

La justicia en la narración: el caso de *Antígonas Tribunal de Mujeres*

Nelsy Cristina López Plazas/ *Universidad de los Andes*

El conflicto armado en Colombia ha perdurado por más de 50 años y ha sido muy difícil de explicar no solo por su duración, sino también por las distintas motivaciones que lo han mantenido activo, las dimensiones territoriales del país y los contextos particulares en las regiones, así como la participación variable de los actores que pertenecen tanto al ámbito de la ilegalidad como de la legalidad. Una de las formas de resistencia a la violencia producto de este conflicto ha sido la apropiación de las víctimas sobre sus distintas memorias y su elaboración a través del arte, pues ello les ha posibilitado reclamar justicia y reparación, además de quebrantar el silencio que por mucho tiempo se les ha impuesto.

Dentro de este contexto se gesta *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2013) como una obra de teatro en la que, tanto mujeres artistas como mujeres que sufrieron directamente las acciones criminales del Estado colombiano, relatan y escenifican sus historias centradas en la experiencia de la pérdida de sus seres queridos.¹ La obra es producto de la creación colectiva del Laboratorio Tramaluna Teatro, uno de los grupos de la Corporación Colombiana de Teatro, bajo la dirección de Carlos Zatizábal. *Antígonas Tribunal* presenta cuatro crímenes de Estado sucedidos a lo largo del conflicto colombiano, los cuales se narran desde la perspectiva de nueve mujeres, de las cuales seis de ellas son víctimas de las acciones del Estado colombiano y tres de ellas son actrices profesionales. Sobre las primeras encontramos a Luz Marina Bernal, María Sanabria y Lucero Carmona, madres que habitan el municipio de Soacha y sufrieron la desaparición de sus hijos. Ellas se refieren a las ejecuciones extrajudiciales o los denominados “falsos positivos”;² Fanny Palacios y Orceny Montañez son sobrevivientes del exterminio del grupo político de la Unión Patriótica;³ Mayra López Severiche habla sobre el montaje judicial del que fue víctima como líder estudiantil universitaria. Como se mencionó anteriormente, también participan en la obra tres actrices profesionales—Ángela Triana, Lina Támara y Karen Roa—quienes recrean la persecución del Estado a personas defensoras de los derechos humanos y dan vida a las escenas que construyen equivalencias entre las historias de las mujeres víctimas del Estado colombiano y *Antígona* de Sófocles.⁴

De este modo, la obra es un tejido que entrelaza dos vertientes que le dan estructura: una sería la obra trágica *Antígona* de Sófocles; la otra, la narración y puesta en escena de los hechos vividos por las mujeres víctimas, en los que el Estado

colombiano actúa como agente perpetrador de los crímenes.⁵ En el artículo “Memoria poética y conflicto en Colombia—a propósito de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, de Tramaluna teatro,” Carlos Zatizábal afirma que *Antígonas Tribunal* ha sido construida mediante el proceso creativo colectivo en el que “las actrices *representan*. Las mujeres *presentan*” (2015, 252). De un lado, las actrices representan el mito milenario de Antígona en relación con la tragedia individual y colectiva del conflicto armado en Colombia; de otro, las mujeres presentan por cuanto traen las pruebas al tribunal (o sea, al escenario del teatro), con el fin de demostrar que sus seres queridos han sido utilizados y, así, poder evidenciar resultados inexistentes y alimentar una asociación entre la rebeldía y la protesta con el crimen.

De acuerdo con Zatizábal, el trabajo en conjunto entre las mujeres artistas y sobrevivientes ha permitido no solo explorar la elaboración del horror vivido y convertirlo en “fuerza, en resistencia y en poesía” (2015, 254), sino que también evidencia la búsqueda de la “elaboración creadora del duelo, de la verdad y de la justicia” (2015, 254)—una lucha que en Colombia también está siendo liderada por las mujeres. En este artículo, el director profundiza sobre la naturaleza de la investigación y creación colectiva de *Antígonas Tribunal* además de plantear que la restitución poética y simbólica de las vidas fenecidas se hace mediante el lenguaje en el espacio de la vida pública (2015, 257); es decir, en el escenario vivo del teatro y ello constituye el primer gesto para que haya justicia. Asimismo, en el trabajo de grado “El teatro como un aporte a la reparación a víctimas de violencia política en Colombia,” Juanita González afirma que “el objetivo principal de la obra [*Antígonas Tribunal*] es restituirles [a las mujeres víctimas] en el lenguaje, en la imagen y en la vida pública, esto es esencial para que haya justicia y verdad” (2014, 55). Para ello, González apela a la construcción de memoria colectiva a partir de la obra, por lo que se establece un vínculo entre actor y espectador mediante el lenguaje.

Lo anterior evidencia que en trabajos críticos previos se han abordado las relaciones entre justicia, lenguaje, memoria individual y colectiva en *Antígonas*; no obstante, es importante analizar cómo ocurren estos vínculos; es decir, comprender qué concepto justicia se elabora en la obra y cuáles son las estrategias del lenguaje literario empleadas para su construcción.⁶ En esta dirección, mi tesis es que *Antígonas Tribunal* es una representación teatral que se pregunta a sí misma por

el significado de la noción de justicia y reflexiona sobre su posibilidad de transformación y materialización a través del uso de la narración. Para ello, en primer lugar, realizaré el análisis para demostrar cómo la noción de justicia en *Antígonas Tribunal* se distancia de los términos retributivos y punitivos hegelianos gracias a su apropiación del intertexto de *Antígona*, la obra trágica de Sófocles. En segundo lugar, me centraré en dar cuenta cómo funciona la narración en dos aspectos: el punto de vista de las narradoras y el empleo de objetos para ensamblar las historias individuales que componen a *Antígonas Tribunal*. Finalmente, en tercer lugar, estableceré la relación entre estas dos estrategias narrativas con el proceso de construcción de memoria y la noción de justicia que se propone en la obra.

