

**Cómo citar:**

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

## MEMORIA POÉTICA Y CONFLICTO EN COLOMBIA –A PROPÓSITO DE ANTÍGONAS TRIBUNAL DE MUJERES, DE TRAMALUNA TEATRO–\*

### POETIC MEMORY AND CONFLICT IN COLOMBIA: IN RELATION TO ANTIGONE, COURT OF WOMEN BY TRAMALUNA THEATER

Carlos Satizábal\*\*

\*\* *Magíster en Escrituras Creativas. Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia y miembro de la Corporación Colombiana de Teatro y del grupo Tramaluna Teatro. Bogotá, Colombia. E-mail: cesatizabal@yahoo.es*

#### RESUMEN

Se presentan la investigación y los desafíos para la creación colectiva entre mujeres artistas y mujeres víctimas del conflicto de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, obra que da cuenta de cuatro casos de crímenes de Estado en el marco del conflicto colombiano. ¿Qué revela usar la representación y la presentación al tiempo: que mujeres artistas representen el mito cual espacio poético a la presentación por mujeres víctimas de su *autorreferencia* teatral sobre los crímenes de Estado que han padecido con sus familiares? ¿Cómo asume este trabajo teatral los lenguajes femeninos de la solidaridad, de la rebeldía antipatriarcal y de la ética, la estética y la economía del cuidado? ¿Qué descubre la ilusión de mirar nuestra realidad conflictiva desde el mito milenarista de Antígona? ¿Qué revela para la memoria poética del conflicto, para superar el imaginario del odio y la venganza y pasar de la cultura de la guerra a la cultura de la paz? ¿Cómo enfrenta las representaciones del conflicto que inculca a diario en el imaginario colectivo la dramatización militarista y mediática de la guerra? ¿Es posible ir más allá de la ideología y la dramatización del horror, del mal y del enemigo y crear una obra que nos permita transformar el miedo y el dolor en poesía y en fuerza, preguntarnos por las causas del conflicto y reafirmar la vida y las potencias de actuar y de pensar por nosotros mismos?

#### PALABRAS CLAVE

Antígona, memoria poética, conflicto, miedo, cultura, transformar.

---

\* Recibido: 15 de junio del 2015, aprobado: 28 de agosto de 2015.

## ABSTRACT

This article presents the research and challenges for collective creation of women artists and women victims of the conflict in *Antigone, Court of Women*, a play that accounts for four cases of crimes of State under the framework of the present Colombian conflict. What does the use of the representation and presentation at the same time reveal? Maybe that, women artists represent the myth as poetic space of the presentation by women victims of their theatrical *self-reference* about the State crimes their families have suffered? How does this play assume the female languages of solidarity, of rebellion and of anti-patriarchal ethics, aesthetics and the economy of care? What does the illusion of looking at our troubled reality from the ancient myth of Antigone discover? What does it reveal for the poetic memory of the conflict, to overcome the hatred and revenge imaginary and to move from a culture of war to a culture of peace? How does it deal with the conflict representations which inoculate daily in the collective imaginary the militaristic and media dramatization of the war? Is it possible to go beyond ideology and the dramatization of horror, the evil and the enemy and create a work that allows us to transform fear and pain into poetry and strength to be able to ask about the causes of the conflict and reaffirm life and the power of acting and thinking for ourselves?

## KEY WORDS

Antigone, poetic memory, conflict, fear, culture, transform.

## EL TEMA

Es esta una reflexión sobre la memoria poética del conflicto. 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.

El punto de partida es el proceso de creación de la obra *Antígonas Tribunal*

*de Mujeres*, obra de arte-acción que se propone la elaboración poética de cuatro casos de crímenes de Estado en Colombia, crímenes sucedidos en el contexto del largo conflicto armado, social y cultural que vive la sociedad colombiana, un conflicto que –por el número de sus víctimas– constituye hoy la más grande tragedia humana del hemisferio occidental: más de sesenta mil desaparecidos, más de cinco mil fosas comunes, más de seis millones de desterrados internos, más de seis millones de emigrados al exterior, más de diez mil presos políticos.

Los cuatro crímenes que presenta *Antígonas Tribunal de Mujeres* son: el primero, los llamados falsos positivos:

jóvenes de barriadas pobres son asesinados por el ejército y presentados mediáticamente por los mandos militares como guerrilleros dados de baja en combate, para así llenar las cifras de la gerencia de la guerra y conseguir ascensos y reconocimientos: pero las madres de los asesinados demandan verdad y justicia y la restitución del buen nombre de sus hijos. El segundo, el exterminio del grupo político Unión Patriótica: más de seis mil de sus líderes asesinados y más de quinientos desaparecidos: las mujeres sobrevivientes se han convertido en líderes de la resistencia y de la memoria y han demandado al Estado colombiano ante las cortes internacionales por genocidio político y procura de justicia, por la restitución de la verdad y por garantías de no repetición. El tercero, la persecución de la seguridad del Estado a abogadas defensoras de derechos humanos y a políticos de oposición conocida como las chuzadas del DAS (oficina de seguridad estatal adscrita a la Presidencia de la República). El cuarto, los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios falsamente acusados de ser insurgentes.

Trataremos de ver cómo en el proceso de invención de *Antígonas Tribunal de Mujeres* 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. El terror estatal hace aquí las veces del antagonista, pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la *Antígona* de 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* –como lo llama Antígona–, es decir, el jefe militar, el estratega, el general de los ejércitos. En síntesis, Creonte configura lo que los griegos antiguos llaman un *tirano*.

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.

Esta reflexión quiere también explorar las relaciones entre *autorreferencia*, *representación* y *presencia* en la elaboración poética y en la dramaturgia teatral de lo trágico vivido. En la investigación, en la composición poética y en la presentación en vivo de la obra están juntas mujeres artistas y mujeres que sufrieron directamente la acción criminal del Estado. Las actrices *representan*. Las mujeres *presentan*. ¿Cómo poner en escena, juntas, estas dos dimensiones de lo teatral?

La reflexión, finalmente, se pregunta por la necesidad –para la consecución de la paz y la reconstrucción del tejido humano y societal en Colombia– de un ambicioso proyecto de elaboración poética de la memoria vivida del conflicto –en todos los lenguajes– y con la participación creadora y presente de las víctimas directas mismas, que nos permita reavivar la memoria y superar el vasto y dilatado operativo mediático de guerra psicológica contrainsurgente que subyuga hoy el imaginario ciudadano.

