PAULA ANDREA ASPRILLA ARRIAGA

APORTES DEL TEATRO COLECTIVO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL DE COLOMBIA

(Tesis de Grado)

BOGOTÁ D.C
2021

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
FACULTAD DE DERECHO

RECTOR:	DR. JUAN CARLOS HENAO
SECRETARIA GENERAL:	DRA. MARTHA HINESTROSA REY
DECANA DE LA FACULTAD DE DERECHO:	DRA. ADRIANA ZAPATA GIRALDO
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL:	DRA. MAGDALENA CORREA HENAO
DIRECTORA DE TESIS:	DRA. YOLANDA SIERRA LEON
PRESIDENTE DE TESIS:	DRA. MAGDALENA CORREA HENAO
EXAMINADORES:	DRA. LUISA CALDAS BOTERO DR. NESTOR OSUNA PATIÑO

A mi hermana por todo el apoyo

CONTENIDO

RESUMEN **5**

JUSTIFICACIÓN **6**

OBJETIVOS **7**
- **General** **7**
- **Específicos** **7**

INTRODUCCIÓN **8**

CAPÍTULO 1 ..... **10**

TEORÍA GENERAL DE LA JUSTICIA RESTAURATIVA **10**
1. **Fundamentación teórica de la justicia restaurativa** **10**
2. **Principios restaurativos** **13**
3. **Características de la justicia restaurativa** **20**
4. **Definición de justicia restaurativa** **28**
5. **Normatividad en Colombia en torno a la justicia restaurativa** **33**
6. **Justicia Restaurativa y Justicia Transicional** **40**

CAPITULO 2 ..... **49**

CREACION COLECTIVA EN EL TEATRO **49**
1. **Teatro y Conflicto Armado** **49**
2. **Cuatro tragedias narradas en *Antígonas: Tribunal de mujeres*** **55**
   - **2.1. Caso 1: Genocidio de la Unión Patriótica** 55
   - **2.2. Caso 2: Ejecuciones extrajudiciales en Soacha** 60
   - **2.3. Caso 3: Chuzadas del DAS** 64
   - **2.4. Caso 4: Persecución a Defensores de Derechos Humanos y Líderes Estudiantiles** 70
3. **Método Colectivo en el Teatro y en *Antígonas: Tribunal de mujeres*** **73**
   - **3.1. Método Colectivo en el Teatro** 73
   - **3.2. Antígonas: Tribunal de mujeres** 76

CAPÍTULO 3 ..... **81**

APORTES DEL TEATRO COLECTIVO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA **81**
1. **Arte y justicia** **81**
2. **Metodología de investigación** **84**
   - **2.1. Investigación en fuentes secundarias sobre la obra de teatro, sus participantes y el método de teatro colectivo** 84
   - **2.2. Acercamiento a la obra de teatro a través de entrevistas y diario de campo** 85
   - **2.3. Análisis de datos cualitativos en Atlas ti** 86
3. **Aportes del teatro colectivo y de *Antígonas: Tribunal de mujeres* a la justicia restaurativa** **87**
   - **3.1. Amplia inclusión de participantes.** 87
   - **3.2. Horizontalidad en el diálogo.** 90
   - **3.3. Comprensión del conflicto armado.** 94
   - **3.4. Empoderamiento de la víctima.** 97

CONCLUSIONES **101**

REFERENCIAS **103**

ANEXOS **109**

RESUMEN

Esta investigación pretende determinar los aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa y los criterios específicos que debe cumplir una obra de teatro para incluirse en esta.

Para resolver lo anterior, en el primer capítulo se realiza un estudio teórico de la justicia restaurativa, indicando su fundamentación, principios, características, definición y demás asuntos relevantes, aterrizando la teoría al *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, en adelante, Acuerdo Final.

En el segundo capítulo se analiza el teatro colectivo como manifestación artística, específicamente se estudia *Antígonas: Tribunal de mujeres* y el método colectivo utilizado para la realización de la obra.

En el tercer capítulo se desarrolla una metodología para comparar los elementos de la justicia restaurativa con los elementos del teatro colectivo y *Antígonas: Tribunal de mujeres*, utilizando Atlas ti, para concluir que, el teatro colectivo, en especial, la metodología utilizada en la obra objeto de estudio, es una herramienta útil para que la víctima, ofensor, Estado y sociedad se encuentren y atiendan sus necesidades producto de los delitos y las graves violaciones a los Derechos Humanos.

JUSTIFICACIÓN

El 24 de noviembre de 2016 el presidente Juan Manuel Santos haciendo uso de las facultades constitucionales[1] junto con el dirigente de las FARC-EP Timoleón Jiménez firmaron el Acuerdo Final.

El Acuerdo Final en varios de sus fragmentos establece una perspectiva restaurativa, por ello, existen diferentes medidas y enfoques aplicables, pero, no se explica o manifiesta cómo se deben entender, cómo se desarrollan y lo más importante cómo se deben implementar estas medidas.

Por ello, a través de esta investigación, se pretende responder aquellos vacíos desarrollando una teoría general de la justicia restaurativa aplicable al Acuerdo Final, analizando el método colectivo y su implementación en el teatro, concretamente en *Antígonas: Tribunal de mujeres* y así formular criterios generales que indiquen cómo implementar a través de esta forma de arte, un enfoque de restaurativo en el Acuerdo Final.

[1] Constitución Política de Colombia [Const.] (1991) Artículo 189, numeral 6 [Título VII]. "Corresponde al presidente de la República como jefe de Estado, jefe del Gobierno y Suprema Autoridad Administrativa: (…) Proveer a la seguridad exterior de la República, defendiendo la independencia y la honra de la Nación y la inviolabilidad del territorio; declarar la guerra con permiso del Senado, o hacerla sin tal autorización para repeler una agresión extranjera; y convenir y ratificar los tratados de paz, de todo lo cual dará cuenta inmediata al Congreso".

OBJETIVOS

General

Determinar los aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa.

Específicos

1. Realizar un estudio teórico de la justicia restaurativa.
2. Estudiar los elementos de justicia restaurativa presentes en el *Acuerdo Final*.
3. Entender la teoría general de la creación colectiva y del teatro colectivo.
4. Estudiar la obra de teatro *Antígonas: Tribunal de mujeres.*
5. Comparar los elementos del teatro colectivo, *Antígonas: Tribunal de mujeres* y la justicia restaurativa.
6. Analizar con el software Atlas ti los elementos de justicia restaurativa presentes en *Antígona: Tribunal de mujeres*.
7. Proponer aportes y criterios del teatro colectivo a la justicia restaurativa.

INTRODUCCIÓN

Las corrientes restaurativas y los aportes de algunos de sus autores sobresalientes establecen que los ejes centrales de la justicia restaurativa son "las necesidades de las víctimas y la responsabilidad activa del ofensor en la reparación del daño" (Zehr, 2007/2010, p.27).

Conforme lo anterior y la perspectiva restaurativa del Acuerdo Final, es conveniente encontrar herramientas o mecanismos óptimos que permitan establecer cómo se desarrollará e implementará este programa de justicia, puesto que el encuentro entre las diferentes partes (víctima, ofensor, sociedad y Estado) del proceso restaurativo es difícil de lograr cuando son graves y masivas violaciones a Derechos Humanos.

En desarrollo de lo anterior, se realiza una metodología para comparar justicia restaurativa y teatro colectivo, acudiendo a fuentes primarias de información para entender el método de la obra de teatro *Antígonas: Tribunal de mujeres*. Estas fuentes primarias, fueron entrevistas, analizadas con el programa Atlas ti con la finalidad de responder esta pregunta ¿Cuál es el aporte del teatro, en particular de la obra *Antígonas: Tribunal de mujeres* a la justicia restaurativa implementada en el Acuerdo Final*?*

Se puede afirmar que la obra de teatro *Antígonas: Tribunal de mujeres* y su método colectivo permite: i) iniciar y realizar el encuentro entre las diferentes partes ii) contribuye a satisfacer las necesidades jurídicas de las víctimas, tales como, verdad, transformación personal, empatía, entre otras, y iii) nuevas obligaciones, como, restauración concreta y simbólica.

No obstante, la obra no incluye a los ofensores que son parte fundamental del conflicto, por ello, tiene un déficit para resaltar la responsabilidad activa del ofensor, pero, la metodología

de esta obra de teatro por su gran capacidad sensibilizadora, libertad de participación y eliminación de jerarquías sociales es óptima para integrar a todas las partes inmersas en el conflicto.

Entonces, ¿cuáles son los aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa? ¿qué criterios debe cumplir una obra de teatro para incorporarse en un proceso restaurativo?

La hipótesis de investigación que guía este trabajo es la siguiente: El método del teatro colectivo, en especial, de *Antígonas: Tribunal de mujeres* permite iniciar y realizar un encuentro entre víctima, ofensor, Estado y sociedad y satisface varios principios, características, necesidades, nuevas obligaciones de la justicia restaurativa.

CAPÍTULO 1

TEORÍA GENERAL DE LA JUSTICIA RESTAURATIVA

En este capítulo se desarrolla una teoría general de la justicia restaurativa, para ello, se estudia la fundamentación teórica, los orígenes históricos, los principios aplicables, las características, las necesidades a atender y la definición, finalizando, con las relaciones entre programas restaurativos y justicia transicional.

1. Fundamentación teórica de la justicia restaurativa

La necesidad de programas restaurativos surge de las limitaciones y defectos de la justicia tradicional y del sistema legal. Es un enfoque alternativo cuyos pilares son "las necesidades de las víctimas y la responsabilidad activa del ofensor" (Zehr, 2007/2010, p.27) debido a que el derecho penal se ha centrado en la imposición de la pena y en la teoría del delito, dejando en segundo plano el rol de la víctima y la sociedad.

La justicia restaurativa se centra en las necesidades de las diferentes partes involucradas en la comisión del delito más que en la imposición de una sanción. Devolviendo el protagonismo a la víctima, a la sociedad y al ofensor porque su participación en el proceso penal tradicional ha sido escaza y arrebatada por profesionales que asumen su representación ante el Estado en un proceso judicial confrontacional donde hay un ganador y un perdedor.

En este sentido, "la justicia restaurativa proporciona un esquema de pensamiento alternativo para abordar el delito" (Zehr, 2007/2010, p.7) y romper el esquema confrontacional para no convertirse en otro método que solamente involucre las relaciones Estado-ofensor, proponiendo un programa de justicia donde no haya ganadores y perdedores sino un encuentro entre las partes y obligaciones mutuas.

Es un enfoque alternativo al tradicional y el *Manual sobre programas de justicia restaurativa* de las Naciones Unidas, establece que "los programas de justicia restaurativa pueden ser utilizados para reducir la carga del sistema de justicia penal, para desviar casos fuera del mismo y para proporcionarle una gama de sanciones constructivas" (ONODC, 2006, p.2).

Es importante aclarar que es un mecanismo diferente e integrador de respuesta al delito y no pretende acabar con las sanciones, sino, con la saturada respuesta carcelaria brindando mecanismos alternos al proceso formal para atender las necesidades de las víctimas y compensar los daños (Sampedro, 2003, p. 222).

En este sentido, Sampedro Arrubla establece:

> *Sobre el objeto del proceso se plantea el diseño de un proceso penal que tienda a la humanización, su objeto no puede limitarse a los hechos, sin tener en cuenta quienes los sufren y quienes los realizan. Por ello, la participación de las víctimas del delito requiere del diseño de nuevos espacios que permitan su intervención activa y trascendental, dirigida a la formulación de pretensiones como expresiones de sus necesidades y expectativas (2003, p.11)*

Las necesidades de las víctimas fundamentan u originan conceptualmente la justicia restaurativa, pero, en esta nueva visión producto de la crisis y limitaciones del modelo tradicional, también se debe tener presente los orígenes históricos.

El desarrollo histórico de este enfoque es particular, actualmente, se establece que su origen es a finales del siglo XX y conforme Zehr "la justicia restaurativa moderna se desarrolló en los años 70 a partir de experiencias piloto desarrolladas en varias comunidades con un alto porcentaje de población menonita (…), no obstante, este movimiento le debe muchísimo a diversas tradiciones religiosas y culturales, especialmente los pueblos indígenas de los Estados Unidos y Nueva Zelandia" (2007/2010, p.15-16).

Se debe resaltar el rol de Nueva Zelandia en el desarrollo de la justicia restaurativa moderna porque desde 1989 este país ha hecho de esta el eje central de su sistema juvenil penal. (Zehr, 2007/2010, p.6). Hoy día la respuesta a los delitos graves cometidos por jóvenes son las

conferencias familiares consideradas un sistema de justicia y un espacio de encuentro (Zehr, 2007/2010, p.59).

También, otro antecedente importante, son los círculos que surgen de las naciones aborígenes en Canadá, adoptados o reconocidos oficialmente por el Juez canadiense Barry Stuart en un fallo judicial quien describió las practicas con el vocablo "Círculos de Paz" (Zehr, 2007/2010, p.61).

Conforme lo anterior, es posible establecer que ha estado presente desde las comunidades aborígenes y el mundo occidental la adoptó a finales del siglo XX generando la corriente moderna, por ello, siempre se debe tener en cuenta que "la justicia restaurativa no es nueva ni de origen norteamericano" (Zehr, 2007/2010, p.15).

También, se debe entender ¿por qué se utiliza el vocablo "restaurativo? y ¿qué se pretende restaurar? Conforme la RAE, restaurar es "reparar, renovar o volver a poner algo en el estado o estimación que antes tenía", esto, para indicar que el significado lingüístico no difiere en mucho del significado jurídico.

Jurídicamente, la restauración se ha desarrollado a través de la restitución, entendiendo que su relación es género-especie, la restitución es una forma de reparación para las víctimas que pretende restablecer las cosas al estado anterior al daño, generalmente esta forma de reparación ha sido utilizada para la reparación de Derechos Patrimoniales, pero, actualmente, la restitución ha sido utilizada en diferentes delitos, incluso en violaciones masivas y sistemáticas a Derechos Humanos en el marco de la justicia transicional.

En este sentido, la resolución 60/147 y la Ley 1448 de 2011 establecen que se debe entender por restitución cuando se pretende reparar integralmente Derechos Humanos en el marco de la justicia transicional, explicación que se hará más adelante.

La restauración es una obligación de los ofensores, del Estado y de la sociedad y "tienen la responsabilidad de enmendar el daño en la medida de lo posible, tanto de manera concreta como de manera simbólica" (Zehr, 2007/2010, p. 30).

La restitución no siempre es posible y más en escenarios de graves violaciones a Derechos Humanos, pero, "la restitución de gastos, sin embargo, podría aliviar la carga y proporcionar una sensación de restauración en un nivel simbólico, pero, debe tenerse presente que el valor simbólico de las pérdidas puede ser tan importante o más importante que las pérdidas materiales reales" (Zehr, 1990, p.26) [traducción propia].

Entonces, ¿qué se pretende restaurar? se debe tener presente lo dicho por la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en el caso González y otras ("campo algodonero") vs. México, en sentencia de 16 de noviembre de 2009:

> *El concepto de "reparación integral" (restitutio in integrum) implica el reestablecimiento de la situación anterior y la eliminación de los efectos que la violación produjo, así como una indemnización como compensación por los daños causados. Sin embargo, teniendo en cuenta la situación de discriminación estructural en la que se enmarcan los hechos ocurridos en el presente caso y que fue reconocida por el Estado (supra párrs. 129 y 152), las reparaciones deben tener una vocación transformadora de dicha situación, de tal forma que las mismas tengan un efecto no solo restitutivo sino también correctivo. En este sentido, no es admisible una restitución a la misma situación estructural de violencia y discriminación (CIDH, 2009, párrafo 450).*

Es decir, se pretende restaurar, no a un estado anterior, de discriminación estructural, sino, transformar dicha problemática estructural para lograr una restauración restitutiva y correctiva.

2. Principios restaurativos

La categoría principio jurídicamente tiene diferentes funciones, entre ellas crear, interpretar e integrar normas. En este sentido, en la justicia restaurativa se deben tener presentes: i) los principios generales del derecho constitucionalizados en el país especifico ii) los principios del área aplicable y iii) los principios específicos de la justicia restaurativa.

Respecto de los principios generales del derecho positivizados e introducidos al ordenamiento jurídico colombiano y aplicables al caso concreto. Es importante resaltar los siguientes de la Constitución Política de Colombia: i) Colombia es un Estado Social de Derecho, organizado en forma de república unitaria, descentralizada, con autonomía de sus Entidades Territoriales, democrática, participativa y pluralista fundada en: la Dignidad Humana, el trabajo, la solidaridad y la prevalencia del interés general (C.P, 1991, art. 1), ii) la Constitución es norma de normas (C.P, 1991, art. 4), iii) se reconoce, sin discriminación alguna los derechos inalienables de la persona (C.P, 1991, art. 5) iv) el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación (C.P, 1991, art. 7).

Los anteriores principios constitucionales irradian el ordenamiento jurídico colombiano y son necesarios en la implementación del programa restaurativo presente en el Acuerdo Final porque dotan de contenido normativo puesto que son estándares mínimos que deben estar presentes en cualquier programa de justicia colombiano y contradecirlos implicaría violar los principios fundamentales de la Constitución Política de Colombia.

Además, para la construcción del tejido social y alcanzar la paz, es necesario recurrir a los principios fundantes y primarios de todo Estado, tales como, la constitución escrita, el principio de legalidad, el principio de garantía de los derechos fundamentales, entre otros, porque son limitante y establecen parámetros a la contingencia política permitida al implementar una justicia transicional.

En cuanto a los principios aplicables del área específica, es importante definir el contexto del programa restaurativo, este es, el Acuerdo Final, herramienta de justicia transicional que implementa normas jurídicas de responsabilidad penal y civil especiales.

Conforme lo anterior, una de las áreas específicas aplicables, es el derecho penal y algunos principios se ajustan al Acuerdo Final y al paradigma restaurativo implementado. Al respecto, en la Ley 599 del 2000 se establece, entre otros: i) respeto a la Dignidad Humana (ley 599 de 2000, art.1), ii) integración entre las normas de Derechos Humanos de la Constitución Política y las normas internacionales ratificadas por Colombia (ley 599 de 2000, art.2), iii) igualdad en la aplicación de las normas (ley 599 de 2000, art.7) y iv) prohibición de doble incriminación (ley 599 de 2000, art.8).

Los anteriores principios del derecho penal son aplicables al paradigma restaurativo del Acuerdo Final, porque la justicia transicional y la justicia restaurativa permiten acudir a algunos estándares normativos del Estado de Derecho.

Por último, respecto de los principios específicos aplicables a prácticas restaurativas, se han implementado valores, pilares o estándares generales que todo programa restaurativo debe respetar sí pretende obtener un resultado restaurativo.

Al respecto, John Braithwaite, criminólogo australiano y reconocido mundialmente por sus desarrollos y aportes a la justicia restaurativa establece un método para crear progresivamente valores de justicia restaurativa.

En el método de valores progresivos existen valores generales aplicables a la justicia restaurativa en todos sus dominios y valores específicos, aplicables al contexto regulatorio, que a su vez, se divide en tres grupos: i) garantías procesales fundamentales o valores restrictivos ii) valores facultados por los participantes para realizar o ignorar y iii) valores que surgen solamente si el proceso restaurativo fue exitoso (Braithwaite, 2003, p.7) [traducción propia].

En el primer grupo o garantías procesales fundamentales está: i) no dominación de un participante a otro, aunque el desequilibrio de poderes sea un fenómeno estructural, el proceso

restaurativo debe estructurarse para minimizarlo ii) establecer límites de honor o prohibir cualquier forma de tratamiento degradante o humillante iii) escucha respetuosa como condición de participación iv) igual preocupación para todos los interesados, los programas de justicia restaurativa deben preocuparse por las necesidades y el empoderamiento no solo de los delincuentes, sino también de las víctimas y las comunidades afectadas y v) posibilidad de apelar el resultado restaurativo ante un tribunal de justicia (Braithwaite, 2003, pp.8-10) [traducción propia].

En el segundo grupo se encuentran las variedades clásicas y abstractas de justicia restaurativa, creadas empíricamente por los participantes del proceso, tales como: la restauración de la dignidad, la compasión y el apoyo social, variedades que son creadoras de justicia social (Braithwaite, 2003, p.11) [traducción propia]

El tercer grupo, incluye el remordimiento por la injusticia, la disculpa, la censura del acto, el perdón y la misericordia, son valores posibles y no necesariamente esperados en un proceso restaurativo, pero, el proceso restaurativo es el escenario idóneo para que existan.

En palabras de Braithwaite, el método de valores progresivos se puede resumir así:

> *La lista uno son valores que deben respetarse y aplicarse como restricciones; la lista dos son valores que los defensores de la justicia restaurativa deberían fomentar activamente en los procesos restaurativos; La lista tres son valores que no debemos instar a los participantes a manifestar porque son propiedades emergentes de un proceso exitoso de justicia restaurativa (…) restringir valores, maximizar valores y valores emergentes. (Braithwaite, 2003, p.13) [traducción propia]*.

El anterior método de valores progresivos es fundamental en la implementación de programas restaurativos porque utiliza la optimización gradual de mandatos conforme las necesidades específicas, además, permite la creación de nuevos mandatos, principios o valores a maximizar.

En este sentido los *Principios Básicos sobre la Utilización de Programas de Justicia Restaurativa en Materia Penal,* en adelante, Principios Básicos, del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, se refiere a garantías fundamentales y otras garantías importantes a implementar en la ley y políticas internas.

Las garantías fundamentales son: i) el derecho de consulta con un representante legal, ii) el derecho de los menores de recibir ayuda de un padre o tutor, iii) el derecho a estar completamente informados y iv) el derecho a no participar. Las demás garantías son: i) la participación no es evidencia de culpa, ii) los acuerdos deben ser voluntarios y razonables, iii) confidencialidad del procedimiento si las partes así lo desean, iv) supervisión judicial, v) puede existir falta de acuerdo y vi) no se incrementa la pena por falta de acuerdo (UNODC, 2006, p.33-35).

Los Principios Básicos, atienden al pragmatismo democrático de la justicia restaurativa y al incremento significativo a nivel mundial de esta corriente.