Antígona en Antígonas Tribunal

Antígonas Tribunal se compone de varias escenas en las que se alternan la voz de Antígona representada por las actrices y las de las mujeres sobrevivientes del conflicto colombiano. En la primera escena, ocho mujeres se presentan frente al público haciendo varios movimientos coordinados con la música; salen de lado y, a medida que avanzan, dan la espalda al público. La luz poco a poco se va aclarando: ellas llevan vestidos negros y una cinta roja atada a la cintura; también, llevan un objeto en la mano: una camisa blanca, una gaita, un muñeco de felpa, una carta, un zapato, un frasco con varias pelotas, hierbas y flores. Ya ubicadas en el escenario se dividen dos grupos de cuatro y avanzan para mostrarle al público el objeto que cada una lleva; en medio de esta primera escena, entra la novena mujer con una pintura de un hombre en sus manos:

Mujer 1: -Buenas tardes, señoras y señores. Estoy en este tribunal de mujeres, vengo a protestar, vengo a reclamar, vengo a denunciar.

Mujer 2: -Exigimos justicia por nuestros hijos asesinados en el operativo de los mal llamados ‘falsos positivos.’

Mujer 3: -Mi nombre es Antígona y hace más de 3.000 años estoy buscando cómo enterrar a mi hermano Polinices.

Mujer 4: -Soy la voz de mi hijo y estoy aquí para exigir justicia.

Mujer 5: (Sale de uno de los telones con una pintura de su padre). -Hace 22 años asesinaron a mi familia y aquí no ha pasado nada. Por eso estoy aquí, en este tribunal de mujeres.

Mujer 6: (Cantando). -La muerte me vino a buscar y yo le dije: - ¡Carajo, respeta!

Mujer 7: -Soy militante de la Unión Patriótica y regresamos para vencer.

Mujer 8: -Nos tienen de juzgado en juzgado, de papel en papel, pero aquí no ha pasado nada.

Mujer 9: -Este tribunal de mujeres busca que este país pueda llegar al día de nunca jamás.

Todas: - ¡Nunca jamás! (Luego, gritan al tiempo por lo que difícil discernir los complementos de la frase nunca jamás; falsos positivos, desaparición forzada, entre otros) (*Antígonas Tribunal* 00:06:25).⁷

Así, se nos presenta no sólo las dos vertientes entrelazadas que dan estructura al relato—la obra *Antígona* de Sófocles y los relatos de las mujeres sobrevivientes—, sino que inicia la construcción del tribunal “imaginario,” uno que se erige para enunciar disconformidades (protestar), para pedir o exigir con derecho justicia (reclamar) y para dar parte a la autoridad correspondiente sobre la actuación ilícita (denunciar).

Este tribunal se instituye desde dos perspectivas: por un lado, el tribunal de mujeres como el espacio en el que ellas mismas presentan las pruebas de vida de sus seres queridos desaparecidos y asesinados al mismo tiempo que acusan y enjuician a los culpables; por otro, las mujeres se exponen para ser juzgadas por el público y éste último se convierte en un tribunal que representa al pueblo colombiano apático y silencioso al que las mujeres apelan directamente para que se involucre y emita un juicio sobre lo que ellas le presentan. Varios son los momentos en los que las mujeres apelan al público directamente como tribunal; por ejemplo: “. . . pero aquí si decimos, si contamos, si evidenciamos, nos persiguen, nos amenazan nos desaparecen, pero ustedes—dirigiéndose a los espectadores—se ven tan bonitos señores del tribunal, viven en un mundo de cristal” (*Antígonas Tribunal* 00:17:58). Sin duda, las mujeres también cuestionan el lugar de comodidad en el espectador, un lugar de cristal que les impide ver más allá de su propio mundo. De esta manera, entre las mujeres y el público se establece una relación que se traza mediante el intercambio de posiciones entre jueces y acusados.

Precisamente, el hecho de que el público se convierta también en tribunal amplía el espectro de los límites de los lugares donde se hace justicia y los actores que la sentencian, pues cada uno de los asistentes podrá escuchar los relatos y, asimismo, emitir un juicio. Entonces, en este caso, la justicia no se encuentra encerrada en un único espacio y en unas personas específicas que la determinan: aquí la justicia se libera de los lugares y de los miembros del tribunal convencionales, por lo que se explora la posibilidad de encontrar la representación de la justicia en un lugar como el escenario del teatro.

Así, la justicia es una noción que se empieza a representar en el escenario del teatro de *Antígonas Tribunal*. No obstante, en primera instancia, la justicia se aleja de su lugar convencional de establecimiento y apela a los espectadores como miembros del tribunal. En segunda instancia, la justicia comienza a distanciarse de los términos retributivos y punitivos que también la han caracterizado desde el mundo antiguo hasta la modernidad. Primero indicaré de qué se tratan estos términos, para luego establecer las condiciones particulares de la justicia tanto en *Antígona* como en *Antígonas Tribunal*.

En el artículo “La condena de la venganza privada tras la justicia punitiva. Contraste y continuidad entre *La Orestíada* de Esquilo y el derecho hegeliano,” Víctor Ibarra (2016) afirma que la diferencia entre justicia retributiva y punitiva se encuentra en el establecimiento del tribunal como instancia de mediación racional para contrarrestar las afecciones del ánimo del individuo que ejecuta la venganza (293). Es decir, la justicia retributiva es de carácter privado, pues el sujeto la ejecuta bajo el dominio de las emociones y vengativo porque el sujeto se ampara en la ley del talión para compensar su pérdida. Por el contrario, la justicia punitiva tiene pretensiones de universalidad legal mediante la racionalización de la violencia, a través de un órgano de institución administrativa como lo es el derecho. El autor sostiene que la justicia punitiva viene a ser la expropiación del terreno de lo privado de la venganza al espacio de lo público y universal de la legalidad.

En *Principios de la Filosofía del Derecho*, G. W. Friedrich Hegel ([1821] 1999) argumenta que la violencia producto del ajusticiamiento privado debe ser reemplazada por una justicia que sea administrada por instituciones burocráticas pertenecientes al Derecho. Hegel afirma que la venganza “es justa según su *contenido* en la medida en que es una compensación, pero según la *forma* es la acción de una voluntad *subjetiva* que puede colocar su *infinitud* en cualquier lesión que ocurra” (Hegel 102, 192). Lo anterior quiere decir que Hegel cuestiona la forma de ejecución de la compensación, más no el contenido de la venganza. Cabe mencionar que, de acuerdo con Hegel, en el caso de asesinato, la compensación “corresponde necesariamente a la pena de muerte” (Hegel, “Agregado” 101, 191-192). Por lo tanto, la ley del talión se mantiene pero el asunto problemático ocurre cuando se materializa en el terreno de lo privado; es decir, cuando es ejecutada directamente por el sujeto lesionado, mas no cuando ocurre en el terreno de lo público, o sea, en el tribunal. En el primer caso se generará otra lesión de manera indefinida; en suma, una injusticia.

