de estado, no me parece. Me parece que denunciar todos los crímenes que ocurren en Colombia, es una posibilidad, sin quitarle la voz a las víctimas porque pienso que todos tienen derecho de contar y denunciar. Empecé a ser conocida.

Creo yo que el arte es un lugar fundamental para los procesos de paz en Colombia. Bueno, pienso yo que la fuerza que me dio para llegar al teatro con muchos temores fue el amor de madre y el afán de utilizar el arte con mi propia voz para poder hacer una denuncia amplia. Entonces, ahí es donde empiezo a jugar un papel fundamental dentro del teatro y también creo que el teatro para nosotras es una posibilidad de catarsis. La forma de hacer una catarsis del dolor, de poder descargar toda la tristeza y el día de lo que nosotros tenemos que enfrentar.

Pero creo yo que el arte en toda su totalidad va a jugar un papel fundamental para los acuerdos de paz que estamos llevando en Colombia. Entonces yo fui una de

las que fue, de las que inauguró el costurero de la memoria en el Centro de la Memoria, Paz y Reconciliación, donde allí bordamos, tejemos, lloramos, contamos, pero también he apoyado a los chicos grafiteros para pintar sobre los derechos humanos. Hemos creado canciones, poesías, películas, documentales, he ayudado con trabajos universitarios y estamos aprovechando al máximo para denunciar.

Los chicos de los grafitis nos han apoyado, han hecho murales y yo voy con ellos a pintar, y en esos murales se pinta: “¿Quién dio la orden?”. Un mural que hacemos como un “acto de memoria” y de reivindicación para “exigir al Estado que pueda hacer un reconocimiento definitivo de la revictimización. Nos preguntamos quién dio la orden, porque al final todos sabemos quién dio la orden, pero al no reconocerlo no podemos avanzar en los procesos judiciales. En la pintura aparecen los rostros de militares retirados o que siguen en activo, tienen investigaciones abiertas por casos de ejecuciones extrajudiciales. A pesar que siempre que pintamos al otro día aparece todo vuelto nada lo volvemos hacer una y otra vez. En esta pandemia hicimos unos tapabocas con la misma imagen de “¿Quién dio la orden?”, con eso también recolectamos dinero para comprar cosas de comida para gente que está pasando hambre.

** (En mi impresión, ella es una figura pública que tiene un discurso construido. Cuando realizo preguntas específicas, ella siempre responde como colectivo, a veces me da la sensación de estar escuchando un rutero que ella repite constantemente. Sin embargo, al hacer la transcripción por tercera vez escuchando, reconozco que este discurso es el resultado de un trabajo bravísimo de formación de la señora Luz Marina, y que para poder trabajar con ellas, debo estar cada día más dentro del tema en lo que refiere a fechas, cifras, denuncias, términos específicos, etc.). Muestro mi admiración. No se dé nuevo cómo responder a tanta información. Conversamos sobre la vida militante de ella, su historia.*

Luz Marina: Digamos, en la época escolar, que es la mejor época que uno como ser humano tiene, ahí en las semanas culturales hacia teatro. Yo que, de acuerdo con lo que paso con mi hijo, es lo que me da la oportunidad de conocer otras estancias, porque yo creo que uno como madre por un hijo está dispuesto hacer lo que sea.

En un comienzo la invitación fue hecha por Patricia Ariza a todas las madres de Soacha, que en ese entonces éramos 18. Yo ya no hago parte del Colectivo de Madres de Soacha, porque Uribe jugó un papel dentro de la ruptura de las Madres de Soacha por un dinero que les dio y yo no estaba de acuerdo con eso, porque uno primero es mujer, segundo es madre y tercero, uno no va a parir un hijo ni para la guerra ni para venderle a nadie.

Eso sí es mi punto de vista. Por eso yo digo que yo parí a mi hijo para la vida y él me parió para la lucha...y mi hijo no está en venta. Y yo demande públicamente a Uribe por injuria y calumnia, porque qué cree que, porque soy una mujer que viene de un barrio pobre, de un estrato bajo, porque soy del municipio de Soacha y porque mi hijo era una persona discapacitada, ¿usted me da veinte millones de pesos por él? Yo dije, no.

**Hablamos sobre el proceso de ella en ANTÍGONAS*

Luz Marina: Bueno, en un comienzo, en ese proyecto nuestro director Carlos Satizábal, nos pide que llevemos objetos de nuestros seres queridos. Tener nuestros objetos guardados por años es retroceder en el tiempo y es recordar que papel jugaba ese objeto en la vida de las personas que ya no están. Yo llevé como veinte objetos. Como era una obra colectiva, todas teníamos monólogos muy largos, de ahí empezamos a seleccionar los objetos y al final yo quedé con seis objetos.

Por ejemplo, yo toco el muñeco con el que mi hijo dormía, el muñequito negrito que él gustaba, sus amigos achocolatados. También utilizo la biblia porque a mi hijo le gusta ir los sábados a una iglesia y allá le regalaron una biblia, y él no sabía leer, pero él se sentaba a ver la biblia. También tengo los carros de él, porque a él le gustaba coleccionar carritos. Yo creo que eso lo heredó de la mamá. El coleccionaba fotos, tarros, muñequitos que venían en los paquetes de papas. Entonces él era un excelente coleccionista, tenía todos los jueguitos organizados. Él tenía contacto con sus cosas, los contaba, los miraba. Él sabía si alguien cogía algo de sus cosas. Yo decía con la discapacidad mental que tiene, pero ese chino sabe lo que tiene.

Entonces ese contacto con los objetos, sobre todo, el vestido que yo llevo de él, y yo lo huelo en el escenario, bailó con él, yo siento la presencia en él. Entonces lógico, nosotros duramos seis meses que no podíamos vocalizar palabra de lo que

íbamos a decir. Era muy fuerte, porque cada cosa nos traía un recuerdo diferente y ese recuerdo pues dolía, pero pienso yo el estreno y el preestreno, fue durísimo. Aún tengo que decir que para mí y muchas de nosotras, nos quebramos en las tablas, lloramos por la canción o por la denuncia que estamos haciendo, o por el objeto que tenemos en la mano.

No ha sido un proceso fácil, pero pienso yo que el ir presentándolo, porque la obra la hemos presentado más de 600 veces, pienso que eso nos ha permitido coger fuerza, hacer nuestra catarsis, y en cierta forma el público es nuestro tribunal que le estamos compartiendo el dolor, la tristeza, la angustia, las historias. Entonces pensamos que en cada entrega vamos mermando el dolor, porque ya hay muchas personas que saben la verdad, que van a replicar por lo menos contado la problemática y eso también nos ha permitido avanzar.

