

Université de Montréal

Teatralidades y políticas de la memoria y el cuerpo :

Patricia Ariza y Nohora Ayala (1995-2013)

par

Adriana Sánchez Gutiérrez

Département de Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des Études supérieures et Postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)

en Littérature Comparée

option Littérature Comparée et Générale

Septembre, 2015

© Adriana Sánchez Gutiérrez, 2015

Resumen

La tensión política que se desarrollaba en Colombia desde la década de los 40 frente a las ideologías conservadoras y la división liberal oficialista y disidente para las elecciones de 1946, desató un vasto sentimiento de inconformidad que estalló el 9 de abril de 1948 ante la muerte del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá. Este evento, conocido como El Bogotazo, agudizó violentas protestas, asesinatos, agresiones, persecuciones, terrorismo y desórdenes en todo el país. Como consecuencia de esta situación, durante los siguientes años se formaron las guerrillas liberales que a lo largo de una década dejaron más de 200.000 muertos en el país y miles de migrantes rurales en las ciudades. Posteriormente, algunos líderes conformaron las guerrillas comunistas, después del asesinato de varios excomandantes desmovilizados, que perpetuaron el conflicto armado del país, de las cuales algunas perviven hoy. Las FARC-EP, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo, el grupo guerrillero más antiguo del mundo, fuerte y numeroso de Colombia, se encuentra en la actualidad en diálogos de paz con el Gobierno Nacional en La Habana, Cuba. Estos diálogos de paz están en su recta final. El ELN, Ejército de Liberación Nacional, el segundo grupo guerrillero en importancia y número de combatientes en Colombia, está en acercamientos previos, tendientes al inicio de diálogos de paz con el Gobierno Nacional.

Este conflicto histórico ha dejado miles de víctimas (¡Basta ya!, 2013), contexto desde el cual , las artistas y activistas Patricia Ariza y Nohora Ayala empiezan a configurar una propuesta estética que cuestiona las acciones violentas del país desde la perspectiva de la mujer en medio del conflicto armado. Sus producciones se dan en el marco del proceso de Creación Colectiva del Teatro La Candelaria, en donde la investigación se enfrenta a la

estética de la escena y se confronta con la deconstrucción de realidades contadas, narradas o testimoniales.

En ese marco, este trabajo analiza en seis obras las liminalidades político-corporales que se deconstruyen en escena teniendo en cuenta las redes complejas que se tejen desde la perspectiva de la mujer o las múltiples *Antígonas* que se crean en el contexto histórico del país. Además, indaga la coporalidad en escena desde los *cuerpos no-ausentes* (víctimas de desaparecimiento forzoso) que evidencian la desterritorialización de cuerpos desposeídos.

Con base en estos planteamientos, el primer capítulo abordará los recientes debates teóricos en torno a los términos de representación, teatro, performance y teatralidad política. También se retomarán los análisis de los conceptos de *cuerpo sin órganos* y *cuerpos desposeídos* para visualizar la ruptura epistemológica entre el cuerpo material presente y el cuerpo desposeído de los desaparecidos.

En el segundo capítulo se analizan tres obras de Patricia Ariza : *Antígona* (2006), *Mujeres en la Plaza* (2009) y *Somma Mnemósine* (2013), las cuales evidencian un ejercicio del *artivismo* y compromiso con la historia política de Colombia. El tercer capítulo presenta tres obras de Nohora Ayala : *Fémina Ludens* (1995), *Piel* (2010) y *Rosas Secas* (2012) , en donde el ejercicio de exploración corporal pone de relieve las marcas de la memoria colectiva de las mujeres del país. Por último, el capítulo de conclusión da una mirada a la teatralidad corpo-política de las dramaturgas frente a la recepción del espectador y del país.

Palabras clave: liminalidad, teatralidades políticas, corporalidades no-ausentes, desterritorialización, desposesión, deconstrucción.

Résumé

La tension politique qui se développait en Colombie depuis les années 40 contre les idéologies conservatrices et les libéraux officiels et dissidents après les élections de 1946, a déclenché un sentiment de mécontentement qui a éclaté le 9 avril 1948 avec l'assassinat de Jorge Eliecer Gaitan, dirigeant libéral à Bogota. Cet événement, connu sous le nom El Bogotazo, provoqua des manifestations violentes, des meurtres, des agressions, de l'harcèlement, de la terreur et des troubles dans tout le pays. Comme conséquence, au cours des années suivantes, les guérillas libérales se sont organisées et pendant une décennie ont laissé plus de 200.000 morts dans le pays et ont provoqué des milliers de migrations rurales vers les grandes villes. Plus tard, certains dirigeants ont formé les guérillas communistes, après l'assassinat de plusieurs ex commandants démobilisés, qui perpétuaient le conflit armé dans le pays, dont certains survivent aujourd'hui. Les FARC, Forces Armées Révolutionnaires de Colombie-Armée Populaire, les plus anciennes du monde, puissantes et nombreuses en Colombie, sont actuellement en pourparlers de paix avec le gouvernement national à La Havane, Cuba. Ces pourparlers de paix sont dans leurs phases finales. L'ELN, l'Armée de Libération Nationale, le deuxième groupe de guérilla en importance et du nombre de combattants en Colombie, est en approchements préliminaires, tendant à entamer des pourparlers de paix avec le gouvernement.

Ce conflit a produit un nombre immense de victimes (¡Basta ya!: 2013) et dans ce contexte, les dramaturges et activistes Patricia Ariza et Nohora Ayala proposent un projet artistique qui interroge les actions violentes du pays à partir de la perspective de la femme dans les conflits armés. Leurs productions s'inscrivent dans la création collective du Teatro

La Candelaria, où la recherche s'infiltré dans l'art de la scène, en déconstruisant la réalité socio-politique et en faisant parler les témoignages.

Ainsi, ce travail se prend sur six œuvres qui explorent les liminalités politico-corporelles qui se déconstruisent dans la mise en scène en tenant compte des réseaux complexes qui sont tissés à partir des femmes et les multiples *Antigones* créés dans le contexte historique du pays. En outre, l'analyse examine la notion de la corporalité à partir des corps non-absents (victimes de disparition forcée) qui montrent la déterritorialisation des corps dépossédés.

Le premier chapitre de la thèse traitée propose une approche théorique centrée sur les concepts de la représentation, du théâtre, de la performance et de la théâtralité politique. Le chapitre mobilise également les notions de corps sans organes et corps dépossédés pour éclairer la coupure épistémologique entre le corps matériel et le corps des disparus dépossédés.

Le deuxième chapitre analyse trois œuvres de Patricia Ariza: *Antigone* (2006), *Mujeres en la Plaza* (2009) et *Somma Mnémosyne* (2013), lesquelles montrent un exercice d'artivisme et d'engagement politique par rapport à l'histoire moderne de la Colombie. Le troisième chapitre présente trois œuvres de Nohora Ayala: *Fémima ludens* (1995), *Piel* (2010) et *Rosas secas* (2012), où l'exploration du corps met en évidence les traces de la mémoire historique du pays. Finalement, le dernier chapitre propose un questionnement face à la réception du spectateur et la théâtralité du pays.

Mots-clés : liminalité, théâtralité politique, corporalités-non-absentes, déterritorialisation, dépossession, déconstruction.

Abstract

The political tension that developed in Colombia since the 40s, between conservative ideologies and, the divergency in the official liberal party and dissident liberal party, brought out a feeling of disagreement that collapsed when Jorge Eliecer Gaitan, leader of dissident party, was killed in Bogota on 9 April 1948. This event, well known as The Bogotazo, unleashed violent protests, murders, assaults, harassment, terror and unrest throughout the country. As a result, in the subsequent years the liberal guerrillas were formed and over a decade the conflict ensued in more than 200,000 murders in the country and thousands of rural migrants in the cities. Later, some leaders formed the communist guerrillas who perpetuated the armed conflict in the country, some of them are known today as FARC, the oldest group of guerrillas in the world and the most powerful in Colombia, and ELN. Actually, the FARC are in the final negotiation for peace in Havana, Cuba.

This violent historical context has produced a staggering statistics of victims (Bastaya!, 2013), in which the artists and activist dramatists, Patricia Ariza and Nohora Ayala propose a new aesthetic that questions the violent actions of the country from women's perspective. Their theatrical productions are part of the Collective Creation in the Teatro La Candelaria, where the research is faced with the aesthetics of the scene and confronted with the deconstruction of reality counted, telling or testimonials.

This dissertation examines six plays by Ariza and Ayala whose political and bodily liminalities deconstruct dominant ideas of history, while illuminating the complex networks surrounding the women and the *Antigones* produced by the country. I explore the materiality

of non-absent bodies (victims of forced disappearance) which exposes the deterritorialization of dispossessed bodies.

The first chapter of the thesis discerns recent theoretical approaches to the concepts of representation, theater, performance and political theatricality which I have found pertinent for my examination of the work by Ariza and Ayala. At the same time, I elaborate on the notions of the body without organs and of dispossessed bodies in order to shed light on the epistemological break between the material present body and dispossessed bodies of the disappeared.

In the second chapter, I analyze three plays by Patricia Ariza: *Antigone* (2006), *Mujeres en la Plaza* (2009) and *Somma Mnemosyne* (2013), which evince an exercise in activism and engagement with the political history of Colombia. The third chapter presents three plays of Nohora Ayala: *Fémima Ludens* (1995), *Piel* (2010) and *Rosas Secas* (2012), where the body is part of a radical practice of questioning colombian historical memory.

Finally, the concluding chapter examines the role of political and corporeal theatricality in engaging spectators' critical participation in the work of Ariza and Ayala.

Keywords: liminality, political theatrics, non-absent corporealities, deterritorialization, dispossession, deconstruction.

Lista de siglas

ADO :	Autodefensa Obreras
AUC :	Autodefensas Unidas de Colombia
CCT :	Corporación Colombiana de Teatro
CIDDHH :	Comisión Internacional de Derechos Humanos
CsO :	Cuerpo sin Órganos
DAS :	Departamento Administrativo de Seguridad
D&G :	Deleuze y Guattari
ELN :	Ejército de Liberación Nacional
EPL :	Ejército Popular de Liberación
FARC :	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
FARC-EP :	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército Popular
GMH :	Grupo de Memoria Histórica
JUCO :	Juventudes Comunistas
MAS :	Muerte a Secuestradores
M-19 :	Movimiento 19 de Abril
PCC :	Partido Comunista Colombiano
TEC:	Teatro Experimental de Cali
TPB :	Teatro Popular de Bogotá
UP :	Unión Patriótica

Lista de imágenes

- Img. 1 Erinias en *Antígona* (2006)
- Img. 2 Víctimas de Bojayá.
- Img. 3 Eteocles colgado en *Antígona* (2006)
- Img. 4 Edipo en *Antígona* (2006)
- Img. 5 Polinices en *Antígona* (2006)
- Img. 6 Ejército en la Comuna 13 de Medellín, Operación Orión.
- Img. 7 Antígonas e la plaza Simón Bolívar de Bogotá. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 8 Siluetas en la plaza frente al Palacio de Justicia. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 9 Antígonas en el monumento a Simón Bolívar. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 10 Mujeres de ocre en la plaza. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 11 Víctimas pidiendo justicia. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 12 Mujeres de torso desnudo. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 13 Siluetas en la plaza II. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 14 Siluetas en la plaza III. *Mujeres en la Plaza* (2009)
- Img. 15 Soma Mnemósine en el patio central de la Candelaria. *Soma Mnemósine* (2013)
- Img. 16 Mujer colgando la camisa blanca con manchas de sangre. *Soma Mnemósine* (2013)
- Img. 17 Ariza proyectada en la pared como víctima del genocidio de la UP. *Soma Mnemósine* (2013)

- Img. 18 Personajes en cirugía de corazón. Imagen del corazón proyectada en el telón. *Soma Mnemósine* (2013)
- Img. 19 Logo de Colombia es pasión.
- Img. 20 Proyección de cuerpos colgantes en medio de un bombardeo. *Soma Mnemósine* (2013)
- Img. 21 Mujeres enfrentadas a marcos de espejos. *Fémina Ludens* (1995)
- Img. 22 Mujer embarazada con el traje de su marido como parte de la escenografía. *Fémina Ludens* (1995)
- Img. 23 Patricia Ariza como el personaje Rosa. *Fémina Ludens* (1995)
- Img. 24 Personajes de *Fémina Ludens* a través de un marco. *Fémina Ludens* (1995)
- Img. 25 Personajes de *Piel* (2010) atados con hilos.
- Img. 26 Personajes de *Piel* (2010). La mujer de rojo encima de una caja.
- Img. 27 Personajes de *Piel* (2010) encerrados en cajas.
- Img. 28 Vestido colgado en el escenario. Escena la tristeza respira. *Piel* (2010)
- Img. 29 Mujeres cargando un ataúd. *Rosas secas* (2012)
- Img. 30 Ataúd en pie recibiendo serenata. *Rosas secas* (2012)
- Img. 31 Mujeres sentadas encima del ataúd. *Rosas secas* (2012)
- Img. 32 Secuencias de cuerpos no- ausentes. *Rosas secas* (2012)
- Img. 32.1 Dos hombres en escena relatando historias a partir de objetos encontrados en una maleta.
- Img. 32.2 Hombres cargando un ataúd.
- Img. 32.3 Mujeres hablando con un sepulcro.
- Img. 33 Hombres anunciando correo a un sepulcro. *Rosas secas* (2012)

Todas las imágenes son reproducidas con la citación respectiva y la autorización expresa de las dramaturgas.

Tabla de contenido

Resumen.....	i
Résumé.....	iii
Abstract.....	v
Lista de siglas.....	vii
Lista de imágenes.....	viii
Tabla de contenido.....	x
Agradecimientos.....	xiii
INTRODUCCIÓN.....	1
Patricia Ariza y Nohora Ayala voces del arte en medio del conflicto armado.....	2
Capítulo I. Aproximaciones teóricas a la teatralidad política y corporal: una mirada a las deconstrucciones de los cuerpos en escena.....	13
1.1 De la representación a la teatralidad.....	18
1.2 Cuestiones y cuestionamientos de las teatralidades políticas.....	28
1.2.1 La teatralidad política en la <i>figura</i> de Antígona.....	31
1.2.2 Miradas desterritorializadas y deseantes de cuerpos desposeídos en las Antígonas contemporáneas.....	41
Capítulo II Patricia Ariza: las Antígonas colombianas como construcción del cuerpo y de la memoria política.....	47
2.1 <i>Antígona</i> (2006) : desmitificando los héroes, nuevas texturas político-corporales.....	53
2.2 <i>Mujeres en la plaza. Memoria de la Ausencia ¿Dónde están?</i> (2009) de Patricia Ariza.	
La ciudad y la memoria como corporalidades políticas.....	77
2.2.1. Escenario y memoria. Del espacio público a la memoria ciudadana.....	83
2.2.2. Voz, cuerpo y figura femenina. La ciudadanía en escena.....	91

2.3 <i>Soma Mnemósine. El cuerpo de la memoria</i> (2013) de Patricia Ariza : Hacia la restitución y reparación política de los cuerpos	106
2.3.1. <i>Mnemósine</i> inversión de vida, cuerpo político de la memoria.....	109
2.3.2. <i>In-corporación</i> de la memoria histórica, memoria de vida y lucha en la voz de Patricia Ariza	125
 Capítulo III Nohora Ayala: afectos y memorias corporales una propuesta estético-política .	135
3.1 <i>Fémina Ludens</i> (1995) : desterritorializando realidades e incorporando voces del afecto	139
3.2. <i>Piel</i> (2010): Descubriendo y desterritorializando el cuerpo	155
3.3 <i>Rosas Secas</i> (2012). Afectos de la muerte, memorias ausentes.....	171
3.3.1 El humor y la ironía	173
3.3.2 La fragmentación de historias	178
3.3.3 Cuerpos no-ausentes	180
 Capítulo IV La teatralidad corpo-política y su pertinencia en el artivismo de la PAZ.....	183
 Bibliografía.....	190
Obras de las dramaturgas	191
Estudios y reflexiones sobre teatro colombiano y latinoamericano.....	192
Estudios y documentos sobre el conflicto en Colombia	193
Teoría y crítica	200
Audiovisuales.....	212

À Ariadna

Agradecimientos

Infinitas gracias a la profesora Livia Monnet por la confianza que depositó en mí, por creer en este proyecto de investigación y por su inmenso apoyo durante mi trabajo de redacción en esta tesis. Su lectura detallada y cuidadosa hicieron que sus aportes precisos, oportunos y valiosos enriquecieran los debates que se exponen en este trabajo. Su apoyo académico y personal han sido, son y serán invaluable para mi futuro profesional.

De igual manera, agradezco mucho a mi codirectora Betty Osorio, quien me ha guiado desde mi maestría en las investigaciones académicas que he llevado a cabo. Su amistad y apoyo incondicional siempre son enriquecedores. Miles de gracias por los aportes valiosos tanto en mi vida profesional como personal, por cada lectura de mis textos y por el inmenso compromiso que tiene con sus estudiantes.

Al departamento de Literatura Comparada que me acogió como estudiante de doctorado y a sus profesores, especialmente a Terry Cochran, porque sus seminarios fueron iluminadores en mi recorrido por la Facultad. Además, por su acertado consejo al presentarme a mi directora de tesis, MUCHAS GRACIAS.

Un afectuoso agradecimiento al colectivo del Teatro La Candelaria, especialmente a Patricia Ariza y Nohora Ayala, quienes me acogieron sin reservas ante mis preguntas, mis búsquedas documentales y mis grabaciones en sus obras. Su generosidad hizo posible que reuniera toda la información necesaria para esta investigación. GRACIAS por ser ARTE.

A Dioscórides Pérez, curador de intervenciones urbanas en el Hemisférico del 2009 en Bogotá, con quien compartí y comparto inacabables conversaciones en torno al arte desde 1999. A Liliana Alzate por sus lecturas y comentarios valiosos en torno al trabajo del teatro en Colombia. A mis amigos en la UdeM, especialmente a Silvia y a Adolfo, porque sus consejos y su apoyo incondicional siempre han sido valiosos en mi recorrido universitario y profesional.

A mi familia, porque sin ellos no habría logrado esta meta. Un enorme GRACIAS a mi ma', mi pa', mi esposo, mi hija y mis hermanos que han estado siempre conmigo, guiándome y aconsejándome. Su afecto es la fuerza para seguir adelante.

INTRODUCCIÓN

Patricia Ariza y Nohora Ayala voces del arte en medio del conflicto armado

“Hacíamos un teatro muy popular, teníamos convenios con los sindicatos,
con los estudiantes...hasta entonces no había un teatro independiente.
Venían de España con zarzuelas donde iba la élite, que era la dueña de la cultura”
Patricia Ariza (Centro de Documentación : No habrá Paz sin las mujeres, 2013)

A partir del notable éxito que obtuvo la Unión Patriótica en las elecciones de 1986, el panorama bipartidista en Colombia sufrió una ruptura política que puso en evidencia la necesidad de implementar nuevas ideas socialistas en el país. Este era el primer grupo político que incluía diferentes guerrillas urbanas y rurales, que se movilizaban a inicios de la década de los 80, y que hicieron parte del proyecto de amnistía de 1982¹. La creación de este grupo permitiría que organizaciones al margen de la ley logaran una participación democrática en los procesos constitucionales del país, por ese motivo diferentes grupos de izquierda se unieron al partido, entre ellos el PCC, Partido Comunista Colombiano, y las Juventudes Comunistas, JUCO, en los cuales se encontraban parte de los integrantes del Teatro La Candelaria.

A este panorama de cambios políticos se le sumó el incremento de organizaciones paramilitares que surgieron para combatir el liderazgo de la guerrilla en las zonas rurales, lo

¹ El proyecto de amnistía se logró bajo el gobierno del presidente Belisario Betancur (1982-1986), quien propuso que los grupos insurgentes se unieran en un proceso de paz para dar una solución negociada al conflicto. Se contempló la participación de las FARC-EP Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia –Ejército Popular, ELN Ejército de Liberación Nacional, M-19 Movimiento del 19 de abril, EPL Ejército Popular de Liberación y las ADO Autodefensas Obreras, dando como resultado los *Acuerdos de La Uribe, Meta* con las FARC-EP y los *Acuerdos de Corinto, Cauca y El Hobo, Huila* con el M-19, EPL y las ADO en 1984. (Barreto, 2014)

cual aumentó el conflicto armado a través de desapariciones forzosas o asesinatos selectivos. De igual manera, a inicios de los 80 el cultivo de sustancias ilícitas se vió estrechamente ligado con las guerrillas rurales, quienes se financiaban en parte de las actividades de los narcotraficantes. Esta relación provocó un confrontamiento entre los cárteles de la droga y las guerrillas armadas que tuvo como resultado la creación del MAS, Muerte a Secuestradores².

De esta manera, el complejo panorama político continuaba con gran dificultad haciendo cara a los acuerdos de paz con la guerrilla, sin embargo, la incursión de la UP en la participación democrática puso en evidencia que las ideologías de izquierda tendrían dificultad para seguir con una representación jurídica ante el gobierno, ya que, después de las elecciones del 86, la mayoría de los dirigentes del partido fueron asesinados o desaparecidos, dando como resultado el exterminio de la UP y la cancelación de su personería jurídica en el 2002.

Ante esta compleja lucha por las relaciones de poder que se había heredado desde la década de los 60³, Colombia encaraba un conflicto que se transformaba continuamente, en el cual se incrementaban los grupos armados ilegales, tanto guerrillas de ideologías comunistas como ejércitos paramilitares y narcotraficantes. Fue así como el terror se apoderó de las comunidades, cuando las bombas, masacres, asesinatos y desapariciones se volvieron parte del paisaje cotidiano en el país.

² El MAS fue un grupo armado financiado por el Cartel de Medellín, para atacar a los grupos guerrilleros. Se creó cuando Martha Ochoa, hermana de los hermanos Ochoa, líderes del Cartel de Medellín, fue secuestrada por el M-19 (Romero, 2003).

³ Los enfrentamientos armados en Colombia entre guerrilla y grupos paramilitares se inició con el apoyo del gobierno desde 1962, cuando el general Yarborough del Special Warfare Center de Fort Bragg de Carolina del Norte, visitó el país y sugirió la creación de grupos antiterroristas y anticomunistas, dando como resultado en 1969 la Resolución 005 ‘‘Reglamento de Combate de Contraguerrillas’’. Así lo cita Velásquez : ‘‘Así pues, en el contexto geopolítico de guerra fría y del Frente Nacional (1958-1974), ‘En los sesenta ... se estableció el fundamento jurídico para la conformación de grupos de autodefensa bajo el auspicio y control de las Fuerzas Armadas, mediante el decreto legislativo 3398 de 1965, que fue convertido en legislación permanente por la ley 48 de 1968’ [...] para esa entonces se recomendó desde Estados Unidos ‘Si una guerra limitada convencional entraña demasiados riesgos, entonces las técnicas paramilitares pueden proveer una manera segura y útil que permita aplicar la fuerza a fin de lograr los fines políticos.’’’ (2007, 137)

En consecuencia, la impunidad ante los crímenes generó una producción simbólica que eludía las incriminaciones o señalamientos oficiales a cualquier grupo o individuo por temor a la persecución política⁴, lo cual generó un espacio de silencio⁵ e indiferencia estética que condicionaba la presencia espectacular de obras ‘clásicas’⁶ y de grandes compañías teatrales a nivel internacional.

En oposición a ese tipo de teatro, La Candelaria continuó su proyecto estético sin desligar su compromiso político con la comunidad, lo cual implicó la persecución y amenaza a algunos de sus miembros, entre ellos Patricia Ariza, quien era coordinadora cultural de la UP en esos momentos y que sufrió un atentado contra su vida que la llevo a un breve exilio en Cuba.

[...] lo que me pasaba a mí no era nada comparado con lo que le pasaba a los demás [...] cada semana o a veces dos veces por semana en el cementerio. Es más, hacíamos chistes de eso, porque la única manera que tú tienes para sobrevivir es con eso, por ejemplo: ‘Se vende chaleco antibalas. Motivo : Retiro de la UP’ (Ariza, 2013)

⁴ El panorama literario para esta época dió principal atención al *realismo mágico*, en especial a todo lo relacionado con el paisaje macondiano que había presentado García Márquez, premio Nobel de Literatura de 1982, y aunque se seguían construyendo propuestas teatrales en el país como las del TEC y La Candelaria, la prensa y los críticos de arte se silenciaron durante algunos años frente a las estéticas alternativas independientes del país. ‘‘Los primeros treinta años de trayectoria teatral del grupo han sido ampliamente documentados por la historia y la crítica del teatro en Colombia [...] El volumen de estas observaciones se reduce al entrar en la década de los noventa, para terminar siendo francamente escaso una vez que el grupo entra en el siglo XXI.’’ (Esquivel : 2014, 8p.)

⁵ El silencio en el arte durante tiempo de conflicto o intimidación se entiende como la configuración de un espacio creado para la crítica de un sistema y no como el término pasivo de *no hacer nada*. Así lo han demostrado escritores como Laforet en España durante el franquismo con su novela *Nada* (1944) y Lorca con sus poemas *EL silencio* (1920), entre otros. Los estudios recientes de Dufief y Daubard (2012) abordan también este tema.

⁶ Parte del interés teatral se focalizó, y se focaliza, desde 1988, en torno al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, fundado por Fanny Mickey. Este encuentro eludía los teatros alternativos y daba paso a las grandes compañías de la escena a nivel mundial. Sin embargo, la CCT, coordinada por Patricia Ariza, creó el Festival Alternativo de Teatro y el Festival de Mujeres en Escena, los cuales llevan más de 20 años en la escena colombiana. En la actualidad, los medios de comunicación transmiten en parte la programación de los dos festivales, pero este fenómeno se daba con mínima regularidad en los primeros 20 años de existencia del Alternativo. Ver estadísticas en : *El público en la escena teatral colombiana*, 2009.

Además de las amenazas a los miembros del colectivo, algunos de sus familiares se vieron obligados a salir del país y otros, como el caso del hermano de Nohora Ayala, fueron desaparecidos. De esta manera, muchos de los trabajos actorales que se realizaban en La Candelaria tomaron una breve pausa sin dejar a un lado la lucha por los derechos humanos de las víctimas. Así fue como el proceso de Creación Colectiva continuó en pie y siguió con el fortalecimiento de un teatro popular que se mantiene en la actualidad (Duque, 2004) (Beltrán, 2003) (Arcila, 1992) (Garavito, 2010).

De igual manera, la exploración estética frente a ese contexto político llevó a otros grupos de teatro a generar o consolidar propuestas independientes que ya existían, como el TEC, Teatro Experimental de Cali, con Enrique Buenaventura, fundado en 1955; el Teatro La Máscara de Cali, creado en 1972 y desde 1980 dedicado a temáticas de género, éste fue el primer teatro latinoamericano de género; el Teatro La Mama de mediados de los 70; el Teatro El Local creado en 1970 por Miguel Torres con su famosa obra de *la siempre viva* basada en la Toma del Palacio de justicia por el M-19 en 1985; el desaparecido TPB Teatro Popular de Bogotá fundado en 1968; el Teatro Libre de Bogotá; el Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín; el Grupo La Fanfarria de Medellín; el Pequeño Teatro de Medellín; Mapa Teatro en Bogotá; y de los más recientes el Teatro Varasanta bajo la dirección de Fernando Montes en 1994 con montajes como *Las Mujeres en la Guerra* y *Fragmentos de Libertad*, entre otros. Este significativo interés desde la escena por el carácter político del arte se instauró desde las prácticas del Nuevo Teatro colombiano (Jaramillo, 1992) que buscaban la inclusión del pueblo en las estéticas de la escena.

Entra pues, a adquirir un sentido verdaderamente “popular” al servir a los intereses de la clase trabajadora. Y decimos que sería “popular” tomando como base el profundo sentido humanista de la ideología proletaria. Es decir, entraría a ponerse en práctica la aspiración de que el arte cumpla una función social en todas las capas de la sociedad y no solo en la clase trabajadora (lo cual tampoco sería tan limitativo o excluyente, ya que la clase trabajadora es la mayoría en un país capitalista y la totalidad en uno socialista). (García : 1994, 22p)

A partir de estas metodologías que propone García, fundador del Teatro La Candelaria en 1966, se entrecruza la práctica teatral con la actividad política de las mujeres como víctimas del conflicto. Una dinámica que surge celosamente en el grupo, pero que se abre camino desde inicios de los 90, al igual que se crea el Festival de Mujeres en Escena en 1991⁷ por la CCT, dirigida por Ariza. Así comenzó la integración de la creación dramática desde las mujeres del colectivo, quienes sentían que las temáticas de la escena debían ser prácticas significantes para todos los géneros.

Si bien las ideas de García querían borrar las barreras de clase y los estratos sociales, las propuestas estéticas no tenían hasta el momento como protagonista el punto de vista de la mujer, por lo cual tuvieron que ampliarse las dinámicas del proceso de creación de actrices a dramaturgas. Esa dinámica permitió que Ariza, Ayala y Baena iniciaran una relación estrecha entre la experiencia adquirida como actrices en escena y se desafiaron ante el reto de dirección y escritura de las obras, considerando que parte del proceso de Creación Colectiva incluía la motivación y la investigación desde una perspectiva de las mujeres.

⁷ El *Festival de Mujeres en Escena* de Bogotá es considerado el primero en su género en Latinoamérica, sin embargo, en Europa se adelantaban proyectos similares como *The Magdalena Project* fundado en Wales en 1986.

Entonces, sin negar la existencia de un teatro popular⁸, se buscaba la reivindicación de la cultura ‘proletaria’ de las féminas dando lugar a la obra dirigida por Ayala : *Fémina Ludens* (1995) que abre las puertas a la primera teatralidad de La Candelaria dirigida por una mujer con temáticas de género⁹. Esto permitió que ellas anticiparan nuevas posibilidades estéticas a partir de la inclusión de la mujer como agente y líder de los procesos sociales que se daban en el país.

Estos procesos nacieron en medio del *convivio* (Turner, 1988) (Dubatti, 2003), de las experiencias vividas con la realidad del conflicto armado que necesitaban ser contadas, convirtiendo la comunidad de mujeres en pulsión de deseo (D&G, 1973); es decir, surge de la experiencia personal de las dramaturgas, pero además del trabajo en comunidad que tienen con sectores pobres, marginalizados o estigmatizados. En ese sentido, no obedecen a la estructura cerrada de las obras clásicas del teatro, sino que de la interacción y trabajo estético con grupos no reconocidos por el gobierno emergen teatralidades sociales (Diéguez, 2007) con un lenguaje de la escena. En otros términos, consideramos que la *mise en scène* es híbrida y, por lo tanto, despliega elementos visibles de la antiestructura dramática, en donde la comunidad precede a la acción en escena para dar paso al texto teatral escrito.

Separando el potencial entre dramas sociales y realidades del conflicto armado, consideramos que en el trabajo de las dramaturgas existen zonas fronterizas, espacios

⁸ Como bien señala Neveux (2013) el sentido del ‘teatro popular’ se conoció en los 90 como el ‘teatro popular para todos’, el cual se identificó en algunos contextos con el ‘teatro del ciudadano’, pero que fue criticado por Labica así : “Tout est citoyen, de l’entreprise à la pissotière du coin. Même le chien jouit de la citoyenneté [...] Plus de propriétaires, tous salariés ou actionnaires. Plus de luttes de classes, mais le dialogue- citoyen bien sûr. Même plus de travailleurs, les gens suffisent.” (100)

⁹ Aunque Patricia Ariza había dirigido y escrito *El viento y la Ceniza* (1986), esta obra relata las peripecias de los conquistadores españoles en América en búsqueda de El Dorado, por lo tanto, si bien es una crítica al proceso de colonización que llevaron los españoles en América, no es una puesta en escena que se relacione con la temática de género desde el punto de vista de la mujer.

liminales (Turner, 1988) que reconfiguran las posibilidades de participación democrática; por lo que se evidencia que las mujeres no buscan levantarse contra un tirano, sino encontrar la verdad de los hechos violentos. De aquí se desprende nuestra hipótesis general en cuanto analizaremos los cuerpos liminales de la escena que son la *no-ausencia* de desterritorializaciones por parte de los grupos armados en Colombia.

Para Caputo (2011), las narrativas del sufrimiento social no tienen una definición precisa porque son indisociables al discurso con referencia a la experiencia misma de dolor, por eso se dice la historia a partir de los recuerdos, lo que se evidencia en un ir y venir del tiempo sin respetar la cronología de los eventos. Esta dimensión narrativa se encuentra en la pluralidad de las teatralidades que se abordarán en esta tesis, puesto que el deseo del cuerpo desprovisto de lo material (CsO) se agencia en expresar el dolor de la ausencia; es decir, las propuestas estéticas de Ariza y Ayala liberan el deseo por decir lo vivido, expresar lo sentido y visualizar lo inmaterial- el cuerpo *no ausente*- que buscan las madres, esposas e hijas.

Por las características mencionadas, la selección del corpus se basó en tres puntos principales:

1. Las dramaturgas forman parte de un proceso de creación constante de más de 25 años que se ha fortalecido a través de la integración con las comunidades desterritorializadas.
2. Las teatralidades son representativas de la visión crítica del conflicto armado colombiano desde una perspectiva de la mujer.

3. Las artistas fusionan sus compromisos políticos con las propuestas estéticas de los últimos 20 años, oponiéndose a las miradas de la cultura del espectáculo de la violencia.

De igual manera, es importante destacar que el trabajo de las dramaturgas se enmarca en un proceso de Creación Colectiva que lidera el grupo La Candelaria y el TEC en Colombia, motivo por el cual las estrategias político-estéticas desarrollan un proceso consolidado en la dramaturgia latinoamericana (Florián, 2013). En tanto los modos de interpretación del arte y lo político configuran en el colectivo la marca indeleble de Santiago García (1928-), porque gracias a la reflexión teórica del mismo se ha logrado trazar los orígenes, métodos y procesos de la visión dramática del colectivo.

En el caso de nuestro corpus, es necesario detenerse en el hecho de que las obras cuentan con la influencia, participación o acción escénica de mujeres víctimas de la violencia, por lo tanto, se encuentra una significativa reconstrucción de hechos históricos que replantean las versiones oficiales del conflicto. Tal como lo afirma Grass (2014), Brecht problematizó la función del testigo y del testimonio, al igual que Piscator propuso el ‘teatro documental’ que ponía en escena el trabajo de archivo. En ese mismo sentido, García cita a Gorki “el escritor debe poseer un buen conocimiento de la historia del pasado y de los fenómenos sociales de su época, en la que está llamado a desempeñar a la vez dos papeles: el de comadrona y el de sepulturero” (1994: 37).

En otras palabras, podríamos decir que la función que adquiere el dramaturgo debe vincularse desde el nacimiento hasta la muerte de su obra, lo que implica para el artista un compromiso total con el contexto que lo rodea. Debe ser testigo e historiador de los

acontecimientos. Debe indagar, consultar e investigar como lo hace cualquier científico. Recuperar testimonios, libros, periódicos, cuentos o poemas referentes al tema que le permitan apropiarse de la materia que no domina. Esa invaluable información podría convertirse en algo “teatral” que se enriquecerá en la relación del grupo con sectores organizados populares; ejemplo de esto es el trabajo que desarrolla Ariza y Ayala con los colectivos de mujeres, con quienes elaboran talleres teatrales.

Si bien este teatro se centra en el trabajo de *communitas*, de acuerdo a los estudios de Turner, encontramos que el proceso de creación es particular e involucra diferentes elementos del ‘teatro documental’, ‘drama social’, ‘teatro popular’, ‘teatro ciudadano’, ‘teatro militante’ (Neveux, 2007) e incluso ‘teatro alquímico’ (Martínez, 2002) entre otros; asimismo, en el corpus de esta tesis observamos que el rizoma teatral pone en evidencia la dimensión de un *teatro político* que cuestiona lo corporal, por lo cual, nuestro primer interés (capítulo) será definir cuáles son las marcas de lo político (Schmitt, 1998)¹⁰ (Lefort, 1991) (Arendt, 1997) (Retamozo, 2009) en la estética de las dramaturgas y encontrar las relaciones que se trazan desde lo corporal hacia lo político, o cómo se construye o se evidencia lo político en los cuerpos en escena.

Al mismo tiempo, los capítulos dos y tres evidenciarán las categorías de teatro político a partir de la figura de *Antígona* como *in-corporación* de denuncia por los crímenes de Estado en las teatralidades de *Antígona* (2006), *Mujeres en la Plaza* (2009) y *Somma Mnemósine* (2013) de Ariza; y *Fémica Ludens* (1995), *Piel* (2010) y *Rosas Secas* (2012) de Ayala. Esta

¹⁰ Aunque no es fácil definir el concepto de político y este término se expondrá con más detenimiento en el primer capítulo, Schmitt presenta un acercamiento a la complejidad del mismo así: “[...] la ecuación estatal = político se vuelve incorrecta e induce a error en la precisa medida en la que Estado y sociedad se interpenetran recíprocamente; en la medida en que todas las instancias que antes eran estatales se vuelven sociales y, a la inversa, todas las instancias que antes eran «meramente» sociales se vuelven estatales, cosa que se produce con carácter de necesidad en una comunidad organizada democráticamente.” (53)

recontextualización de las Antígonas americanas se transfigura en diferentes países; el estudio más reciente es el de Pianacci (2010), en el cual se recogen 23 propuestas latinoamericanas de la figura mítica de la *polis* griega. En el corpus de este trabajo se analiza la obra de Carlos Satizábal *Tribunal de Mujeres* (2014), artista de La Candelaria, quien ha trabajado el mito de Antígona con el grupo de mujeres de las *Madres de Soacha* quienes sufrieron el asesinato de sus hijos en manos del Ejército que los hizo pasar como guerrilleros.

Esta figura mítica de Antígona nos ocupa gran parte del trazado reiterativo que se presenta con las madres, hijas y hermanas de los desaparecidos en Colombia, por ese motivo, es un foco central de nuestra investigación en los análisis de las obras. Repensar este personaje nos lleva a delimitar territorios (Lacan, 1988) (Hegel, 1991) (Butler, 2002) que se trasladan de una *polis* griega a las fronteras de la justicia del entierro frente a los cuerpos desaparecidos.

Encontramos en los personajes, múltiples *Antígonas* que agencian el deseo de justicia por encima de las leyes divinas, por eso el cuerpo político de la memoria será abordado desde diferentes perspectivas que trazan el clamor del personaje como cuerpo desposeído – *dispossession*- (Butler & Athanasiou, 2013) que la sociedad contemporánea despoja de sus recuerdos.

Esta reflexión demostrará que los impactos que se agencian en el público colombiano con las obras movilizan memorias de hechos históricos y violentos del país, como pretendemos explorar en nuestro último capítulo, las políticas de la escena trasgreden los cuerpos políticos del espectador liberando nuevas estéticas de lo político-corporal.

CAPÍTULO UNO

1. Aproximaciones teóricas a la teatralidad política y corporal: una mirada a las deconstrucciones de los cuerpos en escena

La memoria histórica es la manera como colectivamente los pueblos recuerdan, es decir, que los acontecimientos que los constituyeron vuelven a pasar por la mente y por el corazón. (Ariza, 2009:150)

Reflexionar acerca de los procesos de representabilidad estética a lo largo de la historia puede ser un ejercicio ambicioso que ocuparía un trabajo enciclopédico innumerable, teniendo en cuenta que las primeras consideraciones del teatro como puesta en escena se establecen desde el culto a Dionisio en la Antigua Grecia. Por este motivo, los referentes teóricos de esta investigación abordan de manera intertextual los estudios contemporáneos de Neveux (2013), Diéguez (2007), Schechner (2002), Villegas (2000), Turner (1988) y, por supuesto, García (2002) (1994) del Teatro La Candelaria; ya que, sus análisis nos permitirán establecer un eje teórico de base para la interpretación de nuestro corpus.

De esta manera, la problemática que plantearemos se centra en explicar cómo algunas acciones sociales circundan las fronteras de lo ‘teatral’; es decir, aquellos fenómenos sociales que podrían ser llevados hacia una finalidad estética. En ese sentido, debemos marcar la diferencia entre lo meramente cotidiano y lo estéticamente cotidiano, de hecho cuando observamos la calle de la ciudad, encontramos un espacio escénico en donde los transeúntes realizan acciones cotidianas; sin embargo, no necesariamente la acción de caminar es realizada

con una intención estética por el caminante, lo cual no quiere decir que la recreación de los caminantes en París por Renoir o Caillebotte carezcan de su lenguaje estético en la plástica.

En efecto, Certeau (2000) encuentra en lo cotidiano el ‘arte de hacer’. Esto quiere decir que el consumidor asume una aventura en la apropiación del entorno y metaforiza el orden dominante, en consecuencia, emprende un ejercicio del placer para la imaginación y el deseo, en donde el espacio produce geografías de acciones que derivan en lugares comunes. Aquí vemos una diferencia entre el espacio definido, practicado y transformado, ya que las prácticas cotidianas han dado paso a lugares comunes (transformados) que se describen entre procesos de consumo y producción.

A partir de este planteamiento, encontramos que las prácticas de transformación de lo cotidiano interpelan a Ariza y Ayala a través de las narraciones y testimonios de las víctimas, construyendo dinámicas en donde lo *re-presentable* surge como transformación poética del espacio común. Si bien la concepción de consumo y producción no es la intencionalidad del arte, podríamos afirmar que en las prácticas cotidianas del panorama colombiano emergen deseos de transformación de lo cotidiano. En otras palabras, el arte que interroga la cotidianidad favorece las *re-presentabilidades* de testimonios, noticias, asesinatos o desapariciones, las cuales transfiguran el orden dominante de lugares comunes.

Desde esa mirada, si la ciudad es espacio común en donde la idea de *polis* concentra su poder y sentido de justicia, también sería el campo de interrelación entre lo simbólico y lo real García Canclini (1997). Entonces, lo simbólico de la urbe en Colombia se focaliza en la democracia común que se extiende a las realidades sociales del país; sin embargo, la relación

fragmentada entre la realidad y lo que *re-presenta* la *polis* impulsa el deseo de visualizar la impunidad de los crímenes.

Para el caso de Ariza y Ayala, resulta interesante ver cómo la cotidianidad¹¹ de la violencia en Colombia se transfigura en estética de la memoria, no porque la muerte sea una excusa o finalidad estética, sino porque sus secuelas en la sociedad han permeado el imaginario de las comunidades. De alguna manera, la muerte no es un objeto estético en sí que despierta la intención de victimización y espectáculo de la miseria, por el contrario, escapa a la materialidad de los cuerpos porque no están presentes en la escena.

En consecuencia, la no-objetualidad de los cuerpos los convierten en escenografías simbólicas no-ausentes dentro del marco del conflicto armado en el país, es decir, cada elemento personal como: camisas, perfumes, lápices, cuadernos, fotografías, entre otros, son objetos que pertenecen a la memoria de los cuerpos asesinados, torturados y desposeídos que no representan en sí mismos el deseo sino que los familiares convierten esa materialidad en presencia no ausente del desaparecido. Dando como resultado una materialidad corporal presente ausente, en donde la presencia se identifica a través de los objetos que movilizan el llanto de las mujeres que hacen homenaje a los desaparecidos.

Este debate entre la presencia y ausencia de los cuerpos la hemos explorado a partir de la figura de *Cuerpo sin Órganos* de Deleuze y Guattari, ya que encontramos una ambivalencia entre el deseo de denunciar los crímenes a partir de materialidades que no son cuerpos humanos, pero que a su vez reflejan el pasado de la existencia de alguien que ya no está. En

¹¹ En este aspecto queremos aclarar que los innumerables actos de violencia en Colombia se convirtieron en parte del paisaje cotidiano, no por la naturalización del conflicto, sino por la constante mediatización del mismo. De hecho, parte de la saturación de los medios ha sido prolongada en incontables producciones de la *narcoestética* (Gómez, 2012) en nuestros días.

ese marco, encontramos que el deseo no es producido por la materialidad misma de los objetos personales, sino que son las mujeres quienes conjuran, colocan y hablan con estas ‘materialidades’ como si fueran cuerpos presentes de sus familiares. Por lo tanto, el objeto personal se configura en la coporalidad del ausente, dando un significado inmaterial que recupera el testimonio de lo vivido, a lo cual identificaremos como *cuerpos-no-ausentes*.

Esta figura nos confronta al sentido inverso del CsO, porque los objetos personales son metonimias de corporalidades que en sí mismas no producen deseo de narrar los crímenes del Estado, por el contrario, son evidencias del silencio y miedo a la denuncia. Como lo señala Diéguez (2009) en los casos de México y Argentina, el drama contemporáneo nos habla de “órganos sin cuerpo”, en donde los indicios de la violencia llevan a recuperar pedazos o fragmentalidades de alguien que ya no está presente. A partir de esa materialidad-no-presente del cuerpo, Ariza y Ayala descubren elementos de corporalidades *teatables*, en otras palabras, corporalidades susceptibles de ser representables en escena.

