RECONFIGURACIÓN POLÍTICA DE CUERPOS FEMENINOS EN EL ESPACIO DRAMATÚRGICO DE MEMORIA Y RESISTENCIA FRENTE AL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

POLITICAL RECONFIGURATION OF FEMALE BODIES IN THE DRAMATURGICAL SPACE OF MEMORY AND RESISTANCE IN THE FACE OF THE COLOMBIAN ARMED CONFLICT

Roberta Narcisi
Universidad de Granada - Università di Pisa
robertanarcisi@correo.ugr.es
https://orcid.org/0000-0001-5873-4363

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.54.01
ISSN 2444-3948

Resumen: El objetivo de este trabajo es estudiar la presencia de los sujetos ultrajados en el teatro como espacio alternativo de investigación, conocimiento y resistencia al sistema de poder y violencia desde la perspectiva de género y de los estudios sobre la memoria. En concreto, se analizará la obra teatral *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2014), destacando cómo la creación colectiva y la participación activa de las mujeres víctimas y supervivientes del conflicto armado colombiano posibilitan un rescate de las memorias traumáticas, una materialización simbólica y querellante de sus propios cuerpos y de los cuerpos desaparecidos de sus allegados y una reconfiguración crítico-política del sujeto femenino.

Palabras clave: violencia política; creación colectiva; dramaturgia colombiana; feminismos; estudios sobre la memoria.

 Recibido: marzo 2025 - Aceptado: mayo 2025

Abstract: The main aim of this work is to study the presence of outraged subjects in the theatre as an alternative space for research, knowledge, and resistance to the system of power and violence from the perspectives of Gender Studies and Memory Studies. Specifically, the play *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2014) will be analyzed, by highlighting how the collective creation and the active participation of women, victims and survivors of the Colombian conflict, enable a rescue of traumatic memories, a symbolic and complaining materialization of their own bodies and the missing bodies of their loved ones, and a critical-political reconfiguration of the female subject.

Keywords: political violence; collective creation; Colombian dramaturgy; feminisms; Memory Studies.

Sumario: 1. Introducción; 2. *Antígonas Tribunal de Mujeres*: «una mirada» femenina «sobre lo que pasa en Colombia»; 2.1. Etapas del proceso de investigación-creación de la obra; 2.2. Transmisión del conocimiento y reconfiguración crítico-política de los cuerpos femeninos; 3. Conclusiones; 4. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Roberta Narcisi es doctoranda en el Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos en la Universidad de Granada y en régimen de cotutela en el Programa de Doctorado en Discipline Linguistiche e Letterature Straniere en la Universidad de Pisa. Su tesis doctoral se enfoca sobre el análisis comparativo de una selección de obras teatrales sobre la desaparición forzada de personas en España y en Hispanoamérica durante los siglos XX y XXI. Sus principales líneas de investigación son: el teatro español e hispanoamericano contemporáneo; la violencia política, el trauma y la memoria en la literatura hispánica contemporánea; la comparación interartística.

1. Introducción

A partir del siglo XX el panorama internacional se ha visto afectado por una serie de graves crímenes de lesa humanidad que han perjudicado irremediablemente a todas las comunidades involucradas. El delito de la desaparición forzada de personas se ha vuelto, en particular, una práctica compartida por los regímenes terroristas durante las dictaduras y los conflictos internos en gran parte del territorio latinoamericano. Cuerpos detenidos, asesinados, insepultos y ocultados han configurado una cartografía de la ausencia (Gatti, 2011) y del terror que sigue expandiéndose como consecuencia del arraigo de la impunidad y, en algunos casos, de la persistencia de una violencia endémica. Sin embargo, se han engendrado y desarrollado varios movimientos de protesta y reivindicación de la Memoria, la Verdad y la Justicia donde ejercen un protagonismo predominante los sujetos femeninos; grupos de madres, abuelas, hermanas e hijas, principalmente, han construido, a través de sus cuerpos, unos espacios alternativos para cuestionar y elaborar el trauma de la violencia y la ausencia. Frente a la posición de marginalidad y vulnerabilidad a la cual han sido confinadas por el poder oficial y masculino, las mujeres reconfiguran y rescatan un protagonismo político activo en la sociedad. En algunos casos, se trata de mujeres que, sin ninguna formación y/o afiliación política, salen del ámbito doméstico y retoman la lucha emprendida por sus hijos y por sus familiares ausentes; en otros casos, y sin ningún lazo filiativo, se comprometen directamente y se convierten en miembros activos de grupos políticos, sobre todo en contextos donde la violencia se ha vuelto una realidad endémica.

El conflicto armado colombiano entre los grupos guerrilleros y las fuerzas militares y paramilitares del Estado constituye uno de los más largos periodos de violencia estructural (1964-) que, alimentado por el profundo desequilibrio socioeconómico y el acceso a fuentes ilícitas de beneficio económico (el narcotráfico), sigue sin desembocar en unos acuerdos de paz definitivos y cuenta al día de hoy con miles de víctimas asesinadas, desaparecidas y desplazadas (entre ellas: mujeres, niñas y niños) (Ríos Sierra, 2021). Frente a esta persistencia de la violencia, en el informe *Mujeres y Guerra. Víctimas y Resistentes en el Caribe*, redactado en 2011 por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), se puede leer cómo a partir de los años ochenta los movimientos feministas se han destacado por su labor de denuncia de las injusticias y sus demandas

colectivas por la paz; de ahí que, de víctimas directas e indirectas de la violencia, las mujeres han reconfigurado su manera de actuar en la sociedad, convirtiéndose en militantes políticas y defensoras de los derechos humanos (CNMH, 2011, págs. 312-318).

Por un lado, y entre las varias asociaciones de familiares, destaca, por ejemplo, la labor de las Madres de la Candelaria que, inspiradas por las Madres argentinas de Plaza de Mayo y a partir de 1999 empezaron a reunirse cada miércoles en el atrio de la iglesia Nuestra Señora de la Candelaria, llevando un pañuelo blanco con los nombres de sus hijos bordados; con el paso del tiempo, este movimiento se ha convertido en uno de los principales organismos de defensa de los derechos humanos. A partir de 2008 ha surgido, también, la asociación de las Madres de Falsos Positivos de Soacha y de Bogotá (MAFAPO), cuyos hijos fueron asesinados extrajudicialmente y desaparecidos durante el episodio de «los mal llamados Falsos Positivos»; en concreto, en 2008 «las fuerzas militares asesinaron al menos 6.402 civiles» (Ríos Sierra, 2021, págs. 169-171), que hicieron pasar por supuestos miembros de la guerrilla con el objetivo de conseguir reconocimientos por su lucha contrainsurgente. Al largo proceso de búsqueda de los cuerpos de sus hijos que, en algunos casos, se ha concluido con el hallazgo de los restos y, solo recientemente, con el reconocimiento del crimen, se han vinculado una serie de actividades que pretenden reconstruir y transmitir la verdad y la memoria. Estas mujeres llevan más de una década reuniéndose cada viernes en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación «para tejer en grandes telas que cuentan su historia de búsqueda» y decorar y resignificar artísticamente las botas «oscuras», empleadas por los militares para vestir y hacer pasar a sus hijos «como combatientes» (Valencia, 2024).