Incluso nos hemos intentado despedir de Antígona, pero cada vez que tenemos función queda gente por fuera, nos siguen llamando, nosotras nunca pensamos que éramos capaces de llenar un teatro que, y ahora, hemos llenado unos teatros gigantes y queda gente por fuera. Entonces pienso yo que Antígona ha sido una obra bendecida por Dios y que reúne toda la denuncia amplia, no solamente de un hecho victimizante sino de muchos hechos victimizantes en el país.

**Conversamos sobre eso del tiempo y el proceso que llevó llegar a la vocalización de los monólogos en escena (por primera vez ella queda en silencio).*

Luz Marina: No sé. Yo creo que por más que nosotras intentábamos y decíamos ahora si lo voy a hacer, en un primer objeto tratábamos de ser fuertes, pero al coger un tercero, cuarto objeto ya nuestro cuerpo y nuestra mente y nuestra voz nos traicionaba. Pienso yo que el trabajar antes de salir a la obra, los ejercicios de descarga, porque llegábamos muy aceleradas al teatro y uno decía hoy no quiero llorar, porque una sola que llorara desestabilizaba a todas. Incluso, a las mismas actrices profesionales, porque ellas se volvieron parte de nuestro dolor y de tanto replicar las cosas ellas fueron adoptando nuestro dolor, y se fueron convirtiendo en una sensibilidad.

Y bueno hacíamos el ejercicio de respiración, y todo, pero no era fácil y aún no es fácil. Y no sé cómo va a ser ahora después de este confinamiento, de que pase la

pandemia, cómo va a ser, porque parece que volvimos a ser vulnerables. Yo creo que estos meses de encierro nos ha vuelto de nuevo vulnerables, porque estamos en la casa. Por ejemplo, estoy de mudanza y me toca abrir de nuevo cajas, con todo esto y entonces yo tengo que destapar cajas, volver a mirar, volver tocar, entonces es volver a retornar toda una problemática, sola, en aislamiento y no es fácil.

**Le manifiesto mi admiración, la fuerza que me encoraja al escucharla. Conversamos sobre ese proceso de agenciamiento, sobre esa caminada adolorida para encarar la voz de la denuncia a partir de los diferentes frentes.*

Luz Marina: Para yo ser la voz de la voz de las víctimas de un país, de cualquier hecho victimizante, primero yo tengo que compartir con ellas. Primero conocer sus historias, que ha pasado en cada una de las regiones, quienes son los responsables de esos hechos victimizantes, que tan grande es la afectación de cada una de las personas.

Y eso para mí es enriquecedor y cuando yo me dirijo a una denuncia amplia de violación de los derechos humanos en todo territorio colombiano o como nosotros le decimos en la Colombia profunda, yo comparto con ellas el dolor, la tristeza, porque si ellos van a hablar por primera vez, va a ser como era yo cuando empecé, que muchas personas me dieron su hombro y su abrazo para fortalecerme. Entonces yo me enriquezco cada día en cada una de sus fortalezas. Y creo yo que estoy convirtiéndome en un roble, y es triste saber que no soy la única víctima en este país, que soy víctima porque no lo pedí, no escogí mi victimario, y yo me doy cuenta de que hay personas que han perdido más seres queridos que yo. Yo perdí a mi hijo más frágil de mis hijos, pero conozco personas que han perdido los hermanos, padres, los hijos.

Yo conocí una señora que fue víctima de todos los hechos victimizantes. A sus hermanos los asesinó la guerrilla, a sus padres los asesinaron los paramilitares, a sus hijos el ejército, sus hermanas y ella fueron violadas por todos estos actores armados y fuera de eso, la sacaron de su territorio. Y pienso yo que esa fortaleza de persona es la que le da uno cada día más fuerza, y se une a esas bases fundamentales para seguir luchando por un proceso de paz.

Yo me considero como una madre de este país, pero también una abuela, porque la abuela, con todas estas amenazas que he tenido, y para no perder un segundo

hijo, tuve que sacar a mis otros tres, todos mis hijos de la casa: a Dolí, a John, a Liz tuve que sacarlos del país, que se fueran porque no estábamos preparados para perder otro hijo. Y en todo este proceso de separación nacieron cinco nietos, que desafortunadamente digamos no puedo compartir con ellos, pero eso me da fuerza a mí para poder ofrecer lo que me queda de vida para un país diferente. Una nueva generación que no tiene que vivir otros cincuenta años de conflicto como los que ya hemos tenido que vivir. Cada día hay un quehacer, algo para reforzar lo que estoy haciendo.

**Seguimos conversando sobre ese trabajo que implica vivir en la guerra*

Luz Marina: Peor no solamente eso. La pérdida o cualquier acto victimizante ha causado mucho daño físico y psicológico, y tenemos que decir que muchas de las familias están muriendo de enfermedades adquiridas por la tristeza, por el dolor, por el no poder elaborar su duelo. Hay cánceres de matriz, mamarías, cánceres abdominales, en fin, hay una serie de enfermedades que estos hechos han causado y lamentablemente muchas de esas víctimas están muriendo sin saber que pasó con sus familiares o que ni siquiera se haya iniciado una justicia en Colombia.

Yo tengo que decir que pienso que mi hijo tenía una misión importante que cumplir y era esa, evitar que muchos jóvenes continuarán muriendo como murió él, y que por él se destapó una política que existía en el país. Pero también me dio la oportunidad de continuar un trabajo, de donar mi vida o lo que me queda de ella para hacer un trabajo de derecho humanos, justo para aquellas personas que no tienen voz.

Para ellas que no han tenido la oportunidad que yo he tenido de recorrer diferentes lugares del mundo para poder denunciar lo que está pasando y también tengo la oportunidad que Dios ha puesto las palabras correctas para seguir en mi lucha. El caso de mi hijo fue el primer caso reconocido y condenado como “Falso Positivo”, a los 5 años y también fue reconocido como crimen de lesa humanidad. Eso me da la oportunidad que el proceso de mi hijo sea emblemático, sea histórico y sea un ejemplo para podernos llevar todos los 10 mil casos de ejecuciones extrajudiciales reconocidos como crímenes de lesa humanidad.

**Le pregunto sobre los textos que ella interpreta en la obra de Antígona, (ha sido difícil llegar hablar de la obra, pues antes debo entender la historia y además ella ya tiene una narrativa construida).*

Luz Marina: Los únicos monólogos que son sacados de libros son los que hacen las actrices profesionales respecto a Antígona de la época griega. El resto nosotras mismas elegimos qué era lo que íbamos a denunciar, que era lo importante que el país tenía que saber, y era eso.