En ese gran proyecto de arte y cultura para la paz, la lucha contra el olvido y la reparación poética y cultural precisa de la movilización de los afectos, de los imaginarios y de los cuerpos de toda la sociedad. Hoy la amplia ciudadanía, engañada por la cultura mediática de la espectacularización de la guerra y la muerte violenta y sus dramaturgias que promueven a diario en las noticias, los seriados y los melodramas televisivos la venganza, la guerra y el odio, sucumbe en el escepticismo o malvive delirante o adormecida e indiferente o exaltada hasta el deseo de muerte. También, en el horizonte de la creación artística hay una creciente producción que se centra en los dramas del conflicto colombiano. Parte de esa producción configura sus dramaturgias y sus personajes desde las metáforas de la dramaturgia del conflicto diseñadas por los operadores mediáticos de la cultura de la guerra y el imaginario contrainsurgente. Aunque pareciera que sus autores lo hacen de modo casi inconsciente, sin preguntarse por el origen de ciertas “verdades” del conflicto que esos operadores de la cultura de la guerra han logrado imponer en el imaginario colectivo a través de la manipulación mediática, la propaganda y el vasto operativo de guerra psicológica al que desde hace años está sometido el país.

### MEMORIA SILENCIADA

La sociedad colombiana tiene una deuda histórica con la memoria de los sucesos atroces de la guerra que vivimos: esos hechos son sometidos a la guerra de la información y a la mediatización. En esa lectura es silenciada la voz de las

víctimas, y las víctimas, con frecuencia, son presentadas como victimarias. Así la verdad de lo sucedido es otra víctima de la guerra. Y las víctimas, convertidas en culpables, son revictimizadas. Incluso esto sucede en el lenguaje coloquial: ante un hecho violento del que alguien es víctima es frecuente escuchar expresiones como: *por algo sería*. Las voces de las víctimas no son dignas de confianza porque son las voces de gentes que por algo les pasó lo que les ha pasado. Que la víctima sea culpable es algo que ha sido estimulado por la guerra de la información, por el operativo de guerra psicológica y manipulación mediática al que está sometida la sociedad colombiana. Ese operativo ha logrado construir un imaginario ciudadano proclive a la guerra, al deseo de venganza y al odio. Un imaginario paranoide que cree que es necesario defendernos de un enemigo criminal, terrorista, rebelde, apátrida. Ese enemigo –dicen los operadores de esta propaganda– con frecuencia se disfraza de oveja. Pero es un lobo. Ese lobo puede ser nuestro vecino. O la oveja que dice defender los derechos humanos y a las víctimas del terrorismo de Estado. “Pero ¿cuál terrorismo de Estado? Aquí el terrorismo de Estado no existe, este es un país democrático. Aquí lo que existe es la amenaza de los enemigos del país, la amenaza de los narcoterroristas, actores armados al margen de la ley”, dicen. “En realidad esas ovejas son guerrilleros vestidos de abogados que hacen falsas denuncias. Los tales falsos positivos son falsas denuncias. Esos muchachos no se fueron precisamente a coger café sino con propósitos delincuenciales”, enfatizó con gran vehemencia el presidente Uribe ante los medios. Las víctimas son así

revictimizadas y sometidas a la calumnia, son víctimas de la mentira y de la falsificación de los hechos. El sistema del enemigo necesita mostrar enemigos para que la paranoia y el deseo de venganza estén siempre vivos. Con frecuencia la versión mediática reproduce la versión de los reales victimarios: el noticiero nos muestra a estudiantes y también a profesores que fueron capturados por la policía por ser: “auxiliadores de la guerrilla”, “por guerrilleros”. Y también nos muestra a los muertos: “narcoterroristas dados de baja en combate”, etc.

Pero la verdad siempre se abre camino. El camino de la verdad lo abren las voces de las mujeres, de las madres, hermanas y familiares de los asesinados y denigrados. Así ha sucedido con los cuatro relatos que nos presenta *Antígonas Tribunal de Mujeres*: sus familiares fueron asesinados y falsamente acusados. Pero ellas, las madres y las familiares de las víctimas, han demostrado que sus hijos no eran ni rebeldes alzados en armas ni delincuentes, que son víctimas del Estado. Ellas traen las pruebas al Tribunal. A sus familiares los han usado para mostrar falsos resultados y para la alimentar la persistente propaganda que asocia la rebeldía al crimen y al terror, que criminaliza la protesta y la rebelión.

La amorosa tenacidad de estas mujeres nos ha mostrado que la construcción del relato poético de la verdad desde las voces de las mismas víctimas es asunto urgente, inmediato, necesario. Y no solo porque el melodrama televisivo narcoparamilitar nos presenta cada día en la intimidad de las casas de cada familia la versión de

los victimarios y genocidas, una mirada que criminaliza a las víctimas, convierte en crimen la rebeldía y la protesta, y anima el deseo de muerte y de venganza, alimentando el odio y el delirio de la guerra en la ciudadanía engañada. También, porque en la elaboración estética del horror vivido es posible volver a habitar nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestra mirada. Porque en la elaboración poética del relato de lo vivido el dolor se convierte en fuerza, en resistencia y en poesía. Es lo que nos ha revelado el trabajo artístico y poético-político conjunto entre artistas y víctimas.

El trabajo de investigación y arte-acción de *Antígonas Tribunal de Mujeres* ha sido realizado por el grupo Tramaluna Teatro, uno de los grupos de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Durante varios años, con el colectivo de artistas de la CCT que integramos el grupo Tramaluna, hemos trabajado en la construcción conjunta entre artistas y víctimas de relatos poéticos y políticos de lo vivido por la población civil en medio de la degradación de la guerra colombiana. En este trabajo este grupo creativo ha visto cómo el dolor elaborado poéticamente se convierte en fuerza para reclamar por los derechos vulnerados, para recuperar la dignidad de sus familiares falsamente acusados. Es una fuerza para seguir viviendo, para recuperar la potencia de pensar y de actuar, para *perseverar en existir*, como diría el filósofo Spinoza. En este largo trabajo de investigación se ve que la búsqueda de la elaboración creadora del duelo, de la verdad y de la justicia, también en Colombia está fundamentalmente liderada por las mujeres. Pasa de modo semejante en otros



países: en Argentina con las Madres de la Plaza de Mayo, o en Guatemala con las líderes indígenas, o en Europa con las Mujeres de negro o con Femen.

*Antígonas Tribunal de Mujeres* es un homenaje a los colectivos de mujeres. Pero también un resultado de su tenacidad y de su amor. Porque es una acción creada entre mujeres artistas y mujeres víctimas y familiares de víctimas, por las Antígonas colombianas, símbolo y presencia de las mujeres que por doquier en Colombia lideran la reconstrucción de la vida y de los afectos. Mujeres que resisten a la barbarie y buscan verdad y justicia, y un nuevo lazo societal no patriarcal, que se construya desde la solidaridad y la ética femenina y su economía del cuidado.