Para resolver esta injusticia, Hegel manifiesta que la justicia se debe liberar “de los intereses y las formas subjetivas... es, pues, la exigencia de una *justicia no vengativa sino punitiva*. Se tiene aquí. . . la exigencia de una voluntad que, en cuanto a voluntad *subjetiva* particular, quiere lo universal como tal” (Hegel 103, 193). Para instituir dicha universalidad, la forma de la venganza debe cambiar y es el Estado el

órgano que debe vindicar la lesión infringida. El lugar para ello es el tribunal: “las personas que constituyen el tribunal son, por cierto, también personas, pero su voluntad es la de la universalidad de la ley” (Hegel “Agregado” 102, 192). Ello quiere decir que los miembros del tribunal son sujetos desasidos de sus afecciones particulares con el fin de conducirse racionalmente de acuerdo con la ley. De igual manera, el delito ya no se reconocería como el perjuicio a alguien particular, al sujeto moral en cuanto voluntad subjetiva, sino como el perjuicio al derecho en cuanto derecho (Hegel “Observación” 99, 185-186). Es decir, mediante la pena instaurada por el tribunal, la ley se restituye a sí misma, más no al ciudadano en particular. En resumen, el sujeto dentro del sistema de justicia punitiva—tanto el lesionado como cada uno de los miembros del tribunal—es desasido de sus afecciones particulares con el fin de superar la individualidad, alcanzar un fin universal y racional, y resolver así el carácter aporético de la venganza privada.

Estas características de la justicia punitiva son importantes en este contexto porque indican no sólo cómo se relaciona con la venganza antigua o justicia retributiva, sino también cómo funciona la justicia moderna en el tribunal: el sujeto, junto con la inmediatez de la manifestación de sus afecciones particulares, se subordina a la ley amparada en su validez universal como forma de administración de justicia. Contrariamente, en la obra trágica *Antígona* de Sófocles su protagonista no es desasida de su individualidad a la hora de reclamar justicia sobre el cuerpo muerto de su hermano Polinices y ella, aún sin prescindir de su voluntad subjetiva particular, puede hacer justicia con sus propias manos: enterrar a su hermano sin que esta acción sea en sí misma injusta, pues depende desde el criterio sobre lo justo con el que se evalúe dicha acción.

En *Antígona* encontramos un escenario en el que la ordenanza y la administración de una ley divina permiten reconocer las afecciones particulares del sujeto desconocidas por el derecho en el terreno de lo humano, que en el caso de *Antígona* es instituido por Creonte. Para hacer justicia, es decir, enterrar a su hermano Polinices, *Antígona* apela a una justicia distinta de la que dictamina Creonte, una que se encuentra por encima de las leyes humanas y que le permite realizar el acto ritual del entierro de su hermano, a pesar del decreto que lo prohíbe:

Antígona: -No fue Zeus el que los ha mandado publicar [los decretos que dictaminaban que ninguno le tribute los honores postreros con un entierro -a Polinices-, ni le llore], ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a

obtener castigo por ellas [por transgredirlas -nota del traductor-] de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno.

Sabía que iba a morir, ¿cómo no? Aun cuando tú no lo hubieras hecho pregonar, Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque, quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no iba a obtener provecho al morir? Así, a mí no me supone pesar alcanzar ese destino. Por el contrario, si hubiera consentido que el cadáver del que ha nacido de mi madre estuviera insepulto, entonces sí sentiría pesar. Ahora, en cambio, no me aflijo (Sófocles, *Antígona* 449-470).

De esta manera, en *Antígona* se cuestionan los límites de la ley humana, ya que la acción ritual del entierro es prohibida por la ley de Creonte, pero es avalada por la ley de los dioses, una ley superior. Así, el castigo de la muerte de Antígona a causa de su desobediencia correspondería a la compensación punitiva por trasgredir la ley humana, mas no se corresponde con la trasgresión a una ley divina, todo lo contrario, ya que el cadáver de aquel que ha nacido de la madre de Antígona debe ser sepultado según estas leyes supra humanas. Aquí encontramos un escenario alternativo en el que dadas ciertas condiciones del contexto, el sujeto no se subordina a la ley humana y tampoco prescinde de su voluntad subjetiva, pues la ley divina tiene en cuenta sus circunstancias contingentes y, por lo tanto, Antígona puede ser restituida en su derecho. De esta manera, encontramos en esta obra una forma de superar la contradicción entre el individuo y la ley, entre las afectaciones particulares del lesionado y la razón del tribunal, que para Hegel son irreconciliables y constituyen una imposibilidad para hacer justicia.

Entonces, no es de extrañar que dentro del escenario intertextual de *Antígona* las mujeres sobrevivientes de *Antígonas Tribunal* pueden apelar a su individualidad y afectaciones de ánimo para protestar, reclamar y denunciar las muertes de sus seres queridos. Estas tres acciones son avaladas por medio del ritual que impregna el teatro, en el que los espectadores se convierten en miembros del tribunal y en el que también es posible apelar a la ley que se encuentra por encima de lo humano. De igual manera, el tribunal compuesto por los espectadores puede conciliar su voluntad subjetiva con la voluntad universal de la ley divina. Por lo tanto, en este escenario de conciliación es posible reflexionar sobre una justicia que se piense de forma diferente de la que se establece en términos punitivos, como veremos más adelante, una justicia que se replantea desde el encuentro con el otro mediante la narración; aquella justicia que reconoce el dolor del sujeto moral en las circunstancias de un crimen particular.

