

Antígonas Tribunal de Mujeres. Apuntes sobre la performatividad en el teatro documental

Francy Gaviria Umaña (Maestría en Teatro y Artes Performáticas, UNA)

Introducción

Antígonas Tribunal de Mujeres es una creación colectiva del año 2014 realizada por el grupo Tramaluna Teatro, dirigido por Carlos Satizábal. La obra gira en torno a la figura de *Antígona*, desarrollando así, una reescritura de la tragedia de Sófocles. De acuerdo con Núñez y Millán (2020), esta obra es una de las *Antígonas* latinoamericanas; cuyas adaptaciones del clásico griego se han trasladado al contexto de la violencia que lleva a la desaparición como lo han sido las dictaduras militares, la violencia de Estado y de grupos armados ilegales.

En el elenco de *Antígonas Tribunal de Mujeres* está conformado por:

“Artistas profesionales y mujeres víctimas de cuatro casos de violación a los derechos humanos en Colombia: madres de Soacha cuyos hijos fueron víctimas de los mal llamados falsos positivos, mujeres sobrevivientes del genocidio político contra la Unión Patriótica, mujeres víctimas de la persecución contra líderes de derechos humanos y mujeres líderes estudiantiles víctimas de montajes judiciales y encarcelamientos injustos.” (Museo de Memoria de Colombia, 2023)

Por consiguiente, realizar un análisis de esta obra sin hablar de los acontecimientos históricos y políticos que influenciaron su creación es imposible. Puede decirse que la comunidad que conformó la obra es heterogénea, pero a la vez, están unidas por un factor muy poderoso: el dolor. Éste es encarnado, bailado, gritado y contado por mujeres que ponen sus cuerpos en escena (Castañeda, 2018). En consecuencia, puede decirse que la esencia de la obra está construida por la presencia de las actrices, que, como refiere Cornago Bernal (2011), son testigos de sí mismas pues sus relatos de vida y marcas del pasado están escritos en sus cuerpos.

Uno de los sucesos históricos que influyó de forma directa la creación de esta puesta en escena fue el de los mal llamados “falsos positivos”. De acuerdo con la Jurisdicción Especial para la Paz-JEP (2022), ésta es una de las tragedias más dolorosas que dejó 50 años de conflicto armado en Colombia. Este fue un fenómeno criminal ocurrido durante el 2002 y 2008 durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. En este periodo por lo menos 6402 colombianos fueron desaparecidos y asesinados por el Ejército Nacional para ser presentados como miembros de grupos armados ilegales dados de baja en combate cuando no lo eran.

A pesar del intento de los responsables de estos crímenes de Estado por ocultar la verdad, se logró identificar que no se trataban de hechos aislados y repeticiones accidentales. Los crímenes tenían las mismas características y una misma finalidad: responder a la presión por bajas a como diera lugar y así, satisfacer el indicador oficial del éxito militar en el marco de la política institucional del conteo de cuerpos.

Estos asesinatos se dieron en dos modalidades de acuerdo con el perfil de las víctimas. En la primera modalidad, los asesinatos correspondían a habitantes de la región del Catatumbo, en su mayoría, eran campesinos; quienes fueron señalados de pertenecer a grupos armados ilegales, seleccionados a partir de procesos irregulares de inteligencia. Esta modalidad criminal se extendió hasta el 2007, cuando se empezaron a realizar las primeras denuncias.

En la segunda modalidad criminal, miembros del Ejército Nacional confabulados con terceros civiles pusieron en marcha un plan para ubicar, engañar y reclutar a jóvenes de municipios y ciudades del país. Todo con el fin de llevarlos hasta el Catatumbo para que militares pudieran asesinarlos y utilizar sus cuerpos para engrosar las estadísticas del éxito militar. Las víctimas provenían principalmente de Soacha, Bucaramanga, Ocaña y Bogotá.

La JEP estableció que bajo una lógica criminal cercana a la de la “limpieza social” estas víctimas fueron seleccionadas siendo trabajadores informales, desempleados, personas en condición de discapacidad o de calle. Así mismo, para asegurar el éxito del montaje operacional era necesario que las víctimas no pudieran ser identificadas ni por habitantes de la zona, ni mucho menos por sus familiares; es decir, no bastaba con asesinarlos, sino que, además, se debían desaparecer los cuerpos de los jóvenes.

Luego de que se conocieran estos crímenes de lesa humanidad, familiares de las víctimas se organizaron para exigir verdad, justicia y reparación. Uno de estos colectivos es MAFAPO, conformado por madres, esposas, hijas y hermanas de las víctimas de los falsos positivos de Soacha y Bogotá. Algunas de ellas hacen parte de la obra *Antígonas, Tribunal de Mujeres*.