El que estén juntas en escena las mujeres que han padecido crímenes atroces y las mujeres artistas, y que todas ellas se sitúen en el lugar del cuidado, del afecto y de la solidaridad femeninas, del mito milenario de Antígona –la desobediente– y de los rituales sagrados y funerarios, al tiempo que en los ritos forenses de un tribunal de justicia, le da a esta obra una distancia ética y una hondura poética muy especiales, muy poderosas.

Las víctimas de esta larga y cruenta guerra colombiana son hombres, mujeres, niños, niñas, abuelas y abuelos que precisan no solo de reparaciones materiales y les sean restituidos sus bienes y propiedades, sus casas y sus fincas, sus animales y ganados que les fueron robados por los asesinos y comprados por los grandes propietarios de la tierra y del país, beneficiarios últimos de esta guerra. También, precisan de reparaciones sociales y simbólicas a

través de relatos públicos en los que ellas y ellos mismos participen como creativos, relatos que elaboren síntesis estéticas de los hechos violentos y de las violaciones masivas de sus derechos, crímenes que padecieron junto con sus familiares y seres cercanos. Precisan de presentar su memoria poética, su canto propio. El trabajo creativo conjunto entre artistas y víctimas es igualmente un esfuerzo por procurar la no repetición de los hechos victimizantes y por la preservación de la memoria histórica a través del arte, promoviendo la dignificación de las víctimas al transmutar el dolor en poesía y memoria compartida, en fuerza para perseverar en la existencia. Que es lo propio del arte: como escribió Homero en *La Odisea*: “Pareciera que dioses y diosas labrasen desdichas para que las generaciones humanas tengan qué cantar”.

## UNA CREACIÓN COLECTIVA

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. El primer asunto –el mito de Antígona– se explora sobre los textos canónicos y la selva de comentarios y versiones de estos textos. *Antígona* y *Edipo* son los mitos griegos más recreados por la tradición poética occidental. Parte del grupo creativo, las actrices y el director y varias de las mujeres víctimas, en particular las abogadas defensoras de los derechos humanos, teníamos un

acumulado: a partir de un texto literario compuesto por el director habíamos montado años atrás la obra *Antígona y Actriz*, y habíamos hecho seminarios sobre las relaciones entre el personaje y el mito de Antígona y la justicia. El director había escrito para esos seminarios varios ensayos de análisis de la actualidad del mito.

En el proceso de creación de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el grupo volvió sobre estos trabajos e 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. Como director y dramaturgo sentí –con el grupo– la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero hacerlo desde los hechos de la tragedia propia: tanto la tragedia personal de cada una de las mujeres como de la tragedia colectiva que conforma el sangriento fresco del horror en la reciente historia colombiana. Y les propuse esas escenas a las actrices para improvisar y buscar las imágenes y acciones escénicas que construyesen equivalencias entre las historias de nuestras compañeras y los incidentes del mito. Para el segundo asunto –las memorias personales de lo vivido por las mujeres del grupo– les propuse a las compañeras hacer improvisaciones en las cuales con objetos de sus familiares asesinados o desaparecidos le contaran al grupo qué pasó y quiénes son sus

familiares, qué les gustaba, cómo vivían la vida. Cada mujer trabajó con objetos personales de su familiar: una camisa, un juguete, una biblia, una foto, las ropas que usó él el último día que ella le vio con vida. Así, en la acción escénica, ella, con los objetos de su hijo o su familiar, le cuenta a un tribunal imaginario los hechos vividos. Ese tribunal somos el público.

Trabajamos con los procesos de la creación colectiva teatral. Lo que significa que, en el proceso de la invención de la obra, cada mujer presente sus propuestas al resto del grupo creativo. El grupo actúa así como delegado de la audiencia, como público. Luego cada propuesta o improvisación se analiza. En este caso, analizar la improvisación consiste en que quien hace de público cuente cuántas partes tuvo el relato, cómo usó el espacio la compañera en su improvisación, qué asocia a lo que acaba de ver, qué entendió. Luego la compañera que hizo la propuesta nos dice al colectivo cómo lo planeó, cómo se sintió, por qué eligió ese objeto, etc. Es un delicado diálogo que lleva a cada una a hacer una nueva versión de su propuesta. 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 cuántas 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. Cada una así fue encontrando e inventando su poética

personal. De los dilatados y detallados relatos iniciales hechos en el trabajo de mesa al colectivo por cada compañera – 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. La presencia de cada una de ellas y la fuerza emotiva de su acción escénica con los objetos de su familiar, se acrecientan con la síntesis poética que han elaborado. A esto contribuyó de un modo muy bello, generoso y potente el taller de creación coreográfica que hicieron con el maestro de la danza Wilson Pico. Él vio varias de las improvisaciones iniciales hechas por las mujeres con los objetos de sus familiares y me pidió los textos que había escrito para las actrices. Y a partir de allí trabajó con ellas como colectivo, sin diferenciar entre mujeres y artistas. Compusieron un grupo de acciones corales que hemos utilizado luego como articulaciones entre una escena o una sección y otra del montaje final.

En este trabajo solidario colectivo, en muchos momentos ellas se quebraban, y todas y todos nos quebramos. Pero, finalmente, cada mujer ha creado una condensación poética y emotiva personal de sus hechos y los de sus familiares. Cada mujer ha descubierto su presencia como una fuerza tremenda que nace de su verdad y de los objetos reales de sus familiares instalados en escena por ella, una fuerza que florece igualmente de su cuerpo y de sus ojos y de la presencia solidaria de sus compañeras. El resultado: *Antígonas Tribunal de Mujeres*, una acción

escénica creada colectivamente, que nos conmueve y nos interroga, que nos emociona y nos indigna.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* cada mujer llega al tribunal imaginario de la escena y cuenta con los objetos de su familiar quién era él o ella. Y cómo y por quién fue desaparecido y asesinado. En las ropas y los objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Y 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. Restituirles en el lenguaje, en la imaginación colectiva y en la vida pública, es esencial para que haya justicia y verdad. Una verdad y una justicia compartidas. Como han sido públicos los crímenes y la transformación de las víctimas en culpables. La acción poética teatral es un primer gesto de restitución. Es necesario el relato poético público de lo vivido por las víctimas del conflicto para iluminar el sueño de la paz justa y de la verdad de los hechos, la verdad ahora silenciada y sustituida por las falsificaciones mediáticas.