En el primer monólogo me presento, quién soy yo. Muestro la foto de mi hijo Faber Leonardo, que clase de ser humano era. Ahí es donde yo digo: mi nombre es Luz Marina Bernal, soy la madre de Faber Leonardo Porra Bernal, joven de 26 años de educación especial, desaparecido en el año 8 de enero 2008 por el Ejército Nacional de Colombia.

Luego giro y tomo el muñeco con el que mi hijo dormía, y me acuerdo de que un día él iba con su muñeco caminando y un joven del barrio le dijo: “huy tan viejo y jugando con muñecos” y ese pelado le arrancó el brazo al muñeco de mi hijo. Ese día mi hijo lloró mucho. Y mi esposo tenía un hermano que no tenía un brazo y mi hijo le puso el tío Luis a su muñeco. Le parecía importante que la gente supiera de su tío Luis. Luego voy y recojo el muñeco negro y me daba risa, porque él llegaba con los ojos llorosos y él decía que tenía un amigo achocolatado.

Luego me voy hacia la biblia. Tenía la costumbre de, cómo le dije anteriormente, de todas las tardes coger su biblia, sentarse en su cama y hojear la biblia como si lo estuviera leyendo. Un día me dio por pasar al lado de la alcoba de él y le dije: uy, mi amor, está leyendo la biblia. No sé si fue que se puso bravo, él se levantó cerró la biblia, agacho las cejas e hizo un movimiento tan chistoso que a mí me dio risa. En ese momento contesté una llamada de mi hermana y le conté de que me estaba riendo. Mi hermana me regaña. Me dijo: Lucero eso nunca lo vuelva hacer, porque en mi comunidad hay una mujer que no sabe ni leer ni escribir y Dios le dio el don de la palabra. Después de eso yo me quedé con ese cuento y empecé a respetar el espacio que él tenía con su biblia.

El segundo monólogo, ya siento que tengo que decir que esas eran las ropas de mi hijo. Sobre las ropas que tenía mi hijo el día antes de desaparecer, donde yo digo

que cada vez que las cojo siento su presencia en ellas. Ahí es donde narro sobre mi viaje para encontrar a mi hijo en Norte Santander, donde lo señalan ser el jefe de una organización narcoterrorista. Le pregunto a la gente si alguien con una discapacidad, que no sabe leer, no sabe escribir, que no tiene mucha noción del valor del dinero puede llegar a ser el jefe de un grupo insurgente.

También cuento que el día de la exhumación solo me entregaron una parte de su cuerpo y que mi pregunta es dónde está la otra parte que me hace falta. Y denuncié abiertamente que Álvaro Uribe Vélez señala a los chicos, que los jóvenes de Soacha no fueron precisamente a coger café, sino con propósitos delincuenciales. Que en Colombia existen un sinnúmero de crímenes. Y siento que la pacha mama está muy triste, muy adolorida, porque en su vientre están todas las personas desaparecidas, todas aquellas personas asesinas y que han regado la sangre de nuestros familiares sobre ella.

Y le pido al público que en un momento tan coyuntural donde más de nueve millones de víctimas pedimos que haya verdad, que haya justicia, pero que mínimamente exista una justicia social. Que no haya repetición de estos hechos. Entonces hago como una toma de responsabilidad de denunciar todos los hechos victimizantes en el país. Entonces yo hice así mi monólogo. Nadie nos dice que es lo que tenemos que decir, que tenga que aprender, nosotros lo decimos y cada vez le agregamos un pedazo más o a veces se nos olvida algo, pero como es lo que hemos vivido no es muy difícil de recordarlo.

**La señora Luz Marina, lleva la conversación, le pregunto sobre las partituras corporales*

Luz Marina: El profesor Pico que es un maestro de danza contemporánea de Quito, Ecuador, él vio la obra y creó nuestros movimientos. Nuestras sutilezas para actuar, nuestra inconformidad por ejemplo cuando salimos en la danza. Que nosotros hacemos así (ella empuña la mano enfrente de su cabeza). Este puño es como la ira que tenemos de todo lo que está pasando y al hacer ustedes que (a pesar de las limitaciones de espacio me muestra otros movimientos de balanza) este es y como diciéndole al público: ¿Y ustedes qué? ¿Se van a quedar ahí sentados sin hacer nada?

Cada movimiento tiene una acción, una demostración, un sentimiento, una exigencia, que nos enseñó el profe Pico y otras acciones que nos las corrige en la postura Franchesca, que ha jugado un papel muy importante en ese sentido.

El profesor Pico, estuvo con nosotras unos ocho días y era muy despacio que él actuaba. Él ya es una persona de edad, pero tiene un cuerpo flácido y una reacción muy ligera. Él nos corregía muchas veces, nos decía: piensen bien en el momento que llegan acá que es lo que ustedes quieren demostrar, que es lo que quieren exigir. De esa manera, esas palabras en el momento de actuar las tenemos en el cuerpo para irlo poniendo con el cuerpo, y de esa manera lo hemos venido haciendo. Las chicas profesionales también nos han ayudado mucho. Han sido como nuestras cómplices en esta batalla. Patricia también nos ayuda mucho. Por eso pienso que este trabajo de Antígona es un trabajo totalmente colectivo.

**(Habíamos estado sentadas. Ahora ella abre los brazos, me muestras su movimientos, es la segunda vez en todo esta entrevista que consigo que ella me hable de una manera menos discursiva, que se salga de su discurso)*

Luz Marina: Por ejemplo, en ese momento que botamos duro la mano, es la ira que ustedes tienen dentro y porque no la quieren tienen que botarla, porque no la pueden cargar más. Esas palabras en el momento las tenemos acá (apunta para la cabeza y para el corazón), y las hacemos con ese sentimiento de la problemática encima. Las chicas profesionales nos ayudan mucho, ellas son como nuestras cómplices en esta trayectoria.

**(Me parece interesante cuando ella, a través de la danza y su cuerpo, también empieza moverse más). Seguimos conversando y hablamos sobre la expresión “quebrarse” para ella.*

Luz Marina: Para mí, es tener una sensibilidad en ese momento. Sentir que algo se quebró dentro, se rompió y siente uno que por más que uno quiera hablar firme y seriamente en lo que está haciendo, no puede. No puede definitivamente. A veces la voz no sale, la voz se pone débil y para poder uno continuar se rompe la voz definitivamente, la voz se siente muy débil y para poder continuar tiene uno que hacer un esfuerzo sobre humano. Se rompe la voz definitivamente y no se puede recuperar. Ahí es donde entran las chicas, entran a reforzar en ese momento. Continúan con otra

cosa y evitan que haya una ruptura en la obra y, entonces, hay una acción inmediata para ayudar a la persona que se quiebra. Por eso pienso que ha habido una complicidad en la obra, entonces empieza una canción x para aliviar en ese momento y poder respirar y poder continuar.