Los puntos de vista de las narradoras en *Antígonas Tribunal*

En el texto “Narrative against Destruction,” Adriana Cavarero (2015) realiza el análisis de la lectura que Hannah Arendt hace de Homero como “un ejemplo de biógrafo en los orígenes de la tradición literaria griega” (1).⁸ En *Antígonas Tribunal* tenemos dos tipos de narradoras que se equiparan con dos posibilidades de narración a las que se refiere Arendt: una correspondiente a *Iliada* y otra a *Odisea*. En la primera, el poeta canta la vida de los héroes caídos, quienes no tienen la oportunidad de escuchar la narración de su vida como lo sí lo hace Odiseo (Cavarero 2015, 3). En este tipo de narración se enmarcan las tres madres que hablan de las ejecuciones extrajudiciales, pues ellas mismas reconstruyen las voces de sus hijos desaparecidos y asesinados. Asimismo, las sobrevivientes al exterminio del partido político de la Unión Patriótica—Fanny Palacios y Orceny Montañez—evocan el recuerdo de sus esposos, padres y familiares a través de sus nombres, fotografías y algunas pinturas. Particularmente, el caso de Fanny Palacios es narrado por las actrices mientras ella sostiene la pintura de su padre y, al fondo, se proyectan imágenes de su familia en su antigua casa en el sepelio de su padre y del abogado defensor, Eduardo Umaña Mendoza, quien tomó el caso y también fue asesinado.

De este modo, la narración y puesta en escena de estas historias se hace de manera que se relatan momentos de vida de los fallecidos que se conducen al final de sus vidas. Todas estas perspectivas de narración se encuentran entre el intersticio de narrar la vida de otro ausente y narrar la propia supervivencia de las mujeres al modo de Odiseo. No obstante, su narración prevalece en el primer plano, pues gira en torno a los familiares ausentes y a sus condiciones de desaparición, pues muy poco se nos dice sobre la supervivencia de ellas mismas. Al respecto, Cavarero nos explica la naturaleza de este tipo de narración: la vida que se inició en el nacimiento ha alcanzado su fin y la historia del héroe incluye su muerte como el último capítulo de su vida; por lo tanto, no se espera que suceda algo nuevo, inesperado o impredecible (Cavarero 2015, 3). Si bien la lectura de este primer tipo de narración que Arendt hace sobre Homero nos dice que la historia del héroe incluye su muerte por lo que no sucede nada nuevo, inesperado o impredecible en la narración de la vida que pereció, en el contexto del conflicto armado colombiano esto sucede de manera muy diferente.

En *Iliada* el aedo canta la historia del héroe porque generalmente conoce el inicio y final de su vida; además, sabe de las circunstancias de la muerte y de la suerte del cuerpo del héroe caído, pero, en una realidad como la colombiana, cobra suma importancia un ejercicio como el de *Antígonas Tribunal* en la medida en que lo nuevo, lo inesperado o lo impredecible se espera que incursione en la narración y en la puesta en escena. Es decir, ocurre una actualización constante de la narración de estas vidas fenecidas conforme se van conociendo y narrando no solo las circunstancias de la muerte, sino también el efecto de la misma representación en las mujeres sobrevivientes, así como los resultados de los

procesos de edición de la obra de acuerdo con el trabajo del colectivo: “[e]n este trabajo solidario colectivo, en muchos momentos ellas [las mujeres sobrevivientes] se quebraban, y todas y todos nos quebramos” (Zatizábal 257). Por ejemplo, en dos ocasiones en que he visto la obra irrumpen actos, sonidos, imágenes inesperadas como quebrantos en la voz, cambios en la entonación, silencios, repeticiones entre otros elementos que surgen precisamente por el carácter oral-performativo de la obra. Así, en *Antígonas Tribunal* sí pueden surgir elementos nuevos, inesperados o impredecibles tanto para ellas como para el público.

Además, la segunda posibilidad de narración, aquella en la que es posible escuchar el relato de su propia vida como lo hace Odiseo, también se propicia en *Antígonas Tribunal* pero de una manera particular. Al respecto de su mecanismo, Cavarero nos dice:

Para saber quién soy yo, siempre necesito de los otros. Esos otros pueden ser o bien espectadores a quienes les revelo mi singularidad distintiva a través de la acción, o bien narradores que, al contar la historia de mi vida, dan forma a mi identidad personal mediante las palabras y la hace sobrevivir a mi propia muerte (2015, 2-3).

En *Antígonas Tribunal*, Mayra López Severiche habla sobre el montaje judicial que sufrió como líder estudiantil universitaria. Para ello, proyecta sobre un pañolón blanco su historia narrada por sí misma y grabada en video. A diferencia de Odiseo, quien escucha su propia historia por medio del aedo Demódoco y se reconoce como protagonista de la misma, lo que le provoca el llanto (*Od XVIII*, 500-540), Mayra proyecta sobre un pañolón blanco el video de su historia narrada por sí misma. En este sentido, la particularidad de esta narración es que Mayra habla de sí misma a través de sí; entonces, ella misma es convertida en otra, aquella que se proyecta en su pantalla y que también se encuentra en compañía de otros, es decir, el tribunal. Se podría afirmar que nos encontramos ante los fragmentos de una auto-video-biografía, en la que Mayra, sujeto de ella misma, posibilita que su yo se convierta en narradora y cantaora.

La relevancia de ambos puntos de vista en la narración de *Antígonas Tribunal* y los procedimientos empleados para desarrollarlos descansa en una referencia a la verdad: “los hechos que cuenta la epopeya sí ocurrieron pero han sido mitificados” (Vallejo 2013, 173). Ambas perspectivas conducen a narrar y glorificar las acciones trascendentales de los héroes y heroínas dignas de memoria para el pueblo colombiano; de igual manera, restauran el buen nombre de los seres queridos fallecidos, denuncian y reclaman al Estado por la persecución a quienes lo han cuestionado y han defendido la ley. Así, las virtudes de los héroes caídos y aquellos que han sobrevivido encuentran un espacio de representación por medio de la narración—una en que los hechos verdaderos de

su vida puedan ser mitificados, con el fin de que pervivan en la memoria de quienes escuchan su canto.

