

**EL TEATRO COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN Y AGENCIA:
ANTÍGONA TRIBUNAL DE MUJERES, LA FUERZA DE LAS SUBALTERNAS
DENUNCIANDO ESTADOS GENERIZANTES**

Karín Guillermina Chirinos Bravo

Università Degli Studi di Catania/ Università Degli Studi di Roma Tre

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

Antígona Tribunal de Mujeres

1. INTRODUCCIÓN

En esta propuesta se pretende realizar una lectura de la obra de teatro *Antígonas Tribunal de Mujeres* a partir de las posturas del feminismo postcolonial latinoamericano.

En esta reescritura de 2015 de la obra *Antígona* -que Sófocles recreó en una tragedia, representada por primera vez en el año 442, antes de Cristo- aparecen junto a actrices de teatro tres de "las madres de Soacha", un municipio cercano a Bogotá. Ellas hacen parte de las 17 madres que recibieron los cadáveres de sus hijos tras haber desaparecido, en los primeros meses de 2008. Dos mujeres sobrevivientes del genocidio político contra el movimiento político de izquierda Unión Patriótica. Dos mujeres defensoras de derechos humanos en Colombia y otras artistas.

Esta reescritura se presenta como una elaboración poética de cuatro casos: los *falsos positivos*, el genocidio de la Unión Patriótica, las chuzadas del DAS y los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios. Y cómo el mito milenarista de Antígona acoge estos relatos. Se exploran las relaciones entre autoreferencia, representación y presencia en la elaboración poética de lo trágico vivido.

Se retoma el mito de Antígona para hacer una lectura política y feminista contemporánea de la obra de Sófocles. La performance toma una posición a favor de ampliar los sentidos de la democracia ciudadana a las sin-estados, *las abyectas*, que son construidas discursivamente por el Estado y las estructuras internacionales de Poder cuya expresión máxima de soberanía reside, en gran parte, en el poder y la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir. En el contexto de lo que Žižek (1999:101-

105) define como “ficción de paz” las formas de tráfico y comercialización de estos cuerpos abyectos se inscriben en la política de guerras y muros, como signos de estos tiempos, una metáfora atroz de la exclusión, del racismo que nos confronta con el genocidio contemporáneo.

Estamos ante nuevas posibilidades de ejercer el bio-poder o la soberanía. Estas remiten a nociones de violencia cuya base fundadora es la incertidumbre, la vida y la contingencia (o en otros términos el riesgo de perder la vida). El peligro, por tanto, parece funcional a los intereses imperiales desde el momento en que permite el despliegue de toda la fuerza coercitiva del Estado y la imposición de su discurso, su verdad, su valor. Ya hace algunos años que M. Foucault construyera una nueva forma de concebir la seguridad y el territorio dentro de las Ciencias Sociales. Según este autor,

en una sociedad múltiples relaciones de poder atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso verdadero. No hay ejercicio de poder sin cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, a partir y a través de ese poder. El poder nos somete a la producción de la verdad y sólo podemos ejercer el poder por la producción de la verdad. Eso es válido en cualquier sociedad. (Foucault, 2001: 34).

La sociedad colombiana, el espacio donde se desarrolla la obra, tiene una deuda histórica con la memoria de los sucesos atroces de la guerra: esos hechos son sometidos a la guerra de la información y a la mediatización. En esa lectura es silenciada la voz de las víctimas, y éstas, con frecuencia, son presentadas como victimarias. Así la verdad de lo sucedido es otra víctima de la guerra. Y las víctimas, convertidas en culpables, son revictimizadas por la sociedad colombiana.

Por este motivo, como señala Carlos Satizábal (2015: 4) director de la obra, la construcción del relato poético de la verdad desde las voces de las mismas víctimas es asunto urgente, inmediato, necesario porque en la elaboración estética del horror vivido es posible volver a habitar de nuevo el cuerpo, la voz, la mirada: transformar el dolor en fuerza.