Por otro lado, muchas mujeres empezaron a liderar grupos estudiantiles y se adhirieron activamente a grupos políticos, entre ellos la Unión Patriótica (en adelante la UP), fundada en 1985 por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-el Ejército del Pueblo (en adelante las FARC-EP) y el Partido Comunista Colombiano a raíz de la tentativa de Acuerdo de paz firmado entre el Estado colombiano y la guerrilla. Según el informe CNMH (2011) hubo, incluso, un grupo de mujeres que se incorporaron directa e indirectamente al conflicto armado:

> Las pocas cifras que existen sobre composición de la guerrilla mencionan que hasta un 30% de las FARC estaría compuesto de mujeres. Sin

> embargo, son pocas las que logran escalar posiciones dentro de las estructuras militares, y cuando lo hacen, consideran, por lo general, que los feminismos son ideologías burguesas o por lo menos secundarias respecto a la confrontación de clases (CNMH, 2011, pág. 316).

La inclusión y la respuesta política de la UP fue adquiriendo, en particular, una gran acogida por parte de los sectores marginales de la sociedad a favor de la paz y la democracia, razón por la cual engendró una reacción represiva por parte de las fuerzas del Estado. Según el informe *Todo pasó frente a nuestros ojos. El genocidio de la Unión Patriótica 1984-2002*, redactado por el Centro Nacional de Memoria Histórica: «entre mayo de 1984 y diciembre de 2002, el Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH ha documentado 4.153 víctimas de la Unión Patriótica que fueron asesinadas o desaparecidas o secuestradas» (CNMH, 2018, pág. 108).

El principal objetivo de la violencia es el cuerpo, «el centro de nuestra existencia» (Sofsky, 1998, pág.13) que, al estar expuesto públicamente, se vuelve vulnerable (Butler, 2004, pág. 26) a los estigmas de la violencia y la humillación. Así, en Colombia, «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, pág. 365) y/o sufrieron directamente las marcas de la represión por ser miembros de grupos políticos y/o organismos para la defensa de los derechos humanos. Sin embargo, al exponerse públicamente a través de manifestaciones políticas y sociales (marchas, rituales, actos creativos, etc.), estas mujeres presentifican la corporalidad ausente de sus allegados asesinados y desaparecidos y su propia identidad, amenazada por el autoritarismo y el terror de la hegemonía del Estado, visibilizando y reconfigurando políticamente sus vivencias personales.

Frente al conflicto armado colombiano el teatro, donde las mujeres asumen un rol central, se ha convertido inevitablemente en uno de los medios a través de los cuales se elabora una determinada mirada crítica hacia esa particular realidad sociopolítica. A partir de los aportes de María Mercedes Jaramillo sobre la presencia de las mujeres en la dramaturgia colombiana (Sánchez Gutiérrez, 2017), Forero-Hurtado y Rueda-Mendoza subrayan cómo a partir del siglo XX se ha desarrollado un teatro feminista y político que «brinda la posibilidad de contar las historias de las mujeres que habitan en comunidades que han

sido víctimas de violencia y que han sobrevivido al conflicto armado del país» (2023, pág. 256). Al asumir una «postura política clara frente a las relaciones de poder que subyacen en relación con el tema de género» y con el tema de las violaciones de los derechos humanos, las mujeres que hacen teatro, tanto en su rol de actrices como en el de directoras, se «realzan como sujetos críticos y políticos» y como «constructoras de la memoria y la paz» (pág. 256).

Al estar expuestas a los crímenes perpetrados principalmente por sujetos masculinos, el teatro es un espacio donde las mujeres se sitúan y rescatan su rol en el arte y en la sociedad aportando una mirada alternativa, elaborada y directa. Esta postura crítica se engendra a partir de la experiencia personal o de una relación solidaria convertidas en instrumentos estético-políticos de denuncia y de resistencia. Hacer teatro dentro y fuera de los espacios convencionales se transforma en una herramienta de visibilización y transmisión de la memoria sobre el conflicto y de emancipación como sujetos activos desde una perspectiva de género.

En los últimos años el Centro Nacional de Memoria Histórica se ha convertido, por ejemplo, en uno de los espacios de promoción y organización de varias actividades orientadas a la reconstrucción y la reparación de la memoria, entre ellas el recurso al teatro como instrumento de investigación y creación y espacio de concienciación y visibilización de las violaciones de los derechos humanos y de elaboración colectiva del trauma. En relación con esto, Juana Gabriela López Gómez destaca la realización de talleres formativos, proyectos (entre ellos: *Festival Entreacto: memorias vivas en escena* realizado en octubre de 2017 en las ciudades de Cali, Bogotá y Medellín) y varias performance donde artistas, grupos y colectivos de madres y familiares trabajan juntos con el objetivo de construir y promover un espacio teatral y comunitario de diálogo y construcción sobre la memoria histórica del conflicto armado (2021, págs. 37-51).

Uno de los métodos de trabajo más empleados en el panorama teatral colombiano en las últimas décadas es la creación colectiva, que surge como práctica de resistencia tanto como estrategia estética propia de conformación de la dramaturgia nacional frente a la específica realidad colombiana. Es una forma de investigación-creación que se fundamenta en una reorganización del trabajo ya no vinculado a la jerarquización de los roles tradicionales de la compañía y que privilegia, en cambio, una

mutua colaboración entre los miembros del grupo en la realización y la representación de una obra. El método de la creación colectiva se emplea con la intención de «*réléver un phénomène par une production artistique (heuristique, descriptive, expérimentale...)*» (Bruneau y Burns, 2007, págs. 165-174) que corresponde a uno de los escenarios posibles identificados por los teóricos Bruneau y Burns, según los cuales los artistas deciden llevar a cabo un proceso de investigación-creación. A este propósito, Rojas Amador aclara: «El practicante tiene un deseo de modificar la manera de observar, de percibir y comprender una realidad. Además, desea indagar a través de qué tipo de procesos, de cuáles herramientas o formas, el arte revela un fenómeno social, cultural, artístico, político u otro» (2021, pág. 500). Es en este escenario, entonces, donde toma cuerpo el tratamiento de las violaciones de los derechos humanos y en el cual se vuelven fundamentales la presencia y los relatos de sujetos marginales, entre ellos las mujeres, ya no solo actrices profesionales, sino miembros de comunidades victimizadas y revictimizadas por la sociedad.