Los objetos como semillas de lo inolvidable en la hilación narrativa

Recordemos que Antígona trasgrede las leyes humanas con el fin de dar sepultura al cuerpo de su hermano Polinices y lo hace amparada por la ley divina sin sentir temor de la compensación punitiva de la muerte que Creonte le impone por desobedecer. Por lo tanto, la querrela de Antígona se centra en hacer justicia al cuerpo sin vida y expuesto de Polinices por medio del ritual del entierro. No obstante, en *Antígonas Tribunal* muchas de estas mujeres no tienen un cuerpo que sepultar o tienen un cuerpo incompleto y el ritual de la sepultura no se ha podido llevar a cabo. Lo anterior sucede debido a que los cuerpos de los desaparecidos han sido ocultados por los perpetradores y solo en la búsqueda de los mismos es que se han hallado algunas de sus partes. Por lo tanto, hacer justicia en este caso no se centraría en el ritual del entierro convencional: hay que (d)enunciar su ausencia y sus condiciones particulares de desaparición para traer al presente de la enunciación la ausencia misma, pues si no hay cuerpo, el lenguaje debe intentar darle alguna forma para dar inicio al duelo. Así, el ejercicio de la narración surge de la necesidad de que la voz del ausente clame ser escuchada: protesta, reclama y denuncia los crímenes perpetuados por el Estado colombiano.

Las mujeres presentan al público los objetos mediante los cuales se realiza la narración de los fragmentos de la vida que se ha perdido.⁹ Nos cuentan, en primer lugar, los nombres de sus seres queridos, la fecha de su desaparición, el lugar y el agente estatal perpetrador del posterior asesinato. Como prueba de esta vida, las mujeres llevan estos objetos y los acompañan con palabras y movimientos en escena. En segundo lugar, ellas nos *presentan* algunas vivencias que han tenido con sus hijos a partir de su relación con el objeto, sin un orden cronológico, pues el eje que las articula es la significación que ellas han atribuido a estos fragmentos de vida. Al cierre de cada escena, hay una canción que ellas interpretan. De igual manera, las demás mujeres acompañan a quien ha hablado y, en un gesto de solidaridad para dejar el escenario y cerrar la escena, la custodian para buscar al hijo perdido o para acompañarla en el ritual de cierre.

Lo que vemos en la obra de teatro, mediante este recorrido de la fragmentación de varias vidas, son las mujeres y su relación con la experiencia de recordar. La experiencia de recordar implica traer a los familiares fenecidos desde su ausencia y como ausencia. Para ello, los objetos son los umbrales que permiten realizar la evocación de los seres queridos que ya no están y quienes reclaman ser recordados, sin que su pérdida pueda ser superada ni clausurada en el archivo de la historia. De igual manera, en varios instantes fugaces la madre, la

esposa o la hija reclaman que el ausente sea traído de nuevo al presente; por ejemplo, cuando éstos enuncian el nombre de su hijo, de su esposo o de su padre, en el instante que muestra su fotografía, su pintura; o bien en el momento que se presentan los objetos, ella reclama que el ausente sea traído de nuevo al presente, si bien éste no vuelve enteramente para ser reparado, reemplazado y resuelto en el presente mismo de la enunciación: vuelve como ausencia.

Por lo tanto, decir el nombre y, paradójicamente, tratar de ensamblar los fragmentos dispersos y narrativos de partes de la vida de un familiar mediante un objeto, sin una linealidad más allá de la misma enunciación, es la reflexión *in situ* sobre la tarea de hacer memoria. Como afirma Nicolás Casullo (2002), estamos ante una memoria que escudriña entre tinieblas, entre sombras, entre lo ido, entre lo irrecuperable y, al mismo tiempo, una narración que resucita, rescata, “repone espectralmente el tiempo fenecido” (2002, 103). Por lo tanto, el umbral de la memoria permanece entre la vida que se ha ido, entre la oscuridad que deja su vacío y el intento de su aprehensión mediante la narración que toma forma a través del cuerpo y de la voz de la madre, la hija o la esposa.

En *El Narrador*, Walter Benjamin ([1936] 2008) ya planteaba esta reflexión sobre la memoria y el papel de la narración a través de la siguiente pregunta: “¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (Benjamin, I, 60). Este cuestionamiento viene seguido del desarrollo de la contraposición entre narrar la experiencia—unitaria y lineal—(que Benjamin relaciona con la novela y con la historia) y los silencios y quebrantos de la comunicabilidad que da cuenta de una experiencia producto de la guerra (que se relaciona con la narración oral y la memoria).

Luego, el autor se refiere sobre la memoria efímera del narrador [*Gedächtnis*], la cual se fundamenta en su carácter oral, lo cual permite que se mueva en una temporalidad distinta a la cohesionada y unitaria que se encuentra en la novela. Dicha oralidad se alimenta de interrupciones, silencios, de anacronismos, repeticiones, de incoherencias, fragmentaciones—entre otros elementos—que dan cuenta de una memoria que habita y se manifiesta en el lenguaje mismo estas discordancias. Es imperativo tener presente el carácter oral y performativo de la puesta en escena de *Antígonas Tribunal*, pues así sea la misma obra y el mismo “texto” el que se (re)presenta, cada puesta en escena es única e irrepetible. Nunca se (re)presenta de la misma manera aquello que ya estaba pensado ser (re)presentado.

De esta manera, la contraposición entre oralidad y escritura, al interior de la estructura temporal, marca una distinción entre el movimiento y apertura de la oralidad en la narración y la quietud y oclusión de la escritura de la novela. En Benjamin, la novela puede interpretarse como una manera de hacer historia que se establece como discurso fijo, unívoco

y terminado, en contraposición al hecho performativo de la narración oral que se encuentra en movimiento y, por lo tanto, sin una clausura: “Narrar historias siempre ha sido el arte de volver a narrarlas. ... Se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído” (Benjamin VIII, 71). Así, la experiencia de la repetición—en el caso del público, volver al teatro a escuchar/ver o en el caso de las mujeres sobrevivientes, volver a narrar—es cuanto imposibilita poner fin al relato. Asimismo, la experiencia de escuchar e ir (des)tejiendo las historias de estas mujeres, sin necesidad de dar una resolución definitiva, un único sentido y una forma unívoca de hilar, da apertura a múltiples posibilidades de significación, no sólo por parte de los espectadores, sino también desde las mismas mujeres.