En ese contexto, las prácticas de socialización cotidianas de las dramaturgas con grupos marginados liberan prácticas escénicas no sistematizadas que finalizan en impactos estéticos que dan como resultado eventos ‘teatables’; ejemplo de este proceso se dió con el grupo *Gotas de Rap* cuando Ariza organizaba talleres con habitantes de la calle y en su quehacer como formadora cultural creó la obra *Ópera Rap* con muchachos del barrio Las Cruces¹² de Bogotá.

Cabe aclarar que las prácticas mencionadas no se relacionan con métodos de re-socialización con grupos marginalizados, como sucedería con el objetivo de las prisiones o centros de re-integración social (Foucault, 1975). En este caso, las intervenciones parten de

¹² Barrio de altos índices de violencia, que es limítrofe con el Centro Histórico de la ciudad.

objetivos no teatrales que posteriormente reflexionan sobre su posible teatralidad, convirtiéndose en provocaciones antijerárquicas de la estructura social. En otros términos, el reto por salirse de la norma es un deseo que surge en la colectividad y sin ésta, no se agenciaría el deseo de expresión estética en la escena. Lo que significa que no hay preferencia por el texto escrito, puesto que la interacción cotidiana antecede la intencionalidad estética, para luego abordar imaginarios colectivos que pudieran ser ‘teatables’; esto implica que la intencionalidad por crear la obra teatral no es prioridad en el diálogo de los participantes, ya que nunca se persigue una ortodoxia del deseo de producir teatro como necesidad de protagonismos culturales. De esta manera, se agencian puntos antiestructurales de la formación teatral¹³, dando apertura a la multiplicidad de creaciones ‘estéticamente posibles’.

Llega un momento en el cual el grupo siente que aunque no domine a fondo la materia que va a elaborar, por lo menos ya dispone de un enorme caudal de datos más o menos analizados que permiten pasar a trabajar en el escenario. Se dispone de una serie de situaciones, de momentos, de acontecimientos que nosotros llamamos teatralizables o, mejor, “teatables”. (García, 1994: 39)

Asimismo, resaltamos la inclusión del ejercicio *cotidiano* como factor determinante del imaginario de colectividad, puesto que la reflexión continua de la teatralidad surge del diálogo permanente con el ‘pueblo’¹⁴ (García, 1994). Esta articulación permite que los grupos

¹³ El proceso antiestructural de creación no configura en sí mismo un método para identificar lo *teatable*, tampoco persigue una estandarización en la producción estética de la teatralidad, porque si lo cotidiano es parte del ejercicio de la teatralidad, éste se movilizará constantemente al igual que lo hace la práctica común del espacio. Para ampliar esta idea Villegas describe : ‘Se ha tendido a manejar la definición de ‘teatro’ establecida por el discurso cultural europeo dominante en occidente a partir del Renacimiento. Desde esta perspectiva, lo teatral suele limitarse a la actuación de actores en un escenario frente a espectadores’. (2002 : 37)

¹⁴ Aunque los términos marxistas que plantea García en su metodología de la Creación Colectiva se relacionan con pueblo, proletario o clase trabajadora, sus miradas desde la influencia brechtiana tienden a generalizar las

organizados con que trabaja Ariza y Ayala no sean objetos de estudio, sino que formen parte activa del cambio social que se lidera en las *communitas* (Turner, 1988), por esa razón, los sentidos estructurales de la sociedad se subvierten en estas dinámicas y ejercen fuerzas metafóricas que dan el sentido crítico de lo que se vive en el contexto social. En consecuencia, el arte desafía la institucionalidad de las grandes compañías de teatro, para cuestionar las dimensiones estéticamente acordadas por la academia. Esta situación provoca un espacio híbrido que se conoce en Colombia como Teatro Alternativo y que reconfigura las arquitecturas teatrales del texto clásico.

1.1 De la representación a la teatralidad

La primera reflexión de esta investigación se ubica en lo que García (1994) (2002) llama lo *teatralizable* o *teatrabile*, porque desde allí se tejen diferentes texturas poéticas que aluden a la *representabilidad* de un acontecimiento; esto quiere decir que si el evento es lo suficientemente significativo, genera deseo de expresión material en el arte y, por lo tanto, su materialidad se inicia en un proceso de colectividad. Este tránsito entre el deseo de expresar y la materialidad de la obra pone en cuestionamiento la necesidad de materializar algo no concreto, es decir, darle cuerpo textual a algo que no tiene estructura objetual pero que está presente y necesita ser visualizado. En ese caso, lo *teatralizable* es una condición para la *presentación* de la acción, por cuanto determina el cuerpo de lo que debe ser susceptible estético.

condiciones sociales del Estado; por lo tanto, nos referiremos a este término con una aclaración frente al sentido totalizador de la sociedad capitalista, ya que, si bien las mujeres son parte de un sistema económico, los personajes que se analizan en esta investigación superan fronteras históricas de los fenómenos materialistas, ejemplo de esto es el re-habitar la escena con Antígona, Mnemósime o Ismene, quienes han sido referencias constantes desde la Antigua Grecia hasta las políticas neoliberales de nuestros días.

En ese caso, nos detenemos en la presentación del evento como posibilidad de ser *re-presentada*, lo que implica que existe inclinación del mismo referente a ser estéticamente re-creado; esto nos lleva a cuestionarnos frente a las posibilidades de la *susceptibilidad estética* del acontecimiento. Siguiendo a Hegel (1982) el contacto sensible con el objeto coloca al sujeto en estado pasivo, en otras palabras, el sujeto se deja impresionar por lo que se presenta ante él, pero la aprehensión del objeto implica que el sujeto necesita involucrarse con el objeto, o ser parte de él. En ese sentido, la pasividad de la percepción es un rasgo animal que hace que los hombres se queden en la conciencia sensible, es decir, en el placer de la sensibilidad inmediata.

Siguiendo las reflexiones hegelianas nos preguntamos qué clase de sensibilidad se despierta en las dramaturgas para sobrepasar la conciencia sensible inmediata, en efecto, si los elementos susceptibles de estética son reconocidos por la conciencia debemos ubicar en nuestro corpus qué tipo de conciencia interviene en la *representabilidad* de los hechos.

La conciencia que, en primer lugar, tiene una concepción positiva con respecto a la aprehensión, un elemento básico de la sensibilidad material, sin embargo, consideramos que los límites de los sentidos no incluyen factores afectivos como parte de la identificación sensorial. En ese contexto, retomamos las ideas de Massumi (2005) en tanto la afectividad sería parte del mismo lazo de lo *re-presentable*, eso quiere decir que compartir testimonios de la violencia implica diálogos afectivos entre las víctimas, condición que afecta directamente la sensibilidad de las artistas surgiendo de esa relación las narraciones “teatrables”.

To treat the emotion as separable in this way from the activation-event from which it affectively sprang is to place it on the level of representation. It is to treat it, fundamentally and from the start, as a subjective content: basically, an idea. Reduced to the mere idea of itself, it becomes reasonable to suppose that a private subject, in representing it to itself, could hold it and the aleatory outside of its arising as well as the body in live-wire connection with that outside, at a rational, manageable distance. It makes it seem comfortably controllable. (Masumi, 36)

En otras palabras, las fronteras entre la sensibilidad y la afectividad despliegan estéticas *representables*, por eso los testimonios apelan a la memoria afectiva que se identifica con las colectividades que sufren los crímenes. Como ejemplo encontramos los reiterados encuentros con las mujeres sobrevivientes de la masacre del Urabá antioqueño que motivó la creación tripartita de *Antígona* (2006), cuando dos mujeres narran su experiencia de ir a un puesto paramilitar para rescatar los cadáveres de sus hermanos para enterrarlos; o de las últimas teatralidades, *Vivir sin miedo* (25 de Noviembre 2014) que debate los 600 feminicidios del año 2014 en el país y frente a los cuales no se ha logrado justicia¹⁵.

El material testimonial permite la intervención de la conciencia sensible estética que identifica lo *representable* en escena, ese espacio de reflexión se moviliza del lugar común de los encuentros de mujeres al espacio escénico en donde se conjuga lo real con lo imaginario. Desde esa mirada, retomamos las ideas de Turner (1969)

¹⁵ “El performance me ha permitido solucionar esa dicotomía entre el arte y la política, porque es habitar los espacios de otra manera, encontrarme con otras personas,” (Entrevista a Ariza en el marco del Festival de Mujeres en Escena, 2015)

considerando que las *communitas* se desarrollan con las experiencias de la vida en sociedad, lo que nos indica que parte de la identificación de los artistas con el conflicto armado se reconstruye a partir de las acciones y afectos comunes de la colectividad.

Instinctual energies are surely liberated by these processes, but I am now inclined to think that *communitas* is not solely the product of biologically inherited drives released from cultural constraints. Rather is it the product of peculiarity human faculties, which include rationality, volition, and memory, and which develop with experience of life in society... (Turner, 372)

Insistir en cómo se interpela la conciencia estética en el proceso de creación para este trabajo, consiste en identificar experiencias de vida del dolor, porque el conflicto armado evoluciona en zonas complejas que se interrelacionan con el duelo, no porque éste represente debilidad, todo lo contrario, su interpelación a la conciencia estética se convierte en fuerza ante los dramas de la vida en sociedad. En esta dinámica, las *communitas* revitalizan la experiencia común para proponer eventos políticamente estéticos en la escena, lo cual subvierte estructuras de la impunidad por las ejecuciones ilegales de civiles.

Volviendo a nuestra reflexión en torno a lo *teatrable* encontramos que García describe el ejercicio de la experiencia artística como punto central del proceso, mas no del resultado, esto nos indica que la *experientia* moviliza objetos y genera nuevas

figuras de conciencia¹⁶, lo cual evidencia el desentrañamiento de la historia del conflicto en Colombia. Adelantando en el proceso espacios complejos que cuestionan la relación entre la vida y el arte, es decir, entre los hechos reales de la historia y lo *figurativamente* expresado en la escena (Auerbach, 2003).

A partir de estas reflexiones nos enfrentamos al debate que se genera entre fronteras de lo real, simbólico e imaginario, estos ‘registros’, como los llamó Lacan, involucran el ejercicio de la conciencia que hace parte de una generalidad *psíquica*. Así que pretender estudiar las relaciones de la *psique* en el proceso creador del arte sería ambicioso para esta investigación, además, no es de nuestro interés establecer estructuras frente a hechos que son anti-estructuralmente estéticos. Por lo tanto, nuestras posibilidades se tejen frente a las aperturas concientes de lo simbólico en estados tripartitas de lo real; es decir, espacios y tiempos *liminales* que agencian manifestaciones escénicas (Turner, 1982).

En ese sentido, los encuentros de mujeres liberan estados de apertura y ambigüedad que combinan lo verbal y no verbal, en otros términos, los actos en cuerpos violentados favorecen el aspecto significativo y simbólico de posibles acciones *teatables* que hablan de la reflexión y el cuestionamiento a lo real *-no verbal-* de cuerpos desaparecidos. Abren entonces un estado *posliminal* que se observa en la

¹⁶ “ [...] experiencia es el hacer surgir el nuevo verdadero objeto [...] de este modo, el hacer surgir se muestra como un movimiento ejercido en la conciencia, de la conciencia misma. En este movimiento, el objeto que surge del mismo es devuelto a la conciencia como ya perteneciente a ella.” (Heidegger, 2007: 218)

puesta en escena, ya que la imagen teatral (García, 2002)¹⁷ abstrae la actividad humana de manera simbólica.

[...] comparative symbology does more than merely investigate cultural genres in abstraction from human social activity. It would become semiology if it did, whose corpus of data “must eliminate diachronic elements to the utmost” and coincide with a “state of the system, a cross section of history.” (Barthes, 1967: 68)

[...] I could not analyze [these] ritual symbols without studying them in a time series in relation to other ‘events’ [regarding the symbol, too, as an ‘event’ rather than a ‘thing’, for symbols are essentially involved in social processes [and I would now add, in psychological processes, too]. (Turner, 1982: 21)

Estas discusiones configuran diferentes dinámicas frente a la *representabilidad* o *teatralidad* de los acontecimientos históricos del país, convirtiendo el arte en empoderamiento crítico frente a la vida en comunidad. Por ese motivo, las intertextualidades que se tejen entre diferentes teorías evidencian la pluralidad en los procesos de creación, lo cual integra las realidades sociales del conflicto con el ejercicio creativo de las *communitas*. A este aspecto, Villegas (2000) señala que la

¹⁷ Para García la importancia de la *imagen teatral* radica en la imagen que produce la imaginación del espectador, esto quiere decir que no es la imagen escénica cargada con elementos de la escenografía, luces, sonido y algunos efectos lo que impacta en el sentido estético de la obra: “[...] lo que nos interesa, en primer grado, es la exploración del valor de la imagen teatral, en la imaginación del espectador, por encima de todos los otros aspectos relacionados con la imagen del escenario (ícono) que es la más inmediata y fácil de analizar.” (2002: 78) De igual manera, García propone cinco aspectos de la *imagen teatral*: la expresividad que “busca encontrar los medios más adecuados y propicios para crear imágenes con el lenguaje propio del escenario”; performatividad (en el sentido latino de *per-formare* para formar “[...] es decir, lo que se hace, lo que se construye”(66); ambigüedad, la cual permite dar varios sentidos y propuestas frente a una acción o personaje; la significación se centra en la calidad de la performatividad y de la ambigüedad, dependiendo de esto se puede decir que la imagen teatral es significativa al espectador; y por último, la intencionalidad, porque se une a la finalidad conciente de los artistas y la significación de la obra.

semiótica de la cultura presenta pluralidad de subsistemas, lo que puntualiza como “teatralidad” y “teatralidad social”, entendiendo estas como construcciones culturales de sectores sociales.

La teatralidad o las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor. Constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. Desde ese punto de vista semiótico, las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan. (50)

En ese contexto, encontramos que la descripción de teatralidades reflexiona en torno al escenario social, no sólo porque compromete lo simbólico como parte de la colectividad, sino porque a su vez las imágenes se interrelacionan con el sistema cultural. En consecuencia, observamos que la realidad social de Colombia afecta el sistema cultural, es decir, expone simbólicamente la precariedad de la justicia en el país. Esto se devela en acciones políticas, sociales y culturales que desarrollan un *híbrido* estético (García Canclini, 1989), en donde la resistencia al olvido por los crímenes de lesa humanidad es práctica liminal de luchas político estéticas.

Desde esa mirada, entendemos en este análisis la *liminalidad* como **proceso inconcluso que desterritorializa campos simbólicos de la compleja realidad del conflicto armado**; es decir, los espacios de ambigüedad entre la memoria y el olvido de los crímenes agencian estéticas abiertas que nunca describen el final de la historia,

dado que la misma cotidianidad observa la impunidad de los hechos. A partir de este lineamiento, encontramos relaciones con Diéguez, quien afirma el carácter múltiple de la liminalidad: “ [...] donde se configuran múltiples arquitectónicas (*Bajtín*), como zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética [...]”¹⁸ (2007: 17); esta definición nos permitió considerar diferentes factores de la liminalidad en nuestras dramaturgas, por lo tanto, acompaña la reflexión plural y ambigua que se reconfigura en los matices sociales y estético-políticos del corpus.

Siguiendo las fronteras complejas de lo que supone el conflicto en Colombia, replanteamos las particularidades de lo cotidiano y lo social desde una mirada histórica del contexto latinoamericano, esto implica reconocer las marcas de *heterogeneidad* (Cornejo Polar, 2011) (García Canclini, 1989), y por lo tanto, identificar los fenómenos *teatrables* del contexto en el cual se ubican las artistas. En ese sentido, las crisis políticas que ha tenido latinoamérica confrontan el territorio con realidades de modelos europeos que asocian situaciones marginales o tercer mundistas a las luchas populares.

Este imaginario de la frontera marginal en lo económico y social, provoca diferentes connotaciones políticas que se visualizan en la escena, por eso las condiciones estéticas son influenciadas por las realidades políticas de cada país. Frente a esta condición, Poivre (2003) citado en Diéguez dice: “[si] hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica” (2007: 17)

¹⁸ La cursiva es nuestra.

En concordancia con los debates de la *heterogeneidad latinoamericana* encontramos que el teatro contemporáneo lleva nuevas propuestas a la escena, las cuales se interpretan desde diferentes nominalidades, algunos hablan de ‘teatro del oprimido’¹⁹, ‘drama social’, ‘teatro comprometido’, ‘teatro alquímico’, ‘teatro popular’, ‘arte de acción’, ‘intervenciones urbanas’ o ‘teatro político’, en la actualidad, la misma Patricia Ariza utiliza el término *performance* cuando se refiere a las acciones estéticas desarrolladas con los colectivos de mujeres debido a los intercambios con el *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de Nueva York desde el 2009, e incluso diferencia las actrices sistemáticas de las ocasionales, es decir, una división entre el actor profesional y el actor ‘políticamente’ ocasional.

Sin embargo, en esta investigación vamos a tomar el término de *teatralidades* para dar cuenta del proceso reflexivo y teórico del Teatro La Candelaria (escuela de las dramaturgas) con respecto a lo ‘teatrable’ o ‘teatralizable’, ya que consideramos que la palabra anglófona *performance*²⁰ evade ciertas connotaciones de los procesos estético-políticos de latinoamérica. Este propósito metodológico no busca descalificar las aproximaciones teóricas a lo performativo, ya que en muchos estudios las acciones ‘performativas’ son enmarcadas en busca de la pluralidad y ambigüedad cultural de las sociedades en las últimas décadas.

¹⁹ Propuesto por Augusto Boal (1931-2009) en la década del los sesenta en Brasil.

²⁰ *To perform, performance* o *performing* son términos que se iniciaron en la lingüística con Noam Chomsky, específicamente, se describió en oposición binaria a los planteamientos de Saussure entre significante y significado/ lengua y habla, en el *curso de lingüística general* de inicios del siglo XX. Cuando Chomsky retoma las ideas de Saussure postula la gramática generativa transformacional, en donde todas las lenguas podían tener una estructura básica de la cual se creaban otras frases. La capacidad para generar otras frases era definida en términos de competencia y performatividad; sin embargo, con la apropiación del término en otros ámbitos, la palabra *performance* ha caído en ejercicio metonímico del significado, porque se sugiere definir algo como *performance* cuando se entiende un todo, pero nunca se determina cuáles son las particularidades de esa ‘totalidad’ representada, o cuál fue el proceso generativo de la escena.

Performances –of art, rituals or ordinary life – are “restored behaviors” “twice-behaved behaviors,” performed actions that people train for and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one’s life roles in relation to social and personal circumstances. (Schechner, 2006: 29)

Para Schechner las performatividades responden a la nueva dinámica de las culturas contemporáneas, en donde las artes escénicas e incluso *artes rituales* empiezan a mezclarse unas con otras, esto produce un nuevo panorama en la estética teatral²¹ y, en consecuencia, reanuda estudios desde diferentes perspectivas teóricas como serían los *performance studies*. Aunque, hablar de este campo es debatir constantemente los límites teóricos y metodológicos, es evidente su constante estudio a la luz de las ciencias humanas, especialmente de la antropología y sociología.

De hecho, la búsqueda por definir lo *teatrabable* nos lleva a campos fronterizos de las artes y ciencias humanas, por eso no nos basta hacer una lectura de la estructura de la obra teatral en sí, si no tenemos en cuenta las intencionalidades y contextos bajo los cuales se crea la puesta en escena. Entonces, al identificar concepciones de lo teatral en Ariza y Ayala nos referiremos al carácter de resistencia política que se evidencia en la

²¹ La estética teatral en las últimas décadas hace uso de diferentes elementos visuales y textuales que participan de la obra para enriquecer el significado de la misma. De esta manera, encontramos hipermedialidades (Kerckhove, 1997) (Scolari, 2008) que se entrelazan en la puesta en escena. Se ven proyecciones audiovisuales que se presentan como metarrelatos, voces en *off* que hacen referencia a intertextualidades, movilizaciones de los escenarios, como si fueran hipermedialidades del espacio en donde el espectador y el actor se desplazan, apelando a una *mirada hipermedial* en algunas obras del corpus. Así que estas relaciones se podrían abordar desde la mirada intertextual que propone Villegas : “Este proceso puede cubrir, por lo menos, tres perspectivas significativas: la interrelación del texto con otros textos tanto dentro como fuera de su sistema cultural, la funcionalidad dramática y teatral, y la funcionalidad ideológica.” (2000: 101)

escena, es decir, a las acciones escénicas que son significativamente teatralidades políticas de la memoria que se niegan a borrar los crímenes de Estado.

La resistencia no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política; implica irremediamente praxis de cuerpos y sujetos [...] El disentimiento y la disidencia se manifiestan en expresiones individuales, pero también en acciones colectivas de dionismo ciudadano donde se despliegan nuevas formas de acoplamiento de cuerpos deseantes, fuera del control de las máquinas de poder. (Diéguez, 2007: 175)

Desde esta mirada, entenderemos la resistencia como teatralidad política que se presenta estéticamente en la escena, esto quiere decir que nuestro corpus refleja cuerpos simbólicos que antes eran ‘invisibles’ a las realidades sociales de la justicia colombiana. Por ese motivo, buscamos analizar las connotaciones estético-políticas de las obras en medio de un conflicto armado, porque las fragmentalidades de los objetos personales o corporales nos hablan de la ausencia de entierros, sepulcros y duelos que requieren un reconocimiento social, ya que la violencia está marcada en el cuerpo de los desaparecidos y asesinados.

1.2 Cuestiones y cuestionamientos de las teatralidades políticas

Como ya hemos mencionado nos interesa abordar las propuestas de Ariza y Ayala en torno al teatro político, en el cual se construyen teatralidades que debaten las

intencionalidades entre lo político y la política. En primer lugar, la *política* tiene una connotación aristotélica que plantea el ejercicio del poder por parte del Estado, según Schmitt (1998) la política está basada en una dicotomía que pone en pugna la relación del amigo y el enemigo, es decir, el que tiene el poder y el otro que lo quiere tener o recuperar. En otros estudios, la *política* se define como un ejercicio ideológico del poder (Weber, 1977), pero en muchos casos la política se ha asociado con un sistema político que en breve lo interpretan como un sistema de Estado; sin embargo, para este estudio, nos basaremos en la diferencia contemporánea entre hacer política y lo *político* (Arendt, 1997). En otras palabras, el carácter de ideología política como si fuera un partido político o propaganda política no puede ser el elemento que dirija los análisis en nuestro corpus. De hecho, lo *político* desde una mirada arendtiana recupera el espacio social y describe la realidad a partir de una construcción social, en ese contexto, reconoce la pluralidad en particularidades de la emancipación y la secularización²², al igual que expone la concepción espacial de lo político.

[...] man moves constantly in two different orders of existence: he moves within what is his own and he also moves in a sphere that is common to him and his fellowmen. The 'public', the concerns of the citizen, is indeed the common good because it is located in the world which we have in common without owning it. '' (Arendt, 104)

Continuando con las ideas del espacio común y la representación de lo público, Butler problematiza los conceptos de lo político y la representación, desde una lectura

²² “[...] to trace back modern world alienation, its twofold flight from the earth into the universe and from the world into the self[...].” (6)

lacandiana de las categorías sexuales, lo cual nos lleva a ampliar algunas ideas frente a la consideración del lenguaje como elemento de representación e identidad de los sujetos políticos. En ese aspecto, encontramos que la noción política ha sido establecida de acuerdo con la base de prácticas excluyentes, pero que se toman por verdaderas en la comunidad, por lo tanto, las prácticas de las *communitas* subvierten hegemonías de construcciones políticas.

[...] *politics* and *representation* are controversial terms. On the one hand, representation serves as the operative term within political process that seeks to extend visibility and legitimacy to women as political subjects; on the other hand, representation is the normative function of a language [...] (2006: 2)

A partir de estas reflexiones, encontramos que las *communitas* deconstruyen²³ ideas naturalizadas, como: ser víctima es sinónimo de no restitución y reparación de la verdad, por el simple hecho de vivir en un país en donde la violencia es la cotidianidad; entendiendo que las marcas de muerte y desaparición son eventos naturalizados por los entes del Estado²⁴, lo cual nos indica el imaginario de *aquí todos pueden ser asesinados o desaparecidos, pero nadie sabe quién es el responsable*.

²³ Al referirnos a la *deconstrucción* encontramos que las ideas de Derrida nos permiten establecer relaciones entre las prácticas de convivio en las *communitas*, ya que, las mujeres víctimas de la violencia permanecen en re-estructuración de las condiciones políticamente establecidas. En ese sentido, revierten normas naturalizadas que eran asumidas como realidades inamovibles.

²⁴ Insistimos en el factor de naturalización de la violencia que se tiene en Colombia, en donde miles de muertos son ignorados por el sistema judicial. El caso concreto de una líder de la UP Gloria Mancilla (4 de noviembre 1984), quien perdió a su esposo y nunca obtuvo respuesta de los organismos del Estado, porque siempre que requería informes de la investigación le afirmaban que habían sido declarados muertos a causa del conflicto del país.

Desde esa lógica ‘naturalizada’ las dramaturgas han encontrado una *figura* teatral que libera deseos de expresión ante el duelo y el desconcierto por las muertes violentas, por eso se reitera a *Antígona* como identidad de lucha ante el dolor, este personaje trágico representa la fuerza de denuncia ante los crímenes de Estado, ya que consideramos que las múltiples Antígonas son voces de lo político que se agencian en medio de la indiferencia y la impunidad.

1.2.1 La teatralidad política en la *figura* de Antígona

La obra *Antígona*, creación trágica de Sófocles, ocupa un lugar de privilegio para la comprensión histórica y política de algunas culturas contemporáneas. En esta pieza teatral se relata la historia de una hermana que pide el entierro de su hermano. Ella desobedece las normas del Estado y decide actuar conforme a las leyes divinas; sin embargo, esta acción de duelo de nuestra heroína trágica, no es la misma acción que han podido realizar miles de madres, hermanas e hijas en los contextos latinoamericanos, como los de Colombia, México, Guatemala y Argentina. En estos países la figura de *Antígona* tiene una definición significativa en torno a las múltiples desapariciones que aún no han tenido un entierro justo.

El proyecto de una heroína que trasgrede las normas del Estado se configura en diferentes contextos como la idealización a una ruptura social, en donde la mujer se introduce como agente de lucha frente a la impunidad de los crímenes. La figura se intensifica en determinados contextos latinoamericanos,

en donde las manifestaciones públicas desatan lazos intertextuales entre la *polis* griega y las ciudades contemporáneas latinoamericanas. En esa especificidad histórica, diferentes estrategias estéticas, tanto en las artes plásticas como en las teatrales, se consolidan en torno a una serie de acciones que hacen de la ficción de *Antígona* un referente continuo para las realidades como las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina²⁵ o Mujeres Arte y Parte por la Paz en Colombia²⁶, en donde la presencia de un dialogismo pone al descubierto la tensión estético-política de una imagen del pasado de la figura femenina de *Antígona* y la denuncia ante el Estado por sus familiares desaparecidos.

En torno a estos colectivos, nuestro cuestionamiento en primer lugar busca establecer el cómo esas representaciones contemporáneas –las *Antígonas*– se sirven de una literatura clásica para recuperar de manera concreta una condición política de la figura materna. Y el cómo en esa historia se trasciende o se conserva un imaginario polifónico de una tragedia colectiva, en realidades de violencia que son a su vez la resonancia de la *polis* griega de Sófocles. Indagaciones que nos permiten identificar el contenido y la forma presente según las características estéticas de la imagen que se conservan de la tragedia griega, a partir de la cual, se demanda una relectura de legitimidad hacia un hábitat perdido; es decir, el llanto de las mujeres *Tebas* como figura ‘original’

²⁵ “The Argentine scenario, then, like all scenarios, involved both narrative and spectacle. For another thing, the Madres, a group of non-political women, organized one of the most visible and original resistance movements to a brutal dictatorship in the twentieth century. Theirs was very much a performance, designed to focus national and international attention on the Junta’s violation of human rights”. (Taylor, 1994: 275)

²⁶ Grupo que pertenece a la CCT (Corporación Colombiana de Teatro) en donde participan artistas, mujeres del común, activistas, feministas, entre otras, que han perdido a sus familiares debido a la guerra continua que se presenta en Colombia. Su principal objetivo es liderar actos performativos que apelen a la memoria histórica de un país que olvida con frecuencia los crímenes de Estado. http://corporacioncolombianadeteatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=71

de las manifestaciones colectivas presentadas en las plazas públicas de Colombia, Guatemala²⁷, México²⁸ y Argentina.

A partir de esta premisa consideramos que la obra teatral griega genera una ilusión que podría quedarse en la mera ficcionalidad de las historias, sin embargo, específicamente en Argentina y Colombia las denuncias y las muertes no son ficción. Estas se convierten en el testimonio vivo de un pasado que busca la reivindicación de una memoria colectiva y una resistencia al olvido. Por lo tanto, la mirada a este personaje histórico se construye en la contemporaneidad como un recurso de identidad ideal de madre o hija que se encuentran en la plaza pública denunciando la muerte de sus familiares. A partir de esas características, retomaremos las ideas de Auerbach en torno a la percepción que se tiene de la obra de arte y su relación con el sentido original y la copia de la misma, concepto conocido como *figura*.

Ici, l'on constate que le jeu sur le double sens d'«original» et de «copier», justement, ne pouvait bien fonctionner qu'avec *figura*; forma renvoie trop nettement au premier sens, *imago* au second; *figura* est plus concret et plus mobile que *forma* et exprime mieux qu'*imago* l'identité du prototype et de sa reproduction. (2003: 17)

²⁷ Las tomas pacíficas que se dieron durante las revueltas campesinas a la Embajada de España, llevaron al padre y hermano de Rigoberta Menchú, Nobel de la Paz, al asesinato de miles de campesinos-indígenas. Al igual que, las intervenciones urbanas de Regina José Galindo.

²⁸ El caso de México ha sido representado por muchos artistas, el más recordado es el de Jesusa Sánchez o las intervenciones urbanas de La Congelada de Uva; sin embargo, los delitos de ese país se encuentran encubiertos por el narcotráfico, por lo que no se ha dado una investigación profunda de las masacres.

Desde esa movilidad que se nos presenta en *Figura*, se dan relaciones entre memoria popular e imaginarios colectivos, que nos remiten al primer cuestionamiento acerca de la emergencia política de una figura materna que no se mira sólo a partir de los acontecimientos y la obra, sino desde las modificaciones de la percepción, es decir, desde los cambios de la experiencia propia de los espectadores. Esto hace referencia a una clara identidad que conservaba durante el siglo V a. C los ciudadanos de Tebas, y por la cual, no se van a asimilar las mismas condiciones a los ciudadanos del siglo XX y XXI. Allí hay una determinación abstracta que designa una adecuación particular a cada fin, por ejemplo, en el contexto de Tebas se conoce cuál fue el designio divino de la muerte de Polinices, pero se lucha por su entierro según las leyes divinas. Sin embargo, en Colombia y Argentina no se conocen las razones de la desaparición, así que, allí hay una situación indeterminada *-cuerpos no ausentes-* que busca el conocimiento de la verdad, para parar con un luto permanente que se tiene, pues los desaparecidos no se consideran ni vivos, ni muertos, entonces el contexto de percepción de estos ciudadanos y ciudadanas es diferente al de una Tebas lejana.

Con referencia a este aspecto, la percepción de las acciones se modifica en tanto no hay un cuerpo por enterrar puesto que, en primer lugar, se busca el cuerpo y la verdad de su desaparición, para luego ser enterrado. En consecuencia, se pide la verdad para tomar posesión de una conciencia material de una realidad colectiva, desde donde se modifica una condición en la recepción de los espectadores, que para estos casos serán los ciudadanos, tal

como lo analiza Lefort (1991), la justicia es parte simbólica de la democracia, por lo tanto, si no hay justicia se cuestiona el carácter de lo político del imaginario colectivo.

Desde esta perspectiva, hay una modificación en lo que denominaba Jauss como *el horizonte de recepción*, una transformación íntegra de la forma trágica clásica de *Antígona* que se debe leer desde la realidad contemporánea de lo que implica el ser ciudadano.

Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle «écart esthétique» la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un «changement d'horizon» en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique. (1978: 53)

De hecho, la transformación de la obra original es el enlace que históricamente nos revela una nueva percepción de la representación, ya que es el modo como el nuevo arte sale al encuentro de un sentir colectivo como espacio de reivindicación social, que llega a las multitudes y que permite agenciar una voz de protesta frente a los discursos oficiales del Estado. En una reflexión crítica consideramos que se genera un nuevo *sensorium*, que pone de

manifiesto un nuevo horizonte empírico de los espectadores, apelando principalmente al planteamiento de preguntas que se generan en el espectáculo. Frente al cual esa imagen antigua del original conserva la visión política de una hermana o de una madre que desea enterrar a sus muertos. Una queja, aparentemente anacrónica, que unifica la percepción necesaria para dispersar el pasado y entender esa actualización en un presente real y concreto²⁹.

Por otra parte, la obra original, que hace parte de la literatura universal, se instala en medio de la vida urbana. Ella pertenece a un mundo original lejano (Tebas), cuya figura política es la conspiración contra el Estado. Así que ‘todas’ tanto víctimas como artistas están en una protesta en donde se mezclan rabias e ilusiones oprimidas, espacio, en el cual crece un lenguaje popular que usa la figura de *Antígona* para hablar de un presente, característica que resalta la voz de muchas protagonistas que no se encuentran en el mismo contexto de una tragedia griega, de allí que la obra de arte original se des-ubica³⁰ o se despoja de la misma *polis* griega en la que se construyó la idea primigenia de la heroína. Ilusión que guarda en alguna medida la existencia de la obra universal y su hegemonía misma, dando una leve sensación a la experiencia de una realidad lejana que comparten históricamente las figuras fraternas de Antígona.

Mirando desde ese des-tiempo y des-ubicación de la tragedia, existe esa tensión irresuelta entre recuerdo y olvido, que remite a los miles de rostros

²⁹ “[...] *l’Antigone* de Sophocle dans la meilleure édition critique sont, en tant qu’œuvres, arrachées au rayon de présence qui leur est propre. Leur ordre a beau être élevé, leur pouvoir d’impression imposant, leur interprétation sûre : placées dans la collection, elles sont retirées de leur monde”. (Heidegger, 1980 : 42)

³⁰ Este término se ampliará en el siguiente numeral cuando hacemos referencia a la Desterritorialización de los cuerpos, según Deleuze y Guattari.

reclamados desde las fotos que invocan a los desaparecidos, y a esa otra escena de los insepultos, de los que no han acabado de morir porque sus familiares aún continúan su duelo. Esas contradicciones que paradójicamente nos remiten a la ontología de la obra, pero que cabe preguntarse si ese *ser* primigenio de *Antígona*, se conserva en las diferentes representaciones escénicas de nuestras teatralidades considerando que, la relación ontológica de la imagen no podría encontrarse en una relación ontológica entre modelo y copia, ya que las formas literarias a las que acudió Sófocles no son las mismas que se observan en la plaza pública de un aquí y ahora latinoamericano.

De un lado se opone a una noción de tiempo, de temporalidad, inconclusa, “no sellada”, correlato de una memoria activa que incita en el espectador a desatar los tiempos contenidos de un pasado, ligados a la memoria oficial que trata de crear una relación en la continuidad temporal que es lo mismo que enunciaba Auerbach como la interpretación figurativa:

L'interprétation figurative établit, entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'un des deux ne signifie pas seulement ce qu'il est mais est aussi le signe annonciateur de l'autre, qui l'englobe ou l'accomplit (2003: 63)

Articular la interacción ideológica y política de la obra clásica nos remite al segundo cuestionamiento, en donde la pregunta se hace indispensable y es tratar de interpretar ¿desde qué olvidos se recuerda la figura de Antígona?

En un esfuerzo por conocer diferentes imágenes de las realidades contemporáneas de Colombia, la inestabilidad de los significados se mantiene en un derecho a la pluralidad de lecturas. Entonces, nos preocupa en este aspecto en qué radica la autenticidad de la polifonía de *Antígonas* en una ciudad contemporánea, o, en qué forma el pensamiento colectivo se interpreta a partir de la figura de una *Antígona* clásica.

En un primer intento de respuesta podríamos afirmar que hay una imposibilidad por recuperar una hermenéutica de la autenticidad, motivo por el cual las condiciones de inestabilidad en las formas representativas se alimentan de una tradición que conservan un sentido emancipatorio de su referente original. En ese sentido de separación, la vinculación al mundo contemporáneo devela un evento histórico que tiene la idea de una transición de la ley del hombre por la ley de la justicia divina.

C'est la structure figurative qui conserve l'événement historique en le dévoilant, et ne peut le dévoiler que dans la mesure où elle le conserve. (Auerbach, 2003: 87)

Lo que se concibe allí es el arte como mediador de una experiencia en la metrópolis, es la dialéctica del relato la que se construye desde los encuentros. *Antígona* es el lugar común de una verdad que se presenta en la ciudad donde el arte se funde con lo urbano, estética que ya vislumbraba Benjamin en sus escritos y, en donde la ciudad en estas representaciones se conserva como el

derecho colectivo a habitar la ciudad desde las condiciones individuales de las ciudadanas.

Las observaciones anteriores nos permiten afirmar que en las *Antígonas* latinoamericanas hay una crisis de legitimidad de las instituciones del Estado, hay una profunda pérdida de autoridad estética en lo que corresponde al sentido original del texto; sin embargo, estas manifestaciones ponen en evidencia una crisis política, significado fundamental de lo que buscan las directoras de las teatralidades. Allí se destaca de manera significativa de qué se habla, para quién se habla, en nombre de quién se habla y, principalmente, quién escucha, así que las voces de estas acciones colectivas son el resultado de un pensamiento nítido del ámbito político y cultural. Esa esfera de lo político en el ámbito de cada Nación tiene un surgimiento en una esfera pública, cuyos conflictos sólo encuentran la posibilidad de enunciación en la plaza pública³¹, convirtiendo a ésta en el escenario de un deseo de *aura*³² de Tebas, en donde las protagonistas recobran su trascendencia histórica.

Algunos estudios sobre *Antígona*, a diferencia de otros, destacan la importancia de la condición política del personaje, porque defiende una condición del deseo de vivir en conformidad con una norma ética. En ese

³¹ “The city fosters art and is art; the city creates the theater and is the theater. It is in the city, the city as theater, that man’s more purposive activities are focused, and work out, through conflicting and cooperating personalities, events, groups, into more significant culminations” (Mumford 1996: 94)

³² “Définir l’aura comme « l’unique apparition d’un lointain, si proche soit-il », c’est exprimer la valeur culturelle de l’œuvre d’art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s’oppose à proche. C’est qui est *essentiellement* lointain est inapprochable. En effet, le caractère inapprochable est l’une des principales caractéristiques de l’image servant au culte. Celle-ci demeure par sa nature un « lointain, si proche soit-il ». La proximité que l’on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu’elle conserve une fois apparue.” (Benjamin 2008: 19)

aspecto, creemos que la intención estética de las obras contemporáneas establece la importancia del arte como una condición política de generar denuncias desde actores político-ciudadanos que reivindican el arte como una forma crítica de las fallas que se tiene en la sociedad.

Ce qui m'a frappée dès le départ, c'était la façon dont Antigone avait été lue par Hegel et Lacan, mais aussi comment elle avait été abordée par Luce Irigaray et d'autres: non comme une figure politique, celle dont les paroles de défi ont des implications politiques, mais plutôt comme celle qui rend audible une opposition prépolitique à la politique, représentant *la parenté comme la sphère qui conditionne la possibilité de la politique, sans jamais y entrer*. (Butler 2003: 10)

De esta manera, la acción política de estas obras conserva la relación lejana de un original que impacta en el público y del cual, se produce un efecto de percepción nuevo al de la *polis* griega. Entonces, la ciudad llena de transeúntes se construye y se re-construye todos los días, así que no hay una trascendencia del texto dramático, por eso las acciones que hacen referencia a *Antígona* van y vienen generando un acto teatable que se queda en el presente. Se percibe una abstracción lejana en donde el pensamiento y la reflexión sobrepasan los límites del “arte bello”, porque allí se apropian de una visualidad que replantea el sentido de una forma trágica griega.

Benjamin afirma a este aspecto: “Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la

función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.” (1989: 27). En otras palabras, la condición de “auténtico” en estas acciones nace y muere en la plaza pública. Los sucesos del cuerpo y del espíritu en el escenario se construyen y se disuelven constantemente, por eso son *teatralidades* que *performan*³³ tanto al actor como al espectador y que corren el riesgo de quedarse en la inmediatez. El contenido que ellas someten al espectador y que pretende ser histórico tiene diferentes perspectivas que ponen en evidencia la condición empírica de la obra misma. Hay acciones que se salen de la inmanencia de la obra de *Antígona* y se quedan en la línea de horizonte de la recepción y de la experiencia de los espectadores, quienes a su vez son ciudadanos.

1.2.2 Miradas desterritorializadas y deseantes de cuerpos desposeídos en las Antígonas contemporáneas

Como mencionamos anteriormente, hay una des-ubicación espacio-temporal con respecto al texto clásico de *Antígona*, por eso nos interesa examinar detenidamente cuáles son las nuevas dinámicas que se presentan alrededor de esta figura contemporánea. En primer lugar, las teatralidades de

³³ En este texto utilizo *to perform* bajo dos definiciones claves de los estudios de teoría *queer*: Butler stresses “the performative constitution of identity that occurs in the process of embodiment, defining the latter as “a manner of doing, dramatizing and reproducing an *historical* situation” (1993: 272). “The stylized repetition of performative acts embodies certain cultural and historical possibilities. Performative acts, in turn, generate the culturally and historically marked body as well as its identity”. (Fischer- Lichte 2008: 27)

Ariza y Ayala son parte de un contexto latinoamericano que denuncian desplazamientos forzosos, desapariciones y asesinatos selectivos, esto nos indica que en estos duelos se sufre por la corporalidad de 'otro'. En ese sentido, las mujeres reclaman justicia, pero no son escuchadas por el Estado y encuentran en las *communitas* que organiza el CCT un espacio, en el cual pueden desahogar todo el dolor que tienen represado, efecto que despierta el sentido de colectividad.

Por lo tanto, la corporalidad a la que se alude es *representabilidad* inmaterial, ya que ellos *–muertos y desaparecidos–* no están presentes, pero hacen parte de un significado socio-político, porque eran personas disidentes, ideólogos, líderes comunitarios e incluso congresistas, ejecutados de forma sistemática para desposeerlos de su estado político en una sociedad que debería asumir la diferencia.

Con referencia a este aspecto, relacionamos este fenómeno de la eliminación del *otro* con las ideas de Athanasiou y Butler (2013), cuando describen las prácticas de desconocimiento a lo largo de los sistemas coloniales y post-coloniales. De hecho, los productos del capitalismo y el neoliberalismo, analizados también por Deleuze y Guattari, evidencian nuevas estéticas frente a nuevas producciones económicas. Esa reflexión nos recuerda que los ejercicios de oferta y demanda en el contexto de la globalización conllevan procesos de sobreproducción que saturan mercados, en donde la industria produce una falsa conciencia.

Desde ese punto de vista, la conciencia en los actuales sistemas económicos promueven la homogeneidad de las ideas y desechan las diferencias produciendo sujetos *neo-colonizados*, porque no pertenecen a la idea de progreso; por esa razón, los cuerpos *–no ausentes–* se vuelven significativos y teatrales, en tanto rompen con distinciones entre la materialidad y su valor.

In general, dispossession speaks to how human bodies become materialized and de-materialized through histories of slavery, colonization, apartheid, capitalist alienation, immigration and asylum politics, postcolonial liberal multiculturalism, gender and sexual normativity, securitarian governmentality, and humanitarian reason. (Butler, 2013: 10)

Además, el cuerpo desmaterializado es entendido como itinerario dominante del deseo, esto quiere decir, que si las mujeres han recorrido un camino para encontrar la verdad de los hechos, las corporalidades de sus familiares aparecen como producción deseante de la verdad; en otras palabras, la no corporalidad de las víctimas supone un flujo de deseo que se podría interpretar con el término de máquinas deseante de D&G. Dado que la búsqueda por la reparación y la verdad discurre en medio de reacciones *esquizo* causadas por el duelo.

De igual manera, encontramos una similaridad con la imagen de Cuerpo sin Órganos (CsO) y los cuerpos-*no ausentes* que proponemos en este trabajo,

ya que la inmaterialidad responde a la antiestructura de reconocimiento de la identidad de los sujetos. Esta reflexión nos plantea dos problemas, el primero, en qué radica la improductividad de los cuerpos –no ausentes- si en efecto son productores de testimonialidades, y el segundo, en qué *figuras teatrales* encontramos los CsO como máquinas deseantes del contrasentido entre la vida y la muerte.

En témoignent le caractère anonyme de la machine et l'indifférenciation de sa surface. La projection n'intervient que secondairement, de même que le contre-investissement, dans la mesure où le corps sans organes investit un contre-dedans ou un contre-dehors, sous forme d'un organe persécuteur ou d'un agent extérieur de persécution. Mais en soi la machine paranoïaque est un avatar de machines désirantes: elle résulte du rapport des machines désirantes au corps sans organes, en tant que celui-ci ne peut plus les supporter. (D&G, 1973: 15)

Cada instancia de la producción deseante que describe el CsO se origina de las ideas de Artaud, en donde el cuerpo se fragmenta para delatar la falsa conciencia; asimismo, observamos que las corporalidades describen todo un proceso de descontextualización de las acciones criminales. Esto nos indica que las fragmentalidades de lo inerte agencian políticas de lo vivo, o sea que la muerte es parte del deseo de presentar testimonio de las acciones violentas.