Por otro lado, Howard Zehr y Harry Mika establecen tres principios fundamentales inherentes a la justicia restaurativa, estos son: i) el delito es una ofensa contras las personas y las relaciones interpersonales, ii) los delitos dan origen a obligaciones y responsabilidades y iii) la justicia restaurativa pretende subsanar y enmendar los daños (Zehr y Mika, 1998, pp.47-49).

Indicando que las víctimas directas o principales y la comunidad (familiares, testigos y otros miembros) han sufrido daños y necesitan ser restauradas porque son las partes principales en los procesos restaurativos y se debe maximizar su participación (Zehr y Mika, 1998, pp.47-49).

Respecto de las obligaciones y responsabilidades, la obligación principal del ofensor consiste en emendar el daño en la medida de lo posible y para ello, los ofensores deben aceptar su responsabilidad y participar voluntariamente disminuyendo la coerción y la exclusión propia de la justicia tradicional porque participan activamente en las iniciativas, creando una responsabilidad

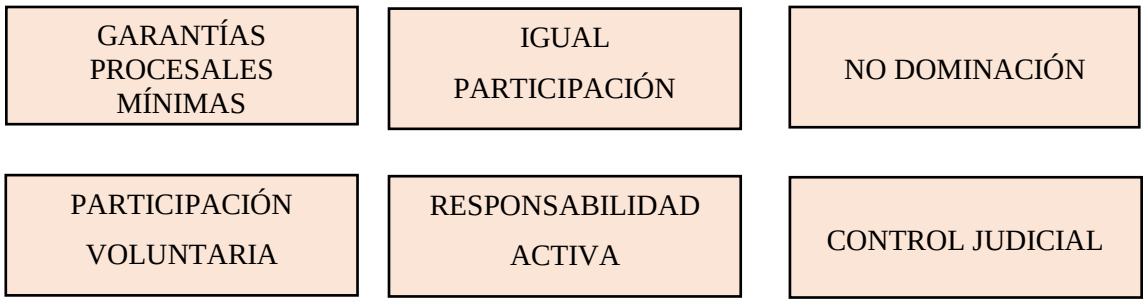
activa y la comunidad tiene obligaciones en pro del bienestar general (Zehr y Mika, 1998, pp.47-49).

Además, las necesidades de la víctima (información, validación, reivindicación, restitución, testimonio, seguridad y apoyo) son puntos de partida para que adquieran mayor capacidad de decisión en sus aportes y participación; además, se aumenta las posibilidades de dialogo y lograr un acuerdo mutuo porque se tiene en cuenta las necesidades y capacidades del ofensor (Zehr y Mika, 1998, pp.47-49).

Conforme lo anterior y recopilando los diferentes aportes se establece que los principios específicos de la justicia restaurativa aplicables al Acuerdo Final son:

Figura 1.

Principios restaurativos.



Las Garantías procesales mínimas son el conjunto de garantías fundamentales, derechos imprescindibles u objetivos que se reconocen a todas las partes del proceso para iniciar y desarrollar el programa restaurativo, estás son: i) derecho a la información, ii) derecho a ser escuchado y iii) participación no es evidencia de culpabilidad.

El derecho a la información es el derecho de toda persona a conocer las condiciones de participación, funcionamiento, metodología, resultado restaurativo y asesoría legal.

El derecho a ser escuchado corresponde a la posibilidad de relatar su historia en el encuentro restaurativo siendo escuchados con la debida honra y respeto. En especial las víctimas deben tener un momento particular para contar su versión, narrar cómo los afecto el delito y preguntar al ofensor por qué actuó de esa forma, por otro lado, los ofensores merecen que su versión sea escuchada y puedan narrar las causas que llevaron a la comisión del delito.

La igual participación, es el desarrollo del encuentro restaurativo equitativo en tiempo y aportes, atendiendo a la singularidad de cada caso en concreto, los programas restaurativos deben preocuparse por el empoderamiento de la víctima en el discurso y en el proceso para que recupere su dignidad como persona, pero, no solo debe preocuparse por la víctima, también se debe atender las necesidades de la sociedad, del Estado y del ofensor. Esto es importante porque un proceso participativo es democrático y permite llegar a un resultado restaurativo optimo e ideal para todas las partes del proceso.

La no dominación entre los participantes, es fundamental en el desarrollo del proceso, se deben eliminar las barreras inherentes creadas por el desequilibrio de poderes para que no exista dominación en el discurso y ninguna parte se sienta inferior o con autoridad sobre el asunto.

La participación voluntaria del ofensor, la víctima y la sociedad es una condición obligatoria para la creación de un resultado restaurativo óptimo porque la participación voluntaria crea relaciones y dignifica el rol de cada una de las partes. Entonces, no se debe forzar la participación del ofensor, debe contar con la asesoría legal, existir un consentimiento informado y derecho a no participar en el proceso restaurativo.

La responsabilidad activa del ofensor, es un pilar de la justicia restaurativa porque es una justicia alternativa que se centra en las necesidades de las víctimas y las obligaciones de los

ofensores. El daño generado por el delito es la obligación principal a reparar y el ofensor "tiene la responsabilidad de enmendar el daño en la medida de lo posible, tanto de manera concreta como de manera simbólica" (Zehr, 2007/2010, p.30).

El control judicial, es la supervisión judicial del resultado restaurativo, por ello, tiene el mismo valor que cualquier otra decisión judicial y podrá ser apelada. Además, si no hay acuerdo, ello no debe ser utilizado en contra del ofensor en procedimientos penales posteriores y no se incrementará la pena por falta de acuerdo (UNODC, 2006, p.33-35).

Los anteriores principios son necesario no solo para irradiar y llenar los vacíos presentes en los procesos restaurativos, sino también para no desviarse de los fines de la justicia restaurativa y evitar que se convierta en otro método para tratar solamente a los ofensores como lo ha hecho la justicia tradicional.

3. Características de la justicia restaurativa

La primera característica particular de los programas restaurativos atiende a los orígenes conceptuales, se amplía el número de interesados o actores que deben intervenir en el proceso y se determina que las partes principales son: i) la víctima, ii) el ofensor, iii) el Estado y iv) la sociedad.

En este sentido, Zehr, establece que la justicia restaurativa amplía el círculo de los interesados (2007/2010, p.18).

Por ello, el rol de la víctima es protagónico y necesario para que el encuentro restaurativo tenga un resultado óptimo teniendo "especial interés por aquellas necesidades de las víctimas que no son atendidas adecuadamente por el sistema de justicia penal" (Zehr, 2007/2010, p.19).

La participación de la víctima constituye un proceso de recuperación que debe responder a sus necesidades porque el delito destruye su autonomía, alguien arrebató el control de sus vidas,

de su propiedad, de su espacio y deja a las victimas sintiéndose vulnerables, indefensas, fuera de control y deshumanizadas (Zehr, 1990, p.25) [traducción propia].

Además, para recuperarse, las víctimas necesitan pasar de la fase de "retroceso" a una fase de "reorganización" y en delitos graves, deben dejar de ser víctimas a ser sobrevivientes, avanzar hasta el punto que el delito y el ofensor ya no las dominen (Zehr, 1990, p.25) [traducción propia].

El proceso de recuperación o la participación de las víctimas es necesaria porque el crimen puede alterar nuestro sentido del significado (necesidad humana básica), por ello, el camino hacia la recuperación implica una búsqueda de significado (Zehr, 1990, p.29) [traducción propia] y el encuentro restaurativo es el espacio para hallarlo.

Otra parte fundamental en el encuentro restaurativo es el ofensor, con el simple vocablo se observa un cambio lingüístico y jurídico significativo, en procesos restaurativos es preferible utilizar la palabra ofensor que victimario, delincuente, agresor, imputado o acusado.

Las anteriores palabras empleadas en el sistema de justicia penal son utilizadas para imponer la pena y prevenir delitos, pero, distancian a los ofensores de la víctima, de la comunidad y del Estado, los domina y describe en un rol especifico.

Además, ofrece pocas posibilidades para que los ofensores entiendan las consecuencias de sus acciones y desarrollen empatía hacia las víctimas (Zehr, 2007/2010, p.21).

En el sistema de justicia tradicional el ofensor ha sido espectador de los hechos que se le imputan y solo participa si se requiere su testimonio, de hecho, rara vez se les alienta o se les permite ver los costos humanos reales de lo que han causado, tampoco se les pregunta ¿si conocían qué tipo de persona es la víctima?, nada en la experiencia de un ofensor con la justicia aborda esos

problemas, ni lo obliga a enfrentar sus racionalizaciones y estereotipos (Zehr, 1990, p.41) [traducción propia].

Los ofensores en el encuentro restaurativo tienen la oportunidad de generar empatía hacia la víctima, preguntar y responder, romper estereotipos, no encasillarse en un rol especifico y rendir cuentas para generar una responsabilidad activa. La rendición de cuentas incluye la oportunidad para comprender las consecuencias de los actos propios, hacer frente a lo sucedido y a quién se le ha hecho, también implica asumir la responsabilidad por los comportamientos alentando a los ofensores para que ayuden a decidir qué sucederá y tomar medidas para reparar el daño (Zehr, 1990, p.42) [traducción propia].

El tercer actor principal es el Estado, debe proporcionar las herramientas jurídicas y sociales para implementar el encuentro "una metodología flexible y variable que puede adaptarse a las circunstancias, la tradición legal y a los principios y filosofías de los sistemas nacionales de justicia penal ya establecidos" (UNODC, 2006, p.8).

El estado además de facilitar los medios debe participar en el encuentro restaurativo para i) proporcionar las garantías procesales mínimas a todos los demás integrantes, ii) legitimar el encuentro y elevarlo a la categoría jurídica y iii) hacer control judicial.

La cuarta parte fundamental es la sociedad, los miembros de la comunidad tienen roles específicos, a través de grupos y acciones son los encargados de movilizar el aparato estatal para generar cambio "las comunidades sufren el impacto del crimen y, en muchos casos, deberían ser consideradas como partes interesadas en su calidad de víctimas secundarias" (Zehr, 2007/2010, p.23).

Las comunidades pueden iniciar foros para llevar a cabo encuentros restaurativos, la UNODC citando a Faget establece que “la participación de comunidad puede diseñar modos muy sui géneris de colaboración y puede ser una poderosa herramienta nacional” (p. 65, 2006).

Conforme lo anterior se entiende que la justicia restaurativa es un enfoque que diferencia roles, amplia los interesados en el proceso y pretende la participación activa de todas las personas afectadas por el delito.

Otra característica de la justicia restaurativa son las necesidades a atender, pero, ¿cuáles son las necesidades a atender? Se debe diferenciar entre las necesidades jurídicas y las necesidades sociales de las diferentes partes, entendiendo que ambas necesitan ser atendidas y son un pilar de la justicia restaurativa. Los procesos restaurativos deben centrarse en el daño ocasionado a las personas para recuperar la preocupación inherente a las necesidades y roles de las víctimas (2007/2010, pp. 28-29).

Conforme Zehr, las necesidades de las víctimas son: i) expresar sus emociones, ii) poder y autonomía personal para controlar su entorno, iii) tener una experiencia de justicia para asegurar que lo sucedido fue incorrecto, la justicia puede ser un estado de cosas o una experiencia que debe ser experimentada como real, iv) ser escuchados y afirmados y v) poder decir su verdad (1990, pp.26-28).

Por otro lado, Heather Strange indica que las victimas quieren lo siguiente: i) menos formalismo en el proceso para que sus opiniones cuenten, ii) más información, iii) participar en sus casos, iv) ser tratados respetuosa y justamente, v) restauración material, vi) restauración emocional y disculpas (2000, pp.8-16).

Atender las necesidades jurídicas y sociales de las víctimas promueve su participación en el proceso, permite el desarrollo espontaneo del encuentro y se obtendrá un resultado restaurativo

óptimo. También, la justicia restaurativa al ser alternativa del discurso carcelario, debe atender las necesidades de los ofensores, necesidades que difieren conforme el caso en concreto, pero, que son indispensable para lograr una responsabilidad activa voluntaria.

Algunas de sus necesidades son: i) fomentar empatía, ii) transformar la vergüenza, iii) transformación personal, iv) sanar heridas pasadas que contribuyeron a la conducta delictiva, v) oportunidades, vi) fortalecer sus habilidades y destrezas personales, vii) motivación y apoyo para reintegrarse a la sociedad y viii) reclusión temporal o permanente para quien sea necesario (Zehr, 2007/2010, p.23).

Continuando con las demás características, surgen nuevas obligaciones además de las tradicionales. La obligación es un deber de conducta o un vínculo que implica una relación jurídica entre dos personas determinadas (Hinestrosa, 2015, p.55), en el caso concreto la fuente de responsabilidad es la comisión de delitos y graves violaciones a Derechos Humanos, por tanto, no es suficiente la indemnización pecuniaria por parte del ofensor.

En la justicia restaurativa, la responsabilidad o consecuencia jurídica del ofensor debe ser activa, es decir, el ofensor debe participar en la realización del encuentro, en la decisión y en la ejecución del resultado restaurativo, al pretenderse una responsabilidad activa se generan obligaciones más complejas a la reparación integral clásica y el objeto de la prestación cambiará conforme las particularidades de la víctima.

En este sentido, las obligaciones que surgen del anterior escenario son: i) reparar integralmente, ii) restaurar concreta y simbólicamente y iii) atender las necesidades de las víctimas.

En el escenario de graves y masivas violaciones a Derechos Humanos, el Sistema Interamericano de Derechos Humanos (SIDH) a través de la resolución 60/147 establece que se considera “reparación plena y efectiva”. Indica que las formas de reparación integral son: la

restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición (ONU, art. 18, resolución 60/147).

Entendiendo por restitución "siempre que sea posible devolver a la víctima a la situación anterior a la violación manifiesta y comprende, según corresponda, el restablecimiento de la libertad, el disfrute de los derechos humanos, la identidad, la vida familiar y la ciudadanía, el regreso a su lugar de residencia, la reintegración en su empleo y la devolución de sus bienes" (ONU, art. 19, resolución 60/147).

La indemnización debe ser apropiada y proporcional a la gravedad de la violación y a las circunstancias, incluir todos los perjuicios económicamente evaluables que sean consecuencia de violaciones manifiestas y comprender el daño físico y mental, la perdida de oportunidad, el lucro cesante, los perjuicios morales, los gastos de asistencia jurídica (ONU, art. 20, resolución 60/147).

La rehabilitación ha de incluir la atención médica y psicológica, así como servicios jurídicos y sociales (ONU, art. 21, resolución 60/147).

La satisfacción incluirá cuando sea pertinente la totalidad o parte de las siguientes medidas: I) medidas eficaces para que la violación no continúe, ii) verificación de los hechos y revelación de la verdad, iii) búsqueda de las personas desaparecidas, iv) declaración oficial o decisión judicial que restablezca la dignidad, la reputación y los derechos de la víctima, v) disculpa pública, vi) sanciones judiciales o administrativas a los responsables, vii) Conmemoraciones y homenajes a las víctimas y viii) exposición precisa de las violaciones ocurridas (ONU, art. 22, resolución 60/147).

La no repetición debe incluir parte o la totalidad de las siguientes medidas cuando fuere necesario: i) control judicial, ii) todos los procesos civiles y militares se ajustaran a las normas internacionales de garantías procesales, equidad e imparcialidad, iii) fortalecimiento de la

independencia del poder judicial, iv) protección a los profesionales del derecho, la salud y la asistencia sanitaria, la información y otros, v) educación, vi) promoción a la de los códigos de conducta, vii) promoción de mecanismos destinados a prevenir, vigilar y resolver los conflictos sociales y viii) revisión y reforma de las leyes que contribuyan a las violaciones manifiestas de las normas internacionales (ONU, art. 23, resolución 60/147).

Respecto de la restauración, debe ser: i) concreta, ii) material y iii) simbólica.

La restauración concreta y material debe contemplar la totalidad o parte de las medidas establecidas en la Resolución 60/147 de la ONU, además, en el escenario colombiano se debe tener en cuenta la Ley 1448 de 2011, la ley "tiene por objeto establecer un conjunto de medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas, individuales y colectivas, en beneficio de las víctimas (…) dentro de un marco de justicia transicional, que posibiliten hacer efectivo el goce de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantía de no repetición" (Art 1, Ley 1448 de 2011).

La ley también advierte que "la reparación comprende las medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica" (Art 25, Ley 1448 de 2011). Indicando que "se entiende por restitución, la realización de medidas para el restablecimiento de la situación anterior a las violaciones" (Art 71, Ley 1448 de 2011).

Respecto de la restauración simbólica, enunciarlas es más complicado porque nos encontramos ante graves y masivas violaciones a Derechos Humanos o Delitos Internacionales como la Desaparición Forzada, Homicidio en Persona Protegida y Delitos de Lesa Humanidad, por ello, la restauración simbólica para que sea efectiva dependerá del delito y la víctima. Acudir

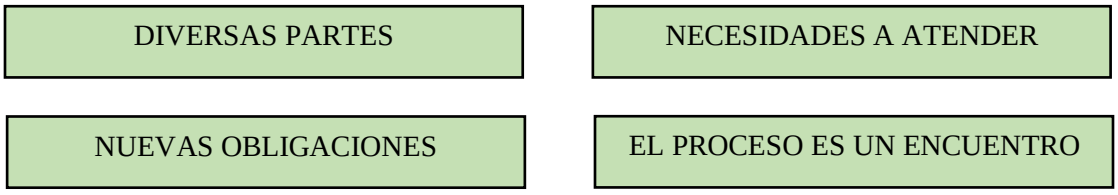
a otras disciplinas del conocimiento para satisfacer la restauración simbólica podría ser la solución a cómo restaurar simbólicamente, cuestión que se analizará más adelante.

La última característica particular de la justicia restaurativa es considerar el proceso un encuentro, conforme Sampedro Arrubla, un encuentro creativo entre los protagonistas del suceso criminal que será el punto de partida para la reconstrucción del tejido social quebrantado por el delito (2003, p.12).

El encuentro creativo está determinado por tres características fundamentales: i) comunicación, ii) resolución y iii) re-creación. Comunicativo porque el encuentro debe facilitar el acercamiento, promover que las personas expresen sus sentimientos, reconocer su participación y obtener una explicación. Resolutivo porque la actuación procesal debe mejorar efectivamente las condiciones de vida de la víctima, del ofensor y de la sociedad a través de la resolución efectiva del conflicto. Y re-creativo porque otorga mayor contenido humano, concediendo protagonismo a las víctimas y trascendiendo del conflicto creando nuevas relaciones entre la víctima y el ofensor generando nuevas formas de convivencia pacífica (Sampedro, 2003, pp. 227-233).

Figura 2.

Características de la justicia restaurativa.



4. Definición de justicia restaurativa

Definir la justicia restaurativa no ha sido fácil, conforme Zehr "quienes se dedican a este campo no han logrado ponerse de acuerdo en torno a una definición específica" (Zehr, 2007/2010, p. 45), aun así, varios autores han propuesto definiciones pragmáticas.

Howard Zehr en el 2007 sugirió una definición operativa "la justicia restaurativa es un proceso dirigido a involucrar dentro de lo posible, a todos los que tengan un interés en una ofensa particular, e identificar y atender colectivamente los daños, necesidades y obligaciones derivados de dicha ofensa, con el propósito de sanar y enmendar los daños de la mejor manera posible" (Zehr, 2007/2010, p. 45).

Por otro lado, la UNODC en el 2006, realizó una diferenciación conceptual bastante útil para organizar y entender qué comprende la definición de justicia restaurativa, en el Manual se distinguen los siguientes conceptos: i) programa de justicia restaurativa, ii) proceso restaurativo y iii) resultado restaurativo.

Los programas restaurativos, son aquellos que usan procesos restaurativos para obtener resultados restaurativos, los procesos restaurativos son aquellos donde la víctima y el ofensor, y si es necesario, cualquier otro individuo o miembro de la comunidad afectado por un delito participan en conjunto para lograr una solución, generalmente con la ayuda de un facilitador, los resultados restaurativos son los acuerdos alcanzados en un proceso restaurativo. El acuerdo puede incluir remisiones a programas de reparación, restitución o servicios comunitarios "encaminados a atender las necesidades, las responsabilidades individuales y colectivas de las partes y lograr la reintegración de la víctima y el delincuente" (UNODC, 2006, p.7).

Es decir, la categoría "programa" es general y abstracta, cada Estado conforme sus particularidades y necesidades incorporará a su sistema legal esta justicia alternativa. La categoría

“proceso” son las diferentes formas, métodos o prácticas para desarrollar el programa, las practicas más conocidas son los Círculos de Paz, las Conferencias Familiares o la Mediación Víctima-Ofensor, que serán desarrolladas más adelante. Y la categoría “resultado” son las obligaciones pactadas producto del encuentro restaurativo.

Figura 3.

Relación entre programa, proceso y resultado restaurativo.

Nota. Relación vertical y de dependencia entre programa, proceso y resultado restaurativo.

Se ha entendido que la justicia restaurativa engloba muchas formas, pero usualmente se refiere a la restauración de la víctima, ofensor y comunidad (Bazemore y Umbreit, 1996; Brown y Pulk, 1997. Citado por Strang, 2000, p.40), teniendo presente el contexto del crimen, entendiendo que el problema del crimen no puede ser simplificado al problema del criminal (Bazemore, 1997. Citado por Strang, 2000, p. 41).

Conforme lo anterior y lo desarrollado previamente en la fundamentación, principios y características, se entenderá por justicia restaurativa lo siguiente:

Figura 4.

Definición de justicia restaurativa.

> *Justicia alternativa y participativa que, con un encuentro entre víctima, ofensor, miembros de la comunidad y Estado, pretende satisfacer las necesidades de las diferentes partes producto de la comisión del delito a través de la responsabilidad activa del ofensor.*

Nota. Elementos de la definición de justicia restaurativa.

Entonces, es una justicia alternativa porque nace en oposición al sistema legal y penal, creando un nuevo paradigma que devuelve el protagonismo a la víctima, a la sociedad y al ofensor porque su participación en el proceso penal ha sido nula.