Así, de acuerdo con Benjamin, si en la narración misma es posible que surja lo inolvidable como aquellas “semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides de Egipto están en condiciones, después de miles de años, de suscitar asombro y reflexión” (Benjamin VII, 70), entonces, en los pequeños residuos del pasado, encarnados en las semillas, se encuentra el germen de la posibilidad de la narración, en la que el lenguaje haga de esta experiencia de la pérdida un lugar de la experiencia misma. Podemos hablar de que las semillas tangibles de *Antígonas Tribunal* se encuentran en los objetos que las mujeres guardan de sus seres queridos y en la enunciación de sus nombres, lo cual permite la germinación de las palabras y la puesta en escena para evocar y recordar a sus seres ausentes.

De igual manera, en *La memoria, la historia y el olvido*, Paul Ricoeur (2003) explora la relación entre lenguaje y experiencia. Ricoeur analiza el campo relativo al lenguaje en el que dos discursos—la cohesión de los estados de conciencia del yo individual y la capacidad de entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes—“pueden ser colocados en posición de intersección” (162). Es decir, que en vez de contraponerlos, es posible ubicar un plano medio entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades. Ricoeur sostiene que la memoria entra en el ámbito del lenguaje cuando se expresa, cuando se pronuncia el recuerdo. Dicho pronunciamiento se hace en la lengua común, es decir, la lengua de los otros (generalmente la lengua materna).¹⁰ A partir de este planteamiento, es posible afirmar que en *Antígonas Tribunal*, cada mujer encamina la rememoración hacia la oralidad y es un discurso que mantienen con ellas mismas en una lengua común que permite establecer un diálogo con los otros (el público). La sugerencia de Ricoeur radica en que entre el yo y los otros hay un plano intermedio: los allegados. Estos son los que se hacen y se sienten próximos y para quienes el nacimiento y la muerte de un “yo” particular son acontecimientos importantes, ya que se alegran por el nacimiento y se lamentan por la muerte: “mis allegados son los que aprueban mi existencia y cuya existencia yo apruebo en la estima recíproca e igual” (172), a diferencia de los otros a quienes este

dato del nacimiento y de la muerte sólo importa en términos demográficos.

En el contexto de *Antígonas Tribunal* este tercer actor de la memoria, los allegados, esclarece el papel del público en la obra, pues estas voces y narraciones no están contadas a partir del interés del nacimiento y de la muerte como un dato estadístico. Cada relato, la puesta en escena y la concatenación de las narraciones están centrados en que el público haga parte del tribunal, no sólo como espectador, sino como un agente activo que puede emitir un juicio o al que se le increpa como cómplice (otro), dado que también conocen a los culpables de una historia reciente del país que ha sido minimizada. En este sentido, la narración en la obra se encuentra direccionada a convertir a los otros en allegados, como aquellos que pueden acercarse a la existencia tanto de las mujeres como de sus familiares ausentes. Así, *Antígonas Tribunal* no es solamente el tejido de una macrohistoria de la partida y la muerte—en este caso la desaparición forzada—de seres queridos, también es el acto creativo del lenguaje en el que se encuentra la posibilidad de la vida, aquella que protesta, reclama y denuncia, que reclama verdad, justicia y la no repetición de estos actos de desaparición a través de hacer más próximo al prójimo.

Una justicia otra: “la comunicabilidad de la experiencia”

Si los objetos de las mujeres pueden ser los umbrales que permiten evocar los seres queridos ausentes, *Antígonas Tribunal* también funciona como un umbral, en el que se da forma a un ritual: las mujeres elevan plegarias por sus seres queridos y por los muertos que ha dejado el conflicto colombiano, plegarias que no se han podido dar en su totalidad en el escenario del derecho colombiano. Para ello, la intertextualidad de *Antígonas Tribunal* con la literatura clásica es fundamental. Por un lado, es posible llevar a cabo los rituales sagrados y funerarios, a pesar de la prohibición del decreto en el caso de *Antígona* y de la imposibilidad de tener un cuerpo que debe ser enterrado, como en *Antígonas Tribunal*. En este caso particular, el rito forense en el tribunal de justicia se lleva a cabo de manera parcial, pues algunas de las mujeres no han recuperado los cuerpos completos de sus seres queridos. Por lo tanto, evocar el amor y lo sagrado como ley para el encuentro con el duelo es fundamental para completar el rito mismo en el que se convierte la obra de teatro.

En *Imagen y duelo*, Pablo Oyarzun (2016) define el duelo como una categoría histórico-estética; es el dolor de la pérdida de alguien que constituía un lugar muy importante en la estancia que otra persona ocupa en el mundo y es el juramento de fidelidad a esa ausencia (203). Así, el duelo se relaciona con la imagen en la medida que permanece, fragmentariamente, bajo la impronta de lo perdido y que mantiene vivo el recuerdo doloroso.¹¹ En *Antígonas Tribunal*, vemos varias imágenes—fotografía, pintura, la misma puesta en escena—que evocan a los seres queridos ausentes. Sin embargo, el

duelo cobra vida en otras imágenes como las rituales. Cerca al final de la obra, después de que las mujeres han elevado oraciones en las que piden por “los cuerpos errantes y las almas ausentes” (*Antígonas Tribunal* 00:54:39), queda Antígona para nombrar las masacres que han ocurrido en Colombia y darse golpes con hierbas aromáticas; posteriormente, pide a los tejedores de hilos de sangre que se hagan responsables de sus actos.

Así, Antígona en *Antígonas Tribunal* también increpa al tribunal de espectadores como conocedores de estos tejedores: “¿Dónde están todos esos delirantes tejedores de tanta muerte? Que vengan a aquí a presentarse ante nosotras. Que vengan aquí a presentarse ante ustedes. ¡Ustedes les conocen! Usted les conoce” (*Antígonas Tribunal* 00: 58: 20). Lo anterior involucra al espectador ya no solo como miembro del tribunal que juzga, sino como objeto del juicio llevado a cabo por las mujeres, debido a su responsabilidad y complicidad al saber quiénes son los culpables de estas historias.

Antígonas Tribunal nos presenta la singularidad de los actos que han afectado a estas mujeres sobrevivientes, las cuales, a su vez, apelan a los miles de desaparecidos y asesinados en Colombia. La obra podría plantear lo que Benjamin denomina la comunicabilidad de la experiencia. Ésta consistiría no en un lenguaje verificable con la información proveniente de un hecho del pasado referencial, sino que se asentaría en el lenguaje que sea en sí mismo experiencia; es decir, que dé cuenta de que existe lo irrepresentable de la experiencia mediante los quiebres del mismo lenguaje. De igual manera, Benjamin nos propone otra manera de concebir la interpretación, pues en vez de focalizarse en el encadenamiento preciso de los acontecimientos—lectura lineal—, debe centrarse en el modo de insertarlos en el curso del mundo (Benjamin XII, 78); esto es, una lectura que se detenga en los juegos del lenguaje, por cuanto dan cuenta de los mecanismos de encadenación y de sus posibles fracturas.