En ese sentido, los cuerpos -no ausentes- en escena son anti-productores del olvido, en tanto que las masacres colectivas de los pueblos en Colombia

tienden a olvidarse porque no ocurren en las grandes ciudades. Dejando en cuestionamiento el imaginario colectivo de democracia en un país que rechaza los testimonios de los sobrevivientes, bien sea porque los consideran parte viva de un sector social que debió ser eliminado o por la posible denuncia ante la CIDDDH, tal como se interpreta en el número creciente de desplazados y refugiados, porque los pocos sobrevivientes pasan a ser objetivos de persecución política, y en algunos casos militar.

[...] Artaud disait que, en dehors du « plan », il y avait cet autre plan qui nous entoure « d'un prolongement inéclairci ou d'une menace suivant le cas ». C'est une lutte, et qui ne comporte jamais à ce titre la clarté suffisante. Comment se fabriquer des CsO sans que ce soit le CsO cancéreux d'un fasciste en nous, ou le CsO vide d'un drogué, d'un paranoïaque ou d'un hypocondre? (D&G, 1980: 202)

En este flujo de interpretaciones del CsO, surge el factor de la desterritorialización, la cual nos enfoca en la descontextualización de la figura de *Antígona* para dar apertura y ambigüedad al símbolo trágico de la mujer que busca enterrar a sus muertos. En ese contexto, las *Antígonas latinoamericanas* agencian su actualización en otros espacios, en donde el cúmulo intenso del deseo por encontrar la reparación a la verdad es teatralidad atemporal de la visión colectiva.

En conclusión, tanto los *cuerpos-no ausentes*- como las *Antígonas* son corporalidades políticas desterritorializadas que se unen en convivio, para dar

cuenta de la carga pulsional de afectos que buscan teatralidades más corporales que racionales. Ese carácter del deseo-afecto que deviene en expresión de la teatralidad ante el duelo de las sobrevivientes, es acción de la colectividad, del espacio común y de las *communitas*.

CAPÍTULO DOS

2. Patricia Ariza: las Antígonas colombianas como construcción del cuerpo y de la memoria política

Eran las elecciones de mayo de 1986 en Colombia, cuando el partido político de la UP³⁴ obtuvo un gran número de representantes en el gobierno. Este momento histórico para el país fue único para la izquierda democrática, quienes en ese año contaban con Senadores, Concejales, Alcaldes, Diputados y representantes en todo el país³⁵. En ese proceso de participación popular se encontraba Patricia Ariza, que era la coordinadora cultural del movimiento. Una activista político-cultural, que fue testigo y víctima de la persecución y genocidio de la Unión Patriótica.

En medio de ese contexto, la dramaturga nos propone una mirada estética que evidencia la dinámica de los movimientos sociales, es decir, refleja en la puesta en escena una configuración del mundo que se une a la posibilidad de representar sujetos que dan cuenta de la vida en sociedad –*communitas* (Turner, 1988). Ariza recrea personajes y *corporalidades* (Butler, 2011) que se niegan o se eliminan de la realidad colombiana³⁶, dándoles así un espacio de empoderamiento y reconocimiento social. Desde esa misma perspectiva, Butler y Athanasiou (2013) cuestionan el imaginario representacional que produce la práctica

³⁴ En 1985 el partido político la Unión Patriótica formó parte del proceso de Paz que se organizó durante el gobierno de Belisario Betancour. En este se encontraban grupos activistas de izquierda, entre ellos las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

³⁵ Campos Yezid, Documental *Memoria de los silenciados : El Baile Rojo*, 2003, 59min.

³⁶ Según el informe *!Basta ya! Colombia : memorias de guerra y dignidad* «Los asesinatos selectivos constituyen la modalidad de violencia empleada por los actores armados que más muertos ha ocasionado el desarrollo del conflicto. El número de víctimas de los asesinatos selectivos pudo haber alcanzado, de acuerdo con las proyecciones del GMH, las 150.000 personas. Esto significa que nueve de cada diez homicidios civiles fueron asesinatos selectivos » (2013: 43)

neoliberal « unidimensional » en los sujetos, ya que, el contexto social corporal es visto como algo desprovisto del ser *versus* el tener o poseer, en ese sentido la carencia o precariedad del ser³⁷ se convierte en elemento dramático para Ariza, quien subvierte el no-ser.

Esa dinámica de creación en la puesta en escena configura otras dimensiones que se relacionan con los movimientos sociales, a los cuales pertenece Ariza, puesto que, desde su práctica artística lidera la concepción del compromiso del hombre como un ser político en escena³⁸, lo cual dista del concepto de hacer política en el teatro. En otros términos, las teatralidades [Villegas (2000) y Diéguez³⁹ (2007)] que se construyen cuestionan la figura del hombre o de la mujer en medio de una sociedad que reclama la verdad de los acontecimientos violentos en el país.

A partir de esta postura, Ariza, quien inició su labor en el teatro desde 1968 en compañía de Santiago García (fundador del Teatro La Candelaria), ha realizado decenas de

³⁷ « [...] how you see a subject grounded in the metaphysics of presence dominating, regulating, or constituting those whose proper place is non-being? I'm thinking here about 'non-being' as it relates, say, to the idea of 'social-death' (Patterson), or those who are left to die through negligence (Mbembe), or those who live with a higher risk of mortality (Gilmore). I am wondering about how those whose 'proper place is non-being' might be described in terms of precarity, or whether that term works in another way. » (19)

³⁸ Según Neveux el teatro de la ilusión social, de acuerdo a lo que plantea Bensaïd, promueve reivindicaciones ciudadanas con los ideales de 'libertad, igualdad y fraternidad'. En ese sentido son inclusivas y generan un efecto de 'ilusión social' recreando un *contre-lieu* y teniendo una representación simbólica con los lugares de política institucional. De esta forma, genera una tensión entre el compromiso social y la condición de las ideologías políticas. Así lo afirma Bensaïd « Plutôt qu'une différence de nature, il y a, entre mouvements sociaux et partis politiques, une différence d'approche et de fonction. Les premiers sont spécifiques, les seconds sont généralistes. Les premiers s'adaptent aux intermittences et aux discontinuités de l'action, les seconds travaillent dans la durée. Les premiers peuvent agir ici et maintenant sans se préoccuper de cohérence stratégique, les seconds doivent mesurer à chaque pas ce qui les éloigne ou les rapproche du but poursuivi. » [...] « L'autosuffisance supposée des mouvements sociaux et le rejet corolaire de l'engagement politique [...], e discours théorise une impuissance à disputer l'espace politique aux forces dominantes qui l'occupent » (2013 : 104)

³⁹ El término teatralidad es retomado en Villegas «La teatralidad o las teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del productor y que requieren ser descifradas por el receptor. Constituye una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. » (2000: 50) Además en el libro *Escenarios liminales : teatralidades, performances y política* se propone el término *teatralidades* con la unión de otras interpretaciones teóricas latinoamericanas, de manera especial para este concepto se retoman teorías acerca de la liminalidad (Turner), Híbridez (Bhabha, Bajtin), convivio (Dubatti). Sin embargo, al concepto de Híbridez adicionaría la 'cultura híbrida' de Canclini y al 'sujeto transmigrante' de Cornejo Polar que de alguna manera asumen la híbridez del sujeto latinoamericano en sus estudios literarios.

montajes y trabajos colectivos en escena. Su principio de creación se configura a partir de la colectividad y cuenta con cinco momentos principales : la *motivación*, que indica en el grupo un tema en particular para trabajar; la *investigación*, en donde se da el proceso de consulta acerca del tema, puede ser con documentos impresos o con testimonios; los *inicios de un relato*, que se presenta de manera poco estructurada con improvisaciones, pero se selecciona una historia principal; luego viene la *primera hipótesis* de lo que sería la estructura del texto teatral (teniendo en cuenta la línea temática y la línea argumental); y por último, la *estructura del texto teatral*, del cual se asignan los roles de cada integrante del grupo tanto para la actuación como para el montaje (García, 1994).

Además del proceso de *creación colectiva* que se desarrolla en el grupo La Candelaria, Ariza construye diferentes propuestas escénicas con la finalidad de dialogar con los procesos sociales que se dan en el conflicto colombiano. No se reduce a reunir grupos de víctimas de la violencia, sino que reactualiza los significados de cada relato con un objetivo estético, ello implica que la frontera entre el texto dramático y el texto teatral⁴⁰ (Villegas, 2000) es casi indeleble y en algunos casos, la publicación del texto dramático se da en años posteriores a la puesta en escena.

Por lo tanto, este estudio presenta constantes entrecruzamientos entre la estructura de la creación y producción del texto teatral, ello quiere decir que se presentarán relaciones híbridas entre el análisis de la práctica teatral y dramática dando importancia a la teatralidad de lo político⁴¹. Este fenómeno de interpretación se relaciona con lo que Fischer-Lichte (2008) en su

⁴⁰ « [...] la necesidad de entender el texto dramático y el texto teatral como productos culturales diferentes y que aún el mismo texto, leído o representado, constituye objetos culturales diferenciados. Esta diferenciación es también válida para el caso del juicio estético. » (p.200)

⁴¹ La *teatralidad de lo político* es un concepto que se usa en este análisis para dar cuenta de los principales impactos que tiene la obra de las dramaturgas en la escena latinoamericana. Para ello es importante tener en cuenta como Neveux expone el teatro político como el teatro que representa la antítesis del teatro *unidimensional*

libro *The transformative power of the performance : a new aesthetics* anuncia como el cambio de las artes escénicas, ya que, el teatro contemporáneo utiliza diversas herramientas que hacen parte de diversos sistemas culturales, lo cual convierte al teatro en un espacio que se desplaza y se reactualiza en cada montaje, es decir, que el actor recrea acciones de un personaje que, no necesariamente, está basado en un texto dramático.

En Ariza encontramos que la escritura dramática se produce a partir de la acción escénica, el cuestionamiento por las categorías inamovibles de la *caja negra* se desplazan en las obras, sin embargo, la figura de la heroína trágica, *Antígona*, se reitera y configura como agencia política de la restitución de las leyes humanas *-primordiales*⁴². Si bien se recrean nuevas Antígonas la escritura del texto viene después de la creación colectiva, sin embargo, se evidencia un conocimiento profundo de la versión escrita por Sófocles, lo cual demuestra la semiótica intertextual que presenta la dramaturga.

Nuestro interés en este capítulo es interpretar cómo se construyen diferentes Antígonas corporales y cuál es el significado de las nuevas teatralidades corporales⁴³ en el contexto de un teatro político que nos propone Ariza. En ese sentido, encontramos que la metáfora del Cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari, 1973 y Artaud, 1968) interactúa con la búsqueda de una teatralidad política que agencia la necesidad de comunicar y delatar los crímenes sin estar sujeto a términos de la producción cultural. En otros términos, la relectura de Antígona no será

« Il semble émerger un autre théâtre, mouvant, contradictoire, tranchant radicalement avec la séquence politique, désireux [...] » (2013: 80)

⁴² En términos de Ariza las leyes primordiales o las leyes del corazón se encuentra por encima de las leyes del Estado. (2006: 247)

⁴³ La cuestión del cuerpo y sus materialidades será analizada en esta investigación desde las teorías del Cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, quienes interpretan el cuerpo desde lo que Artaud planteó como *cuero desprovisto de* toda producción. Incluso el deseo de producir se elimina « C'est plutôt le corps sans organes (CsO) qui est l'ultime résidu d'un socius déterritorialisé. » (1973: 40)

sujeta a los valores canónicos de la literatura clásica, ya que ella se reconstruye a partir de las interacciones humanas.

En este capítulo se analizarán tres obras: *Antígona* (2006), *Mujeres en la Plaza* (2009) y *Soma Mnemósine* (2013), en éstas, la figura de Antígona se produce a partir de encuentros con grupos de mujeres víctimas de la violencia⁴⁴, esto quiere decir que surge de la necesidad de materializar testimonios y cuerpos vulnerados. Allí se evidencia un deseo de comunicar el duelo de las víctimas y desarrollar una reflexión de los acontecimientos violentos. Ese deseo que no se interpreta desde términos Freudianos, sino que construye un agenciamiento⁴⁵ (Deleuze y Guattari, 1980), por lo tanto reconoce el impulso estético que despierta el flujo social, de ahí que la dramaturga construya diferentes teatralidades en torno a la figura de una misma heroína.

Desde esa experiencia surgen muchas figuras femeninas que idean corporalidades que ya no están presentes, pero que se usan como fuerza en el espacio escénico. De ahí que la práctica estética continúe agenciando las políticas ciudadanas de múltiples Antígonas y se actualicen las producciones con nuevos elementos participativos de la creación colectiva, tal como se presenta en *Mujeres en la Plaza* (2009) y *Soma Mnemosine* (2013).

⁴⁴ Uno de los encuentros que se mantienen es el Encuentro Nacional de Mujeres Campesinas, Afrodescendientes e Indígenas por la Tierra y La Paz que se desarrolla cada año. Específicamente, Ariza asistió del 12 al 14 de Agosto 2011 en Barrancabermeja.

⁴⁵ « Connecter, conjuguer, continuer : tout un ‘diagramme’ contre les programmes encore signifiants et subjectifs. Nous sommes dans une formation sociale; voir d’abord comment elle est stratifiée pour nous, en nous, à la place où nous sommes pris; faire basculer l’agencement tout doucement, le faire passer du côté du plan de consistance. C’est seulement là que le CsO se révèle pour ce qu’il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d’intensités. » (199) « Le corps est désir, c’est lui et par lui qu’on désire. » (Deleuze y Guattari, 1980: 203)

2.1 *Antígona* (2006): desmitificando los héroes, nuevas texturas

político-corporales

Los procesos de investigación e implicación con las comunidades afectadas que lleva Ariza en su participación cultural, la ha llevado a cuestionar diferentes versiones de la realidad política del país. Esto promueve un proceso de laboratorio, en donde las exploraciones y búsquedas profundas de las realidades humanas se conforman en una pugna entre el teatro victimizado y el hecho escénico de las experiencias dolosas y fronterizas de un cuerpo fragmentado y destruido.

De hecho, la versión de *Antígona* (2006) fue producto del encuentro que tuvo Ariza con un grupo de mujeres del Urabá antioqueño, quienes habían sufrido el fusilamiento colectivo⁴⁶ de sus maridos (trabajadores de las bananeras). A partir de este acontecimiento, surge el deseo de representar el dolor de las mujeres que viven en desplazamiento y quienes aún piden justicia. Esta masacre es parte del contexto de violencia que se genera en Colombia desde inicios del siglo XX en contra de grupos socialistas o comunistas y fue el impulso que generó la movilización estética del grupo teatral hacia una nueva teatralidad y relectura de los acontecimientos negados por el Estado a partir de la figura⁴⁷ de Antígona.

⁴⁶ Documental *Esto no pudo HABER PASADO* de Diego Delgado, 2011. En un homenaje a los muertos de la masacre de Urabá se recuerdan los acontecimientos del 21 y 22 de febrero de 2005, cuando hombres apoyados por el Ejército Nacional de Colombia ingresaron a San José de Apartadó y fusilaron a 20 trabajadores y mataron a 3 niños.

⁴⁷ En nuestro análisis se abordará el concepto *figura* presentado por Auerbach quien afirma que la movilidad estética de ésta permite entender el juego doble entre un sentido orginal y otro nuevo. “Ici, l’on constate que le jeu sur le doublé sens d’«original» et de «copier», justement, ne pouvait bien fonctionner qu’avec figura; forma renvoie trop nettement au premier sens, imago au second; figura est plus concret et plus mobile que forma et exprime mieux qu’imago l’identité du prototype et de sa reproduction.” (2003: 17)

En razón a este contexto, surge la importancia de establecer el por qué de nuestra heroína, cuál es el carácter trágico que lleva al resemantizar el cuerpo de un personaje de Sófocles en una Colombia contemporánea. Para entender ese proceso de intertextualidad se debe generar un *intercontexto*⁴⁸ que nos permita conocer la importancia de la obra en la actualidad; en primer lugar, el **escenario** del cual inicia Antígona de Sófocles se desarrolla en el Ágora de Tebas en frente al Palacio de Creonte, luego de que la guerra acabó con la vida de Polinices y Eteocles. En este espacio se evidencian los rastros de la guerra desatada el día anterior, lo cual nos indica que las hermanas Antígona e Ismene logran acercarse al espacio en donde ocurrieron los hechos violentos.

En oposición a esta escena, el hecho real de la masacre en Urabá aisló a los demás campesinos. Incluso en la actualidad algunos territorios restituidos⁴⁹ siguen sin ser habitados a causa del miedo a la venganza, fenómeno que indica el no-lugar del no-ser de las víctimas, es decir, se sigue negando el territorio a quienes legalmente serían los propietarios, en consecuencia, ninguna de las mujeres sobrevivientes logra acercarse al espacio que les pertenece. Con referencia a este aspecto Butler y Athanasiou analizan los procesos territoriales que se han dado en Palestina, de allí que la toma del espacio por parte de las víctimas conlleve una desobediencia civil y humanitaria, ya que, según las leyes del Estado, el proceso de restitución de tierras es

⁴⁸ Término usado en este análisis para identificar una clara relación con la intertextualidad de la tragedia de Sófocles y el contexto colombiano.

⁴⁹ Según la *Unidad Administrativa Especial de Gestión de Restitución de Tierras Despojadas* la incursión de los grupos paramilitares en la zona del Urabá se inició en 1987, lo cual demuestra un conflicto complejo y el proceso de restitución de tierras ha sido demasiado lento debido a la dificultad que presenta la Fiscalía en el levantamiento e identificación de fosas comunes. Tomado de : *Informe del Tribunal de Antioquia*, Medellín 6 de marzo de 2014.

legal y democrático, pero las amenazas a ocupar nuevamente esos territorios son la desterritorialización de la justicia.

I think we can track this corporeal politics of ‘making space’ and ‘taking space’ in various forms of civil disobedience and struggles against contemporary antidemocratic configurations of the power. In fact, in mobilizing ‘dispossession’ as an enabling arena for a politics of the performative [...] (2013: 180)

Desde esa perspectiva, *Antígona* (2006) se relaciona con la masacre del Urabá, de hecho la descripción del escenario está cargada de elementos de furia que han desatado los propios hermanos, en éste el poder enunciador se realiza desde Tiresias, quien apela a Antígona y busca trasgredir la maldición entre los hijos-hermanos⁵⁰. Además, Antígona e Ismene no se encuentran frente al Palacio de Creonte, ellas están en medio de olores nauseabundos de los muertos.

TIRESIAS : Estamos parados aquí sobre los escombros mismos de la guerra, donde perros y hombres se disputan las ruinas y hasta los pájaros mansos chillan estrepitosos. Dos desgraciados hermanos, Etóles y Polinices, se han dado muerte el uno al otro, por el trono de Tebas, ciudad afligida de todos los males. El nuevo rey Creonte ha prohibido el entierro de Polinices, el agresor de la ciudad y ordena como energúmeno dejar el cadáver al arbitrio de los lobos y las aves de rapiña. Siento a esta ciudad enferma de todos los males, las hieles esparcen por el aire sus olores nauseabundos y a los altares llegan migajas de comida, que pájaros y perros han saciado en los cuerpos de los muertos. Los Dioses parecen haberse cansado de nuestras súplicas y por eso andamos a la deriva. Pueblo de Tebas, sé que estás ahí detrás de las

⁵⁰ Butler presenta un artículo en torno a la promiscuidad de la obediencia en la tragedia de Antígona. Ella se refiere a la relación entre Polinices y Edipo así : « [...] her brother also petitions her to give him a decent burial, a demand that in some ways conflicts with the curse that Oedipus has laid on his son – to die in battle and be received by the underworld. These two demands converge and produce a certain interference in the transmitting of the paternal word. After all, if the father is the brother, then what finally is the difference between them? » (134).

puertas y las ventanas a medio cerrar. Antígona, sé que estás ahí, te veo detrás de mi ceguera, estás en víspera del matrimonio y sabes que el castigo será peor que la muerte. Antígona piedra, razón, duda... duda, piedra, razón, razón, duda, piedra, sale en busca de su hermana Ismene para invitarla al acto rebelde. Ismene, también estás ahí, lo sé, lo siento.

Esta joven mujer Antígona, como ave despojada a las primeras horas de la madrugada se apresta a ser escuchada. (Ariza, 2006: 217)

Esta primera escena en el texto teatral, se encuentra acompañada de gritos y movimientos rápidos para espantar a las aves de rapiña que rodean la escena sin escenografía. De esta forma, todo es construido por el espectador quien debe subordinar lo material a la representación del actor. Es un escenario de ficción que cuestiona los dispositivos tradicionales de la puesta en escena, convirtiendo la acción teatral en escenografía verbal. Neveux se refiere a este aspecto afirmando : « Un espace qu'il faudrait arracher, pied à pied, instant par instant, à l'impérialisme sensible qui le dispute : un espace désencombré, décolonisé pour une réflexion sous condition du refus. » (2013: 189); esta reflexión se acerca al Teatro Pobre de Grotowski (1980) porque da prioridad al actor y no se enfoca en elementos materiales en la escena.

De hecho, en la escena que propone Ariza se despoja al sujeto de todo elemento material y se translada a cualquier lugar; en ese sentido, creo que recupera la situación de incertidumbre y de penuria que sufrieron en Urabá los campesinos, ya que las masacres en Colombia son reiterativas y se dan en cualquier lugar, dejando a la población civil despojada de la protección del Estado.

[...] los actores armados en las 1.982 masacres cometidas entre 1980 y 2012 (58.9%, grupos paramilitares; 17.3%, guerrillas; 9%, Fuerza Pública; 14.8%, grupos armados no identificados; 0.6%, paramilitares y Fuerza Pública en acciones conjuntas; y 0.4%. otros

grupos) revela que de cada diez masacres seis fueron perpetradas por los grupos paramilitares, dos por las guerrillas y uno por la Fuerza Pública. (*Basta ya! Colombia : memorias de guerra y dignidad*, Ed. GMH : Bogotá, 2013: 47)

En ese contexto, Antígona aparece en escena, pero son tres Antígonas y dos Ismenes quienes marcan la polifonía de las víctimas. Estas mujeres se reúnen para reestablecer las leyes primordiales, en especial Antígona, se muestra fuerte y, aunque perdió sus lágrimas debido a los maltratos que recibió cuando deambulaba con su padre, sus palabras lideran la preocupación por sus hermanos « No tenemos tiempo para lamentos. Escúchame bien hemos sido privadas de nuestros hermanos » (218). En estos intercambios se demuestra la fortaleza de la heroína, quien decide seguir sus convicciones y buscar el entierro de su hermano, incluso si esto conlleva a su muerte.

Esas voces de Antígona son modelos que encarnan el lazo filial, ni siquiera Creonte, Rey de Tebas, puede desvincularla de su hermano muerto. Incluso Ismene, su hermana, interpela los pensamientos de Antígona y no consigue persuadirla, porque el deseo del duelo es más fuerte que la Ley de Tebas. Las Antígonas colombianas que recrea Ariza surgen de la necesidad de vivir el duelo, recrear una corporalidad del desaparecido y de la verdad de su muerte, ellas se convierten en voces de todos los duelos colombianos.

La discordancia entre las voces de las hermanas hace que la heroína se posea como modelo de modelos, ella asume que han sido abandonadas por los Dioses y que si desea un funeral justo para su hermano tiene que realizarlo por su cuenta. A esas particularidades del personaje Guyomard nos dice que la importancia de Antígona es única, puesto que de ella surge un cuestionamiento profundo en el cual

ella misma precede la respuesta, de esta manera la *figura* de Antígona trasciende las fronteras temporales de cualquier Ley de Estado.

Antigone est le nom propre –l'éponyme- de la présupposition d'une réponse unique et unifiante à ces questions; mais c'est une réponse qui se ferme sur elle-même en un nœud que l'on pourrait avoir intérêt à délier. Elle occupe cette place au prix d'un tour supplémentaire où, là aussi, la réponse semble précéder la question. (1992: 36)

La tragedia colombiana es habitada por las madres, esposas, hermanas e hijas de las muertes selectivas, ellas no descansan y el duelo continúa porque la sociedad civil perseguida actúa desde otros espacios políticos o artísticos. De hecho, la reparación de víctimas sigue en proceso de diálogo en La Habana-Cuba con la guerrilla, pero con los grupos paramilitares el proceso aparentemente 'terminó'⁵¹ durante el gobierno del presidente Uribe (2002-2010). Del último proceso de diálogo con los paramilitares se encuentran muchas incongruencias judiciales, porque se ha comprobado que existieron falsas desmovilizaciones⁵² de estos grupos armados y nexos con los políticos del momento.

Por lo tanto, es delicado en el contexto colombiano apelar al olvido de los muertos y desaparecidos, incluso el personaje del Coro en Ariza interpela a Ismene a

⁵¹ Según el testimonio de Tuberquia la violencia es la misma « Y la situación (en San José de Apartadó) sigue igual; la presencia de grandes grupos paramilitares que actúan conjuntamente con la Fuerza Pública, el desplazamiento gota a gota de mucha gente en la zona, las muertes selectivas a manos de los actores armados, la persecución de la Fuerza Pública, las amenazas, las retenciones, la persecución, los empadronamientos ilegales. Todo sigue como siempre. » 30 de Mayo de 2013 http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/05/130529_colombia_masacre_san_jose_apartado_disculpas_aw

⁵² De acuerdo a versiones entregadas por hombres paramilitares las desmovilizaciones del Bloque Cacique Nutibara de los paramilitares y Cacica La Gaitana de las FARC fueron falsas y se encuentran en este momento en investigación, al igual que se investigan todas desmovilizaciones durante el gobierno de Uribe. 7 de Marzo 2011 <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/nacional/crece-escandalo-por-falsas-desmovilizaciones-13231>

unirse a los deseos de su hermana y cuestiona la obediencia que surge del olvido. De esa forma, se consolida un desafío político en la figura del Coro, personaje que en la versión de Sófocles se une a los designios de los dioses y de Creonte. Esa nueva trasgresión de lo que propone el Coro es la corporalidad de la justicia, ya que se reclama la memoria política como elemento de poder de las mujeres.

La même menace d'un bouleversement du rapport entre les sexes justifie l'ordre qu'il donne et sa résolution dont il doit faire preuve: 'Voilà pourquoi il convient de soutenir les mesures qui sont prises en vue de l'ordre et de ne céder jamais à une femme, à aucun prix. Mieux vaut, si c'est nécessaire, succomber sous le bras d'un homme de façon qu'on ne dise pas que nous sommes aux ordres des femmes.' Cette féminisation, cette menace d'une emprise du féminin, est un des noms de sa folie à lui (Creonte). Son identité est menacée. (Guyomard, 1992: 110)

Si bien en la configuración escénica las Antígonas se movilizan constantemente y elevan gritos y cantos a los dioses, los parlamentos de Ariza denuncian cómo Creonte les ha negado el derecho al duelo. Ese mismo que se niega a escuchar a sus propias sobrinas, porque quiere cumplir con las leyes del Estado que prohíben enterrar a los traidores de la *polis*. La problemática que describe Guyomard en ese aspecto es compleja si se considera que Antígona en la obra de Sófocles es considerada como loca, pero a su vez esa locura es transferida a Creonte que se niega a ver los desastres que producirán sus acciones, especialmente cuando la apelación viene de una mujer.

La negación de Creonte al discurso de Antígona deja claro que la corporalidad de un sujeto influye en la efectividad de su mensaje, ha hablado alguien con cuerpo de

mujer y eso resta importancia a lo que se interpele. Judith Butler (2011) que ha abordado el tema del cuerpo y su materialidad cuestiona los parámetros que ha seguido la cultura patriarcal, analiza cómo las categorías de materialidad corporal influyen socialmente en la atribución de identificaciones como el sexo y el género; de la misma manera en que se ha relacionado la materialidad corporal de la mujer con maternidad, procreación o fecundidad⁵³, conceptos que se transgreden en la nueva textura corporal que asume Antígona.

Desde ese *horizonte estético*⁵⁴ que emerge de la obra de Sofócles la puesta en escena de Ariza pone la voz de Creonte en *off*, por lo cual el Rey de Tebas no aparece en las primeras escenas, creando un efecto inverso a la focalización de lo que representa el poder masculino en el texto teatral. Además, las Ismenes apoyan las ideas del Rey, se interpela a Antígona afirmando que las mujeres no están hechas para revertir las leyes. Ese diálogo que presenta Ariza demuestra la constante pugna que preserva la mentalidad de la mujer como sexo débil que no logra llevar a cabo luchas contra las leyes de Tebas.

En contraste, la reflexión del Coro que quiere cambiar la mentalidad de Ismene ante la muerte de Polinices ‘Ella te indica lo justo y lo correcto. No la desoigas! (Apelando a Ismene)’ ‘No queremos hablar. No nos obligues estamos atentos a los

⁵³ « Although feminist philosophers have traditionally sought to show how the body is figured as feminine, or how women have been associated with materiality (whether inert –always already dead- or fecund-ever-living and procreative) where men have been associated with the principle of rational mastery [...] » (12)

⁵⁴ El concepto que hemos usado aquí se relaciona con ‘l’horizon d’attente’ que expone Jauss : « Pouvoir ainsi reconstituer l’horizon d’attente d’une œuvre, c’est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu’œuvre d’art, en fonction de la nature et de l’intensité de son effet sur un public donné. Si l’on appelle «écart esthétique» la distance entre l’horizon d’attente préexistant et l’œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un «changement d’horizon» en allant à l’encontre d’expériences familières ou en faisant que d’autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l’échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d’individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l’analyse historique. (Jauss, 1978 :53)

acontecimientos' (223, 227). La apelación del Coro viene relacionada con las *leyes primordiales* o *leyes de la memoria* que describe Antígona, aquellas que nadie podrá eliminar de la memoria histórica de Colombia. Las mismas que se relacionan con las tragedias de los campesinos, los líderes populares y los activistas políticos⁵⁵ que fueron despojados de la vida y de su territorio. Aquellos que vivieron como testigos y en la actualidad se convierten en colectividades o *communitas* en términos de Turner.

Era Domingo de Resurrección. Todos estábamos en fiesta y felices [...] de pronto llegaron hombres armados y gritaron '¡Salgan todos, partida de guerrilleros! ¡Salgan hijueputas, con las manos en alto, o los quemamos vivos! [...] empezaron a disparar [...] escondida me encontraba en un rincón de la cantina junto con niños y familiares, cuando entró uno de los tipos armados con un fusil y mató a Eduardo Mercado. Muertos del miedo tuvimos que salir al patio [...] cuando se fueron dijeron '¡Suerte para los que quedaron vivos; que lloren mucho a sus muertos!' Evinilda (testigo de la Masacre de La Mejor Esquina -27 muertos, vereda de Córdoba, 3 de Abril de 1988)⁵⁶

Desde la memoria colectiva de la guerra, Antígona clama para no caer en el olvido de las memorias ancestrales, de esta forma se continúa luchando por la

⁵⁵ Neveux se refiere a esa tensión que existe entre el teatro político y lo social así: ' En effet, tout un pan du théâtre politique –les œuvres, non pas nécessairement ses acteurs – ne porte précisément pas la trace de la bataille politique qui structure à son tour la question sociale. Il n'y a pas d'intérêt à dresser une muraille entre le social et la politique, à classer, identifier l'un et l'autre, mais il existe, à l'inverse, des conséquences à refuser précisément cette limitation du social (tout autant que de l'économie) et à être attentif à la manière dont la question politique travaille le monde et le mouvement social » (2013: 105)

⁵⁶ La masacre fue perpetrada por el grupo paramilitar *Los Magníficos* como represalia a la colaboración que el pueblo le prestó al grupo guerrillero EPL (Ejército Popular de Liberación), el crimen sigue en la impunidad y sólo se han mencionado a algunos funcionarios del DAS, Carlos Castaño y César Cura <http://www.elheraldo.co/local/el-fandango-de-la-muerte> Artículo publicado el 2 de Septiembre del 2007. consultado el 23 de Agosto 2014

restitución de la verdad⁵⁷. Entonces, en Ariza la ley divina queda relegada, pues la heroína sabe que ha sido abandonada a su destino y se une a las voces de sus antepasados, como consecuencia se evoca a Eros, quien convierte el lazo filial, y no el divino, en destino de Antígona. Esta escena motiva en la protagonista su determinación en la lucha por enterrar a su hermano, ya que ella prefiere morir defendiendo sus leyes primordiales a continuar con la vida que le espera al lado de su futuro esposo, Hemón.

En ese contexto existe ambivalencia en el rol de ella como mujer que fecunda las leyes primarias o ella como madre que protege su posible progenie, en ese caso manifiesta su deseo a la protección de sus congéneres, por encima de la muerte. Esta característica ha sido abordada por Benardete, quien presenta diferentes transgresiones de los elementos sagrados en la obra de Sófocles, argumentando la importancia de la tragedia en la contradicción de la voluntad divina.

To a favor a brother over against a hypothetical husband or son seems to be absurd when it means to favor a brother already dead; but the absurdity is due to the need to compare incomparable things. It is precisely because death makes all the difference that any argument about burial must appeal to what does not suit the argument. » (1999: 110)

Estos atributos hacen que Antígona no le tema a nada, ni siquiera a la muerte. Ama y lucha por sus lazos filiales, por eso no tiene miedo del sufrimiento ni tampoco del Hades, el vínculo que conserva el personaje se convierte en las *leyes del corazón*.

⁵⁷ Con respecto a la toma de espacios y presencia de los cuerpos, Butler y Athanasiou analizan cómo la apariencia de los espacios se expone a la violencia de las ciudades, en este caso la ciudad es una pequeña vereda de Colombia « In this sense ‘appearance’ is not reducible to a surface phenomenality [...] How does ‘appearance’ relate to ‘spacing’, ‘taking place’, and ‘taking place when it comes to bodies on the streets? How could appearance relate to exposure –exposure to the violence of the polis but also exposure to others, other places, and other politics? » (2013: 194)

Con referencia a ese aspecto Dietz afirma: « [...] the drama of Antigone, a special kind of nobility, a spiritual commitment to the world that manifests itself in a personal denial of the world, for the love of a ‘transcendent Kingdom’ ». (1988: 192)

Desde esa perspectiva, la reconciliación sólo se logra con vivir el duelo, ese derecho que Creonte le ha negado a los habitantes de Tebas, pero que la heroína se dispone a transgredir. En ese ejercicio, Antígona consigue la trascendencia a un nuevo poder (el poder del pueblo) y desmitifica la figura de los héroes en las guerras; por eso cuestiona -‘¿Y qué piensa la ciudad de todo esto?’- a los ciudadanos que también pueden demandar sus derechos humanos, porque el duelo debe ser ley de hombres y no de dioses, a partir de allí se gesta una nueva textura político-corporal que rompe con las ideas legitimadoras de poder.

En esa marca de visibilidad del personaje, Antígona se debate entre la representación y la política, porque su figura es construida como significado de sujeto político *no legitimado*, calificativo que intenta subvertir si encuentra el apoyo en la voluntad de los ciudadanos. En esa nueva mirada, Butler debate el discurso controversial del feminismo y lidera la discusión en torno a la categoría de mujeres como sujetos políticos, lo cual dejaría a Antígona despojada de su cuerpo de mujer, ya que las leyes primordiales al duelo se encuentran por encima de las categorías sexuales.

[...] Pero *política* y *representación* son términos controversiales. Por una parte, *representación* funciona como término operativo dentro de un proceso político que intenta extender la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otra parte, la *representación* es la función normativa de un lenguaje que, según se dice, revela o distorsiona lo que se considera cierto acerca de la categoría de las mujeres. (2001: 33)

Además, Ismene, su hermana, considera que las mujeres no están hechas para la guerra y afirma que el pueblo se ha cansado de luchar y sólo cumple con curar a los heridos, lenguaje que legitima la categoría sexual de Antígona en el texto teatral. En ese momento, Antígona aleja a su hermana y reafirma la causa de su acción, la cual es lejana a las clasificaciones sexuales ‘Mi acción está motivada por el vínculo de la sangre; por eso es más fuerte que las órdenes de Creonte.’ (222); teatralmente las hermanas se separan y cuando irrumpe en escena **un borracho** las Ismenes se encuentran clamando ‘!Oh Tebas, la de las Siete Puertas!’, este personaje es único en la obra de Ariza pues no se encuentra otro igual en la de Sófocles.

La participación del nuevo personaje en la obra es escasa en parlamentos, sólo grita ‘ANTÍGONA’, pero significativa si se relaciona con los testimonios contados por las víctimas de la violencia « ‘¿Por qué hacen esto?, ¿Por qué matan a gente inocente?’ , les recriminaba, en medio de su borrachera, Silvio Pérez. La respuesta a sus palabras fue una ráfaga [...] » (24). Aunque las expectativas frente a este nuevo carácter en la obra se relacionan con el contexto colombiano, su anacronía también se une a la personificación de la Erinias, las féminas de la venganza que persiguen a los culpables de los crímenes. De esta forma, la clave de la propuesta de Ariza se centra en las nuevas corporalidades que introduce para hacer efectiva la justicia en el contexto colombiano.

Esa mirada crítica propicia nuevos horizontes de expectativa en el texto teatral, su forma coral al construir el personaje Antígona con tres actrices señala la simbología colectiva que se asume en el proceso de creación. En la puesta en escena no hay

mediatización, pues los personajes se encuentran en escena sin escenografía y con un lenguaje propio. Ese lenguaje es la identidad del colectivo que se construye en medio de las condiciones latinoamericanas de violencia y desfavorecimiento al orden de lo humano.

El teatro tiene que tener un lenguaje propio. (136) [...] un teatro original y propio, de una cultura que se cocina en medio de condiciones desfavorables, como son la violencia y la irracionalidad criminal que parecen campear en todo el ámbito de nuestra realidad inmediata. Ojalá que esa realidad que nos circunda pueda ser **transformada**, en virtud del arte, en esa otra realidad (por medio de la mimesis) cuya esencia parte de acontecimientos reales y se presenta en la escena como acontecimiento artificio. (García, 2002: 138)

Siguiendo a García, nuestra Antígona recupera eventos de los testimonios de las víctimas para convertirlos en cuerpos estéticos. Constituyen una semiótica de la Justicia y buscan vitalidades en donde ahora queda la muerte. Cuando el proceso de aniquilación es presenciado por otro, causa miedo y esto genera la nulidad del cuerpo como materia torturada, mas aún si esto se realiza en el espacio público, no se desposee el muerto sino que a su vez el testigo queda sin deseos de denunciar y sólo pide que le dejen enterrar a sus muertos.

En ese sentido, si los espacios públicos fueron creados para manifestar la voluntad popular, en Colombia las masacres en espacios públicos se incorporaron al pueblo como estrategia de venganza y temor. Allí no hay presencia de Erinias, pues el Estado es ineficiente para hacer Justicia y en las Plazas públicas no hay voluntad

popular⁵⁸, sólo quedó el temor y la desesperanza; por ese motivo, las manifestaciones artísticas se convierten en estética política de los cuerpos insepultos de Polinices colombianos.

Ariza realiza otras manifestaciones escénicas que se apropian de espacios públicos, pero en esta obra el miedo rodeó el escenario de la voluntad popular. Sin embargo, la justicia personificada en las Erinias fortalece la imagen de política de restitución y verdad hacia las víctimas, lo cual demuestra una sensibilidad hacia los colectivos marginados y desplazados de los sobrevivientes.

En la segunda escena del texto teatral *Las Antígonas* en su recorrido hacia el cuerpo de Polinices dialogan con Tiresias, en ese instante se interpela al pueblo « ¡Mujeres de Tebas! Siento sus miradas tras de las puertas y ventanas, y sé que muchas en silencio aprueban mi acción. », esa intervención demuestra el temor de denunciar y de manifestarse en público ante el otro, Creonte. Entonces las Antígonas lideran la resistencia del pueblo, ellas se convierten en las primeras en amenazar el poder de su tío en Tebas, cuyo poder no es visualizado o corporalizado en escena; figura que evidencia la mano de poder sin cuerpo que sufren los campesinos aislados e ignorados por el Estado.

La ausencia o aparición tardía del cuerpo de poder en Tebas simboliza la manipulación retórica del espacio, ya que el espectador debe construir el personaje de Creonte a partir de lo que escucha; es decir, que retoma los textos de Antígona e

⁵⁸ A diferencia de lo que afirma Butler y Athanasiou el espacio público sirve para demostrar la voluntad popular, pero en Ariza la Plaza Pública está llena de muertos insepultos: « The 'We are here' that translates that collective bodily presence might be read as 'We are still here', meaning : 'We have not yet been disposed of. We have not slipped quietly into the shadows of public life: we have not become the glaring absence that structures your public life.' In a way, the collective assembling of bodies is an exercise of the popular will, and a way of asserting, in bodily form, one of the most basic presuppositions of democracy [...] »

Ismene para darle un cuerpo al poder de Tebas, el espectador debe personificar la ley Estado. Con referencia a este aspecto, Butler analiza el lenguaje y su representación a través de las teorías de Wittig « [...] el desafío político es apoderarse del *lenguaje* como el medio de representación y producción, tratarlo como un instrumento que invariablemente construye el campo de los cuerpos y que debería usarse para deconstruir y reconstruir los cuerpos fuera de las categorías opresoras del sexo. » (2001: 157) Desde esa mirada, la ausencia material⁵⁹ de Creonte en escena se configura como destierro, ruina y dolor, lo cual es imagen teatral⁶⁰ del espacio marginalizado entre el cuerpo social y político del Rey.

Butler analiza la figura de Creonte al respecto « [...] a body that takes sides against the bodies of cocitizens, a warring body, a body that kills and is killed : body politic in a direct, rather than metaphorical, sense. » (2010: 59), y nos advierte que la corporalidad para Creonte tiene cualidades políticas, por esa razón, niega el entierro del cuerpo de Polinices. Sin embargo, el sentido original de Sófocles es desmitificado en la propuesta de nuestra dramaturga, ya que ella crea tres Erinias en oposición a la ausencia del Rey, quienes buscan reestablecer el orden y castigar los crímenes. Su ingreso desplaza a las Antígonas y a Tiresias. En un movimiento firme, rápido y rítmico se posesionan del escenario y cantan « Hemos venido para castigar los crímenes. Yo soy altiva y agorera. Quienes han sembrado dolor en esta tierra y han secado los simientes de los frutos, serán encarnecidos [...] » (227). En ese contexto,

⁵⁹ Con respecto a la estética de la desaparición Virilio dice « [...] l'absence se confond avec la ruine, le délabrement progressif de la vie clinique. Le manque est créateur d'une perception extra-sensorielle (on peut penser à l'aveugle discernant la couleur d'une fleur [...]) » (1980: 48)

⁶⁰ « De hecho lo que importa no es tanto la imagen del escenario, como sí la imagen que se produce en la mente del espectador, allí es donde está el problema de la receptividad, pues con pocos medios, pero muy bien elaborados, se pueden lograr efectos extraordinarios en la imaginación del espectador, los cuales no sólo se relacionan con las ideas [...] » (García, 2002: 61)

volvemos a encontrarnos con un personaje construido de manera colectiva, la estrategia de la imagen teatral en Ariza se multiplica y genera un efecto de impacto o choque en el espectador. En esa mirada, consideramos que la imagen que se pluraliza es la misma voz que requieren las víctimas para reestablecer la Justicia ante la impunidad de los crímenes.

[...] Son unos cobardes... si los tuviera en frente los mataría...Ojalá les hicieran lo mismo que le hicieron a mi hijo [...] Odio a esos malditos, no merecen llamarse seres humanos... no tienen perdón de Dios. (Testimonio de una madre tomado de GMH. *Mujeres y Guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Bogotá : Taurus, 2011: 368)



Img. 1 : Erinias ingresando en la Escena III, tomada del reproductor. *Antígona* (2006) de Patricia Ariza. Teatro La Candelaria. Bogotá, Colombia.

Img. 2 : Ritual en memoria de las víctimas de Bojayá un mes después de la tragedia, Quibdó, Junio 2002. Foto de Jesús Abad Colorado (Tomada de ¡Basta ya! Colombia: Historias de guerra y dignidad, 2013: 258)

En las imágenes 1 y 2 encontramos cómo se incorporan los deseos de venganza que las mujeres reclaman, pues son miles las masacres que siguen en la impunidad por falta de investigación y seguimiento. Siguiendo a Dubatti (2003) en su

análisis podríamos referirnos a la teatralidad del convivio⁶¹ como herramienta que configura las voces escénicas de las Erinias en Ariza, en efecto los vínculos sociales que tiene la creadora con las víctimas actúan de manera silenciosa en el proceso creador y se visibiliza en la puesta en escena. Esos actos conviviales de solidaridad producen en la obra una nueva textura corporal que surge del encuentro con los otros proponiendo una postura ética entre la venganza y la Justicia.