Es una nueva forma de abordar el delito, proponiendo un programa de justicia donde no existan ganadores y perdedores sino un encuentro entre las partes y obligaciones mutuas, entendiéndose como un modelo integrador de respuesta al delito que exige el diseño de sanciones que superen la simple respuesta carcelaria.

Además, es una justicia participativa porque involucra a todas las partes afectadas por el delito devolviéndoles el protagonismo, eliminando las relaciones de poder y los roles asignados por estereotipos sociales. La justicia restaurativa pretende la construcción del tejido social en la dimensión interpersonal del delito, sin interrumpir en la dimensión pública del delito. La participación igualitaria, necesaria y voluntaria de todas las partes otorga legitimidad al resultado restaurativo obtenido porque las obligaciones adquiridas son producto de las decisiones libres de todos los participantes.

Respecto del encuentro restaurativo, anteriormente se explicó por qué es necesario, además, se especificó que el Estado debe proporcionar los escenarios óptimos para su realización y debe regularlo.

Según Ángela Cristina Tapias, estos encuentros para constituirse realmente restaurativos deben guardar las siguientes características: i) debe ser un encuentro cara a cara entre la víctima y el ofensor, ii) debe haber preparación y expectativas de los participantes, iii) debe existir presencia del mediador, facilitador o convocante, iv) se debe identificar el daño, comprender y lograr un acuerdo reparador, v) debe haber claridad en los objetivos, vi) se debe lograr sanación y entendimiento tanto en la victima como en el ofensor, vii) se debe involucrar apoyo social en la decisión, viii) debe ser el resultado restaurativo (restitución, servicio comunitario y demás) una estrategia para abordar el delito y las causas del mismo y ix) se debe resolver el conflicto teniendo en cuenta las necesidades de las víctimas, la protección de la comunidad, la rehabilitación y el castigo del ofensor (2017, pp. 50-51).

Ahora ¿cómo debe desarrollarse el encuentro y cuál es su estructura básica? Algunas prácticas restaurativas desarrollan este aspecto.

El primer paso a desarrollar, es el trabajo individual y anticipado con las partes para que no se replique el conflicto, luego, cuando se hayan aclarado expectativas y canalizado emociones, es pertinente convocar a las partes al encuentro, posteriormente se desarrolla el encuentro y el tema central será identificar los impactos del delito en la víctima, ofensor y comunidad para finalmente desarrollar un plan reparador y obtener un resultado restaurativo (Tapias, 2017, p. 51).

Los encuentros restaurativos más utilizados son: i) los círculos de paz, ii) las conferencias familiares y iii) la mediación víctima-ofensor. Los métodos restaurativos se distinguen por las

formas de realizar la sesión y deben participar todas las partes para considerarse plenamente restaurativos.

En este punto es importante diferenciar la justicia restaurativa de: i) restitución, ii) acciones terapéuticas y iii) restablecimiento de derechos. Teniendo en cuenta que las necesidades a satisfacer y las obligaciones emergentes pretenden restaurar una situación o desarrollarla como debería ser, por ello, la restauración busca resolver el conflicto generado por un delito, no simplemente a través del método carcelario, sino acudiendo a otros métodos para así resolver el conflicto como debe ser, en la dimensión pública y en la dimensión interpersonal.

La restauración frecuentemente acude a la restitución y se debe especificar que su relación es de genero/especie y ambas componen la justicia restaurativa para restaurar a la víctima no a su estado anterior de discriminación estructural sino transformar dicha situación y lograr una restauración restitutiva y correctiva en la medida de lo posible a través de herramientas materiales y simbólicas.

Las acciones terapéuticas son las asistencias especificas a las víctimas y a los ofensores, son los programas que desarrolla el gobierno y se pueden desarrollar sin la realización de un encuentro restaurativo, cada víctima y cada ofensor individualmente puede acudir a estos programas.

Por otro lado, el restablecimiento de derechos en Colombia ha sido contemplado a través del procedimiento administrativo de restablecimiento de derechos en el Código de Infancia y Adolescencia o Ley 1098 de 2006 es un proceso complejo creado para para garantizar el ejercicio efectivo de los derechos de los niños, niñas y adolescentes, es decir, es un concepto totalmente diferente.

Por último, la responsabilidad activa del ofensor es un principio que irradia y dota de contenido porque de esta surgen las diferentes obligaciones, el daño generado por el delito es la obligación principal a reparar y el ofensor "tiene la responsabilidad de enmendar el daño en la medida de lo posible, tanto de manera concreta como de manera simbólica" (Zehr, 2007/2010, p.30).

5. Normatividad en Colombia en torno a la justicia restaurativa

El Estado colombiano ha implementado programas de justicia restaurativa en la resolución de algunos conflictos penales e incluso implemento el paradigma restaurativo en el Acuerdo Final, para entender el escenario anterior se hará un recorrido cronológico por las principales normas jurídicas que contemplan el paradigma restaurativo en Colombia.

La Constitución Política de 1991 en el artículo 250 # 7 establece que la Fiscalía General de la Nación está obligada a "velar por la protección de las víctimas, los jurados, los testigos y demás intervinientes en el proceso penal, la ley fijará los términos en que podrán intervenir las víctimas en el proceso penal y los mecanismos de justicia restaurativa" (C.P, 1991, art. 250 #7).

Se aclara que la anterior norma constitucional es producto de la modificación realizada a la Constitución Política de Colombia por el artículo 2 del Acto Legislativo No. 3 de 2002. Es decir, los mecanismos de justicia restaurativa son de rango constitucional, pero, compete a la ley reglamentarlos y regularlos, en este sentido, la Ley 906 de 2004 en el Libro VI "Justicia Restaurativa" desarrolla en el Capítulo I, II y III: i) las disposiciones generales, ii) la conciliación procesal y iii) la mediación, respectivamente.

La ley define qué se debe entender por justicia restaurativa en el marco de la legislación y procedimiento penal colombiano, estableciendo:

> *Se entenderá por programa de justicia* ***restaurativa todo proceso en el que la víctima y el imputado, acusado o sentenciado participan conjuntamente de forma activa en la resolución de cuestiones derivadas del delito en busca de un resultado restaurativo****, con o sin la participación de un facilitador.*
>
> ***Se entiende por resultado restaurativo, el acuerdo encaminado a atender las necesidades y responsabilidades individuales y colectivas de las partes y a lograr la reintegración de la víctima y del infractor en la comunidad*** *en busca de la reparación, la restitución y el servicio a la comunidad (artículo 518, ley 906 de 2004) (negrillas fuera de texto).*

En este sentido, la sentencia del 6 de junio de 2012 de la Sala de Casación Penal establece "se debe devolver el conflicto a su contexto inicial, a fin de que se recomponga o restaure el tejido social que no logra componer la pena" (Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal, 6 de junio de 2012)

Además, en esta sentencia la Corte Suprema de Justicia señala "la dimensión de justicia restaurativa, se recupera la posición del perjudicado en la reivindicación de su dolor y en la reparación de sus expectativas rotas y se desplaza – definitiva o parcialmente- al aparato represor del Estado" (Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal, 6 de junio de 2012).

A pesar de lo establecido en la jurisprudencia y que la definición abarque las generalidades inherentes de la justicia restaurativa indicando qué se entiende por programa, proceso y resultado restaurativo, incluso establezca cómo debe desarrollarse ese resultado restaurativo y que la jurisprudencia clarifique y respalde este modelo, la ley no incluye como parte del proceso restaurativo a la sociedad, comunidad o demás personas que se sientan afectadas por el delito, restringiendo el proceso restaurativo únicamente a la víctima e imputado, acusado o sentenciado limitando la participación y por ende la definición misma.

Siguiendo con el análisis de la norma, la ley establece que los mecanismos de justicia restaurativa se rigen por veintisiete (27) principios rectores y garantías procesales del procedimiento penal y por seis (6) reglas específicas.

Los principios rectores y garantías procesales de la ley penal son: Dignidad Humana, Libertad, Prelación de los Tratados Internacionales, Igualdad, Imparcialidad, Legalidad, Presunción de inocencia e Indubio Pro Reo, Defensa, Oralidad, Actuación Procesal, Derechos de las Víctimas, Lealtad, Gratuidad, Intimidad, Contradicción, Inmediación, Publicidad, Juez Natural, Doble Instancia, Cosa Juzgada, Restablecimiento del derecho, Cláusula de Exclusión, Ámbito de la Jurisdicción Penal, Integración, Prevalencia, Moduladores de la Actividad Procesal (art. 1-27, Ley 906 de 2004).

Las reglas específicas para la justicia restaurativa conforme el artículo 519 de la Ley 906 de 2004 son: i) Consentimiento libre y voluntario de la víctima e imputado, acusado o sentenciado de someter el conflicto a un proceso restaurativo, cualquiera de las partes podrá retirar su consentimiento en cualquier momento de la actuación, ii) Los acuerdos deberán ser obligaciones razonables y proporcionales al daño ocasionado, iii) La participación del imputado, acusado o sentenciado no se utilizará como prueba de admisión de culpabilidad, iv) El incumplimiento de un acuerdo no deberá utilizarse como fundamento para una condena o para la agravación de la pena. V) Los facilitadores deben desempeñar sus funciones de manera imparcial y velarán porque la víctima y el imputado, acusado o sentenciado actúen con mutuo respeto y vi) La víctima y el imputado, acusado o sentenciado tendrán derecho a consultar a un abogado.

Posteriormente, la ley establece las condiciones para la remisión de procesos penales a programas de justicia restaurativa, indicando que es facultad exclusiva del fiscal o juez y estas autoridades deberán informar a las partes sus derechos, la naturaleza del proceso y las posibles consecuencias de su decisión y cerciorarse que no se haya coaccionado a la víctima ni al infractor para su participación (art 520, Ley 906 de 2004).

La norma jurídica restringe la remisión de procesos penales a mecanismos restaurativos exclusivamente al fiscal y al juez, por lo tanto, las víctimas, ofensores e incluso la comunidad no están facultados para decidir cuáles delitos serán restaurados o no, por ello, la norma se opone al principio de igual participación, inherente a cualquier justicia participativa como la justicia restaurativa.

Además, la norma jurídica no establece quién será la segunda instancia en los procesos restaurativos contradiciendo el principio de control judicial inherente a cualquier programa restaurativo.

Por último, la Ley 906 de 2004 señala que los mecanismos de justicia restaurativa aplicables a los determinados procesos penales son: i) la conciliación pre-procesal, ii) la conciliación en el incidente de reparación integral y iii) la mediación.

La conciliación es requisito de procedibilidad en delitos querellables, se podrá realizar ante fiscal, centro de conciliación o conciliador reconocido. En el primer evento el fiscal citará a las partes a diligencia de conciliación, si hubiere acuerdo archivará la diligencia o sino ejercitará la acción penal correspondiente, sin perjuicio de que las partes puedan acudir a la mediación. Si la audiencia se realizó ante centro de conciliación o conciliador reconocido y tuvo éxito deberá remitirse copia del acta al fiscal. La inasistencia injustificada del querellante se entenderá como desistimiento de su pretensión, la del querellado motivará el ejercicio de la acción penal.

La mediación es un mecanismo donde un tercero neutral, particular o servidor público designado por el Fiscal General de la Nación o su delegado trata de permitir el intercambio de opiniones entre víctima, imputado o acusado para que confronten sus puntos de vista y, con su ayuda, logren solucionar el conflicto que les enfrenta. La mediación podrá referirse a la reparación, restitución o resarcimiento de los perjuicios causados; realización o abstención de determinada

conducta; prestación de servicios a la comunidad; o manifestación de disculpas o perdón (art 523, Ley 906 de 2004).

La mediación procede desde la formulación de la imputación y hasta antes del inicio del juicio oral para los delitos perseguibles de oficio cuyo mínimo de pena no exceda de cinco (5) años de prisión, siempre y cuando el bien jurídico protegido no sobrepase la órbita personal del perjudicado, víctima, imputado o acusado acepten expresa y voluntariamente someter su caso a una solución de justicia restaurativa (art 524, Ley 906 de 2004).

La decisión de víctima y victimario de acudir a la mediación tiene efectos vinculantes, en consecuencia, excluye el ejercicio de la acción civil derivada del delito y el incidente de reparación integral (art 525, Ley 906 de 2004).

Los resultados de la mediación serán valorados para el ejercicio de la acción penal; la selección de la coerción personal, y la individualización de la pena al momento de dictarse sentencia (art 526, Ley 906 de 2004).

La Ley 906 de 2004 no contempla los Círculos de Paz y las Conferencias Familiares, mecanismos de justicia restaurativa utilizados en el escenario internacional y que han descongestionado hábilmente el sistema penal.

Otro programa restaurativo implementado por Colombia es el Sistema de Responsabilidad Penal para Adolescentes diseñado para la investigación y juzgamiento de delitos cometidos por personas que tengan entre catorce (14) y dieciocho (18) años al momento de cometer el hecho punible (art 139, ley 1098 de 2006), la finalidad del Sistema son las medidas de carácter pedagógico, específicas y diferenciadas respecto del sistema de adultos, teniendo en cuenta que el proceso deberá garantizar la justicia restaurativa, la verdad y la reparación del daño (art 140, ley 1098 de 2006).

El legislador conforme a la libertad de configuración normativa creo "fundado en el mandato constitucional que le impone un trato diferenciado para con el menor, un sistema de responsabilidad penal para adolescentes, claramente especializado y diferenciado del sistema procesal penal común previsto para adultos, que responde a finalidades distintas, basadas en la edad y condición del sujeto" (Corte Constitucional, Sentencia c-055 de 2010).

Conforme lo anterior, en todas las actuaciones del proceso, indagación, investigación y juicio, el adolescente deberá estar acompañado por el Defensor de Familia, quien verificará la garantía de los derechos del adolescente (art 146, ley 1098 de 2006).

Las sanciones contempladas por el Sistema son: i) la amonestación, ii) la imposición de reglas de conducta, iii) la prestación de servicios a la comunidad, iv) la libertad asistida, v) la internación en medio semicerrado y vi) la privación de libertad en centro de atención especializado (art 177, ley 1098 de 2006).

La privación de la libertad en centro de atención especializada se aplicará a los adolescentes mayores de dieciséis (16) y menores de dieciocho años (18) que sean hallados responsables de la comisión de delitos cuya pena mínima establecida en el Código Penal sea o exceda de seis años de prisión y tendrá una duración desde un (1) año hasta cinco (5) años, salvo lo dispuesto en los incisos siguientes (art 187, ley 1098 de 2006).

También se aplicará la privación de libertad en Centro de Atención Especializada a los adolescentes mayores de catorce (14) y menores de dieciocho (18) años, que sean hallados responsables de homicidio doloso, secuestro, extorsión en todas sus formas y delitos agravados contra la libertad, integridad y formación sexual y tendrá una duración desde dos (2) hasta ocho años (8), con el cumplimiento total del tiempo de sanción impuesta por el juez, sin lugar a beneficios para redimir penas (art 187, ley 1098 de 2006).

Si estando vigente la sanción de privación de libertad el adolescente cumpliere los dieciocho años de edad continuará cumpliéndola hasta su terminación en el Centro de Atención Especializada de acuerdo con las finalidades protectora, educativa y restaurativa establecidas en la presente ley para las sanciones (parágrafo, art 187, ley 1098 de 2006).

La ley también establece los criterios para definir la sanción aplicable, estableciendo que se deberá tener en cuenta: i) la naturaleza y gravedad de los hechos, ii) la proporcionalidad e idoneidad de la sanción atendidas las circunstancias y gravedad de los hechos; las circunstancias y necesidades del adolescente y las necesidades de la sociedad, iii) la edad del adolescente, iv) la aceptación de cargos por el adolescente, v) el incumplimiento de los compromisos adquiridos con el Juez y vi) el incumplimiento de las sanciones.

La justicia restaurativa es el principio rector del Sistema de Responsabilidad para Adolescentes, es un modelo de mínima intervención conforme se refleja en las sanciones y es reconocido como el de las 4d, ya que pretende la descriminalización, desjudilización, diversión y debido proceso (Tapias, 2017, p.47).

Las normas anteriores permiten establecer que Colombia se ha interesado en la implementación de programas restaurativos para la sanción y reparación de delitos comunes en épocas de paz, pero ha reducido a pocos escenarios su implementación, por ello, aún falta ampliar los programas y procesos restaurativos a más y diversas conductas punibles.

Pese lo anterior, Colombia decidió implementar en el Acuerdo Final un paradigma restaurativo que será analizado en la siguiente parte.

6. Justicia Restaurativa y Justicia Transicional

El Acuerdo Final se firmó el 24 de noviembre de 2016 entre el presidente electo del momento, Juan Manuel Santos y el dirigente de las FARC-EP Timoleón Jiménez. Es un instrumento de justicia transicional implementado por Colombia que pretende terminar una guerra de más de 50 años y transformar el orden político y social quebrantado por la guerra.

El Acuerdo Final se compone de cinco (5) puntos específicos y un (1) punto de implementación, verificación y refrendación:

1. *Punto uno (1): Reforma Rural Integral.*
2. *Punto dos (2): Participación política: Apertura democrática para construir la paz.*
3. *Punto tres (3): Cese al Fuego y de Hostilidades Bilateral y Definitivo y la Dejación de las Armas. Incluye también:*
    a. *Reincorporación de las FARC-EP a la vida civil –en lo económico, lo social y lo político- de acuerdo con sus intereses.*
    b. *Garantías de seguridad y lucha contra las organizaciones criminales responsables de homicidios y masacres o que atentan contra defensores y defensoras de derechos humanos, movimientos sociales o movimientos políticos, incluyendo las organizaciones criminales que hayan sido denominadas como sucesoras del paramilitarismo y sus redes de apoyo, y la persecución de las conductas criminales que amenacen la implementación de los acuerdos y la construcción de la paz.*
4. *Punto cuatro (4): Solución al Problema de las Drogas Ilícitas.*
5. *Punto cinco (5): Víctimas. Creando también el Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición, conformado por:*
    a. *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición.*
    b. *La Unidad Especial para la Búsqueda de Personas dadas por desaparecidas en el contexto y en razón del conflicto armado.*
    c. *La Jurisdicción Especial para la Paz.*
    d. *Las Medidas de reparación integral para la construcción de la paz.*
    e. *Las Garantías de No Repetición.*
6. *Punto seis (6): Implementación, verificación y refrendación*

(Acuerdo Final, 2016, pp. 7-9)

El Acuerdo Final en varios de sus fragmentos establece una perspectiva restaurativa, por ello, existen diferentes medidas y enfoques de justicia restaurativa aplicables, pero, no se explica

o manifiesta cómo se deben entender, cómo se desarrollan y lo más importante cómo se deben implementar las mismas.

Cada punto del Acuerdo Final es una transformación necesaria para alcanzar la construcción de la paz, en su respectivo orden, cerrar brechas entre el campo y la ciudad; ampliar el espectro democrático para permitir el pluralismo y la deliberación; terminar definitivamente las acciones ofensivas de la Fuerza Pública y las FARC-EP y reincorporar efectivamente a las FARC-EP a la vida, social, económica y política del país; incluir diferentes medidas y nuevas instituciones como el Pacto Político Nacional y las Medidas de Prevención y Lucha contra la corrupción; promover una visión y solución distinta al consumo de drogas, producción y comercialización a través de un enfoque general en Derechos Humanos y Salud Pública; combinar mecanismos judiciales que permiten la investigación y sanción a graves violaciones a Derechos Humanos con mecanismos extrajudiciales complementarios que contribuyan al esclarecimiento de la verdad y crear instituciones como la Comisión de Seguimiento, Impulso y Verificación a la Implementación del Acuerdo Final para vigilar la debida implementación del mismo (Acuerdo Final, 2016).

También, se debe hacer mención del marco constitucional y legal que reglamenta el Acuerdo Final, entre estas normas se encuentran: I) El Acto Legislativo 01 de 2016 II) La Sentencia C-699 del 2016 III) La Ley 1820 de 2016 IV) El Decreto 277 del 2017 V) La Sentencia C-007/2018 VI) El Acto Legislativo 01 del 2017 VII) La Sentencia C-674 del 2017 VIII) El Acto legislativo 02 del 2017 IX) La Sentencia C-630/2017 X) La Ley 1922 del 2018 y XI) El Reglamento Interno de la JEP.

Además, es importante hacer mención del enfoque restaurativo presente en el Acuerdo Final en varios de sus apartados, entre ellos:

El Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No repetición hace especial ***énfasis en medidas***

> ***restaurativas*** *y reparadoras, y pretende alcanzar justicia no solo con sanciones retributivas (Acuerdo Final, 2016, p.128) (negrillas fuera de texto).*
>
> *Por lo anterior, uno* ***de los paradigmas orientadores del componente de justicia del SIVJRNR será la aplicación de una justicia restaurativa*** *que preferentemente busca la restauración del daño causado y la reparación de las víctimas afectadas por el conflicto, especialmente para acabar la situación de exclusión social que les haya provocado la victimización.* ***La justicia restaurativa atiende prioritariamente las necesidades y la dignidad de las víctimas*** *y se aplica con un enfoque integral que garantiza la justicia, la verdad y la no repetición de lo ocurrido (Acuerdo Final, 2016, p.144) (negrillas fuera de texto).*

Lo anterior es porque el Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJRNR), en adelante, Sistema Integral, tiene como centro resarcir a las víctimas y parte del reconocimiento de la víctima como ciudadano con derechos, reconocimiento de la verdad plena sobre lo ocurrido, reconocimiento de la responsabilidad de quienes participaron de manera directa e indirecta en el conflicto y del principio de satisfacción de los derechos de las victimas a la verdad, justicia, reparación y no repetición y ello se refleja en algunos de los principios orientadores (reconocimiento de las víctimas, satisfacción de los derechos de las víctimas, participación de las víctimas, reparación de las víctima y enfoque de derechos, entre otros) del Acuerdo o Punto 5 (Acuerdo Final, 2016, pp. 124-127).