Otro espacio de creación fundamental, en este sentido, es la Corporación Colombiana de Teatro (en adelante la CCT), fundada y dirigida por la dramaturga y actriz, militante política y víctima superviviente de la UP, Patricia Ariza, promotora y organizadora de varios talleres formativos, festivales y actuaciones entre artistas y colectivos de víctimas directas e indirectas de crímenes de lesa humanidad, sobre todo mujeres, con el objetivo de transformar, a través de un trabajo colectivo, sus vivencias personales en memorias poéticas. Por ejemplo, el encuentro con un grupo de mujeres del Urabá, en Antioquia, que han sufrido la pérdida de sus maridos, fusilados y desaparecidos, llevó a la dramaturga a escribir y a dirigir con el grupo La Candelaria en 2006 la creación colectiva *Antígona*. Además, desde hace treinta años Patricia Ariza dirige en la CCT el *Festival de Mujeres en Escena por la Paz*, un espacio de encuentro donde las mujeres víctimas y supervivientes de varios crímenes de lesa humanidad pueden convertir el dolor en fuerza creadora. Y, desde luego, si a estas mujeres «les ha servido muchísimo el teatro, a ser más seguras», aclara la dramaturga, «a nosotros nos han servido ellas, nos han dado muchas lecciones de vida» (Ríos Sánchez, 2019).

A partir de estas consideraciones, y desde las perspectivas de los estudios sobre la memoria y de género, se estudia a continuación un caso específico de creación colectiva: la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*. Concretamente, se individualizan y analizan las estrategias dramatúrgicas

a través de las cuales los sujetos femeninos involucrados presentan y representan el trauma y la memoria de la violencia y la ausencia y se reconfiguran como sujetos políticos. El objetivo de este trabajo es demostrar cómo el teatro se convierte en un espacio de investigación-creación, que desempeña una función pedagógica, y en un espacio crítico alternativo de reubicación, presentificación y reconstrucción de la verdad y la memoria donde el punto de vista y la voz de las mujeres es central.

2. *Antígonas Tribunal de Mujeres*: «una mirada» femenina «sobre lo que pasa en Colombia»

Antígonas Tribunal de Mujeres es una creación colectiva dirigida por el dramaturgo colombiano Carlos Satizábal en 2014 y realizada por el colectivo Tramaluna Teatro. El grupo está conformado por actrices profesionales y por algunas de las mujeres víctimas de cuatro crímenes de lesa humanidad perpetrados por las fuerzas armadas durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) en el marco del conflicto armado colombiano. Lucero Carmona, Luz Marina Bernal Parra y María Ubilerma Sanabria López son las madres de Soacha, cuyos hijos fueron asesinados extrajudicialmente y hechos desaparecer durante el episodio de «los mal llamados Falsos Positivos». Orceni Montañez Muñoz y Fanny Palacios Romero son miembros y supervivientes del genocidio político perpetrado contra el grupo de la UP, mientras que Mayra López Severiche es una dirigente estudiantil y una víctima superviviente que se hace portavoz de los montajes judiciales y de los encarcelamientos ilegales perpetrados contra varios líderes estudiantiles. Finalmente, tres actrices, Ángela Triana Gallego, Lina Támara y Karen Roa, testimonian la persecución y el acoso perpetrados por la Oficina de Seguridad Estatal (DAS) en contra de abogadas defensoras de derechos humanos y políticos de oposición; entre las víctimas de las persecuciones y las amenazas aparece la abogada Soraya Gutiérrez, presidenta del colectivo de abogados José Alvear Restrepo, cuyo caso se presenta y representa en la pieza. En definitiva, en realidad todas estas mujeres escenifican un sufrimiento compartido y una denuncia colectiva de la violencia y del terror ejecutados en un clima de impunidad.

En la pieza, que se originó tras ganar Carlos Satizábal la Beca de Creación Arte y Memoria en la ciudad de Bogotá, colaboraron, también,

varios miembros de la Corporación «Reiniciar por los derechos humanos» que presentó la demanda por genocidio político contra la UP, y varias de las mujeres y hombres del colectivo de abogados Restrepo. A lo largo de estos años se han llevado a cabo varias representaciones principalmente en la CCT gracias al trabajo y a la colaboración de Patricia Ariza y, también, en México, en España, en Canadá y en Estados Unidos, durante las cuales «el público sale siempre estremecido, lleno de preguntas, indignado» (Satizábal, 2022, pág. 160). En definitiva, *Antígonas Tribunal de Mujeres* es una obra que «trata de dar una mirada», esencialmente femenina, «sobre lo que pasa en Colombia», aclara su director.

2.1 Etapas del proceso de investigación-creación de la obra

En un artículo crítico escrito después del estreno (Satizábal, 2022, págs. 153-170) el director e investigador Carlos Satizábal escribió que «para la invención de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el grupo creativo desarrolló un proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos terribles vividos por las víctimas que participan en el proceso creativo» (Satizábal, 2022, pág. 157). Esto significa que no se trata de un texto escrito *a priori* por el dramaturgo, sino que, por el contrario, es una creación que se origina a partir de las experiencias de vivencias personales de las mujeres que elaboran escénicamente a través de un trabajo de coparticipación con actores y profesionales del teatro.

Una primera etapa del trabajo está conformada por la investigación teórica y bibliográfica sobre el mito de Antígona y el método de creación colectiva desarrollado por Enrique Buenaventura y Santiago García junto con el taller de actuación impartido por Patricia Ariza, cofundadora y miembro del grupo de teatro La Candelaria que, junto con el del Teatro de Cali, han impulsado y basado su trabajo principalmente en el método de la creación colectiva.

A este proceso de documentación sigue una segunda etapa de experimentación práctico-escénica a través de la cual el grupo de actrices y actores profesionales y las mujeres involucradas en el proyecto empiezan a improvisar y a ensayar a partir del material recopilado; de este modo, teoría y práctica se funden perfectamente en un vínculo de recíproca connivencia e información (Rojas Amador, 2021, pág. 504).

Concretamente, el grupo busca «equivalencias entre lo vivido» individual y colectivamente en el contexto del conflicto armado colombiano, es decir, sus propias memorias personales, «y los personajes e incidentes de Antígona» (Satizábal, 2020, pág. 157), una de las tragedias más emblemáticas en la cultura universal sobre la representación de la rebeldía y la resistencia de los sujetos femeninos frente al autoritarismo del patriarcado masculino. En sus palabras:

> El segundo asunto - las memorias personales de lo vivido - el grupo lo trabaja con improvisaciones: las víctimas y familiares de las víctimas que hacen parte del equipo creativo utilizan los objetos de los familiares para contar qué pasó y quiénes son esos familiares asesinados o desaparecidos. Cada mujer trabaja con objetos personales de su familiar: su foto, una camisa, un juguete, una biblia. Ella, con los objetos de su familiar o su hijo, le cuenta a un tribunal imaginario los hechos vividos. Ese tribunal es el público. Durante el proceso creativo actuamos como delegados de la audiencia, como público el resto del grupo creativo (Satizábal, 2022, pág. 158).