La ambivalencia que se genera frente a los actos violentos desata la polémica entre la repetición de más muertes, dando lugar a la venganza, o la restauración de la verdad *¿por qué mataron a gente inocente?* Ese mismo dilema se desata en la repetición de la tragedia en la familia de Antígona, la imagen de Tebas como la ciudad del eterno retorno ha sido analizada por Zeitlin (1995), Holland (2010)⁶² y Guyomard (1992), entre otros. En ese sentido, se podría pensar que el ciclo trágico se repite entre los grupos armados de Colombia, quienes han usado las masacres en la población civil como máquina de miedo en el territorio.

En esa ambivalencia de lo ético se considera que el teatro político de Ariza convoca a la participación ciudadana, porque la principal transgresión que enfrenta Colombia en la actualidad es la palabra; ya que, durante décadas, los pueblos han callado la barbarie y todavía se conserva la cultura del miedo a denunciar lo que sucedió. Incluso se envuelve el proceso de reparación de víctimas en torno al perdón, es decir, que en los encuentros se les pide a las víctimas actuar de forma resignada y

⁶¹ Dubatti explica el teatro dentro de una cultura convivial, haciendo referencia a la acción escénica que surge de la reunión, las asambleas de mujeres y hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Esta sería la idea principal de un teatro que surge del convivio, concepto que podría vincularse con el de *communitas* propuesto por Turner (1988).

⁶² « Thebans are caught perpetually in their own past, unable to break with it, unable to even see the need to break free » (34)

asumir la pérdida como proceso ‘natural’ dentro del conflicto armado que vive Colombia.

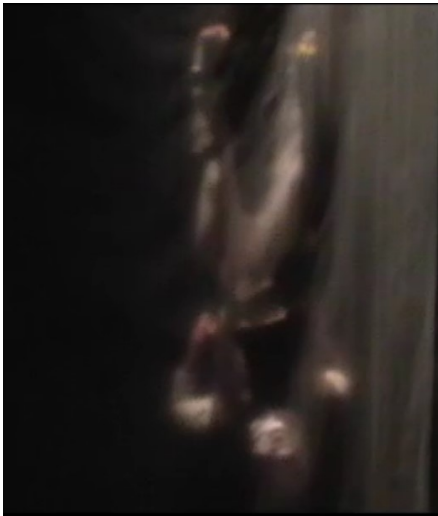
[...] es un sentimiento que genera incomodidad (se siente culpa por sentir rabia), por lo cual se oculta y reprime. Así queda de manifiesto en uno de los talleres de memoria [...]: « En la jornada de atención a las víctimas, una señora que era funcionaria encargada de instalar la jornada, llegó con la Biblia en la mano y escribió en un tablero *Perdón y reconciliación*. Nos dijo que aquí veníamos a perdonar, o si no, estábamos perdiendo el tiempo. » (!Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad, 264)

A esta ambivalencia entre la culpa y el perdón se suman las amenazas continuas hacia las víctimas, por ese motivo el número de denuncias evidencia que el miedo se sigue apoderando de algunos territorios y la mayoría de los testimonios provienen de las mujeres, que despojadas de sus maridos, hijos o hermanos ya no tienen nada que perder. Al igual que Antígona defienden lo justo y luchan por restablecer la verdad de los acontecimientos. En ese sentido, las Erinias son los personajes que utiliza Ariza para reestablecer el orden, ellas afirman que su destino es la venganza y deben buscar a los culpables, para ellas tanto Edipo, Eteocles, Creonte y Polinices.

Este conflicto entre la venganza que genera más violencia es símbolo del conflicto social que se vive en el país, en donde las tragedias continúan y la tranquilidad sólo se consigue con la verdad de los acontecimientos. En esa mirada, se presenta el debate entre el bien y el mal, el perdón y el olvido ante la barbarie que crea el conflicto armado, porque Antígona quiere obedecer a las leyes de los hombres, pero con su acción desatará más tragedias en su familia y en su ciudad. Con referencia a ese

aspecto Steiner afirma «To Antigone, life itself has become equated with a total commitment to the duties and fatalities of Kinship [...] the play Antigone has asserted that these same duties and fatalities transcend good or evil conduct.» (1984: 278)

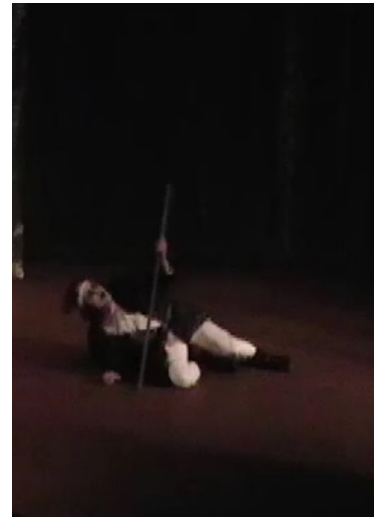
Por otra parte, Neveux, a partir de Bensaïd, describe cómo los conflictos sociales presentan una tensión permanente entre la moral aplicada y la ética, actividades que se encuentran en el contexto de la política como acto ético: « Dans la mesure où l'éthique ne procède pas directement d'un impératif à sens unique mais s'inscrit dans la réalité conflictuelle des situations concrètes, elle reste en rapport étroit avec la politique. » (2013: 239). A partir de estas reflexiones evidenciamos cómo la formulación de la venganza como restauración del orden deviene en conflicto mismo, esa singularidad que marca el paso de la Justicia o Injusticia, porque Antígona al enterrar a su hermano también contradice a Edipo, quien maldijo a sus hijos por el destierro.



Img. 3 *Eteocles* colgado



Img. 4 *Edipo*



Img. 5 *Polinices*

En medio de la contradicción de actos éticos que se observan en la obra, aparece colgado Eteocles (Img. 3) detrás de una cortina que deja ver su figura desde el Hades. Eteocles explica el porqué de sus acciones y dice que era mejor defender la ciudad que morir derrotado; sin embargo, las Erinias le reclaman porque él no escuchó a las mujeres de la ciudad que le decían que no fuera hacia la séptima puerta. En la escena también aparece el Corifeo que describe lo que ocurrió en Tebas ese día, pero las Erinias continúan llamando a los culpables y en la siguiente escena viene Edipo. Esta escenificación de los personajes con un efecto de luz en picado, coloca a los culpables ante los espectadores y de esa manera se delata el desafío a la verdad.

Estas imágenes (Img. 4 y 5) focalizan la versión de los culpables, pero a su vez señalan los cuerpos que causan las tragedias; desde esa mirada, el cuerpo se encuentra desterritorializado de la vida mortal, pues estos personajes hablan desde el Hades lo cual refleja la condena del cuerpo a sufrir sus actos mortales. En otros términos, Edipo, Polinices y Eteocles son cuerpos marcados por la tragedia que ellos mismos desataron y los poderes de sus actos y de sus palabras (la maldición de Edipo a sus hijos) son ahora escenografías de la violencia.

Con referencia a ese aspecto, Anthanasiou afirma “We are dispossessed by norms, prohibitions, self-policing guilt, and shame, but also by love and desire. At the same time, we are dispossessed by normative powers [...] territorial displacement, evisceration of livelihood [...] military violence” (2013: 55); es decir que la desmaterialización de cuerpos en culpa y violencia son dislocaciones del poder, porque

la frontera entre la semiótica de la culpabilidad y la veracidad de los testimonios es un espacio *liminal*⁶³ y antecede al nuevo orden de Tebas.

En efecto, las Erinias traen los cuerpos buscando la restitución de la verdad, de esa manera Tebas visualiza la versión de los culpables. El mismo fenómeno en búsqueda de la verdad se institucionaliza en Colombia, sin embargo, las Fuerzas Armadas utilizan la escenificación de los cuerpos para la persecución y tortura de los mismos, tal como aconteció en la Comuna 13 de Medellín en la operación *Orión*⁶⁴ para identificar jóvenes como posibles cuerpos de guerra en contra de las guerrillas.



Img. 6 : Fotografía de Jesús Abad Colorado, Octubre de 2002.

Tomado de *!Basta ya! Colombia : memorias de Guerra y dignidad*. (2013: 35)

⁶³ En el texto se retoman liminalidad desde Turner, ya que alude a un espacio de apertura y ambigüedad entre lo preliminar y posliminal, en este caso la escena viene desde el Hades, es decir que ellos están presentes en escena pero no se encuentran en el desarrollo de los actos de Antígona, es una práctica escénica de purgar los crímenes dando la cara al espectador. Schechner se refiere a ese concepto en el rito y cita «Liminal entities are neither here or there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions.» (2003: 66) También, Diéguez retoma el concepto y dice «Lo liminal, como lo fronterizo, importa como condición vivencial. La experiencia del artista migrante que desde el desterritorio y la relación compleja con el otro elige el arte híbrido-dronterizo de lo performático.» (2007: 51)

⁶⁴ Curiosamente *Orión* es la figura del cazador en la mitología griega y fue usado para recoger información acerca de actividades de las guerrillas en Medellín. Posterior a estas acciones de reconocimiento por parte del Ejército algunos jóvenes fueron asesinados, por lo que posteriormente se conoció como la lucha por el territorio de Don Berna, jefe paramilitar.

En esas dinámicas cíclicas que movilizan la guerra en Colombia se identifican nuevas propuestas de Ariza, ya que las Erinias invocan a los culpables como posibilidad político-corporal de la verdad. Desde esa perspectiva, las Antígonas se encuentran en diálogo con sus hermanos y su padre, y toda Tebas visualiza los testimonios, por eso acuden de manera soterrada al apoyo de Antígona y el borracho le dice «Si necesitas esconderte, las puertas de nuestras casas estarán a medio cerrar.» (236). Eso quiere decir que las voces de los culpables han sido escuchadas por los ciudadanos y todos apoyan la decisión de Antígona al enterrar a su hermano, lo cual sugiere nuevas identidades políticas en la Tebas colombiana. Además, visualizamos un estado de *convivio* que reúne las fuerzas de muchas voces en el personaje del borracho, para recuperar la solidaridad en la *polis*, de ahí que la muerte de nuestras Antígonas no se quede con la melancolía del cuerpo perdido sino que supere el miedo y genere nuevas corporalidades políticas en Colombia.

A partir de ese contexto, las Antígonas se configuran como figura político-corporal polifónica que revierte la ley del Estado incorporada en Creonte; por ello, el entierro según las leyes primordiales denota la superación del miedo y del terror que alude a los muertos sin entierro de muchas masacres colombianas. Antígona canta: «Que el pueblo reclama tumba/ para este hermano mío/ que Creón, no deja enterrar. [...] Pobre cuerpo destrozado/ te exhiben para aterrorizar/ Otros cuerpos insepultos/ yacerán en torno a tí.» (243). Sus palabras hacen referencia a las múltiples incineraciones de los cuerpos desaparecidos durante las masacres en Colombia, en donde se dejaban los cuerpos expuestos a los gallinazos y luego se quemaban para desaparecer las evidencias. De esta manera, ante la anulación del cuerpo la justicia no

puede investigar a los culpables, por tal motivo en Ariza se mencionan otros cuerpos insepultos que sirven para atemorizar a la población.

Uno pasaba con la cabeza agachada, olía a diablos, nadie los recogía porque la orden era que el que lo hiciera moriría, sólo podían acercarse los gallinazos [...] (*¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, 61)

En el texto teatral la metonimia es figura para entender que los otros son desaparecidos por causas irresolubles, ya que aparece el cuerpo de Polinices, pero Antígona afirma que hay otros muertos. En la escena se realizan los actos fúnebres a su hermano transgrediendo las leyes de Creonte y dando paso a un nuevo orden en Tebas; se materializa el deseo de los ciudadanos, aunque la acción sólo la realice un personaje, con respecto a ese rito de la muerte Turner afirma “[...] by transforming social and personal life-crises (birth, initiation, marriage, death) into occasions where symbols and values representing the unity and continuity of the total group were celebrated and reanimated.” (1988: 157)

En ese sentido, la muerte de Polinices en sí misma no genera la transformación de Tebas, pero la acción de Antígona agencia un paradigma para las mujeres de Tebas. Esas acciones plantean preguntas radicales frente al poder de Creonte que ha sido contrariado, por eso el destino de otras muertes reviene en la puesta en escena. Al igual que en Colombia, las órdenes de los presidentes desatan otras tragedias y las de Creonte también, porque intentó disponer de los vivos y de los muertos; en consecuencia su hijo Hemón, prometido de Antígona, y su esposa Eurídice se suicidan. Hemón al ver el destino de Antígona y Eurídice al ver el final de su hijo.

Aunque el desenlace fatal de la tragedia colombiana continua los mismos parámetros de Sófocles, en la última escena Tiresias imprecas « Ciudadanos de Tebas, salgan ya de sus casas y de sus guaridas, descorran el velo que les ciega la vista. Su silencio ha sido el mayor cómplice de la tragedia. Salgan. Sé que están ahí, escondidos. Salgan y vengan a ver de una vez por todas, las ruinas de la guerra! ». Esa exclamación tiene el objetivo de llamar al pueblo colombiano y pedir a gritos Justicia, porque las muertes no pueden quedar impunes. Así que por encima del duelo y del miedo hay que buscar la verdad y los culpables, por ese motivo Ariza da protagonismo a las Erinias, el Borracho y las múltiples Antígonas e Ismenes quienes replican el derecho a la verdad y a la reparación de las víctimas en Colombia: « Antígona 1: Si el pueblo hablara, si no estuvieran sus bocas paralizadas por el miedo, aprobarían mi acción » (2006: 49).

En síntesis, la apuesta de Ariza por un arte que devela nuevas estéticas políticas se encuentra incorporada en la creación de nuevos personajes que emergen en la escena bajo un manejo polifónico de las voces colectivas. Ella recea un *communitas* que interroga el futuro político del país dándole nuevas corporalidades a la intencionalidad político-estética de su obra. Las teatralidades en esta obra critican las imágenes de poder y desvirtualizan el poder del Estado, creando nuevas texturas de corporalidad política en Colombia. En esa mirada, Rose-Redwoow y Glass afirman « Butlerian performativity is not only a theory of discourse but also a critical interrogation of the political claims to “legitimate authority” that underpin discursive speech acts and other bodily practices.» (2014:13).

¿Cómo se explica uno, por ejemplo, que aquí, en pleno parque, a media cuadrada del comando, tengan una base los paramilitares donde tienen gente retenida, gente torturando [...] a la otra media cuadrada se toman un hotel que ahora es sede del CARE (Centro de Acercamiento para la Reconciliación) y es una sede que está conectada ahí directamente? Pues esas son cosas que uno, negarlas, es llamarnos a engaños y tapar lo que no se puede tapar, entonces se da esa alianza y es muy grande la arremetida. (*¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, 344)

2.2 Mujeres en la plaza. Memoria de la Ausencia ¿Dónde están? (2009) de Patricia Ariza. La ciudad y la memoria como corporalidades políticas

*Yo, Antígona, sobreviví al llanto,
pero no pude sobrevivir al duelo de mi hermano.*

Mujeres en la plaza, memoria de la ausencia. Nohora Ayala, 2009⁶⁵

Algunas de las actividades artísticas que realiza Ariza en la actualidad se desarrollan en espacios públicos de la ciudad de Bogotá, según Alzate (2011), entre ellas podemos encontrar la celebración del día de la mujer del año 2007 cuando un grupo de mujeres construyó la imagen de Manuelita Sáenz⁶⁶ de gran dimensión y fue colocada junto a la estatua de Simón Bolívar, allí permaneció tres días y luego fue retirada por la policía en horas de la madrugada; sin embargo, era tan grande que los

⁶⁵ Intertexto tomado de *Antígona* (2006) y reconfigurado en la acción escénica de 2009 : «[...] Yo, Antígona, sobreviví a las privaciones y al destierro. Estuve lejos de mi ciudad recogiendo migajas para alimentar a mi padre Edipo. [...] » (258)

⁶⁶ Manuelita Sáenz según los datos históricos fue una de las líderes del movimiento Independentista de la Nueva Granada. Fue amante del Libertador Simón Bolívar y lo salvó de una conspiración, desde entonces se llamó ‘La libertadora del libertador’ por el mismo Bolívar.

policías tuvieron que destruirla para que entrara en el camión que la llevaría al basurero⁶⁷. En otra intervención urbana en la Plaza Simón Bolívar presentó *Cosecha En La Plaza* para conmemorar el día de la Tierra en Bogotá, en esta acción la dramaturga trabajó con mujeres de comunidades indígenas y de forma simbólica sembraron plantas en toda la Plaza.

Parte de las acciones que realiza la dramaturga están relacionadas con el trabajo de grupos populares como: Mujeres Arte y Parte por la Paz en Colombia, Movimiento social de mujeres contra la guerra y por la paz, Mesa de trabajo mujer y conflicto armado, Colombianos y colombianas por la Paz, Magdalena Norway y Fokus de Noruega, Madres de Soacha, Ruta Pacífica de Mujeres, entre otros. Además, las prácticas culturales que lleva a cabo con grupos de jóvenes y artistas callejeros es conocido desde su inmersión con el grupo bogotano Gotas de Rap, que dió como resultado la obra *Ópera Rap* (1994). En la actualidad el proyecto con el grupo se llama *Rapsoda Teatro pa' todos* y realiza propuestas escénicas incluyendo géneros urbanos como el rap, hiphop y la exploración escénica en sus diversos lenguajes.

En esa trayectoria profesional Ariza cuenta con la dirección y promoción de diversos grupos artísticos, uno de los más representativos es *Mujeres arte y parte en la paz de Colombia* que incluye aproximadamente 12 grupos teatrales que lideran procesos de creación escénica crítica y cuestionadora de los papeles de la mujer en la sociedad colombiana. Para la dramaturga el trabajo en el arte es una responsabilidad social, por eso su desarrollo profesional como dramaturga inició desde la experiencia con movimientos sociales de grupos comunitarios, grupos callejeros, mujeres,

⁶⁷ <http://nohabrapazsinlasmujeres.com/2013/12/patricia-ariza-con-las-mujeres-aprendi-como-convertir-en-el-teatro-el-dolor-en-fuerza/> consultado el 22 de Enero 2014.

drogadictos, entre otros. Desde esa perspectiva, manifiesta que “El arte verdadero siempre es crítico. Toda la vida, desde que es arte, es casi como un sinónimo. El arte debe ser crítico, porque trabaja sobre las heridas y fallas geológicas de la sociedad” (2009).

A partir de estas ideas se retoma la visión estética con la cual se inició el trabajo del Teatro La Candelaria, pues la ideología de trabajar con la sociedad surge como una necesidad mas que como un lujo⁶⁸ : « Hacer arte hoy en nuestros pueblos no es ni un lujo ni un abnegado esfuerzo del espíritu, es simplemente una necesidad. Pero una necesidad cuyo carácter de *urgencia artística* le impone un aventurado derrotero de experimentación » (García, 1994: 83). En esa dinámica, las intervenciones urbanas que propone la artista construyen nuevas teatralidades sociales, ya que emergen del trabajo colectivo con grupos desterritorializados⁶⁹ por el Estado.

Así, las implicaciones sociales de la artista emergen en sus obras con una posición crítica frente a los procesos políticos colombianos, los cuales dejan en la actualidad, según el reporte social de la *Human Rights Watch* 2014⁷⁰, más de 5 millones de desplazados internos. Sin embargo, ante las incorporaciones de los conflictos sociales en la puesta en escena, surgen nuevas cuestiones en torno a la estructura simbólica entre la representación o subrepresentación de los hechos.

⁶⁸ Ariza “El arte, en primer lugar no es un adorno es un fundamento de la sociedad.” entrevista en *Siga y se sienta*. Canal Capital, Bogotá, 21 de octubre 2014

⁶⁹ El término desterritorializado hace referencia a la *déterritorialisation* que expone Deleuze y Guattari : « C’est que le corps sans organes n’est pas donné pour lui-même en une origine, puis projeté dans les différentes sortes de socius, comme si un grand paranoïaque, chef de la horde primitive, était à la base de l’organisation sociale. La machine sociale ou socius peut être le corps de la Terre, le corps du Despote, le corps de l’Argent. Elle n’est jamais une projection du corps sans organes. C’est plutôt le corps sans organe qui est l’ultime résidu d’un socius déterritorialisé. [...] la déterritorialisation du socius forment ainsi la tendance plus essentielle du capitalisme.» (1973: 40-41)

⁷⁰ <http://www.hrw.org/es/world-report/2014/country-chapters/122015> consultado el 23 de agosto 2014.

Neveux se refiere a ese fenómeno cuestionando la postura deleuziana en torno al teatro popular «[...] quand on parle d'un théâtre populaire, on tend toujours vers une certaine représentation des conflits, conflit de l'individu et de la société[...]» (2013: 119); frente a esa postura surge una reflexión acerca de la 'representación', ya que el teatro, normalmente, ha sido catalogado como producto de una condición social o conflicto, pero para Neveux esto genera la reducción del teatro a una *subrepresentación*. Por otra parte, García (entrevista 2014) ha señalado que la práctica escénica del grupo está relacionada con el teatro popular, en sus términos « nuestro teatro es un teatro popular y no un teatro para el pueblo ». A partir de estas afirmaciones podríamos anotar que las dimensiones sociales que cobra el teatro, especialmente en Ariza, sobrepasan las fronteras epistemológicas de la *re* o *sub*-presentación de los hechos, puesto que en sus propuestas encontramos una semiótica estético-política que lidera nuevas texturas del activismo y el arte en Colombia.

À mi-chemin entre art et activisme: l' « artivisme », au croisement des arts visuels, du théâtre et de la performance. La démarche n'entend pas représenter les conflits, mais les instaurer ou prendre sa part effective à leur création. Elle se dégage, dans toute l'hétérogénéité que recèle ce « courant », de la veine « représentative ». (2013: 120)

En esa misma reflexión, García reconoce que los conflictos sociales, o mejor dicho las dinámicas de la sociedad, son la causalidad para generar un nuevo teatro que implique el compromiso político del país en el arte: «[...] Empieza a aparecer un público que exige un arte que colabore eficazmente con las luchas fundamentales y 'profundas' que se libran en nuestro continente. »(1994: 95). En ese contexto, las artes

y luchas sociales confluyen en un mismo espacio y se reconstruyen a sí mismas bajo estéticas corporales que transforman un nuevo *horizon d'attente*⁷¹ [horizonte de espera] (Jauss, 1978). Asimismo, Villegas (2000) apunta al sistema de referencias y preferencias que conducen al espectador a seleccionar un espectáculo, dando como resultado una *competencia teatral* que evidencia nuevas dinámicas en las propuestas artísticas contemporáneas.

Esta *figura* de la sociedad ligada al teatro está en constante búsqueda y en Ariza se personifica en la corporalización de múltiples mujeres. No se reduce a reuniones de victimización de los conflictos sino a la búsqueda de oportunidades de las familias desplazadas o desterritorializadas. En otras palabras, la participación colectiva ejerce un nuevo rol en el discurso de las mujeres en Colombia, construyendo cuerpos de memorias y verdades políticas en el país.

De todas las víctimas que sobreviven al conflicto armado en Colombia, son las mujeres las que llevan la peor parte. Ellas deben cargar con el duelo, con los sobrevivientes de la familia y con los hijos. Son la mayoría de la población desplazada y también, la mayoría de pobres en Colombia. Muchas mujeres, además de las exclusiones históricas, han sido obligadas a huir y a convertirse en desplazadas [...] (Ariza: 2010: 13)

A partir de ese contexto hemos seleccionado para nuestro análisis la puesta en escena *Mujeres en la Plaza. Memoria de la ausencia ¿Dónde están?*, realizado en la Plaza Simón Bolívar de Bogotá en Agosto de 2009. La propuesta hizo parte del VII Encuentro Ciudadanías en escena o *Staging Citizenship: Cultural Rights in the*

⁷¹ El performance *Mujeres en la Plaza* de Ariza se presenta en el marco de propuesta del curador Dioscórides Pérez denominado Urban Interventions. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions>

*Americas del Hemispheric Institute of Performance and Politics*⁷² en Bogotá. En la realización de este evento participaron aproximadamente 300 mujeres, quienes durante 4 horas reconstruyeron la Tebas contemporánea en Colombia, específicamente en la Plaza Simón Bolívar. El colectivo fue conformado principalmente por mujeres que se encuentran en los movimientos sociales para la reparación de víctimas en Colombia, sin embargo, actrices de la Corporación Colombiana de Teatro hicieron parte del texto teatral.



Img. 7: Foto de Mateo Rudas. Tomada del Hemispheric Institute

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc09-urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza>

Esta puesta en escena se apropia del espacio urbano con protagonistas (Img. 7) que danzan, gritan, lloran, se cuestionan y cuestionan a los otros en el desarrollo de la

⁷² El performance *Mujeres en la Plaza* de Ariza se presenta en el marco de propuesta del curador Dioscórides Pérez denominado Urban Interventions. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions>

acción, para convertir el escenario público de poder más importante de Colombia en escena de testimonio y memoria histórica. Así, el espacio revive su dimensión estético política y pone en diálogo el desarrollo de la obra misma con el espacio cívico tradicional colombiano. En ese sentido se revive la *figura* del *Ágora* para el fortalecimiento del diálogo y la denuncia entre las víctimas y el Estado; con referencia a ese aspecto Barbero ha señalado la importancia del espacio griego con la cultura contemporánea como el empoderamiento del ejercicio político de ciudadanos en escena.

Politics had been theatrical performance since its origins, as Richard Sennet reminds us when he writes that the *polis* space in the *Agora* was a place where people gathered to exchange opinions and relish in debate. That is why *Staging Citizenship*, the name of this Hemispheric Institute Encuentro given by its organizers in Colombia, is so provocative and performative: citizenship exists only insofar as it is enacted, and its emerging figures have to do with *empowerment strategies exercised in and from the cultural sphere*. (Conferencia en el encuentro del Hemisférico, 2009)

2.2.1. Escenario y memoria. Del espacio público a la memoria ciudadana

La interrelación entre espacio público y acción escénica origina significados sociales que abren las posibilidades de interacción política de los ciudadanos como actores que se enfrentan de manera consciente a las acciones cotidianas como: caminar, observar, hablar o, simplemente, contemplar el espacio público. De esa manera, la intervención artística en la Plaza Pública, el

lugar por excelencia del proyecto de la ‘modernidad’ (Romero, 2011), configura nuevas teatralidades que interrogan al mismo escenario como centro de la expresión ciudadana. En otras palabras, deconstruye el modelo de interrelación entre las personas que hacen política y aquellos que ejercen su condición de seres-políticos.

En ese sentido, el espacio no es una reflexión hacia la sociedad sino que se vuelve sociedad en sí mismo, es decir, que incorpora parte de su significado espacial a los comportamientos de los individuos. Bajo ese criterio, la Plaza Pública es el centro de movimientos sociales en Colombia e incorpora acciones implícitas como ‘ciudadanos’ o actores; es *espacio ritualizado*. Schechener apunta a este aspecto con referencia al rito, evento que puede ser relacionado con los espacios urbanos ‘ritualizados’: “Because rituals take place in special, often sequestered places; the very act of entering the ‘sacred space’ has an impact on participants. In such spaces, special behavior is required.” (2006: 71).

De igual manera, Rose-Redwood y Glass (2014) resaltan la débil frontera que se extiende en las dinámicas de las teorías de la performatividad y las acciones sociales que se realizan en espacios cotidianos asumidos o incorporados⁷³. Sin embargo, en la puesta en escena de Ariza se evidencia que la Plaza es escenario transgredido porque es apropiado por múltiples subjetividades de víctimas que provienen de las periferias urbanas; es decir, la

⁷³ “[...] Theories of performativity can be employed to naturalize or *subvert* the sovereignty of political authority; to depoliticize or repoliticize the body as a locus of corporeal subjectivities; and to reinforce or call into question the taken-for-grantedness of social conventions and spaces of everyday life.” (2)

Plaza es materialización de escena y escenario que se configura como cuerpo de memoria en el texto teatral.

Esa línea de análisis nos emancipa del imaginario de la Plaza como ‘orden’ en la ciudad ‘moderna’ (Low, 2005), lo cual nos lleva a pensar que el espacio se desterritorializa de los poderes hegemónicos que dirigen el país y que se encuentran presentes de forma arquitectónica. En otros términos, la Plaza (Img. 8) deviene territorio de pensamiento de frontera y desvinculación del poder estatal⁷⁴ (Mignolo: 2003, 2010), porque la intervención estético-política asume el escenario como cuerpo-político e inicia la acción teatral por sí mismo, sin necesidad de actores en escena.



Img. 8: Foto de Lorie Novak

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza>

⁷⁴ “De-linking presupposes to know from where one should delink, as I suggested before. De-linking means ‘desprenderse from the colonality of knowledge controlled and managed by the theo-, ego and organo-logical principles of knowledge and its consequences. De-linking goes together with the de-colonial shift and the geo- and bodypolitics of knowledge [...]’ (2010: 317)

El testimonio de la memoria histórica se revive cuando los elementos del escenario (Img. 8) son presencia de los acontecimientos más dolorosos e impunes de la justicia colombiana. Primero, la desaparición de los sobrevivientes de la toma guerrillera del Palacio de Justicia por el M-19 en 1985 representada en las siluetas humanas que se ubicaron en esta construcción antes de iniciar la acción escénica. Este edificio reconstruido en dos oportunidades, primero en 1960 luego de la destrucción que sufrió por la ciudadanía enfurecida por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, evento conocido como el Bogotazo en 1948 y punto cumbre que desató la ola de violencia que se vive actualmente en el país (Braun, 2013); y, la segunda inaugurada en 2004 luego de su destrucción en 1985 aparentemente por la guerrilla del M-19. A este último evento se suman procesos judiciales que aún siguen vigentes en Colombia, en los cuales se ha demostrado que por orden del presidente, el Ejército estuvo involucrado en la destrucción del Palacio y en la desaparición forzada de los sobrevivientes. Colombia aún busca los muertos del Palacio de Justicia y a eso hace referencia Ariza con su propuesta visual escénica en la Plaza, lo cual hace parte del lenguaje político y ciudadano contemporáneo.

Por otra parte las fotografías, carteles, siluetas de contornos humanos, entre otros, son características de la memoria visual⁷⁵ en esta teatralidad

⁷⁵ En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. Pero cuando el hombre se retira de la fotografía, se opone entonces, superándolo, el valor exhibitivo al cultural. Atget es sumamente importante por haber localizado este proceso al retener hacia 1900 las calles de París en aspectos vacíos de gente. Con mucha razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los

ciudadana se convierten en la representación escénica de los líderes políticos de la UP, quienes fueron sistemáticamente desaparecidos presuntamente por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) en los 80 y 90 (Gómez y Sánchez Cristo, 2007). Este grupo político, producto de los diálogos de paz durante el gobierno de Belisario Betancour y exterminado por la ultraderecha, es el testimonio de un pensamiento alternativo que no pudo coexistir en la política colombiana. Además, la referencialidad de imágenes corporales sin nombre ni rostro evidencian la indiferencia jurídica frente a los civiles desaparecidos o asesinados por el ejército colombiano que luego son relacionados con grupos guerrilleros, proceso judicial conocido como Los Falsos Positivos⁷⁶.

Las heroínas trágicas no pretenden disimular su denuncia y utilizan los edificios estatales de la plaza como escenario, entonces la ciudad y su arquitectura inamovible se trasgrede en la medida en que esta colectividad se mueve y alza su voz. En ese contexto y de acuerdo a Mumford la ciudad deviene teatro “The city is a theater of human action” (1996: 92), y en este caso la plaza se convierte en espacio que agencia como estructura de diálogo y empoderamiento femenino que reclama justicia por la muerte de sus familiares. Esa metáfora hacia la memoria y la contextualización geográfica de la plaza

indicios. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas del proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. (Benjamín, 1972: 31)

⁷⁶ <http://www.eltiempo.com/noticias/falsos-positivos>

<http://www.elespectador.com/impreso/judicial/articulo-341961-cien-militares-serian-investigados-falsos-positivos>

<http://m.semana.com/nacion/hermano-falso-positivo/117023-3.aspx> 12 de mayo 2012.

pone en diálogo la voz colectiva del corifeo con un escenario que envuelve el testimonio y el espectáculo como la teatralidad política de la Ciudadanía.

Es que no se trata de recordar sino de enterarse, de que la memoria sea un derecho pero también un deber ineludible y que se ligue no sólo al saber como poder, al saber para graduarse, doctorarse o posgraduarse, sino que el saber se ligue a la justicia y a la creación en condiciones de no repetición. (Ariza, 2009: 152)

La analogía a la resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo⁷⁷ en Argentina es la visibilidad estética de una intertextualidad a la figura de Antígona en la *polis* griega. Una imagen que reclama en toda América un nuevo orden, el orden de la justicia, el orden de lo divino y el orden de una ciudadanía. De esta manera, la intervención urbana y la performatividad urbana contribuye a un sentido más revolucionario de lo que se configura como teatro tradicional, pues provoca y construye una cultura de la acción desde una cultura textual – Antígona de Sófocles-.

Este entendimiento de la cultura en términos de performatividad rehúye a la fijación material o incluso textual, no puede ser leído como objeto estético, se plantean más bien como itinerarios, como tránsitos a los que se invita al espectador / participante a pensar en el acontecimiento. De esta manera, el orden textual que idealizaba un orden jerárquico en la escena se debate en la cultura contemporánea y coloca al ser humano como centro de la naturaleza

⁷⁷ “The Argentine scenario, then, like all scenarios, involved both narrative and spectacle. For another thing, the Madres, a group of non-political women, organized one of the most visible and original resistance movements to a brutal dictatorship in the twentieth century. Theirs was very much a performance, designed to focus national and international attention on the Junta’s violation of human rights” (Taylor, 1994: 275).

teatral. Esa nueva perspectiva de la acción escénica ha sido abordada por Neveux, quien toma en cuenta las dinámicas sociales que alimentan el arte contemporáneo « Notre temps exige une invention, celle qui noue sur scène la violence du désir et les roles du petit pouvoir local. Celle qui transmet en idées-théâtre tout ce dont la science populaire est capable. Nous voulons un théâtre de la capacité » (2013: 199)

Así, la reflexión permanente del arte teatral o arte de acción nos permite configurar en esta puesta en escena el cuerpo femenino bajo un discurso corporal que trasgrede la función social de la mujer en la sociedad y agente de cambio del poder en la Plaza. Es decir, nuestras Antígonas se encuentran en una realidad “creada” por la dramaturga que se convierte en práctica incorporada⁷⁸ de los sietes grupos cromáticos.



Img. 9: Foto de Christian Ávila

http://hemisphericinstitute.org/hemi/media/k2/gallery/es/121/21ca_pariza_mujeresplaza_enc09__0066.jpg

⁷⁸ “The creation of a community out of actors and spectators based on their bodily co-presence plays a key role in generating the feedback loop. Here, too, the aesthetic and the socio-political coincide. Since the beginning of the twentieth century, theatre’s potential community-building power has been the object of extensive discussion. In its initial phases, the discussion between theatre theoreticians and practitioners interlinked closely with the debate in ritual studies and sociology on how communities might have emerged from a group of individuals, or whether communities actually preceded individuals. Referring to William Robertson Smith’s (sacrificial) ritual theory, Emile Durkheim wrote: “Collective life is not born from individual life, but it is, on the contrary, the second which is born from the first. It is on this condition alone that ... personal individuality ... has been able to be formed and enlarged without disintegrating society” (Durkheim 1964: 279). En (Fischer- Lichte, 2008: 51)

En ese contexto encontramos a una mujer vestida de negro, Antígona⁷⁹, quien camina hacia la estatua de Simón Bolívar, epicentro de la plaza, y reclama la muerte de su hermano. Las mujeres de rojo (Img. 8) construyen una pirámide humana y cuestionan por sus desaparecidos; esta acción generó un efecto de solidaridad con el grupo de mujeres que se encontraba en escena y con los espectadores, por eso se escucharon llantos, abrazos y consolaciones entre el colectivo. Posteriormente, los demás grupos cromáticos se acercan al centro de la Plaza en bloque, uno a uno, para reclamar un nuevo orden; desde esa perspectiva se desplazan las normas que agencian la memoria colectiva en la patria como la vocalización masculina privilegiada. Athanasiou y Butler se refieren a ese aspecto desde las intervenciones urbanas que ha realizado Regina José Galindo en Guatemala.

[...] displaces the norms that authorize collective memory through the proper name (of the father and the fatherland) / [...] she also dressed in black when she walked barefoot from the Constitutional Court [...] to make 'memorable' [...] those who were killed (2013: 174)

En esos efectos de profundas convicciones políticas y culturales de nuestras Antígonas, la ciudad se vuelve espacio de cuerpo teatral y escenario del diálogo justo de la ley primordial, por eso se considera espacio de agenciamiento de los ciudadanos; según Appleyard y Jacobs “The city has

⁷⁹ La actriz que representa el personaje es Nohora Ayala, quien repite parlamentos de la obra *Antígona* (2006) ‘Yo, Antígona, sobreviví al llanto, pero no pude sobrevivir al duelo de mi hermano’, teniendo en cuenta que, además de ser actriz, ella perdió a un hermano en la violencia colombiana.

always been a place of excitement; it is a theater, a stage upon which citizens can display themselves and be seen by others” (1987: 483). A ese horizonte de intercambios ciudadanos con la condición arquitectónica de la Plaza se suma el escenario político de los desaparecidos que se encuentran fuera de su contexto espacio-temporal (Virilio: 1980), pero que hacen referencia a un pasado distante del cuerpo de la memoria colombiana.

Así que, encontramos un elemento del escenario, la estatua de Simón Bolívar, que se funde con las protagonistas de la acción, entonces el lenguaje político recobra una nueva escenografía que se vuelve cuerpo cultural e históricamente significativo para los ciudadanos⁸⁰. Allí se reflexiona sobre el epicentro y, en el texto teatral, el desplazamiento ocurre de la periferia al centro, una acción que le permite a Ariza reconfigurar e incluso desterritorializar la Plaza de Bolívar, dándole nuevas estructuras y dinámicas estético-políticas.

2.2.2. Voz, cuerpo y figura femenina. La ciudadanía en escena

En el trascurso de esta acción teatral las voces corales se unen para configurar la desobediencia civil de miles de víctimas, se percibe un ambiente

⁸⁰ “Yet, the shift from speech acts to bodily acts implies consequences that mark a crucial difference between Austin’s and Butler’s respective definitions. While Austin emphasized the criteria of success/failure and subsequently inquired after the functional conditions for success (posing a fundamental problem for us with regard to Abramović’s performance), Butler investigates the phenomenal conditions for embodiment. She cites Merleau-Ponty, who does not regard the body merely as a historical idea but as a repertoire of infinite possibilities, that is as “an active process of embodying certain cultural and historical possibilities” (272). Butler stresses the performative constitution of identity that occurs in the process of embodiment, defining the latter as “a manner of doing, dramatizing and reproducing an *historical* situation” (272). The stylized repetition of performative acts embodies certain cultural and historical possibilities. Performative acts, in turn, generate the culturally and historically marked body as well as its identity” (Fischer- Lichte, 2008: 27).

de solidaridad que migra desde la Tebas lejana para in-corporarse⁸¹ en la voz de la heroína contemporánea; en términos de Dubatti (2008) la literatura en el cuerpo deviene teatralidad en acto y las Antígonas experimentan la acción política desde el cuerpo de la memoria que está en escena. En ese mismo punto, Brecht señala que en la *mise en scène* ‘el personaje es el espacio de las contradicciones de la sociedad’ (García, 1994: 220), lo cual nos recuerda que las corporalidades de nuestras Antígonas son texto mismo de la historia colombiana y en ese sentido, vienen a ser teatralidades historializadas que el público se encarga de analizar.

De esa manera, el cuerpo colectivizado transita en la Plaza, donde la memoria y los recuerdos empoderan significados históricos de los eventos colombianos. Athanasiou (2013) nos indica que la *polis* circula en medio de actos simbólicos que dan significado a los espacios urbanos, y en esa acción de resemantizar la ciudad los artistas se apoderan de las fronteras entre los cuerpos y la memoria de los mismos: “The artist performed in places where delimitations of memorability ‘take place’ and are archived in the body of the polis: [...] where the ordinariness of the memorialized public order is sustained and yet troubled by silent and silenced memories” (2013: 174)

En ese contexto, la cumbre de la acción escénica colectiva se convierte en llanto de Tebas; es una acción real y la ciudad se convierte en escena de performatividad ciudadana. Mientras la actriz grita “¿Dónde están los

⁸¹ “la letra en el cuerpo trasforma su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro solo es literatura cuando lo verbal – literario acontece en el cuerpo en acción. Por ello la literatura oral - origen histórico de la literatura – es en realidad practica de la teatralidad” (Dubatti, 2008: 136)

desaparecidos? ¿Dónde están nuestros muertos?” y alza el pañuelo rojo que dice ¿DÓNDE ESTÁN? el público reacciona y se solidariza con las mujeres. Todos preguntan ¿Dónde están? y el momento de denuncia se convierte en enunciación viva, es decir es *principio de cooperación en relación de solidaridad* (García, 1994: 175) con las víctimas del conflicto, en medio de la ceguera que tiene la ley de Tebas, la ley del Estado.

La obra pone de manifiesto que no siempre las leyes son justas. Antígona defiende las leyes no escritas. Las leyes de la sangre, del afecto; frente a las leyes, en este caso, masculinas y autoritarias de la guerra y del combate. (Ariza en Alzate 2011: 14)

La *Antígona* transmigrante⁸² viaja desde los anfiteatros griegos hasta los espacios urbanos de nuestra cultura contemporánea y en esa desobediencia civil explícita de la teatralidad se construye la relación moral de los y las ciudadanos (as). Arendt se refería a este aspecto así: “el desobediente civil, aunque normalmente disiente de una mayoría, actúa en nombre y a favor de un grupo; desafía a la ley y a las autoridades establecidas sobre el fundamento de un disentimiento básico y no porque como individuo desee lograr una excepción para sí mismo y beneficiarse de ésta” (1972: 83). Así, la desobediencia civil que

⁸² Transmigrante es el concepto que hemos retomado de Cornejo Polar (2011) que nos señala el carácter plural e híbrido de las identidades colectivas. A este mismo concepto de migración se podría relacionar el término *diferencia trans-ontológica* que resalta Madonado-Torres (2010) «trans-ontological difference to Emmanuel Lévinas. The sub-ontological difference has been elaborated, although implicitly, by Fanon. The coloniality of being makes reference to the two of them- since ultimately what lies ‘beyond’ is what is put in a lower position – [...] ontological colonial difference brings into view the reality that is defined by a differentiation between selves and subjects without ontological resistance”(108).

se configura en la propuesta de Ariza es una denuncia colectiva a la ‘verdad’ con la cual el Estado colombiano ha explicado y reparado a los sobrevivientes en su lucha armada contra civiles y políticos de ideologías socialistas o comunistas.

Las memorias del sufrimiento reconstruyen los rostros y los cuerpos dolorosos de quienes sobrevivieron, así como el padecimiento de otros frente a los trágicos acontecimientos. A su vez, las memorias remarcan los enormes pero infructuosos esfuerzos de esos testigos por rescatar a los heridos, intentos que se ven obstaculizados por los combatientes, indiferentes a las necesidades de ayuda humanitaria y a las acciones solidarias (¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad, 2013: 334).

Bajo ese contexto estético e ideológico, nuestras Antígonas personifican las miradas colectivas de muchos países latinoamericanos (Pianacci, 2008) como : *Yuyachkani* de Perú, *Rosas secas* de Ecuador, *Gambaro* de Argentina, entre otras; convirtiéndose en efecto polifónico de las ciudades tebanas en América. El movimiento de este colectivo se actualiza en el transcurrir de sus acciones, aspecto que difiere de la estética urbana de la ciudad, Makeham “In one sense, cities have a materiality and permanence wich performance does not” (2005: 157), de ahí que las *Antígonas* adquieran un carácter transcultural, pues parte de la estética del mundo contemporáneo se concibe en la polifonía social.

Entonces, la corporalidad femenina como discurso del *performance* adquiere una nueva perspectiva política y condiciona la ciudad en espacio de

arte y es arte a la vez. Mumford afirma “The city fosters art and is art, the city creates the theater and is the theater. It is in the city, the city as theater, that man’s more purposive activities are focused, and work out, through conflicting and cooperating personalities, events, groups, into more significant culminations” (1996: 94); en esa perspectiva, la culminación de una de nuestras Antígonas en la estatua de Bolívar es la acción que simboliza la verdadera democracia, refleja la memoria y corporalidad de duelos vividos que no han llegado a su final.

Desde esa *figura* del cuerpo de mujer se cuestiona el epicentro de la Plaza que agencia nuevas geografías políticas en la identidad espacial de la ciudad. En *Bodies that matter*, Butler (1993) se relacionan argumentos acerca de la performatividad y la identidad corporal⁸³, esta materialidad en la obra de Ariza es una muestra del discurso transgresor y creativo de una visión ideológica hacia el nuevo orden que reclaman las protagonistas.