Pero es algo que no se puede evitar, realmente quiera uno no quebrarse en escena, pero por más esfuerzo que uno haga, está pensando. Hay días en que uno no sabe cómo se levanta, si ese día hay una sensibilidad, o se levanta bajoneado. Ese día que se levanta uno triste, o ese día es el cumpleaños del hijo, o ya son tantos años desde que se lo llevaron...

Uno en cada acción deja una huella. A mí me pasa que hoy amanecí triste, sensible no quiero levantarme, tengo los sentimientos encontrados. Bueno, son muchas cosas que suceden en ese momento, o nos levantamos indispuestos, cosas que uno prevé que pueda afectarle en ese momento. O uno amanece con depresión terrible, que no quiere que nadie lo mire o le hable y si ese día hay función, pues es estar fuera de base y lo vuelve a uno nada.

**Le pregunto que, si ella como actriz ha creado algún ritual para soltar un poco esos sentimientos.*

Luz Marina: Le cuento una cosa que no, que no la tenemos y creo que es una falla, realmente ha sido una falla grandísima y a mí me ha afectado mucho. En un comienzo Francesca nos decía que teníamos que concentrarnos, cerrar los ojos, descargar las emociones, de pronto gritar, o calentar la voz, todo eso. Pero desafortunadamente son muy pocas las veces que en Antígona lo hacemos.

Y eso a mí me ha carreado problemas. Mis monólogos han sido muy fuertes, y como le digo hay momentos en que mi cuerpo no está preparado para ese día. Entonces he tenido que esforzar mucho mi voz, no hemos tenido una guía de vocalización de pensar en la acústica del teatro. Pasé un año sin voz, porque forcé todos mis sentimientos, mis músculos vocálicos, de garganta, de cuello, abdominales y me dejó un año sin voz. Menos mal que para la presentación de Antígona, yo ya había filmado mis monólogos, entonces por medio de filmación las chicas me iban reemplazando en el movimiento de los objetos.

Gustavo Bolívar, un senador de la república, el año pasado me regaló mi consulta con el otorrino que valió doscientos mil y me autorizaron. Pensé que tenía un cáncer de garganta o que tenía nódulos, me decían que yo estaba somatizando por la garganta, y me dijeron que yo estaba somatizando mi dolor y tristeza por mi garganta. Tú estás reprimiendo tu dolor, tu tristeza en la garganta, no tenía nódulos, pero sí una inflamación severa en la garganta en los músculos del cuello de la espalda y abdominales.

Me dieron 20 terapias de audiología solo puede hacer 7 porque comenzó la pandemia y cada uno cuesta 70 mil y me toca retomar, porque se me cambia la voz en mis intervenciones. La doctora me dijo que yo debía tener cuidado con eso, porque si me continúa pasando puedo quedarme sin voz definitivamente. Pienso que yo todavía tengo la oportunidad de buscar la forma, el dinero para continuar con el tratamiento que me hace falta y reforzar mi voz para poder volver al teatro y seguir en la lucha, en mi proceso aún falta tanto que trabajar.

**Ella continúa contándome, sobre sus luchas*

Luz Marina: Cuando mi hijo desapareció tuve una parálisis facial, donde me quedaron secuelas en mi boca. Cuando estoy de mal genio se me recogen los músculos de acá (tocándose los cachetes). La boca se me ve torcida por eso poco me río, porque hay digamos una parálisis facial en la parte derecha, entonces tengo que ver como consigo hacer las 13 terapias para poder recuperar los músculos de la garganta y sobre todo los músculos abdominales que son los que me permiten sostener el aire para el momento de las intervenciones.

Yo duré como cinco meses con la parálisis facial y quedaron secuelas porque en la búsqueda de mi hijo me descuidé y no seguí con las terapias ocupacionales y me quedo problemas en la parte de la boca y en el ojo que me quedó estático no cerraba. Luego conseguí en el Meta, otro médico que me ayudó me hizo las terapias, y pude volver a parpadear, porque mi ojo no parpadeaba. Me tocaba ponerme un parche en el ojo, para que evitar la resequeidad del ojo y que no se dañara.

**Le pregunto a ella, que trabaja con víctimas, si ha observado este tipo de casos que se repitan.*

Luz Marina: Si, por ejemplo, en el caso mío, mi hermano mayor nunca se casó, nunca tuvo hijos, pero mis hijos eran sus hijos y su hijo más querido era Faber Leonardo. Cuando yo volví de recuperar el cuerpo de Faber Leonardo, y me encontré con mi hermano el 4 de noviembre, le conté que había encontrado a Leonardo y que lo había asesinado el ejército. Recuerdo que él dijo se acabó la razón de vivir y él se murió el 28 de diciembre en 2018. O sea, a los tres meses murió él. Yo creo que de pena moral. Esos hechos si afectan la parte física y psicológica de una persona.

Y no solo eso, fuera que le desaparecen a uno su hijo, en el caso de mi hijo Faber Leonardo, a él lo desaparecieron, lo torturaron y asesinaron. Luego muere mi hermano. Luego tengo que sacar mis otros tres hijos de la casa, y luego, hace 7 años, mi esposo me pide la separación. Entonces se desestructura todo un núcleo familiar, todo un trabajo de 48 años de matrimonio, entonces hay una afectación familiar, económica. Mejor, en toda la extensión de la palabra, hay un daño permanente en las familias.

**Es un momento muy tenso en nuestra conversación. Mientras intento procesar toda la información que me comparte la señora Luz Marina, siento esa intensidad en las palabras de ella. Sus ojos verdes me miran entre pantallas, ya no sé si ella está tranquila conversando o son las parálisis de su cara, igual cualquier cosa en medio de todo esto es triste.*

Sin embargo, al escucharla siento fuerza, al verme en el video que proyectó al fondo la plataforma de Zoom, veo mi cara toda inquieta, mis ojos, mi boca. Ella me destapa un país que del que poco sé. Por más que he leído sobre el tema (me he informado y he visto la biografía de ellas varias veces), verla a ella, aunque sea por medio de una pantalla, me recuerda lo humanamente vulnerables que somos. No estoy preparada para comprender una guerra que ha sido narrada como una película de acción en el país. Reconocer su tragedia, reconocerla como una Antígona. Entender que detrás del nombre de una víctima, de los millones de números que registra la guerra que continuamente leo, hay una red de seres humanos que también son afectados por toda esa red de violencia. Ella es su historia de vida. Así está ella y el brillo de sus ojos, esa voz fuerte, recia, al mismo tiempo cariñosa. Al final siento cuando converso con ellas que me recuerda un poco de la forma de hablar de mi

abuela, miembro orgullosa de San Mateo, Soacha, y como diría la canción “parece que uno vuelve siempre a donde amó la vida”.