El método empleado en esta segunda fase es la creación colectiva a través de la cual, aclara el director, cada improvisación es analizada por medio de un diálogo que se establece entre el grupo:

> En este caso analizar la improvisación consiste en que el público cuente cuántas partes tuvo el relato, cómo usó el espacio la compañera en su improvisación. Que ella diga cómo lo planeó, cómo se sintió, por qué eligió ese objeto, etc. Es un delicado diálogo que lleva a cada una a hacer nuevas propuestas. Y en esas sucesivas propuestas cada una va descubriendo lo que necesita contar y cuántas partes tiene ese relato, cómo contarlo con los objetos de su familiar, cómo usar el espacio, su mirada, su cuerpo, los énfasis de la voz [...] De los largos relatos iniciales, que resultan de la honda necesidad de contar todo lo vivido en la opresión del silencio y la soledad, van quedando acciones concisas, precisas, breves y cargadas de poesía y emoción. La presencia de cada una de ellas y la fuerza emotiva de su acción, se acrecientan con la síntesis poética que han elaborado. Así cada mujer ha creado una condensación poética y emotiva personal y descubierto su presencia como una fuerza tremenda

> que nos conmueve y nos interroga y nos indigna (Satizábal, 2022, pág. 158).

A través de la creación colectiva se anulan los roles jerarquizados y se crea un espacio de colaboración y creación mutuas donde las mujeres, víctimas y supervivientes reales de los crímenes del conflicto armado colombiano, interpretan el rol protagónico de las Antígonas contemporáneas. La creación colectiva «implica la participación dinámica de todos los miembros del equipo teatral e intenta captar los procesos de cambio de la sociedad y poner al descubierto sus conflictos y contradicciones» (Hurtado Sáenz, 2012, pág. 32) cuestionando y elaborando problemas difícilmente planteados y resolubles a través de otros medios.

Finalmente, a través de la tercera etapa de la escritura del texto y del montaje, todo el grupo puede experimentar con las herramientas escénicas y tomar decisiones definitivas que dan como producto final la pieza que se consolida como creación escénica y como forma de investigación sobre el acto teatral y conocimiento de la realidad representada. Además, hay que aclarar que como investigador Satizábal argumenta lo que hace en la práctica teatral, de ahí que la creación artística llega a sistematizarse y se vincula la práctica con la teoría para que se pueda derivar, incluso, en un modelo metodológico a estudiar y a aplicar.

2.2 Transmisión del conocimiento y reconfiguración crítico-política de los cuerpos femeninos

El proceso de investigación-creación a través del cual se engendra la pieza corresponde, en palabras de Simon Hagemann, a «una actividad artística sistemática, donde su criterio general es su capacidad de participar en la producción de conocimiento» (2015, citado en Rojas Amador, 2021, pág. 501). De ahí que «no solo el producto (obra de arte, práctica artística)» se convierte en «lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación» (Daza Cuartas, 2009, pág. 91). A través de la indagación y la creación colectiva todo el grupo, en general, experimenta y descubre las potencialidades de los instrumentos y los soportes teatrales por medio de los cuales se configura un espacio alternativo de resistencia y de concienciación sobre los hechos silenciados en la

realidad sociopolítica a la que se hace referencia. Las mujeres víctimas de las violaciones de los derechos humanos, en particular, indagan en las posibilidades brindadas por el espacio y los medios teatrales de elaborar y transmitir el trauma de la violencia y la ausencia y, al mismo tiempo, de reconfigurar su presencia social y política convirtiéndose en mensajeras y denunciantes de una causa común.

A este respecto hay que señalar que no es el punto de vista del director el que se apropia y/o se impone sobre las perspectivas de los sujetos femeninos que protagonizan la obra, sino que más bien, se trata de un trabajo de coparticipación donde tanto las mujeres como las y los artistas involucrados hablan y exponen sus cuerpos sometiéndose a un proceso de transformación. En un contexto marcado por la violencia política y de género, la creación colectiva y solidaria se vuelve funcional para comprender y elaborar problemáticas difícilmente solucionables; los artistas y los profesionales integrantes del grupo participan y respaldan el proceso de creación a través del cual se ahonda en la posibilidad de sujetos marginales de empoderarse y, al mismo tiempo, transmitir conocimiento.

Por otro lado, la obra, el producto final resultante del proceso de investigación-creación, constituye también un medio de transmisión y de activación del conocimiento dirigido hacia el público de espectadores y la materia que, a estas alturas, corresponde analizar para poder efectivamente examinar las estrategias dramatúrgicas empleadas. Para el análisis se hace referencia a la versión grabada del espectáculo estrenado en 2014 y al texto publicado por Carlos Satizábal en 2020.

La pieza se compone de un acto con catorce escenas. En unos telones blancos de fondo y laterales se proyectan y alternan imágenes, fotografías y vídeos que determinan una transición secuencial entre las escenas y una contextualización espacio-temporal de los sucesos presentados. Concretamente, «la proyección de un fragmento de greca de pirámide maya sobre las patas y el telón blanco forma una singular arquitectura de piedra» (Satizábal, 2020, pág. 19), delimitando el espacio mitológico de las escenas en las que se sitúan los personajes de Antígona e Ismene, principalmente; mientras que en las otras escenas se proyecta, esencialmente, una «textura vegetal muy clara» (Satizábal, 2020, pág. 20) o notas, fotos e imágenes familiares y públicas que contextualizan el pasado reciente violento de Colombia que las mujeres se proponen cuestionar y rescatar del olvido y del silencio. De este modo, la escenografía

funciona como recurso para fundir las dimensiones mitológica y contemporánea del drama de la violencia y la ausencia.

En la primera escena, las mujeres, vestidas de negro, entran en el escenario danzando y llevando cada una un objeto en sus manos, avanzan hacia el proscenio, interpretando su propio «papel» de víctima superviviente y/o querellante (denunciante) y dirigiéndose al público que es llamado a interpretar el papel de un Tribunal. El espacio dramático patente (García Barrientos, 2017, pág. 115), representado en el escenario, es un «tribunal de mujeres», un lugar de denuncia, integrado principalmente por sujetos femeninos denunciantes. Dos actrices se identifican con Antígona e Ismene y con las dos hermanas del «desaparecido», un personaje sin identidad, encarnando el drama universal de la desaparición forzada y de la muerte sin sepultura, mientras que cada una de las mujeres presenta su caso que desarrollará en las doce escenas siguientes según el mismo orden de salida de la primera escena. Personajes mitológicos y protagonistas reales del pasado reciente violento colombiano se desplazan y convergen en esta dimensión espacio-temporal simbólica.

Uno de los elementos que llama la atención es la ausencia en el escenario del personaje de Creonte, figura masculina autoritaria y antagonista que en la tragedia de Sófocles, en cambio, disfruta de una presencia escénica central; en concreto, el tirano es un personaje dramático patente (García Barrientos, 2017, pág. 138) que se expresa en primera persona a través de largos monólogos por medio de los cuales prohíbe y dicta sentencias de vida y de muerte. Sin embargo, su ausencia en la obra de Satizábal es funcional al drama, considerando que el interés del grupo arraiga en la intención de presentar «la amorosa resistencia a esa tiranía por las mujeres colombianas», protagonistas absolutas, «Antígonas contemporáneas» que «reclaman justicia y buscan a sus familiares victimizados, criminalizados o desaparecidos por el Estado» (Satizábal, 2022, pág. 154). Además, el personaje dramático ausente (García Barrientos, 2017, pág. 135) de Creonte alude a la ausencia real de los perpetradores en los tribunales de la justicia y a la manifestación silenciosa e impune de sus actos criminales; de ahí que las mujeres, por el contrario, asumen el cargo de la resistencia manifestando su presencia predominante en el espacio escénico de actuación donde se traslada simbólicamente la acción.