Las víctimas de esta guerra son hombres, mujeres, niños, niñas, abuelas y abuelos que precisan no sólo de reparaciones materiales y que les sean restituidos sus bienes y propiedades también precisan de reparaciones sociales y simbólicas a través de relatos públicos en los que ellas y ellos mismos participen como creativos, relatos que elaboren síntesis estéticas de los hechos violentos y de las violaciones masivas de sus derechos, que padecieron junto con sus familiares y seres cercanos. Precisan presentar su memoria poética, su canto propio. El trabajo creativo conjunto entre artistas y víctimas es un

esfuerzo por procurar la no repetición de los hechos victimizantes y por la preservación de la memoria histórica a través del arte, promoviendo la dignificación de las víctimas al transmutar el dolor en fuerza y poesía que es lo propio del arte: “Parece que los dioses labraran desdichas para que las generaciones tengan qué cantar”, como escribió Homero.

En este artículo, se hará uso del análisis del discurso teatral pero también de lecturas propias de los estudios de género y culturales pues la finalidad es revisar la razón que está detrás de la construcción de seres abyectos en ese país. Para esto se tomarán en consideración los aportes y planteamientos que realizan Butler y Spivak debido a su preocupación por el sujeto femenino construido (entendido desde Beauvoir) y desplazado como subalterno por la heteronormatividad de la jerarquía institucional.

2. ANTÍGONA RENACE EN COLOMBIA: ESTRATEGIAS TEATRALES DE ABYECTAS

Las razones para que Antígona haya llegado hasta nuestros días están relacionadas, principalmente, con las obras dramáticas que se han conservado de los trágicos griegos. Aunque a la versión de Sófocles suele atribuírsele la instauración en nuestra literatura de la historia de esta mujer, es importante señalar que las obras de Esquilo y de Eurípides también nos presentan elaboraciones de este mito. *Los siete contra Tebas*, del primero, y *Las fenicias*, del segundo, también se ocuparon de Antígona y enriquecieron la tradición poética al respecto. No obstante, habrá que reconocer que sí es Sófocles quien, basados al menos en lo que evidentemente se conserva, le dedica una obra exclusivamente a los avatares de la hija de Edipo. También es necesario señalar que en *Edipo en Colono*, Sófocles nos presenta de nuevo otros rasgos de Antígona, esta vez como acompañante de su padre en el exilio. Los datos que allí se proponen son anteriores, es decir a la historia particular de Antígona, a los que la inmortalizaron a partir del entierro prohibido de su hermano.

Cabe señalar que la historia latinoamericana —marcada por circunstancias tan similares a las mencionadas en el párrafo anterior, como el exilio y la presencia de gobiernos dictatoriales cuyas leyes, impuestas por la fuerza, contradicen a las dictadas por la moralidad individual— ha sido representada de un modo vehemente por una tradición de teatro político. Resulta evidente la preocupación por la creación de un teatro que se ocupe de la realidad histórica continental. En esta dirección, ¿quién mejor que Antígona para representar esos valores?.

Una afirmación como “ la crítica feminista es crítica cultural” (Richard, 2009: 77-79) resulta fehaciente al ver los estudios actuales pero más aún al iniciar un proyecto de estudio de obras literarias que problematizan la relación del Estado-nación y su mecanismo reiterado por modelar los cuerpos de sus ciudadanos. Queda así en evidencia la necesidad de traspasar los límites de las disciplinas: “La crítica feminista se ha beneficiado más que ninguna otra, del análisis del discurso porque este le ha permitido destejer las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingen que la razón abstracta del pensamiento es una razón superior”(Richard, 2009: 75-85).

Entender primeramente la nación, y luego el Estado que se vale de ella, remite a comprenderla como una creación moderna producto de la razón ilustrada que se hace visible a partir de la Revolución Francesa. Y ese ideal de nación es el que llega también a las colonias españolas en América, definida y apropiada como “artefacto cultural de una clase particular que imagina una comunidad política limitada y soberana” (Anderson, 1993: 21-23).

Los criollos colombianos proclamaron la Independencia. La élite criolla, asentada en la capital de la nación, imaginó al resto de la comunidad que no conocía y que no tenía la oportunidad de conocer, igualmente la soñó en esa común unión –geográfica, identitaria e histórica- ya que “independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, 1993: 25).

De esta manera, la unidad de la nación “se concibió desde el principio en la lengua, no en la sangre” (Anderson, 1993: 205). Además, el Estado, “estructura legal e institucional que delimita cierto territorio” (Butler, Spivak, 2009: 44), fundado en la idea de nación moderna, “sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (El Estado, “estructura legal e institucional que delimita cierto territorio” (Butler, Spivak, 2009: 44), fundado en la idea de nación moderna, “sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (Butler, Spivak, 2009: 44). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler, Spivak, 2009: 45). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el

mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler, Spivak, 2009: 45).