**Dialogamos sobre esa razón que fundamenta su vida en la lucha por los derechos humanos, cómo ella ve esa lucha articulada con su trabajo, en la obra, como actriz.*

Luz Marina: Es terrible, es muy fuerte, porque en nuestra obra se ven representadas. Primero, se ven representadas total y tristemente estas denuncias que nosotras estamos trayendo. Es terrible, es muy fuerte la reacción de ellas, porque en nuestra obra se ven representadas, entonces las denuncias que estamos haciendo también se están viviendo en otros países. Por ejemplo, en Quito, también hay que hablar de crímenes de estado, y hablar de la desaparición forzada es muy duro, porque ese país hermano se siente mucho, es mucha persecución. Por ejemplo, cuando estuvimos en Nueva York, la gente que asistía, especialmente la gente colombiana, les decía que les hicimos retroceder al pasado y por esas causas de ser víctimas estaban en un país que no era el suyo. Entonces la reacción de la gente es gracias, gracias por denunciar lo que no pudimos hacer en ese momento. Por ejemplo, nosotras podemos mostrar obras que no hablen nuestro idioma, la obra a medida que se va presentando va subtitulada como una película y la gente pueden ir entendiendo lo que estamos haciendo, y la gente no se imagina que eso pueda pasar.

En México presentamos la obra en Ciudad Juárez, que es una sociedad golpeada por el feminicidio y la desaparición de las mujeres, porque es una zona fronteriza y es un lugar donde pasan muchos feminicidios. Entonces, aquellas madres al vernos como esas madres que hacemos todo lo posible por denunciar, nos agradecían, que éramos un ejemplo para ellas. Y en Cádiz, en Sevilla, en Jerez, ahí ya el idioma era español y mucha gente colombiana, y ellos decían que nuestro trabajo era una apuesta muy grande para la denuncia. En Madrid también presentamos en diferentes partes, cerramos con la Organización Baltazar Garzón que fue el juez que condenó a Pinochet.

Presentar la obra en su fundación fue una apuesta también. Inclusive allá nos pidieron perdón porque los españoles tenían una deuda con nosotros, empezando desde Cristóbal Colón. Las personas que decidieron hablar decían que España tenía una

deuda histórica con Colombia y con Latinoamérica, en ese tiempo yo escuchaba todo eso y no entendía, pero allá mismo fui preguntando y aprendiendo. Es que a uno no le cuentan su verdadera historia.

Yo pienso que Antígonas nos ha permitido conocer diferentes reacciones de las personas, tanto históricas como el dolor vivido. Ahora, por ejemplo, conocer a las Madres de Mayo para mí y para todas, es un gran precedente de mujeres que a pesar que les decían las locas, fueron mujeres que llevan más de cincuenta años en la esa lucha por los hijos, y lamentablemente hoy vemos que cada una está muriendo, y no han conseguido recuperar definitivamente a ser querido, a sus hijos, son mujeres que han gastado literalmente su vida para buscar la verdad y sobre todo, saber dónde están. Son muchos sentimientos encontrados en muchas personas, pero también estamos recibiendo los sentimientos de esas personas para nuestras vidas.

**Damos unas risotadas. Yo sirvo un mate, ella se ríe, por fin le veo brillar esa sonrisa y me dice: sinvergüenza, está tomando mate. Y me cuenta la historia de cuando probó el mate. El matecito, creando conversa como siempre, aunque virtual, nos reímos un rato, contamos historias de ella por Argentina, cuando lo probó. Compartimos historias del mate, nos reímos un rato, entramos en otra conversación, luego de una hora y cincuenta tres minutos que llevamos conversando.*

Cuando ella habla de ese discurso de su vida, su cara es recia, ella dice que casi no se ríe por el problema fácil, pero cuando uno le pregunta por la obra su cara parece un día de esos en que llueve y por momentos sale el sol, que llega aquella luz y que se filtra de colores y da una cierta sensación de esperanza. Contar la historia como una forma de honrar a quien me precedió, contar su historia, un reconocimiento de lucha.

Hablamos sobre esas funciones que marcan.

Luz Marina: La mayoría de las funciones son muy importantes, la gente llora mucho, porque nosotras sentimos. Escuchamos como las personas también se quebrantan dentro en la función y nosotras también nos debilita poco. En una me sorprendió una chica que era de Perú y que estaba por primera vez en Colombia. Al terminar la función, yo salí como siempre a saludar al público y luego esa chica y me

cae sobre mí con un abrazo muy grande, y ella lloraba y lloraba y no paraba de llorar y me conmovió mucho y me hizo llorar.

Y entonces me dice que, si yo era la verdadera Luz Marina Bernal o una actriz, y yo le dije: soy. Y ella me dice: es que pensé que era una actriz, es que tengo una misión que cumplir. Yo le dije: ¿cuál es esa misión? Y ella me dice: Dios te manda a decir que tú eres una mujer grandemente bendecida por él. Yo quedé sorprendida, la reacción. Ella no sabía por qué estaba donde estaba, Y a mí eso me ha marcado mucho. Y yo siempre le digo a Dios, gracias por permitirme hacer mi trabajo que tú quieres que yo haga y por ser esa mujer elegida.

Son cosas que uno no entiende qué le pasan en la vida a uno. Una chica que viene decirme eso, yo no he podido entender cómo calificarlo. Es muy bonito, gratificante y yo me siento, soy una mujer que está de la mano de Dios y que me da la fortaleza para continuar y poder ir a donde me toque. Esta pandemia yo lo llamo la cárcel y el campo de concentración. Acá me la paso, ¿quiere saber qué hago cuando no estoy interviniendo?

**Ella sale de la pantalla, la espero un poco mientras de lejos escucho que grita “Pere ahí”, demora un rato en volver. Llega con una llamita colorida vestida de colores, y me dice: Vea, tejiendo (soy muy lenta, ella quiere hablar de arte y yo no me la pilló). Me muestra unas llamas de colores tejidas en crochet, son muy bellas, pero yo continúo. Le muestro unas fotos sobre una exposición que se llama... del Centro de Memoria Histórica y las Madres de la MAFAPO, en la cual ella también aparece. En la que las Madres de Soacha salen enterradas. Ella me mira con sus ojos verdes, frunce el ceño y me dice:*

Luz Marina: Haber, a mí fue la primera que me tomaron la foto, pero el chico Carlos Saavedra, es una persona oportunista explotadora, porque una chica de la Universidad Nacional, y nosotras la señora Lucero, la señora María y mi persona. Entonces la chica estaba trabajando con tierra, y nosotras comenzamos a poner la tierra en el cuerpo. Yo sentada en el sillón donde se la pasaba mi hijo. La chica ganó por publicar esa foto en la revista de la Universidad Nacional y él demandó a la chica. Ella muy angustiada llevó unas pruebas. Y yo escribí una carta para él diciendo que no

quería utilizar esa foto para publicar nuestra imagen, que él estaba haciendo fraude. Él se ganó un premio con las fotos de las Madres de Soacha.