El mito de Antígona es un molde dúctil y generoso que abre siempre su tejido milenario para poetizar los estragos de la guerra y la resistencia de las mujeres: la lucha tenaz de los colectivos de madres, de mujeres y de defensoras de los derechos por restaurar la dignidad y la verdad y encontrar la justicia. Una lucha amorosa en la cual las mujeres van transformando el dolor en rebeldía y en acciones poéticas civilizatorias. En esa transformación son esenciales el relato, la canción, la instalación, el teatro, la



danza: la fuerza misteriosa de la poesía que habla a las fibras más hondas de la vida, del alma y de la memoria personal y colectiva. En el proceso se impone la necesidad de emplear diversos lenguajes para elaborar la poética de la acción en vivo, la poética polifónica de la presencia: la actuación, la danza, las canciones, el video, las fotografías; datos, imágenes, proyecciones, textos, músicas. Y el cuerpo. El cuerpo es el 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 articulan las escenas de la obra que nacen de cada una de las dos líneas dramáticas de *Antígonas Tribunal de Mujeres*: las escenas del milenar mito teatral de Antígona y los relatos e instalaciones de cada una de las mujeres de nuestro grupo creativo.

Los relatos de las mujeres llevan a la pregunta final de si hay en todos esos crímenes un hilo común; si el país y la sociedad son víctimas de un proyecto sistemático: del horror como dominación. Es la pregunta por las causas. Porque es falsa la idea de que padecemos la enfermedad de la llamada cultura de la violencia, de que somos un país violento. En esa idea desaparecen las causas y los beneficiarios y promotores del sistema de la violencia. Somos, sí, un país violentado. ¿Por quién? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Desde cuándo? En el cuadro final, Antígona, enterrada viva, dice ver los hilos, la urdimbre que une a un mismo delirio de oro y de sangre cada uno de los casos presentados ante el Tribunal. Un Tribunal que es el público mismo: cada espectadora, cada espectador. Antígona pregunta al Tribunal:

¿Dónde están todos esos delirantes tejedores de tanta muerte? Que vengan a aquí a presentarse ante nosotras. Que vengan aquí a presentarse ante ustedes. ¡Ustedes les conocen! Usted les conoce. ¿Les conocen? Santa María ruega por nuestros muertos, Pachamamita, señor Jesús.

### RIESGOS Y DESAFÍOS

Varios riesgos y desafíos artísticos asumí el grupo en el proceso creativo de esta obra y su puesta en escena final. Riesgos y desafíos que implican a los diversos asuntos de la investigación-creación, de la actuación, de la puesta en escena y de las posibilidades de la dramaturgia. El principal de esos riesgos era poner sobre la misma escena y en la misma obra dos tipos de lenguajes: el de la representación del mito de Antígona encarnado en el cuerpo de las actrices bailarinas, y el lenguaje autorreferencial de los cuatro casos de crímenes de Estado presentados por las mujeres con objetos de sus familiares víctimas: poner juntamente la ficción poética del mito y la vida poetizada de unas víctimas y su realidad silenciada y desconocida por un público que vive engeguado por las representaciones mediáticas del conflicto. ¿Cómo el mito puede contener la ficción y, al mismo tiempo, dejarnos recrear poéticamente hechos tremendos, dolores que no surgen de la acción escénica sino de la realidad misma, de la vida de quienes los exponen ante el público? ¿Sería ello posible e interesante para el público?

La conmovedora relación que esta acción teatral ha tenido con muy diversos públicos en Colombia y fuera de Colombia nos ha revelado que poetizar los hechos del conflicto necesita de riesgos como el que hemos corrido; que es necesario acosar los recursos conocidos del relato poético teatral. Hemos visto desde los diversos públicos el resultado: es una acción potente, conmovedora. El público sale siempre estremecido, lleno de preguntas, indignado. Pareciera que *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 conmueven hasta la rabia y las lágrimas. Quizá porque la obra levanta igualmente el velo de la secreta negación o el confuso reconocimiento a la ética y a la economía femenina del cuidado. Ética y economía que son la fuerza afectiva que impide que las violencias de la sociedad patriarcal hagan sucumbir la vida: entre una y otra escena del mito de Antígona y de cada mujer que presenta su caso, el coro, integrado por todas, las mujeres actrices y las mujeres familiares de las víctimas, entra como si fueran una sola: un coro solidario, generoso, rebelde, amoroso. Quizá también la conmoción que produce *Antígonas Tribunal de Mujeres* confirma que para reconstruir sobre el dolor y la tragedia y comprender las dimensiones de lo que vivimos, necesitamos situar la vasta y cruenta tragedia de este país –la más grande tragedia humanitaria del hemisferio occidental– en los órdenes del mito y de la resistencia femenina,

de la verdad y de la reparación poética, de la justicia y de la poesía. Porque solo poéticamente habitamos entre cielo y tierra. Porque todo lo humano se hace humano porque está construido de rituales, de feminidad, de estética y de acciones vitales y colectivas. La obra sitúa al Tribunal en el lugar del público. Es al Tribunal, al público, a quien las mujeres interpelan, a quien le reclaman actuar para cambiar nuestra compleja e infame realidad.

Porellodecimostambiénqueensociedades como la colombiana –o la mexicana– que padecen de modo tan cruento la alianza del horror criminal y del terror estatal, son necesarios esfuerzos artísticos y creativos que exploren posibilidades nuevas de elaborar el duelo y de construir un relato compartido. El ejemplo de este trabajo creativo llama a la invención de formas inéditas de poetizar para compartir las memorias de las víctimas. Llama a un esfuerzo tenaz por crear una nueva memoria poética compartida. Como tantos otros esfuerzos semejantes que hay en Colombia –y en México–, silenciados o invisibilizados por la cultura funcional a la guerra; invisibilizados porque aún en el espacio simbólico público y de los lenguajes compartidos no tiene un amplio lugar el gran proyecto de arte y cultura para la paz que necesitan nuestras sociedades. Ese espacio está ocupado por la mediatización de las violencias. Aunque trabajos como *Antígonas Tribunal de Mujeres*, por su fuerza, por su verdad y su plasticidad y su elaboración estética, logran a veces romper el cerco de la guerra psicológica y mediática de la propaganda contrainsurgente que victimiza a las víctimas y le cierra los espacios colectivos a sus relatos.

*Antígonas Tribunal de Mujeres* ha generado largos reportajes periodísticos y comentarios de artistas. El escritor Nelson Fredy Padilla publicó un extenso reportaje en la edición impresa del periódico *El Espectador*, de Bogotá, el domingo 6 de abril, y un video y una versión de este reportaje en la versión digital de ese periódico: *La catarsis de las madres de Soacha*.<sup>1</sup> Igualmente, la periodista Melissa Franco hizo un reportaje en el periódico *Vanguardia*, de Barcelona.<sup>2</sup> La fotógrafa Viviana Peretti ha hecho un cuidado y hermoso reportaje fotográfico siguiendo al grupo en varios escenarios donde hemos presentado la obra. Parte de este reportaje lo publicó el periódico *El Mundo*, de Madrid.<sup>3</sup> Y la crítica y pensadora cubana de las artes escénicas, Vivian Martínez, directora de *Conjunto*, la más importante y antigua revista de teatro en América Latina, publicó en *La Ventana*, portal digital de la Casa de las Américas, de La Habana, una emotiva reseña de esta obra<sup>4</sup>.