En parte, como receptores de la tradición dramática europea, pero fundamentalmente por su pulsión existencial y política. Antígona sigue vigente en los escenarios latinoamericanos; prueba de ello es la versión presentada en el Teatro La Candelaria de Bogotá en 2008. Su directora y dramaturga, Patricia Ariza, comenta respecto a su versión:

La motivación para escribir *Antígona* fue la situación de las mujeres en Colombia como consecuencia de la guerra y de la violencia. Conocí a unas mujeres que no habían podido enterrar a sus parientes por orden expresa de los paramilitares y ellas, como pudieron, se robaron los cadáveres y los enterraron a la orilla de la carretera, pero no tenían suficiente fuerza física ni herramientas, la tierra estaba muy seca y los cuerpos quedaron a ras de suelo, luego llegaron los perros y los sacaron. Ese es el mito de Antígona tal cual (Casa de las Américas, 2008).

En estas palabras se nota la pertinencia del mito y su personaje. América Latina en un continente con mujeres con los mismos conflictos de la hija de Edipo y con la misma resistencia hacia los regímenes que buscan coartar sus pulsiones más profundas. La responsabilidad del arte de seguir nombrando estas fuerzas en pugna es un cometido fundamental del teatro latinoamericano y esa es la mayor herencia que ha recibido de la tradición clásica.

La obra de Sófocles asienta a la heroína sobre la grandeza y la integridad moral. La joven se presenta encarnando los ideales más altos de su época, “es un prototipo de fortaleza individual, de héroe solitario” (Míguez, 1978: LXV). Su accionar está movido más que por el miedo a la muerte ordenada por Creonte, por el temor a desagradar a los dioses y atraer su castigo. Antígona y Creonte representan la oposición: derechos del Estado autoritario y defensa de la vida familiar, de los principios religiosos y éticos.

La obra del Colectivo Tramaluna presenta un teatro desgarrante, de humillaciones, Antígona recibe la burla permanente del Estado, de los otros. La oposición se da entre el tirano y el oprimido, entre la autoridad despótica del Ejército- del Estado y la rebeldía de los jóvenes, estudiantes, entre el hombre desprotegido y unos dioses ausentes: “Donde están, llámenles, llámenles, ustedes les conocen, ustedes les conocen, le conoce? Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, pachamamita, Santa María ruega por nuestros muertos, virgencita de los montes, señor Jesús” (Tramaluna, 2015: 34)

El eje común entre Sófocles y El Colectivo Tramaluna es el de la lucha permanente

por el poder. El cambio está dado por la ruptura de la función trágica del mito, de la armonía que implicaba el mundo clásico. Sófocles enfrenta hombres y dioses; en *Antígona tribunal de mujeres* se enfrentan sujetos contra seres abyectos.

3. COLECTIVO TRAMALUNA: ANTÍGONA TRIBUNAL DE MUJERES

Antes de introducirnos en la obra es necesario explicar la estrategia del collage. Este recurso consiste en la transferencia de materiales de un contexto a otro (Ulmer, 1986: 125-163) y permite diseminar préstamos de otros textos en un nuevo emplazamiento. Cada vez que se produce la intromisión de elementos se da en la obra un corte que nos lleva a otra lectura, a relacionar el fragmento intertextualizado en una realidad diferente. *Antígona tribunal de mujeres* es producto de una serie de injertos textuales que posibilitan la libertad del texto no sólo en el nivel léxico-semántico sino también en el aspecto espectacular.

Carlos Zatizábal director de la obra *Antígona Tribunal de Mujeres* explica:

Desarrollamos un proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos terribles vividos por las víctimas que participan en el proceso creativo. El primer asunto -el mito de Antígona- lo exploramos sobre los textos canónicos. Pero se impregnó de lo vivido. Vimos la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero desde los hechos de la tragedia colombiana. El segundo asunto: las memorias personales de lo vivido, lo trabajamos con improvisaciones utilizando los objetos de los familiares. Trabajamos con los procesos de la creación colectiva teatral.