**Nos estamos despidiendo, yo le agradezco por su tiempo, generosidad, por su lucha, por su resistencia. Le cuento que voy a demorar tiempo procesando, y ella me dice que lo único que me pide es que, por favor, cuando ya tenga la tesis le regale una copia, que ella está guardando todos los trabajos donde está participando,*

Luz Marina: Gracias a ustedes por el apoyo, por el aporte, personas como ustedes que se toman el tiempo de realmente escucharlo a uno, pues eso es gratificante, es enriquecedor poder saber que jóvenes como ustedes nos están aportando y ayudando para que en otros países sepan esa realidad que se vive, lo que están sucediendo acá, y sobre todo poder mostrar la estrategia que nosotros utilizamos, que el arte es fundamental. En estos tiempos, para nosotros de la voz de la víctimas, que estamos cansados que los medios de comunicación nos utilicen para sus premios, para sus ascensos, como por ejemplo el mejor periodista de no seque... el mejor documental de no seque... entonces pienso yo que la denuncia que estamos haciendo es en la voz de nosotros para que no nos distorsionen una realidad.

**Nos continuamos despidiendo, y noto como casi dejó pasar por desapercibido el escenario de fondo que acompaña nuestra conversación. Ese escenario compuesto por la señora Luz Marina al otro lado de la pantalla. Detrás de ella se encuentra un dibujo grande, el fondo del cuadro es verde, amarillo y rojo, dentro de ese fondo está la cara de un joven en blanco y negro que asumo que es su hijo al fondo. Al lado de ese cuadro, está una cajita con una cinta y un moño blanco y al lado un ramo de flores. Le pregunto por esa pintura, sobre quien la pintó. Ella muerta de la risa me dice “yo”. Me muestra un álbum de fotos donde ella aparece dibujando, va acercándose la fotografía, ella dibujando a su hijo. Es un dibujo de gran tamaño y con una precisión que de nuevo me sigue sorprendiendo de esta Antígona.*

Luz Marina: Mire yo estoy aquí haciéndolo, estábamos en un taller de pinturas, (perdí la oportunidad de preguntarle sobre el taller...) Espere haber...

**Después, como una maga, saca otro álbum de fotos, me muestra una foto de cuando su hijo tenía un año, un “gordito y de mejillitas rosas”. Después me muestra otra foto ya con unos cinco años, luego me muestra otra foto de él comiendo torta en*

su día del bautizo. Continúa mostrándome otras fotos donde aparece ella y sus otros hijos juntos. Suspira. Me cuenta que se está mudando y con ello todos los recuerdos. Ella continúa sacando fotos, mientras conversamos del arte como nos ha transformado la vida (en cuanto creo que nos estamos despidiendo, es que siento que realmente está comenzando nuestro encuentro, ya la señora Luz Marina no habla en colectivo, ni con términos más organizados, sino que está más relajada, ahora).

Luz Marina: Mire, el 20 de febrero de este año presenté mis monólogos en la Dorada, pero también apoyando en el año del trabajo a las familias, porque a ellos en mi presentación de los monólogos de Antígona, les llamaba mucho la atención utilizar los objetos de los seres queridos que ya no estaban. Ellos con mucha tristeza querían mostrar los objetos que ya no estaban, que llevan más de 20, 30 años desaparecidos. Hicimos una obra bellísima para la Comisión de la Verdad, para la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz) y para la Unidad de Búsqueda.

Hicimos una obra en cuatro partes en simultánea. Una donde los campesinos creamos como un río y trajimos piedras del río, y ellos estaban con sus redes para pescar. Otra en haciendo eso para buscar el oro. En la otra parte, está la gente cultivando las tierras, pero también se colgó con hilo transparente los radios y los objetos que las personas desaparecidas llevan cuando los desaparecieron, sus radios, sus machetes, sus herramientas.

En el otro lado, las mujeres, porque muchas mujeres desaparecieron, porque se enamoraban con los paramilitares, con los guerrilleros, y se las llevaban y nunca más aparecían. Eran como los quehaceres, ayudando a la mamá, haciendo el desayuno, peinando a las hermanas. Fue un performance bellísimo que se hizo. Para las personas de las organizaciones fue muy fuerte. Yo los vi llorando. Ver cómo una gente que era de la tercera edad, consiguieron demostrar, por medio de una obra de teatro, ese dolor, esa tristeza, pero también quienes eran esos seres que se llevaron, luego de 25, 30 años, quienes eran esos que desaparecieron, y eso por medio del arte. Con unas escenas que no tenían ni palabras. Ahora queremos seguir haciendo murales, empezar hacer murales en las calles. Porque no los han borrado, tenemos una frase que replicamos en todo lado: ¿Quién dio la orden? porque le estamos sumando cada vez a los militares de los hechos. Primero fueron nueve militares y ahora hay más. Pero nos lo borran, entonces lo seguimos replicando nuevamente.

Hay una canción que se llama *Cuerpos gramaticales*, ya le mando el link, una hija mía le hizo una canción.

Cuando uno presenta la obra, por ejemplo, cuando fui a México, pensaba en mi hijo, que él me decía que un día íbamos allá a escuchar los mariachis. Y en la presentación de México me bloqueé, no puede. Me tocaba cantar unas canciones y no puede, solo me bloqueé, no fui capaz... menos mal mis compañeras son maravillosas. Ellas se dieron cuenta y comenzaron a cantar y ellas cantaban y yo lloraba y lloraba, eso fue terrible para mí.

Después tenía que ir a un conservatorio y yo les conté lo que me había pasado, que no me había sentido bien, que no era capaz de seguir. Porque yo tengo que decir que lo que mi hijo me prometió me lo está dando, porque nosotros queríamos recorrer el mundo y con el teatro yo he viajado a todo lado, he viajado por todas partes y a donde quiera que voy digo que mi hijo es un gran héroe, él para mí es un héroe.