Conjuntamente, los objetivos que persigue el Sistema Integral son: Satisfacción de los derechos de las víctimas, Rendición de cuentas, No repetición, Enfoque territorial, diferencial y de género, Seguridad jurídica, Convivencia y reconciliación y Legitimidad y para ello, el Sistema Integral se compone de mecanismos y medidas judiciales y extrajudiciales, tales como: Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, Unidad especial para la búsqueda de personas dadas por desaparecidas en el contexto y en razón del conflicto armado, Jurisdicción Especial para la Paz, Medidas de reparación integral para la construcción de la paz y Garantías de No Repetición (Acuerdo Final, 2016, p.128-130).

Es decir, se debe tener presente que la aplicación de los mecanismos será articulada y complementaria, tiene un enfoque diferencial y de género, se pretende alcanzar un máximo de

justicia y esclarecer los hechos, por ello, para respetar los principios, alcanzar los objetivos e integrar los componentes, es necesario acudir a la justicia restaurativa porque "en este contexto y con dicha herramienta se busca reconocer la complejidad del conflicto (p.134) por medio de una lógica de restauración de las relaciones, según la cual se debe atender y abordar las necesidades de las víctimas, así como las circunstancias problemáticas del ofensor" (Tonche y Umaña, 2017, p. 238) entonces, "el Sistema Integral hace especial énfasis en medidas restaurativas y reparadoras y pretende alcanzar justicia no solo con sanciones retributivas" (Acuerdo Final, 2016, p.128), para establecerse como paradigma orientador del componente justicia y atender prioritariamente las necesidades y la dignidad de las víctimas.

Por otro lado, el Acuerdo Final establece lo siguiente:

> *Las sanciones tendrán como finalidad esencial satisfacer los derechos de las víctimas y consolidar la paz.* ***Deberán tener la mayor función restaurativa*** *y reparadora del daño causado, siempre en relación con el grado de reconocimiento de verdad y responsabilidad que se haga ante el componente de Justicia del SIVJRNR mediante declaraciones individuales o colectivas (Acuerdo Final, 2016, p.164) (negrillas fuera de texto).*
>
> ***Las sanciones propias de la JEP****, que se impondrán a quienes reconozcan verdad y responsabilidad ante la Sala de Reconocimiento, respecto a determinadas infracciones muy graves,* ***tendrán un mínimo de duración de cumplimiento de las funciones reparadoras y restauradoras de la sanción de cinco años y un máximo de ocho años.*** *El periodo máximo de cumplimiento de sanciones propias, por la totalidad de las sanciones impuestas, incluidos los concursos de delitos, será de ocho años. Comprenderán restricciones efectivas de libertades y derechos, tales como la libertad de residencia y movimiento, que sean necesarias para su ejecución, y además deberán garantizar la no repetición (Acuerdo Final, 2016, pp.164-165) (negrillas fuera de texto).*
>
> ***Las sanciones propias del sistema, de conformidad con lo establecido en el numeral 60, tendrán un contenido restaurativo*** *y reparador, así como restricciones de libertades y derechos, tales como la libertad de residencia y movimiento, que sean necesarias para su ejecución. Los sancionados deberán garantizar la no repetición (Acuerdo Final, 2016, p.172) (negrillas fuera de texto).*

En este sentido el Acto Legislativo 01 de 2017 "*Por medio del cual se crea un título de disposiciones transitorias de la Constitución para la terminación del conflicto armado y la construcción de una paz estable y duradera y se dictan otras disposiciones*" regula las condiciones para acceder a las sanciones propias con enfoque restaurativo de la JEP:

> ***Artículo transitorio 11°. Sustitución de la sanción penal.*** *Cuando no proceda la renuncia a la persecución penal, la Sala de Revisión del Tribunal para la Paz, a solicitud de la Sala de Definición de*

> *Situaciones Jurídicas, decidirá sobre la sustitución de la sanción penal proferida por la justicia ordinaria, imponiendo las sanciones propias o alternativas de la Jurisdicción Especial para la Paz, siempre y cuando el condenado reconozca verdad completa, detallada y exhaustiva, dependiendo del momento en el que efectúe tal reconocimiento, y siempre que cumpla las demás condiciones del sistema respecto a la satisfacción de los derechos de las víctimas a la reparación y a la no repetición. Dicha sustitución nunca podrá agravar la sanción previamente impuesta.*
>
> *Cuando la Sección de Revisión del Tribunal para la Paz verifique que el componente de restricción de libertades y derechos que habría de imponerse ya se ha cumplido, así lo declarará en la providencia de sustitución. De lo contrario, ordenará la ejecución de la sanción propia o alternativa del Sistema. En todo caso, la Sección de Revisión ordenará la ejecución del componente restaurativo de la sanción en caso de que proceda.*

Y la Corte Constitucional en Sentencia C-674/2017 así lo ratifica. Por ello, Estos apartados son elementos concretos de justicia restaurativa presentes en el Acuerdo Final y según Tonche y Umaña, son disposiciones restaurativas en los mecanismos judiciales del Sistema Integral, especialmente, para quienes reconozcan verdad exhaustiva, detallada y plena en la Sala de Reconocimiento de Verdad y Responsabilidades (2017, p.229).

El Acuerdo Final también dispone en qué consistirán dichas medidas restaurativas, estableciendo:

> *Los comparecientes ante la Sala de Reconocimiento de Verdad y Responsabilidad* ***podrán presentar un proyecto detallado, individual o colectivo, de ejecución de los trabajos, obras o actividades reparadoras y restaurativas****. En dicho proyecto se indicarán obligaciones, objetivos, fases temporales, horarios y lugares de la ejecución, así como las personas que los ejecutarán, y el lugar donde residirán. Las sanciones impuestas por el Tribunal pre-establecerán los lugares donde residirán las personas que ejecutarán los proyectos. Los lugares donde residirán tendrán condiciones apropiadas de habitabilidad y dignidad (Acuerdo Final, 2016, p. 172) (negrillas fuera de texto).*

Conforme lo anterior, es clara la utilización del paradigma restaurativo para acceder al sistema de sanciones propias de la JEP, pero ¿cómo se implementará, realizará o llevará a cabo? teniendo en cuenta que las víctimas tienen necesidades específicas a satisfacer en la justicia restaurativa y en la justicia transicional ¿cómo crear espacios de encuentro entre las víctimas y los ofensores?

Para responder los anteriores interrogantes es necesario comparar teóricamente la justicia restaurativa y la justicia transicional y entender ¿por qué Colombia opto por aplicar mecanismos de justicia restaurativa en el Acuerdo Final?

Según Teitel "los fenómenos transicionales reflejan un equilibrio y la adopción de las teorías ideales del derecho y de las circunstancias políticas de la transición" (Teitel, 2017, p.536), por ello, "la justicia penal de la transición no está justificada por el lenguaje de la responsabilidad individual y la retribución, sino que más bien, contiene una racionalización explícitamente política. Del mismo modo, las reparaciones transicionales reconcilian los objetivos correctivos ideales con los objetivos distributivos" (Teitel, 2017, p.536).

La justicia transicional se caracteriza por ser una justicia imperfecta y parcial conforme las circunstancias políticas extraordinarias porque requiere de sanciones penales limitadas y justicia histórica para la construcción de la memoria colectiva (Teitel, 2017).

Entonces, se habla de justicia transicional porque no es posible aplicar rigurosamente las normas jurídicas de responsabilidad penal y civil implementadas en tiempos ordinarios a los hechos generadores del conflicto social.

Por lo otro lado, la justicia restaurativa es una justicia alternativa y participativa que pretende a través del encuentro entre la víctima, ofensor, miembros de la comunidad y Estado, satisfacer las necesidades de las diferentes partes producto de la comisión de un delito a través de la responsabilidad activa del ofensor, se caracteriza por: i) tener diversas partes, ii) necesidades específicas a atender, iii) nuevas obligaciones para el responsable del delito y iv) ll proceso restaurativo es un encuentro y ha estado presente desde las comunidades aborígenes y el mundo occidental las adopto a finales del siglo XX generando la corriente de justicia restaurativa moderna.

Conforme lo anterior es posible establecer que la caracterización e implementación de ambos tipos de justicia ha sido diferente, de hecho, Uprimny afirma que tienen orígenes conceptuales e históricos diversos, la justicia transicional surgió para equilibrar las exigencias de justicia y de paz en contextos excepcionales de la guerra a la paz o de la dictadura a la democracia, en cambio, la justicia restaurativa se presenta como un modelo alternativo de respuesta al crimen en lugar de la retribución (2005, Uprimny y Saffon, pp.6-7).

Por tanto,

> *La justicia transicional tiene lugar en circunstancias políticas y sociales excepcionales y enfrenta crímenes que en ocasiones atenta contra el núcleo más básico de la dignidad del ser humano. Por el contrario, la justicia restaurativa fue diseñada para enfrentar, en sociedades pacíficas, la criminalidad de pequeña escala (Uprimny y Saffon, 2005, p.9).*

A pesar de las diferencias, tienen complementos que permite recurrir a mecanismos restaurativos en tiempos de transición, entre ellas, la convivencia y la reparación, además, en algunos casos la justicia restaurativa le otorga legitimidad al proceso "a través del diálogo entre víctimas y victimarios y de la concesión de perdón de aquellos a estos, las sociedades logran sanar las profundas heridas dejadas por los crímenes atroces cometidos en el período previo a la transición y, de esa manera, garantizan la estabilidad y durabilidad del orden social pacifico alcanzado" (Uprimny y Saffon, 2005, p.8).

Varios países han optado por implementar paradigmas restaurativos en escenarios de justicia transicional, entre ellos, el primer programa de justicia restaurativa utilizado en transición fue en Sudáfrica. En Sudáfrica, fue hasta 1820 con la llegada de los ingleses y 1834 con la ley de emancipación de la esclavitud que se originaron cambios en la organización social y política establecida por los holandeses hace dos siglos atrás, pero, fue hasta 1948 que el Partido Nacional constituyó el primer gobierno con la plataforma de apartheid (Londoño, p.26), "apartheid es una

palabra afrikáans que significa separación" (Londoño, p. 25) y tiene varias dimensiones. La naturaleza racial del conflicto, ha significado la separación física de las diferentes razas que habitan en Sudáfrica (Londoño, p.21) y fue hasta 1912 con la creación del Congreso Nacional Africano piedra angular de la lucha anti-apartheid con su indiscutible líder Nelson Mandela que se originaron las conversaciones para acabar con el régimen de apartheid (Londoño, p.45).

Se implementó el modelo Zwelethemba y como mecanismo de justicia transicional la Comisión de Verdad y Reconciliación de Sudáfrica "los mecanismos transicionales sudafricanos no instauraron una amnistía general que impusiese el olvido del antiguo régimen, sino que enfatizaron en la verdad y la responsabilización de los actores del conflicto, en lugar de hacerlo en la mera punición, que quedo en un segundo plano para favorecer la restauración social, en consonancia con una propuesta de justicia restaurativa" (Tonche y Umaña, 2017, p. 234)

Después de la experiencia sudafricana son varios los países que han optado por implementar mecanismos restaurativos a escenarios transicionales, en este sentido, Uprimny y Saffon afirman: "a pesar de los resultados mixtos que produjo y de las intensas críticas que ha recibido, son muchos los que han defendido la conveniencia política y la superioridad ética de emplear la justicia restaurativa como paradigma básico de la justicia transicional" (2005, p.8).

Conforme lo anterior, Colombia opto por un paradigma restaurativo en la implementación de las sanciones propias porque otorga legitimidad y permite una justicia prospectiva, la Corte Constitucional ha establecido:

> *A los beneficiarios de los instrumentos de justicia transicional que comportan una flexibilización de la reacción penal, les es exigible un auténtico deber de contribuir de manera genuina y real a la satisfacción, en la mayor medida posible, de los derechos de las víctimas, en procura de alcanzar una verdadera justicia restaurativa, compatible con el espectro de verdad y de reparación que demanda un escenario de justicia transicional (Corte Constitucional, Sentencia 007 de 2017)*

Por ello, la implementación del paradigma restaurativo del Acuerdo Final está condicionado al derecho a la verdad de las víctimas y de la sociedad, por tanto, es fundamental crear diversos espacios restaurativos más allá de escenarios jurídicos que permitan el encuentro entre las víctimas, los ofensores y la sociedad para que dialogar sea posible.

CAPITULO 2
CREACION COLECTIVA EN EL TEATRO

En este capítulo se analiza la creación y método colectivo del teatro, para ello, se estudia la relación entre el teatro y el conflicto armado, las cuatro tragedias o delitos narrados en *Antígonas: Tribunal de mujeres*, entre ellas, genocidio de la Unión Patriótica, ejecuciones extrajudiciales en Soacha, chuzadas del DAS y persecuciones a defensores de Derechos Humanos y líderes estudiantiles, además, se estudia específicamente, el método colectivo del teatro y de la obra en especial.

1. Teatro y Conflicto Armado

Según el informe *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* [2] el Conflicto Armado Interno "ha sido una guerra sin límites, más que las acciones entre combatientes, ha prevalecido la violencia desplegada sobre la población civil" (GMH, 2013, p.20).

El informe reporta las siguientes cifras:

> *Es posible afirmar que el conflicto armado colombiano ha provocado aproximadamente 220.000 muertos. De estas muertes el 81,5% corresponde a civiles y el 18,5% a combatientes (GMH, 2013, p.32).*
>
> *Por otra parte (…) Al 31 de marzo del 2013, el RUV reportó 25.007 desaparecidos, 1.754 víctimas de violencia sexual, 6.421 niños, niñas y adolescentes reclutados por grupos armados, y 4.744.046 personas desplazadas. El trabajo de Cifras & Conceptos para el GMH reporta 27.023 secuestros asociados con el conflicto armado entre 1970 y 2010, mientras que el Programa Presidencial de Atención Integral contra Minas Antipersonal (paima) reporta 10.189 víctimas de minas antipersonal entre 1982 y 2012 (GMH, 2013, p.33).*

La compilación del informe que realizó el Centro Nacional de Memoria Histórica sirve para dimensionar la magnitud y amplitud del conflicto armado colombiano, permite reconocer y

[2] del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, en el marco de la Ley 975 de 2005, consolidado por el Centro Nacional de Memoria Histórica en virtud de los Decretos Ley 4155 y 4158 de 2011, en concordancia con la Ley 1448 de 2011.

aceptar que es un conflicto inherente a toda la sociedad colombiana que han permeado la cultura política, jurídica y artística del país.

En este sentido, Colombia a través de la música, teatro, performance, instalaciones, exposiciones, cine, documentales, cortometrajes, escultura, televisión, poesía y demás manifestaciones artísticas ha luchado por visibilizar los delitos cometidos durante el conflicto armado y exigir justicia para las víctimas.

Respecto del teatro en particular, la dramaturgia colombiana ha utilizado el escenario reiterativamente para denunciar, reconocer, dignificar a las víctimas y reconstruir el tejido social.

A continuación, se mencionan y describen brevemente las obras teatrales sobre el conflicto armado encontradas, registradas o documentadas en la internet:

Tabla 1.

Obras de teatro del conflicto armado registradas en la web.

No.	***NOMBRE***	***DESCRIPCION***	***DIRECTOR/ DRAMATURGIA/ GRUPO***	***AÑO DE ESTRENO***
1	*Antígonas: Tribunal de Mujeres*	*Creación colectiva entre artistas de la escena y mujeres víctimas.*	*Tramaluna Teatro*	*2016*
2	*Guadalupe años Sin Cuenta*	*Inspirada en las guerrillas del llano y entorno a la figura de Guadalupe Salcedo.*	*Grupo Teatro la Candelaria*	*1975*
3	*La Siempreviva*	*Historia de una joven desaparecida en el palacio de justicia.*	*Miguel Torres*	*1994*
4	*Huellas. Mi cuerpo, Mi casa*	*Expone los duros testimonios del desplazamiento forzado a través de la voz de las víctimas.*	*Patricia Ariza*	*2013*
5	*Victus*	*Obra para la reconciliación con intervención de exparamilitares, exguerrilleros, exmilitares y sociedad civil.*	*Alejandra Borrero*	*2017*
6	*Labio de Liebre*	*Historia que gira alrededor del perdón, la venganza y las difusas relaciones entre víctimas y victimarios en Colombia.*	*Fabio Rubiano*	*2015*
7	*Antígona: Genealogía de un conflicto*	*Epilogo inspirado en la obra de María Zambrano y el Conflicto Armado Colombiano.*	*Bernardo Rey*	*2016*
8	*Rayas en el agua*	*Creación Colectiva que cuenta la historia del conflicto armado*	*Alcaravan Teatro*	*2018*

		desde sus inicios hasta el Acuerdo Final con las FARC-EP.		
9	*Falso + Positivo*	*Denuncia las ejecuciones extrajudiciales en Colombia.*	*La Antilla Teatro*	*2010*
10	*Hominum, perdón por ser*	Una reflexión en torno a la humanidad, la memoria y los procesos de reconciliación.	*Teatro Azul*	*2017*
11	*El arte de Sanar*	*Siete mujeres, desplazadas por el conflicto armado colombiano, reconstruyeron sus historias de supervivencia en el escenario.*	*David Ardila*	*2017*
12	*Anunciando la Ausencia*	*Narra las historias de un grupo de mujeres del Meta cuyos familiares han sido desaparecidos forzosamente.*	*Grupo de Teatro El Tente*	*2016*
13	*Tiempos de Guayacán*	*Es protagonizada por niños, cuyos familiares vivieron las décadas de los 70, 80, 90. Pone en escena algunos conflictos ocurridos en esta temporalidad.*	*Juan Álvaro Romero*	*2017*
14	*El deber de Fenster*	*Edel Fenster editor ficticio tiene el deber de documentar y reconstruir sobre la masacre de Trujillo.*	*Nicolás Montero y Laura Villegas*	*2010*
15	*Como la lluvia en el lago*	*Cinco personajes son testigos de un asesinato, todos testifican la vivencia del suceso en común.*	*Erikic Leiton*	*2016*
16	*La sangre más transparente*	*Refleja una realidad que pertenece a todos aquellos que diariamente luchan por vivir.*	*Henry Díaz*	*2018*
17	*El Ausente*	*Sobre la desaparición forzada y el conflicto en Colombia.*	*Felipe Botero*	*2012*
18	*Los adioses de José*	*José es un hombre campesino, desplazado de su pueblo por un grupo armado. Todos sus familiares y amigos han sido asesinados o han buscado mejor vida en otros lugares.*	*Víctor Viviescas*	*2016*
19	*¿Quién dijo miedo?*	*Se inspira en la vida, obra y tiempos de Florencio Sánchez.*	*Walter Acosta*	*2016*
20	*Las muertes de Martin Baldío*	*Sobre la muerte de Martin Baldío y las motivaciones de su asesinato.*	*Andrés Felipe Holguín*	*2009*
21	*Mujeres en la guerra*	*Monólogo basado en libro del mismo nombre de Patricia Lara que relata cuatro miradas distintas sobre un mismo dolor y un mismo conflicto.*	*Carlota llano*	*2001*
22	*Kilele*	*Hace homenaje a las víctimas de la masacre de Bojayá.*	*Felipe Vergara*	*2004*

23	*Cada vez que ladran los perros*	*Relata la historia de un pueblo arrasado por grupos paramilitares.*	*Fabio Rubiano*	*2015*
24	*Magnolia perdida en sueños*	*La pieza se desarrolla en Medellín entre 1989 y 1990.*	*Ana maría vallejo*	*2010*
25	*Las burguesas de la calle menor*	*Historia de las hermanas Uribe y su criada Bernardina.*	*Manuel Freidel*	*1986*
26	*Gallina y el otro*	*Creación colectiva que retrata y reflexiona sobre el país rural, del otro país, del torturado.*	*Umbral Teatro*	*2005*
27	*Cada vez que ladran los perros*	*Los perros colgados en los árboles relatan el miedo y violencia del ataque paramilitar a un pueblo arrasado por los paramilitares.*	*Fabio Rubiano*	*1998*
28	*Donde se descomponen las colas de los burros*	*Historia de Salvador, un joven campesino que se resiste a ser un desaparecido o un "falso positivo".*	*Carolina Vivas*	*2011*
29	*Coragyps Sapiens*	*Se representa la violencia ejercida sobre el cuerpo al conflicto armado.*	*Felipe Vergara*	*2013*
30	*Ánimula, Vágula, Blándula*	*Creación Colectiva que expone el conflicto armado a través de fragmentos, memorias e imágenes poéticas*	*Grupo Teatro Varasanta*	*2008*
31	*Casa sin ventanas*	*La pieza, que se divide en seis cuadros sobre diferentes episodios violentos.*	*Eric Leyton*	*2015*
32	*Hueco en los ojos*	*A través de la ciencia ficción trabaja algunos de los magnicidios o asesinatos de grandes líderes en Colombia.*	*Eric Leyton*	*2011*
33	*Un Miércoles de Ceniza*	*Realiza una fábula frente a la toma del Palacio de Justicia.*	*José Domingo Garzón*	*1984*
34	*Los campanarios del silencio*	*Relata las vivencias de cuatro mujeres, Eva, María Elvira, Pastora y Sara quienes fueron víctimas de desplazamiento y desaparición forzada.*	*Henry Díaz*	*2011*

Nota. Las anteriores obras teatrales son las registradas en internet, probablemente, existan muchas más sobre el conflicto armado colombiano, aun así, las treinta y cuatro obras de teatro registradas dimensionan la magnitud artística del teatro frente esta problemática.

Al respecto, el Ministerio de Cultura en el año 2012 realizó una investigación acerca de la dramaturgia colombiana para "enaltecer el papel de nuestros dramaturgos en la valiente y decidida labor de registrar las atrocidades del conflicto armado interno" (Ministerio de Cultura, 2012, p.11).