Por otro lado, en la escena IV una actriz interpreta el papel del adivino ciego Tiresias, personaje funcional a través del cual se produce una superposición de las dos dimensiones espacio-temporales condensadas

en el espacio simbólico del tribunal, donde se denuncian los crímenes impunes y se amonesta al público para que renuncie al silencio y a la indiferencia.

> TIRESIAS: ¿Qué será de nuestro pueblo?... Le pregunté a las aves, pero su canto ha enloquecido, comieron de los muertos y ahora sus cantos son indescifrables [...]. Vi las tumbas sin nombres y los cuerpos despedazados en ellas. También oí el grito de mis hermanos muertos que fueron arrojados a los hornos de los trapiches de la caña. Y escuché... escuché, el estruendo de las guadañas y las motosierras. También oí a los hijos muertos hablándoles en sueños a sus madres y mostrándoles el camino hacia sus tumbas anónimas [...] He oído y visto todo esto, pero ustedes, ustedes, ustedes: ya no oyen ni ven nada. Por eso he venido a este tribunal a pedirles que griten conmigo (Satizábal, 2020, págs. 22-23).

Con respecto al intertexto griego, el personaje del adivino ciego no se vincula a la figura autoritaria de Creonte, al contrario, se convierte en testigo e intermediario de las violaciones ocurridas y partidario del grito colectivo de denuncia expresado por el corifeo que, en este caso, está compuesto exclusivamente por sujetos femeninos.

Las mujeres materializan la ausencia de sus familiares y compañeras y compañeros asesinados y desaparecidos y su propia condición de víctimas supervivientes de los crímenes perpetrados por las fuerzas estatales colombianas principalmente exponiendo sus cuerpos en el escenario. Esta memoria corporizada posee de por sí una fuerza llamativa que se vuelve poderosa a través del empleo de una serie de soportes y estrategias dramatúrgicas específicas.

Los objetos que las mujeres y las actrices protagonistas de la pieza traen consigo y presentan ante los miembros del tribunal, es decir, el público que asiste, son «soportes de la memoria» (Jelin, 2002, pág. 37) que presentifican la ausencia de las víctimas asesinadas y desaparecidas; estos establecen una relación metonímica a través de la cual se activan los recuerdos y se materializan en el escenario los familiares ausentes con los cuales las mujeres dialogan e interactúan simbólicamente. Por otro lado, estos soportes constituyen, sobre todo, las pruebas materiales que sirven para denunciar la existencia de una vida anterior, paralizada y desmaterializada y, al mismo tiempo, los últimos vestigios a través de

los cuales los familiares se proponen llevar a cabo una elaboración del duelo.

En la escena III Lucero lleva delante del tribunal la camisa preferida de su hijo Omar Leonardo Triana Carmona, asesinado y desaparecido a la edad de 26 años por el Ejército Nacional en Antioquia el 15 de agosto de 2006 en el operativo de «los mal llamados Falsos Positivos». Lucero se pone la camisa en los hombros, la lleva delante de su cara y le habla, soltando los recuerdos de su pasado suspendido, como si esa camisa, todavía impregnada de su olor, encarnara de algún modo su ausencia.

En la escena V María trae consigo un bulto desde el cual va sacando y colocando en el escenario las fotografías y algunos objetos (una trusa deportiva, unos casetes de audio, unas pulseras de hilo, un pequeño gato de peluche, un pequeño globo terráqueo, unas pelotas, un chaleco) que pertenecieron a su hijo de 16 años, Jaime Stiven Valencia Sanabria, una de las 6.700 víctimas de las ejecuciones extrajudiciales en 2008 «en el mandato de Álvaro Uribe, siendo ministro de defensa Juan Manuel Santos» (Satizábal, 2020, pág. 23). María recuerda a su hijo y, al mismo tiempo, denuncia cómo fue torturado, asesinado y enterrado en una fosa común tras ser acusado injustamente de ser un narco guerrillero.

En la escena VI dos actrices enseñan al público una camisa y una bota de obrero que pertenecieron a su hermano, asesinado y desaparecido, sin que su cuerpo llegara a enterrarse; estos objetos constituyen los únicos restos y pruebas materiales de su muerte a través de los cuales las dos hermanas se proponen realizar una sepultura digna.

En la escena IX Luz Marina coloca en diferentes puntos del escenario las fotos, un muñeco de peluche, un muñeco de hule negro, una biblia, varios carritos de juguete, todos objetos pertenecientes a su hijo Fair Leonardo Torres Bernal, un joven de veintiséis años y de educación especial, asesinado y desaparecido «el doce de enero de 2008 por la brigada móvil quince en Ocaña, Norte de Santander» (Satizábal, 2020, pág. 33). A través de estos soportes Luz Marina, también, se dirige al público y recuerda algunas anécdotas que presentifican a su hijo en el tribunal. En definitiva, cada objeto constituye una prueba de la ausencia y, al mismo tiempo, trae y materializa un recuerdo, de ahí que Omar, Jaime y Fair Leonardo se vuelven presentes como sujetos con una identidad y no solamente como víctimas de la violencia.

Las fotografías y los documentos, impresos y digitales, constituyen otros soportes y pruebas de la memoria que el grupo emplea con

el objetivo de apoyar y reforzar la autenticidad de los testimonios de las mujeres. De acuerdo con Ariel Dorfman (2006), las fotografías, en particular, constituyen unos potentes instrumentos de visibilización iconográfica frente a las políticas de invisibilización tanto dentro como fuera del espacio teatral (los carteles y las pancartas empleados en los movimientos de búsqueda y protesta de las organizaciones de derechos humanos).

En la escena VIII, una fiscal y una actriz arremeten contra Orceni, emitiendo una nueva citación para declarar; la mujer denuncia con firmeza el genocidio perpetrado en 1986 contra su esposo, José Alfredo Ávila López, y otros cuatros compañeros en el municipio de Bogotá, por ser miembros de la UP, y no «por un lío de faldas o alguna vendetta de barrio» (Satizábal, 2020, pág. 31). Frente a esta ulterior acusación, revictimización y retraumatización, que no desemboca en una finalización del juicio, Orceni trae al escenario una prueba de su veracidad: saca de una caja, que le cuelga del cuello, y coloca en una cuerda roja, con pinzas de tender ropa, unos documentos y unas fotografías que representan las caras de las y los compañeros asesinados y desaparecidos.