**Continuamos conversando, le pregunto a la señora Uvita si ella antes de Antígonas ya había participado de otros espacios de arte. Ella me cuenta que había participado de otras cosas pequeñas en la calle, performances y esas cosas de denuncias, con actrices y con madres víctimas de la violencia en Colombia propuestos por Patricia Ariza antes de llegar a las Antígonas.*

Uvita: Yo he participado a todo lo que me invitan de esas cosas en la calle, Pasarelas, El cuerpo es territorio, todas esas cosas de las performances que llaman. Mire cómo es la vida, pero desde que era chiquitica, mientras cuidaba el ganado, yo me imaginaba cantando, siendo una actriz famosa. Mire la vida cómo es, me volví actriz y canto. Mi mamita una vez me llevó un libro, donde aparecían las mujeres en los desfiles con esos trajes y yo me imaginaba ahí, pero bueno ahora vivo, ahora estoy acá y soy actriz.

**Conversamos de cómo llegamos a esos espacios, su deseo de abrirle los ojos a quienes no le creían, de cómo se aproximó al teatro y esas cosas.*

Uvita: Porque quería mami. Si me invitaban yo iba y me di cuenta de que me gusta el teatro, me gusta hacer sentir lo que yo siento, y ya uno le va cogiendo el hilo.

A mí me gusta hacer teatro, me gusta poder expresar con mi cuerpo o con mi voz, o con mis manos, porque a veces mis manos hacen una expresión que yo transmito, porque en el teatro mis manos, mis ojos hacen unas expresiones que no necesito hablar, pero yo sé que la gente las siente. Con el cuerpo, con la mirada, con la cara (ella me hace muecas, me muestras sus caras, se para de la silla, me muestra su cuerpo y hace las formas que hacen en la partitura de las coreografías de la obra).

**Seguimos conversando sobre los elementos que ella utiliza en la escena: un muñequito de la suerte, unos cauchos del cabello, un globo terráqueo, la blusa que usaba para correr, el labial.*

Uvita: Yo aquí me traje todo eso, porque aquí yo he creado mis monólogos y se los muestro a la gente. Yo escogí esas cosas porque me gustaban, porque me lo recordaba, porque él era muy pícaro, le gustaba oler las cosas, cogerles el cabello a las muchachas y eso también quiero contar, porque él era una figura, él era vanidoso, se miraba en el espejo y me picaba el ojo.

**Ella trae unas fotos en las que aparece en escena con las representación de la obra (es tanta información que transcribiendo percibo que no conversamos sobre esas fotos que con tanta insistencia ella me ha mostrado desde que comenzamos a conversar...) Le pregunto por las canciones de la obra y ella con esa voz interna me responde cantando en ritmo de ranchera.*

Uvita:

El sol ocultó su rayo,
El mundo quedó en silencio,
Recuerdo mi hijo ausente con un dolor tan profundo,
Una tumba lo esperaba,
En el cáliz del olvido,
En donde quedó escondido su lindo y hermoso talle.
Cuando las aves no vuelan en un desierto profundo (termina de cantar).

Esa canción la encontró Patricia Ariza. Ella dice que la escuchó en algún lado, pero que nunca la volvimos a escuchar, la hemos buscado por cielo y tierra. Le voy a buscar otra canción que yo escribí y que la estoy cantando con mi amiga. La voy a poner para que la escuche.

**La señora Uvita prende su equipo de sonido y escuchamos juntas. “Ahí dice: mami ella dice en el inglés el nombre de mi hijo, ¿si escucha mami?” Comenzamos a escuchar la música que ella compuso y que su amiga está cantando. La señora Uvita comienza a cantar junto con la grabación, su voz intensa entona la ranchera...*

Uvita:

Qué triste está la ciudad, los campos también,
tus ojitos color miel tus pestañas abundantes no he vuelto acariciar.
En los atardeceres tú me enseñaste a buscar figuras en el cielo y yo busco
porque quiero tu rostro allá encontrar.
Pedacito de mi vida, yo vivo y me sobrepongo a esta oscura y triste
realidad.

Que el aliento te arrebatara y que ya no volverás.
Eres parte de mi vida, de mi carne y de mí ser,
de la cabeza a los pies.
Yo te llevo aquí conmigo,
de eso yo estoy segura, aunque no te pueda ver.
Yo cierro mis ojos, con el corazón te toco, dulce angelito, chinito de mi
amor

¡Ayyyy! ¡Ay Adiós ossss osss osss!

Eres parte de mi vida, de mi carne y de mí ser,
de la cabeza a los pies,
yo te llevo aquí conmigo,
de eso estoy segura,
aunque no te pueda ver...
Yo cierro mis ojos, con el corazón te toco, dulce angelito, chinito de mi
amor

Qué triste está la ciudad.

**(Acaba la música y un silencio inmenso de segundos limitados marca nuestra llamada) Solo digo: que triste pero que lindo eso que hace... la señora Uvita replica.*

Uvita: La compuse una tarde que iba de Soacha para Bogotá, iba en el bus. Yo siempre cargaba con un cuaderno y un lápiz, se me dio por ponerme... ¡ahhh! iba con la tristeza que le acompaña a uno, y me puse a escribir esa canción, salió. A la señora Luz Marina le gusta esa canción y la de las víctimas también. Ella con la canción de

las víctimas esa mujer llora, siempre que la canta esa mujer llora. Como le decía yo ahora, uno aprende a vivir a saborearlo, y sabe feo, pero bueno pasa como cuando las bestias mastican freno, pero pasa, y pasa...

**Después de esta conversación le preguntó qué la inspira a seguir haciendo teatro, repitiendo la obra, teniendo que saborear ese dolor...*

Uvita: Mami, porque lo que te decía ahora, es que tenemos que seguir contándole, diciéndole a los jóvenes a esa gente que no cree, carajo. Tenemos que seguir generando que la gente despierte, carajo. Hay gente que se pelea por ese tipo por Álvaro Uribe, yo no sé hasta dónde llega la ignorancia. Lo que nosotras queremos es gritar, transformar, porque si el chico no sabe leer en este país no importa, lo que importa es que sepa manejar un fusil, matar a su hermano a la gente que no le está haciendo daño. Así como hicieron con nuestros niños, ellos no se fueron a matar guerrilleros porque esa gente si les da duro. Es más fácil matar a un pendejo que no sabe coger un arma, que fue lo que hicieron con nuestros niños.

Además, a ellos le habían dado una estructura, como le digo, como le explico mejor. Con esto le digo para que me entienda. ¿Por qué ellos preguntaban si tienen a su papá, si tienen a su mamá, o en donde trabaja su papá? Y la mayoría de los chicos y las mamás somos madres solteras.

Por eso ellos hicieron eso con nuestros hijos, de llevarse nuestros muchachos. Entonces, ellos pensaban: esas viejas ignorantes y brutas, ni van a ir a buscar. Nadie les va a creer.