El experimento de *Antígonas Tribunal de Mujeres* plantea nuevas posibilidades para la creación teatral y dramaturgía. Nos recuerda las antiguas tradiciones del arte de la representación y de la acción teatral que lo enraízan con el juego y con la fiesta y el convivio humano. En sus escritos sobre teatro, Brecht relata que para sus actores y actrices fue de gran importancia formativa el trabajar conjuntamente en la escena con

no artistas, con obreras y obreros, con niñas y niños. El narcisismo radical de los sangrantes corazones del arte escénico se despoja de sí para entregarse a la obra y al otro y a la otra que hacen parte de la acción escénica aunque no sean (aún) artistas de la representación, pero gozan de la flor y la riqueza de la verdad de sus presencias y de la fuerza de su dolor convertido en poesía y resistencia. El proyecto y los resultados vivos de *Antígonas Tribunal de Mujeres* nos plantean también otro tipo de relación entre la representación y la presencia. El escritor y dramaturgo Sandro Romero, publicó en redes sociales este comentario:

Después de ver *Antígonas Tribunal de Mujeres* se ponen en tela de juicio muchos de los parámetros por los cuales vamos al teatro y, por supuesto, de por qué se hace teatro. Cuando se sabe que quien está sobre el escenario no está “haciendo de cuenta” sino que está contando un dolor que viene de mucho más adentro que el de los límites de la escena, surgen muchas preguntas y la manera de reflexionar sobre el oficio de la representación se sacude. Por otro lado, el hecho de que el espectáculo esté “protegido” por los griegos le da una nueva dimensión, no solo al espanto de nuestra realidad, sino a los griegos mismos.

## UN NUEVO RELATO DEL CONFLICTO

Un gran proyecto de presentación artística y poética de las voces de quienes han vivido la guerra es necesario para

<sup>1</sup> <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/madres-de-soacha-ahora-son-antigonas-articulo-485110>

<http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/catarsis-de-madres-de-soacha-articulo-485667>

<sup>2</sup> <http://www.lavanguardia.com/internacional/20140627/54411330367/la-revolucion-de-las-madres-de-soacha.html>

<sup>3</sup> <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/27/558456a6e2704e04388b4599.html>

<http://vivianaperetti.com/blog/?p=3042>

<sup>4</sup> <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=8417>

resarcir el dolor colectivo inconsciente y para hacer posible la invención colectiva de la paz, un arte de minuciosa y larga elaboración, que exigirá la tenacidad compasiva y la generosidad lúcida y decidida de varias generaciones, porque varias generaciones hemos padecido la persistente perturbación cultural y humana de la guerra y sus violencias y su propaganda de guerra, su guerra psicológica. Hay en esto importantes coincidencias con lo que plantean quienes historian el conflicto en Colombia. Álvaro Camacho, de la comisión de la memoria histórica, escribió al presentar el libro de la Asociación de Víctimas de la masacre de Trujillo:

Una nueva narrativa de los hechos es necesaria no sólo para las víctimas y sus comunidades, sino para la sociedad colombiana en general [...] que el público lector “pudiera recordar lo que no ha visto... porque le ha sido transmitido en el relato” [Mèlich].

Es lo que produce el trabajo del arte: hacer que el público recuerde lo que le era invisible. Que la obra le produzca una imagen mental que le permita vivir o revivir lo que desconocía, comprender lo que no comprendía.

Es necesario en Colombia –como en toda sociedad que haya padecido una guerra– elaborar la poetización de la memoria silenciada, hacerlo de muchos modos y en todos los lenguajes. Y hacerlo con quienes han vivido los desastres de la guerra y conocen la intimidad del dolor. Renunciar a la tentación de interpretar sus voces: facilitar que desde la singularidad, desde la periferia, las memorias de los

grupos de familiares, de víctimas, de las comunidades sin medios, construyan los relatos de sus memorias inéditas para que avancemos hacia la consolidación de un relato nacional polifónico. Un relato donde la polifonía no sea de silenciamientos o falsificaciones de los hechos sino poética, musical, novelística, cinematográfica, teatral, dancística, pictórica, performática. Y conflictiva. Sobre todo conflictiva. Es decir, que no victimiza a las víctimas sino que revela su lucha, sus anhelos, sus búsquedas. Una memoria rebelde. Resistente y polifónica. Una polifonía de voces y lenguajes que derrote la desmemoria y la dominación. Los relatos de la ciencia histórica y de las comisiones científicas son muy importantes. Pero ese relato no puede sustituir al relato ciudadano. Como sugiere García Márquez al final de *Los funerales de la Mama Grande*, tendríamos que sacar los taburetes a la calle y contarnos esta historia antes de que lleguen los historiadores. Y esto lo viene haciendo nuestro pueblo: como fragmentos de un espejo roto, por doquier en el cuerpo del territorio las comunidades y grupos y los artistas anónimos y los artistas con reconocimiento, vienen construyendo esa polifonía. Aunque aún las voces y creaciones de esa polifonía no tienen el lugar que deben tener en los espacios de la representación colectiva: en los medios, en los proyectos culturales y educativos estatales y privados.

Porque la narración de los hechos es también un territorio de la guerra. Es una guerra de infamias, de mentiras y negaciones. De negar los hechos. Las voces de quienes aún sobreviven para contar el horror que padecieron, las memorias de los resucitados, de las víctimas, de sus



familiares y vecinos, son suplantadas o representadas, son leídas o habladas por otros, son interpretadas y mediatizadas. Así las voces de los muertos se mantienen en el silencio. O son suplantadas por otra voz que impone su versión de lo que pasó. Lo que es un silenciamiento más poderoso. Como lo demostró Sócrates, la ignorancia no es un estado de vacío sino un estado de llenura: estamos llenos de opiniones difundidas por el poder, que nos impiden el trabajo de investigar y de pensar por nosotros mismos. Hay que empezar por refutar esas falsas opiniones.