Ahora bien, otra parte de las actrices son sobrevivientes o familiares de víctimas del genocidio político de la Unión Patriótica-UP. Cepeda (2006), refiere que este hecho histórico en Colombia sucedió luego de las fallidas negociaciones entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-FARC y el presidente Belisario Betancur en 1980. La UP surgió como alternativa política, un movimiento de oposición y un mecanismo para que la guerrilla se incorporará de forma paulatina a la vida legal.

Sin embargo, la UP empezó a ser objeto de hostigamientos y atentados y posteriormente, se cometieron asesinatos y desapariciones hacia miembros del partido; un proceso de exterminio que se prolongó durante 20 años. Esta fue una persecución sistemática hacia líderes y simpatizantes de este partido debido a sus convicciones ideológicas y ejercido por los grupos políticos que han permanecido tradicionalmente el poder, impidiendo el surgimiento de otras opiniones y de una participación democrática real.

Luego de plantear el contexto anterior y de dar a conocer las bases históricas y políticas de la obra, es posible adentrarse a la misma para así, establecer su análisis. Para identificar los elementos performativos de obra se generaron tres grandes categorías de análisis, las cuales se explorarán a continuación: a) el texto y la forma dramática, b) actrices como documento y c) memorias performativas.

El texto y la forma dramática

En primer lugar, para hacer referencia a los elementos estéticos performativos de la obra, es importante partir del texto, el cual, claramente se basa en la *Antígona* de Sófocles. De acuerdo con Flórez (2019), el clásico griego ha tenido adaptaciones y apropiaciones en distintas partes del mundo que corresponden a las necesidades de cada contexto histórico. Por ejemplo, en el caso de Argentina se resaltan: *AntígonaS: Linaje de Hembras* de Jorge Huertas (2001), *Argiade* Juan Cruz Varela (1824), *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal (1951) y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1986).

Parece ser que el motivo común de estas obras es que se plantean en periodos de violencia en el que la mujer asume un papel político y de protesta; mujeres que invocan la presencia de *Antígona*. En el caso de la obra de Tramaluna Teatro hubo una lectura e interpretación propia además de una incorporación de elementos de la tragedia.

No obstante, el texto no sigue una linealidad, pues no está escrito bajo una estructura aristotélica. Más bien, está construido de manera fragmentaria, jugando con la simultaneidad y la idea de collage. Se puede decir que, por un lado, se genera una línea argumental donde se presentan las experiencias de las mujeres víctimas y por el otro, se hace alusión a la *Antígona* mítica de Sófocles (representada por las actrices profesionales de Tramaluna). Este último aspecto, hace referencia a que, más que tomar la historia en sí misma y los elementos de la tragedia, se invoca el personaje y la esencia de *Antígona*, la cual dialoga con las mujeres de la obra (Flórez, 2019); creando así, una especie de intersección.

“No es la historia de Antígona enterrando a Polinices, pero sí es su deseo. El deseo de Antígona de poder enterrar a quien ama. Por otro lado, la figura de Creonte se diluye en las distintas figuras opresoras que la obra presenta. En algunos casos son personas específicas, mientras que en otros no es sino el Estado o el aparato patriarcal que deniega toda posibilidad de justicia.” (Núñez & Millán, 2020, p. 37)

Cifuentes- Louault (2018), refiere que este cruce entre la Antígona de Sófocles y las mujeres de la obra se expresa a través de elementos como coreografías y coros, los cuales están vinculados a la fuerza y resistencia femenina en lucha contra la violencia y el daño irreparable causado hacia ellas; así como una muestra de desobediencia al buscar la verdad, justicia y reparación. Así mismo, el luto se representa a través de los vestidos negros de las actrices, quienes llevan anudado un cinto rojo a la cintura, el cual simboliza el vínculo de sangre entre ellas y sus familiares asesinados.

Adicionalmente, durante la obra se presentan continuamente objetos de las víctimas mientras las mujeres relatan cómo sucedió la desaparición y asesinato de sus familiares. Sin embargo, al momento de dar los testimonios, no sólo se consideró importante mencionar la forma en la murieron, sino también, recordar y compartir recuerdos felices de cuándo las víctimas aún contaban con vida. Entre los objetos expuestos se encuentran prendas de vestir, juguetes, fotografías, libros y documentos. Por último, la obra cuenta con el uso de proyecciones, las cuales permiten crear una atmósfera de fragmentación y simultaneidad de imágenes.