Antígonas Tribunal de Mujeres es una acción poética en la que cada mujer, con objetos de su familiar, nos cuenta quién es su hijo, su compañero o su amiga desaparecidos. En sus cosas y objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Cual nuevas Antígonas, ellas van por el país y por las oficinas del poder y de la justicia; buscan a sus seres queridos desaparecidos y buscan justicia. Cada una llega al tribunal imaginario de la escena y cuenta con los objetos de su familiar quién era él o ella. Y cómo y por quién fue desaparecido y asesinado. Ellas, con los objetos, y con cantos, hierbas y flores, buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres. El mito de Antígona sirve de inspiración para contar esta búsqueda tenaz de los colectivos de madres, de mujeres y de defensoras de los derechos humanos. Una lucha amorosa en la que van transformando el dolor en rebeldía y en acciones poéticas civilizatorias.

Por otro lado, el paradigma del teatro actual se define en particular a través de su

espectacularidad, esto es, el uso de una gran cantidad de códigos que se entienden como materia visual- sonora-gestual- kinésica y sin una intención de imitar un hecho o acción exterior, es decir, el teatro no está ya más al servicio de exponer un mensaje determinado de producir realidad por vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral. La referencialidad sigue existiendo en cuanto el teatro postmoderno, es deconstruccionista y palimpsesto, pero es anti-mimético, anti jerarquizante e incluye una gran cantidad de medios y códigos.

En esta obra se emplean diversos lenguajes: la actuación, la danza, la presencia, las canciones, el video, las fotografías; datos, imágenes, proyecciones, textos, músicas. Y el cuerpo: coros danzados que articulan las dos líneas narrativas de *Antígonas Tribunal de Mujeres*: el mito de Antígona y los relatos de cada una de las mujeres del grupo creativo. Los relatos de ellas revelan que el país es víctima de un proyecto sistemático. Una teatralidad paradigmática postmoderna que plantea también una Teatralidad Liminal, concepto empleado por Ileana Diéguez (Diéguez, 2005); entendida esta teatralidad como situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones. En el cuadro final, Antígona, enterrada viva, afirma ver los hilos, la urdimbre que une cada uno de los casos presentados ante el Tribunal a un mismo delirio de oro y sangre.

El espacio donde se desarrolla la obra presenta un telón blanco de fondo. Cuatro patas en diagonal a cada lado. Sobre los telones en cada escena se proyectará un motivo visual diferente. Cada motivo conforma el espacio y la atmósfera visual de la escena. También la luz de la proyección ilumina las escenas junto con algunas luces puntuales.

Son tres actrices que harán diferentes personajes: Ismene, Antígona, Antígona enterrada viva, Tiresias o la Sombra de Tiresias, Las dos hermanas del desaparecidas, Las actrices narradoras en el caso de Fanny y su familia, La fiscal, Las dos actrices narradoras en el caso de Orceni, La actriz de la muñeca en el caso de Soraya y el CAJAR, El desguazador de la muñeca, Las dos actrices que presentan el caso de Soraya, Lucero presenta su caso con la camisa de su hijo, María presenta su caso con objetos diversos de su hijo, Fanny presenta su caso con una pintura de su padre, Orceni presenta su caso con fotos de sus compañeros, Marina presenta su caso con ropa y juguetes de su hijo.

En las piezas creadas por las refugiadas: mujeres, niñas, niños y gente mayor, en las

canciones compuestas por ellas y ellos, se revela una causa central del conflicto interno colombiano: en Colombia no hay desplazamiento porque hay guerra; hay guerra para que haya desplazamiento. El desplazamiento continúa la estrategia de acumulación y poder, del despojo genocida a sangre y fuego y horror de la conquista española. La luz de los largos años que van del renacimiento a la modernidad y al capitalismo industrializador europeo, se funda sobre la acumulación originaria imperial conseguida a sangre y matanza, y por la explotación del trabajo esclavo, indígena y africano y mestizo, en el saqueo de las riquezas, del oro, las perlas y la plata, y en la gran plantación. Como escribíamos algunas líneas antes en América Latina en el Estado los ciudadanos están unidos por vínculos jurídicos (Butler, Spivak, 2009: 44). Sin embargo, esta vinculación es ilusoria al ser partícipes del Estado en forma dispar porque es el mismo estado, por medio de un ejercicio de poder y, al apelar a la unidad de la nación, “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler, Spivak, 2009: 45).