**Seguimos conversando y llegamos al tema de la danza en el cuerpo, sobre las coreografías de la pieza de Antígona, (temas que también me han servido para salir de conversaciones más pesadas).*

Uvita: Uno como está tieso, como que sabe que está crocante, entonces uno tiene que soltar ese cuerpo y dejarse llevar. Ese profesor es maravilloso. Él hace unas cosas maravillosas y nos ponía hacer unas cosas tan maravillosas. Yo no sé cómo conseguía ese hombre y quedaba uno toda relajada.

A mí me ha ayudado mucho, porque uno debe tener ratos para todo. Yo procuro cuando estoy con las personas, dar alegría, porque nadie tiene la culpa de que yo estoy triste. Y hacer performances y todo eso me llena de alegría, de satisfacción, sabiendo que uno transmite un mensaje, entonces en eso yo siento alegría, hasta orgullo, la verdad que sí.

**Hablamos sobre sus viajes y sus travesías, (las travesías de resistencia de las Antígonas).*

Uvita: En general los encuentros con las víctimas son muy bonitos y muy tristes, muy triste porque yo cuento, ellos cuentan, yo lloro, ellos lloran, nos abrazamos y es bonito porque se crean lazos de hermandad. Es bonito porque conozco partes de su vida y conocen parte de mi vida, entonces cuando nos volvemos a ver ya no es un extraño, eso es muy bonito, no lo voy a decir de esa forma, pero pues es lo que tenemos. Como decía mi madre: si del cielo te caen limones aprende hacer limonada. Gracias a Dios y toda la gente que nos ha apoyado, solas no hubiéramos podido tampoco. Al principio cuando comenzamos la denuncia la gente como que no nos creía, no se sabía nada mami, recibimos muchos insultos en la calle, nadie nos creía...

Ya comenzamos a ir a los departamentos y a viajar a donde habían sucedido eso también, y la gente nos veía ya como que se daban cuenta que les había pasado lo mismo. Entonces como que nos comenzamos a ver con los otros y ya no estábamos solas, como que nos podemos apoyar, ya la gente comenzó a creer. O también cuando íbamos a los departamentos donde había sucedido eso también, entonces la gente que ya nos veía en la obra se sentía identificada. Entonces cómo nos vemos y no estamos solos, por eso es importante mami ver que esto es un trabajo de todos, porque si estuviéramos solas ya nos hubieran matado.

Cuando íbamos a los departamentos, nos encontrábamos con personas que ya les había sucedido lo mismo también, y al vernos encontraban en nosotras ese apoyo. Tal vez lo mismo que sentíamos nosotras al estar con esas personas, porque decíamos no estamos solas. Entonces que seamos cada vez más, más fuertes para decir. Que nos salgan ideas juntas, para responder. Porque lo que nos hicieron no es bonito,

porque ha querido que nos callemos, porque han intentado pagarnos para que lo adornemos, pero es como se va a adornar, así como lo dejaron así hay que contar.

**Continuamos conversando sobre la obra, sus impresiones con el público, y retomamos el tema de los objetos que utiliza en escena.*

Uvita: Es esa mezcla que hay entre tristeza y dolor, pero también es bonito porque por ejemplo el globo del mundo con los colores de todos los países, y yo lo llevo porque él me decía mira mamita un día tenemos que viajar por todo esto, y eso es muy importante para mí. El chaleco es muy importante porque él se lo ponía para cantar, se ponía su chaleco y cantaba como un grande, pero nunca recibió plata por la música, y cantaba muy lindo.

Recién pasó lo del niño, nos pusieron un psicólogo por parte del Estado, donde nos encontrábamos y nos decían eso no se puede decir, eso no le hace bien decir. Las fotos que tenga por ahí es mejor que trate de guardarlas porque si las ve le van a causar daño. Esos eran los psicólogos que nos mandaban. Eso fue hasta que hablamos con unas organizaciones que nos dijeron: a ustedes no les deben decir eso, si a ustedes les duele tienen que decirlo, ustedes saben que es lo que tienen que decir. Usted dice a mí me está doliendo, pero le dicen a usted que a mí no me duele, que quiero perdonar es lo que esté sintiendo.

Hay gente que dice que yo ya perdoné, que yo no entiendo de qué forma le lavaron el cerebro. Tal vez sean cosas que yo no tenga que decir, pero es lo que yo siento. Yo hablo con Dios y digo que por mí no hay ningún problema, pero que no perdono...No es fácil porque tenemos que hacer algo y no olvidar, porque es que no es fácil. Si yo quiero que el mundo cambie, yo tengo que hacer algo. Por ejemplo, lo que estamos haciendo aquí nosotras, tú se lo vas a decir a otra persona y esa otra persona se lo va a decir a otras personas y eso es lo que nosotras queremos. Ver que todo el mundo entienda.

Es que nosotras, las mujeres, somos las maestras. ¿Sabe por qué mamá? Porque nosotras las mujeres, como madres, tenemos que enseñar a nuestros hijos a respetar, a querer la vida, a respetar las mujeres, no importa lo que sea, no importa lo que haga, no importa que trabajo que tenga, que si es una persona que trabaja en la calle, hay que respetarla porque es un ser humano también. Y no se sabe por qué está ahí, o por qué

esta ese homosexual, por qué está ese tipo, esa señorita, porque está ahí, eso no me interesa, pero lo que me interesa es ayudarlos, es que entendamos que somos todos, eso es lo que mí me duele. Es la vida que se tiene que respetar.

**Nos estamos despidiendo y ella me muestra un búho que pintó. Percibo que su saco y muchas de las cosas que rodean su escenario al otro lado de la cámara está acompañado de varios buhitos, tejidos y pintados.*

Uvita: Mira, a mi hijo le decían el búho, por los ojitos. Yo uso búhos en todo, me encanta. Pero los animales que más me encantan son el águila, el zorro y el búho. Yo digo que sí ahí, ¿cómo es que se llama eso? Reencarnación, yo quiero reencarnar en un águila para poder cuidar mi pueblo, mis hijos porque el águila está allá encima mirando. Y el zorro es astucia. ¿Cómo es que se llama eso el pienso con diplomacia? como diplomacia para hacer la picardía. Y el búho porque es como tan misterioso, porque él según a la hora que el cante trae malas noticias. Es un ave con unos ojos muy grandes muy expresivos. Se usa como un animal inteligente, siempre se tiene como en los colegios, me encanta.

**Entre charlas de animalitos y con ese sentir entre esperanza y dolor, le agradezco a la señora Uvita por traerme un país que aún desconozco, pero que algún día sueño ver transformado en un rinconcito mejor...*