El artificio corporal hace que los espectadores perciban a las Antígonas en su contexto histórico, por lo cual se genera una inestabilidad y confrontación frente a la ‘versión’ de los acontecimientos. Neveux a este horizonte plantea «[...] ‘donner a penser aux spectateurs’, nommer les causes des problèmes, [...] leur révéler leur condition de ‘prisonniers attachés dans la caverne platonicienne’ ou, [...] faire douter le spectateur [...]» (2013: 141). En ese

⁸³ “Butler’s latest book, *Bodies that matter* (1993), extends these arguments about the performativity of identity by casting them in a much more emphatically Foucauldian materialist frame. From its opening pages, Butler asserts that she began the book’s project trying to consider the materiality of the body, the constraints by which bodies are materialized as sexed, and how to link the materiality of the body to the performativity of gender” (Hennessy, 1994: 224).

sentido, la producción y la recepción se convierten en la performatividad del carácter ciudadano, tanto de los espectadores como de las actrices. De ahí que los carteles, siluetas y fotografías hacen parte de la práctica del ágora que tienen como escenografía y discurso el testimonio del cuerpo femenino, por ejemplo: las frases que dicen “Nací para compartir la vida” y “No nací para compartir el odio” que se instalaron alrededor de la Plaza.



Img. 10: Foto de Niki Kekos

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza>

Por otra parte, la corporalidad de indígenas (Img. 10) que se encontraron de color ocre, simbolizan la resistencia a la desaparición forzada de sus líderes. Este grupo social de acuerdo al proceso de restitución de tierras continúa en la lucha por sus derechos democráticos, tal como sucede con la comunidad Jiw del

Caño Ceiba y Caño Mina en el Meta⁸⁴. Tierras en donde se encuentran sus muertos y su principal actividad económica, esto quiere decir que el territorio de estos grupos es parte de la memoria histórica de este colectivo, el cual se encuentra lejano al Estado Moderno de la *polis*. En otros términos, podríamos afirmar que son grupos desterritorializados y desposeídos de sus políticas comunitarias en medio de una ciudad que aparentemente persigue el modelo de ‘progreso y desarrollo’. De allí que el ocre aluda a esa relación que se tiene con el cuerpo y la Tierra como un sólo elemento de reconocimiento a la corporalidad del indígena. Ellas reencarnan de nuevo la territorialidad que iniciaron con Ariza en el performance del año 2007 *Siembra y canto en la Plaza de Bolívar*.

En medio del camino teatral que traza este grupo de indígenas, el entorno de la Plaza parece una descuadrada instalación de carteles que sólo se enuncian a ellos mismos como si fueran arte de la muerte y la soledad, pero el público presente espera que el caminar se convierta en acción y que las figuras que enmarcan el escenario sean parte activa de la teatralidad urbana. Detrás de los carteles se esconden sus madres, hijas o esposas que no los olvidan y están presentes para continuar la lucha por la verdad y justicia.

⁸⁴ En la actualidad son reclamadas 80.000 hectáreas por grupos indígenas y afro colombianos. Aunque, la cifra podría aumentar si se considera que algunos grupos campesinos no se reconocen como indígenas, y en otros casos, los grupos indígenas no consideran el concepto de ‘propiedad privada’ parte de su acción política, pues asumen que el territorio es de todos, por lo tanto no se han organizado políticamente para la restitución del territorio, tal como sucede con los Nukak Maku en el Guaviare. Además, algunos grupos indígenas han sido desplazados y forzados a la inmersión en la vida ‘moderna’ lo cual ha generado que muchos grupos se encuentren en proceso de exploración lingüística, ya que no hablan español y el Estado desconoce su lengua, en esos casos se ha determinado grupo en ‘estado de indefensión’ <http://www.semana.com/especiales/restitucion-tierras/> 25 de agosto 2014.

http://restituciondetierras.gov.co/media/descargas/pdf_tomo2/etnic/t342.pdf 25 de agosto 2014

Posteriormente, en medio de los primeros parlamentos las mujeres de fucsia desatan sus pañuelos que dicen en letra mayúscula JUSTICIA, una de las primeras oleadas de unión que luego se revierten en el rostro de ellas para simular la ceguera, la misma que enloqueció a Creonte en Tebas. Esta imagen definitivamente denuncia la indiferencia del Estado, es la representación de la protesta no violenta en un contexto tan violento como el colombiano (Img. 11).



Img. 11: Foto de Lorie Novak

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza>

Este grupo interpela a los espectadores y les pregunta: “¿Quién se los llevó? ¿Dónde están los desaparecidos? A marchar todos y todas ¿Dónde los llevaron? Vinimos a la Plaza a buscarlos ¿Usted lo ha visto? ¿Usted?”, en esta teatralidad de cuestionamiento directo a los espectadores se reaviva el sentido de la indiferencia o tal vez vergüenza por la situación del país. De alguna manera, se genera en la memoria el desconocimiento por la verdad de los hechos, por eso la voz popular recupera imagen y se piensa “esto nunca me afectará”.

En esa nueva desterritorialización del *estar*, porque no se sabe dónde *están* los cuerpos, las preguntas de nuestras Antígonas convierten la estética del lenguaje corporal en imagen del pueblo y del Estado⁸⁵, ya que el movimiento desesperado de los personajes extraña a los espectadores y recrea una atmósfera de angustia por los desaparecidos.

Ariza condiciona este saber a sus prácticas cotidianas y afirma que “el performance es como un escenario donde yo puedo encontrarme con mi saber artístico con personas que provienen de otros lugares y juntos y juntas realizar unas acciones poético-políticas” Alzate (2011:3). Esta concepción de arte propone compartir con el público un saber que es llevado de manera estética al escenario, busca al público, comparte con él sus preocupaciones y no espera que el arte de la escena sea buscado.

Public spectacles, I have suggested, are the locus for the construction of communal identity. “Communities are to be distinguished”, as Benedict Anderson noted [...] Public spectacles provide an arena for such imaginings and function as a site for the mutual construction of that which has usually been thought of as “outer” (political reality, historical facticity). The terms *spectacle*, *drama*, *scenario*, and *myth* are not antithetical to historical or material “reality”. Rather, they are fundamental to political life, as the political theorist Antonio Gramsci notes when defining myth as a “concrete phantasy which acts on a dispersed and shattered people to arouse and organize its collective will. (Taylor, 1997: 29)

⁸⁵ “Her title signals the interrelationship of the body and the body politic, the force juncture of the personal and the political. “War years” are the most exigently political years, or perhaps they are the years when politics has failed.” (Smith, 1993: 139)

En ese transcurrir escénico, la justicia como fuerza política se ve personificada en las mujeres de torso desnudo, las *Erinias* griegas (Img. 12) quienes inician su recorrido en medio del entrecruzamiento humano. Caminan lentamente en medio del colectivo, toda la Plaza queda recorrida por la presencia de esas mujeres. Ellas pretenden restablecer el orden en lo justo, con su silencio auguran la desobediencia a la ley estatal y buscan la lucha por sus propias manos. El cuerpo libre de vestiduras es símbolo de un *Cuerpo sin órganos* (Deleuze y Guattari, 1973) en el espacio, sus torsos y los pétalos que riegan en el centro para formar una flor dan el fin a un ciclo de angustia y dolor. Ellas pertenecen a una fuerza semidivina que trata de romper con la impotencia que generan los crímenes de Estado, esta ciudadanía de la venganza se argumenta en la propuesta de la dramaturga desde el silencio, ya que estos personajes sólo comunican con sus acciones, pero no hay parlamentos.



Img. 12: Foto de Mateo Rudas

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/intervenciones-urbanas/item/121-09-patricia-ariza>

El complejo de relaciones que se teje en esta teatralidad, atribuye en la acción ciudadana de las protagonistas la reconfiguración de una polis como objeto inerte de la acción política que quieren nuestras *Antígonas*. Allí, la ciudad que se percibe durante cuatro horas es un reflejo estético y escénico de la realidad colombiana, Makeham argumenta a este aspecto “For the ancient Greeks, the idea of the city (the ‘polis’) was cognate with that of the citizen (or ‘polites’), the polis being the institution in which people normally lived their lives. To be ‘political’ then, meant be ‘of the city’, to be a human living in complex social structure with others.” (2005: 154)

Uno de los principales cuestionamientos que se generan en esta acción consiste en identificar cómo la acción ciudadana de la mujer en Colombia en el siglo XXI se ha vuelto una ritualización de las múltiples *Antígonas- un communitas*, que reclaman honrar a sus muertos y que siguen en la indiferencia civil. Esta intervención urbana toca aspectos muy profundos de la memoria histórica colombiana y aunque no es nuevo que pensadores como Hegel (1988), Kierkegaard (1988), Heidegger (2000), María Zambrano (1989), entre otros, retomen el mito de Antígona para explicar el presente, es importante diferenciar que el conflicto entre la ley del Estado y la ley humana en Colombia sigue sin resolverse, de ahí que la denuncia de Ariza sea el compromiso que tiene un artista en la construcción política y estética de la *polis*.

Ese lazo que une a la *Antígona* griega con la ley del Estado se arguye durante la nueva concepción de la ‘polis’; sin embargo, en la ciudad, las Antígonas enloquecen, su silencio las convierte en prisioneras del llanto y del

recuerdo. En esta intervención urbana se limpia el dolor y se alzan las voces de protesta, por esto el cierre del encuentro es el baño simbólico ensangrentado de los inocentes (Img. 13 y 14), en donde una mujer se levanta y derrama sangre sobre sí misma y sobre las siluetas blancas que nunca se han encontrado en la vida real, ella es la práctica urbana del desconsuelo. La mujer y los cuerpos se funden en uno, todo esto con el preludio del camino de cada integrante de la acción teatral a través de las siluetas de los desaparecidos, sin nombre y sin rostro, sin culpables ni inocentes, esas imágenes que a su vez son personajes del silencio.



Img. 13: Foto de Christian Ávila

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza>



Img. 14: Foto de Mateo Rudas

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/urban-interventions/item/121-09-patricia-ariza>

Los movimientos, danzas e incluso indicios rituales de clamor a los cielos se enlazan con la proyección histórica de los acontecimientos en medio de la interacción con el ciudadano; en términos de Turner la performatividad del rito permite enlazar a los protagonistas históricamente, pues ellos comparten una memoria: « The actors commonly share a world-wide, a kinship network, economic interests, a local past, and a system of ritual replete with symbolic objects and actions which embody a cosmology. » (1988: 139). En ese sentido, la frontera entre espectador y actor se debilita creando una sensación de cooperatividad, ya que no se evidencia límite entre la representación como efecto ficcional y la actualidad política del país que afecta a todo ciudadano.

Además, el distanciamiento entre el espectador y el actor en el teatro épico se daba por la presencia del foso, pero en la Plaza o Ágora que utiliza Ariza se pierde esa división espacial. Benjamin se refería a este vínculo en Brecht así: “El teatro épico hace justicia a una circunstancia a la que se ha prestado una atención menguada. Se trata de que se haya cegado la orquesta. El foso que separa a los actores del público, como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama [...]” (1998: 40)

En ese contexto, la historia, tradición y memoria colectiva de Colombia son los elementos que utiliza Ariza para darnos una versión de *Antígona*. Esta nueva *figura* que rompe con la idealización de la víctima y la coloca en un espacio vivo de interacción con la sociedad es una propuesta en donde las *Antígonas* se convierten en trasgresión corporal performativa de la subjetividad, la construcción de un YO colectivo⁸⁶ desde el mito griego resemantiza la corporalidad política de las ciudadanas.

El tema es que somos más un laboratorio que un simple colectivo de teatro. Este mito de Antígona no es una versión, es una visión de país. El gran desafío es mirar por qué se mantiene vigente a través de los años y de qué nos puede hablar a nosotros, Colombia, en el siglo XXI. De lo contrario, no valdría la pena. (Ariza en Alzate: 2011: 12)

⁸⁶ “Within performance theory, on the other hand, the preoccupation with citizenship and the polis –from Aristotle, Shakespeare, Machiavelli, Corneille, Racine, Diderot, down to twentieth-century theatrical innovators- opens up a pantheon of citizenscapes staged between master and slave, foreigner and citizen, city dweller and peasant, citizen and non-citizen...In twentieth-century nationalisms, the intersecting histories of national theaters and democratizing publics foregrounded theatrical activity within the state as a laboratory for experiments in public cultural citizenship” (Joseph, 1999: 14).

Las nuevas *Antígonas* rechazan la totalidad del drama desde el telón de una caja negra y salen a la luz pública, es decir, a la escena pública. Desde esta perspectiva, los nuevos debates acerca del performance o la nueva teatralidad ayudan a romper con la majestuosidad de nuestra heroína y la colocan en medio de los transeúntes de nuestras ciudades latinoamericanas, de esta manera se convierten en parte de la cultura ciudadana.

Nuestra Antígona urbana y pública es una continuidad del giro performativo de las ciencias teatrales que menciona Fischer-Lichte (2008), en donde se rompe con la estructura teatral tradicional y se reconstruye el carácter semiótico y estético que hace de esta teatralidad algo singular e irrepetible. Categorías tales como *acción* y *representación* tienen consigo nuevas dimensiones estéticas y políticas en esta propuesta de Ariza, las cuales se convierten en la frontera débil de la verdad y la verosimilitud en la escena ciudadana. Las teatralidades son apelaciones al derecho de la verdad, entonces salir a la Plaza pública es salir a la luz de la verdad, no olvidar, no dejar que los otros pisoteen nuestra memoria y nuestra historia.

Las actrices, víctimas de la violencia no dejan de ser sujetos de estética cultural en tanto se encuentran en la escena pública, pero tampoco dejan de ser “reales” cuando ellas mismas con sus testimonios son parte de la dimensión política del conflicto, es decir, en parte, la teatralidad de Ariza adquiere su sentido político cuando integra las voces de las *Antígonas* como fuerzas de polifonía entre el Estado y la estética de la sociedad civil. Desafía los estereotipos del olvido, crea imágenes poéticas y políticas y abre espacios al

cuerpo femenino en la Plaza pública de Bogotá, recreando corporalidades que nos hablan de la memoria política de la sociedad.

2.3 Soma Mnemósine. El cuerpo de la memoria (2013) de Patricia Ariza:

Hacia la restitución y reparación política de los cuerpos

El 9 de Julio de 2013 el gobierno de Colombia restituyó la personería jurídica del partido político de la UP-Unión Patriótica. El fallo, sin precedentes, reconoce que los dirigentes del partido fueron exterminados de manera selectiva, por lo cual no obtuvieron la representación necesaria en las votaciones del año 2002⁸⁷. En un proceso que lideró la Comisión Internacional de Derechos Humanos, por más de 10 años, se demostró que aproximadamente 5000 militantes del partido fueron ejecutados de manera extraoficial por grupos paramilitares y Fuerzas Armadas del Ejército (entre ellas grupos especiales de inteligencia, DAS, policía regular y policía secreta). Entre sus últimas investigaciones y fallos jurídicos del 20 de Octubre de 2014 se demostró que los asesinatos del candidato presidencial Bernardo Jaramillo (1955-1990), senador Pedro Luis Valencia (?-1987) y el dirigente José Antequera (1954-1989), fueron crímenes de lesa humanidad entre los 34 ataques que se realizaron en contra del partido⁸⁸.

En las múltiples investigaciones que se llevan a cabo en el genocidio del partido político se busca la reparación a las víctimas y búsqueda de la verdad de las

⁸⁷ <http://www.portalescena.com/2013/04/02/soma-mnemosine-el-cuerpo-de-la-memoria-homenaje-al-maestro-santiago-garc%C3%ADa/> 09 de Julio 2013

⁸⁸ <http://www.ultimahora.com/la-fiscalia-colombiana-declara-como-crimenes-lesa-humanidad-los-34-ataques-la-up-n840197.html> 20 de octubre 2014

ejecuciones, se busca un *por qué* que permita a la sociedad colombiana volver a tener confianza en el Estado. En ese contexto, Ariza reintegra a su *artivismo* una mirada crítica del genocidio que sufrió el partido político, ya que ella como sobreviviente personifica en la obra *Soma Mnemósine* (2013) la reinención dolorosa del duelo Nacional que se vivió desde 1985 cuando se fundó la UP con dirigentes de diversas ideologías socialistas y comunistas, entre éstas: las FARC -Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el PCC –Partido Comunista Colombiano.

El acertado título de la obra es en parte un homenaje a Santiago García, director y Fundador del Teatro La Candelaria, y un reconocimiento al esfuerzo que durante años lideraron Aida Abello y Jael Quiroga, militantes y abogadas de la UP, en las cortes internacionales para denunciar los crímenes cometidos contra sus compañeros políticos. La obra hace parte de una trilogía que cuestiona el cuerpo y sus representaciones, la primera obra *Cuerpos Gloriosos* (Agosto 2012) es dirigida por Rafael Giraldo; la segunda es *Si el río hablara* (Marzo 2013) dirigida por César Badillo; y la tercera es *Soma Mnemósine* (Agosto 2013) de Patricia Ariza. Las tres teatralidades tienen en común la visión crítica del Estado y el conflicto en Colombia, son obras que evidencian texturas políticas profundas e híbridas de la cultura latinoamericana.

El mismo título hace referencia a la *figura* clásica griega de Mnemósine, la titánide que personifica la memoria, y en la obra, este personaje se moviliza por diferentes escenarios de la Casa del Teatro La Candelaria. Allí se pueden identificar

cuatro escenarios principales como: el *patio principal*⁸⁹ (correspondiente al diseño colonial), el comedor, el segundo patio (o patio familiar) y el escenario principal del Teatro La Candelaria (la caja negra). En los escenarios se revive el cuerpo de los desaparecidos y en ese sentido *Soma* es epíteto de Mnemósine y configuran en el personaje una práctica cultural del camino que deben recorrer los sobrevivientes de la violencia en Colombia.

Entonces, se evidencia una acción política que confronta la idea clásica entre memoria y olvido, una oposición que resulta ser complementaria y deja como camino el recuerdo y la reparación de la verdad (Regalado, 2007). En otros términos, en el texto teatral se recuerdan hechos que tuvieron lugar en la historia colombiana, pero que han sido olvidados y podrían repetirse en la posteridad.

[...] Los individuos sólo pueden olvidar los hechos que tuvieron lugar en el transcurso de su vida; por eso cuando se afirma que un pueblo olvida se alude a que « [...] ciertos grupos humanos no logran –voluntariamente o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia, o bien a causa de alguna catástrofe histórica que interrumpió el curso de los días y las cosas – transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado » (Yerushalmi 1998b: 18; Todorov 2000 : 15-16). En consecuencia, el olvido –que es un fenómeno individual- podrá ser visto como colectivo sólo en función de una ruptura o interrupción del proceso de transmisión y recepción de la memoria [...] (Regalado, 2007: 87-88)

⁸⁹ Según Yantaco (2013) la casa colonial es un símbolo material del microcosmos y la identidad en los siglos XVII y XVIII, en ese sentido el patio (eje principal de la casa –Secchi, 1952) estaba en el centro de la casa colonial porque era el lugar en donde confluían todos los familiares y visitas formales a la casa, es decir, era espacio de socialización. Además, el *patio* fue un espacio diseñado por los árabes en España durante su invasión de más de ocho siglos, generalmente tenía una fuente de agua en el centro y un pequeño jardín que bordeaba las habitaciones y la fuente.

En esos términos, el inicio de la obra en el centro de la fuente de agua es escenario de nacimiento en donde *Soma Mnemósine* nos dice que viene como medium de los olvidados (Img. 15). Sus intervenciones vienen acompañadas de alguien que camina silenciosamente y sólo deja algunos sonidos de su caja musical. La puesta en escena es dinámica y el personaje interpela a los espectadores, se presenta y describe su acción tal como acontecía en el río Leteo que desembocada al Hades en la cultura griega clásica.



Img. 15: Fotografía tomada de la pantalla del reproductor

2.3.1. *Mnemósine* inversión de vida, cuerpo político de la memoria

En esta obra observamos que el cuerpo de una mujer continúa recorriendo los espacios de la memoria, lo cual nos señala la reconfiguración del recuerdo en el drama y nos confronta a la antítesis del cuerpo de la vida y la

muerte⁹⁰. Desde esa perspectiva, en esta migrante confluyen las corporalidades de los vivos y los muertos, pues ella se presenta como « medium de los olvidados »; es decir que asume la voz de «... los que bajan por el río sin nombre ni apellido. Tan sólo con un gallinazo de pie sobre sus espaldas... ». En estas líneas la *figura* Mnemósine corresponde a la tradicional imagen de la mitología griega⁹¹, ya que ésta se encontraba en el Monte Citerón y veía pasar las barcas al Hades, sin embargo, en Ariza los muertos recuerdan y avivan sus testimonios, mientras que en el mito griego los pasajeros de la barca bebían de las aguas del río para olvidar lo que habían hecho en vida.

En ese sentido, las múltiples visitas por el río de Mnemósine revierten la imagen del olvido y se reconfiguran como elementos de la memoria; por lo tanto, en nuestro personaje se construye un espacio fronterizo entre la vida y la muerte que desarrolla ampliamente la reinención poética del cuerpo político de la memoria en Colombia.

Yo creo que lo que el país tiene que sacar es una lección, como la que sacaron después de la segunda Guerra Mundial, después del Holocausto. Es que eso no se puede repetir en Colombia, es que no pueden matar a la gente por su pensamiento político y la gran lección es que tendremos que estar todos, que todos hacemos falta en

⁹⁰ Spicher hace referencia al nacimiento de la dualidad a la diferencia en la mitología griega mencionando el nacimiento de Gea y Urano, quienes luego dan nacimiento a las titánides (Théia, Rhéa, Thémis, Mnémósine, Phoebé, Téthys). « **De la non-dualité à la différenciation.** Quel sens peut-on donner aux récits cosmogoniques grecs et à cette série de générations spontanées et de naissances? S'agit-il seulement de légendes à caractère poétique? Le mouvement d'ensemble de cette naissance de l'univers est clair : c'est le passage du non-duel à la dualité, de l'union des contraires à la différenciation et du singulier au pluriel. Au commencement, les contraires sont réunis : le vide qu'est le chaos comporte à la fois le rien [...] » (2009 : 47)

⁹¹“É o dom de Mnemósine : conduzindo o cōro das Musas, confundindo-se mesmo com elas, preside a função poética. A Grecia arcaica da mesma forma que diviniza a função psicológica da Memória, diviniza a possibilidade de suas funções [...]” (Cerqueira, 2002 : 2)

Colombia. (Aída Avella, sobreviviente-exiliada de la UP (1996-2013), actual presidenta del partido político UP y ex-candidata a la vice-presidencia para las elecciones 2014 en Colombia. Documental *Colombia vive*)

A este aspecto Butler (2013) señala las manifestaciones de Las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina que reclaman a sus familiares más allá de la idea de una ‘Nación’. En sus reflexiones se analiza la amnesia como fenómeno social que ataca la democracia y niega la corporalidad de la memoria: «[...] the ‘madres’ –who include many people who walk with them, including men– refused to allow the ‘disappeared’ to become the disavowed losses of the nation. But they also give bodily presence to demand, ‘never again’ » (143).

En ese contexto, el mito griego critica las relaciones entre la moral y la razón⁹², ya que, en Ariza su propuesta estética se encuentra ligada a los procesos de restitución y reparación de las víctimas desarrollados en la actualidad en los diálogos de Paz en La Habana-Cuba, con las FARC y el gobierno colombiano. Por un lado, el Estado negando la impunidad, y las FARC asumiendo la verdad⁹³ y responsabilizando al gobierno de los ataques

⁹² Según Saïd « Les Grecs n’ont pas seulement créé une mythologie, c’est-à-dire assemblé et organisé en système une série de récits mythiques. Ils ont aussi inventé la mythologie au sens de ‘science des mythes’ : ils ont taché d’extraire des mythes le fond de vérité qu’ils contenaient, les ont critiqués au nom de la raison et de la morale, au contraire, sauvés par une lecture allégorique. Et les modernes, sans toujours le dire ou même le savoir, n’ont fait que reprendre leurs interprétations. » (1993 : 70)

⁹³ Ante los comunicados que se dan del proceso de Paz en La Habana-Cuba es importante tener en cuenta que los medios de comunicación de Colombia como *RCN*, *Caracol TV*, *El Tiempo*, *El Espectador*, entre otros, son parcializados y su información nunca llega a consolidarse verídica en el contexto colombiano. En contraste, se pueden observar versiones diferentes en cuanto al mismo evento en la cadena venezolana *TeleSUR* o *Cuba Visión Internacional* y *TV Martí Cubana*. Un ejemplo del manejo de la información que se da en este proceso se presentó en el caso de la visita del líder guerrillero Rodrigo Londoño alias ‘Timochenko’, quien logró viajar a Cuba con autorización del presidente Santos.

<http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impression.php?idx=244177> (EL MUNDO, Colombia)

armados a la población civil. De esta manera, observar el conflicto de reparación que viven las víctimas en la actualidad se convierte en motivación para la dramaturga, que recrea sus personajes a partir del teatro brechtiano: «el personaje es el ‘espacio de las contradicciones de la sociedad’ y el efecto de distanciamiento sería ‘el medio para explicar esas contradicciones’ » (García, 1994: 220)

Para Schechner (2006) el colapso de las categorías establecidas es el eje principal de la postmodernidad⁹⁴, en ese horizonte las teatralidades que resemantiza Ariza configuran el estatus de la sociedad en la vida artística evidenciando la débil frontera en la acción artística y la política. En otros términos, algunas interpretaciones simbolizan el drama social de los testimonios de las víctimas y a su vez configuran nuevas propuestas estético-políticas frente a la crisis de la restitución y reparación de las víctimas.

En el texto teatral Mnemósime introduce el duelo de una mujer, que sin nombre y apellido se dispone a compartir su pérdida con los espectadores. En ese momento se da una figura de inversión en la vida, pues la titánide, encargada de los muertos –*yo me llamo a mí misma como la encargada-*, da la

<http://www.infobae.com/2014/08/16/1588200-las-victimas-las-farc-confian-el-proceso-paz-como-unica-salida-colombia> (Cubana televisión, Cuba)

<http://www.telesurtv.net/news/Santos-resalta-transparencia-de-Dialogos-de-Paz-20140927-0062.html> (TeleSUR, Venezuela)

<http://www.martinoticias.com/content/se-reanuda-el-dialogo-de-paz-con-mas-cabecillas-de-las-farc-en-la-habana/78197.html> (Martí noticias, Cuba)

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14746238> (EL TIEMPO, Colombia)

⁹⁴ «Recognizing, analyzing, and theorizing the converge and collapse of clearly demarcated realities, hierarchies, and categories is at the heart of postmodernism. [...] From Palto and Aristotle forward, theorists have agreed that theatre ‘imitates’, ‘reflects’, ‘represents’, or ‘expresses’ individual actions or social life. [...] Representational art of all kinds is based on the assumption that ‘art’ and ‘life’ are not only separate but of different orders of reality [...]» (131)

palabra a otra mujer que nos narra los hechos de un desaparecido. Este personaje aparece en un extremo del patio y en la pared se encuentran delineados algunos objetos personales del familiar (Img. 16), las siluetas se convierten en materialidad del cuerpo desterritorializado. Sus imágenes evocan la presencia de ‘otro’ ausente en la historia, en efecto el personaje era su esposa y asume un rol de protección materna ante la memoria política de su compañero. Este gesto nos recuerda las manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo quienes además de representar el estatus de maternidad se vinculan en la historia argentina como líderes del cuerpo político de la memoria.

This was, the Madres made believe, a *private* matter, a *family* matter. If the personal had become political, and Madres had to take to the streets, it was not because they were feminist but because the military had blurred private/public distinctions by raiding homes and snatching children in the dead of night. (Taylor, 1994: 296)

En estos parlamentos la actriz enumera los objetos que pertenecieron al ‘otro ausente’ y describe cuidadosamente cada uno de sus recuerdos, entonces las siluetas son complementadas con los objetos maritales. Parte de ese cuerpo material que representa la ausencia son : una camisa, una pluma de pavo real, un espejo, el recorte de periódico, una radio, el libro que leía la noche que lo mataron, la foto de sus abuelos, un plato, una jarra, un pocillo, las herramientas de trabajo, una lámpara y un delantal. En esta estructura escenográfica se implican comportamientos escénicos del papel de Antígona que revive su

memoria a través de objetos materiales de su esposo configurando el *cuerpo-no-ausente*. Chanter se refiere a ese aspecto así: “[...] each time she enters the theatrical stage, inserting herself into a new political history, providing a commentary on the history of a people, embodying the hopes for the rebirth of a nation.” (2010: 83).

En ese sentido, los objetos recuerdan las vivencias de alguien muerto y se configuran como frontera entre la vida y la muerte; a partir de la escenografía sobresale una camisa que presenta vestigios de sangre, es decir, marcas de muerte que agencian el deseo de reparación y verdad. En esta figura la mayor antítesis se evidencia cuando la mujer dice que la camisa está limpia y sin manchas, *sólo queda la marca de los orificios de los disparos a quema ropa*⁹⁵; sus frases incitan en los espectadores el cuestionamiento del por qué la mancha de sangre sigue en la camisa, ante esta corporalidad (Villegas, 2000)⁹⁶ del ‘otro ausente’ se reconfigura el duelo que nos indica que no importa cuánto tiempo pase el crimen sigue ahí, está presente y tiene una política de emancipación frente a la tragedia ocurrida en el Estado.

⁹⁵ Expresión de países latinoamericanos, quiere decir que el disparo fue hecho de frente a la persona y a muy poca distancia.

⁹⁶ Al referirse a Ariza, Koré de Colombia y María Bonilla de Costa Rica, Villegas afirma « Dentro de estos grupos, el lenguaje verbal representa el instrumento por medio del cual el discurso en el poder ejerció su conquista y con el cual ha continuado sus procesos de dominio. El cuerpo pasa a ser el principal instrumento de comunicación teatral y el silencio o los silencios forman parte de los códigos comunicativos. » (148)



Img.16 : Fotografía tomada del reproductor

En esta dinámica de reconfiguración de los testimonios de algunas víctimas nuestra dramaturga agencia nuevas políticas de restitución de la verdad, articula el dilema entre la política de la consciencia y el saber de los hechos (Neveux, 2013: 134-150). En ese sentido, revela los aspectos que viven en soledad la mayoría de los colectivos de mujeres frente al duelo y teje una visión de los cuerpos políticos de la memoria que han sido desterritorializados por el conflicto armado.

Ese pétalo de la Unión Patriótica está regado en un 80% por el sudor, por las lágrimas, por la sangre de muchas mujeres. Por la soledad a la que la inclemencia que deja el genocidio contra la Unión Patriótica nos sometió a muchas mujeres...yo soy una mujer solitaria. (María Cardona, militante UP. Doc. « Mujeres de la Unión Patriótica » en *Hagamos Memoria*. Dir. Hollman Morris. 20 de Noviembre 2012)

A partir de la herida social que nos devela el personaje sus parlamentos se ven interrumpidos por la música preferida del ‘otro ausente’, entonces el

canto popular⁹⁷ en escena potencia el significado del duelo. En otras palabras, abre la espacialidad del momento hacia los espectadores, porque el personaje recorre rápidamente los pasillos en donde se encuentra el público, el cual se ve identificado con la letra de la canción. La salida de la actriz del escenario acrecienta el punto dramático en los espectadores, ya que la letra de la canción hace frente al cuerpo de la memoria de la víctima⁹⁸, por ello Mnemósine vuelve en escena y da paso a otros cuerpos.

En esta escena se recrea un espacio liminal en términos de Turner (1988), puesto que hay una inversión de la estructura social⁹⁹ frente a los personajes que delatan la ambigüedad de los acontecimientos violentos en el país. En efecto, los relatos denuncian diferentes formas en que se produjeron los asesinatos, por ejemplo: Mnemósine revela la forma macabra en que se descuartizaron algunos cuerpos «*Aquí un hombre busca sus huesos para armar su cuerpo y otro espera sobrevivir en la camilla hospitalaria*».

Este parlamento inicia el recorrido de un cuerpo en camilla que se encuentra empujado por otro de torso desnudo, luego se posan frente a una pared blanca en donde se proyectan las imágenes del personaje muerto que

⁹⁷ De todas las expresiones populares que se encuentran en Colombia, el Vallenato es una creación de la región del Norte del país, sus cantautores se consideran juglares que en el siglo pasado viajaban de pueblo en pueblo narrando historias. La canción *Alicia Adorada* de Alejo Durán menciona las pérdidas físicas del vínculo divino « como Dios en la Tierra no tiene amigos/ como él no tiene amigos que lo quieran/ tanto le pido y le pido ay 'ombe/ se llevó a mi compañera »

⁹⁸ La música es parte de los elementos rituales que rodean la vida del hombre y de la comunidad, en la obra la canción introduce nuevas víctimas y cierra un duelo. En ese contexto Schechner afirma « Ritual experiences are not always pleasant or fun. It can be terrifying to encounter group of forces and face memories, demonic or divine. [...] where they are forced through ordeals, some of which may be painful or bloody.» (2007: 71)

⁹⁹ « But the performances characteristic of liminal phases and states often are more about doffing of masks, the stripping of statuses, the renunciation of roles, the demolishing of structures, than their putting on and keeping on. Antistructures are performed, too. But, still within the liminal frame, new subjunctive, even ludic, structures are then generated, with their own grammars and lexica of roles and relationships.» (1988: 107)

habla desde su tumba. Estos hombres le comentan a los espectadores que están allí para buscar sus huesos desaparecidos, sin embargo, el elemento audiovisual que utiliza Ariza para introducir el testimonio del desaparecido es parte narrativa de la red social que se teje con el cuerpo de la memoria, ya que estas imágenes se ven mezcladas con escenarios violentos del contexto colombiano, como los militares disparando, los desplazados huyendo de las ciudades y la vista aérea desde un helicóptero del campo. En ese sentido, el hipertexto simboliza no sólo le *figura* viva del muerto, sino que adquiere un sentido *aurático*¹⁰⁰ (Benjamin, 2010) del mismo; además reconstruye un trazo narrativo de la memoria que todos los familiares buscan *¿Qué pasó? ¿Cómo ocurrieron los hechos?*

Los múltiples cuestionamientos frente a las masacres se enfrentan a una respuesta parcial de la verdad, porque el cuerpo proyectado es el mismo que se encuentra en la camilla recordando; es decir que son uno y dos a la vez, es la memoria de lo que se vive y se siente, es un cuerpo artificial que niega sus excreciones mortales. En términos de Deleuze & Guattari podríamos afirmar que es cuerpo desterritorializado que relativiza la muerte y la vida: « On a ainsi un blocage des machines de déterritorialisation sur un corps molaire artificiel sans organe, un décollage *relativisé* de la pulsion de mort, une ritualisation locale... Ainsi est nouée une nouvelle *alliance molaire* perverse et est refoulée une *filiation moléculaire*. » (2004: 130)

¹⁰⁰ « Définir l'aura comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il", c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s'oppose à proche. C'est qui est *essentiellement* lointain est inapprochable » (19)

Posteriormente, los dos cuerpos se retiran de la escena y se proyecta la imagen de Santiago García, fundador del Teatro La Candelaria, quien da la bienvenida a los espectadores de la obra *Soma Mnemósine, cuerpo de la memoria*. En general, se podría afirmar que el uso del medio audiovisual es imagen narrativa del texto teatral que agencia rupturas y transgresiones del tiempo lineal en el relato, puesto que en un primer momento lidera las funciones *asclépicas*¹⁰¹, y luego proyecta la imagen de García, un personaje que no se relaciona en ese momento con los hombres que buscan sus cuerpos.

La propuesta tiene que invitar al público a dejar de lado una rígida concepción lógica de la realidad y entrar a un mundo de fantasías donde a través de espejos, imágenes evanescentes y sugerencias pueda acercarse a los temas que sobre la vida y el carácter contradictorio de la felicidad está tratando de encarar la obra. (García, 1994: 69)

En ese horizonte la teatralidad evoca diferentes momentos que ha vivido el colectivo de La Candelaria y usa el hipertexto para desestructurar la memoria, ya que la historia se ha configurado como una división tripartita entre pasado, presente y futuro. En esta obra Ariza despliega estrategias discursivas que promueven en el público el ejercicio continuo del recuerdo, pues se translada la historia del presente, a la memoria histórica constantemente.

¹⁰¹ El término hace referencia a Asclepio o Esculapio dios griego engendrado por Apolo que curaba a los enfermos y sanaba a los muertos. «Asclepio no sólo curaba enfermos, sino que además Atenea le dió dos redomas de la sangre de la gorgona Medusa, con la extraída de su lado izquierdo podía matar instantáneamente y con la extraída de su lado derecho podía resucitar a los muertos, esto último irritó a Hades (Plutón) porque venía a menguar la población de su reino, quejándose con Zeus, éste fulminó al médico-dios con un rayo, convirtiéndolo en la constelación llamada *Serpentario*» (Murillo-Godínez, 2010: 610).

Gumbrecht (2003) se refiere a este aspecto y afirma que la consciencia es una construcción temporal, por ese motivo el hombre no ha dejado de percibir el mundo en tres tiempos, los cuales relacionan al espectador en esta obra como observador en el presente que se pone ante la *figura* que denuncia el pasado de Colombia. Este hecho causa según Regalado (2007: 106) un efecto perturbador que cambia las percepciones que se tienen con respecto al pasado. Además, Ariza rearticula el debate y asume el duelo que causó el exilio por el exterminio de la Unión Patriótica: “Yo intento recrear en el teatro algunas imágenes, porque es muy difícil. Yo apenas hasta ahora puedo volver a hablar de esto. Yo duré muchos años sin volver a hablar de eso. Quedé muy afectada. Ahora puedo hablar.” (Mujeres de la Unión Patriótica, 2012)

Estas cuestiones entre la memoria política y la historia implican una confrontación de la consciencia en los espectadores, así que en este teatro se reactualizan los hechos del pasado: los asesinatos y la desaparición forzada de las víctimas. Sin embargo, el texto teatral que propone Ariza es diferente a la toma de consciencia en el teatro, porque la función moralista del drama se queda en el mejoramiento espiritual y aleja las dimensiones políticas del ciudadano¹⁰².

En ese sentido, las confrontaciones a la conciencia no son instrumentalizaciones a la victimización, puesto que el cuerpo de los desaparecidos y asesinados tienen voz y presentan una acción política que se

¹⁰² « Car la frontière est ténu entre la prise de conscience et la prise de bonne conscience; et nombre de spectacles semblent bien avoir substitué à la conscientisation politique une conscientisation morale, sinon moraliste » (Neveux, 2013: 145).

cohesiona con la realidad del país. En esa obra las acciones escénicas denuncian cuerpos sin territorios, sin identidades, sin órganos, que vitalizan la frontera liminal de la vida y cuerpo político de las víctimas. Es parte de la realidad colombiana, pero no es documento ni teatro documental, aquí vemos la estética bajo la mirada polisémica de los mitos griegos, una visión que le permite a los espectadores enfrentarse a las segregaciones de la verdad y reparación del conflicto armado.

A partir de ese contexto encontramos en la siguiente escena a Mnemósine que canta y se mezcla con el público¹⁰³, camina de un lado para otro y habla en dos idiomas diferentes. Sus intervenciones están acompañadas del sonido de un acordeón y quien lo interpreta es el cuerpo muerto de la camilla; es decir que se transgrede el estado de la muerte y el pasado deviene en presente. Asimismo la inversión de la vida reclama un cuerpo político para buscar, ya que Mnemósine interpela al público y dice que *hay cuerpos errantes, cuerpos que faltan*.

Con referencia a los cuerpos desaparecidos por el Estado encontramos la relación con lo que plantea Virilio (1980), Duvignaud (1975), D&G y Butler y Athanasiou (2013), ya que la destrucción radical del ‘oponente’ sólo evidencia la unificación de pensamiento en las sociedades; sin embargo, se acude a la figura del Estado o *polis* para justificar el crecimiento masivo de la defensa del orden público.

¹⁰³ En general el nuevo teatro busca eliminar la relación material que se realizaba entre el público y el escenario, la tradicional *fosa griega* que apartaba tanto semántica como espacialmente las acciones de los actores de las recepciones de los espectadores. Este mismo fenómeno se presenta en las intervenciones urbanas o teatralidades contemporáneas (Villegas, 2000).

Ces systèmes ont pris la croissance au sérieux. Plus précisément, ils ont utilisé comme principe moteur de l'État la destruction radicale impliquée par la croissance, opérant la liquidation cynique de toute forme marginale, « oposante » ou simplement « différente », réduisant les groupes, les classes, les individus à l'état de larves identiques entre elles, les individus au rôle de consommateurs (Duvignaud, 1975: 175).

En esta escena aparece Ariza como personaje, aunque no habla, lleva un parlante que reproduce su voz y alerta a los espectadores: ‘‘Esto no es más un teatro, sino un mapa de la memoria viva de muerte’’. El espacio reducido de la escena fragmenta los dos tiempos de la historia: por un lado el pasado que deviene presente en vida de un muerto, y por otro, Ariza que reproduce su voz del pasado en el presente del texto teatral. Ambos se contraponen temporalmente, fragmentan la obra para cohesionar realidades distintas y olvidadas.

Con referencia a esta antítesis entre el pasado y presente de la memoria en los países latinoamericanos, Guevara (2014) analiza el caso de la Nicaragua postrevolucionaria, Taylor (1994) el caso de las Madres en la postdictadura en Argentina, Padilla (2005) el caso de Chile después de Pinochet, entre otros investigadores que analizan los procesos sociales de algunos países que evidenciaron un régimen dictatorial. Sin embargo, en Colombia los crímenes superan las cifras de Chile, Argentina o Nicaragua y fueron realizados durante gobiernos aparentemente ‘‘democráticos’’¹⁰⁴. En otros términos, la obra nos

¹⁰⁴ En Colombia uno de los gobiernos que inició la persecución armada contra los grupos liberales y comunistas no desmovilizados fue el presidente Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), considerándose un gobierno de dictadura. Posteriormente en 1957 durante algunos meses el poder lo asume una Junta Militar que da paso al Frente

confronta a la ambigüedad de la política de Estado de manera crítica, mas no victimizadora, a los procesos de reparación y restitución de las víctimas en un Estado de Derecho¹⁰⁵. En otros términos, los cuerpos desterritorializados agencian la perspectiva de reparación a la verdad que el Estado asumió por el genocidio de la UP en la Corte Interamericana de Derechos Humanos, es decir que esta obra es reconocimiento político a los cuerpos desaparecidos que nos presenta Menmósine.

En ese contexto, Mnemósine continúa su recorrido e invita a los espectadores a seguirla, así que una nueva escena se abre a los espectadores quienes con su caminar en la Casa-Teatro movilizan dinámicas de la memoria. Se proyectan diferentes imágenes en las paredes, algunos audiovisuales son testimonios de víctimas y tumbas sin nombre, por lo cual los espectadores deben mirar a diferentes costados y desde diversas perspectivas. Aunque la escena es invadida por los espectadores como figura de protagonismo y catársis aristotélica ante el espacio de la memoria, los actores se abren paso entre el público y alguien interpela: “Este es el lugar de la memoria. Señores y señoras hagan sus apuestas antes que comience el olvido”.

El discurso ante el olvido viene personificado por la voz en *off* de Ariza, quien repite en 3 oportunidades las frases y en ese horizonte se genera una frontera entre la realidad del personaje y la realidad de la dramaturga-activista.

Nacional (iniciativa de Paz en donde liberales y conservadores se turnan el poder 1958-1974). Véase Urán (1983) y Ayala (1996).

¹⁰⁵ Según Marshall (2010) el Estado de Derecho “se caracteriza en general por una cierta incomodidad de cara al fenómeno de dominio político. De manera general, puede sostenerse que su búsqueda va dirigida a limitar y restringir el poder del Estado en favor de la libertad de los individuos”.

De igual manera, el espacio se convierte en polifonía de las víctimas, ya que los espectadores se ven enfrentados a una serie de proyecciones en diferentes costados del escenario; estas imágenes audiovisuales retoman fragmentos de los testimonios de los sobrevivientes al conflicto armado, lo cual evidencia la doble acción de los personajes en escena. Esta aproximación hace referencia a lo que Schechner (2006) describe como “restored behaviors” o “twice-behaved behaviors”¹⁰⁶, en otras palabras la puesta en escena desplaza los conocimientos previos de los espectadores en torno a la ficción y la realidad del país, porque algunos actores también han vivido la persecución ideológica por parte del gobierno.

En esta perspectiva, la obra propone un significado estético-político que relaciona las voces del conflicto desde diferentes actores, ya que los muertos, las tumbas y los sobrevivientes a las masacres hacen parte de las identidades que dejó la desterritorialización de los cuerpos. Entonces, el sujeto-actor se configura en cuerpo estético que agencia los recuerdos y construye la memoria histórica de Colombia.

La polifonía del texto interroga a los espectadores sobre la relación entre la ficción y reparación de las víctimas, puesto que en escena se confrontan las versiones de los personajes dejando en evidencia el conflicto a la violación de los derechos humanos y culturales que ha permitido la sociedad. En ese contexto, la guerra es parte de todos, por eso las reacciones de los espectadores

¹⁰⁶ “Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell the stories. Performances- of art, rituals, or ordinary life – are “restored behaviors”, “twice –behaved behaviors”, performed actions that people train for and rehearse.” (28)

despiertan otro discurso cultural frente al silencio y el olvido que tienen los ciudadanos.