A lo largo de la pieza asistimos a continuas superposiciones y duplicaciones de las imágenes y los documentos presentados como soportes físicos en el escenario y/o proyectados en los telones o en las prendas que traen las mujeres, con el objetivo de intensificar la fuerza comunicadora de la pieza y, sobre todo, contribuir a ese proceso de evocación de las víctimas y de los perpetradores ausentes en el tribunal. En la escena X, por ejemplo, se utiliza un doble plano de representación: Mayra entra cantando y tocando una gaita, trae una manta blanca y en esta se proyecta un vídeo documental donde aparece y se escucha su testimonio sobre cómo fue acusada de terrorismo, detenida y encarcelada sin juicio en la cárcel del distrito de San Diego; la proyección se interrumpe y Mayra denuncia, a través de su voz y su cuerpo, la desaparición forzada de Adela, su compañera de celda. En cambio, en la escena XI sobre la camisa que Lucero trae consigo se proyecta la foto en blanco y negro de su hijo, que se convierte, una vez más, en una presencia escénica rescatada de la ausencia.

El canto, la música y la danza constituyen recursos complementarios a través de los cuales las mujeres corporeizan la ausencia, denuncian los crímenes perpetrados y cada drama individual confluye en una elaboración colectiva del drama compartido. Las canciones, compuestas

principalmente por Mayra López Severiche, Lucero Carmona y Luz Marina Bernal, se convierten en un llanto fúnebre de despedida y de elaboración del luto. En la escena XI, por ejemplo, Lucero recuerda el proceso de búsqueda y la entrega de los restos de su hijo, a quien dedica una canción que, en el espacio compartido del tribunal, asume una connotación fúnebre y simbólica.

La danza es el lenguaje corporal que acompaña el grito de denuncia y a través del cual se materializa simbólicamente el acto de la tortura física. En la escena XIII, en particular, una actriz interpreta el papel de un torturador enmascarado con un pasamontañas, un abrigo rojo y botas militares, y trae una muñeca desnuda a la cual le va arrancando los brazos, las piernas y la cabeza, marcados con tinta roja; detrás de ella y simultáneamente, otra actriz representa a través de una danza simbólica el mismo acto violento. Esta escena hace alusión a los casos de tortura y, sobre todo, a las amenazas públicas recibidas por las y los abogados defensores de derechos humanos. Tras salir del escenario, dos actrices entran y muestran al público dos cuadros de vidrio sobre los cuales están expuestas «una muñeca idéntica: desnuda, las coyunturas del cuerpo manchadas de rojo sangre, la cabeza separada del cuerpo, el cuerpo sin un brazo y sin una pierna» y «una nota escrita a mano sobre un papel roto» (Satizábal, 2020, págs. 40-41), dos pruebas materiales enviadas como señal de amenaza a la abogada Soraya Gutiérrez. Mientras las dos denuncian y recuerdan el caso, se proyectan en los telones las imágenes duplicadas de los objetos traídos y de la información proporcionada y recopilada en un archivo; de ahí que las pruebas (objetos, fotografías en blanco y negro, notas, cartas, etc.) sacadas de la realidad se convierten en recursos escenográficos, que activan y validan la memoria testimonial que se representa en este tribunal de mujeres. Y, desde luego, la barrera entre ficción y realidad se vuelve cada vez más sutil al convertirse el espacio teatral en un lugar alternativo y complementario donde los movimientos de protesta de las Madres de Soacha y de las representantes de la UP y de los colectivos para la defensa de los derechos humanos toman cuerpo, palabra y buscan la mirada, la atención y el auxilio del público.

Un factor preponderante en la pieza es el sentido de colectividad que, a partir del proceso de investigación-creación, se vuelve un paradigma de la representación. Por un lado, estas mujeres asumen el riesgo de visibilizar su caso singular, presentándose con sus propios nombres y sus

propios cuerpos, citando y denunciando las fechas, los lugares y a los responsables directos de los crímenes perpetrados contra ellas y sus allegados; por otro lado, juntas encarnan un sufrimiento compartido respaldado por las actrices que deciden asumir un compromiso afiliativo a partir de un sentimiento de solidaridad. La presencia de las actrices es funcional en este sentido porque intervienen para apoyar el acto de rememoración que, en algunos instantes, se vuelve difícil de articular, considerando la magnitud del trauma. Por ejemplo, en la escena VII tres actrices acompañan en el escenario a Fanny, que trae consigo el retrato de su padre; juntas, denuncian cómo tanto sus familiares, miembros de la UP, como el abogado Eduardo Umaña Mendoza, que defendió su causa, fueron asesinados a manos del Ejército Nacional de Colombia y, concretamente, por el coronel Tomás Cruz Amaya, absuelto por la justicia. El testimonio es apoyado, una vez más, por las proyecciones en los telones de las fotografías que retraen y presentifican a los protagonistas involucrados.

Al final de cada escena las mujeres y las actrices se juntan, bailan, cantan el bullerengue, un canto típico femenino del Caribe colombiano, comparten el ritual colectivo de la búsqueda y la denuncia de los cuerpos desaparecidos y la elaboración del duelo. En la escena III, cada mujer acompaña a Lucero llevando una camisa parecida a la de su hijo. En la escena V María pone al lado de su rostro la foto de su hijo y lleva pegadas en las suelas de sus zapatos las fotos de Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos, imágenes que señala al denunciar a los responsables de su muerte y su desaparición; esos pies simbolizan, además, el largo y extenuante proceso de búsqueda al cual se van uniendo progresivamente las otras mujeres, cantando, danzando y tomando, cada una, una foto de ese niño al cual, al fin y al cabo, «le pasó lo mismo que a nuestros hijos» (Satizábal, 2020, pág. 26), aclara Luz Marina. En la escena VI las mujeres acompañan a las actrices que interpretan las hermanas de un desaparecido, cantando y danzando juntas, haciendo un ritual. En la escena VIII las mujeres entran en el escenario llevando una foto de algún familiar muerto o desaparecido, formando junto con Orceni una marcha de protesta, acompañadas por el canto de Mayra. En la escena IX las mujeres entran y enseñan al público los objetos traídos por Luz Marina y pertenecientes a su hijo y, sucesivamente, se despiden danzando juntas mientras que en los telones se van proyectando las caras de otras víctimas asesinadas por las fuerzas del Estado. En la escena X

todas las mujeres cantan el bullerengue que Mayra ha compuesto para su amiga Adela. Finalmente, en la escena XII, tras mostrar al público la ropa que llevaba puesta su hijo Fair Leonardo cuando fue detenido y desaparecido y denunciar el hallazgo y la entrega de tan solo unos restos de su cuerpo, Luz Marina le dedica un canto de duelo, al cual se van uniendo Lucero y María.