### MITOS PATRIARCALES Y DRAMATURGIA CONTRAINSURGENTE

En Colombia el sistema de la falsa opinión ha sumido a la ciudadanía en la ignorancia de lo que vivimos al inventar la dramaturgia del enemigo interno con la cual se explica el conflicto, su historia, sus causas y su horror: hay un enemigo malo: la guerrilla. Y un enemigo bueno: los paramilitares, que nacieron para vengarse de la guerrilla porque la guerrilla mató al papá de los malos buenos. Esto inicialmente lo cuentan las noticias. Luego las entrevistas a los enemigos buenos, a los paramilitares: Carlos Castaño, vestido de saco blanco y con la virgen atrás reafirma la anécdota: se hizo paramilitar con sus hermanos para vengar a su padre asesinado por la guerrilla. El asesino empieza a ser convertido en héroe. Luego la tarea de esta falsificación mediática es completada por la narcoparamilitarización de la telenovela: la versión del noticiero y de la entrevista es convertida en ficción telenovelesca: *Los tres Caínes*. La

dramatización de los mitos de Edipo y de Hamlet es muy efectiva: logra que la ciudadanía se identifique de inmediato con la fábula de los dos enemigos enfrentados. Con esa dramatización edípica manipulan la culpa inconsciente por la muerte del padre, culpa que es la base afectiva del lazo societario en la sociedad patriarcal. Como dijo Iván Karamazov: “¿Y quién no ha deseado matar a su padre?”. La culpa por la muerte del padre es también la base de la religión cristiana. El cristianismo adora en la imagen del Cristo crucificado al padre y al hijo muertos por culpa de los mismos fieles. Adoran a un dios muerto: tres personas distintas y un solo dios verdadero, dice el ritual de la liturgia cristiana. Y para asegurar el lazo y renovar la culpa y el perdón por el dios asesinado por sus propios fieles, los fieles en el ritual comen una ruedita de pan que simboliza el cuerpo del dios muerto: “Haced esto en conmemoración mía”, dice la voz del dios por boca del sacerdote de este ritual. El enemigo bueno, el paramilitar, es bueno porque está vengando al padre asesinado por el enemigo malo, el guerrillero. Es la “verdad” que nos dan a comer en la ficción mediática y política sobre el conflicto y sus causas y raíces. Pero la verdad de los hechos es otra. En realidad, antes de que se fundara la actual guerrilla, en Colombia se fundó el paramilitarismo como una estrategia contrainsurgente, de lucha contra el peligro del comunismo y de guerra psicológica que inventa y publica mentiras sobre la realidad. El paramilitarismo nace con la misión del general Yarborough, director de la Escuela Especial de Guerra de los Estados Unidos. En su visita a Colombia en 1962 este general recomienda al gobierno: “poner en acción funciones de contra-agentes



y contra-propaganda y, en la medida en que se necesite, impulsar sabotajes y/o actividades terroristas paramilitares contra conocidos partidarios del comunismo". Esta historia oculta del origen del paramilitarismo en Colombia está documentada por el padre Javier Giraldo en los informes del CINEP que se encuentran en Internet bajo el nombre *Noche y Niebla: Deuda con la Humanidad: Paramilitarismo de Estado en Colombia*. Al mismo tiempo que el gobierno recibe y pone en práctica las recomendaciones de este general norteamericano, el político conservador Álvaro Gómez Hurtado, en debates en el Congreso, promueve el bombardeo contra lo que él llamó *repúblicas comunistas independientes*. En realidad eran grupos de colonos campesinos que pedían inversiones del Estado. Quizá los campesinos y antiguos guerrilleros liberales que en la emblemática obra del Teatro La Candelaria *Guadalupe años sin cuenta* se niegan a aceptar una negociación con el gobierno militar, negociación que les huele a traición. Años después, con los señalamientos de Gómez Hurtado y las recomendaciones de la misión Yarborough, la respuesta del presidente Valencia es la guerra: los bombardearon con *napalm*, antes que en Vietnam. Y entonces esos campesinos se vieron, de nuevo, obligados a convertirse en otra guerrilla. Estos hechos, constatables tanto en obras históricas como *Guadalupe años sin cuenta* como en los documentos de la historia colombiana, son borrados por la fábula mediática contrainsurgente del enemigo interno, uno malo, el otro bueno.

Un nuevo desarrollo de esta fábula, puesto en acción durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, fue igualar a estos dos

enemigos: ambos son narcoterroristas, actores armados ilegales al margen de la ley. Los actores legales quedan excluidos de los desmanes de los otros. Esto ayuda también a borrar las relaciones de los paramilitares con las fuerzas del Estado. Volver a las guerrillas y a los paramilitares iguales en el lenguaje a través de la manipulación mediática y política ha producido la más grande confusión sobre la realidad del conflicto. El enemigo malo y el enemigo bueno son ahora lo mismo, hacen lo mismo: violan, masacran, descuartizan, incendian, asesinan, desplazan, roban tierras. Hay que preguntarse: ¿en verdad las guerrillas y los paramilitares hacen lo mismo y son lo mismo? Es frecuente escuchar testimonios como: "un actor armado se llevó a mi hija". Habría que preguntarle a quien así habla: ¿cuál actor?

Para el teatro –como para la vida y la filosofía y la poesía– hay una tarea en revelar lo que se oculta bajo la red de los engaños, y que la visión poética nos deje ver la realidad que se oculta bajo esta dramatización de los dos enemigos, que ahora son uno y el mismo: actores armados narcoterroristas al margen de la ley: monstruos del mal y del horror. Es lo que el arte desde siempre ha buscado: revelar lo que se nos escapa, levantar el velo que cubre la mirada. Pero con frecuencia, y con raras excepciones, vemos que buena parte de la reciente y gran producción teatral sobre el conflicto que se crea en el país reproduce esta dramatización de los actores armados ilegales al margen de la ley. El teatro de la representación del conflicto está atrapado en una representación del conflicto, creada para engañar con ella a la ciudadanía, para ganarse las mentes y los corazones

de la ciudadanía para la guerra contra el enemigo interno. Y la ciudadanía no puede abandonar esas representaciones porque no sabría qué hacer para explicarse tanto horror. Tener un malo y un poderoso mal que nos explique el horror, alivia. Hay un grupo importante de creaciones teatrales que buscan elucidar las complejidades del conflicto pero quedan atrapadas en las representaciones creadas por el poder para explicar la guerra. Usan las metáforas que el poder ha difundido para explicar el conflicto, pero sin ponerlas en crisis ni dejarnos ver la perversidad y el gran engaño militarista de odio y de venganza que late en esas metáforas. Es quizá un teatro para las clases altas y medias y las gentes urbanas que no han padecido la guerra. Un teatro para reafirmar lo que ya sabemos porque nos lo han contado los medios. Un teatro para reír con eso que ya sabemos. Un saber que en verdad es la trama del engaño, la dramatización de la ignorancia que impide pensar y actuar por sí mismo. Si uno cree que esas imágenes de la dramatización del enemigo malo nos muestran las causas de lo que pasa, entonces ya uno no piensa por sí mismo, no se hace preguntas, solo consume lo que otros quieren que consuma y piense. Así nadie podrá actuar ni cambiar nada. Incluso algunas de estas obras creen romper el ciclo de las venganzas al pedir el perdón de los victimarios. Pero un perdón sin revelarnos la trama de causas, de intereses, de despojos, un perdón que no dignifique a las víctimas y devuelva a los desaparecidos, un perdón que no lleve a los victimarios a decir la verdad de lo que hicieron y dé garantías de que los crímenes perdonados no se repetirán, es un perdón ingenuo, un perdón inocuo, vacío.