La investigación, *Luchando Contra El Olvido*, desarrolla tres partes principales: i) teatro que se resiste a olvidar, ii) la dramaturgia del conflicto armado en Colombia y iii) fichas de caracterización de las obras reseñadas y mencionadas en el estudio, la investigación se caracteriza por realizar una síntesis de piezas y escenarios que hasta el 2012, permiten relatar la historia del país y del conflicto armado. Indicando:

> *En términos generales, el conflicto armado que presentan los dramaturgos colombianos corresponde al horror que han vivido comunidades enteras, como víctimas de asesinatos atroces, masacres, venganzas, desapariciones, actos de terror, amenazas de muerte, desplazamientos forzados, torturas, ajusticiamientos, violencia generalizada ejercida sobre las mujeres, hechos criminales que difícilmente pueden explicarse profundamente, sin el auxilio de un argumento que los relacione con valores y con construcciones sociales que peligran ante la barbarie (Ministerio de Cultura, 2012, p.28).*

En este sentido, el segmento *"La Dramaturgia del Conflicto Armado en Colombia"* realizado por Enrique Pulecio Mariño, analiza las siguientes relaciones: i) Teatro y Tragedia, ii) Tragedia y Verdad, iii) Teatro y Memoria, iv) Hacia una Escena Plural, v) De la Tradición al Teatro Plurimedial, vi) El Nuevo Teatro y los Nuevos Dramaturgos, vii) Lo Colectivo y lo Individual, viii) El Juez, El Testigo y El Espectador: La Catarsis y ix) Víctimas y Victimarios.

Estableciendo que, algunas obras contemporáneas colombianas se han centrado en el Conflicto Armado, aunque no están estructuradas como tragedias son igual o más trágicas que la tragedia teatral (en el sentido semántico y dramaturgo de la palabra) porque relatan la verdad, son testimonio de la adversidad del conflicto armado y sufren un proceso de transformación teatral propio del Nuevo Teatro Colombiano relacionando tragedia y verdad (Ministerio de Cultura, 2012, pp.31-34).

Respecto de la memoria establece, “el teatro que es razón, pero también emoción, es el lugar en donde pueden convivir argumentos sociales e históricos, políticos y éticos con la narración de historias humanas dignas de ser grabadas en la memoria colectiva de todo un pueblo” (Ministerio de Cultura, 2012, p. 36).

Además, el Nuevo Teatro o el Teatro del Conflicto Armado ha buscado nuevas formas de representación, clasificándose conforme lo establece Alfonso de Toro en: i) teatro restaurativo tradicionalizante, ii) teatro de deconstrucción y iii) teatro pluridimensional e intraespectacular, teniendo en cuenta que las formas de clasificación varían según el autor que las clasifica, (Ministerio de Cultura, 2012, p. 44). Estableciendo

Las nuevas formas de representación surgen porque:

> *En una palabra, buena parte del teatro colombiano, o del que se supone ha de ser el más representativo, puso en crisis las estructuras clásicas como si hubiera dejado de confiar en ellas como posibles portadoras de cierta capacidad de expresar, con toda su vehemencia, la verdad del conflicto armado en sus múltiples facetas provenientes de la experiencia real* (Ministerio de Cultura, 2012, p. 45).

Por ello, el dramaturgo colombiano ha renunciado a estructurar clásicamente el fenómeno colombiano y se convierte en testigo voluntario, crítico excepcional y agnósticos de lo sucedido (Ministerio de Cultura, 2012, p. 45).

También, en el teatro del conflicto armado el espectador tiene un rol importante, ahora está involucrado en la historia y es testigo o juez del caso:

> *Así, frente a la aguda problemática del conflicto, el dramaturgo colombiano busca las formas más apropiadas para estructurar la tragedia colectiva que vive el país en composiciones dramáticas que sirvan de reflejo, testimonio, denuncia y documento y que a la vez se eleven a la condición del arte para que desde allí, con su expresión, ejerzan sobre el público y sobre la sociedad en general, un poder de conmoción tal que constituya la más inequívoca de las condenas a la situación tratada* (Ministerio de Cultura, 2012, p. 53).

Por otro lado, Carlos Satizábal en su texto *Conflicto y Arte en Colombia, entre la Ficción Engañosa y la Poesía* establece lo siguiente:

> *Una paz que no se cante, que no se pinte en las calles, en las escuelas, en las casas, que no sea relato poético, cine, literatura, teatro, danza, performance; una paz que no florezca en una nueva televisión, en una nueva*

> *prensa, que no construya una memoria poética común, la nueva leyenda de lo que somos y hemos sido y deseamos ser, no arraigará en el alma colectiva, no conmoverá nuestras voluntades, no transformará nuestra sensibilidad, no animará nuestros cuerpos (Satizábal, 2017, p. 34).*

El relato poético del conflicto armado a través del teatro genera empatía entre los diferentes actores de la sociedad, permite a las personas ponerse el lugar del otro, en el lugar de la víctima, participar en una realidad ajena y sentir dolor impropio. Lo anterior es posible porque el teatro del conflicto armado permite relatar una verdad poética conforme lo establece Carlos Satizábal:

> *El arte, el psicoanálisis y la justicia de los derechos humanos tienen en común la búsqueda de la verdad. Para el arte se trata de una verdad poética (…). Para el psicoanálisis recordar la escena traumática olvidada facilita el fin del dolor psicológico y sus síntomas. Para la justicia de los Derechos Humanos, sin la verdad de los hechos victimizantes no es posible reparación ni se puede garantizar que el horror no se repita (Satizábal, 2017, p. 35).*

Comprendida la relación anterior y antes de analizar la obra teatral escogida, siguiendo el hilo conductor que conecta teatro y conflicto armado en Colombia es fundamental describir cada uno de los casos problemáticos que narra *Antígonas: Tribunal de Mujeres.*

Según Carlos Satizábal director de la obra los cuatro casos analizados son: i) los falsos positivos de Soacha, ii) el exterminio político de la Unión Patriótica, iii) la persecución o chuzadas del DAS a abogadas defensoras de Derechos Humanos y políticos de la oposición y iv) los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios acusados de insurgentes *(Satizábal, 2015, pp.251-252).*

Respecto de los cuatro casos relatados en la obra de teatro se hará un análisis jurídico e histórico para entender la tragedia y conflicto representados en ella.

2. Cuatro tragedias narradas en *Antígonas: Tribunal de mujeres*

2.1. Caso 1: Genocidio de la Unión Patriótica

Para este caso se tendrá presente la sentencia de octubre treinta (30) de dos mil trece (2013) del Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz que condena a prisión a Hébert Veloza

García, alias “HH”, comandante del Bloque Bananero de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), esta sentencia es el primer fallo judicial en Colombia que condena los delitos o actos cometidos contra la Unión Patriótica como genocidio por razones políticas, también, se tendrá presente la apertura del Caso en la Jurisdicción Especial para la Paz.

Esta jurisprudencia realiza un análisis histórico, jurídico y político, de los actos cometidos contra la Unión Patriótica, basándose en decisiones y argumentos jurídicos precedentes de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la Corte Interamericana de Derechos Humanos, La Corte Constitucional de Colombia y demás corporaciones jurídicas.

La sentencia analiza la “Situación Fáctica y Cargos de la Sentencia” entre ellos, los “Hechos Cometidos Contra Integrantes De La Unión Patriótica” y los “Hechos Cometidos contra integrantes de sindicatos en la zona del Eje Bananero” determinando en una primera etapa todas estas actuaciones y hechos como “Homicidios en Personas Protegidas” basándose en las pruebas y versión libre del postulado.

Posteriormente, en la sección “Consideraciones” la sentencia realiza un análisis histórico, contextual y jurídico de macro criminalidad para comprender los hechos, actuaciones, participantes y responsables, con la finalidad de determinar solamente la responsabilidad del postulado en el genocidio político de la Unión Patriótica.

Pese lo anterior, la Sala realiza en las secciones “Consideraciones” y “Análisis de los Cargos” específicamente “Del genocidio político a la Unión Patriótica” un análisis histórico, contextual y jurídico de macro criminalidad gigantesco, resaltando lo siguiente:

1. “Los hechos criminales cometidos en contra de simpatizantes, miembros y representantes políticos de la Unión Patriótica en la región de Urabá hicieron parte de una estrategia global de exterminio de las AUC en contra de este grupo político, que sufrió ataques por parte de

estructuras o bloques pertenecientes a las AUC en regiones del país en la cuales tuvieron representación política importante (…) para analizar y concluir que los ataques criminales contra éste partido político fueron planeados, dirigidos y organizados desde diferentes frentes, pues los perpetradores hacían parte de distintos grupos armados, entre otros de carteles de narcotráfico, la extrema izquierda y por supuesto la extrema derecha, en algunos casos con colaboración y en connivencia con agentes del Estado o representantes políticos" (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p. 371).

2. Se encuentran documentados en procesos judiciales como en informes o investigaciones académicas, cinco planes en contra de los miembros de este movimiento político: "Operación Cóndor" (1985), "Baile Rojo" (1986), "Esmeralda" (1988), "Golpe de Gracia" (1992) y "Retorno" (1993) (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p. 373).

   Para entender el origen histórico de la Unión Patriótica se debe retroceder al gobierno del presidente Belisario Betancur (1982-1986) que impulsó un proceso de paz que implicó entre otros aspectos: beneficios para los desmovilizados como la amnistía o el indulto, propuesta de ley de partidos, proyectos de reforma agraria y planes de rehabilitación social. Proceso de paz que no conto con apoyo de los partidos políticos tradicionales (Conservador y Liberal) ni de las Fuerzas Militares, aun así, impacto en algunas regiones del país y se: i) fortaleció el movimiento sindical, avances en derechos laborales y colectivos, ii) los sindicatos afianzaron sus vínculos con proyectos políticos y iii) los sindicatos se apropiaron de sus proyectos la promoción y el ejercicio de las libertades sindicales, la legalidad de los paros, el derecho a la huelga y la presentación de pliegos de peticiones. Además, las FARC a través de Jacobo Arenas manifestaron que la amnistía era tan importante que se

convertiría en instrumento de movilización de opinión y de amplios grupos sociales para avanzar en la apertura democrática y la reforma de la Constitución, finalmente el 28 de marzo de 1984 la Comisión de Paz y las FARC firmaron el primer acuerdo. (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, pp. 373-374).

Consecuencia de lo anterior, se inició con el proceso de proselitismo de algunos movimientos políticos, entre ellos, la Unión Patriótica.

3. La Unión Patriótica, como movimiento y proyecto político, surgió el 28 de mayo de 1985; nació de una convergencia entre militantes del Partido Comunista de Colombia (PCC), dirigentes de sectores liberales independientes y guerrilleros desmovilizados de las FARC. En sus inicios se vinculó ideológicamente a las FARC como mecanismo político para su desmovilización, pero, fue adquiriendo autonomía y resonancia propia (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p. 382).
4. Para 1988, la Unión Patriótica había perdido 550 militantes en masacres, asesinatos y desapariciones, incluido su candidato presidencial, Jaime Pardo Leal, dos senadores, dos parlamentarios, dos representantes, cinco diputados y 45 entre alcaldes y concejales" (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p.387).
5. En 1992 la Defensoría del Pueblo evidencio situación de violaciones de derechos humanos contra militantes de la Unión Patriótica y se verificó que: (i) durante 1985 a septiembre de 1992, fueron asesinados 717 militantes de la Unión Patriótica y 113 de Esperanza, Paz y Libertad; (ii) los seis departamentos que agruparon el 68% de todos los casos de homicidio contra dirigentes, militantes, simpatizantes y activistas de la Unión Patriótica corresponden a: Antioquia (21%), Meta (17.85%), Santander (11.71%), Cundinamarca (8.08%), Huila (4.6%) y Tolima (4.46%); (iii) la mayor parte de las violaciones de los derechos humanos

a la Unión Patriótica se cometieron en las zonas en que logró el mayor respaldo electoral; (iv) la violencia se dirigió especialmente contra los miembros que fueron elegidos para desempeñar cargos públicos; (v) la mayoría de las acciones violentas ocurrieron durante periodos de actividad electoral (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p. 389).

6. La Comisión IDH, en su segundo informe sobre la situación de los DDHH en Colombia de 1993 hizo referencia al "asesinato masivo y sistemático del grupo político denominado Unión Patriótica" calificando estos hechos como genocidio (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p.390).
7. La Alta Comisionada de Naciones Unidas, Mary Robinson constató en un Informe ante la Comisión de Derechos Humanos de la ONU que un ejemplo de intolerancia frente a los partidos y movimientos de oposición es la Unión Patriótica, cuyos militantes han sido víctimas de ejecuciones sistemáticas. Más de 1.500 miembros de este partido han sido asesinados desde la fundación del mismo en 1985, incluyendo autoridades electas y la casi totalidad de sus representantes al congreso. Otros han tenido que exiliarse y abandonar sus cargos políticos (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p.391).
8. La Sala también acogió a la condición participación política minoritaria de la Unión Patriótica realizado por la Corte Constitucional en Sentencia T-439 de 1992. (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p.392).
9. La Sala determino que las conductas realizas constituían un Genocidio de tipo Político porque las acciones criminales de exterminar al grupo político o expulsar de la vida pública democrática a sus miembros o participantes. (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p. 411).

10. La conducta no se encontraba tipificada para la época de estos hechos, éstos se legalizaron como homicidios en persona protegida (Tribunal Superior de Bogotá: Sala de Justicia y Paz, 2013, p.417).
11. El 26 de febrero de 2019 la Jurisdicción Especial para la Paz abrió el Caso 06 "Victimización de miembros de la Unión Patriótica" considerando informes de la Fiscalía General de la Nación, del Centro Nacional de Memoria Histórica y de la Corporación Reiniciar. Adicionalmente, estudió sentencias de la Corte Suprema de Justicia, el Consejo de Estado y la Corte Interamericana de Derechos Humanos. La Sala de Reconocimiento consideró que el caso de la UP cumple con todos los criterios de priorización. Acreditó como víctima a la Unión Patriótica y le permitirá conocer el expediente del proceso, participar en las versiones voluntarias, aportar observaciones, solicitar nuevas pruebas y tener representación jurídica y asesoría sicológica dentro del caso. Hasta la fecha, ha acreditado a cuatro víctimas individuales y está estudiando más de 50 solicitudes [3].

2.2. Caso 2: Ejecuciones extrajudiciales en Soacha

Entre 2018 y 2019, la Fiscalía General de la Nación entregó a la Jurisdicción Especial para la Paz once (11) informes sobre los delitos del conflicto, entre ellos, el Informe "Muertes Ilegítimamente Presentadas como Bajas en Combate por Agentes del Estado".

El Informe establece:

> *El primer caso registrado es de finales de los años ochenta del siglo veinte. Sin embargo, de acuerdo a los registros de la Fiscalía, este fenómeno se incrementó a partir del año 2002 y conoció su etapa más crítica entre 2006 y 2008 (…) (Informe N°5, Fiscalía General de la Nación, 2018).*

[3] Información extraída de la página web oficial de la Jurisdicción Especial para la Paz. Disponible en: https://www.jep.gov.co/especiales1/macrocasos/06.html

La Fiscalía General ha identificado un total de 2.248 víctimas que se presentaron entre 1988 y 2014, siendo el periodo con mayor victimización los años comprendidos entre 2006 y 2008 con el 59,3% de los casos (…) (Informe Nº5, Fiscalía General de la Nación, 2018) [4]

En los registros se estableció que 5.626 personas han sido procesadas, de los cuales 3.826 (68%) eran soldados en el momento en que ocurrieron los hechos. Asimismo, se vincularon por estos hechos a 992 (17,6%) suboficiales, 514 (9,1%) oficiales y 133 (2,4%) civiles (…) (Informe Nº5, Fiscalía General de la Nación, 2018).

Del anterior Informe la Jurisdicción Especial para la Paz abrió el Caso 003 y en el Auto Nº.005 de 2018 avoca conocimiento del mismo, estableciendo:

Utilizando como información inicial el Informe del Secretario Ejecutivo y de la Fiscalía General de la Nación, se pudo observar que cuatro de las ocho divisiones del Ejercito Nacional, Primera, Segunda, Cuarta y Séptima concentran cerca del 60% de los casos (Auto N.005, JEP, 2018).

Además, estas unidades involucran presuntamente a personas con posiciones de mando y altos rangos en la organización militar que pudieron haber tenido un rol determinante en los hechos descritos en el Informe Nº 5 (Auto N.005, JEP, 2018)

De acuerdo con la Fiscalía General de la Nación, en una primera etapa del fenómeno las víctimas fueron en su mayoría campesinos o pobladores de zonas rurales que eran señalados de estar relacionados con las guerrillas y en una segunda etapa fueron en su mayoría habitantes de zonas urbanas en condición de vulnerabilidad económica

Que en el Informe (…) se afirma que existen indicios en cuanto a que el conocimiento sobre cómo realizar un homicidio y hacerlo parecer una muerte en combate fue transmitido de una unidad militar a otra, en la medida que los militares comprometidos en estos hechos eran trasladados a lo largo de su carrera.

En este mismo Auto, se decretó abierta la Etapa de Verdad, Responsabilidad y Determinación de los Hechos "Muertes Ilegítimamente Presentadas como Bajas en Combate por Agentes del Estado" y dio inicio al llamado a Versiones Voluntarias. Aun no hay sentencia de la Jurisdicción Especial para la Paz que resuelva el caso.

Los Falsos Positivos o las Ejecuciones Extrajudiciales son homicidios de civiles (no beligerantes) para hacerlos pasar como bajas en combate, según el *Informe del Relator Especial sobre las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias, Philip Alston* el fenómeno de los "falsos positivos" podría definirse así: "ejecuciones ilegales de civiles manipuladas por las fuerzas

[4] Información extraída de la página web oficial de la Fiscalía General de la Nación de Colombia. Disponible en: https://www.fiscalia.gov.co/colombia/fiscal-general-de-la-nacion/fiscalia-realiza-segunda-entrega-de-informes-a-la-jurisdiccion-especial-de-paz/

de seguridad para que parezcan bajas legítimas de guerrilleros o delincuentes ocurridas en combate" (ONU/Philip Alston, 2010, p.8). Las Ejecuciones Extrajudiciales ejecutadas por el Ejército Nacional entre 2006 y 2008 tenían un *modus operandi* o conductas preestablecidas, en el Informe del Relator Philip Alston se establece:

> *En algunos casos, un "reclutador" pagado (un civil, un miembro desmovilizado de un grupo armado o un ex militar) atrae a las víctimas civiles a un lugar apartado engañándolas con un señuelo, por lo general la promesa de un trabajo. Una vez allí, las víctimas son asesinadas por miembros de las fuerzas militares, a menudo pocos días u horas después de haber sido vistos por los familiares por última vez (ONU/Philip Alston, 2010, p.8).*
>
> *En otros casos, las fuerzas de seguridad sacan a las víctimas de sus hogares o las recogen en el curso de una patrulla o de un control de carretera (ONU/Philip Alston, 2010, p.8).*
>
> *Las víctimas también pueden ser escogidas por "informantes", que las señalan como guerrilleros o delincuentes a los militares, a menudo a cambio de una recompensa monetaria (ONU/Philip Alston, 2010, p.8).*
> *Una vez que estas víctimas son asesinadas, las fuerzas militares organizan un montaje de la escena, con distintos grados de habilidad, para que parezca un homicidio legítimo ocurrido en combate (ONU/Philip Alston, 2010, p.8).*
>
> *Las víctimas son presentadas por los militares y anunciadas a la prensa como guerrilleros o delincuentes abatidos en combate (ONU/Philip Alston, 2010, p.8).*

No hay certeza si las Ejecuciones Extrajudiciales realizadas por el Ejército Nacional responden a una "Política de Estado" que involucre a altos funcionarios del gobierno y altos mandos militares de la época como muchas víctimas afirman, al respecto, el Informe del Relator Philip Alston indica:

> *Algunos altos funcionarios del Gobierno a quienes interrogué al respecto afirmaron que podría haber habido "algunos errores", en la medida en que los militares podían haber cometido ejecuciones ilegales, pero que se trataba de casos aislados y no de un cuadro sistemático o una práctica generalizada* (ONU/Philip Alston, 2010, p.9).
>
> *Ninguna de esas alegaciones es exacta. No he visto ninguna prueba que indique que la comisión de esos homicidios formara parte de una política oficial o hubiera sido ordenada por altos funcionarios del Gobierno. Sin embargo, recibí informes detallados y creíbles de ejecuciones de ese tipo en todo el país, cometidas en numerosos departamentos y por un gran número de unidades militares diferentes* (ONU/Philip Alston, 2010, p.9).

Hubo un caso concreto que denunció, volvió de interés público, periodístico y jurídico el fenómeno sistemático de las Ejecuciones Extrajudiciales, lo anterior por la proactividad y movilización masiva de las familiares víctimas de los delitos.

En 2008, miembros de Ejercito Nacional ejecutaron extrajudicialmente a algunos jóvenes de Soacha para presentarlos como guerrilleros muertos en combate, reportar guerrilleros muertos en combate les generaría a los militares reconocimientos y prebendas, al respecto, el Informe del Relator Philip Alston manifiesta:

> *Durante 2008 empezaron a desaparecer jóvenes en Soacha y Bogotá. Cuando algunos de los cadáveres de los desaparecidos fueron encontrados en Santander y Norte de Santander, sus familiares comenzaron a denunciar públicamente que se trataba de desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Los informes de prensa hablaron inicialmente de 11 víctimas, cifra que los meses siguientes aumentó a 23. Los militares notificaron que los hombres habían muerto en combate, pero las familias impugnaron enérgicamente esa afirmación y las pruebas daban claros indicios de que el "combate" había sido un montaje (ONU/Philip Alston, 2010, p.9).*

Respecto de las Ejecuciones Extrajudiciales en Soacha, *Verdad Abierta*, específicamente, en 2013 posterior a entrevistar a varias madres de Soacha que han luchado incansablemente por la justicia, reparación y no repetición de los hechos, publico el articulo *Mujeres madres y hermanas de Soacha. De "falsos positivos" a ejecuciones extrajudiciales*, indicando sobre los hechos ocurridos, lo siguiente:

> *Estas desapariciones forzadas ocurrieron en el municipio de Soacha (Cundinamarca) pero las ejecuciones extrajudiciales ocurrieron en municipios de los departamentos del noroccidente del país y los cuerpos fueron hallados en fosas comunes en la vereda Las Liscas, municipio de Ocaña (Norte de Santander); vereda de Brasilia, municipio de Cimitarra (Santander) y en los municipios de Aguasblanco de Villacaro y Abrego (Norte de Santander). Los jóvenes habían sido atraídos al norte del país con promesas de empleo remunerado, pero posteriormente fueron ejecutados (Verdad Abierta, 2013).*
>
> *Algunos de los casos correspondieron a jóvenes que tenían dificultades cognitivas, como el caso de Fair Leonardo o eran habitantes de calle. Es decir, además de engañar a los jóvenes con esperanzas de mejorar sus condiciones económicas, se denunciaron casos de muchachos en situaciones de vulnerabilidad social, y discapacidad. Estas prácticas atroces fueron tratadas de ocultar siguiendo ciertas prácticas propias del conflicto armado en Colombia, donde la población civil está altamente estigmatizada (Verdad Abierta, 2013).*

En 2017, el Juzgado 44 Penal del Circuito Especializado de Cundinamarca emitió sentencia condenatoria contra 21 militares por las ejecuciones extrajudiciales cometidas por la Brigada 15 del Ejército en Norte de Santander en el año 2008, actualmente, el caso se encuentra en la Jurisdicción Especial para la Paz.