Los sin-estado, aquellos saturados de poder y desplazados porque en su omisión reafirman la homogeneidad de la nación, son nominados por Butler como “seres abyectos”. Este nuevo nombre parece más acertado ya que no revela una condición jurídica como lo hace la categoría de “sin-estado” sino que se vale de todo su significado peyorativo de “despreciable, vil en extremo” (s.v. DRAE 2001) para dar cuenta también de las zonas en que se encuentran; “zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos (Butler, 20002: 19-20).

Es Judith Butler quien ha dado una de las contribuciones más importantes en la condición postmoderna a la construcción de una epistemología distinta a la establecida (Butler, 2007: 20). Ella postula como lugar de enunciación la concreción del sujeto en su cuerpo, con la consecuente construcción de la *alteridad* como una realidad material compleja. El pensamiento feminista ha contribuido a la formulación de paradigmas de conocimiento más allá del racionalismo tradicional y ha contribuido a la creación de un mundo donde se procura que la multiplicidad sea fundamental en el pensamiento de las personas; donde se captura la aparente diversidad de las cosas, donde se privilegia la actividad que funciona como resistencia ante cualquier estatuto del poder (Estado, Estructuras Patriarcales globales).

Es desde este espacio donde no sólo la diversidad cobra importancia y surgen manifestaciones de todo tipo en todas las disciplinas, sino también donde los artistas buscan tratar y *re-presentar* al mundo desde un tratamiento alterno que vaya más allá de

los paradigmas conocidos y postule discursos cargados de nuevos significantes y significados. En dicho entendido es que surgen obras como *Antígona Tribunal de Mujeres*. Aquí las personas víctimas de la tragedia de la violencia y la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa. Este nuevo teatro colombiano se ha topado con el juego de la presencia. Los actores y las actrices precisan poetizar ahora sus vidas, mirar su vida y en ella su mirada de artista, investigar el personaje que son o pueden ser.

El personaje otro de mí mismo que soy como actor o actriz es una metáfora que invita al público a crear una perspectiva propia que nos deje comprender la oscura complejidad y el entramado simbólico y de poder que ata la vida colectiva y la vida personal. El personaje de la autoreferencia lanza una velada y potente invitación al público a mirar la escena como poeta, como creador y creadora que continúa el juego de la invención, como quien sigue soñando al contar su sueño.

En el caso de *Antígona tribunal de mujeres* estamos frente a un teatro de la alteridad de la presentación. Este teatro no sólo nace de las tendencias de explorar los límites de lo teatral, asunto que siempre ha sido propio del teatro en cuanto es un arte polifónico que usa múltiples lenguajes artísticos. Además está influenciado por esas voces de los no artistas, que hablan con tanta verdad y presencia.

María madre de uno de los falsos positivos asesinado afirma: “En el mandato de Álvaro Uribe siendo ministro de defensa Juan Manuel Santos fueron más de 5700 ejecuciones extrajudiciales, una de ellas, la de mi hijo!”

Partiendo de esta concepción, se opone el término plurimedialidad espectacular postmoderna al de teatro mimético referencial que intentaba reproducir la realidad o parte de ésta, sea en forma naturalista, realista, épica o por medio de una construcción aristotélica.

En este teatro postmoderno, la imagen teatral inquietante no está en la escena, es la que se crea en la imaginación del espectador: la que se produce en su imaginación en el choque de la biblioteca arquetípica personal de ese espectador o espectadora con los arquetipos rotos de ese otro que el grupo y la actriz y el actor han puesto en escena. El espectador, la espectadora se hacen así creadores. Como señala Eco, ese lector debe realizar la interpretación iniciativa del texto dependiendo el contexto "un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar" (Eco, 2000: 76)

En *Antígonas Tribunal de Mujeres*, la autoreferencia es directa: las mujeres han

trabajado con los objetos de sus familiares y las artistas con momentos del mito de Antígona. Ellas recurren a la referencia del mito de Antígona para responder a la singular problemática de su entorno. Los procedimientos intertextuales, palimpsestos y deconstruccionistas llevan al desarrollo de un discurso crítico, relativizante y subversivo, que deslimita los cánones clásicos de la producción teatral.