Las voces de los muertos silenciadas y suplantadas, como las voces de lo reprimido, siguen hablando, manifestándose, produciendo un lenguaje perturbado, que lleva a la repetición enferma de lo que pasó. Esto que nos pasa ya ha pasado antes. Y quizá solo podrá cesar la cíclica repetición del horror cuando comprendamos y reconozcamos lo que ha pasado y nos pasa, cuando la tragedia se reconozca a sí misma poetizada en la voz y los cuerpos que la comprenden.

En el teatro que hacemos conjuntamente artistas y víctimas, las presencias en la escena de sus cuerpos que han padecido en la intimidad de sus vidas los despojos y el horror nos dejan ver y preguntarnos por las causas de la tragedia vivida, y comprender algo de la locura del poder que alimenta los rituales del horror y la matanza. Y esos cuerpos en la escena ya no representan: presentan. Presentan o han elaborado una representación o una poetización de su presencia. Presentan y nombran con frecuencia con nombres propios a los victimarios y describen con claridad los propósitos e intereses de dominación económica, política, social y cultural que mueven a esos criminales. La experiencia o el acontecimiento teatral que nos pone frente a la presencia poética del hecho trágico es otro camino para comprender, para pensar por nosotros mismos, para actuar en consecuencia, para reafirmar las potencias de la vida. Y para acosar el teatro, para renovar sus poéticas y sus fuerzas emotivas, su potencia de conmoción y transformación de los imaginarios. Comprender las causas y actuar en consecuencia hacen que la tragedia deje de ser causa de otra catástrofe para convertirse en memoria,

en relato, en lenguaje, en poesía; en fuerza poética y humana para fundar otra realidad posible.

## POÉTICA DE LAS CAUSAS

Como en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, en las piezas creadas por la gente desterrada: mujeres, niñas, niños y gente mayor y en las canciones compuestas por ellas y ellos, se revela una causa central del conflicto interno colombiano: en Colombia no hay desplazamiento porque hay guerra; hay guerra para que haya desplazamiento. Pero la palabra desplazamiento es un eufemismo que ayuda a ocultar las causas. El actual desplazamiento en realidad es un destierro, un despojo que continúa la estrategia de acumulación y poder, del robo genocida a sangre y fuego y horror de la conquista española. La luz de riquezas y dominación cultural de los largos años que van del Renacimiento a la modernidad y al capitalismo industrial financiero, se funda en la acumulación originaria imperial conseguida a sangre y matanza: en el saqueo de las riquezas, del oro, las perlas y la plata que consumió las vidas de millones; en la encomienda y la gran plantación; en el trabajo esclavo, indígena, africano y mestizo; en la esclavitud genocida.

En los últimos 20 años la guerra interna en nuestro país ha despojado a más de cinco millones de familias campesinas de entre seis y diez millones de hectáreas de tierras cultas, en producción. La cifra varía de la CODHES al CINEP y la FAO. En una astuta estrategia de engaño e inversión dramática de efectos y causas, esta guerra es vendida

mediáticamente como una guerra antiterrorista y antinarco-traficante: la guerra contra “el mal”. Pero en verdad es la vieja estrategia de despojo y dominio imperial. Ello se evidencia en que las tierras de las familias desterradas quedan en manos de las familias de parapolíticos y grandes latifundistas. Los campesinos y campesinas lo saben. Varias de las obras teatrales creadas por las víctimas en los proyectos de la CCT, así lo revelan. Pero también ha sido un tema presente en el nuevo teatro colombiano, desde sus obras emblemáticas. En *La maestra*, de Enrique Buenaventura, obra sobre la llamada violencia de los años cincuenta, se dice: “Estas tierras ya tienen dueño”. También lo revela la canción popular: “La yegua con mi potrancia/ y mi vaquita lechera/ las perdí en la cruel violencia/ lo mismo la platanera”, canta un bambuco de Silva y Villalba. Varias de las obras creadas en los últimos 20 años por los grupos teatrales que se dedican a la invención artística de modo sistemático, han relatado el nuevo despojo de la nueva violencia. *Detrás de nosotros*, creación colectiva de Rapsoda Teatro, grupo que fundamos en la CCT con Patricia Ariza. *Guadalupe años sin cuenta* y *Soldados*, del Teatro La Candelaria, remontados recientemente por Tramaluna Teatro, con producción de la CCT. *Kilele*, de Varasanta. El nuevo montaje de *La maestra*, realizado por Barcoebrio, de Cali. *La maestra* es una de las piezas de *Los papeles del infierno*, obras en las que el querido maestro Enrique Buenaventura estudió los años de La Violencia. Pareciera que el artículo *la*, que antecede a la palabra violencia, al individualizar, subrayara el horror, las prácticas atroces sobre los cuerpos de las víctimas, los cuerpos insepultos,

los descuartizamientos de escarnio y terror usuales en esta guerra. Pero quizá ha terminado por naturalizar lo atroz, porque lo relata despojado de sus causas, como si fuera solo una perturbación o mutación cultural. Que lo es. Pero una perturbación heredada, instalada desde los días cruentos de la conquista europea. Estos ritos atroces de desmembración y carnicería humana se remontan a los rituales de la conquista pintados por el hugonote Theodore de Brye en 1555 en sus ilustraciones del libro del padre De las Casas: *Brevísima relación de la destrucción de Indias*. Imágenes del garrote vil. De soldados de la conquista que persiguen con machetes a indígenas desnudos mientras a otros los desmiembran. Cuerpos descuartizados y colgados de ganchos como carnicería de comercio. O asados sobre parrillas. Torsos sin brazos ni pies ni cabeza abiertos por el centro, despojados de sus entrañas. Los mismos rituales carniceros y caníbales que hacen hoy los paramilitares con sus víctimas e hicieron ayer pájaros y chulavitas con las suyas.

### PRESENTACIÓN Y AUTORREFERENCIA

Creo que entre nosotros –gentes del teatro y la escena teatral, de la invención sobre las tablas– al crear con las víctimas de la violencia o con los habitantes de la calle o con la población marginalizada o con la cultura hip hopera y el rap, al estimular la creación de los relatos de lo vivido por esos grupos humanos, es un trabajo creativo que ha influenciado nuestro propio trabajo artístico. Las personas víctimas de la tragedia de la violencia y

la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa.