El 18 de febrero de 2021 la Jurisdicción Especial para la Paz establece en el Auto 033 de 2021 que en seis territorios del país se concentra la primera fase de investigación del Caso 03, las regiones priorizadas son: Antioquia, Costa Caribe, Norte de Santander, Huila, Casanare y Meta. El proceso arrojó, entre otros resultados, que por lo menos 6.402 personas fueron víctimas de muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate entre 2002 y 2008[5].

2.3. Caso 3: Chuzadas del DAS

La Corte Suprema de Justicia el 2017 condenó a Jorge Aurelio Noguera Cotes, Exdirector del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) entre 2002 hasta 2005 cuando se realizó "Inteligencia Estratégica" a través del Grupo Especial de Inteligencia -3 interceptaciones de comunicaciones privadas, vigilancias y seguimientos, sin orden de autoridad judicial, en contra de ONG's defensoras de los derechos humanos, de sus integrantes, periodistas y personas calificadas por el organismo como opositoras del gobierno nacional.

Según afirmó la Fiscalía General de la Nación en sus alegatos para la sentencia en mención, se puede establecer lo siguiente:

1. "A través de prueba testimonial se estableció que el Grupo Especial de Inteligencia **G-3** no fue creado legalmente, no hay acto administrativo que corrobore su razón de ser, de manera que ni siquiera aparece como sección o subsección dentro del organigrama del DAS para los años 2003-2005" (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.4).
2. "De acuerdo con los objetivos puntuales dados por Narváez Martínez, la finalidad del grupo era investigar diferentes ONG's como la Corporación Colectiva de Abogados José

[5] Información extraída de la página web oficial de la Jurisdicción Especial para la Paz. Disponible en: https://www.jep.gov.co/especiales1/macrocasos/06.html

Alvear Restrepo, “CAJAR”, a la cual se atribuía que adelantaba guerra política de desprestigio contra el Estado Colombiano ante organismos mundiales de derechos humanos y tenía vínculos con organizaciones narcoterroristas como el ELN y las FARC” (CSJ/ Sala Penal, 2017, pp.5-6).

3. El Grupo Especial de Inteligencia G-3 actuó contra personas naturales y jurídicas que fueron objeto de interceptaciones, seguimientos y estudios de sus estados financieros como de su vida personal y familiar, a través de las operaciones conocidas como *“TRANSMILENIO”* y *“PUERTO ASÍS”* (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.7).
4. “La primera alusiva al Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo y la última, dirigida contra el periodista Hollman Felipe Morris Rincón, de quien se halló su hoja de vida, estudios, perfil, composición del núcleo familiar, cursos realizados, movimiento migratorio, opiniones frente a temas de política nacional e interceptación de correos” (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.7).
5. “Es claro que el grupo especial de inteligencia **G-3** obraba por medio de requerimientos de información a la Subdirección de Operaciones de la Dirección General de Inteligencia de los mal llamados blancos u objetivos, a través de labores de inteligencia encubierta, orientada a establecer la identificación, registro fílmico, lugar de residencia, trabajo, movimientos, cubrimiento de reuniones sociales o académicas, hojas de vida, fotocopia de cédulas, registros migratorios, datos prediales a través de Cifin y Datacrédito, celulares, anotaciones judiciales, compañeros, amantes, propiedades y demás” (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.8).
6. Aprovechándose de la legitimidad y legalidad del Estado para vulnerar derechos fundamentales como la intimidad y reserva de personas que además de ser ajenas a grupos

al margen de la ley o subversivos como las FARC y el ELN, fueron objeto de seguimientos desmedidos para obtener y verificar información sobre los aspectos ya reseñados (CSJ/ Sala Penal, 2017, pp.8-9).

7. Para la época de operación del G-3 estaban vigentes los Decretos 218 de 2000 y 643 de 2004, normas que invocó el procesado en la indagatoria para señalar que en su mandato como Director del organismo de inteligencia cumplió las funciones que allí se señalaban, arguyendo que en la ejecución de la denominada *"inteligencia estratégica",* la finalidad era mantener informado al Presidente de la República sobre amenazas, riesgos y otras situaciones de relevancia que ocurrían fuera y dentro del país (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.12).
8. "Lo que nunca dijo el Exdirector, quien no recordó la existencia del grupo, es que éste operó al margen de las funciones contenidas en los decretos mencionados, pues se dedicó a escoger objetivos cuya característica común era su oposición al gobierno nacional y desplegó sobre ellos toda clase de actos delictivos, como seguimientos pasivos por fuera de la legalidad, averiguaciones patrimoniales, bancarias, familiares, interceptaciones telefónicas, de móviles y correos electrónicos, con la finalidad de conocer sus movimientos y alertar al gobierno nacional sobre ellos, al igual que diseñar estrategias para debilitarlos" (CSJ/ Sala Penal, 2017, pp. 12-13).
9. "Para la fiscalía es trascendental el artículo 40 del Decreto 643 de 2004, que establecía como límite para las labores de inteligencia del DAS, el *"pleno respeto de los derechos y garantías constitucionales",* luego, así se tratara de proteger la seguridad nacional, ello no eximía a los servidores de respetar los derechos y garantías fundamentales contempladas en la Constitución Política y el bloque de constitucionalidad" (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.13).

En el mismo sentido, las consideraciones de la Corte Suprema de justicia-Sala Penal fueron

las siguientes:

10. Las funciones del Departamento Administrativo de Seguridad –DAS- en materia de inteligencia se desprendían del Decreto 218 del 15 de febrero de 2000 y pretendían ser un instrumento de gobierno para la toma de decisiones y la formulación de políticas relacionadas con la seguridad interior y exterior, de conformidad con lo preceptuado en la Constitución Política. En ese contexto, el DAS dirigía la actividad de *inteligencia estratégica* en el ámbito nacional e internacional; adelantaba acciones de contrainteligencia tendientes a proteger los intereses del Estado frente a actividades hostiles de origen interno o externo y procesaba la información obtenida en estos campos (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.13).

    "Entre las labores que cumplía la Dirección General de Inteligencia estaban: i) asesorar a la dirección del departamento en todos los asuntos relacionados con el desarrollo de la seguridad nacional e inteligencia estratégica del Estado; ii) dirigir, coordinar y supervisar el proceso de búsqueda, recolección, clasificación, análisis y difusión de la información de inteligencia estratégica en todos los asuntos relacionados con la seguridad y los intereses nacionales y iii) dirigir, supervisar y coordinar las medidas de contrainteligencia tendientes a neutralizar los agentes internos y externos que pudieran atentar contra la seguridad del Estado" (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.44).

11. La Corte Constitucional se ha pronunciado respecto de la *inteligencia estratégica* y en sentencia C-251 de abril 11 de 2002, la Corte Constitucional enfatizó:

> *No cualquier ley de seguridad y defensa es legítima, pues ella debe respetar integralmente la Constitución y los compromisos internacionales asumidos por Colombia en materia de derechos humanos y de derecho humanitario. No sólo la ley está sujeta a la Constitución, que es norma de normas, sino que además la Carta instituye un Estado social y democrático de derecho, fundado en ciertos principios y diseños institucionales que no pueden ser desconocidos por las autoridades (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.45-46).*

Por ello, en la sentencia C- 540 de 2012, la Corte reiteró su posición con los siguientes argumentos:

> *De esta forma, cualquier medida de inteligencia debe estar consagrada de forma clara y precisa en leyes que resulten conformes con los derechos humanos; identifique claramente quien la autoriza; ha de ser la estrictamente indispensable para el desempeño de la función; guardar proporción con el objetivo constitucional empleando los medios menos invasivos; sin desconocer el contenido esencial de los derechos humanos; sujetándose a un procedimiento legalmente prescrito; bajo controles y supervisión; previendo mecanismos que garanticen las reclamaciones de los individuos; y de implicar interceptación o registro de comunicaciones, a efectos de salvaguardar la intimidad y el habeas data, deben contar indiscutiblemente con autorización judicial, en los casos y con las formalidades que establezca la ley. Para el ejercicio de la función de inteligencia, el tipo de afectación a la seguridad y defensa de la Nación tiene que ser directa y grave"* –resaltado fuera de texto- *(CSJ/ Sala Penal, 2017, p.47).*

12. Según la Corte Suprema de justicia se formó una estructura criminal configurativa del concierto para delinquir, creada en el Departamento Administrativo de Seguridad –DAS- por JORGE AURELIO NOGUERA COTES durante su administración.
13. "Jaime Fernando Ovalle Olaz –*q.e.p.d.*- señaló de manera reiterada que alrededor del mes de marzo de 2003, el director general de inteligencia Giancarlo Auque de Silvestri y el asesor de la dirección del DAS José Miguel Narváez Martínez, impartieron la instrucción de *"crear un grupo de inteligencia encargado de procesar información sobre ONG's",* el cual era supervisado por el director *NOGUERA COTES* en compañía de su asesor Narváez y los directores de inteligencia, Auque de Silvestri y Enrique Ariza" (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.53).
14. "En cumplimiento del fin ilícito, Narváez Martínez era el encargado de definir los blancos u objetivos que daba a conocer a *NOGUERA COTES*, y luego, en reuniones a las que asistían los subdirectores de la Dirección General de Inteligencia se distribuían las tareas de la siguiente manera: Análisis suministraba la información de inteligencia; Operaciones hacía vigilancias y seguimientos; Contrainteligencia interceptaba correos y teléfonos; Fuentes Humanas reclutaba personas y el G-3 se encargaba de coordinar las actividades y

recoger la información producida por éstas para procesarla y producir los informes de inteligencia que reportaban al Director General de Inteligencia y al Director del DAS" (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.55).

15. "Labores ilícitas que se complementan con el informe del último trimestre del 2004 y enero de 2005, en el cual se busca establecer la realidad financiera de CAJAR:

> *Por ser la corporación Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, blanco principal de investigación, se hace necesario tener un conocimiento integral de dicha organización, que nos permita determinar sus fortalezas y debilidades. Por tal motivo, es importante conocer la parte administrativa, su capital humano, sus finanzas, entre otros. Esto último, nos permitirá determinar su estabilidad económica y posiblemente detectar algunos instrumentos que contribuyan con la ejecución de acciones que vayan en detrimento de la ONG en mención –resaltado fuera de texto-". (CSJ/ Sala Penal, 2017, pp. 61-62)*

16. "En él se detallan i) las cuentas bancarias del colectivo de abogados, ii) los movimientos bancarios, iii) los sueldos y los aportes a seguridad social de Alirio Uribe Muñoz, Soraya Gutiérrez Agudelo y Eduardo Carreño Wilches y iv) los productos financieros de Alirio Uribe Muñoz, Eduardo Carreño Wilches, Pedro Julio Mahecha Ávila, Luis Guillermo Pérez Casas, Martha Eugenia Rodríguez Orozco, Reynaldo Villalba Vargas y Soraya Gutiérrez Arguello, personas respecto de las cuales no existía pesquisa legal que las autorizara" (CSJ/ Sala Penal, 2017, pp. 61- 62).
17. El análisis en conjunto del material documental permite razonadamente inferir, que el CAJAR y sus integrantes constituyeron el núcleo de la investigación por parte de la asociación delictiva, pues a través de ellos conocieron sus interlocutores, elaboraron listas de contactos, establecieron *"nuevos objetivos"* y solicitaron trabajos técnicos o "*adelantar labores de inteligencia técnica"* (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.68).
18. Es claro, que la información privada y reservada obtenida a través de los medios ilícitos indicados, nada tenía que ver con actividades al margen de la ley ni con actos que atentaran contra la seguridad del Estado; en este sentido, los concertados acordaron la comisión de

delitos para impedir el legítimo ejercicio de la defensa de los derechos humanos y el de oposición al gobierno nacional, finalidad que orientaba a las organizaciones no gubernamentales y personas naturales que fueron objeto de la actividad delincuencial de la asociación que los calificaba de *"blancos"* o "*blancos subversivos"* (CSJ/ Sala Penal, 2017, p.71).

2.4. Caso 4: Persecución a Defensores de Derechos Humanos y Líderes Estudiantiles

En 2019 la Comisión Interamericana de Derechos Humanos realizó el *Informe sobre la situación de personas defensoras de Derechos Humanos y líderes sociales en Colombia,* Indicando: i) Objetivo del Informe, ii) ¿Quién se considera defensor de Derechos Humanos y Líder Social en Colombia?, iii) Los Grupos Especiales en Situación de Riesgo y iv) Las diferentes formas de violencia que enfrentan las personas defensoras de Derechos Humanos, entre otros.

El Informe aborda la situación de las personas defensoras de Derechos Humanos y líderes sociales en Colombia haciendo énfasis en el periodo a partir de las negociaciones y posterior a la firma del Acuerdo Final, reconociendo la existencia de violencia contra aquellas personas.

A pesar que el Informe temporalmente sea posterior a la obra de teatro y no analice el caso particular relatado en la misma, es importante porque ayuda a comprender el panorama jurídico y político de la Persecución a Defensores de Derechos Humanos y Líderes Estudiantiles.

¿Quién se considera defensor de Derechos Humanos y Líder Social en Colombia?

> *Toda persona que de cualquier forma promueva o procure la realización de los derechos humanos y las libertades fundamentales reconocidos a nivel nacional o internacional (CIDH, 2019, p.21).*
>
> *Un defensor de los derechos humanos es toda persona que, individual o colectivamente, actúa o desea actuar para promover, proteger o procurar la protección y realización de los derechos humanos y las libertades fundamentales en los planos local, nacional, regional o internacional (CIDH, 2019, p. 21).*

La Corte Interamericana de Derechos Humanos ha señalado que la calidad de defensor de

derechos humanos radica en la labor que se realiza con independencia que la persona que lo haga sea particular o funcionario público (CIDH, 2019, p. 22).

Las actividades que realizan los defensores de derechos humanos y los líderes sociales incluyen: divulgación de información, denuncia, promoción y educación en Derechos Humanos, Civiles y Políticos (CIDH, 2019, p. 22).

Por lo anterior, en Colombia, la cifra de defensores de Derechos Humanos y Líderes Sociales va en aumento y responde a la diferencia política, violencia social, conflicto armado, desigualdad social, persecución estatal y demás conflictos entre derechos latentes en Colombia.

En aquellos territorios más vulnerados estas personas y su rol social corren más riesgo, entre ellos, según el Informe están: los líderes y lideresas comunales, comunitarios y campesinos, líderes y lideresas indígenas y afrodescendientes, las mujeres defensoras de derechos humanos, defensoras y defensores de las personas LGBTI, defensores y defensoras del Acuerdo Final y líderes y lideresas sindicales, agregaría a los líderes y lideresas estudiantiles, todos requieren una protección reforzada y diferenciada proveniente del Estado y la sociedad.

Para estas personas su labor es uno de los factores de su vulnerabilidad (CIDH, 2019, p. 34) porque tienen un rol de liderazgo social independiente de su escenario y lucha específica, por tanto, las acciones contra ellos son contra todo su colectivo social.

Los líderes y lideresas comunales, comunitarios y campesinos "las agresiones contra líderes sociales han afectado gravemente la cohesión y continuidad de la organización social, en muchos casos ha derivado en el silenciamiento de sus luchas y el desplazamiento forzado de sus integrantes" (CIDH, 2019, p.35).

En los líderes y lideresas indígenas y afrodescendientes la alteración de la integridad

cultural es grave, rompe la cohesión de los pueblos y las comunidades en torno a la defensa de sus derechos y su situación de mayor vulnerabilidad está sujeta a los problemas estructurales, la persistencia de la discriminación social y la exclusión histórica (CIDH, 2019, p. 39).

Los actos violentos cometidos contra mujeres defensoras presentan una indiscutible dimensión de genero a diferencia de las amenazas proferidas contra los hombres, el lenguaje usado en los mensajes dirigidos a mujeres incluye un contenido sexista, haciendo alusión a su cuerpo o insinuación sexual convirtiéndose en un factor de desprecio hacia las defensoras por ser mujer (CIDH, 2019, pp. 40-41).

Las defensoras y defensores de las personas LGBTI poseen doble riesgo, tanto por su trabajo como defensores de una población históricamente vulnerada y discriminada como por los prejuicios hacia su orientación sexual o identidad de género y la ausencia de medidas de protección y prevención, convirtiéndose en víctimas de amenazas inherentes a su orientación o identidad (CIDH, 2019, pp. 42-43).

Los defensores y defensoras del Acuerdo Final que participaron activamente en la implementación del Acuerdo Final, en la reforma rural integral, participación política y manejo de cultivos ilícitos y las personas que participan activamente en la Mesa Nacional de Victimas serian objeto de hostigamiento y amenazas (CIDH, 2019, pp. 44-45).

Los líderes y lideresas sindicales "juegan un papel fundamental en la defensa de los derechos humanos y constituyen figuras de expresión política organizada para la presentación de sus demandas laborales y sociales" (CIDH, 2019, p. 47) por ello, con mayor recurrencia son víctimas de hostigamientos y amenazas.

Los actos cometidos contra los líderes y lideresas estudiantiles son inherentes a la desigualdad estructural socio-económica y educativa del país, Colombia es de los países más

desiguales del mundo, por ello, los ataques violentos contra los líderes estudiantiles derivan en amenazas, hostigamiento, persecuciones y homicidios selectivos para conservar dicha desigualdad estructural.

Según el Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo:

> *En las universidades del país son frecuentes las amenazas, hostigamientos, seguimientos y en general, la persecución; entre ellas la Universidad de Córdoba, la Universidad del Cesar, la Universidad de Sucre y Universidad del Atlántico. Igualmente, en las universidades de Antioquia, la Universidad Nacional y la Universidad Distrital en Bogotá, en la Universidad del Cauca, la Universidad Tecnológica de Pereira y la Universidad de Caldas.*

Se puede observar que son los estudiantes de universidades públicas los principalmente afectados y en este contexto, durante los últimos 20 años alrededor de 140 homicidios y desapariciones forzadas se han presentado según el Informe "Universidades Públicas Bajo SOSpecha. Represión estatal a estudiantes, profesorado y sindicalistas en Colombia (2000-2019)" redactado por profesores de la Universidad Nacional, Pedagógica y Distrital entregado a la Jurisdicción Especial para la Paz como referencia y resolver los diferentes delitos en las universidades públicas.

3. Método Colectivo en el Teatro y en *Antígonas: Tribunal de mujeres*

3.1. Método Colectivo en el Teatro

El Método de Creación Colectiva para el teatro y trabajo colectivo responde a la necesidad del relato poético del conflicto armado para crear memoria colectiva, verdad, reconstruir el tejido social y denunciar la comisión de delitos. Por ello, conforme registra en la web, varias obras teatrales se han apropiado de este método para relatar poéticamente el conflicto armado, entre ellas, *Antígonas: Tribunal de Mujeres*.

La Creación Colectiva en el teatro colombiano se origina en 1967 cuando el dramaturgo y

pedagogo Enrique Buenaventura observa la necesidad de un método y nuevos horizontes en la construcción del teatro colombiano, incluso, en 1967, Enrique Buenaventura reúne a los actores del Teatro Escuela de Cali y a través de una carta les propone "una colectivización de este oficio, reconoce la importancia para la institución que otros integrantes se comprometan con las dificultades y responsabilidades de los nuevos procesos" (Cardona, 2009, p. 109).

Por ello, se empieza a compartir funciones y elevar el nivel intelectual del grupo transformando el concepto de director teatral, tanto así, que la siguiente década el Teatro Escuela de Cali plantea una antítesis y proyecto pedagógico donde el director empieza a estar atento a las solicitudes de sus compañeros-alumnos, teniendo en cuenta que la experiencia dictara el método para trabajar (Cardona, 2009, p.107-109).

Buenaventura también planteo un interés necesario del teatro hacia la sociedad y sus problemas, queriendo visibilizar el rol y aporte del teatro en los conflictos del país, en este sentido dijo:

> *En nuestros países la historia se mueve rápidamente […] nosotros nos dimos cuenta que para sobrevivir como artistas creadores y para echar las bases de una dramaturgia nacional era indispensable ligarnos a la historia de nuestro país, indagar con nuestro trabajo la problemática social hasta sus causas y sus implicaciones nacionales (Cardona, 2009, p. 110)*

Enrique Buenaventura y el Teatro Escuela de Cali en esa década de trabajo y experimentación pedagógica generaron un nuevo movimiento y concepto de creación colectiva para el teatro concluyendo que, solo a través de un procedimiento o método estable para su creación era posible romper los artificios y subordinación a la voluntad del director (Cardona, 2009, p. 111).

> *"Hemos encontrado un camino para utilizar el teatro universal en la tarea de crear un teatro propio y hemos ampliado y mejorado ese camino […] finalmente, la reintegración del teatro, estamos luchando por devolverle su carácter de arte colectivo, pues estamos convencidos que solo así saldrá de la profunda crisis en que se encuentra" (Cardona, 2009, p. 111).*

La creación colectiva necesariamente responde a la utilización de un método que se fue

creado a través de la experiencia, los diarios de campo o montaje, las notas del día a día sobre el proceso desarrollado y el registro propios de cada disciplina (Cardona, 2009, p.113).