Estas mujeres buscan la restitución poética por medio del teatro de la pérdida irreparable de sus seres queridos; son el mito vivo de Antígona. El Estado acusó y asesinó a sus hijos como criminales de guerra y ellas se han parado firmes ante el poder para contar quiénes fueron realmente, afirma Carlos Zatzábal, director del proyecto Antígona. Así encontramos a Carmona, una de las madres de los falsos positivos afirma: “No sabía que podía denunciar a través del arte; que podía transmitir a la gente otros sentimientos que antes me agobiaban y que tenía sólo para mí: rabia, dolor, ternura, amor por mi hijo...”, explica Carmona, madre del joven Omar de 26 años asesinado por los militares.

El hijo de Carmona se presenta en la trama de los *falsos positivos* una serie de asesinatos perpetrados por el Ejército; un capítulo más del largo conflicto entre las Fuerzas Armadas de Colombia y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Con el propósito de inflar el número de los insurgentes abatidos por las fuerzas armadas -y así recibir promociones y otros beneficios-, los militares ofertaron falsos trabajos con los que atrajeron a remotas regiones del país a civiles pobres o discapacitados. Posteriormente, fueron asesinados y disfrazados sus cadáveres de guerrilleros presentándolos a las autoridades como insurgentes dados de baja en combate.

El escándalo explotó en 2008, cuando 22 hombres de Soacha, un municipio al sur de Bogotá, poblado sobre todo por trabajadores, y reclutados con estas *ofertas de empleo*, fueron encontrados muertos a centenares de kilómetros de distancia. Un reclutador reconoció más tarde haber recibido del Ejército colombiano 500 dólares por cada persona entregada a las fuerzas armadas.

Hasta el momento, más de 4.700 casos de *falsos positivos* han sido investigados en todo el país. Sin embargo, sólo en 170 casos ha habido veredicto. Grupos de derechos humanos han denunciado que las investigaciones avanzan demasiado lentamente y la Federación Internacional para los Derechos Humanos le ha pedido a la Corte Criminal Internacional que abra una investigación ya que de momento los que tienen las mayores responsabilidades por esos crímenes no han sido investigados en Colombia.

De alguna forma, la posibilidad de reescritura en el discurso femenino es más que nunca una fundación. La idea de que la mujer tiene que construir un lugar para ejercer su voz, desde lo que podríamos llamar casi una autogénesis de identidad, sitúa al género femenino en la cultura latinoamericana dentro de un campo muy específico de textualidades: el género de la voz del subalterno. Los textos del subalterno trabajan sobre la construcción y el uso del cuerpo y la palabra del otro, cuerpo de delito y cuerpo sonoro. Son géneros que fundan identidades desde la fundación de discursos, al replantear la situación comunicativa, al (re)distribuir las voces con un nuevo gesto.

Al final de la obra, en una lenta ceremonia de despojamiento, Antígona acepta la muerte y su reunificación con la vida se hace posible por la eliminación de la represión, por la entrega de “lo que ella es lo que representa”. Antígona da su cuerpo al clamor de los cuerpos ausentes, en un final que es como un himno, como el sello de un pacto definitivo en la marginalidad, sujeto que por fin *se representa*.

Actriz 1:

Aquí me entierran viva, por enterrar a nuestros muertos, me entierro con sus cuerpos errantes.
Y con sus almas ausentes!

Cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, cada ladrillo un muerto, cada muro una matanza, traigo guayabas, mangos, café aguardiente, hiervas aromáticas y cantos y flores para sus almas. Vengan, vengan. Esta tumba será su altar. Traigo aquí sus bellos cuerpos, ellos vagan por el aire en el vientre de las aves, lloran en los ríos con el canto de los peces, alumbran en los montes silenciosos con el rumor de las larvas. Soy Antígona, la desobediente, la odiada por los amos y los imperios.

¿Dónde están nuestros muertos? ¿DÓNDE?

Soy Antígona la desterrada de las ciudades, vengo de las matanzas de Bahía Portete, de Macayepo, de Mapiripan, de San José, San Rafael, Santa Rosa, de Chinú, del Salao, del Salao, del Salao, de Puerto Bello, Puerto Clavel, de Buenaventura, de Buenaventura, de Buenaventura, del Aro, de Sopenan, de Segovia, de Segovia, de Segovia, de Suarez, de Morales, del Catatumbo...

El eje común entre Sófocles y El Colectivo Tramaluna es el de la lucha permanente por el poder. El cambio está dado por la ruptura de la función trágica del mito, de la armonía que implicaba el mundo clásico. Sófocles enfrenta hombres y dioses; El Colectivo de mujeres Tramaluna hombres contra hombres. El uso de la parodia, de la ironía tal vez les permita contar la historia, “de parodiarla para hacer resaltar que no es en sí misma más que una parodia” (Foucault, 1979: 26), la triste y trágica parodia del país en que ellas viven.