Frente a este debate en torno a la realidad social y autenticidad del teatro, Neveux (2013) afirma que el teatro político no es fotografía de la “realidad”, sin embargo, interroga la espontaneidad de las acciones y pone en debate la prejerarquización dramática de la propaganda política en escena, por eso las obras agencian la curiosidad ciudadana de los hechos históricos, tal como lo observamos en *Soma Mnemósine*.

C'est elle (la façon illusoire) qui donne la mesure de la nécessité scénique, voire de la légitimité de celle-ci. Et, en effet, une recrudescence de thématiques sociales qui mettent en jeu des “exclus”, des “victimes” (des guerres, du monde, de la misère) caractérise alors le théâtre politique. (93)

Además, la intervención de Ariza como “sobreviviente del genocidio de la UP” en una de las proyecciones induce a los espectadores a corroborar la versión de los hechos ilusorios con la realidad histórica de los años 80 en el país. Desde esa mirada, el público inicia el recorrido de la memoria en las noticias, documentales y manifestaciones políticas que se dieron en el exterminio del partido político a finales del siglo XX. Eventos que marcaron la historia y se reviven en la actualidad ante la restitución jurídica a los miembros del partido, por lo tanto, esta frontera que se teje entre la vida y al muerte, la memoria y el olvido, son inversiones de sentido a la vida, o transgresiones de la muerte a la vida, por lo cual, *Soma Mnemósine* revierte las condiciones de

Ismene que aboga por el olvido (Vignolo, 2009) convirtiéndose en cuerpo político de la memoria en Colombia.

2.3.2. *In-corporación de la memoria histórica, memoria de vida y lucha en la voz de Patricia Ariza*

El debate permanente entre la acción escénica y la acción ciudadana tiene diferentes perspectivas, sin embargo, las redes que se presentan en el arte o activismo “artivisme” (Neveux, 2013) se vuelven imperceptibles en *Soma Mnemósine*, ya que en el texto escénico Ariza se presenta en dos tiempos: el pasado en proyección audiovisual y el presente en *cuerpo sin órganos* en la escena (Img. 17). La *figura* combativa de la cultura y el compromiso social se unen en el personaje que recrea las motivaciones políticas que llevan a la dramaturga a un cuestionamiento en torno al país y al proceso de creación que ha construido por más de 30 años.

Soy Patricia Ariza (voz en off del personaje en escena). Estoy aquí con todas mis señales particulares. Estoy aquí en este teatro, desde el principio, desde el primer día, estoy aquí todos los días, todo el tiempo (camina en medio de los espectadores en escena y entrega rosas). –Yo te daré una rosa.

(Patricia Ariza en proyección audiovisual) Soy sobreviviente del genocidio de la Unión Patriótica. (música del vallenato *los caminos de la vida*, imágenes de Bernardo Jaramillo¹⁰⁷ cuando denunció la persecución política de la UP)

¹⁰⁷ Candidato presidencial de la UP asesinado el 22 de marzo de 1990 en el Puente Aéreo de Bogotá.



Img. 17: Fotografía tomada del reproductor. Ariza proyectada como sobreviviente de la UP

Las anteriores secuencias escénicas restituyen la verdad del genocidio, puesto que lo sucedido puede ser contado en estos tiempos debido a las condiciones políticas que se dan ante los diálogos de Paz con las FARC y la restitución jurídica al partido político UP. La presencia en escena de Ariza como personaje entregando rosas revive el himno de la UP, letra que reitera el símbolo de cooperación y *communitas* con los espectadores.

Desde este horizonte, las posteriores intervenciones retoman las versiones de las masacres y desapariciones, por eso al salir de escena la actriz-personaje, sus pasos se convierten en memoria histórica que revive la lucha de los desaparecidos, de los *cuerpos-no-ausentes*. El recorrido de Ariza lo sigue Soma Mnemósine quien se *in-corpora* empujando la camilla del muerto y haciendo las labores de médico. En otras palabras, el camino de Ariza-

personaje agencia las memorias de otros y moviliza las corporalidades políticas de las víctimas.

Según Diéguez (2007) el arte en Colombia tiene nuevas ‘cartografías estéticas’ y desdibuja los lineamientos aristotélicos que reducen la acción escénica al actor-ilusorio; en ese sentido, consideramos que la propuesta de Ariza se inscribe en la *cartografía de las identidades* en donde observamos cuerpos y voces perdidas por el abandono de la justicia en Colombia. Por eso ingresa un cuerpo NN¹⁰⁸ en camilla y en torno a este se generan intervenciones lúdicas que colocan al espectador en tono irónico frente a las múltiples muertes que quedan inconclusas en Colombia.

Como se mencionó anteriormente Soma Mnemósine presenta funciones *asclépicas* y en esta escena analiza cada uno de los objetos que el cuerpo trae consigo, es parte de la reconstrucción de la memoria e identidad del cuerpo mismo. Algunos de estos elementos se relacionan con la prensa escrita, pues se ve un recorte de periódico en el cuerpo y a partir de éste se afirma: “No alcanzó a ser noticia, tan sólo una mención en la segunda columna”. En esta frustrada publicación se observa la indiferencia y opacamiento que generan algunas masacres en los medios de comunicación en Colombia, ya que la mayoría de los crímenes eluden las versiones oficiales del gobierno y se restringen a algunas cifras “importantes” de acuerdo al número de muertes de la masacre.

¹⁰⁸ NN son las abreviaturas a no-nombre y se le atribuyen a los muertos que se encuentran sin documentos de identificación. Generalmente el reconocimiento de los cuerpos es un proceso lento, caro y en el cual se sufre de falta de información, por lo cual muchos cuerpos de NNs son enterrados en fosas comunes y nunca se logra reconocer su identidad.

En otras palabras, afirmaríamos que el número de muertes y la localización geográfica de la masacre son características que se tienen en cuenta para la publicación continua e investigativa de los medios masivos de comunicación. Por lo tanto, en esta obra encontramos la noticia escrita como *mediación*¹⁰⁹ de la imagen democrática del país, en donde la relevancia del crimen se determina por la aproximación a las ciudades principales y a los representantes del gobierno.

En ese horizonte, la desmitificación de los *mass media* delata la manipulación de la información pública y el montaje que realizan los militares frente a la población civil, ya que el muerto era un campesino y su crimen se cometió con la colaboración de las Fuerzas Armadas¹¹⁰. Por lo tanto, la recreación escénica crítica la *hegemonía* de las versiones oficiales en la prensa escrita en Colombia, concepto que Laclau y Mouffe (2001) han analizado como el conjunto de fuerzas políticas que pertenecen al terreno de la contingencia histórica¹¹¹. Fuerzas que en Latinoamérica se evidencian en la lucha continua de sectores políticos con ideologías socialistas o comunistas desde mediados del

¹⁰⁹ Para Barbero (1987) (2004) la masificación de los medios colaboraron en la construcción de la imagen del Estado-Nación de las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, al criticar la prensa misma en la obra se revierte el sentido de desconocimiento frente a las múltiples masacres que se dan en el país y edifica una apropiación cultural subalterna, es decir una *mediación*, a las imágenes de la indiferencia a la realidad del conflicto armado. « **Nuevas estructuras de poder y dispositivos de propiedad.** Dos son las tendencias más notorias en este plano. Una, la conversión de los grandes medios en empresas o corporaciones multimedia, ya sea por desarrollo y fusión de los propios medios de prensa, radio o televisión, o por la absorción de los medios de comunicación de la parte de grandes conglomerados económicos; y dos, la desubicación y reconfiguraciones de la propiedad. » (2004 : 19-20)

¹¹⁰ Aunque en escena no se menciona que el muerto haga parte de los asesinatos selectivos por el gobierno, podremos inferir que la mención a masacres como las de Segovia y Mapiripán en la obra son una evidente remembranza a la implicación de fuerzas del Estado en crímenes a la población civil.

¹¹¹ « [] The concept of hegemony fills a space left vacant by crisis of what, according to Plekhanov's 'stagist' conception, should have been a normal historical development. For that reason, the hegemonization of a task or an ensemble of political forces belongs to the terrain of historical contingency. » (48)

siglo XX, tal como se puede interpretar en el restablecimiento de relaciones diplomáticas oficiales entre Cuba y Estados Unidos en la actualidad, después del bloqueo económico que se impuso a la isla desde 1962, o la nueva presencia socialista de gobiernos en Nicaragua, Venezuela, Ecuador, Uruguay, Argentina y Bolivia.

Por otra parte, la intervención quirúrgica en el cuerpo en escena tiene a su vez una proyección de lo que se construye en el torso de la víctima, lo cual nos indica que hay una desterritorialización temporal de dos presentes en la misma escena; puesto que la acción teatral es reiterada y busca la identidad del muerto que sigue sin nombre. En ese contexto, se hace alusión al presente del debate político que sigue el país en los diálogos de paz, donde se busca la verdad de muchos cuerpos sin identidades para reparar a las víctimas.

Estéticamente se observa un corazón que delinea la forma del Sagrado Corazón de Jesús¹¹², un ícono que ha sido usado por la marca oficial de la propaganda turística “Colombia es pasión” (Img. 19), pero que incluye en el interior fotos de líderes políticos asesinados (Img. 18). En la creación de esta imagen se problematiza el sacrificio y la sangre que han derramado miles de colombianos en ejecuciones ilegales y selectivas, por lo tanto en esta marca corporal que se le hace al personaje se materializa la memoria de lucha constante por los que reclaman justicia.

¹¹² El 8 de Enero de 1952 bajo el gobierno de Laureano Gómez se expide la ley No. 1 que Consagra oficialmente la República de Colombia al Sagrado Corazón de Jesús. Algunos investigadores debaten las implicaciones católicas y estéticas de la imagen religiosa en el conflicto del país, uno de estos encuentros se dió con Alejandro Jaramillo, Eloísa Jaramillo, María Jimena Dussán, Vladimir Flórez, Alberto Bejarano, Paola Chaves y Roofl Abderhalden en el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Políticas en Bogotá, agosto 2009.



Img. 18: Fotografía tomada del reproductor.



Img. 19: Logo de Colombia es pasión.

También hay una continuidad histórica que se teje en la obra, porque al salir de escena Soma Mnemósine con su ayudante, el muerto se levanta y le da a la mujer Wayúu¹¹³ un puñado de tierra¹¹⁴, es decir, la voz de la memoria histórica va de un campesino a otro. De igual manera, la mujer le da un acordeón e interpela a los espectadores “‘Esto va con mucho cariño para aquellos que no están aquí, pero no, sí, sí están, están aquí (señalando el corazón) ’”; inician un canto vallenato que afirma el desconcierto por el futuro de estas comunidades: «Voy navegando por este mundo sin rumbo fijo [...]»¹¹⁵.

Esta reinención del duelo trae consigo la *figura* de Antígona que nos recuerda la memoria de la vida, porque la mujer indígena a través del canto declara la búsqueda de su familiar. En otras palabras, *in-corpora* la memoria de vida de quien murió, problematizando el sentido de la muerte y la vida, con

¹¹³ Los Wayúu son indígenas campesinos que se ubican en el Norte de Colombia, algunas rancherías de esta comunidad se extienden hasta las tierras de Venezuela (Vásquez, 1991).

¹¹⁴ La tierra representa el campo y los campesinos, quienes han luchado por su territorio. La materialización de la tierra hace referencia a las luchas populares que se organizaron en el Sur de Colombia y de las cuales hacían parte en el partido político UP.

¹¹⁵ Vallenato *Diana* de Diomedez Díaz.

referencia a este aspecto Holland (2010) señala “[...] feminists speak specifically as feminists only insofar as their speech, like that of Antigone, remembers and memorializes their ‘material beginnings in the original home of the mother.’” (31)

Siguiendo la participación de otras memorias de vida en el texto teatral, se relacionan algunas masacres en la obra, por ejemplo, Ariza-personaje sale en escena y camina lentamente de un lado a otro del escenario y detrás de ella caminan otros cuerpos, entre ellos Mnemósine. En su intervención recrea el testimonio de uno de los sobrevivientes de la masacre de Segovia¹¹⁶; sin embargo, las imágenes de los ataques aéreos (Img. 20) que anteceden el paso de los caminantes rememoran algunos bombardeos a las Autodefensas Campesinas en los años sesenta en Marquetalia (Tolima), El Pato (Caquetá), Guayabero (Tolima), Riochiquito (Cauca) y Sumapaz (zona rural de Bogotá), acciones militares que atacaron a grupos campesinos liberales que se defendían del conflicto bipartidista de los años cincuenta.

En medio de la memoria histórica que reconfigura la obra es importante aclarar que algunos movimientos de guerrillas liberales de los 50 luchaban en defensa de los asesinatos que realizaban los conservadores en los pueblos. Sin embargo, en un acuerdo de paz firmado con el gobierno se suponía que la inclusión ciudadana de los liberales se haría visible en la representación política de los mismos, estrategia que se vió marcada por los posteriores asesinatos a los caudillos liberales entre ellos : Jorge Eliécer Gaitán, liberal

¹¹⁶ 11 de Noviembre de 1988, Segovia- Antioquia.

asesinado en Bogotá el 9 de abril de 1948 y de quién se hace mención en la obra¹¹⁷; y Guadalupe Salcedo, guerrillero liberal de los llanos y asesinado en Bogotá el 6 de junio de 1957, a partir de este personaje el Teatro La Candelaria tiene una obra, *Guadalupe años sin cuenta* (1991).

Por lo tanto, las diferentes estrategias de acercamiento a la paz en Colombia han conllevado a los movimientos insurgentes a reorganizarse y defender su territorio en la década de los 60. Fenómeno que se radicalizó en el campo como Autodefensas Campesinas y que posterior a los bombardeos, anteriormente señalados, se convirtieron el 27 de mayo de 1964 en lo que hoy se conoce como FARC-EP¹¹⁸, organización armada que por segunda vez está negociando la Paz con el gobierno colombiano en Cuba.

Se intentó llegar a la paz, infructuosamente, por primera vez cuando las FARC, parte del partido político UP en los años 80, fueron masacradas en ejecuciones como las de Segovia en donde murieron 43 personas. Por eso, cuando Ariza-personaje dice: «Cayeron ríos de sangre por el pueblo de Segovia, cayeron más de 40 esa noche.» se hace referencia a la violencia con que el Ejército y los paramilitares han atacado a la población civil, porque es evidente que los líderes de las FARC sobrevivieron a múltiples ataques armados, así que la mayoría de las víctimas son civiles y murieron como civiles y no como guerrilleros. Hubo otra negociación a finales de los 90 que fue rota, entre otras razones, por las presiones del ala “dura” del Ejército Nacional, por

¹¹⁷ Este hecho desató la mayor etapa de violencia en Colombia y se conoce como el Bogotazo, Braun (1987) y Alape (1983).

¹¹⁸ Documental *Hagamos memoria. 50 años de las FARC*. Junio 2014.

las acciones de los paramilitares y por la persistencia de ataques contra civiles por parte de la guerrilla.

A este contexto histórico se suman muchas polémicas de los diálogos de paz en la actualidad, por ejemplo, las FARC pide que se incluya a Ricardo Palmera alias Simón Trinidad a la mesa de diálogos en La Habana, pues fue líder en la UP como representante de las FARC en los diálogos de paz de 1985¹¹⁹, quien decide devolverse a la lucha armada debido a los constantes asesinatos a los representantes de la UP en los 80 e inicios de los 90; sin embargo, se encuentra en estos momentos en Estados Unidos extraditado y condenado a 60 años de prisión. Asimismo, muchos líderes de la UP beneficiados por la amnistía de 1982, como Alfonso Cano secretario de las FARC (muerto en combate), fueron desaparecidos y en la actualidad se desconoce dónde están los cuerpos.

Img. 20: Foto tomada del reproductor. Escena que representa los ataques aéreos en el campo. La obra *Soma Mnemósine* fue representada en el Festival de Teatro de La Habana-Cuba en 2013 y las FARC y el gobierno colombiano se encontraban en primera fila.



¹¹⁹ « Farc pide reintegro de ‘Simón Trinidad’ a diálogos en La Habana » en *Revista Semana*. Bogotá : 18 de enero 2014.

Estas reconstrucciones simbólicas de todas las masacres y desaparecidos en la obra es una muestra de cómo la dramaturga *incorpora* en su propuesta artística la historia, la vida y la lucha de las ideologías liberales-socialistas en Colombia en el cuerpo de Soma Mnemósine, cuerpo que Ariza-personaje recrea y agencia en nuevas propuestas corporales y políticas, porque como se menciona en la puesta en escena: “ respuesta está en el cuerpo”. En ese horizonte, los cuerpos desterritorializados son los que tienen las marcas de las heridas, cuerpos que Ariza reconfigura en el contexto artístico de la escena, una creación *ácida y placentera*¹²⁰ que ha construido por más de 30 años y que la hizo merecedora del *International Theater Award. Theater of Women* en Nueva York el 27 de octubre de 2014.

¹²⁰ Palabras de Santiago García-personaje en la obra Soma Mnemósine. « Ustedes que enterraron mi cuerpo. Yo me les enfrento con la creación ».

CAPÍTULO TRES

3. Nohora Ayala: afectos y memorias corporales una propuesta estético-política

« Yo, Antígona sobreviví al llanto,
pero no pude sobrevivir al duelo de mi hermano »
Mujeres en la Plaza de Ariza, Agosto 2009.

En las manifestaciones estético-políticas colombianas se evidencia un compromiso social que asume el duelo propio y subvierte las aflicciones y preocupaciones de la violencia en el país. En ese contexto, la actriz y dramaturga Nohora Ayala, quien cuenta con más de 30 años de experiencia en el medio artístico-teatral y ha sido víctima de la desaparición forzada de su hermano, presenta propuestas de un teatro político que surgen de la creación colectiva con el Teatro La Candelaria, Escuela Barrio Teatro y el proyecto Próxima Estación.

Sus dramas presentan diversas texturas estéticas que indagan por la condición básica y elemental del cuerpo como desterritorialización (Deleuze & Guattari, 2004) de las imágenes violentas de la historia en el país. Las puestas en escena recomponen imágenes fragmentarias que son inspiradas en peregrinajes de los cuerpos desposeídos (Butler, 2013). En éstas, se afirma la potencialidad de diferentes afectos y afectaciones¹²¹ como movilización de

¹²¹ De acuerdo a « The affect Theory » los afectos pueden componer nuevas formas político-culturales que no radican en la materialidad del sujeto u el objeto, sino que surgen de la multiplicidad y fluidez que provoca el pensamiento. A partir de esa mirada, ningún objeto tiene poder y, tampoco, es objeto de poder; en otros términos, los sujetos y los objetos no son afectos en su materialidad misma; así que, el afecto (que no necesariamente son

propuestas dramáticas. En ese sentido, Ayala enlaza hilos conductores que recrean los silencios de una pérdida trágica desde la cual se construye un lugar de encuentro entre el texto corporal, el duelo y la acción escénica¹²².

Desde ese contexto, nos interesa analizar cómo las imágenes de la vida social en sus personajes se relacionan con memorias políticas que aluden al dolor del silencio; puesto que sus dramas buscan expresar lo que se tiene adentro, lo que se siente¹²³ y lo que las voces de las mujeres desnudan como verdad. Es un ejercicio que la dramaturga llama “desnudez actoral” (Ayala, entrevista 2012) y que evidencia la estrecha relación de la experiencia del afecto en relación con el cuerpo, un ejercicio¹²⁴ que está en continua indagación por la “verdad profunda”.

Por lo tanto, en este capítulo nos interesamos en la interpretación del afecto y la memoria corporal como puesta en escena que recrea la figura de teatralidades políticas, ya que el movimiento interior de los afectos nos lleva ante la presencia de cuerpos que cambian y desterritorializan las discordancias sociales del duelo. Con referencia a este aspecto, Neveux

deseos u objetos (Massumi, 2002) tiene autonomía. “The question of the status of affect “today” is, then, a problem of understanding the emergences, changes, and shifts in modes of power. While the current interest in affect is often placed in the context of the emergence of a politics of “life itself”, or in terms of the “real subsumption” of life under a certain stage of capitalism [...] the conjunction of affects and power, rather than their a priori separation, affect itself come to operate in the promissory mode as an endlessly deferred horizon for inquiry rather than a stable ground. Since “something promises itself as it escapes, gives itself as it move moves away, and strictly speaking it cannot even be called presence” (Derrida, 1992: 96-97)” (Anderson, 2010: 183).

¹²² Con referencia al duelo y al cuerpo, Dass analiza « los lenguajes del dolor –*languages of pain*» y su devenir en cuerpos textuales “In this movement between bodies, the sentence “I am in pain” becomes the conduit through which I may move out of the inexpressible privacy and suffocation of my pain. This does not mean that I am understood [...] Where is my pain?” (2007: 40).

¹²³ “Nos reuníamos aparte las mujeres para contarnos las cosas, para hablar, para protegernos de este entorno tan fuerte [...] necesitábamos expresar nuestra propia experiencia, desde lo individual, también desde la cotidianidad. Hablar desde nuestro interior, desde nuestra vivencia.” (entrevista Agosto, 2012)

¹²⁴ Nohora Ayala como profesora de teatro ha creado un ejercicio actoral que se llama “La voz como vehículo de paz y armonía”. Éste está creado para las mujeres que necesitan expresarse y necesitan usar la voz, así que es la búsqueda de la voz a través del cuerpo; es decir la voz se instala en el cuerpo y expresa lo que estaba en silencio. (Agosto, 2012) A partir de esta dinámica podríamos relacionar las reflexiones de Susan Sontag (1967) con la estética del silencio, en donde se analizaba la búsqueda por expandir los límites de la conciencia humana.

afirma que algunos debates académicos contemporáneos reducen el cuerpo en el teatro a textos, negando de esta manera la particularidad de los mismos y recuperando la mirada imperialista que tenía el texto escrito.

[...] ce souci du corps, de ce qu'il endure, l'exploration de ses possibilités et de ses limites semblent contrevenir, de façon heureuse, à l'inquiétante mutation des corps et des désirs, toujours plus conformes, interchangeables, lissés et désingularisés, et à la renaissance d'un puritanisme militant. Plus encore, il remet au centre de la pratique théâtrale et de son appréhension cette présence corporelle que l'impérialisme du texte avait, sinon barrée, du moins si souvent négligée (2013, 53)

A partir de estas reflexiones, observamos que las teatralidades de Ayala agencian *texturas corporales* que resemantizan los límites de la memoria y el afecto. Desde allí se construye la mirada política de la obra y consideramos que el cuerpo no es un sólo texto sino que adquiere una polisemia que se enlaza con los demás cuerpos en escena, en ese caso la *textura*, mencionada anteriormente, adquiere la figura de tejido y entrelazamiento de cuerpos, afectos y memorias.

En ese contexto, se analizarán tres obras: *Fémina Ludens* (1995), *Piel* (2010) y *Flores Secas* (2012), en las cuales se incorporan memorias afectivas que son recorridas por el duelo. En éstas se observa una variedad de mujeres que presentan una visión panóptica del conflicto armado, por lo tanto los parlamentos evidencian diferentes puntos de vista con respecto a la misma acción. Además, los dramas conservan tintes de humor que interpelan al espectador y repercuten en la percepción de la obra, por ello la intencionalidad de los personajes “aislados” se entrelazan con parlamentos o cuestionamientos para el público.

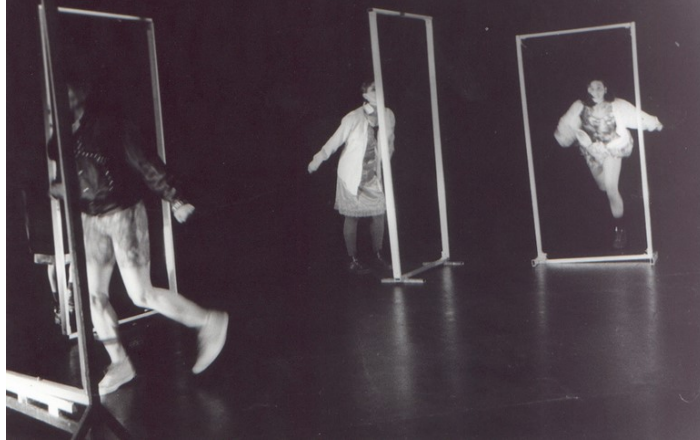
3.1 *Fémina Ludens* (1995): desterritorializando realidades e incorporando voces del afecto

Según registros impresos y publicaciones del Teatro La Candelaria, podría considerarse a *Fémina Ludens* como la primera obra de creación colectiva desarrollada por mujeres en el grupo. Su creación nace del recreo de La Candelaria, ya que mientras las actrices se encontraban en descanso y socializaban sus experiencias personales surge un cuestionamiento frente a la participación de las mujeres en la guerra. El tema inicia como una intuición y luego se focaliza en la recepción de la guerra por mujeres del campo y de la ciudad, desde allí se desarrolla la tensión dramática y se recrea la interminable espera de madres, esposas, amantes, hermanas o hijas que siempre tienen inquietud por la participación de los hombres en la guerra.

Producto de la investigación y socialización con grupos de víctimas, el colectivo de mujeres, dirigido por Ayala en ese momento, decide proponer formalmente la obra al grupo La Candelaria para su primera puesta en escena en Mayo de 1995. Como consecuencia de ese primer proceso de creación dramática por mujeres del grupo, se inician otras iniciativas que luego de 20 años se materializan en festivales (Mujeres en escena (Colombia) Magdalena Project (Inglaterra), Internacional de Teatro (Cádiz), Internacional de Teatro (Cuba), entre otros) y premios a sus integrantes.

Desde ese contexto encontramos que *Fémina Ludens*, como su título lo indica, juega con estereotipos femeninos y que el escenario es recreado por marcos de metal que llevan las mujeres. En efecto, la escenografía es parte de la corporalidad de los

personajes y los marcos tienen dos finalidades: la del espejo y la ventana (Img. 21) En el primero, se interioriza la voz del personaje y, en el segundo, el personaje le habla al espectador o a otra mujer, es un momento de exteriorización¹²⁵.



Img. 21: Fotografía tomada del archivo del Teatro La Candelaria

Aunque aparentemente cada mujer tiene una historia diferente y la obra podría parecer fragmentaria, las voces de las mujeres están unidas por “[...] la solidaridad femenina en el sufrimiento y la capacidad de continuar a pesar de los conflictos [...]” (Jaramillo, 2008: 493); es decir que cada fragmento o fotografía de los personajes configura la realidad de acciones cotidianas, pero se enlaza con la preocupación de otras, en la medida en que todas comparten el mismo contexto de violencia patriarcal del país.

Frente a ese “aparente” aislamiento de los personajes en la obra, se contextualiza la cotidianidad de la impunidad y el desconocimiento en Colombia,

¹²⁵ Este efecto dialógico puede relacionarse con la obra del ecuatoriano Adalberto Ortiz (1967) *El espejo y la ventana*. Novela en la que se narra la vida de una familia del campo que se ve obligada a salir a la ciudad y vivir en un barrio marginal.

fenómeno que ha sido analizado por Henderson (1985), Sanabria (2006), Gutiérrez (2006) y Márquez (2013), entre otros. Todos estos estudios apuntan a la violenta historia del país, sin embargo, Henderson focaliza su análisis desde 1889 hasta 1965, período que nos evidencia el proceso de la indiferencia colombiana a partir de la muerte de Gaitán y de cómo los ciudadanos pierden las esperanzas de justicia en el país.

No obstante, sucede que, en medio de la intimidación colectiva en que hoy existimos, nos hemos replegado a la intimidad de nuestras casas y apartamentos como último bastión de seguridad, procurando desentendernos de tanto como sea posible. A este desentendimiento –al cual todo le da lo mismo- hemos llegado a llamarlo tolerancia para encubrir nuestras carencias de información, de convicciones y de valor cívico (Gutiérrez, 2006: 221).

Por otra parte, las personas se encierran en sus “hogares” como espacios físicos de seguridad, porque consideran que al interior del mismo nadie podrá perturbarlos. En efecto, se crea una individualización del sujeto político y de las propiedades (Butler, 2013)¹²⁶, característica que se interpreta en el uso de la escenografía de marcos metálicos como ventanas que comunican del interior hacia el exterior del conflicto.

Esta escenografía desterritorializada de la puesta en escena coloca en continua interpelación al espectador, ya que no se evidencia la historia lineal y más bien se reagrupan fragmentos de historias y acciones. Esta aparente focalización escenográfica

¹²⁶ “[...] with property ownership is part of the very framework that induces precarity. If it is always the individual becoming a property owner who is said to actualize some essence of human individuality at that moment, then the system of property distinguishes between those who own it and those who do not. [...] And when we then think further about the idea of egalitarian entitlement to shelter, it seems that it implies a ‘dispossession’ of the ontology of possessive individualism or other forms of individualism.” (160)

de las voces a través de los marcos alude a un movimiento de cámara fotográfica que produce en el público una mirada hipermedial.

Esta teatralidad contempla la comunicación interpersonal¹²⁷ de los personajes y agencia en el espectador la necesidad de crear lazos de comunicación entre cada parlamento. Aún más, genera la impresión de retazos de historias que tienen algo en común e hilan la solidaridad entre las mujeres y los espectadores a través de las voces del afecto de los personajes.

En ese contexto de retazos o fotografías, se encuentran cinco mujeres que obedecen a estereotipos masculinos creados por la violencia del país: Nury, ama de casa de 35 años; Luz Estrella, amante de un mafioso de 24 años; Rosaura, empleada de servicio y sobreviviente de una masacre de 38 años; Rosa, mujer de un asesino de 48 años; y, finalmente, Amalia, esposa de un desaparecido de 28 años.

Como se describe en el párrafo anterior las mujeres son tomadas de estereotipos que no se relacionan entre sí y sus historias funcionan de manera independiente. La obra inicia con Nury, ama de casa, quien se acerca al público y se revisa entre sus pechos el dinero que llevaba, una acción absurda si se desconoce el contexto de inseguridad de Colombia en donde muchas mujeres, en lugar de usar billeteras o carteras, usan sus senos para esconder el dinero de los ladrones. En esta figura se interpreta el humor de los hábitos colombianos que reflejan la ironía de la cultura de

¹²⁷ García afirma con respecto al comportamiento espacial que “la utilización del espacio personal y social y la percepción del mismo por parte del hombre incluiría todos los aspectos proxémicos de la comunicación. Tal como lo estudió Hall en *La dimensión oculta* (1978) en la sociedad Norteamericana.” (1994: 194)

inseguridad¹²⁸, puesto que las mujeres camuflan sus pertenencias en zonas íntimas y por su parte el Estado no persigue a los delincuentes.

Luego se focaliza a Amalia, esposa de un desaparecido, ella lleva una fotografía en su frente, estira el brazo y muestra su mano. Sus acciones van acompañadas de la pregunta por su marido desaparecido, en este evento encontramos la analogía del camino sin final que recorren las mujeres que buscan a sus familiares. Ellas buscan un contacto con el exterior y el marco metálico en esos momentos funciona como ventana hacia los demás, hacia el espectador que es interpelado; sin embargo, en Colombia las múltiples preguntas sin respuesta y sus cuestionadores son desaparecidos o asesinados.

El caso hace visible la impunidad y dialoga con las múltiples acciones represivas del Estado, de hecho es evidente la relación que tiene el estreno de esta obra con la conmemoración de los 10 años de la Toma del Palacio de Justicia en Bogotá en 1985. Hecho en el cual los guerrilleros del M-19¹²⁹ ingresan por la fuerza y toman como rehenes a los Magistrados de la Corte Suprema; sin embargo, la incursión del Ejército dejó luego de 27 horas de confrontaciones armadas de toma guerrillera un resultado de 98 muertos y 11 desaparecidos.

¹²⁸ Según el informe 2014 por *The Economics and Peace* Colombia es el país más conflictivo de América Latina. Del análisis que reúne a 162 países, Colombia ocupa el puesto 150. http://www.larepublica.co/la-inseguridad-ciudadana-hace-de-colombia-el-pa%C3%ADs-m%C3%A1s-conflictivo-de-am%C3%A9rica-latina_136581 (consultado en Diciembre 2014)

¹²⁹ El grupo guerrillero M-19 de abril fue un grupo de principal condición urbana y su incursión subversiva fue simbólica en eventos como el robo de la espada de Bolívar el 17 de Enero de 1974; robo de armas del Cantón Norte el 28 de diciembre de 1978; toma de la Embajada de República Dominicana por 61 días desde el 27 de febrero de 1980; algunos secuestros significativos con los de Martha Nieves Ochoa y Alvaro Gómez Hurtado; y, la toma del Palacio de Justicia en 1985. El M-19 que había surgido después de un fraude electoral en 1970 el 19 de abril, duró 20 años, aunque en ese proceso de lucha revolucionaria logró la incursión política en 1990. Desafortunadamente, muchos de sus líderes fueron asesinados y en la actualidad sólo se conoce a Gustavo Petro y a Antonio Navarro Wolf como políticos activos en la vida del país.

En ese contexto, Amalia, el personaje, asume la voz del cuestionamiento y el derecho a saber la verdad del desaparecimiento forzoso de su marido. Ella al igual que otras familias incorpora la voz del *afecto* (Butler, 2013)¹³⁰ al no conocer el paradero de su pareja, pues el cuerpo no-encontrado conlleva un dolor permanente que afecta las realidades políticas. En otros términos, la voz comunica eventos políticos que el espectador común olvida frente a los hechos de violencia.

Por otra parte, la figura de Amalia tiene la expresión de la indignación, pues el desaparecimiento forzoso como delito se tipificó ante el derecho colombiano hasta el año 2000 en la Ley 589. Curiosamente su principal liderazgo se agenció por los miles de crímenes en América Latina, y para el caso colombiano, los debates de esta ley se iniciaron con Eduardo Umaña Luna (1988)¹³¹ y Eduardo Umaña Mendoza (padre e hijo), este último asesinado en 1998. Desde ese contexto, los juicios por desapariciones forzosas cometidas antes del año 2000 podrían quedar en la impunidad; sin embargo, los procesos colombianos que se presentan ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos como los de la UP, desaparecidos en el Palacio de Justicia, asesinato de Eduardo Umaña Mendoza, entre otros, siguen sus investigaciones y hasta el año 2005 se reabre el proceso del Palacio de Justicia, dando la primera sentencia al Coronel Alfonso Plazas en el año 2010¹³².

¹³⁰ “Affect, in this context, signifies affecting and being affected by the corporeal dynamic of relatedness, mutual vulnerability, and endurance.” (177)

¹³¹ En el libro : *La tramoya colombiana. Praxis y Derechos Humanos* se expone la lucha jurídica para que el delito de desaparición forzada se instituyera como delito en el código penal colombiano porque no existía.

¹³² El Coronel Alfonso Plazas lideró y coordinó la RETOMA del Palacio de Justicia por parte de los militares la noche del 6 y mañana del 7 de Noviembre de 1985. Sus primeras palabras ante la prensa son recordadas por los colombianos “Recuperar la democracia, porque ellos no van a amedrentarnos. Aquí se trata de recuperar la democracia, maestro.”. Además, las comunicaciones entre militares el día de la operación en donde se escucha al mismo Coronel diciendo “si aparece la manga que no aparezca el chaleco”, una frase que según las

En oposición a esta imagen entra en acción Luz Estrella, amante de un mafioso, quien refleja el estereotipo femenino de los narcotraficantes que se vivía en ese momento en Colombia. En esta mujer se contextualiza el conflicto del país que siempre se encuentra rodeado y permeado por delitos de drogas. Ella se encuentra detrás de una pared que logra romper para hacer visible su cuerpo ante el público, marca con sus manos los voluptuosos senos y caderas, e inicia un canto “mirando hacia arriba/ yo quiero subir”.

Durante esta figura se demuestra que las mujeres son prisioneras de sus cuerpos, por lo tanto la “aparente” felicidad que siente en cuanto joyas, autos y casas de lujo podría ser el fetiche de la cultura narco-colombiana (Alvarez, 1995) (Rincón, 2009). Una cultura que adorna el cuerpo femenino voluptuoso para conservarlo como trofeo; estas creencias y estéticas que llevan al país a continuar con un fetiche material hacia la silicona y las cirugías estéticas.

En esa misma linealidad de fragmentos fotográficos entra Rosaura, empleada de servicio y sobreviviente de una masacre, quien limpia y limpia una mancha que ve en el suelo y no puede quitar. En esa mujer se despliega la complejidad del destierro y la migración rural a la ciudad, el tema ha sido analizado desde diferentes perspectivas sociológicas y antropológicas (Drouilleau, 2012) (Umaña Luna, 1994), desde las cuales se evidencia la construcción simbólica de diferencias económicas que en realidad se convierten en marcas culturales y sociales.

investigaciones era la orden de desaparición. De igual manera, el testimonio de una practicante de Derecho, Yolanda Santodomingo, quien fue torturada en las instalaciones de la Base Militar Charry Solano fue clave para la primera condena de este caso de desaparición forzosa.

A partir del personaje se recrea la visión desterritorializada que vive la migración forzosa y las labores domésticas que ejercen en las ciudades, un fenómeno social que deja como consecuencia geográfica las ciudades periféricas (Di Virgilio y Perelman: 2014). Mujeres como ella habitan en ciudades desconocidas ejerciendo un nuevo rol laboral y ciudadano como habitantes de la periferia.

Finalmente en este primer acto se focaliza a Rosa, esposa de un matón, quien canta la canción popular *Rosa que linda eres*; sin embargo, su melodía se ve interrumpida por un recuerdo. Retrocede y levanta las manos en señal de indefensión. Con esta mujer se completan los retazos de cinco historias diferentes que se ven sumergidas en el mismo contexto colombiano, ellas son las ausentes que callan, pero hacen parte del conflicto armado en el país. Por lo tanto, sus voces en la obra empiezan a ser parte del cuerpo del afecto que marcan las estéticas femeninas que se evidenciaban durante la década de los 90.

En esos cuerpos desposeídos, deprimidos y cansados por el duelo interno se desmitifican realidades políticas, porque sus condiciones sociales fueron consecuencia de la imagen violenta y la producción cultural de los narcotraficantes. Asimismo, la teatralidad de Ayala marca una polifonía con los fragmentos de vida de los personajes que evidencian memorias históricas de Colombia; en otros términos, la fragmentación de los retratos de los personajes manifiesta texturas corporales que tejen vidas y la realidad de la ciudad.

Este teatro denuncia la desterritorialización de ciudadanas ignoradas que se encuentran atrapadas en cuerpos de afectos e intensidades, ya que el duelo se desplaza

en un espacio desentendido por la sociedad (D&G, 1980: 189). Con referencia a ese aspecto Neveux (2013) afirma que el teatro hace parte de los momentos deprimidos y acabados de la sociedad y que su intencionalidad es reivindicarle la libertad al cuerpo que es prisionero orgánico de su condición material.

C'est à dire que le théâtre participe à un moment non pas triomphant, mais exténué, déprimé –le désenchantement devenant, en outre, presque le gage de la lucidité dans certains milieux radicaux. La scène “postdramatique”, loin de révéler un “corps réfractaire” comme elle semblerait de prime d’abord le revendiquer, loin même de laisser place au trouble qu’un corps peut produire, accompagne, redouble la violence de ce que le corps vit. Elle n’est plus négation de ce qui nie la vie; elle en affirme et en expose l’incontestable *donné* – à commencer par le biologique, lorsque le corps “privé par avance de toute projection imaginaire [ne peut] que rester prisonnier de son existence organique”. (66)

Esta figura escénica, muestra de cuerpos desposeídos (Img. 22), empieza a enlazarse a través de la música y emisoras radiales, así que los movimientos de Amalia con la foto de su marido hace que todas reaccionen en torno al desaparecido. Cuando la foto cae se dispersan y simulan un vidrio frente a ellas, como si estuviesen encerradas, pero una de ellas rompe el vidrio y canta; luego cada una sigue la misma acción y sus voces van acompañadas de letras musicales.



Img. 22: Fotografía tomada del archivo del Teatro La Candelaria

La escena de Nury da paso a la focalización de las historias y cada una va a iniciar su propio camino en el drama. Esta ama de casa realiza las mismas acciones de vida sumisa que le imponen su estatus civil de casada como: limpiar, cocinar y preparar todas las labores domésticas para su familia. De repente, se encuentra una media de nylon en los bolsillos del traje de su esposo y reacciona de manera violenta. Las demás mujeres observan desde sus marcos, como si fueran ventanas, y luego se acercan rápidamente a ella para quitarle la navaja.

En esta escena se evidencia el deseo de venganza al amor traicionado (Spinoza, 1977)¹³³, lo cual despierta el lazo de solidaridad de las otras mujeres. El afecto que despierta es incorporado a la voz del personaje que sigue repitiendo *My name is Nury* como sonámbula, ya que se encuentra adormecida por su cotidianidad y la infidelidad de su marido (Img. 22). En este sentido, la figura de la furia y el dolor es reprimida, puesto que la escena de celos a las mujeres les ha sido condicionada por el dominio de

¹³³ Para Spinoza la venganza es un afecto que despierta el odio recíproco, se busca causar mal a otro.

la sociedad patriarcal¹³⁴ no sólo como fenómeno cultural de Latinoamérica sino a través de diferentes culturas.

La acción que agencia la venganza, se interpreta en la obra como la textura corporal que logra interpelar a los demás personajes en escena. Su colectividad genera un cambio espacial que ubica a las mujeres en un salón de belleza. Allí se pintan, se peinan y se maquillan, el espacio es lazo de interrelaciones y cada una comenta algo de su situación, aunque aparentemente cada una desarrolle acciones separadas.

De manera significativa Rosaura dice *Si yo hubiera estado allí/ no dejo que lo maten*, esta voz se asume en el grupo y se cambia el tono musical de la obra. Los movimientos se vuelven más intensos y luego se congelan, todas quedan en silencio en medio de ruidos urbanos a la expectativa de Amalia, la mujer del desaparecido. En esta *teatralidad política*¹³⁵ confluyen las voces que interrogan por sus muertos, se reviven las historias y los objetos que pertenecían a los cuerpos ausentes son la memoria de que ahí estaban. Toda escenografía funciona como testimonio de vida aunque ya sean *cuerpos –no- ausentes*, la historia del país es también memoria de los desaparecidos.

A partir del parlamento de Amalia se repiten desde otros marcos historias similares, por lo cual se convierte en polifonía de la espera porque son voces que

¹³⁴ Dass analiza las posiciones territorializadas por algunas sociedades hindús y el impacto colectivo de imágenes de odio en la conciencia de la gente “It was implied that only the Hindu could accept being ruled over by a woman. Thus the superimposition of the images of femininity and masculinity over the images of Hindu and Sikh assumed the presence of the state as an overarching presence, providing the context within which these contest were to be framed.[...] Propelled into public spaces, these negative and hateful images of self and other slowly seeped into the understandings of many people, forming the unconscious grammar through which the grievous events of Operation Blue Star, the assassination of Indira Gandhi[...]” (2007: 117).

¹³⁵ “La “teatralidad política” constituye el sistema de signos lingüísticos, espectaculares, auditivos y visuales que son utilizados dentro de la vida política de un sistema cultural. EL sistema de la teatralidad política conlleva la caracterización de los signos verbo-gestuales para la comunicación del mensaje político dentro de un contexto histórico.” (Villegas, 2000 : 67)

incorporan el afecto que revive la infatigable búsqueda por sus muertos. En ese mismo contexto, Rosaura responde preguntas y da su testimonio que reafirma las voces de más de 150.000 víctimas del conflicto¹³⁶.

¿Cómo?/ No, no señor/ Si señor, todos tenían las mismas botas/ ¡Nooo!/ Yo no sé qué clase de autoridad sería/ Hartos, como cincuenta/ Amarrados/ Sí, para el patio de atrás/ A los otros los llevaron/ Por la vuelta del río/ Nunca se volvió a saber de ellos/ No, no señor/ Yo solo oí los gritos/ Y el trueno de los disparos/ Manchas, manchas/ Manchas por todas partes/ ¿Nosotras?/ Solas/ Sí, con los niños/ Ya le dije que no sé nada más (189).

Este parlamento desata la memoria de todas las mujeres que al unísono recuerdan sus cuidados y afectos con sus hombres, los besos y las advertencias son texturas que se atan a los *cuerpos-no-ausentes*; es decir, el afecto que se manifiesta a los objetos de sus familiares entrelaza la visión de *communitas* que agencian las protagonistas del duelo.

En esta forma de teatro político los espectadores son cuestionados y enfrentados al contexto violento del país; las contradicciones sociales y afectivas desdibujan las versiones oficiales que el gobierno presenta y promueve la mirada dialógica que transgrede y desestabiliza la verdad de la memoria histórica en Colombia. Desde esa

¹³⁶ “El número de víctimas de los asesinatos selectivos pudo haber alcanzado, de acuerdo con las proyecciones del GMH, las 150.000 personas. Esto significa que nueve de cada diez homicidios de civiles en el conflicto armado fueron asesinatos selectivos. [...] La alta prevalencia de grupos armados no identificados y desconocidos pone de manifiesto la eficacia de la estrategia de invisibilización utilizada por los actores armados para eludir sus responsabilidades e impedir al aparato judicial concluir las investigaciones desprendidas de cada hecho.” (¡Basta ya! Colombia memorias de guerra y dignidad : 2013 : 43).

mirada, las in-corporaciones del afecto se promueven en espacios comunes como la cocina, en donde se simboliza la importancia del amor.