Dichas fracturas están paradójicamente enlazadas, mas no suturadas ni cerradas gracias a la relación de alteridad, pues entre narrar y escuchar se establece un diálogo que permite esclarecer el reconocimiento del otro, del allegado y de sí mismo en palabras de Ricoeur. En dicha relación y aproximación, Benjamin parece indicar que se encuentra la justicia: “El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (XIX, 96). Así, la justicia podría hallarse en el encuentro consigo mismo y con el otro, que se convierte en allegado en un escenario el que se hacen públicos los relatos a través del propio canto de las mujeres sobrevivientes.

En último lugar, el tipo de justicia que se representa en *Antígonas Tribunal* no es aquella que se establece en el lugar convencional del derecho, escenario que, según Hegel, requiere de la liberación de las formas subjetivas, tanto de los acusados como de los jueces, para superar su individualidad y ser conducidos por la universalidad de la ley. *Antígonas* apela

a todo lo contrario: al reconocimiento de las mujeres y de sus seres queridos ausentes como sujetos morales, conducidos por su voluntad subjetiva mediante los mecanismos narrativos y performativos.

Por medio de dichos mecanismos, los espectadores no solo se disponen a escuchar las historias de *Antígonas Tribunal*, también se convierten en objeto de juicio por parte de las mujeres a causa de su conocimiento de los implicados y de su pasividad frente a los hechos presentados en la obra. Por lo tanto, las mujeres les increpan que se involucren en sus historias; de alguna manera, ellas piden al tribunal de espectadores

que no se deshagan de sus afecciones particulares como individuos porque este es el primer paso para el reconocimiento de sí mismas y de la otredad, es decir, el primer paso para crear un punto de intersección entre la memoria viva de las mujeres y la memoria pública del tribunal espectador. Es así como el público puede convertirse en allegado, dado que la obra permite que las mujeres y sus seres queridos ausentes sean reconocidos socialmente. De tal forma, se abre el espacio para posibilitar una reparación simbólica—una que descansa en la justicia de la “comunicabilidad de la experiencia” (*El narrador* I, 60) en términos de Benjamin.

Notas

1. Este análisis se realiza sobre la puesta en escena de la obra y los fragmentos citados se hacen sobre la grabación auditiva de la (re)presentación de *Antígonas Tribunal de mujeres* realizada el día 8 de julio de 2016, en la sede de *Uninadinos*.
2. En el Informe general del Grupo de Memoria Histórica *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad* (2013) se establece que después del fracaso de las negociaciones entre la guerrilla de las FARC y el Gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), Álvaro Uribe Vélez es elegido presidente con base en sus políticas de Defensa y Seguridad Democrática, basadas en recuperar militarmente el territorio y profundizar la guerra con dichos grupos, mediante una “ofensiva política, militar y jurídica” (178), la mayor en contra de las guerrillas en la historia del conflicto colombiano. Los incentivos y presiones para mostrar resultados por parte de la Fuerza Pública produjeron un comportamiento criminal denominado “falsos positivos” o ejecuciones extrajudiciales, casos que, a 31 de mayo del 2011, la fiscalía llevaba “1.486 investigaciones, con 2.701 víctimas” (179). El informe que Philip Alston, relator de la ONU, realizó en 2006 demuestra un patrón común en cómo son llevadas a cabo dichas ejecuciones: se promete trabajo legal o ilegal a las víctimas y se les pide trasladarse a otros municipios distintos a su lugar de residencia. Luego, un par de días después que sus familiares denuncian su desaparición, las víctimas son reportadas como “muertos dados de baja en combate” (234). Uno de los casos de estas ejecuciones extrajudiciales es el de 23 jóvenes provenientes de zonas marginales de Bogotá y del municipio de Soacha, que “fueron presentados como insurgentes dados de baja en combates realizados en el departamento de Norte de Santander” (234).
3. En *¡Basta ya!* se establece que la administración de Belisario Betancur (1982-1986) optó por dialogar y empezar un proceso de paz con las guerrillas FARC, EPL, M-19 y el movimiento ADO. Dentro de los acuerdos con las FARC se incluyó una ruta para autorizar y garantizar la formación de un partido legal, la Unión Patriótica (UP). Ello produjo una serie de resistencias sociales e institucionales (los mandos militares, algunos gremios económicos, parte del establecimiento político nacional), pues veían con peligro el avance electoral de la izquierda (135). De igual manera, varios militantes del partido comunista y otros activistas de izquierda se adhirieron a la UP, lo cual despertó desconfianza en las élites locales y regionales. Dichas élites consideraban que el Estado “los estaba dejando abandonados frente a la amenaza guerrillera al negociar con las cúpulas nacionales de la insurgencia sin contar con ellos” (35). Como consecuencia, en regiones como el Magdalena Medio, los paramilitares se aliaron con estas élites para contener los efectos de las negociaciones entre el gobierno y las guerrillas. A esto se sumó el desafío de algunos sectores de la Policía y el Ejército, pues reaccionaban a los intentos del Gobierno “de limitar su autonomía en el manejo del orden público” (135). Así, las tensiones entre el Gobierno, los grupos paramilitares y las Fuerzas Militares desencadenó tal represión en la población civil, que se manifestaba concretamente en masacres y asesinatos selectivos (139). Dentro de este contexto surge el asesinato sistemático a los miembros de la UP, crímenes que iniciaron en 1986 en el Gobierno de Betancur y prosiguieron en el de Virgilio Barco: “[l]os asesinatos fueron perpetrados por grupos paramilitares, miembros de las Fuerzas de Seguridad del Estado (Ejército, Policía secreta, Inteligencia y Policía regular), muchas veces en alianza con los narcotraficantes” (142). En total, por los crímenes perpetrados a la UP se registraron 503 víctimas de asesinato selectivo (46).
4. La guerra en Colombia ha producido varios daños e impactos políticos. Se han reconocido aquellos premeditados por diferentes actores armados, en ocasiones con apoyo de las élites locales o regionales “para impedir, silenciar o exterminar prácticas, mecanismos, organizaciones, movimientos, partidos, liderazgos e idearios políticos calificados como opuestos y percibidos como peligrosos o contrarios a sus propósitos e intereses” (*¡Basta ya!* 281). Este tipo de acciones inhiben e impiden la