La presencia de Antígona en el escenario le otorga a la pieza un sentido universal a través del cual las mujeres colombianas pueden «identificarse con la figura mítica y simbólica de la rebeldía, del amor y del cuidado enfrentadas al autoritarismo criminal del patriarcado» (Satizábal, 2020, pág. 169) y vincular, entonces, la autorreferencia, es decir, el testimonio personal, a una extensión y a una elaboración colectivas de la denuncia y del duelo. La coexistencia del personaje mitológico y de las protagonistas contemporáneas junto con los recursos escénicos adoptados en la obra hacen posible una ruptura de la barrera temporal que une a estos sujetos en virtud de un lazo afiliativo y de género. Además, en este tribunal de mujeres las protagonistas testimonian y presentifican otros casos parecidos de represión. En la escena VI las actrices denuncian cómo la violencia a manos de los paramilitares se perpetró en distintos sitios de Colombia: «En los pueblos de los Montes de María, y en la Guajira, en el Putumayo, en Arauca, en Atrato, en el Catatumbo» (Satizábal, 2020, pág. 28). En la escena VIII Orceni encarna en su cuerpo la denuncia colectiva del crimen perpetrado contra los miembros de la UP: «Nosotras, las sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, venimos hoy ante este tribunal a pedir justicia, justicia y verdad por 6.300 compañeros nuestros asesinados y los 515 que aún están desaparecidos» (Satizábal, 2020, págs. 32-33). En la escena XII Luz Marina se dirige al tribunal-público y se hace portavoz de las ramificaciones de la violencia endémica en Colombia:

> Pero señores del Tribunal, yo no vengo solo a denunciar el caso de mi hijo. Estoy aquí por violaciones sexuales a mujeres, niños, niñas y jóvenes; genocidios; torturas; desaparición forzada; secuestros; reclutamiento forzado; feminicidios y muchos crímenes más.
> Ay, mi Pachamama, cómo te han bañado con sangre de inocentes...
>
> (Satizábal, 2020, pág. 39).

En definitiva, *Antígonas Tribunal de Mujeres* es una obra de «arte-acción» (Satizábal, 2022, pág. 153) y una contra-narración protagonizada por mujeres que presentan y elaboran poéticamente sus propias memorias personales frente al discurso oficial manipulado por el poder político. A través del proceso de investigación-creación y la representación de la obra estas mujeres se convierten en transmisoras de conocimiento y se reconfiguran como sujetos políticos activos al exponer y movilizar sus cuerpos y al asumir el compromiso de la denuncia y del duelo no solamente como madres y familiares de víctimas asesinadas y desaparecidas, sino, también, como militantes y defensoras supervivientes de crímenes de lesa humanidad. Estas mujeres se vuelven cuerpos políticos de una denuncia colectiva que se extiende más allá del espacio teatral; a partir del sentido común de la solidaridad y a través de los recursos empleados, conforman una «communitas del dolor» (Diéguez, 2016, pág. 21), del compromiso y de la resistencia.

Antígonas Tribunal de Mujeres cumple, finalmente, una función pedagógica. En primer lugar, a lo largo de la creación-investigación y en el acto de representación y de recepción de la obra el grupo se somete a un continuo proceso de transformación y de concienciación sobre las realidades representadas en el espacio teatral. En segundo lugar, en la obra las protagonistas se dirigen e interpelan a los espectadores para que, a partir de la recepción, se vuelvan partícipes solidarios de un espacio crítico de reflexión, cuestionamiento y transmisión de estas memorias compartidas dentro y fuera del espacio teatral.

En la escena final Antígona enterrada viva se levanta y coloca en el escenario unas rosas formando un semicírculo, una tumba simbólica y colectiva para todas las víctimas ausentes, a las cuales dedica un canto y una danza fúnebres, y a las cuales invoca para que «vengan» (Satizábal, 2022, pág. 44), se acerquen, se materialicen en el escenario y se lleve a cabo una sepultura digna. A este duelo simbólico, en el cual va tomando parte el coro de las mujeres, se une un grito de denuncia contra los responsables de los crímenes y un alegato hacia el público presente en la sala:

> ANTÍGONA: [...] Cada crimen que ha llegado a este Tribunal está tejido en un plan de sangre y horror. Veo los hilos, veo la urdimbre, veo los tejedores sentados en sus bancos de oro, oigo sus voces y sus manos

> frotarse: dónde están, dónde están. Que vengan aquí todos esos delirantes tejedores de tanta muerte. Que vengan aquí a responderles a ustedes. ¡Que vengan aquí a respondernos a nosotras!
> *Cada mujer del coro levanta hacia el Tribunal el objeto que trae en sus manos.*
> ANTÍGONA: ¿Dónde están? Llámenles, llámenles. Ustedes los conocen. Usted le conoce. Usted le conoce. ¿Le conoce? (Satizábal, 2020, pág. 45).

Antígonas Tribunal de Mujeres no es una obra «para ver y contemplar» solamente, al contrario, es una propuesta artística que presenta «momentos, ambientes, eventos [...] que activan la presencia de quien está enfrente» (Daza Cuartas, 2009, pág. 87). El espacio escénico se convierte en un tribunal, un espacio simbólico, alternativo y posible tanto para los investigadores-creadores como para los espectadores, llamados a coparticipar. Las protagonistas, a través del cuerpo, los objetos, la palabra, la danza, el canto, la música, conforman una única mujer; ellas son:

> [...] 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, 2020, pág. 169).

Y, sin embargo, este sentido de solidaridad tiene que estar compartido a partir de una condición que Judith Butler define como «common human vulnerability» (Butler, 2004), es decir, la capacidad empática que se engendra al considerar los cuerpos expuestos públicamente vulnerables y que, al mismo tiempo, debe de confluir en conocimiento y acción.

El grito colectivo inicial del «Nunca jamás muertes, nunca jamás falsos positivos, nunca jamás masacres, nunca jamás hijos insepultos, nunca jamás violaciones» (Satizábal, 2020, pág. 19) se concluye con un rito fúnebre donde las mujeres vuelven a repetir la misma coreografía, otorgándole circularidad a la pieza, y comparten un canto colectivo con el público presente en la sala.

3. Conclusiones

Esta obra sigue siendo profundamente actual debido a la persistencia de la impunidad, de la violencia y de los movimientos de búsqueda y de denuncia de los crímenes perpetrados en el pasado y en el presente. Aunque las Madres de Falsos Positivos de Soacha hayan obtenido, y solo recientemente, un reconocimiento de la responsabilidad del Estado en los crímenes cometidos en contra de sus hijos inocentes, su intención es seguir apoyando los otros movimientos de búsqueda de la verdad y la justicia sobre los miles de casos de desaparición forzada en el país y seguir haciendo, a través de los medios culturales y artísticos, entre ellos el teatro, «memoria histórica con jóvenes y adolescentes para que no se cometan los mismos errores del pasado» (Valencia, 2024).

Al mismo tiempo, esta obra presenta y representa una realidad que trasciende las fronteras colombianas y, a través de las figuras universal y contemporáneas de estas Antígonas, se convierte en un caso de denuncia, de concienciación y de acción de la memoria colectiva y transnacional. Como prueba de ello, debe considerarse el impacto que han provocado la representación de la obra y la acogida del grupo teatral en los varios espacios donde fue invitado tras el primer estreno en 2014.