Esta forma de estructurar el texto es uno de los elementos por los cuales es posible considerar esta obra como performática. Se puede decir, que *Antígonas Tribunal de Mujeres* está escrita desde la pulsión rapsódica, concepto acuñado por Sarrazac (1999) citado en Berlante (2018), pues hay un quiebre en el modelo aristotélico-hegeliano, debido a que no está pensada en términos de conflicto, sino que presenta una forma abierta sin inicio ni final y cuyas partes suceden unas a otras sin encadenarse, es decir, hay discontinuidad y el espectador deberá hilar los fragmentos.

Por consiguiente, Carlos Satizábal jugó un papel de dramaturgo rapsoda al recuperar la dimensión épica en donde predominan las acciones corales además de descomponer, recomponer, reunir, confrontar, asociar y disociar la forma dramática y la épica generando así, una hibridación. En este sentido, “la utilización del texto no se centra en su valor mimético o en la construcción de una ficción, sino más bien, en su valor material” (Danan, 2013 citado en Cobello, 2021, p. 5)

Actrices como documento. Testigos en escena

Además de la ruptura en las formas dramáticas tradicionales, se puede decir que, la obra también contiene ciertas características que están presentes en la materialidad de la producción performática de acuerdo con lo mencionado por Fisher-Lichte (2011) citada en Marrero, San Martín y Pérez (2021). Entre ellas, se puede encontrar en un primer lugar la noción de *corporalidad*; una antítesis del concepto de encarnación, pues aquí, las intérpretes no fingen, simulan o aparentan, sino que ponen en el cuerpo algo que existe solo gracias a él. Aquí deviene la segunda característica de la producción performática que es la *presencia*. Esta última hace referencia al cuerpo fenoménico del actor y no a su cuerpo semiótico; una cualidad que genera mediante la corporización al dominar el espacio y acaparando la atención del espectador.

Estas cualidades presentes en el actor/performer contemporáneo son explorados a profundidad por Cobello (2021), en donde aborda tensiones entre ilusión-mimesis y ficción-realidad dentro del trabajo actoral. En este punto nos adentraremos a la segunda categoría de análisis que hace referencia a las actrices como documento según lo planteado por la autora anteriormente mencionada.

Uno de los aspectos que más se destacan en la obra es la presencia plena de las actrices quienes, más que hacer personajes, construyen una representación de ellas mismas. Por consiguiente, es posible decir que lo que se observa es una alternancia entre la representación de sí mismas y de su presencia fenoménica. Este último puede darse debido a que, según Merleu-Ponty (1964), el cuerpo es el que constituye el punto de anclaje de nuestra experiencia del mundo y al borrarse la línea de unión entre cuerpo-espíritu la vida se puede ver como espiritual y corporal a la vez.

Por tanto, el cuerpo fenoménico es un cuerpo en escena que documenta, pues porta signos, marcas y trazos de experiencias vividas. En palabras de Fisher-Lichte (2011), sería un cuerpo empírico a su físico estar-en-el-mundo. Al no existir personajes, el cuerpo del actor es un portador de signos que se descubren durante la representación. En el caso de las actrices de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, también asumen la figura de testigos, documentos o archivos vivientes (Pinta, 2013), una demostración de que no sólo los objetos documentan y difunden hechos; sino que, es el cuerpo el que se presenta como testigo de un hecho y que “da testimonio en nombre de eso que ya no es más y en nombre de eso que ya ha sido” (Rykner, 2021, p. 167 citado en Cobello, 2021).

A pesar de que las intérpretes de *Antígonas Tribunal de Mujeres* cumplen con las anteriores características de un actor-documento, hay una pieza faltante para que lleguen a ser consideradas como tal. Cobello (2021), haciendo una relectura de Sarrazac (2011), expone que, en el caso de la participación de testigos en propuestas escénicas biográficas, se suele producir cierta pasividad de los no-actores, debido a que no llegan a ser del todo conscientes de la producción de sentido de su presencia y, por tanto, se limitan a seguir las indicaciones del director.

Se conoce que la obra fue una creación colectiva, sin embargo, no pueden realizarse aseveraciones sobre el grado de participación de las intérpretes en la construcción de las dramaturgias actorales por lo que este elemento queda como una consideración abierta.