participación de la población civil en las decisiones públicas y en su ejercicio de oposición política. A los líderes, militantes y simpatizantes de diversos grupos que se oponen al gobierno como organizaciones sindicales, asociaciones campesinas, políticas y cívicas, partidos de oposición política, líderes estudiantiles se les ha agredido mediante diferentes mecanismos como los atentados, amenazas, su eliminación física, criminalización, hostigamiento, destierro, persecución judicial, entre otros. De igual manera, El Grupo de Memoria Histórica pudo documentar el asesinato selectivo de 74 defensores de los Derechos Humanos (¡Basta ya! 46). Uno de los casos más conocidos—y también mencionado en *Antígonas tribunal*—es el del abogado Eduardo Umaña Mendoza, quien fue uno de los más prestigiosos penalistas y reconocido defensor de derechos humanos. De acuerdo con el artículo “Veinte años de impunidad en el crimen de Eduardo Umaña Mendoza,” publicado en la revista *Semana* (2018), Mendoza fue asesinado el 18 de abril de 1998 y poco se ha esclarecido sobre este crimen. En 2015 un testigo confesó que la orden la dio el máximo jefe de las autodefensas en colaboración con el Ejército Nacional. En 2016, su asesinato se declaró como de lesa humanidad y es considerado un crimen de Estado.

5. De aquí en adelante se utilizará la palabra sobrevivientes en vez de víctimas, pues así consideran estas mujeres que deben llamarse de acuerdo con lo expresado en el foro posterior a la presentación de la obra de teatro del 8 de julio de 2016, en la que el colectivo respondía preguntas del público.
6. Cabe anotar que el lenguaje en la obra tiene diversas manifestaciones como la música, la danza, el teatro, el género audiovisual, entre otros, pero el centro de mi análisis es el lenguaje literario.
7. La obra de teatro se encuentra en línea y se puede ver en el siguiente vínculo: <https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC-17At0>
8. Todas las traducciones al español de las citas, de ésta en adelante, son mías.
9. Recordemos que los objetos son una camisa, chaleco, fotografías, casetes, moñas, pelotas, maquillaje que le regalaron a sus madres, muñeco de felpa, carros de juguete, entre otros.
10. Quisiera señalar que si bien Ricoeur establece la lengua como medio de acercamiento a los otros, no sólo el signo lingüístico permitiría dicha aproximación. Otras manifestaciones del lenguaje como la música, la danza, las artes visuales, entre otras, también pueden intervenir como mecanismos de intermediación, los cuales no son objeto de análisis en este artículo.
11. Queda abierta la invitación a analizar, por un lado, las imágenes como pinturas y fotografías de los seres queridos ausentes que las mujeres sobrevivientes muestran al tribunal. Por otro lado, las imágenes que se construyen dentro del marco del escenario del teatro. Por ejemplo, sería muy fructífero realizar un paralelo entre el análisis que realiza Pablo Oyarzun sobre la escultura de la *Piedad del Vaticano* (Miguel Ángel, 1948-1949) y el duelo, con una de las imágenes finales de *Antígonas*. En ella, Luz Marina Bernal, luego de que las actrices han elevado su plegaria a Hécate y han justificado el entierro sobre los argumentos del amor y de lo sagrado, carga la ropa que su hijo utilizó la última vez que lo vio, de manera muy similar a como lo hace la Virgen María en la *Piedad del Vaticano* (1499). Sin embargo, la ropa está vacía, no hay cuerpo que haga contrapeso como sí se hace en la escultura. Además, sobre la camisa hay una fotografía de Leonardo Porrás Bernal. Cabría detenerse en esta imagen en *Antígonas* pensando en las categorías que desde las artes visuales surgen para representar los efectos del conflicto colombiano.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. 2008. *El Narrador*. Traducción de Pablo Oyarsún. Santiago: Metales Pesados.
- Casullo, Nicolás. 2002. “La memoria de las cosas.” En *Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavarero, Adriana, and Elvira Roncalli. 2015. “Narrative Against Destruction.” *New Literary History*. 46, n°. 1: 1-16.
- Grupo de Memoria Histórica. 2013. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- González, Juanita. 2014. “El teatro como un aporte a la reparación a víctimas de violencia política en Colombia. Tesis de pregrado para optar por el título de Politólogo, Pontificia Universidad Javeriana.

- Hegel, G. W. Friedrich. 1999. *Principios de la Filosofía del Derecho*. Barcelona: Edhasa.
- Homero. 2010. *Odisea*. Trad. José Luis Calvo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ibarra B, Víctor. 2016. “La condena de la venganza privada tras la justicia punitiva. Contraste y continuidad entre *La Orestíada* de Esquilo y el derecho hegeliano.” *Ideas y Valores* 65, n.º. 162: 291-314.
- Oyarzun, Pablo. 2016. “Imagen y duelo.” *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 6: pp. 203-212.
- Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la historia y el olvido*. Argentina: F.C.E.
- Sófocles. 2003. *Antígona*. Trad. Assela Amillo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, *Señal que cabalgamos* n.º. 24.
- “Veinte años de impunidad en el crimen de Eduardo Umaña Mendoza.” 2018. *Semana* en línea, última vez modificado abril 17, <https://www.semana.com/nacion/articulo/veinte-anos-de-impunidad-en-el-crimen-de-eduardo-umana-mendoza/564047>
- Vallejo, Fernando. 2013. “La verdad y los géneros narrativos.” En *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.
- Zatizábal, Carlos. 2015. “Memoria poética y conflicto en Colombia—a propósito de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, de Tramaluna Teatro.” *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n.º. 9: 250-268.
- Zatizábal, Carlos. 2016, dir. *Antígonas Tribunal de Mujeres*. 2013; Bogotá: Uniandinos, grabación personal. mp3.