Con el trabajo con ellas se aclara para las gentes del teatro y el arte-acción que también venimos hablando en primera persona, que el proyecto de una dramaturgia nacional, nuestra, que cuente nuestras historias y hable de nosotros es un proyecto en primera persona: nosotros. Un teatro de la presentación. Entonces aquí el teatro de la presentación no solo nace de las tendencias de explorar los límites de lo teatral, asunto que siempre ha sido propio del teatro en cuanto es un arte polifónico que usa múltiples lenguajes artísticos. En el teatro colombiano lo hemos aprendido fundamentalmente de hacer teatro con la gente más marginalizada: con los habitantes de la calle; con los jóvenes raperos de los barrios populares; con las gentes sobrevivientes de la guerra, las gentes desterradas del campo, refugiadas en las ciudades; con las organizaciones sociales y de derechos humanos que ellos y ellas fundan en su trabajo de resistencia y humanidad.

Nuestro teatro de la presencia viene de este trabajo, y no de modo simple de las tendencias de las escenas el gran mercado mundial de la performatividad. Influenciado por las voces y las presencias de los no artistas, que hablan con tanta verdad y tanta fuerza emotiva, el nuevo teatro colombiano se transforma en el juego de la presencia. Los actores y las actrices precisamos poetizar nuestras vidas, mirar la vida propia con la mirada personal de



artista y persona, e investigar el personaje que somos o podemos ser. Hacer la poesía de la *autorreferencia*. Como Dante: hacer la Commedia del mundo desde el sí mismo. Lo vemos en varias de las últimas obras del grupo más emblemático de nuestro teatro, el Teatro La Candelaria, el grupo más antiguo, reconocido y arriesgado del teatro colombiano (uno de los grupos fundadores que aún integra la CCT). Hablo de sus piezas de creación colectiva como *A título personal* y *A manteles* –dirigidas por el maestro Santiago García– y de *Soma Mnemosine: el cuerpo de la memoria* (2013) y *Camilo* (2015), dirigidas por Patricia Ariza. Creadas desde la reelaboración poética de hechos de las vidas mismas de las actrices y los actores del grupo; desde la *autorreferencia*; desde el grupo mismo que recrea su propia experiencia teatral y humana y de memoria del conflicto. Estas piezas constituyen una mirada poética sobre la tragedia de los muertos, los desaparecidos, las fosas comunes, la violencia patriarcal masculina, la máscara deshumanizada de la fiesta y los lazos del vínculo rotos por la espera sin esperanza, el desafecto, el despojo y la violencia. Pero también sobre la festiva muerte carnavalesca, viva en la música y en las fiestas populares. Y sobre la resistencia.

El primer Stanislavski le da vida al personaje con sus memorias emotivas. La representación se alimenta así de lo propio, de lo presente, de la memoria personal, que, como bien afirmó San Agustín es la identidad: “la identidad personal reside en la memoria, y la pérdida de esta facultad comporta la idiotez”, escribió en sus *Confesiones*. Con la autorreferencia el actor o la actriz usan su memoria personal no para crear una

mímesis de otro y dar vida a Hamlet o a Manuelita Sáenz o a Bolívar u a otro mito histórico, sino para crear el mito del *sí mismo*: una representación de su presencia. Los personajes o fragmentos de personajes están contruidos de memorias poetizadas del sí mismo de cada actor y de cada actriz. Son vida transformada por el juego revelador de la poesía. Así, tras el sí mismo, aparece el otro. *Je suis un autre*, decía el joven poeta Rimbaud. *Yo es otro*, dirá Jung. El otro está sometido a los deseos inconscientes y a la memoria arquetípica. Ese otro que a menudo es una especie de monstruo o fantasma o secreto ser indecible que se nos presenta en los ataques de locura, o en la ira santa, o en los delirios, o en los sueños, o en la comedia de las equivocaciones.

Explorar la larga tradición de la autorreferencialidad en la historia del arte y del pensamiento fue de gran importancia para la investigación que soporta la poética de la representación de la presencia de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. La literatura y la novela, como las investigaciones de la antropología, y, en especial, del psicoanálisis, resultaron esenciales: ¿cómo el otro que yo soy es al mismo tiempo una metáfora o un arquetipo del universo colectivo y de cada espectador? Así como lo serían los personajes del novelista para él y para cada quien de sus lectores: el Marcel de Proust o el Quijote de Cervantes; el Dante de Dante Alighieri o el señor Bloom o el Dedalus de Joyce; o la señora Dalloway o el Orlando de Virginia Woolf; o el Otro de Borges.

Trabajar con el sí mismo en una creación colectiva hace más elaborada y compleja



la consideración de la presencia, o de la representación de la presencia, y del sí mismo, de la *autorreferencialidad*, como fuente de los materiales creativos y del poetizar desde lo propio lo colectivo. El personaje otro del mí mismo que soy como actor o actriz es una metáfora que invita al público a crear una perspectiva propia que nos permita comprender la oscura complejidad y el entramado simbólico y de poder que ata la vida colectiva y la vida personal. El personaje de la autorreferencia lanza una velada y potente invitación al público a mirar la escena como poeta, como creador y creadora que continúa el juego de la invención, como quien sigue soñando al contar su sueño. Como decía Borges: un libro es solo un bello objeto, la poesía solo sucede al leerlo. La imagen teatral inquietante no está en la escena, es la que se crea en la imaginación el espectador: la que se produce en su imaginación al choque de la biblioteca arquetípica personal de ese espectador o espectadora con los arquetipos rotos de ese otro que el grupo y la actriz y el actor y la mujer testimoniante han puesto en escena. El espectador, la espectadora, se hacen así creadores, poetas.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* la autorreferencia es a la vez metafórica y directa: las mujeres se refieren a ellas mismas como Antígonas –como símbolos míticos de la rebeldía, del amor y del cuidado enfrentadas al autoritarismo criminal del patriarcado– y se presentan

también con sus nombres propios. Son ellas mismas. Y ellas mismas son mito, personajes que encarnan el mito. Son la presencia del mito y la presencia de lo personal, de la autorreferencia. Le conceden a lo propio el orden mítico secreto al que pertenece. Nos lo hacen presente a través del tremendo relato de lo que están ellas viviendo y padecieron sus familiares, y del cuidado amoroso con el que vienen a reclamar justicia al Tribunal de la ciudadanía, del público. La presencia de la mujer en su acción poética escénica nos hace ver al hijo o familiar en el objeto. En el objeto se hace presente el desaparecido. Y ellas nos invitan, como público y Tribunal, a participar de la acción poético-política que restaura el buen nombre de sus hijos y familiares. Las voces y las acciones de estas Antígonas contemporáneas reviven la acción y la voz de la mítica Antígona milenaria y condensan en ella, ante nuestra respiración y nuestra presencia, en el aquí y ahora de la acción viva, el mito y el canto poético de nuestra propia tragedia. 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.