La cocina ilustra la dinámica popular de la mujer, a partir de la cual se crea el vínculo familiar con los personajes. De igual manera, las canciones populares y la música hacen parte de la vida cotidiana, ambiente que recrea el duelo en una receta culinaria. Esta imagen es lúdica, porque se usan ingredientes para simbolizar el dolor: *necesito una gallina gorda, pero que la hayan matado con amor, porque si no, no sirve para nada* (191). Además, integra los sentimientos a cada paso de preparación e incorpora símbolos de liberación a la historia: *Un frasco de memoria completa* (192).



Img. 23: Fotografía tomada del archivo del Teatro La Candelaria.

Actriz Patricia Ariza. Personaje Rosa. Parlamento: ¡Quieto ahí, hijueputa!

A esta secuencia de imágenes le sigue la irrupción agresiva de Rosa (Img. 23) que se maquilla y luego simula a su marido. Ella desdibuja la figura masculina y se mueve de un marco a otro hasta que empuña un arma y enfrenta a su víctima, en esa trasgresión de papeles los cuerpos se desterritorializan y asumen la figura del otro. El ejercicio de *transgender* en este caso podría asumirse como el fenómeno forcluido del repudio hacia la agresión de la muerte¹³⁷; en otras palabras, la imagen de Rosa no es la reafirmación de su marido sino la parodia del mismo.

Después de desatar escenas de muerte se disuelve la composición y todas quedan a la expectativa de las acciones. Dejan caer los marcos y quedan sin las ventanas y sin los espejos que había acompañado el drama para simular un entierro. De nuevo se forma la colectividad de voces que se quejan, lloran y rezan, el evento genera un rito particular de reflexividad (Schechner: 1990)¹³⁸ y acción lúgubre que se rompe cuando Rosa grita: *por la cuca*¹³⁹.

En consecuencia, el giro del drama a lo cómico evoca risa y complicidad en los espectadores, efecto que evidencia la facilidad con la cual los colombianos cambian de perspectiva frente a los hechos violentos. De esa manera, cambia el flujo de la obra y las mujeres alzan los marcos nuevamente y sueltan una carcajada. Este mecanismo de

¹³⁷ Para Butler la noción de forcluido implica el rechazo de un significante, en este caso los asesinatos que ha cometido el marido de Rosa. “The notion of foreclosure offered here implies that what is foreclosed is a signifier, namely, that which has been symbolized, and that mechanism of that repudiation takes place within the symbolic order as a policing of the borders of intelligibility.” (2011: 154)

¹³⁸ Turner citado por Schechner describe los ritos y la teatralidad de las acciones comunitarias así: “Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances [...] A performance is a dialectic of “flow”, that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and “reflexivity”, in which the central meanings, values and goals of a culture are seen “in action”, as they shape and explain behavior. A performance is a declarative of our shared humanity, yet it utters the uniqueness of particular cultures” (19).

¹³⁹ *Cuca* es un argot popular que se usa para designar la vagina.

“defensa” impone el humor ante el duelo del conflicto (Samper: 2009)¹⁴⁰, sin embargo, la dinámica del dolor vuelve a instalarse y las mujeres van de lado a lado en el escenario para retomar la coreografía de la espera.

El ritmo de la teatralidad que propone Ayala es una antiestructura y antijerarquía del drama, ahí vemos cómo diferentes modelos de mujeres se entrelazan y generan nuevas texturas corporales. Su efectividad teatral abre múltiples espacios que se relacionarían con el concepto de *liminalidad*, ya que los marcos son microescenarios que movilizan los relatos y dinamizan manifestaciones del anti-orden social.

De igual manera, las siguientes escenas de Rosaura, Amalia y Luz Estrella prosiguen con la burla de mitos cotidianos como: el tarot, la suerte, el juego de los pétalos de rosa, los espejos, las cremas, la música, entre otros. Todos estos elementos de la escenografía agencian lazos más fuertes entre las mujeres y el diálogo entre ellas se vuelve más frecuente, en especial cuando hablan de las infidelidades del marido. Cada una piensa que la historia de una no le sucede a la otra, pero en realidad confluyen en un mismo retrato, la traición.

En la escena de Amalia, compañera del hombre desaparecido, se vuelve a retomar el testimonio de lo que sucedió: *Llevaba un blue jean y una camisa a rayas/ si, tiene 28 años/ le gusta regalarme astromelias todos los domingos/ le gusta regalarme astromelias todos los domingos/ tiene 28 años/ llevaba un blue jean y una camisa a rayas [...] no le gusta la cebolla cabezona, no es sino mostrársela...* (208). Después de responder las preguntas ella suelta la carcajada, así que utiliza el humor negro para

¹⁴⁰ “Los colombianos padecen este país tan violento, tan corrupto y tan injusto socialmente, que sólo pueden defenderse con el humor. La única manera de no tirarse al suelo a llorar es tener humor, y el colombiano lo tiene.” Semana, Diciembre 2009.

olvidarse del dolor que le causa la pérdida de su esposo. Además, empieza a sonar una canción de salsa de Richie Rey que desentrona la formalidad de un interrogatorio y en el desarrollo de esta teatralidad se recombina e invierte la finalidad del duelo, una intención *liminal* del teatro¹⁴¹ de Ayala.

Finalmente, la escena de Luz Estrella que ironiza la vida del mafioso al ponerse una chaqueta de hombre y espolvorearse en la cara la droga, pone al descubierto que el repudio del contexto que tiene que vivir. En este cuadro se recompone la comunidad de mujeres (Img. 24) y todas aparecen en medio de ferias y reinados de belleza.



Img. 24 : Foto de Liliana Guarín.

Tomada del libro 6 Obras del Teatro La Candelaria, 1998.

¹⁴¹ “Theater liminal: 1. Communication of “sacred”, “archaic”, “mythical”, texts as quasi sacra (noh, Kutiyattam, kathakali, gospel drama). 2. Ludic recombination: experimental theater, surrealism, comedy, clowning (develops rules and structures of subversion), misemono (grotesque spectacle) 3.a. Authority of director b. “Chorus line” communitas.” Diagrama de Turner citado en (Schechner, 2006: 70).

En el escenario se recrea la solidaridad, pues se peinan mutuamente y el tejido de las historias ahora es uno solo, puesto que las fotografías aisladas se encuentran bajo un marco. Ellas se encuentran unidas para defenderse, para acompañarse en el dolor. La música vuelve a instaurarse como si hubiese una fiesta, aunque la celebración se ve interrumpida por el sonido de una explosión y se retoma la angustia de todas que caminan hacia lado y lado del escenario.

Las diferencias rítmicas que inundan la obra son propuestas que movilizan las realidades, porque los cambios que se dan del drama a la comedia los consideramos desterritorializaciones estéticas de la realidad del país. Esta imagen desprovista de una estructura lineal presenta cinco cuerpos desposeídos- *dispossessed*- que hablan desde el afecto que tienen por sus familiares. Desde ese punto de vista, las mujeres incorporan en su testimonio sentimientos, vivencias y carencias que dejaron los *cuerpos-no-ausentes*¹⁴², a lo cual hemos analizado como incorporación de voces del afecto en realidades desterritorializadas, una teatralidad que está marcada por texturas del cuerpo que enlazan diferentes historias de Colombia.

3.2. Piel (2010): Descubriendo y desterritorializando el cuerpo

La obra se produce bajo la dirección de Nohora Ayala, pero es una creación colectiva del Grupo *Próxima Estación*. El proyecto surge como propuesta ajena a los

¹⁴² *Cuerpos-no-ausentes* porque en la escenografía se encuentran elementos que reafirma la presencia de “otros(s)” desde la representación afectiva hasta la corporalidad no presente del desaparecido. Athanasiou se refiere a este aspecto así: “Perhaps this multivalent interaction of bodies, in all its affective and political intensities of empathy, kindness, and alliance –but also of tension, distress, or conflict- opens ways for thinking the materiality and affectivity of embodied agency without restoring the body as a hypostatized foundation of identitarian action and agency.” (2013: 178)

procesos del Teatro La Candelaria y es una de las primeras obras que realiza la dramaturga en compañía de Fanny Baena, actriz de la misma escuela de creación colectiva de Santiago García.

La puesta en escena¹⁴³ explora la necesidad de comunicar desde el vientre las sensaciones que vive cada actor o actriz y las marcas de piel son expuestas por la vivencia personal de los actores. Esta obra, según su creadora, tiene origen en la información que está registrada en la piel, es decir que el punto de partida es la materialidad finita del cuerpo¹⁴⁴ que transmite vivencias infinitas. A este referente, podemos agregar que las técnicas y los talleres de la dramaturga alimentan el flujo constante de sensaciones y emociones en el desarrollo de la obra.

En ese contexto, se evidencia el deseo constante de decir lo que se siente y esto conlleva a una figura de máquina deseante¹⁴⁵- *machine désirante* (D&G: 1973)- que vuelve delirio un impulso intuitivo de contar y exteriorizar; por lo tanto, la teatralidad que observamos es el descubrimiento de muchas pieles que cuelgan y expelen historias. En ese contexto, la dramaturgia retoma la filosofía de Artaud (2003) y busca un tono nihilista que destruye y deconstruye la piel como pieza fundamental de la existencia-vivencia humana.

¹⁴³ En el año 2012 realizamos una entrevista a Nohora Ayala en la cual afirma : “La creación colectiva no es un método, pero sí un proceso, por eso podemos decir que los procesos son diferentes y que compartimos experiencias íntimas de lo que nos sucede en esta obra.”

¹⁴⁴ Artaud se refería a la limitante corporal de la piel como elemento que recubre la expresión de lo que se debate al interior del cuerpo : “Le corps sous la peau est une usine surchauffée,/ et dehors,/ le malade brille,/ il luit,/ de tous ses pores,/ éclatés.” (Citado por D&G, 1973 : 9).

¹⁴⁵ « Tout “objet” suppose la continuité d’un flux, tout flux, la fragmentation de l’objet. Sans doute chaque machine-organe interprète le monde entier d’après son propre flux, d’après l’énergie qui flue d’elle : l’œil interprète tout en termes de voir- le parler, l’entendre, le chier, le baiser... » (12)

Este montaje se llama *Piel* porque en la vida real, la piel va mudando y cambiando para que la vida vuelva a tomar vida. (Ayala en *ADN*, 26 de Octubre 2010)

A partir de esa reflexión consideramos que la teatralidad de Ayala *desconfigura* un capital material del cuerpo para presentar los intersticios de dos realidades; por un lado, la interioridad de las voces de los actores y, por otro, la exploración exterior de nuevas estéticas dramáticas. Además, el humor negro vuelve a integrarse como parte de la estrategia social que usan las mujeres parara escapar, y a su vez reflexionar, acerca de su condición social.

Piel presenta un escenario atravesado por cuerdas que aluden al tejido de la existencia humana (Img. 25). Sus actores se enredan, se liberan e incluso se cosen entre ellos mismos, una imagen que consolida la figura de un titiritero que amordaza y censura los sujetos a una sociedad frenética.

Esta estética conecta al cuerpo con su realidad y pone en evidencia las fracturas sociales de control¹⁴⁶ (Deleuze, 1999), una estrategia que se observa con frecuencia en algunas intervenciones urbanas como: Quetzal Belmont atada a lazos con leyendas que hacían referencia al hambre en Bogotá (2009), Danniela Kohn con su cabeza encerrada en una jaula en Bogotá (2009) o CEGOS en medio de Nueva York caminando con una tela atada en los ojos que no deja ver (2014), entre otros.

¹⁴⁶ A diferencia de lo que plantea Foucault con las sociedades de vigilancia o Althusser con los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) Deleuze nos propone una mirada crítica a las sociedades de control, las cuales no dejan libre el espacio o pensamiento del individuo. “En las sociedades de disciplina siempre se estaba empezando de nuevo (de la escuela al cuártel, del cuártel a la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada : la empresa, la formación, el servicio son los estados metastables y coexistentes de una misma modulación, como un deformador universal.”(111)



Img. 25: Foto tomada de la invitación a la obra.

Esta dinámica adhiere a los personajes como formas de cuestionamiento que los enfrenta a la sociedad violentada, lo cual interpela al espectador y lo disuelve en las exigencias del mundo contemporáneo. Con referencia a este aspecto, Butler ha analizado los procesos de sujeción que limitan al sujeto en relación con los ideales normativos y reguladores de la identidad¹⁴⁷; sin embargo, esas características se trasgreden en *Piel* a través del humor, ya que las tres mujeres escapan a lógicas textuales e intercalan parlamentos y ecos de las voces en cada personaje.

A partir de este diseño escénico la primera acción ubica a la mujer 1 y a la mujer de gris en una tienda de zapatos, pero las temporalidades y las locaciones se alteran cuando interactúan con el hombre y la mujer de rojo. En esta teatralidad se

¹⁴⁷ “Mientras que la cuestión de qué es lo que constituye la “identidad personal” dentro de los estudios filosóficos casi siempre se centra en la pregunta de qué rasgo interno de la persona establece la continuidad o la propia identidad de la persona a través del tiempo, habría que preguntar aquí : ¿ en qué medida las *prácticas reguladoras* de la formación y la división del género constituyen la identidad, la coherencia interna del sujeto y, de hecho, la condición de la persona de ser idéntica a sí misma? ¿En qué medida la “identidad” es un ideal normativo más que un rasgo descriptivo de la experiencia? [...] En otras palabras, la “coherencia” y la “continuidad” de “la persona” no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de la persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instituidas y mantenidas.” (2001: 49)

alternan las ideas, las conversaciones y las circunstancias, entonces los espectadores viajan de una tienda de zapatos a una tienda de café, en donde los cuatro personajes atados a las cuerdas mantienen dos diálogos paralelos. Esta imagen conserva un tejido en común que es la percepción del tiempo detenido, estrategia que insiste en las atemporalidades sociales que viven los personajes.

De igual manera, este ícono de fragmentación de la realidad confluye en el eco de dos mujeres, puesto que la idea enunciada por la mujer 1 es retomada por la mujer de rojo, quien a su vez continúa en la conversación que mantiene en inglés con el hombre. De esta manera, la realidad fragmentada es un reflejo de la sociedad mediática (Arroyas, 2010), que agencia el deseo de la máquina deseante al considerar las manifestaciones variables de la sociedad¹⁴⁸.

En otros términos, la yuxtaposición de dos conversaciones sin tiempo definido se manifiestan como flujos de cambio en la mediación del espectador (Barbero, 1987); por consiguiente, la fragmentación recupera la multiplicidad de teatralidades sociales (Villegas: 2000) de los personajes, ya que estos replican parlamentos entre sí y tejen historias comunes, aun cuando se encuentran en ciudades diferentes. Desde ese punto de vista, las mujeres denuncian cómo el tiempo detenido representa la impaciencia de la espera por las noticias de alguien, una figura que reitera la posición de espera de la mujer ante la desaparición.

¹⁴⁸ “En quoi les machines désirantes sont-elles vraiment des machines, indépendamment de toute métaphore? Une machine se définit comme un *système de coupures*. Il ne s’agit nullement de la coupure considérée comme séparation avec la réalité; les coupures opèrent dans des dimensions variables suivant le caractère considéré. Toute machine, en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu (*hylé*) dans lequel elle tranche.” (Deleuze y Guattari, 1973 : 43)

MUJER DE GRIS: Es algo muy difícil entender. Fueron horas y horas, noches y noches, días y días sin recibir tan sólo una llamada, sin tener siquiera una prueba, el tiempo detenido y sin saber lo que estaba pasando afuera.

La idea de que dos espacios y tiempos diferentes se ubiquen en la misma escena moviliza los preconceptos del espectador y lo desterritorializa de la imagen continua en la acción escénica; por lo tanto, esta práctica alcanza la dimensión del texto mediático que presenta dos figuras en una sola imagen, lo cual postula la duplicidad de intenciones y metarrelatos en la obra.

Desde esa mirada, la espera de la mujer de gris simboliza su muerte, porque ella cae al piso y el hombre delinea su figura corporal, estrategia que se repite en las posteriores escenas y refleja el rastro que deja la historia del cuerpo. Así que, podríamos interpretar que la dramaturga reconfigura otra intención estética: la del *cuerpo desposeído*, abandonado y silenciado en medio del espectáculo. Una figura que Butler y Athanasiou (2013) analizan con relación a los poderes normativos y los cuerpos desposeídos: “Through our bodies we are implicated in thick and intense social processes of relatedness and interdependence; we are exposed, dismembered, given over to others” (55).

Siguiendo con esa dinámica corporal, la mujer de gris se levanta y luego todos se desplazan al centro del escenario con la mirada vacía, saludando a alguien en medio de los espectadores. Cada uno toma su cajón y van hacia sus lugares sosteniéndose de un punto o lazo. De repente, la mujer 1 se ríe con intensidad y lanza una frase que

queda en el vacío: “en las tetas”; acto seguido, todos quieren mirar el periódico que ella leía pero lo cierra abruptamente.

A partir de ese parlamento, se inicia un pequeño diálogo con la mujer 1 y la mujer de gris, en donde se reajustan las vivencias de los desplazamientos forzosos por la violencia. La perspectiva integra testimonios reales que muestran la continuidad temática del conflicto en el país, ya que más de cuatro millones de desplazados en Colombia entre 1985 y 2008 (Mendoza, 2012) son parte de la estética social que refleja las condiciones particulares de los cuerpos moribundos del sistema¹⁴⁹.

MUJER 1: Vengo del campo del túnel de la iglesia de la tierra que
me obligan a dejar, vengo del mar de arena que va desgastando la
roca.

El hecho de que el personaje ponga en evidencia el cuerpo mismo del destierro agencia una dinámica de las realidades coloniales y postcoloniales que se viven en América Latina, tal como lo describen en el caso de Nicaragua (Guevara, 2014: 36) las tensiones históricas generadas por eventos colonizadores marcan la corporalidad de una sociedad con 500 años de explotación, neocolonialismo y sexismo; o el caso de las migraciones indígenas en Guatemala narradas por Menchú (2013), o en Aníbal Quijano el conflicto de la colonialidad del poder en la cultura andina (2006).

¹⁴⁹ Las condiciones políticas y económicas que han rodeado a Latinoamérica y que vinculan cuerpos violentados a las estéticas sociales como si fuesen parte de un “proceso natural” corroboran la dinámica naturalizada de la violencia en los pueblos, tal y como se vive y vivió en Nicaragua : “Violence therefore needs to be understood within its own particular cultural, social and historical context. Displaying the protesters’ dying bodies is, first of all, a powerful symbol of the vulnerability, malleability, and fragility of the “animal body”, the flesh (Virilio, 2004: 124)” (Guevara, 2014: 102).

Por otro lado, estos cuerpos políticos de conocimiento (Mignolo, 2010), (Grosfoguel, 2010) se exponen en la obra de Ayala para impugnar el resultado histórico que sufren en una realidad donde se excluyen los sujetos desplazados por la violencia. Por eso, en las siguientes escenas se ironiza la función del cuerpo como títere de otro y se ríen de su propia condición, especialmente la mujer de gris y el hombre que critican la función de la directora y de la mujer: “Mujer de gris : *Otra como la directora, la que escribe estos textos, alguien que está detrás de nosotras, la directora.*” “Hombre: *sólo a mí se me ocurre trabajar con viejas, viejas, viejas. Y encima dejarme dirigir por otra vieja*¹⁵⁰”.

Dentro del marco de los cuerpos desplazados, se tejen otras diferencias como las del género, condición social y racial, por las cuales las cuerdas son recuerdos que atan a los personajes a la historia que vivieron sus familiares. En ese contexto, se utilizan escenografías que unen relatos y espacios de otros: los indígenas y campesinos. Además, se vislumbran visos de la devoción católica que fue colonizada por los españoles y la mirada violenta del castigo físico para purificar el cuerpo¹⁵¹, una fragmentación temática que se refiere a la convención cultural de cuerpos poscoloniales.

Ese tejido que fragmenta territorios continúa en la escena *Me repito*, en la cual se alude a la bifurcación del cuerpo y el alma, una textura que alimenta la idea de la piel como materia que cambia y se arranca del cuerpo: “Mujer de gris : *Ella siempre*

¹⁵⁰ El término vieja se utiliza en Colombia para designar al género femenino y no tiene relación con la edad de las mujeres.

¹⁵¹ Los procesos religiosos y filosóficos que desarrollaron la purificación del alma a través del castigo físico se analizan ampliamente en Foucault (1990) y Warner (1991).

habla de partir, de partir en cuerpo y alma / Mujer 1 : Este conflicto me arranca la piel.” En la escena se revive la teatralidad social de la contrariedad de la división entre cuerpo y alma como si el uno dependiera del otro, una crítica evidente al sistema católico que se estableció en la colonización y que sigue vigente para el imaginario tradicional colombiano.

Dentro de los límites de cuerpo y alma se interpelan a los espectadores, quienes descubren incoherencias religiosas de la tradición y en ese recorrido escénico la mujer de gris relata acciones de partida, no sin antes enunciar palabras que empiezan con la I. Sin embargo, la imposibilidad de encontrar la palabra correcta hace que los demás personajes se integren en la misma acción hasta que la mujer 1 golpea en la espalda a la del gris y esta expulsa la palabra: *¡Hijueputa!* Un ejercicio de exorcismo que deja a todos a la expectativa de la reacción de los demás personajes.

Por medio de esta palabra el hombre entra en debate con la mujer de gris y la lleva al proscenio en donde ridiculiza sus acciones: “He tratado de ubicarla dentro de alguno de los géneros dramáticocómicos pero es imposible definirla, cada noche me hace un cuadro diferente.” El recurso alimenta la doble personificación de la mujer que cuestiona los estereotipos femeninos¹⁵² de celos y dramaturgia al mismo tiempo, en consecuencia los roles se mueven y dislocan el tiempo y espacio al que se hacía referencia en la secuencia teatral.

Asimismo, los límites epistemológicos tratados por los roles femeninos son materializados por la escenografía, ya que el hombre coloca pétalos que crean fronteras

¹⁵² “La noción misma de *patriarcado* ha amenazado con convertirse en un concepto universalizador que anula o reduce articulaciones claras de asimetría entre géneros en distintos contextos culturales.” (Butler, 2001: 69)

entre los personajes. Una figura represiva y reguladora que debate los principios de estructura social que creó el patriarca (Butler, 2001). En esa relación binaria, la mujer de rojo se encuentra en el centro rodeada de cajas de metal, ella inicia la escena, *Ella bonita sobre su tumba*, luchando por salir de su encierro.

El mecanismo de ruptura amplía las condiciones de género que se atribuyen, por lo cual la mujer de rojo se para sobre su tumba y manifiesta el cansancio de seguir con los mismos parámetros que le ha dado la sociedad¹⁵³. En otras palabras, ella expresa e interpela a sus compañeros de escena en el rescate de la posición jerárquica del hombre sobre la mujer (Img. 26), parlamento que está cargado de humor ante los espectadores.

MUJER DE ROJO:

Ya.

No me jodan más

¿Por qué tengo que seguir pecando?

Quiero morir de mi propio veneno

Quiero que mi cabeza pierda su juicio

¿Es tan difícil entender eso?

¿Para qué tanta farsa,

Para qué tanta fuerza bruta?

Me mamá¹⁵⁴.

Abrir la puerta eso es lo que quiero

Que bonita canción! Tan creativos.

(DIRIGIÉNDOSE AL ACTOR Y A LAS DOS ACTRICES)

¿Me iban a dejar morir o que?

¡Colaboren!

¹⁵³ “Sólo cuando el mecanismo de construcción de género implica la *contingencia* de esa construcción, el “carácter de construido” *per se* resulta ser útil para el proyecto político de ampliar la gama de configuraciones posibles de género.” (Ibid: 72)

¹⁵⁴ Esta expresión indica cansancio frente a una situación complicada.



Img. 26 : Foto tomada del blog de Susana Botero, diseñadora de escenografía y vestuario de *Piel* <http://boterosusana.blogspot.ca/2010/11/piel.html>

Desde esa perspectiva, la valoración crítica de las condiciones históricas, políticas y culturales de la mujer irrumpen en la obra con lazos de humor, dejando que la diálectica misógina mute en su significado y permanezca excluida en la puesta en escena de Ayala. De hecho, las ironías frente al binarismo entre hombre y mujer se tejen alrededor de opuestos como el calor y el frío que simulan la lucha cultural contemporánea: “Mujer 1 : *A él la incertidumbre le produce frío. A ellas la soledad les produce calor. A mí este vacío me causa escalofrío*”.

Esta marca estética desenmascara la ambigüedad de las mujeres, porque cuando una de ellas quiere liberarse las otras la cosen sobre su cuerpo; es decir, que la atan a su piel y vuelve a quedar inmersa en los binarismos patriarcales, provocándole la muerte

social. Con referencia a esta cruel ironía, Butler y Athanasiou¹⁵⁵ han debatido las aporias políticas del cuerpo en torno a la indeterminación de identidad que se traza en *Strella*, una película griega que se estrenó en 2009, y que retoma el dilema del tabú incestuoso en un personaje transexual con su padre. Entonces, desde la marca trágica e irónica de la “aparente liberación” en las dos obras se interroga por la coexistencia de un destino y la determinación binaria de géneros impuestos por reglas sociales.

De ahí que el debate que agencia Ayala *in-corpore* planteamientos de género como cuestionamiento a las políticas corporales de la sociedad contemporánea. En otras palabras, las corporalidades son descubiertas y deconstruidas (Derrida, 1982) en el paso que recorren los personajes, lo cual moviliza la primacía de opuestos complementarios en la normatividad de géneros y la burla a los estereotipos físicos de la mujer representados en el culo y las tetas.

Sin embargo, la principal crítica que observamos es la desterritorialización del cuerpo frente a la desaparición forzada en Colombia, puesto que se reiteran parlamentos que reavivan los testimonios de familiares y testigos de lo ocurrido. Estos hechos marcan la vida tanto de los personajes como de los actores, porque cada evento se cruza con las vivencias personales de los artistas. Por consiguiente, las teatralidades políticas de la puesta en escena, además de incluir el humor como parte de la parodia nacional, confirmarán prácticas agresivas que eliminan cuerpos y pieles inconmesurables.

¹⁵⁵ “We are dispossessed by norms, prohibitions, self-policing guilt, and shame, but also by love and desire. At the same time, we are dispossessed by normative powers that arrange the uneven distribution of freedoms: territorial displacement, evisceration of means of livelihood, racism, poverty, misogyny, homophobia, military violence.” (2013: 55)

Mujer de rojo: [...] Minutos más tarde un sobrino vino gritando, ¡Se la llevan! Se la llevan!

¿Quiénes? Pregunte.

(AL PÚBLICO) ¿Hoy, cinco años después, yo necesito saber qué pasó? [...] ¹⁵⁶

HOMBRE 1: ¡Albeiro! ¡No se lo lleven! Y menos en ese carro sin placas, ¡Albeiro!

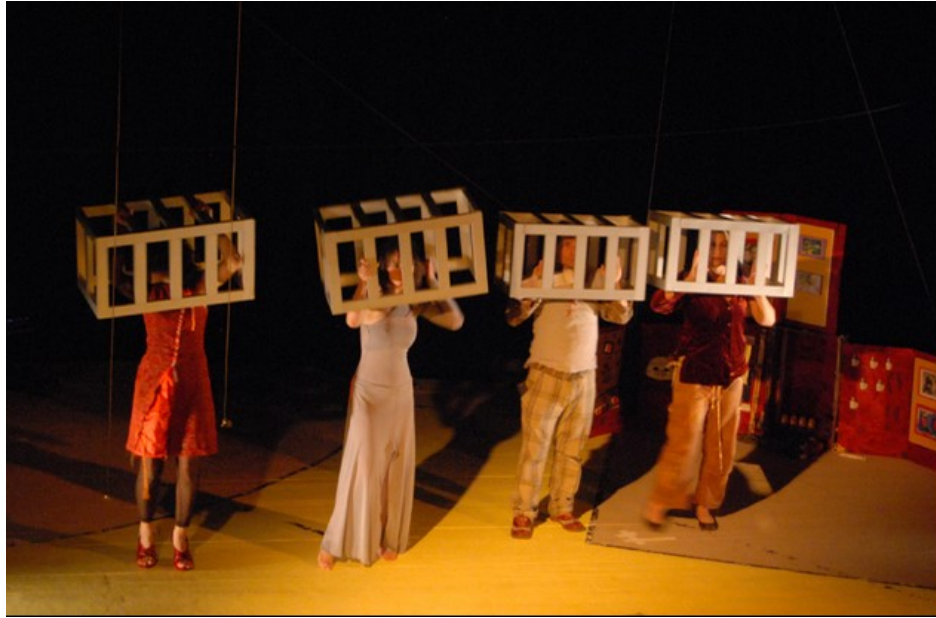
Podemos entonces reconsiderar cómo las políticas corporales de Ayala apelan a la justicia de los espectadores que han sido reprimidos por la dependencia estatal y mediática, esta figura convierte la voz de las víctimas en cuerpos reales y presentes en escena, lo cual multiplica la dimensión semiótica de la muerte y el encerramiento de los personajes. En esa línea de análisis encontramos las interpretaciones de Neveux (2013) en torno a las formas dramáticas que intervienen para tratar de solucionar el avenir ¹⁵⁷.

Dentro de ese mismo sentido de la represión, los personajes se ponen de pie y encierran su rostro en jaulas de metal. Esta sentencia a muerte en vida parece comparar la realidad de los familiares de los desaparecidos con la condena social de la impunidad por parte del Estado. Modelo de conflicto que sintetiza la historia del peregrinaje en la desaparición forzosa, pues quienes reclaman por sus víctimas recorren un camino de encerramiento (Img. 27) que les impide conocer la verdad de los acontecimientos.

¹⁵⁶ Este parlamento se relaciona con la impunidad de algunas desapariciones : “Frente a las desapariciones uno sabía que cuando uno desaparecía iba muriendo despacitico toda la familia. Testimonio de mujer adulta. San Carlos, Antioquía, 2010” ¡Basta Ya! Memorias de guerra y dignidad: 57 «[...] y no he podido es que no he podido. No olvido nada, en ningún momento se me olvida. Siempre lo estoy recordando. Siempre estoy diciendo: qué será la vida de mi hijo, cómo lo mataron, dónde está, qué fue la vida de él ¡Dios mio! [...] » Testimonio de Maria del Carmen Celis, madre de David Suspes –desaparecido. “Ya pasaron 25 años y gracias a las instituciones que nos apoyan es que hemos podido saber algo [...]” Testimonio de la hermana de David Suspes en *EL holocausto del Palacio de Justicia. 25 años de Colprensa*.

<https://www.youtube.com/watch?v=V72ayZ5WGYU>

¹⁵⁷ « Cette somme rendait justice aux formes dramatiques qui l’avaient précédée, aux outils inventés. Essayés, aiguisés, tout au long d’un lourd siècle d’abominations et d’espérances, pour dire théâtralement la réalité, y intervenir et tenter d’en maîtriser le devenir » (109).



Img. 27 : Foto tomada de la web <http://otelo.co/2014/07/01/piel/>

Aunque el propio abandono e indiferencia del Estado en los conflictos del país obligan a descubrir nuevas corporalidades, es inevitable relacionarlas con afectos que desterritorializan los cuerpos; puesto que, las intensidades de afectación escapan al confinamiento del discurso (Massumi, 2002),¹⁵⁸ por ese motivo, la dramaturga trasgrede constantemente los significados del discurso y utiliza escenografías que marcan la visión decolonial de los sujetos en Colombia.

Estas formas estético-políticas emergen de las iniciativas comunitarias que lidera el grupo, ya que su implicación en la afectividad del quehacer cotidiano político explora la expansión de nuevas subjetividades. En ese sentido, los territorios del cuerpo

¹⁵⁸ “Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is. Formed, qualified, situated perceptions and cognitions fulfilling functions of actual connection or blockage are the capture and closure of affect” (35).

se manifiestan en la obra como espectros del vacío y el despojo, características que agreden a los espectadores porque los enfrenta a la realidad del conflicto.

Desde esa perspectiva, la violación se considera agresión corporal y es evidencia de la invasión al cuerpo femenino que afecta toda Latinoamérica (Del Sarto, 2012), en ese caso se asecha un camino infinito que vincula la ideología patriarcal con la consolidación de los derechos sexuales de la mujer. Este crimen reborda las cifras de la justicia colombiana, que demuestran que en el año 2012 18.100 mujeres fueron abusadas sexualmente y 47.620 fueron agredidas por sus compañeros o ex-compañeros.¹⁵⁹

Por lo tanto, la realidad que viven las mujeres es presentada en la obra cuando la mujer de gris relata la historia de su violación por más de tres hombres armados que llegaron a su casa buscando a su cuñado para asesinarlo. La escena evoca el repudio de los espectadores, quienes recuerdan las noticias cotidianas de los noticieros y periódicos en el país.

MUJER DE GRIS: [...] Ellos llegaron a eso de las 6 de la mañana,
Me golpearon con odio, con rabia,
Mientras otros limpiaban sus botas en el pasto
Me preguntaron por José mi cuñado
Yo no sabía, les dije,
Les suplique, les imploré que no me hicieran nada
Pero no me escucharon, se miraban entre ellos y se reían...

¹⁵⁹ Informe presentado por la organización Sisma Mujer en : <http://www.sismamujer.org/wp-content/uploads/2014/07/Bolet%C3%ADn-1-2013.-Violencias-contra-la-mujeres-seg%C3%BAAn-INML-CF-Forensis-2011-2012.pdf> consultado en noviembre 2014.

Primero fue el comandante
Después uno tras otro
Fueron 3 o 4, o 5, no recuerdo
Gemían y gemían hasta evacuar todo su semen sobre mi vientre...
Yo me enrollé hasta quedarme quieta, impávida.
Muda, ese era mi acto de cólera defensiva [...]

En este parlamento se resume la tragedia de muchas mujeres que sufren el despojo de su intimidad, es la figura del cuerpo herido que emerge de la pulsión del afecto. La denuncia es universal y dispara redes de solidaridad con relatos de todo el mundo, sin embargo, la historia más recordada en Colombia es la de Jineth Bedoya, quien fue violada, secuestrada y torturada por paramilitares en el año 2000. En la actualidad, además de ser periodista es activista por los derechos de la mujer víctima de agresión sexual, y desde hace 13 años debe ser protegida y custodiada por amenazas a su vida.

En coherencia a la polifonía corporal que nos presenta Ayala, el espectador descubre cuerpos despojados de sus pieles (Img. 28) que reinventan y deconstruyen significantes de género, raza o condición social. Este proceso de desterritorialización en la puesta en escena se evidencia en relatos fragmentados que abren espacios de inquietud y razonamiento en los espectadores.



Img. 28 : Foto tomada del blog de Susana Botero, diseñadora de escenografía y vestuario de *Piel*
<http://boterosusana.blogspot.ca/2010/11/piel.html>
Escena 12 La tristeza respira

Finalmente, la última escena *El hilo de los hijos* es la figura nihilista del eterno retorno, porque todos los personajes terminan en coreografía de baile que acecha al hombre. Sin embargo, de la oposición binaria heterosexual cambian a la solidaridad de la memoria por los demás que trazan *cuerpos-no-ausentes* de los que caen, así que cuando la mujer 1 y la mujer de rojo caen al piso, el hombre y la mujer de gris dibujan las siluetas de los cuerpos. Esta acción deviene recíproca como descubrimiento de nuevas políticas corporales que desterritorializan las aporias del cuerpo.

3.3 *Rosas Secas* (2012). Afectos de la muerte, memorias ausentes

La última teatralidad que nos proponemos analizar en este capítulo es *Rosas Secas*, su montaje se dió en Manta –Ecuador con el grupo de Teatro La Trinchera para conmemorar los 30 años de trabajo del colectivo. Como tema principal, Ayala aborda

el entierro y los diferentes espacios del cementerio, como lugar de encuentro al que todos asistimos desde diversas realidades sociales (Ginsberg, 2004)¹⁶⁰.

En esta obra se conjuga el drama, el dolor y el humor para parodiar la vida de cuatro mujeres que necesitan enterrar a su hijo, esposo, amante y seductor. El elenco está conformado por actores invitados del grupo Contraluz de Portoviejo-Ecuador, Fanny Baena de Colombia y, por supuesto, los artistas de La Trinchera.

La estética de Ayala se consolidó en Ecuador como una de las más impactantes en su temporada, dejando nuevas propuestas al trabajo transcultural de otros países latinoamericanos. De hecho, la obra integra historias cortas de otras vidas en un solo escenario –el cementerio–, lo cual nos revela la incidencia tragicómica de las acciones que acontecen en otras ciudades de América.

Como resultado de nuestros análisis encontramos temáticas y estéticas comunes que consolidan el estilo de Ayala en tres trazos fundamentales: el humor como principal fuente de impacto y cuestionamiento de las realidades violentas de la sociedad; la fragmentación, presente en historias cortas sin inicio ni final y en las fracciones espaciales de los escenarios a partir de cuerpos de los personajes y, por último, la pregunta reiterativa sin respuesta por la corporalidad de los muertos.

¹⁶⁰ “The stones and the tombs are at the human scale. Our presence is sized up among the graves. We fit here. We are at home in an old cemetery, the measure of all things human. While inevitable disorder occurs in the plan, with interruptive trees and utilitarian structures, the cemetery retains the orderliness of row dictated by the uniformity of burial space” (67).

3.3.1 El humor y la ironía

Desde esa mirada, *Rosas Secas* integra las características mencionadas, pero además *in-corpora* ambientes festivos populares¹⁶¹ al entierro de nuestros muertos; estrategia que convierte contextos formales y lúgubres en escenarios paródicos de la realidad del luto. En ese contexto, la primera escena se percibe con tonalidad trágica que presenta cuatro mujeres que llevan un ataúd (Img. 29). Ellas caminan llevando el peso del cuerpo a cuestas, imagen que relaciona la intensidad del duelo con la pesadumbre de los pasos.



Img. 29 : Foto tomada desde el reproductor

¹⁶¹ ¿Qué es lo popular? según Barbero (1987) lo popular tuvo diferentes matices de producción y productibilidad, desde ese contexto él afirma que lo que los norteamericanos llamaron en los años 60 *cultura popular* se relaciona con la *cultura común* que mencionaron los ingleses, especialmente en el libro de Raymond Williams (1961), y que hacía referencia a la cultura común que tenían los más elitistas como los más populares. Sin embargo, las nuevas tendencias tecnológicas y estéticas han reformulado su apreciación acerca de lo popular : « Es una producción híbrida no sólo en sus formas sino en sus contenidos y aún más en sus modos de hacerse, de desplegarse. Es el caso, por ejemplo, de la reterritorialización y el rediseño de tecnologías en determinados contextos locales y sociales. Hay una hibridación popular-internacional en las dinámicas que describe Renato Ortiz; y al mismo tiempo hay redes en las cuales se *produce* lo popular vinculado a lugares y territorios. » (2000: 13).

Después de someterse al caminar juntas en gesto de solidaridad (Butler, 2004)¹⁶², las mujeres salen del escenario para reintegrarse a la acción en medio de los espectadores. Durante esta ausencia, ingresa el sepulturero quien bebe un poco de licor y saluda a los difuntos en sus tumbas, al mismo tiempo que riega en ellos aguardiente para brindar por su cumpleaños: “Hoy les tengo una sorpresa. Es mi cumpleaños y vamos a brindar todos. [...] muy bien ahora sí las cosas están en orden”.

En medio de esta celebración las mujeres ingresan desde las gradas y se mezclan con los espectadores, pero él las detiene y las cuestiona por su recorrido y sus particulares rosas secas que llevan para el difunto: “[...] ¿A dónde creen que van con ese muertito?[...]”. En esta intervención se rompe la formalidad del evento lúgubre, cuando las mujeres responden: “Vamos a enterrarlo. No creará que lo llevamos para cenar”.

El giro cómico que cobra la teatralidad deja al descubierto las relaciones de las mujeres con el difunto, entonces la amante empieza a erotizar el lenguaje y a recordar imágenes sexuales de su vida íntima. Estas expresiones generan fronteras entre la emoción y el afecto¹⁶³ que despierta la muerte de su compañero sexual, a la vez que contraría los afectos de la madre y la viuda del difunto.

¹⁶² “[...] “a dimension of political life that has to do with our exposure to violence and our complicity in it, with our vulnerability to loss and the task of mourning that follows, and with finding a basis for community in these conditions” (19).

¹⁶³ “Reserve the term “emotion” for the personalized content, and *affect* for the continuation. Emotion is contextual. Affect is situational: event-fully ingressive to context. Serially so: affect is *trans-situational*. As processional as it is precessional, affect inhabits the passage. It is pre- and postcontextual, pre- and postpersonal [...]” (Massumi, 2002: 217).

Aunque, los espectadores se enfrentan al contexto irónico que rodea las mujeres, pues es muy poco probable que la esposa y las amantes compartan el tiempo de entierro del mismo cuerpo, se recrean historias del cuerpo *no-ausente*. En ese sentido, las mujeres reviven situaciones de afecto con el hombre fallecido y a su vez el espectador teje relatos personales o populares en torno al cuerpo.

En consecuencia, surgen interrogantes en torno a quién era el personaje fallecido, qué hacía o qué no hacía en su vida cotidiana, por qué en su entierro se encuentran dos de sus amantes y la esposa con la madre cargando el ataúd. Esta figura humorística del entierro desplaza imaginarios populares que no encuentran espacios comunes para diferentes afectos, en otras palabras, las mujeres que acompañan al cuerpo *no-ausente* tienen perspectivas personales de la relación que tuvieron con el cuerpo amado, así que la ley natural del afecto debe ser correspondido con la ley social del matrimonio¹⁶⁴, aspecto que se trasgrede en la teatralidad que nos plantea Ayala.

A partir de esta situación cómica, las mujeres se relacionan, discuten, se recriminan, pero siempre terminan con un mismo objetivo: enterrar al hombre; en ese sentido, la afectividad desterritorializa corporalidades sociales cuando se busca el mismo objetivo. Entonces, la esposa cede espacios sociales “regulados” (Guerra, 2007) por necesidad de cargar el ataúd que ella sola no podría acarrear, por lo tanto, el cuerpo de su marido se convierte en doble

¹⁶⁴ “The ‘laws’ of nature are functional end-products of science. They do not ‘correspond’ as such to anything ‘behind’ nature. Nature only goes one way: into *this* world. It has not determinate behind. Laws are human, contextual creations: effective fictions fit for useful service” (Ibid:247).

carga: por una parte, el duelo como esposa ‘legitimizada’ y por otra, la vergüenza de compartir el mismo lugar con su rival.

Además, los parlamentos de los personajes resemantizan las memorias del difunto, porque cada uno describe al hombre con diferentes gustos y reacciones, así que para los espectadores el cuerpo *no-ausente* se multiplica tomando 4 personalidades. En esa destrucción y construcción de otras personalidades, las mujeres debaten gustos y preferencias del difunto, por eso cuando aparece un grupo musical en el cementerio la esposa decide pagar una serenata que termina en disputa sonora por la mejor melodía que acompañaba al hombre (Img. 30).



Img. 30 : Foto tomada desde el reproductor

La escena está cargada de humor y fuerza irónica que posibilitan que las mujeres expulsen sus afectos en torno a las experiencias que tuvieron con su hombre, de esta manera recuperan memorias de la ausencia y exorcizan sentimientos de rechazo y culpabilidad entre ellas mismas. De hecho, las contrariedades que viven las mujeres en el entierro marcan el principal efecto con el público, ya que en diversos contextos latinoamericanos las mujeres enfrentan este tipo de situaciones afectivas que ridiculizan la tradición del patriarca.

Asimismo, las contrariedades narran la realidad de sujetos políticos que vieron sus vidas delimitadas por las acciones de un solo hombre. En ese sentido, Ayala propone una visión de espejo, en donde las espectadoras evidencian incoherencias sociales que cumplen con reglas “naturalizadas” de la cultura heterosexual. Por consiguiente, las mujeres terminan compartiendo la misma preocupación por el duelo que no han podido asumir debido a que no encuentran un espacio para el entierro y, al final, agotadas de cargar con el ataúd terminan comiendo encima del mismo (Img. 31).



Img. 31 : Foto tomada del reproductor

3.3.2 La fragmentación de historias

El cementerio es un lugar común que determina el fin de la vida (Mytum, 2004), allí se encuentran cuerpos abandonados, recordados, memorables y otros que simplemente no existen en la memoria de los familiares. Este escenario es un lugar de sociabilidad entre los vivos y en medio del territorio podríamos determinar datos valiosos de los sujetos muertos.

Allí se encuentran diversas historias y cada una representa parte de la memoria ausente de algún sujeto, en ese contexto, *Rosas Secas* integra la vida de otros muertos y sus familiares como figura trans-situacional de los afectos. En primer lugar, podemos encontrar la vida de dos sepultureros que comparten sus alegrías con los muertos, aludiendo a la sociabilidad que se puede establecer con las tumbas (Img. 3.2.1, 3.2.2 y 3.2.3).