Según la teoría de Enrique Buenaventura se debería entender la Creación Colectiva a través de las siguientes premisas:

1. No se elimina las funciones y rol del director, autor, músico y demás, sino que todos y cada uno de los participantes se responsabiliza de la totalidad del espectáculo porque la significación de la obra está en el personaje en relación con otros personajes (Buenaventura, 1968/2019, p.210).
2. Es necesario la implementación de un método propio que integre permanentemente la teoría y la práctica (Buenaventura, 1968/2019, p. 211).
3. Es una necesidad del teatro actual porque la tradición del teatro burgués está en crisis (Buenaventura, 1968/2019, p. 211).
4. "No elimina la especialización del trabajo ni el trabajo "interdisciplinario" simplemente libera jerarquías y las relaciones mecánicas" (Buenaventura, 1968/2019, p. 211).
5. "Busca un nuevo público y pretende una nueva actitud mediante un rol activo transformador de las obras" (Buenaventura, 1968/2019, p. 211).

Es claro que el método en la Creación Colectiva es necesario, por ello, es indispensable entender cómo debe ser la realización del mismo, según Enrique Buenaventura posee dos niveles de análisis el primer nivel contiene i) la fábula y ii) las fuerzas en pugna y el segundo nivel comprende la i) improvisación, ii) el estímulo o la analogía, iii) la formación de los miembros del grupo y la elaboración del producto artístico y iv) la proyección y relación con el público.

La fábula, no es el argumento central de la obra teatral, sino las causas e implicaciones del mismo, además organiza los hechos fundamentales de manera lineal con la finalidad de encontrar

las fuerzas sociales en pugna dentro de la pieza, las fuerzas en pugna limitan entre la obra y el material social que se sitúa (Buenaventura, 1968/2019, p. 163- 164).

Luego, comienza el nivel práctico con la improvisación y como herramienta de trabajo se utiliza la analogía como estímulo para liberarse de la inhibición que otorga la situación.

Después de tener un grupo de trabajo libre y conforme con la situación empieza la etapa de formación de los miembros del grupo y la elaboración del producto artístico a través de i) segmentaciones o secuencias, ii) situaciones y iii) acciones o hechos.

El método de Creación Colectiva es un procedimiento o una herramienta que permite la participación de todos los miembros del grupo en la creación de la dramaturgia teatral, es importante aclarar que al finalizar el método se obtiene el guion teatral, la estructura escénica y la tragedia a transmitir.

Se debe tener en cuenta que "el método deberá ser flexible y adecuarse a las circunstancias pedagógicas enfrentadas" (Cardona, 2009, p. 114) es decir, el método de Creación Colectiva dependerá de la trama, argumento, tema central y conflicto social que se desea reflejar y transmitir.

3.2. Antígonas: Tribunal de mujeres

Antígonas: Tribunal de Mujeres es una obra de teatro y creación colectiva del grupo Tramaluna Teatro con dirección de Carlos Satizábal. Fue creada en 2014 y ganó la beca Arte y Memoria de la ciudad de Bogotá.

Tramaluna teatro es un colectivo con más de 25 años de trabajo escénico perteneciente a la Corporación Colombiana de Teatro que es "una fundación dedicada a la creación artística, a la

difusión, formación y al trabajo cultural. Desarrolla, además, una serie de proyectos sociales que van de la mano del arte y la cultura"[6]

Respecto de su creación colectiva de Antígonas: Tribunal de Mujeres cabe resaltar:

1. La dramaturgia, diseño escenográfico y dirección es de Carlos Satizábal
2. La Creación del montaje y los textos de Ángela Triana Gallego, Lina Támara, Karen Roa, Luz Marina Bernal Parra, María Ubilerma Sanabria López, Lucero Carmona, Orceni Montañez Muñoz, Fanny Palacios Romero, Mayra López Severiche, Dora Lucy Arias y Carlos Satizábal.
3. La Asistencia de Dirección y Producción de Ángela Triana Gallego.
4. La Producción general de Corporación Colombiana de Teatro.
5. La Fotografía de Juan Domingo Guzmán, Viviana Peretti, Roberto Orrú y Alejandro Valbuena.
6. El Video de Francesco Corbeletta, Karen Roa y Carlos Satizábal.
7. La Utilería de Jorge Ardila.
8. La Iluminación de Jaime Niño y Francesco Corbeletta.
9. El Diseño de Vestuario y Taller de actuación de Patricia Ariza.
10. Las Canciones de Mayra López Severiche, Lucerito Carmona, Luz Marina Bernal y Carlos Satizábal.
11. La Música de Nicolás Uribe y Carlos Satizábal.
12. La dirección coreográfica de Francesca Pinzón.
13. Las Coreografías de Wilson Pico.

[6]Recuperado de: http://corporacioncolombianadeteatro.com/sala-seki-sano/

Antígonas: Tribunal de Mujeres se inspira en la tragedia griega de Sófocles que fue presentada por primera vez en el siglo V a.C y se basa en el mito griego de *Antígona*. En la mitología griega, *Antígona* es hija de Edipo y Yocasta, hermana de Eteocles y Polinices quienes constantemente combaten el trono de la ciudad de Tebas debido a una maldición que su padre había lanzado contra ellos, por tanto, ambos se turnarían el trono, pero, Eteocles decide quedarse en el poder después de cumplido su periodo y Polinices con ayuda de la ciudad de Argos organiza un ejército para enfrentar a su hermano y reclamar su trono, la guerra acaba y ambos hermanos mueren, uno en brazos del otro como proclamaba la maldición (Sófocles, 441 a.C /2001, pp. 2-3).

Sin rey a proclamar, su tío Creonte se convierte en rey de Tebas y decreta que Polinices por traicionar a Tebas no será enterrado dignamente, su cuerpo se dejará a las afueras de la ciudad y sin su cuerpo enterrado dignamente estaba condenado a vagar por la tierra eternamente. Por ello, *Antígona* decide realizar el rito fúnebre a su hermano y por su desobediencia *Antígona* es encerrada y condenada a muerte, pero, *Antígona* termina ahorcándose. Hemón, hijo de Creonte y Prometido de *Antígona*, pide a su padre derogar la sentencia al considerarla injusta y decide ir a buscar a *Antígona*, pero, encuentra que está ya se suicidó. El Coro ordena a Creonte a rectificar su sentencia perdonas a *Antígona* y dar sepultura a Polinice, Creonte accede, pero, tardíamente porque Hemón en su desesperación se suicida, tras la tragedia, Eurídice reina de Tebas, se suicida también y Creonte se ve castigado, en palabras del coro "«¡Qué tarde parece que vienes a entender lo que es justicia!», y añade: «Hay que ser sensato en las resoluciones y no violar las leyes escritas, las leyes eternas»" (Sófocles, 441 a.C /2001, pp. 2-3).

La tragedia de *Antígona* ha trascendido en la historia y "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" (Cherinos Bravo, 2015, p. 297) siendo así, un clásico en la tragedia teatral que ha sobrevivido a innumerables reelaboraciones en todos los géneros.

El enfrentamiento entre Antígona y Creonte es la representación de problemáticas sociales clásicas y actuales, entre ellas, la ley natural vs la ley civil y la rebeldía femenina vs los hombres autoritarios, al respecto, Cherinos Bravo establece "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" (2015, p. 299)

Tanto así, que hasta el teatro político latinoamericano se ha inspirado en esta tragedia:

> *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 (Cherinos Bravo, 2015, p. 299).*

Respecto de *Antígonas: Tribunal de Mujeres,* según Carlos Satizábal la obra de teatro recoge la dimensión mítica y poética de la tragedia griega para relatar los cuatro crímenes de Estado presentes en la obra, al respecto establece:

> *Con la distancia que obran el mito y la poesía, hacernos preguntas sobre el origen, los procedimientos y propósitos del terror estatal. El terror estatal hace aquí las veces del antagonista, pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la Antígona de Sófocles, este antagonista es representado por el poderoso Creonte, que desde la noche anterior acumula en él todos los poderes: es rey, es legislador, es juez, y es el strategós –como lo llama Antígona- (Satizábal, 2015, p.252).*

Antígonas: Tribunal de mujeres es la representación moderna de la injusticia, de la difícil situación y victimización que presenciaron varias mujeres durante distintos periodos de violencia y de la tiranía estatal.

Además, es considerada una obra de arte-acción porque elabora poéticamente cuatro casos de crímenes de Estado en Colombia (Satizábal, 2015, pp. 251). Para ello, la obra de teatro utiliza la tragedia griega como insumo, estimulo o analogía para relatar la comisión de cuatro diferentes delitos o casos de macro criminalidad tan difíciles de relatar, pero, haciendo uso de las

herramientas artísticas, específicamente del método colectivo se sintetizan y transforman lingüísticamente haciendo su transmisión a las demás personas más sencilla. Al respecto:

> *Carlos Satizábal (…) explica: desarrollamos un proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos vividos que participan en el proceso creativo. El primer asunto –el mito de Antígona- lo exploramos sobre los textos canónicos. Pero se impregno de lo vivido. Vivimos 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 creación colectiva teatral (Cherinos Bravo, 2015, p. 300).*

Conforme lo anterior, *Antígonas: Tribunal de mujeres* es una creación colectiva con un método particular que reúne víctimas, actrices y comunidad para deliberar sobre cuatro distintas violaciones a Derechos Humanos, por ello, pese a no ser una tragedia teatral clásica, tiene igual o mayor poder sensitivo y emotivo para denunciar y reconstruir el tejido social roto por estos delitos.

CAPÍTULO 3

APORTES DEL TEATRO COLECTIVO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA

En este capítulo se analizan las relaciones arte y justicia, se explica la metodología de investigación y el análisis de datos cualitativos con Atlas ti, por último, se establecen los aportes concretos del teatro colectivo y *Antígonas: Tribunal de mujeres* a la justicia restaurativa.

1. Arte y justicia

Múltiples teorías han demostrado la capacidad de la estética y el arte para colaborar con otras disciplinas del conocimiento. Por un lado, la estética es general, connatural a todas las personas, cualquier ser humano a través de sus sentidos es capaz de sentir y expresarse, por otro lado, el arte es una disciplina que permite a través de técnicas desarrollar obras de diferente género y calidad para transmitir un mensaje sensibilizador a la tragedia humana ajena.

Pero, no todas las manifestaciones estéticas sirven para combatir los delitos o luchar por los derechos, estas deben cumplir unos requisitos inherentes al ámbito de la justicia y se debe analizar caso por caso y obra por obra.

Específicamente, en la relación estética y justicia. En el campo del derecho se han creado conexiones particulares y sensibilizadoras en el ámbito de los Derechos Humanos, entre estas relaciones, se encuentra, por ejemplo, la reparación simbólica y el constitucionalismo transicional estético teorías desarrolladas por Sierra León. A continuación, se explicarán sucintamente estos dos conceptos.

La reparación simbólica es un derecho que a través de símbolos pretende realizar una prestación a favor de las víctimas y de la comunidad en general para asegurar los derechos a la memoria, verdad y dignidad y las garantías de satisfacción y no repetición (Sierra, 2021, pp. 4-6)

El constitucionalismo transicional estético vincula a través de 10 elementos arte, estética, justicia transicional, justicia simbólica y principios generales del derecho, según Sierra León, se debe entender así:

> Una forma de *constitucionalismo transicional* que usa el arte, las prácticas artísticas y culturales, y el patrimonio cultural, como mecanismos para sustituir o complementar las penas, reparar a las víctimas, coadyuvar con el derecho a la verdad, la dignidad y la memoria, y contribuir con las garantías de satisfacción y no repetición, en episodios de graves y masivas violaciones a los Derechos Humanos. (Sierra, 2018, pág. 3).

Los elementos a saber son: litigio estético, litigio artístico, arte como prueba, emancipación estética del estado, amplificación de los derechos a la verdad, dignidad y memoria, arte como fuente de derecho, garantía de no repetición y garantía de satisfacción, remoción de estereotipos sociales y litigio arquitectónico y urbano.

Conforme lo anterior puede evidenciarse que las relaciones entre arte, estética y justicia son múltiples, pero, para que sean realmente efectivas debe evaluarse con cuidado la manifestación artística y determinar objetivamente su contribución al tipo de justicia. Para lograr esto, es necesario analizar los elementos, características y principios del tipo de justicia y compararlos con los elementos, características, principios y simbología de la manifestación artística para determinar sí existe dicha relación o contribución.

Específicamente, en el caso de estudio, se determina que la justicia restaurativa se puede expresar brevemente así:

Su fundamento teórico son las necesidades de las víctimas y responsabilidad activa del ofensor; tiene un enfoque alternativo al tradicional sistema penal; los orígenes históricos de la

justicia restaurativa moderna son a finales del siglo XX, aproximadamente, en los años 70, pero, están presente desde las comunidades aborígenes.

Inherente al vocablo “restaurativo” o “restaurar” jurídicamente se ha desarrollado a través de la palabra “restitución”, creando una relación género-especie, donde el género es la restauración y la especie es la restitución.

También, se determina que la restauración es una obligación del ofensor tanto material como simbólicamente y la restauración optima es la que persigue la restitución y la corrección de la situación que llevo a la comisión del delito.

Adicionalmente, se establece que los principios restaurativos más relevantes son: i) las garantías procesales mínimas, entre ellas, el derecho a la información, el derecho a ser escuchados, la participación, ii) la igual participación en el proceso, iii) la no dominación entre partes, iv) la participación voluntaria, v) la responsabilidad activa y vi) el control judicial.

Asimismo, las características más importantes son: i) la diversidad de partes, ii) entender el proceso restaurativo como un encuentro, iii) las nuevas obligaciones y iv) las necesidades a atender.

Las nuevas obligaciones son: reparar integralmente, restaurar concreta y simbólicamente y atender las necesidades de las víctimas.

Las necesidades a atender durante el proceso restaurativo para las diferentes partes, son: expresar sus emociones, poder y autonomía personal, tener una experiencia de justicia, ser escuchados y re afirmados en su historia, poder decir su verdad, menos formalismos en el proceso, más información, poder participar en sus casos, un trato respetuoso y justo, restauración material, restauración emocional, empatía, transformar la vergüenza, transformación personal, sanar heridas

pasadas, contar con oportunidades nuevas, reivindicar sus derechos, validación social, fortalecer habilidades y destrezas personales, motivación y apoyo para reintegrarse a la sociedad, reclusión temporal para quien sea necesario.

Por último, se define la justicia restaurativa como una justicia alternativa y participativa que a través de un encuentro entre víctima, ofensor, comunidad y Estado pretende satisfacer las necesidades de las diferentes partes por medio de la responsabilidad activa del ofensor que cometió el delito.

En este sentido, se desarrolla una metodología que permita establecer qué de esta fundamentación, principios, características, nuevas obligaciones y necesidades están presentes en la obra de teatro *Antígonas: Tribunal de mujeres*.

2. Metodología de investigación

2.1. Investigación en fuentes secundarias sobre la obra de teatro, sus participantes y el método de teatro colectivo

Se encuentra que *Antígonas: Tribunal de mujeres* es una creación colectiva y pertenece al nuevo teatro colombiano que reacciona a la tragedia social del país y pretende ser una alternativa narrativa al discurso jurídico y político para impactar a la sociedad con una verdad desde la perspectiva de las víctimas.

En este sentido, el método de creación colectiva en el teatro y específicamente el método en *Antígonas: Tribunal de mujeres* pretende compartir funciones, elevar el nivel intelectual del grupo, sin eliminar la especialidad del trabajo o la interdisciplinariedad, elimina jerarquías y relaciones mecánicas, rompe las barreras entre los participantes y la voluntad subordinada al director, sin eliminar el rol de este. Por ello, todos los participantes son responsables de la función.

También se caracteriza porque hay un público o espectadores activos y participativos, un interés necesario del teatro a la sociedad creado con espontaneidad.

El método de creación colectiva en general, para cualquier obra de teatro, tiene dos niveles de creación. En el primer nivel se encuentra la fábula y las fuerzas en pugna, en el segundo nivel, la improvisación, el estímulo o la analogía, la formación de los miembros del grupo, elaboración del producto artístico y la proyección o relación con el público.

2.2. Acercamiento a la obra de teatro a través de entrevistas y diario de campo

La entrevista directa, es una fuente primaria de investigación y se realizó al director de la obra de teatro, a una actriz y a una víctima, se escogió esta muestra poblacional para abarcar toda la diversidad de personas que la obra ofrece, entre ellas, dirección, artistas y víctimas.

Para la realización de cada entrevista se elaboró los siguientes instrumentos: i) descripción de la población, ii) justificación de cada pregunta a realizar, iii) estandarización de las preguntas, iv) realización de la entrevista y v) transcripción de la entrevista (Ver anexos del 1 al 12). El diario de campo contiene anotaciones, pensamientos y análisis sobre las presentaciones de la obra de teatro que se observaron presencialmente.

Selección de los criterios y categorías a analizar en las tres entrevistas realizadas. Para esta selección se tuvo presente el desarrollo teórico de la justicia restaurativa y se determinó que los criterios serían: i) los principios restaurativos, ii) las características de la justicia restaurativa, iii) necesidades a atender en la justicia restaurativa y iv) la definición de justicia restaurativa porque con cada uno de sus elementos se puede desarrollar una teoría de la justicia restaurativa óptima. En este sentido, las categorías son elementos de cada criterio, teniendo presente que los elementos escogidos de cada criterio no fueron todos debido a su concurrencia (Ver anexo 13).

Entonces, sí estas categorías o elementos están presentes en las entrevistas directas se puede concluir que varios componentes de la justicia restaurativa están presentes en *Antígonas: Tribunal de mujeres*.

2.3. Análisis de datos cualitativos en Atlas ti

Este software permite examinar de una manera sencilla datos cualitativos, también, transforma datos cualitativos en cuantitativos.

Por un lado, el análisis se puede realizar a cualquier dato cualitativo que se posea, entrevista, fotografía, podcast, pintura, canción, imagen y se puede ejecutar a través de diferentes herramientas del software, entre ellas, códigos, redes, memos, citas, y comentarios. Por otro lado, la transformación de datos cualitativos a cuantitativos es por medio de gráficos o herramientas visuales.

Para esta investigación se optó por los códigos, el reporte de citas y el diagrama de barras para analizar los criterios y categorías. Entonces, para la utilización del programa se convirtieron las categorías en códigos, se introdujo manualmente cada uno de los códigos en los apartados de las entrevistas que a criterio de la investigadora correspondía, después, automáticamente se realizó un reporte de citas (Ver anexo 14) que agrupa en un documento Word solamente la información de las entrevistas que tiene algún código. Este paso, es importante porque reduce aproximadamente a la mitad la información de las entrevistas, sintetizando objetivamente la información relevante y facilitando el análisis de los datos, por último, automáticamente se realizó un diagrama de barras que comparar la concurrencia de los códigos en las entrevistas.

3. Aportes del teatro colectivo y de *Antígonas: Tribunal de mujeres* a la justicia restaurativa

Surtidos los pasos de esta metodología, es posible establecer concretamente cómo y por qué el teatro colectivo aporta a la justicia restaurativa. En esta investigación, se encontraron cuatro diferentes aportes o contribuciones:

3.1. Amplia inclusión de participantes.

La primera contribución del teatro colectivo a la justicia restaurativa reúne varias categorías de análisis, reflejo de varios principios, características y necesidades, entre ellas: i) participación voluntaria, ii) diversidad de partes y iii) responsabilidad activa.

El método colectivo tiene la ventaja de permitir la participación voluntaria a quién desee y quiera participar en el proceso de creación artística y en la exposición del producto, siempre y cuando, tenga alguna afinidad con el tema.

La voluntad y deseo de participar es intrínseca a la persona, así sea necesaria su contribución a la obra, si algún texto necesita de los relatos de vida o experiencia, a nadie se le obliga a participar. Incluso, según relata Carlos Satizábal, en *Antígonas: Tribunal de Mujeres* una participante desistió de su participación y no se hizo más que desearle buen viaje y las puertas abiertas para un próximo encuentro (Cita 111, Reporte Atlas ti, Anexo 14). Esto no sucede en la justicia tradicional, siempre habrá una oportunidad o termino exacto para acudir a la jurisdicción y reclamar sus derechos.

La decisión de quedarse o no, depende de múltiples factores, entre ellos, permitir la integración espontanea, por ello, la improvisación del participante es fundamental, por ejemplo, en *Antígonas: Tribunal de mujeres* se brinda un espacio para relatar sus historias, fueran extensas o no, esto genera confianza y deseo de seguir participando.

También, la creación colectiva admite una diversidad de partes muy amplia, cada una, con su historia de vida y posición, por ello, la metodología empática, sensibilizadora, espontanea e inicialmente libre con el tiempo permite un reconocimiento del otro desde su perspectiva más humana, entender su situación y priorizar lo colectivo en sintonía con lo individual. En este sentido, Luz Marina, víctima de la ejecución extrajudicial de su hijo, establece:

> *Bueno, yo sí creo que el teatro o el arte puede jugar un papel fundamental en el diálogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad. Es lo que estamos haciendo nosotras las víctimas en este momento para el proceso de paz, porque tenemos dentro del teatro de la Candelaria chicas Farianas que duraron muchos años con las armas en las manos, recorriendo el país vulnerándoles los derechos a muchas personas, pero, no porque ellas quisieran, sino, que las circunstancias, los mismos gobiernos, se encargan para que a las personas no les queda otra oportunidad sino coger las armas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (Cita 2, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

Entonces, el método colectivo y la obra de teatro ideal será aquella cuya participación de personas represente a diferentes sectores, entre ellos, víctimas, ofensores, Estado y comunidad porque así el diálogo o encuentro puede ser transversal, de hecho, el nuevo teatro del conflicto armado pretende ser un teatro plural o para todos y plurimedial o que llegue a diferentes plataformas de transmisión.

En el caso específico de *Antígonas: Tribunal de mujeres*, hay presencia de mujeres que representan a las víctimas, de artistas involucrados en el desarrollo de la obra y de un público que debe ser el juez del caso representando a la comunidad, del Estado que financió el proyecto, faltaría incorporar la participación de los ofensores, pero, su metodología de creación colectiva sensibilizadora y abierta, especialmente, en el paso de la improvisación permite incorporar a cualquier tipo de persona. Por ello, se escogió esta obra de teatro porque pese a la falta de representación de los ofensores del delito el componente sensibilizador de la improvisación es altísimo, tal y como se observa más adelante en los pasos específicos de la obra.