> *Antígonas Tribunal de Mujeres* toca uno de los núcleos simbólicos y afectivos de una memoria viva, pero oculta, del alma colectiva e inconsciente de la ciudadanía colombiana. Pero también de la época. Porque los públicos de otros países, ajenos a la historia viva del conflicto y del terror estatal en Colombia, también se conmueve (Satizábal, 2022, pág. 160).

Además, el grupo pudo compartir y conmoverse con experiencias parecidas y recibir el apoyo de los distintos públicos en un momento histórico-político coyuntural (2012-2016) en el cual Colombia estuvo atravesando las negociaciones de paz entre el Estado y las FARC-EP:

> Nuestra amiga Perla de la Rosa y su compañera Guadalupe, y el grupo mismo, tienen un trabajo muy conmovedor con madres de las mujeres desaparecidas o asesinadas de Juárez. Vieron nuestra obra. Nos abrazamos al final. Lloramos. Y acordamos hacer un trabajo conjunto [...] Nuestra presentación la precedió un grupo de jóvenes mujeres indígenas: Mariposas en Espíritu. Contaron y cantaron y danzaron. Su

> performance contó historias de jóvenes mujeres musquean muertas, desaparecidas, asesinadas; cantaban el clamor de la espera, el deseo de verlas regresar a casa. Son más de cinco mil. Un genocidio feminicida. Como en Ciudad Juárez. Pero en Canadá, en la Columbia Británica, en Vancouver, una de las ciudades de más alto nivel de vida, sus mujeres indígenas son víctimas de un genocidio tan silenciado y numeroso como el genocidio político y social nuestro [...] Al cierre de nuestra primera presentación, el público espontáneamente comenzó a clamar: «¡Paz! ¡Paz! ¡Paz!». Y les invitamos a repetir tres veces la consigna de las marchas en el país: «¡Acuerdos ya!», como un mantra que enviaríamos a los campamentos por la paz de los jóvenes en las plazas públicas del país. Así, al final de cada presentación, en Cádiz, en Jerez, en Sevilla, en Madrid, nuestro público repetía: «¡Acuerdos ya!» (Satizábal, 2016).

La solidaridad femenina dentro y fuera del espacio teatral ha convertido el dolor en un instrumento de resistencia y de visibilización de la injusticia, la verdad y la memoria; «lo que empodera no es la guerra sino el apoyo de las otras mujeres [...]. La organización es lo que fortalece a las mujeres, la posibilidad de conocer a otras mujeres y trabajar juntas» (CNMH, 2011, pág. 336).

En conclusión, en *Antígonas Tribunal de Mujeres* el teatro se convierte en un lugar alternativo y solidario donde, por medio de sus cuerpos expuestos y de los soportes y de las estrategias dramatúrgicas analizados, las mujeres reconfiguran su presencia política y se empoderan al denunciar y visibilizar las violaciones de los derechos humanos sufridas directa e indirectamente. Además, la pieza constituye un ejemplo sobre cómo se puede analizar y elaborar un fenómeno sociopolítico de interés colectivo y transnacional desde el espacio teatral; en concreto, el proceso de investigación-creación y la obra cumplen con una función pedagógica al abrir un espacio de conocimiento y de discusión que involucra activamente tanto al grupo que interviene en la creación colectiva como a los espectadores que asisten y a los que se les pide un trabajo de coparticipación.

4. Obras citadas

Bruneau, M., y Burns, S. (2007). *Se faire praticien réflexif: tracer une route de recherche en art. En el Traiter de recherche création en art*. Editorial de la Universidad de Quebec.

Butler, J. (2004). *Precarious life. The powers of mourning and violence*. Verso.

CNMH (2011). *Mujeres y Guerra Víctimas y Resistentes en el Caribe Colombiano*. Ediciones Semana.

CNMH (2018). *Todo pasó frente a nuestros ojos. El genocidio de la Unión Patriótica. 1984-2022*. CNMH.

Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico*, 11 (1), 87-92. https://doi.org/10.30554/plumillaedu.6.560.2009

Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Dorfman, A. (2006). The Missing and Photography: The Uses and Misuses of Globalization. En Santino, J. (Ed.), *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death* (255-260). Palgrave Macmillan.

Forero-Hurtado, A., y Rueda-Mendoza, S. (2023). Feminismo popular y teatro comunitario. El liderazgo de las mujeres, clave del desarrollo del teatro comunitario. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 18 (34), 250-261. https://doi.org/10.14483/21450706.20480

García Barrientos, J. L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Editorial Sintesis.

Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Prometeo Libros.

Hurtado Sáenz, L. (2012). Creación colectiva e investigación: «Rastros sin rostros» y la propuesta de un modelo metodológico. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 6, 31–41.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.

López Gómez, J. G. (2021). *El teatro como generador de memoria colectiva: Una mirada al Centro Nacional de Memoria Histórica y al Festival Entreacto 2017* [Trabajo presentado como requisito para optar por el título de Profesional en Artes Liberales, Universidad del Rosario]. https://repository.urosario.edu.co/

Ríos Sánchez, M. A. (2 de julio de 2019). Patricia Ariza y su lucha por la paz desde el teatro. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/patricia-ariza-y-su-lucha-por-la-paz-desde-el-teatro-article-830760/

Ríos Sierra, J. (2021). *Historia de la violencia en Colombia*. Sílex ediciones.

Rojas Amador, P. (2021). La investigación-creación en diálogo con la escena teatral digital. *ESCENA. Revista de las artes*, 81 (1), 496-508. https://doi.org/10.15517/es.v81i1.47288

Sánchez Gutiérrez, A. (3-5 de agosto de 2017). *Trazos de un teatro político feminista en Colombia. Aportes de María Mercedes Jaramillo.* XX Congreso de la Asociación de Colombianistas, Universidad de San Diego, California. https://colombianistas.org/wordpress/wp-content/themes/pleasant/biblioteca%20colombianista/03%20ponencias/20/ponencia_sanchez%20gutierrez.pdf

Satizábal, C. (4 de diciembre de 2016). Antígonas colombianas, aclamadas en América y en Europa. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/antigonas-colombianas-aclamadas-en-america-y-europa-668771/

Satizábal, C. (2020). *Teatro vivo. Una literatura teatral desde la escena*. Universidad Nacional de Colombia.

Satizábal, C. (2022). Antígonas Tribunal de Mujeres. Memoria poética y conflicto en Colombia. En Lorenzano, S., y Chirons Bravo, K. (Eds.), *Antígonas de América Latina. Poéticas y políticas en diálogo* (153-170). Ledizioni.

Sofsky, W. (1998). *Saggio sulla violenza*. Einaudi.

Valencia, P. A. (12 de diciembre de 2024). 'Falsos positivos': El camino de dos madres de Soacha para encontrar sus hijos. *El Espectador*. https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/madres-de-soacha-la-lucha-de-dos-mujeres-para-encontrar-a-sus-hijos-victimas-de-falsos-positivos/