Por otro lado, el debilitamiento de las instituciones que la modernidad levantó, también ha significado la erosión de los lugares “legítimos” de enunciación. La voz, crecientemente audible de los excluidos, de los marginales, de los que tradicionalmente

habían sido considerados solo informantes para el discurso cientificista y objetivo, reclama hoy un estatuto distinto en la narración. En su historia social del silencio, el historiador de la cultura Peter Burke (Burke,1996:206) estudia la manera en que se configuraron en las sociedades ciertas formas de silencio impuestas a grupos sociales. Los “grupos mudos”, como él los denomina, entre ellos las mujeres, los indígenas, los negros y todos aquellos otros periféricos y marginales, según cada periodo histórico social, deben estructurar su discurso ateniéndose a los modelos y vocabulario del grupo dominante. Los “silenciosos” terminan siempre por ser representados por una voz autorizada y legítima.

En relación con estas voces de enunciación Gayatri Chakravorty Spivak (Spivak, 2010: 32) explícita en su texto *¿Puede hablar el subalterno?* Que “no, no pueden hablar” pero no porque estén mudos/as; no pueden hablar en el sentido de que no son escuchados/as, porque su discurso no está validado por la/s institución/es (educativas, desde la escolaridad primaria hasta la universidad, médicas, jurídicas, científicas) que no solo se han encargado de silenciar sus voces, disciplinar sus cuerpos, sino de desechar la escucha y menospreciar sus saberes.

Para Spivak, el subalterno no es sinónimo de “oprimido”; sino alguien que puede llegar a hablar y dejar su condición de subalternidad. En este sentido las autoras de la obra en estudio podrían haber estado en la condición de subalternidad pero han ejercitado la posibilidad hablar, y, por tanto, de evidenciar su situación y de intentar modificarla.

El subalterno/la subalterna es una subjetividad bloqueada por el exterior; “mientras el subalterno sea subalterno, no podrá hablar”; es un sujeto sin voz y no puede ser representado/a por nadie, “poder hablar es salir de la posición de la subalternidad, dejar de ser subalterno” y esto es lo que hacen las autoras del Colectivo Tramaluna al crear y presentar la obra *Antígona Tribunal de Mujeres*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B., *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Borges, J. L., *Obras completas*, Volumen 1, Buenos Aires, Emecé editores, 1994.
- Burker, P., *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia (The art of conversation)*, Barcelona, Gedisa, 1996, p.206.

- Butler, J. y Spivak G. Ch., *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Butler, J., *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Diéguez, I., “Teatralidades liminales (Mirando fragmentos de la escena mexicana)”. Conjunto, *Revista de teatro latinoamericano*, No. 135, enero-marzo (2005).
- Durán-Cerda, Julio. “El teatro chileno de nuestros días”, Julio Durán Cerda (Eds). *Teatro chileno contemporáneo*, México, Aguilar, 1970.
- Foucault, M., *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- Guerra, L., *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Lauretis, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989.
- Miguez, J., *La tragedia y los clásicos griegos*, Teatro griego, Madrid, Aguilar, 1978.
-
- Richard, N., “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, *Debate Feminista* 40 (2009): 75-85.
- Satizábal, C., *Habitar el cuerpo: Antígonas Tribunal de Mujeres -Memoria poética y conflicto en Colombia*. Internet. 12-10-2015. http://www.enid.unal.edu.co/2014/documentos/memorias_enid_2014/Habitar%20el%20Cuerpo%20Ant%C3%ADgonas%20Tribunal%20de%20Mujeres%20-Memoria%20Po%C3%A9tica%20y%20Conflicto%20en%20Colombia.pdf
- Subercaseaux, B., *Nación y Cultura en América Latina. Diversidad, Cultura y Globalización*, Santiago, LOM Ediciones, 2002.
- Tramaluna Teatro Creación Colectiva, *Antígonas Tribunal de Mujeres*, Colombia, inédita, 2015.
- Ulmer, G., “El objeto de la poscrítica”, AA. VV. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.
- Žižek, S., *El acoso de las fantasías*, México DF, Siglo XXI, 1999.
-