Dicho lo anterior, no quiere desestimarse la importancia de la participación de las intérpretes en la obra. Siguiendo a Cornago Bernal (2011), estas mujeres son testigos de enunciación, pues hablan por alguien que ya no puede hablar por sí mismo. Esto les confiere un protagonismo que además de repercutir en la escena, sirve de construcción simbólica y mecanismo social de producción de verdad y, por tanto, una estrategia de poder. Cuerpo y palabra son dos elementos que están presentes en estos relatos, los cuales se convierten en confesiones y le dan al testigo la posibilidad de dar un lugar físico a la palabra, de dar cuerpo a la política. “El testigo sin voz, sin historia, se queda sin derechos y finalmente sin un escenario (social) para su cuerpo” (p. 25).

En este sentido, a través de la escena, a las víctimas se les confiere un lugar para ser escuchadas y través del cual pueden hacer una denuncia pública y exigir tener garantías de no repetición de los hechos. Por consiguiente, se resalta el papel político del teatro y la performance por lo que este montaje puede también enmarcarse en el activismo;

“Usar el arte para hacer política y reconocer la política como forma de arte. Los activistas en las Américas usan el performance para intervenir en los contextos, luchas, debates políticos en los que viven. El performance es la continuación de la política por otros medios.” (Taylor, 2012, p. 115)

De hecho, siguiendo lo expuesto por Restrepo (2008), puede decirse que la batalla sociopolítica que se vive en el país ha sido una forma de nutrir el arte de acción colombiano. Por esta razón, la denuncia, la protesta, la ironía y la conciencia de la materia corporal hacen parte de las características presentes. Desde la década de los 90 se ha observado la participación de artistas víctimas del conflicto armado que se han sumado al arte de acción como una forma de militancia y realizando acciones que obligan al cuerpo del artista a resistir en escena aquello que de forma cultural, histórica y socialmente han soportado dentro de la guerra.

Es, por tanto, que los temas abordados en la obra de *Antígonas Tribunal de Mujeres* coinciden con actos rituales presentes en el arte de acción en Colombia como son: peregrinar, re-sacralizar despojos humanos. Este último como una parte del proceso de cierre de duelo de las víctimas, el cual, se complica al no tener un cuerpo material al que dar sepultura.

Restrepo (2008), menciona al respecto:

“Necesitados todos de recibir cuerpos descuartizados a falta de cadáveres íntegros. Pedazos de carne, dientes, dedos, huesos, pelo, uñas o cenizas han venido a reemplazar nuestra imagen del cadáver. Materias que dan cuenta de los seres que amábamos, llenando el vacío que dejaron sus desapariciones forzadas o las apariciones parciales de sus cuerpos, a la vez nutriendo la paleta de materiales de la plástica y el inventario escénico nacional, pues para dar a ese reguero de despojos cristianas sepultura o simularla, los performers en muchos casos hicieron rituales privados y públicos para revestir tales materiales de connotaciones sagradas.” (p. 111)

Este contexto de violencia en los últimos 70 años en Colombia ha generado un llamado urgente por rescatar la memoria y así restablecer la verdad y la justicia. Por tanto, la memoria ocupa un lugar privilegiado haciendo visible y nombrable lo acontecido en la guerra. Los relatos de las mujeres de *Antígonas Tribunal de Mujeres* articulan detalles muy precisos: tipo de crimen, responsables, fecha y lugar de los hechos. El escenario se transforma en un tribunal simbólico donde acuden las mujeres para buscar justicia (Cifuentes-Louault, 2018).

Memorias performativas en la construcción de paz

Por consiguiente, otro de los elementos performativos de la obra y con el cual finalizaremos esta reflexión, es la memoria. De acuerdo con lo abordado por de la Puente (2017), la performatividad de la memoria lucha constantemente contra el olvido, la imposibilidad de la emergencia del recuerdo y la escucha social de aquellos, cuya memoria ha sido borrada. Es el teatro (en este caso el performático) el que transmite saberes sociales, dando la posibilidad de visibilizar y transmitir memorias históricas a partir de la experiencia corporal.

Se dice que son performativas en la medida en que están encarnadas en el presente de los cuerpos, sucediendo aquí y ahora, una y otra vez, repitiéndose sin que sea una reproducción de hechos del pasado, sino más bien una apropiación y puesta en acción de estos. Esto permite que el espectador se involucre de forma consciente e inconsciente y se vea interpelado por los actos teatrales a través de su interpretación y construcción de memoria. En conclusión, las memorias performativas son un modo de resistencia que favorecen los procesos de cambio social.