Luego, se intercalan historias momentáneas como si fueran fotografías: *la familia de un hombre que mataron por robar* (Img. 3.2.3), en esta se recupera el imaginario colectivo de que todos tenemos derecho a cometer delitos si existe la justificación necesaria del alimento. En ese cuerpo descrito se debilita la idea de justicia y se asume que la muerte fue un error mínimo con respecto a los planes que tenían el difunto, por eso celebran con música y cantos, evento que provoca que el sepulturero los recrimine por el ruido; sin embargo, las actitudes de amenaza de los familiares hacen huir al trabajador.

En otra intervención, ingresa un joven con grabadora, escalera y balón, lo cual implica que las mujeres se quedan mirando lo que sucede alrededor. En

esta fragmentalidad de la historia, el joven ingresa, se sube a la escalera, deja un balón como objeto de memoria de la vida que tuvo el compañero y se evidencia en el lenguaje su condición socio-económica. Sin embargo, en el parlamento se denuncia la versión oficial de la muerte: “[...] Dizque accidente, eso no se lo cree nadie[...]”.



Img. 3.2.1: Foto tomada del reproductor. Dos hombres revisando objetos personales de una maleta.



Img. 3.2.2: Foto tomada del reproductor. Delincuentes cargando con un muerto que deben desaparecer.



Img. 3.2.3: Foto tomada del reproductor. Mujeres orando a un sepulcro.

Posteriormente, se cruzan tres fragmentos de muertes que coinciden con el abandono del ataúd sin enterrar en escena. La primera historia es la de unos *matones que buscan desesperadamente enterrar a algún muerto* (Img. 3.2.2) para desaparecer evidencias corporales, en esa angustia cometen el error de enterrar por equivocación al ataúd de las cuatro mujeres, el cual debe ser desenterrado nuevamente. La segunda historia es la de *dos hijos que acompañan a su padre* (3.2.1) para enterrar el velo de la madre, porque no hay cuerpo para enterrar, estos personajes también pensaron que el ataúd erróneo podría ocupar el lugar de la madre y así tener un cuerpo a quien visitar. Por último, la tercera historia es la de un grupo de jovencitas que llega con un pastel a *celebrar el cumpleaños* de su amiga.

Para concluir, consideramos que la inclusión de diferentes relatos permite dialogar con la desaparición forzada y la muerte violenta de sujetos que hacen parte de memorias ausentes; por lo tanto, observamos que Ayala explora estéticamente la desterritorialización de otros cuerpos a través de la polifonía de afectos y afectividades que visualizan ante los espectadores realidades sociales del país.

3.3.3 Cuerpos no-ausentes

Como lo hemos mencionado anteriormente, los cuerpos *no-ausentes* hacen referencia a corporalidades que se ven en escena a partir de vestuarios, testimonios, fotografías, imágenes, siluetas o simplemente texturas

escenográficas que le permiten al espectador configurar sujetos que en un pasado estuvieron presentes.

En ese contexto, afirmamos que la destrucción o desaparición del cuerpo en ningún momento elimina la imagen de la memoria, por lo cual, se descentraliza el concepto de materialidad corporal para recrear nuevos sentidos y estéticas del cuerpo.

En el marco de estas afirmaciones, Ayala presenta en *Rosas Secas* un cartero que llega al cementerio (Img. 33) para traer mensajes de alguien sin nombre, sin pasado y sin familia. En los textos se describe la posibilidad de reencuentro con alguien, pero se desconoce a quién; además, cuando ingresa el correo, el sepulturero 1 y el joven leen cuidadosamente el texto y siguen las instrucciones tal como lo exige el remitente: “Sepulturero 1 : *Instrucciones para leer el correo*”¹⁶⁵.



Img. 33: Foto tomada desde el reproductor

¹⁶⁵ El título hace referencia a los textos de Cortázar en *Historias de Cronopios y Famas*, publicado en 1962.

En cierto sentido, la inscripción visual del ausente es la memoria del cuerpo recordado, ello quiere decir que las estéticas corporales son políticas de la reinstalación de un lenguaje que descontextualiza las relaciones de poder y reactualiza los afectos de los sujetos violentados o desaparecidos en contextos violentos de latinoamerica. Estética que se observa de forma recurrente en la dramaturgia del teatro político propuesto por Ariza y Ayala.

Esta imagen teatral de los cuerpos-*no ausentes* relativiza los significados de lo teatral, ya que, en la cotidianidad del espacio común del cementerio se observan comportamientos rituales cuando se visita una tumba o sepulcro. Entonces vemos un paralelismo entre las personas que ingresan a visitar un muerto, porque es enfrentarse a un escenario de la lápida o el féretro y la asistencia a la sala cuando vemos simbólicamente un muerto, así que estas fronteras entre lo real y lo simbólico liberan y enfatizan las problemáticas de la violencia y las amenazas.

CAPÍTULO IV

4. La teatralidad corpo-política y su pertinencia en el artivismo de la

PAZ

Repensar el teatro como una forma de activismo en Colombia es visualizar discursos que han sido materializados desde la Colonia, es imaginar que el arte es fundamental en la acción política porque los artistas se consideran actores de la vida social, política y cultural. Es redefinir la imagen del artista adorniano recluido en una celda, aislado de los espacios comunes y pensando en la esencia pura del arte. Es enfrentarse con círculos académicos que consideran que el artista no tiene idea de lo que sucede en su medio y reside en su ficcionalidad. Es reconstruir perspectivas desde la praxis política de los sujetos. Es escuchar las voces colectivas en acciones escénicas. Es persistir en que la escena hace parte de la construcción de conocimiento social y que no sólo son actores ficcionalmente contruidos.

Por esas motivaciones, Neveux (2013) descubre que el *artivismo* configura un carácter particular del teatro político en un contexto neoliberal, en el cual la forma de opresión de los sujetos se niegan a doblarse y resisten a través de la eficacia de las obras. Esta consideración del impacto teatral en el espectador o en lo público, es nuestro principal eje de análisis en este capítulo, ya que de los nuevos órdenes simbólicos poco se socializa y se comenta en el panorama cultural. De hecho, las últimas visibilidades significativas del teatro alternativo en Colombia se realizaron a partir del 2009, cuando el *Hemispheric Institute* tuvo lugar en Bogotá. A estos eventos se suman los acontecimientos políticos de justicia de los

últimos años, como la restitución jurídica de la UP en el 2013 y los diálogos de paz con las FARC, y los acercamientos con el ELN de 2013-2015.

De hecho, los antecedentes de la historia política afectan las corporalidades que se perciben en escena, esto quiere decir que el teatro reconoce las necesidades estético-políticas de sus espectadores, por lo tanto, las investigaciones y los contactos regulares en el debate político de Colombia se construyen continuamente. Explorando realidades sociales que devienen en corporalidades políticas en la escena, desde ahí la impresión personal de cada dramaturga en donde se encuentran tejidos sociales de las fallas culturales del país.

La posibilidad de manifestar el duelo para que otros lo experimenten apoya el sentido simbólico de la construcción democrática, en ese contexto la focalización de los ‘otros’ desde lo que las voces de ‘otras’ como mujeres sobrevivientes del conflicto representan invade nuevas perspectivas de género que rescatan motivos de inclusión en las versiones oficiales del conflicto. En consecuencia, las voces de las mujeres, sin decir que son estéticas ‘femeninas’, ‘dramaturgias femeninas’ o ‘arte de la feminidad’ evidencian causalidades feministas que posicionan la voz de la mujer como actor de paz y verdad en el conflicto.

Desde esa mirada, Ariza afirma: “no puede haber paz sin las mujeres, si las principales afectadas no pueden unirse a la reparación de las víctimas no tendrá sentido la paz” (Entrevista 2013). Este panorama frente a las condiciones políticas de la mujer dialoga con propuestas feministas que restituyen el carácter político de identidad que promueve efectos de descentramiento frente al carácter tradicional del hombre como vocero de la verdad. Por ese motivo, las condiciones de enfrentamiento contra el Estado y su impunidad hacen que la

práctica cotidiana de las mujeres se comprometa con los procesos sociales que afirman la presencia de cuerpos sin importar las marcas de sexo y género.

Esto nos conduce al carácter político del teatro, en donde las revisiones históricas rechazan los protagonismos de la mujer como agente de cambios y propuestas estéticas que se salen de lo 'femenino' como marca maternalista de lo que podrían ser temáticas opuestas a lo 'masculino'. En ese sentido, las condiciones materiales de los juicios morales frente a la perspectiva de la mujer, como corporalidad política, subvierte las clasificaciones de un teatro con identidad femenina, porque no hay discursos o teatralidades que interpreten su significado desde la identidad sexual.

En efecto, las corporalidades que se exploran en nuestro análisis evaden las nominalizaciones entre la 'feminidad' o lo 'femenino' en oposición a la masculinidad, ya que no identificamos la diferencia en el discurso como marca de poder en donde los contextos patriarcales determinen la condición victimizadora de los crímenes, pues tanto hombres como mujeres se han visto envueltos en la violencia. Simplemente el *cuerpo-no-ausente* nos habla de la historia que incorpora diferentes espacios en donde se abordan diferentes perspectivas y voces de lo que sucede en Colombia.

De hecho, las dramaturgas se reconocen como feministas, sin decir que hacen un teatro de lo femenino, en ese sentido debaten los poderes tradicionales de la figura del patriarca sin establecer una nueva estructura del poder, todo lo contrario, proponen miradas anti-estructurales a la problemática de la injusticia pública que se reproduce en el país. Por lo tanto, el mejor escenario que se puede interpretar de la intencionalidad estética de este corpus es la

excepcionalidad con que se reactualizan las condiciones políticas de los colombianos, a través de mitologías que ponen en la cotidianidad el carácter universal de los derechos humanos.

Esta característica hace parte de las teatralidades que el Teatro La Candelaria ha propuesto durante más de 40 años, en donde los principios de creación colectiva, aunque tengan un director, superan los protagonismos de los artistas. Así se observa en la participación reiterada de Ariza y Ayala en cada teatralidad, puesto que vemos como Ariza es actriz en algunas obras de Ayala (*Fémina ludens*) y, a su vez, Ayala es partícipe en las obras que dirige Ariza (*Antígona, Mujeres en la Plaza*). En ese contexto, encontramos una motivación de la cooperación y colectividad que fortalece al grupo desde su creación y que continúa su camino en el proyecto de *Próxima Estación* de Nohora Ayala.

Por lo tanto, el aporte histórico que representa el Teatro La Candelaria para el patrimonio artístico colombiano se enriquece cuando las mujeres del colectivo se atreven a liderar procesos de la escena, lo cual no implica que antes no fuesen líderes, sólo que los tratamientos del ejercicio de la actuación maduraron hasta conformar eventos de dirección y dramaturgia que se evidencian en la actualidad bajo condiciones críticas de las corporalidades políticas de lo que se vive en el país.

Yo veo al país a través de las obras que hacemos. Y una de las obras que más hemos presentado es *Guadalupe años sin cuenta* con más de 1.500 representaciones durante trece años, lo que constituye una especie de record Guinness. Allí se refleja el problema crucial del país, que desgraciadamente no pasa de moda: el problema del diálogo, el problema del acuerdo. No se llega a un acuerdo nunca y casi siempre en todo diálogo hay traición [...] (Palabras de García en Llano, Llano, 2008:17)

A partir de ese contexto, las publicaciones y anuncios de los festivales organizados por la CCT en medios masivos recuperan la participación de un nuevo público que se sumerge en estéticas políticas que los llevan a recuperar la historia del país. A ver lo que se había olvidado y a reconocer que todos somos parte del conflicto, una identificación que surge cuando se rememoran eventos trágicos.

Aunque, la asistencia del público no es masiva por el espacio reducido de la sala, es importante aclarar que si en la primera década del siglo XXI no se necesitaba reservar boletos con anterioridad, en los tres últimos festivales se requiere comprar con anticipación las entradas para las teatralidades de La Candelaria, lo cual indica un reconocimiento a la labor de sus 45 años como tradición teatral colombiana.

El nuevo interés que ha despertado la estética del colectivo La Candelaria, demuestra la necesidad que tiene el público para in-corporar el arte como estética de la paz, ya que consideramos que se apela a los cuerpos políticos de la memoria para no olvidar lo que sucedió con las masacres, desapariciones y asesinatos. Por eso consideramos que este análisis descompone las corporalidades escénicas de las obras para comprender el sentido político de las teatralidades de Ariza y Ayala.

En ese sentido, las teatralidades son tejidos ‘complejos’ al igual que la realidad política del país, en donde se *in-corporan* nuevos factores sensoriales que reiteran la restitución y reparación de la verdad con las víctimas y los sobrevivientes. Dejando en claro que los espacios comunes de la sociedad son también los espacios *corporales-no ausentes* de los miles de actos violentos que se desarrollan en el país como ejercicio represor de poder.

Muchas mujeres, además de las exclusiones históricas, han sido obligadas a huir y a convertirse en desplazadas y habitar en ciudades desconocidas en las cuales deben ejercer su nuevo rol de habitantes de la periferia, muchas de ellas como madres cabeza de familia. Allí comienza el peregrinaje por las instituciones en la búsqueda de oportunidades para ellas y sus familias (Ariza, 2008: 13).

Si bien el teatro de Ariza y Ayala ha servido para evidenciar los actos violentos, también se abren las posibilidades al tejido humano que se crea en torno al teatro alternativo en Colombia, pues la integración de otros grupos (TEC, La Mama, Teatro Libre, La Máscara entre otros) al sentido político del arte restituyen en parte la falla social que se sufre en el país frente a la impunidad de los crímenes. El derecho de los sujetos políticos, tanto hombres como mujeres, debe permanecer en el reiterado ejercicio de la escena, desde la cual se integran diversos espectadores a la visión crítica de la construcción de la paz en Colombia, lo cual nos invita a la exposición teatral como práctica de duelo en un contexto en donde no se recuperan los cuerpos.

Bibliografía

Obras de las dramaturgas

Ariza, Patricia. *Somma Mnemósine*, Teatro La Candelaria, 14 de Agosto 2013.

---. *Mujeres en la Plaza. Memoria de la ausencia. ¿Dónde están?*. Plaza de Bolívar, Bogotá, 27 de Agosto 2009.

---. “Antígona”. *4 Obras. Teatro La Candelaria*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2008, 215-262p.

---. *Antígona*. <http://hidvl.nyu.edu/video/000512472.html> , 15 de Marzo 2013.

---. “A fuego lento”, *6 obras del Teatro La Candelaria*. Bogotá : Ediciones del Teatro La Candelaria, 1998, 287-331p.

---. “Luna menguante”, *6 Obras del Teatro La Candelaria*. Bogotá : Ediciones del Teatro La Candelaria, 1998, 65-96p.

----. “El viento y la ceniza”, Eidelberg, Nora y María Mercedes Jaramillo (Eds.) *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín : Universidad de Antioquia, 1991, 81-132p.

Ayala, Nohora. *Piel*. Teatro La Candelaria. 30 de Septiembre 2013.

---. *Rosas Secas*. Festival de Manta Ecuador. 5 de Septiembre 2012.

---. “Fémina Ludens”. *6 obras del Teatro La Candelaria*. Bogotá : Ediciones del Teatro La Candelaria, 1998, 177-18p.

Creación Colectiva. “En la raya”, *6 Obras del Teatro La Candelaria*. Bogotá : Ediciones del Teatro La Candelaria, 1998, 11-63p.

Estudios sobre el Teatro La Candelaria

Arcila, Gonzálo. *La imagen teatral de La Candelaria*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992.

Ariza, Patricia. "Siembra y canto en la plaza (Colombia)" en *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá; Unibiblos, 2009, 149-153p.

----- "No me van a quitar mi derecho a opinar" entrevista de Enrique Rivas en *El Espectador*. Bogotá, 3 de Enero 2009.

<http://www.elespectador.com/impreso/judicial/articuloimpreso103916-no-me-van-quitarmiderechoopinar>, 15 de Marzo 2014

---. <http://www.portalescena.com/2013/04/02/soma-mnemosine-el-cuerpo-de-la-memoria-homenaje-al-maestro-santiago-garc%C3%ADa/>, 09 de Julio 2013

---. <http://nohabrapazsinlasmujeres.com/2013/12/patricia-ariza-con-las-mujeres-aprendi-como-convertir-en-el-teatro-el-dolor-en-fuerza/> 22 de Enero 2014.

Beltrán Castillo, Iván. "Los sueños no se rinden", *Revista Diners*. Bogotá: Abril 2003, Vol. 40, no. 397, 62-66p

Duque, Fernando Mesa. *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.

El público en la escena teatral bogotana. Secretaría de Cultura Recreación y Deporte: Bogotá, 2009.

Esquivel, Catalina. *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/283533/ce1de1.pdf;jsessionid=7DB6C597D6A7AF86AC2DA8368FF60716.tdx1?sequence=1> 3 de Marzo 2015.

Florián, Carmen Alicia. *El teatro, La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950-1991*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013.

García, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro I*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994 (3ra. Ed).

----. *Teoría y Práctica del Teatro II*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.

Llano, Adriana Restrepo. *Candelaria adentro*. Bucaramanga: SIC Ediciones, 2008.

Ramírez, Alvaro Ortíz. *La Candelaria, identidad cultural, dramaturgia nacional*. Bucaramanga: Ediciones FUNPROCEP, 1986

Teatro La Candelaria. 45 años. Bogotá : Ministerio de Cultura, 2011.

Estudios y reflexiones sobre teatro colombiano y latinoamericano

Alzate, Liliana Cuervo. *El teatro femenino : una dramaturgia fronteriza*. Cali: Ed. Univalle, 2011.

Ariza, Patricia. Entrevista en *Siga y se sienta*. Canal Capital, Bogotá, 21 de octubre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=sTAjrsuvtU4>

---. *Mujeres arte y parte en la paz en Colombia*. Bogotá : Ediciones Corporación Colombiana de Teatro : 2008.

Cordonés-Cook, Juanamaría, María Mercedes Jaramillo. *Mujeres en las tablas. Antología Crítica de Teatro Biográfico Hispanoamericano*. Buenos Aires : Editorial Nueva Generación, 2005.

Garavito, Lucía. “El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces”, *Latin American Theater Review*. Lawrence, Kansas: University of Kansas, Otoño 2010, 66-78p.

- Giella, Miguel Angel. Peter Roster (Dir.) *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.
- Guevara, Alberto. *Performance, theater, and society in contemporary Nicaragua*. Amherst, New York: Cambria Press, 2014.
- Jaramillo, María Mercedes. ‘‘Las mujeres y la guerra’’ en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. 74, No. 223, Abril- Junio 2008, 483-495p.
- . *El nuevo teatro colombiano : arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- . Nora Eidelberg (Eds). *Voces en escena. Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín : Universidad de Antioquia, 1991.
- Lee, Nina Weisinger. *Teatro moderno hispánico*. Lincolnwood, Illionois: National Text Book Company, 1988.
- Martínez, Gilberto. *Teatro Alquímico*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.
- Pianacci, Rómulo. *Antígona : una tragedia latinoamericana*. Irvine, California : Gestos, 2008
- Reyes, Carlos José. ‘‘EL teatro en Colombia en el Siglo XX’’, *Revista Credencial Historia*. Bogotá : Junio 2006, Ed. 198. Disponible en : <http://www.banrepcultural.org/revista-80> 30 de Julio 2014.
- Satizábal, Carlos. *Habitar el Cuerpo. Antígonas Tribunal de Mujeres –Memoria poética y conflicto en Colombia*. ENID Inclusión Social y Desarrollo Humano, Universidad Nacional de Colombia, 2014. Disponible en : http://www.enid.unal.edu.co/2014/documentos/memorias_enid_2014/Habitar%20el%20Cuerpo%20Ant%C3%ADgonas%20Tribunal%20de%20Mujeres%20-

Diciembre 2014.

Weiss, Judith (Ed). *Colombian Theater in the Vórtex: seven plays*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

Estudios y documentos sobre el conflicto en Colombia

Alvarez Gardéazabal, Gustavo. “La cultura del narcotráfico”, *Revista Número* : Agosto-
Octubre 1995, No. 7, xvip.

Archila Neira, Mauricio. “Actores sociales y democracia en Colombia”, *Credencial historia*
‘Movimientos Sociales en la historia de Colombia’. Bogotá : Noviembre 1998, No.
107, 13-37p.

Ayala, César. *Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional*. Bogotá:
Colciencias-Cindec, 1996.

Barreto, Miguel Henriques. “Los procesos de paz en Colombia y el rol de la comunidad
internacional ¿crónica de un nacimiento anunciado?”, *Revista de Análisis*
Internacional. Vol. 5 Núm. 2, 2014, 219-243p.

¡Basta ya! Colombia : memorias de guerra y dignidad, Bogotá : Ed. GMH, 2013

Braun, Hebert. *Mataron a Gaitán*. Bogotá: Prisa Ediciones, 2013 (1ra. Ed. 1985)

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.
México: Grijalbo, 1989.

Di Virgilio, Mercedes y Mariano Perelman (coord.). *Ciudades latinoamericanas:
desigualdad, segregación y tolerancia*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

- Drouilleau, Félicie. “ Éxodo y trabajo doméstico en Bogotá (Colombia)” , Estripeaut-Bourjac M (Dir.) *Palabras de mujeres : proyectos de vida y memoria colectiva*. Bogotá : Siglo del Hombre Editores, 2012. 169-186p.
- Galvis, Silvia. Alberto Donado. *El jefe supremo. Rojas Pinilla en la Violencia y el poder*. Bogotá: Planeta, 1988.
- Granados, José. “El fandango de la muerte”, *El Herald*, 3 de Abril 2013, <http://www.elheraldo.co/local/el-fandango-de-la-muerte> , el 23 de Agosto 2014.
- Gutiérrez, Carlos B. “Cultura de conflictos en vez de tolerancia”, Rosario Herrera (Ed.) *Hacia una nueva ética*. México D.F: Siglo XXI editores, 2006, 209-240p.
- Henderson, James D. *La modernización en Colombia*. Bogotá : Ediciones Tercer Mundo, 1985.
- Informe del número de víctimas en Colombia para el año 2011-2012*. Sisma Mujer. <http://www.sismamujer.org/wp-content/uploads/2014/07/Bolet%C3%ADn-1-2013.-Violencias-contrala-mujeres-seg%C3%BAAn-INML-CF-Forensis-2011-2012.pdf> , 20 de Noviembre 2014.
- Informe de Restitución de Tierras*, Diciembre 2013, http://restituciondetierras.gov.co/media/descargas/pdf_tomo2/etnic/t342.pdf , 25 de Agosto 2014
- Informe del Tribunal de Antioquia*, Medellín 6 de marzo de 2014.
- “Farc pide reintegro de ‘Simón Trinidad’ a diálogos en La Habana”, *Semana*. Bogotá : 18 de Enero 2014.
- “Fiscalía declara delitos de lesa humanidad 34 ataques contra la Unión Patriótica”, *El País*, 21 de Octubre 2014, <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/fiscalia->

[declara-delitos-lesa-humanidad-34-ataques-contrain-patriotica](#) , 30 de Octubre 2014.

“La fiscalía colombiana declara como crímenes de lesa humanidad los 34 ataques a la UP”,
Ultimahora.com, 20 de Octubre 2014, <http://www.ultimahora.com/la-fiscalia-colombiana-declara-como-crimenes-lesa-humanidad-los-34-ataques-la-up-n840197.html> 20 de octubre 2014

“La inseguridad ciudadana hace de Colombia el país más conflictivo de América Latina”
Institute for Economics and Peace, 21 de Junio 2014, http://www.larepublica.co/la-inseguridad-ciudadana-hace-de-colombia-el-pa%C3%ADs-m%C3%A1s-conflictivo-de-am%C3%A9rica-latina_136581 3 de Diciembre 2014.

“Las víctimas de las FARC confían en el proceso de paz como única salida para Colombia”,
Cubana televisión, 14 de Diciembre 2014,
<http://www.infobae.com/2014/08/16/1588200-las-victimas-las-farc-confian-el-proceso-paz-como-unica-salida-colombia>, 14 de Diciembre 2014.

Llanos Caputo, Rosalina María. *Sufriendo en cuerpo y alma : el drama de los familiares de detenidos y desaparecidos. El caso de ASFADDES*. Tesis de grado. Bogotá : Universidad Javeriana, 2011.

“Marquetalia 35 años después”, *Semana*, 28 de Junio 1999,
<http://www.semana.com/especiales/articulo/marquetalia-35-aos-despues/39734-3199-06-28> 3 de Septiembre 2014

Marshall, Pablo Barberán. “ El Estado de Derecho como principio y su consagración en la Constitución Política”, *Revista de Derecho Universidad Católica del Norte*. Coquimbo-Chile : 2010, Año 17, no. 2 : 185-204p.

Mendoza, Andrés Mauricio Piñeros. “El desplazamiento forzado en Colombia y la intervención del Estado”, *Revista de Economía Institucional*. Bogotá : 2012, Volumen 14, No, 16, 169-202p.

Mujeres y Guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano.GMH. Bogotá : Taurus, 2011

“Reporte de violaciones de DDHH por países”, *Human Rights Watch*, Enero 2014, <http://www.hrw.org/es/world-report/2014/country-chapters/122015>, 23 de agosto 2014.

Rincón, Omar. “Narco.estética, narco-cultura en narco-Colombia” en *Nueva Sociedad*. Sao Paulo : Julio-Agosto, 2009, 147-163p.

Romero, Mauricio. *Paramilitares y Autodefensas. 1982-2003*. Bogotá : Planeta, 2003.

Romero, Roberto Ospina. *Unión Patriótica. Expedientes contra el olvido*. Bogotá: Centro de Memoria Histórica, 2012.

Sanabria, Fabián. “De reivindicaciones homogéneas al derecho a la indiferencia”, Viveros, Mara Vigoya (Ed.). *Saberes, Culturas y Derechos sexuales en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2006, 337-348p.

“Santos aplazó persecución al líder de FARC para autorizar sus viajes a Cuba”, *El Mundo*, 10 de Octubre 2014, <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=244177>, 14 de Diciembre 2014

“Santos resalta transparencia de Diálogos de Paz”, *TeleSur Venezuela*, 27 de Septiembre 2014, <http://www.telesurtv.net/news/Santos-resalta-transparencia-de-Dialogos-de-Paz-20140927-0062.html> ,14 de Diciembre 2014

“Se reanuda el diálogo de paz con más cabecillas de las FARC en La Habana”, *Martí noticias*, 24 de Noviembre 2014, <http://www.martinoticias.com/content/se-reanuda-el-dialogo-de-paz-con-mas-cabecillas-de-las-farc-en-la-habana/78197.html>, 14 de Diciembre 2014.

Sierra, Alvaro. María Clara Calle. “Restitución de tierras. Se abrió la caja de Pandora”, *Semana*, 4 de MARzo 2013, <http://www.semana.com/especiales/restitucion-tierras/> 25 de Agosto 2014.

Umaña, Eduardo Luna. *Familia colombiana: una estructura en crisis*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia UNIBIBLOS, 1994.

---- *La tramoya colombiana. Praxis y Derechos Humanos*. Bogotá : Corporación Colectivo de Abogados, 1988.

Urán, Carlos H. *Rojas y la manipulación del poder*. Bogotá: Carlos Valencia, 1983.

“Víctimas de las FARC hablan de la crueldad de Romaña”, *El Tiempo*, 26 de Octubre 2014, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14746238>, 14 de Diciembre 2014

Vásquez, Socorro y Hernán Darío Correa. “Los Wayúu, entre Juya (‘el que llueve’), Mma (‘la tierra’) y el desarrollo urbano regional”, *Geografía Humana de Colombia Nordeste Indígena*, Tomo II, 1991, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geograf2/wayuu1.htm> , 15 de Diciembre 2014.

Velásquez, Edgar de Jesús Rivera. “Historia del paramilitarismo en Colombia”, *HISTÓRIA*. Sao Paulo, v. 26, n. 1, 2007, 134-153p.

Wallace, Arturo. “El Estado que pidió un perdón que no fue aceptado por sus víctimas”
BBC Mundo Bogotá, 30 de Mayo 2013.
http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/05/130529_colombia_masacre_san_jose_apartado_disculpas_aw , 20 de agosto 2014

Teoría y crítica

Anderson, Ben. “Modulating the excess of affect. Morale in a State of ‘Total War’.”,
Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (Eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham
& London: Duke University Press, 2010.

Arendt, Hanna. “Desobediencia civil”, *Crisis de la República*. Madrid: Taurus, 1972.

---. *¿Qué es la política?*. Barcelona, Paidós, 1997.

---. *The human condition*. Chicago, University Press of Chicago, 1958.

Artaud, Antoni. *Pour en finir avec le jugement de dieu suivi, Le théâtre de la Cruauté*. Paris :
Gallimard, 2003.

---. *Le théâtre et son double : Suivi le théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard, (1938)
1964.

Arroyas, Enrique Langas, Maite Gobantes y otros. “La realidad fragmentada. Tendencias del
discurso mediático”, *Sphera Pública. Revista de Ciencias Sociales*. Murcia : 2010,
No. 10, 7-13p.

Auerbach, Erich. *Figura*. (Tr. Diane Meur).Paris: Éditions Macula, 2003.

Barbero, Jesús Martín. *Staging Citizenship: performance, politics, and cultural rights*.

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/e-misferica-62/martin-barbero> , 10 de mayo
2012.

- .---- “Medios y culturas en el espacio latinoamericano”, *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*, no. 5, Enero-abril 2004, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>, 20 de Mayo 2012
- . *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago-Chile : Fondo de Cultura Económica, 2002.
- “Desubicaciones de lo popular”, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Revista Iberoamericana*. Madrid : Vevuert, 2000, 13-34p.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México : Ediciones G. Gili, 1987.
- *Des médias aux médiations. Communication, culture et hégémonie*. Georges Durand (Tr.). Paris: CNRS Éditions, (1987) 2002.
- Benardete, Seth. *Sacred Transgressions. A reading of Sophocles' Antigone*. Indiana : St. Augustine Press, 1999.
- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Bogotá: Ediciones Santillana, 1998
- . *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1972
- . *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Lionel Duvoy (Tr.). Paris: Allia, (1936) 2003.
- Butler, Judith. Athena Athanasiou. *Dispossession: the performative in the political*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- . *Precarious life: The powers of mourning and violence*. London: Verso, 2004.
- . “Promiscuous Obedience”, Söderbäck, Fanny (Ed.). *Feminist Readings of Antigone*. New York: SUNY Press, 2010, 133-153p.
- . *Antigone: la parenté entre vie et mort*, (Tr. Guy Le Gaufey). Paris : EPEL, 2003.

- . *Bodies that matter: On the discursive limits of the "Sex"*. New York: Routledge, (1993) 2011.
- . *Gender trouble*. New York : Routledge Taylor and Francis, (1990) 2006.
- Canclini, Néstor García. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires : Editorial Univesitaria de Buenos Aires, 1997.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México : Universidad Iberoamericana, 1999.
- Cerqueira, Cláudia do Rosario. "O lugar mítico do memória", *Morpheus. Revista Eletrônica en Ciências Humanas*. No. 1, 2002,
<http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/viewFile/4011/3579> , 15 de Septiembre 2014
- Contreras, Gonzalo. "Acerca de un ensayo de Susan Sontag. Estética del Silencio", *Estudios Públicos*. No. 42. Chile :, Otoño 1991.
http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1741_111/rev42_contreras.pdf, 24 de Mayo 2012.
- Cornejo, Antonio Polar. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Berkeley : Latinoamericana editores, (1994) 2011.
- Das, Veena. *Life and Words. Violence and the Descent into the ordinary*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Del Sarto, Ana. "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez", *Cuadernos de Literatura*. Bogotá : Revistas Javeriana. Julio-Diciembre, No. 32, 2012, 41-68p.

- Deleuze, Gilles. *Anti-Oedipus*. London : Continuum International Publishing Group, 2008.
- . “Posdata sobre las sociedades de control”, *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires : Editorial Altamira, 1999.
- . *Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Ed. De Minuit, 1973 y 1980.
- Derrida, Jacques. “Différance”, *Margins of Philosophy*. Chicago : University Press of Chicago, 1982.
- Diéguez, Ileana. “Las Erinias de la memoria (México y Argentina)”, *Ciudadanías en Escena. Performance y Derechos Culturales en Colombia* Paolo Vignolo (Ed). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- . *Escenarios Liminales : teatralidades, performance y política*. Buenos Aires : Atuel, 2007.
- Dietz, Mary G. *Between the Human and the Divine. The political thought of Simone Weil*. New Jersey: Ed. Rowman and littlefield, 1988.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- . *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Audel, 2003.
- Dufief, Pierre-Jean, Marie Perrin-Daubard. *Violence politique et littérature au XIXe. Siècle*. Paris : Le Manuscrit, 2012.
- Durkheim, Emile. *The division of labor in society*. New York: Free Press of Glencoe, 1964.
- Fischer-Lichte, Erika. *The transformative power of the performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008

- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona : Paidós Ibérica, 1990.
- . *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Gadamer, Hans-Georg. “L’ontologie de l’œuvre d’art et sa signification herméneutique”,
Vérité et méthode (Tr. Pierre Fruchon et al). Paris : Éditions su Seuil, 1996, 119-188p.
- Giddens, A. *The consequences of Modernity*. Stanford-California: Stanford University Press, 1990.
- Glass, Michael, Reuben Rose-Redwood. *Performativity, Politics, and the Production of Social Space*. New York: Ed. Routledge, 2014.
- Gómez, Edwin Cerón. *Y coroné ‘divino’. Representación narco y narconarrativa en la televisión colombiana*. Tesis. Bogotá : Universidad Javeriana, 2012.
[http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/3105/1/GomezCeronEdwin2012.p](http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/3105/1/GomezCeronEdwin2012.pdf)
[df](#) 25 de Enero 2013
- Grass, Milena Kleiner. ‘Performance de la memoria / teatralidad de la memoria: la puesta en escena del archivo FASIC’, *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. Raleigh : North Carolina State University, Fall 2014, Vol. 12, No. 1, 107-124p.
- Gregg, Melissa. Gregory J. Seigworth. *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Grinsberg, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam y New York : Rodopi Press, 2004

- Grosfoguel, Ramón. “The epistemic decolonial turn. Beyond political-economic paradigms”,
Walter D. Mignolo y Arturo Escobar (Eds.). *Globalization and Decolonial option*.
London & New York: Routledge, 2010, 65-77p.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. México: Siglo XXI, 2008.
- Guattari, Félix. *Écrits pour l'Anti-œdipe*. Paris-France : Lignes Manifeste, 2004.
- Guerra, Lucia. *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México :
Universidad Autónoma de México, 2007.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. “Sobre la desintegración de la ‘Historia’ y la vida del pasado”, *La
función social de la historia. Historia y grafía*. No. 21. México : Oak Editorial S.A.,
2003, 55-71p.
- Guyomard, Patrick. *La jouissance du tragique Antigone, Lacan et le désir de l'analyste*.
Paris: Aubier, 1992.
- Hegel, G. *Aesthetics: lectures on Fine Art*, T.M. Knox. (Tr), vol. 2 Oxford, UK: Clarendon
Press, 1988.
- . *Estética II*. Barcelona: Península, 1982.
- Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. Gregory Fried y Richard Polt (Trs.),
New Haven, CT: Yale University Press, 2000.
- . *Hegel*. (Tr. Dina Piccoti). Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- . “L’origine de l’oeuvre d’art”, *Chemins qui ne mènent nulle part*, (Tr. Wolfgang
Brokmeier). Paris : Gallimard, 1962, 13-98p..
- Herrera, Rosario Guido. *Hacia una nueva ética*. México D.F: Siglo XXI editores, 2006.

- Holland, Catherine. "After Antigone: Women, the Past, and the Future of Feminist Political Thought", Fanny Soderback (Ed.). *Feminist Readings of Antigone*. New York: SUNY Press, 2010, 27-43p.
- Jacobs, Allan and Appleyard. "Toward an Urban Design Manifesto", *Journal of the American Planning Association*, Vol. 53, 1987, 112-120p. <http://www.arch.mcgill.ca/prof/luka/urbandesignhousing/ARCH604/JacobsAppleyard1987.pdf>, 12 de Abril 2012.
- Jauss, Hans Robert. "L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire", *Pour une esthétique de la réception*, (Tr. Claude Maillard). Paris : Gallimard, 1978, 21-80p.
- Joseph, May. *Nomadic Identities. The performance of Citizenship*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Kerckhove, Derrick de. *Connected intelligence: the arrival of the web society*. Toronto: Summerville house P. 1997.
- Kierkegaard, Soren. *Stages on life's way*. Howard V. Hong y Edna (Eds.). Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Lacan, Jacques. *Ética del psicoanálisis*. Barcelona : Paidós, 1988.
- Laclau, Ernesto. Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* London-New York : Ed. Verso, 2001.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Ediciones Planeta, 1957.
- Lara, Alí y Giazú Enciso. "El giro afectivo", *Athenea Digital*. Noviembre 2013, 101-119p. <file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/Dialnet-ElGiroAfectivo-4717593.pdf>, 22 de Enero 2015.

- Larson, Catherine, Margarita Vargas. *Latin American Women Dramatists*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- Lefort, Claude. *Ensayos sobre lo político*. México : Universidad de Guadalajara, 1991.
- Low, Setha. "Closing and disclosing public space in the Latin America City", *Cuadernos de antropología social*, no. 30. Buenos Aires: sept-dic. 2009. (English)
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850275X2009000200002&script=sci_arttext (Español), 30 de Agosto 2014
- Makeham PB. "Performing The City", *Theatre Research International*, 2005, 150-160p.
- Maldonado-Torres, Nelson. "On the coloniality of Being", Mignolo, Walter y Arturo Escobar (Eds.) *Globalization and Decolonial Option*. New York: Routledge, 2010, 94-124p.
- Márquez, Jorge Muñoz. "Violencia e indiferencia en un mundo globalizado", *Tendencias actuales de la Ciencia Política. Temas de análisis para comprender un mundo en cambio*. México D.F. : Universidad Autónoma de México, 2013, 111-139p.
- Massey, Doreen. *Space, place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Massumi, Brian. "Fear (The Spectrum Said).", *positions*. Vol.13, no.1, Spring 2005.
[http://www.brianmassumi.com/textes/Fear%20\(the%20Spectrum%20Said\)%20-%20Positions.pdf](http://www.brianmassumi.com/textes/Fear%20(the%20Spectrum%20Said)%20-%20Positions.pdf) 26 de Junio 2015.
- . *Movement, Affect, Sensation. Parables for the virtual*. Durham & London: Duke University Press, 2002

- Mignolo, Walter. "Delinking. The rethoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality", Mignolo, Walter y Arturo Escobar (Eds.) *Globalization and the Decolonial Option*. New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2010, 303-368p
- . *The darker side of the Renaissance : Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Mumford, Lewis. "What is a city?", Richard T. LeGates y Frederic Stout. *The city reader*. London: Routledge, 1996, 92-96p.
- Murillo-Godínez, Guillermo. "El símbolo de la medicina : la vara de Esculapio (Asclepio) o el caduceo de Hermes", *Med Int Mex* . Vol 26 No. 6. México : Nieto Editores, 2010. 608-615p
- Mytum, Harold. *Mortuary Monuments and Burial Grounds of the Historic Period* . New York: Kluwer Academic/ Plenum Publishers, 2004.
- Neveux, Olivier. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 2013.
- . *Le théâtre militant en France de 1960 à nos jours*. Paris : La Découverte, 2007.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México : Fondo de Cultura Económico, 1982.
- Ortíz, Adalberto. *El espejo y la ventana*. Quito : Ediciones El Conejo, (1967) 1983.
- Padilla, Elías Ballesteros. *La memoria y el olvido*. Santiago-Chile: Centro de Estudios Miguel Enriquez, 2005.
- Quijano, Aníbal. "El 'movimiento indígena' y las cuestiones pendientes en América Latina", *Argumentos*. México : vol. 19 No. 50, 2006, 52-83p.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952006000100003, 24 de Agosto 2014.

Regalado, Liliana de Hurtado. *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Lima- Perú : Fondo Editorial Pontificia universidad Católica del Perú, 2007.

Retamozo, Martín Benítez. “Lo político y la política : los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Vol. LI, No. 206. México DF : Universidad Autónoma de México, mayo-agosto 2009, 69-91p.

Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2011 (3ra. Ed.)

Saïd, Suzanne. *Approches de la Mythologie Grecque*. Paris : Nathan Université, 2001.

Samper, Daniel. “El humor es un mecanismo de defensa” en *Revista Semana*. Bogotá : 2009-12-19p. <http://www.semana.com/enfoque/enfoque-principal/articulo/el-humor-mecanismo-defensa/111244-3>, 12 de Agosto 2014.

Schechner, Richard. *Performance studies. An introduction*. New York: Routledge Francis and Taylor, (2003) 2006.

Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid : Alianza, (1932) 1998.

Scolari, Carlos. *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona : Gedisa Editorial, 2008.

Sontag, Susan. “La estética del silencio”, Sontag S. (Ed.) *Estilos radicales*. Madrid : Suma de Letras, (1967) 2005.

Spicher, Anne. *La mythologie grecque*. Paris : Éditions Ellipses, 2009.

- Spinoza, Baruch de. *Éthique: démontrée suivant l'ordre géométrique et divisée en cinq parties*. Paris : J. Vrin, (1934) 1977.
- Steiner, Georges. *Antigones*. New York : Oxford University Press, 1984.
- Tarantuviez, Susana. *La escena del poder: el teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Ed. El Corregidor , 2007.
- Taylor, Diana. “Hacia una definición del performance”, Paolo Vignolo (Ed.), *Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá; Unibiblos, 2008, 29-35p.
- Roselyn Constantino. *Holy terrors. Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003.
- *Disappearing acts. Spectacles of Gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Juan Villegas. *Negotiating performance. Gender, sexuality and theatricality in Latin/oamerica*. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- *Theatre of crisis. Drama and politics in Latin America*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York : PAJ Publications, 1988.
- . *From ritual to theater*. New York: PAJ Publications, 1982.
- . “Liminality and Communitas”, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969, 94-130p.
- <http://www.sjsu.edu/people/annapurna.pandey/courses/MSR122/s0/Victor-Turner-Liminality-and-Communitas.pdf> 24 de Mayo 2013.

- Vignolo, Paolo. “EL destierro de la memoria”, Vignolo (Ed.) *Ciudadnías en Escena. Performance y Derechos Humanos en Colombia*. Bogotá : Editorial UN, 2009, 129-196p.
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine-California: Gestos, 2000.
- Virilio, Paul. *City of panic*. Sidney: Berg, 2004.
- . *Esthétique de la disparition*. Paris: Ed. Balland, 1980.
- . Georges Perec y otros. *Les pourrissement des sociétés*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1975.
- Warner, Marina. *Tú sola entre las mujeres : el mito y el culto de la Virgen María*. Barcelona : Taurus, 1991.
- Weber, Max. *Estructuras del poder*. Buenos Aires : La Pléyade, 1977.
- Yantorno, Leonardo, Roberto Pasmíño. “Casa colonial : microcosmos de la sociedad e identidad chilena en la Colonia del Siglo XVII y XVIII”, *Congreso Metropolitano de Estudiantes de Historia, Santiago-Chile*, Octubre 2013,
file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/Casa_colonial._Microcosmos_de_la_sociedad_e_identidad_chilena_en_la_Colonia_del_siglo_XVII_y_XVIII._I_Congreso_Metropolitano_de_estudian-libre.pdf, 23 de Agosto 2014
- Zambrano, María. *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Zeitlin, Froma. *Playing the Other. Gender and society in classical Greek literature*. Chicago: University Press of Chicago, 1995.
- . “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama”, Peter Euben (Ed.), *Greek Drama and Political Theory*. Oakland, CA: University of California Press, 1986.

Audiovisuales

Campos Yezid. Documental *Memoria de los silenciados: El Baile Rojo*, 2003, 59 min.

Colprensa, Colombia. *El holocausto del Palacio de Justicia. 25 años.*

<https://www.youtube.com/watch?v=V72ayZ5WGYU>

Delgado, Diego. Documental. *Esto no pudo HABER PASADO*, 2011.

Gómez, Mauricio. Julio Sánchez Cristo. Documental. *Colombia vive*. Bogotá, 2007.

Menchú, Rigoberta. Entrevista en *Cara a Cara*. 2013 [https://www.youtube.com/watch?v=-](https://www.youtube.com/watch?v=-f5pbosDKyE)

[f5pbosDKyE](https://www.youtube.com/watch?v=-f5pbosDKyE)

Morris, Hollman. Documental. *In Memoriam* de Holman Morris 29min.

<https://www.youtube.com/watch?v=bBC6shUCFHM>

Morris, Hollman. Documental. «Mujeres de la Unión Patriótica » *Hagamos memoria*. Dir.

Hollman Morris. Transmitido el 20 de noviembre de 2012. 40min.

https://www.youtube.com/watch?v=U_b3vMOSclA

Morris, Hollman. Documental. «50 años de las FARC» *Hagamos Memoria*. Dir. Hollman

Morris. Transmitido el 23 de mayo 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=9YmFGveOFMw>