En conclusión, de acuerdo con lo expuesto en el texto es posible enmarcar a la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres* dentro del teatro performático al cumplir con ciertas premisas que se apartan de nociones tradicionales en cuanto a la forma dramática, la dramaturgia actoral y su incidencia en la memoria, rebasando las fronteras que se han establecido entre disciplinas artísticas, así como los cruces entre presencia y representación/ ficción y realidad, generando una exploración constante de zonas liminales.

Es una obra que no sólo rompe con esquemas del teatro tradicional, sino que también, logra generar un fuerte impacto en el espectador, el cual pude experimentar personalmente la primera vez que observé la obra en su formato presencial en el 2015. Al estar contantemente expuestos a la violencia, gran parte de los colombianos han normalizado acontecimientos como estos, los cuales forman parte de uno de los momentos más escabrosos del país. El relato de estas mujeres produce sensaciones que van desde el desasosiego y la impotencia, así como la empatía y la ternura.

Sus gritos no han sido escuchados por un gobierno, que no es más que el mismo verdugo que masacra a su pueblo. Por ello, estamos ahí los espectadores que servimos de testigos y jueces, que las acompañamos en este ejercicio de construcción colectiva de memoria para así exigir ¡nunca más!

Conclusiones

En este escrito, hemos explorado nociones de la performatividad en el teatro documental. Hemos examinado cómo la performatividad se enfoca en la acción escénica potenciando la presencia viva de los actores/intérpretes.

Así mismo, la performatividad presente en estas formas de teatro documental permite cuestionar nociones preconcebidas sobre lo "real" y lo "verdadero"; el teatro documental se convierte en un espacio de reflexión crítica para comprender y modificar el mundo que nos rodea.

En resumen, la performatividad en el teatro documental nos recuerda que el teatro es expansivo; es un acto vivo y efímero que nos invita a cuestionar, a participar y a descubrir nuevas perspectivas sobre la realidad que habitamos.

REFERENCIAS

- Berlante, D. (2018). Aportes de la teoría teatral francesa para el abordaje y estudio de los fenómenos escénicos contemporáneos. El caso de Jean- Pierre Sarrazac. *Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*.
- Castañeda, M. J. (2018). *Antígona Tribunal de Mujeres: poética de una memoria reparadora* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana.
- Cepeda, I. (2006). Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia. *Historias de América*(2), 101-112.
- Cifuentes-Louault, J. (2018). *Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria*. *América. Cahiers du CRICCAL*, 52, 37-44.
- Cobello, D. (2021). El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11(2), 1-16.
- Cornago, Ó. (2011). Actuar “de verdad”. El actor como testigo de sí mismo. *DDT-Documentos de Danza y Teatro, Barcelona, Teatre Lliure*, 18, 23-41.
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et Performance: la question du texte*. Paris: Actes.
- de la Puente, M. (2017). La teatralidad y la performatividad de la memoria en relación al pasado reciente. *Territorio Teatral*, 15(9), 1-5.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editorial.
- Flórez, L. A. (2019). *Antígonas, tribunal de mujeres: los desafíos de la adaptación trágica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia.
- Jurisdicción Especial para la Paz-JEP. (22 de Abril de 2022). *Contexto: Conozca aquí cómo se construyó el expediente de 'falsos positivos' en el Catatumbo*. Obtenido de JEP Colombia: <https://www.youtube.com/watch?v=FMTBVGk4NFw>
- Marrero, M., San Martín, D., & Pérez, R. (2021). Erika Fisher-Lichte y la estética de lo performativo. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*(9), 1-19.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
- Museo de Memoria de Colombia. (07 de Marzo de 2023). *Antígona Tribunal de Mujeres*. Obtenido de <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/antigonas-tribunal-de-mujeres>
- Núñez, J., & Millán, M. (2020). Tribunal de mujeres y Antígona González: memoria, justicia, archivo y verdad. *Nómadas*, 53, 33-49.
- Pinta, M. F. (2013). *Teatro Expandido en el Di Tella: la escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Restrepo, N. (2012). Performance en Colombia. Tres décadas dando valor a las materias miserables. *Artes La Revista*, 11(18), 103-123.

Rykner, A. (2011). Théâtre-Témoignage/Théâtre-testament. *Revista Études*(51-52), 165-171.

Sarrazac, J. (1999). *L'avenir du drame*. Belfort: Circé.

Sarrazac, J. P. (2011). Le geste de Témoigner: un dispositif pour le théâtre: le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur. *Revista Études Théâtrales*(51-52), 13-25.

Suacha en Imágenes. (14 de Noviembre de 2014). *Antígonas, Tribunal de Mujeres. Creación colectiva Tramaluna Teatro*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0&t=3722s>

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.