En este sentido, el nuevo teatro del conflicto armado y la justicia restaurativa, se caracterizan por la pluralidad de personas o participantes para crear el discurso, pero, reunir diferentes pensamientos y conductas es difícil y más difícil es iniciar el diálogo entre tanta diversidad y que todos se sientan cómodos y libres de interactuar, por ello, la integración a través de la improvisación permite reconocer al otro, este reconocimiento mutuo es posible con el método colectivo, específicamente del teatro.

En esta investigación, se analiza *Antígonas: Tribunal de mujeres* y su metodología de desarrollo donde la espontaneidad y libertad para interactuar y crear juntos es importante, pero, en la práctica, los pasos específicos de la metodología de creación colectiva cambian de una obra de teatro a otra.

Por ejemplo, en *Antígonas: tribunal de mujeres,* según la investigación primaria realizada los pasos fueron los siguientes: Primero, el director de la obra le solicitó a cada una de las participantes que trajeran un objeto muy significativo para ellas, todas trajeron alguno relacionado con el delito y sus seres queridos, entre estos objetos estaban, camisas, pantalones, juguetes, cartas, fotografías. Segundo, cada una hablo libremente sobre su objeto e historia de vida y las demás personas escuchaban y acompañaban su dolor, estas intervenciones o improvisaciones eran libres, espontaneas y voluntarias, por ello, duraban hasta 30 minutos, 8 horas reunidas en total, pero, permitían a las personas encontrarse con otras para poder ser escuchadas y contar su verdad (Cita 6, 44, 58, Reporte Atlas ti, Anexo 14). Tercero, síntesis de estas narraciones, no desde un diálogo vertical de decisión, sino, entre todas las participantes discutían y se apropiaban de la obra de teatro, hasta que tuvieran una obra que cumpliera con los cánones de la teatralidad. Cuarto, integración de las narraciones, específicamente para esta obra decidieron que los cantos y las danzas serian un buen puente. Quinto, acompañar, dirigir y convertir a este grupo de mujeres

víctimas de delitos tan atroces en artistas, esto se realizó a través de la práctica, constancia e interés en los ensayos.

Por otro lado, esta amplia participación de las diferentes partes inmersas en el conflicto permite al ofensor responder activamente, aceptar y escuchar los hechos relatados por las víctimas conectándose emotivamente con la situación y aportando a la creación de la obra. Este método de improvisación y creación conjunta contribuye al empoderamiento de las víctimas porque ellas tienen la oportunidad de expresarse y encontrarse con sus ofensores.

3.2. Horizontalidad en el diálogo.

El segundo aporte del teatro colectivo a la justicia restaurativa es la conjunción de varias categorías, entre ellas, i) igual participación, ii) no dominación, iii) proceso como encuentro, iv) y v) empatía.

La metodología de creación colectiva también permite igual participación entre los participantes, es importante resaltar que son aspectos diferentes la participación voluntaria, la diversidad de participantes y la igualdad de participación porque puede pasar que varias personas participen, pero, no todas de manera equitativa en tiempo, discusión y protagonismo.

Entonces, la igualdad de participación en la creación colectiva del teatro, específicamente, en *Antígonas: Tribunal de mujeres* fue posible porque se rompieron barreras y paradigmas sociales. Por ejemplo, un paradigma social roto por la obra, es reconocer a las víctimas como simples víctimas, estas mujeres son algo más, son artistas porque el teatro colectivo les da las herramientas, se empoderan de su discurso para convertirse en líderes y luchar por justicia.

Esto se logra brindando nuevos espacios, oportunidades, otorgando poder y autonomía a las personas. En este sentido, Luz Marina afirma:

Yo parí a mi hijo para la vida, pero él me parió para la lucha. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (cita 50, Reporte Atlas ti, Anexo 14).

Otro ejemplo, de una barrera social rota por la obra, es la jerarquización en la toma de decisiones, en este teatro plural el director no es el único encargado de la creación dramatúrgica o, del guion, de la escenografía y demás decisiones relevantes, en este tipo de teatro las decisiones son colectivas y participativas, eliminando la verticalidad y aumentando la participación.

En este sentido, la justicia restaurativa que pretende la horizontalidad en el diálogo entre los diferentes actores puede adoptar el método colectivo para eliminar estas barreras y paradigmas sociales donde el discurso es vertical, el juez siempre toma las decisiones, eliminando esta jerarquización.

Además, el encuentro entre las diversas partes crea un espacio para que convivan argumentos sociales, históricos y políticos de múltiples personas, esta coexistencia de pensamientos permite a las personas discernir e igualar sus contribuciones y participaciones. Por ello, equilibrar el discurso admite conocerse y crear un relato imparcial sobre el conflicto donde la improvisación de las emociones estará sujeta posteriormente a la objetividad en la selección del producto.

Lo anterior, contribuye a la no dominación de un participante sobre otro en el discurso, la no eliminación de aportes arbitrarios o justificados por autoridad, la no supresión de pensamientos o sentimientos. Esta característica es posible por la utilización de un lenguaje sencillo y de fácil compresión para todas las personas, en *Antígonas: Tribunal de mujeres* se observa una notoria libertad en la improvisación y las palabras con la finalidad de crear un lenguaje común.

También, en la elaboración del producto artístico se comparten funciones responsabilizándose todos los participantes de la totalidad del espectáculo, pero, sin eliminar la especialidad o pericia de algunos participantes sobre temáticas específicas, incluso, esto es una

ventaja para explotar en la realización de la obra. Por ejemplo, en *Antígonas: Tribunal de mujeres* las artistas pese a su conocimiento tienen la misma participación en las escenas de la obra, incluso, algunas de las mujeres víctimas tienen talentos artísticos que se evidencian en la obra de teatro, por ejemplo, Mayra López relató, cantó y tocó su tambora para su testimonio.

Conjuntamente, permitir a los participantes discutir y decidir en igualdad de condiciones incentiva y eleva el nivel intelectual del grupo, incentivando a formarse e informarse sobre las temáticas en discusión para proporcionar argumentos sólidos. Por ejemplo, Luz Marina afirma sobre ella misma:

> *(…) ahora Luz Marina dona su vida por un país para luchar por los Derechos Humanos, tuvo que estudiar 6 años Derechos Humanos en el colectivo José Albear Restrepo, tuvo que estudiar por un año la Resolución 1325 del 2000 de la ONU. Convirtiéndonos en mujeres destejiendo la guerra para tejer la paz. De esta manera Luz Marina viene siendo reconocida como una líder social, representando a un país con un conflicto armado muy fuerte, he viajado internacionalmente a más de 16 países, la tuvieron en cuenta para llevar las propuestas en los diálogos de paz a Cuba, fue postulada a un premio nobel de paz junto con el presidente de la república, su trabajo en Derechos Humanos se ha reconocido en diferentes países y bueno, hoy en día, no sabía que podía ser actriz y le tocó actuar para poder denunciar. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (citas 85 y 86, Reporte de Atlas ti, Anexo 14).*

En este sentido, los anteriores elementos acaban con la subordinación de los actores a la voluntad del director. Esto es un aporte importante a los procesos judiciales con enfoque restaurativo porque se incentiva la formación intelectual e individual de las personas y las invita a transformarse personalmente para acabar con la dominación en el discurso y que la participación sea más equitativa.

Paralelo a los anteriores elementos, el teatro colectivo contribuye a desarrollar el proceso restaurativo como un encuentro entre iguales, de hecho, la metodología de creación colectiva no es posible sino se encuentran las personas para dialogar sobre una misma temática, involucrando sus emociones y vidas. Discutir conjuntamente sobre sus relatos de vida y sobre qué fragmentos recortan, dejan o quitan permite entender el dolor del otro y encuentran en el otro una realidad

similar. Durante la construcción de la obra el proceso es un encuentro, pero, especialmente en la etapa de la improvisación y estímulo o construcción de la analogía. Al respecto, Ángela Triana menciona:

> *Carlos utilizó algo que me pareció muy importante y que nos ayudó muchísimo y es ¿cómo cada una de ellas podría contarnos a través de un objeto un momento emotivo, de su hijo, de su familiar, de su compañero o amiga desaparecida? entonces, a partir de esos objetos fue que empezó a surgir este testimonio o esta narración que cada una de ellas hace. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx (Cita 6, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

También, la horizontalidad en el diálogo contribuye a otra garantía a satisfacer, la empatía, escuchar un relato trágico de otra persona en un contexto emotivo y libre, sin temor a ser juzgados, permite ponerse en el lugar de la otra persona, sentir dolor e impotencia impropia, en este sentido, Sierra León afirma:

> *El arte, como elemento generador de empatía e identidad, permite (o permitiría) aportar a reconstruir la humanidad fragmentada y extraviada por la guerra y los vejámenes que tiene cuna en el conflicto armado, reivindicando derechos como la dignidad humana y otros objetivos compartidos en favor de las víctimas y de la sociedad en general (p. 5, 2015)*

En *Antígonas: Tribunal de mujeres* las compañeras artistas que acompañaban la creación de la obra crearon una relación empática y emotiva con el discurso de sus otras compañeras que las impulso a colaborar colectivamente en la obra de teatro, de hecho, Ángela Triana establece que estas narraciones y este dolor ajeno se convirtió en propio y fue el motor para seguir:

> *(…) cada vez que escuchábamos a nuestras compañeras era demasiado doloroso, creo que ahí entendimos que todas somos Antígonas, o sea, escucharlas a ellas era como si a nosotras mismas nos hubiera pasado eso que ellas estaban narrando.*
>
> *Entonces, escucharlas es duro porque no nos estaban contando mentiras, estaban contando su verdad, eso fue muy fuerte, demasiado doloroso y que nos afectaba de igual manera que a ellas y eso fue, creo yo lo que llevo a que esa relación creativa humana, se diera con tanta fuerza, durante todo el proceso de creación pues tratando también de darles ánimo, pero, ellas eran las que nos daban ánimo, o sea, era muy nuevo también para nosotros, pensar ¿hasta dónde una persona, una mujer, una madre, una hermana, una amiga puede soportar tanto dolor? En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx (cita 40 y 41, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

Por ello, el teatro del conflicto armado se convierte en un teatro de deconstrucción a un discurso hegemónico y vertical de la justicia, la política y el arte tradicional. Convirtiéndose en

una forma o herramienta poderosa para controvertir discursos porque involucra emociones intrínsecas de las personas, rompe barreras y permite una relación o interacción más sincera. Al respecto:

> *Toda esa tergiversación de la historia nacional y de los hechos del conflicto social, cultural, político y armado que Colombia ha vivido no se puede combatir con razones, es mucho más potente, hacer obras de arte para que la gente vea y entienda qué pasó. Es mucho más poderoso que un discurso -es muy difícil refutar con discursos- pero, donde las personas vean, por ejemplo, la obra Guadalupe Años Sin Cuenta entienden qué pasó en la historia colombiana. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx (cita16, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

Entonces, la horizontalidad en el diálogo, permite conversar sin jerarquías, sin tiempos o términos específicos, sin subordinación, consciente de entender y conocer el discurso del otro, conversar entre iguales y generar confianza para que el diálogo continúe y así crear empatía.

Satizábal establece, una paz que no sea relato poético, que no construya una memoria poética común, no arraigará en el alma colectiva, no conmoverá voluntades, no transformará nuestros cuerpos (2017, p. 34).

3.3. Comprensión del conflicto armado.

En sintonía con la anterior contribución el teatro colectivo permite comprender o entender el conflicto armado desarrollando varios principios y necesidades a satisfacer de la justicia restaurativa, entre ellas, i) derecho a ser escuchados, ii) derecho a la información y iii) derecho a la verdad.

En *Antígonas: Tribunal de mujeres* las víctimas de diferentes delitos encontraron en el teatro una forma para denunciar los hechos, denuncia, que por múltiples razones no han podido realizar o continuar en la justicia tradicional, entre ellas, falta de acceso a la justicia, pocas oportunidades de intervención para las víctimas, caducidad de los términos, falta de celeridad en

el sistema de justicia, entonces, el teatro colectivo les permite relatar sus hechos con voz y aliento propio sin caer en estos déficits de tiempos y formalidades.

Esta denuncia teatral se traduce en el derecho a ser escuchados, este derecho es de las más importantes necesidades de las víctimas en la justicia restaurativa y una de las virtudes del método colectivo es la fácil disposición para la escucha, *Antígonas: Tribunal de mujeres* se convirtió en ese espacio habitual que tenían las víctimas para contar su historia y que otras personas realmente escucharan su rabia, emociones, fracasos, frustraciones y luchas. Ejemplo de esto, es Luz Marina:

> *El teatro para mí ha sido uno de los sitios fundamentales para denunciar ampliamente lo que le pasó a mi hijo, puedo llegarle a las personas para que entiendan que en Colombia si hay una política sistemática, si hay un conflicto armado interno, que nos han negado toda la vida (…) poder visibilizar la problemática de la voz directa de nosotras mismas (…) nos ha servido, primero, para satisfacer y denunciar directamente los hechos ocurridos sin que nadie nos interrumpa, sin que nadie nos cuestione, sin que nadie nos diga "ustedes están mintiendo", lo hacemos directamente, por eso, se llama 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', porque el público (…) decide. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (citas 99. 100 y 101, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

Es interesante que en la obra de teatro la denuncia se realiza a los espectadores, presentándose unos hechos y este público asume el rol de juez, siendo un ejemplo de cómo en el teatro del conflicto armado el auditorio es activo y participativo, se involucra en la historia y tiene un rol fundamental, decidir.

Además, *Antígonas: Tribunal de mujeres* sirve para reconocer una realidad ajena a la habitualidad de varias personas, es un documento de justicia escrito por sus propias víctimas, según Luz Marina su aspiración al participar en la obra de teatro es difundir los hechos, poder visibilizar la problemática directamente desde sus voces (cita 100, Reporte Atlas ti, Anexo 14).

Entonces, esta obra sirve de testimonio, denuncia y documento relatado por las mismas víctimas, por ello, hay un alto componente de verdad, cada una de las intervenciones de las diferentes víctimas es una prueba sobre algún delito, sobre una ejecución extrajudicial, sobre un genocidio a un grupo político, sobre persecuciones o chuzadas a defensores de Derechos Humanos

y políticos de la oposición. Por ejemplo, una de las intervenciones de Luz Marina en la obra de teatro es la siguiente:

> *Mi hijo es asesinado por el Ejército Nacional de Colombia, le imputaron ser jefe de una organización narco-terrorista. Yo tengo que enfrentarme y decir ¿qué? ¿Cómo un joven de 26 años, un niño en cuerpo de grande, que tiene una mentalidad hasta los 8 años, que no sabe leer, escribir, no identifica el valor del dinero, tiene una discapacidad en su brazo y pierna derecha podría ser el jefe o pertenecer a un grupo al margen de la ley?*
>
> *Además, le colocaron un arma 9 mm en su mano derecha con la que supuestamente atacó al Ejercito, pero, una persona que tiene una discapacidad en su brazo y pierna derecha por lógica no puede manipular un arma. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (cita 67, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

En esta intervención y las otras, no se acreditan los hechos solamente con sus narraciones, estas mujeres proyectan ante todo el público, informes, documentos y cartas que soportan su historia.

Jurídicamente, poder contar su verdad y poder ser escuchados son necesidades muy importantes de las víctimas en la justicia restaurativa. En este sentido, se encuentra una relación amplia y concreta entre teatro y derecho a la verdad, específicamente, en la justicia transicional, el derecho a la verdad tiene una intrínseca relación con la construcción de memoria colectiva, por ello, el teatro del conflicto armado es un teatro que se resiste a olvidar los delitos y derechos vulnerados porque hay interés, necesario, en la sociedad. Como se mencionó anteriormente en el capítulo 1 la memoria colectiva contribuye a la reconstrucción del tejido social y precisamente, el teatro colectivo pretende desarrollar narraciones dignas de grabarse en la memoria colectiva y que mejor forma que el relato poético. Al respecto, Luz Marina establece:

> *Es recuperar la memoria, aquella que el país no nos permite realmente denunciar o exigir día a día. Entonces, desde la obra podemos mostrar el genocidio de la Unión Patriótica que son más de 6.528, las más de 10.000 ejecuciones extrajudiciales, los montajes judiciales a universitarios, el desmembramiento y el señalamiento a los abogados que nos representan. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (cita 102, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

En *Antígonas: Tribunal de mujeres*, son las herramientas del método colectivo las que permiten contribuir a estos dos derechos, por ejemplo, la analogía con la clásica tragedia de

Sófocles permite ilustrar las denuncias de estas mujeres metafóricamente y crean fuerzas en pugna entre las problemáticas sociales expuestas en la obra, entre lo colectivo y lo individual, la verdad y la ficción para que sea el público quien resuelva el conflicto voz a voz con la memoria colectiva.

Otro principio reflejado en este aporte es el derecho a la información, las víctimas tienen motivación suficiente para participar en la edificación de la obra y se encuentran en la necesidad de construir un relato colectivo, para ello, necesitan informarse e investigar sobre lo sucedido articulan sus versiones y crean un discurso común.

La información es una necesidad de las víctimas, pero, también de la sociedad en general y del teatro. Dar noticia sobre diferentes acontecimientos del conflicto armado es una de las grandes contribuciones del teatro actual, plurimedial y colectivo.

3.4. Empoderamiento de la víctima.

Otro aporte del teatro colectivo es la posibilidad de cambiar condiciones estructurales que permitieron la comisión de estos delitos. Anteriormente, se establece la importancia de una restauración correctiva, no es suficiente restituir materialmente a las víctimas, es necesario eliminar esas barreas estructurales de pobreza, falta de educación y marginación de la situación que permite la configuración de estos delitos.

Según testimonios de las víctimas, *Antígonas: Tribunal de mujeres* se convierte en esa posibilidad de cambiar su historia de vida, en ser más que víctimas, en este sentido, varias de las necesidades a satisfacer por la justicia restaurativa para obtener una restauración correctiva se encuentran satisfechas en la obra de teatro, algunas de ellas son: i) expresar sus emociones, ii) fortalecer habilidades y destrezas personales, iii) poder y autonomía personal, iv) oportunidades nuevas, v) transformar la vergüenza, vi) transformación personal, vii) validación y viii) reivindicación.

En esta obra, las víctimas tuvieron la oportunidad de expresar sus emociones, esta posibilidad de exteriorizar sentimientos se evidencia en todas las etapas de realización de la obra, desde la determinación de las fuerzas en pugna hasta la proyección y relación con el público. Además, brindar un espacio para que constantemente repitan su historia contribuye a fortalecer su lucha y sentimientos, Luz Marina afirma:

> *Creo que es una forma de hacer catarsis del dolor que nosotras llevamos dentro y podérselo compartir a todas las personas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx (cita 47, Reporte Atlas ti, Anexo 14).*

También, por medio del teatro colectivo las víctimas fortalecen habilidades y destrezas personales porque estas deben contribuir a la creación de la obra artística, entonces, buscan en sí mismas que aportes pueden brindar para junto con el conocimiento del director y las otras compañeras artistas cultivarlos y presentarlos al público. Según Luz Marina el teatro les ha permitido superarse cada día y hablar con más tranquilidad (cita 48, Reporte Atlas ti, Anexo 14).

En la misma línea, se encuentra la autonomía personal y poder de decisión que las personas tienen en la creación de la obra de teatro, permitirles participar en cada una de las etapas de realización, en las presentaciones y en la interacción con el público y los medios contribuye significativamente a la realización personal. Satisfacer esta necesidad no es posible si las víctimas no transforman la vergüenza o timidez en el diálogo, este aspecto es importante porque la falta de tiempo y oportunidades para descubrirse a sí mismas en la justicia tradicional es escaza, por ello, varias víctimas pierden la motivación a romper esta timidez.

Otra necesidad que satisface el método colectivo del teatro es brindar a las víctimas oportunidades nuevas para contar su historia y transformarla, por ejemplo, Luz Marina encontró en el teatro un puente para luchar contra el silencio, incluso, esta obra de teatro le permitió conocer

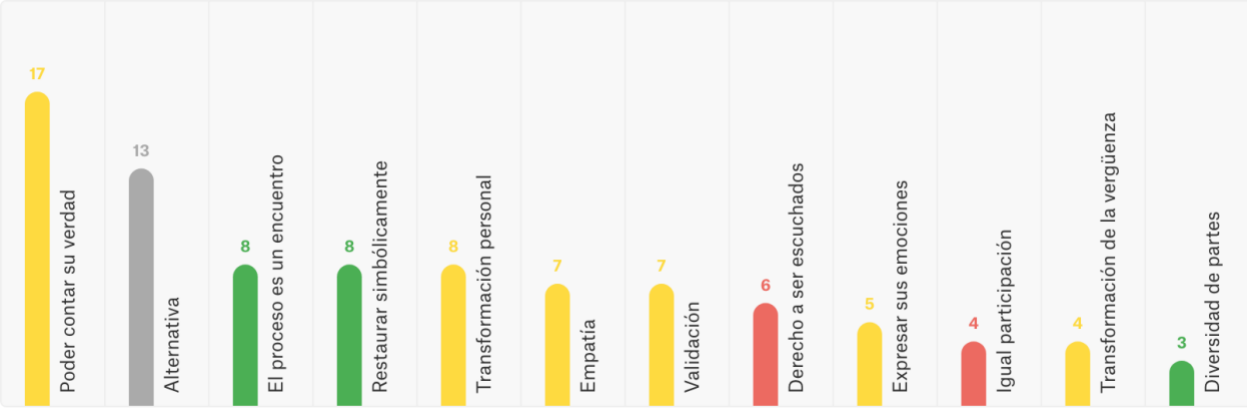
nuevas personas y formas de transmitir su mensaje, tanto así, que estas nuevas formas y contactos la llevaron a explorar el mundo jurídico para volver a luchar también desde esta esfera.

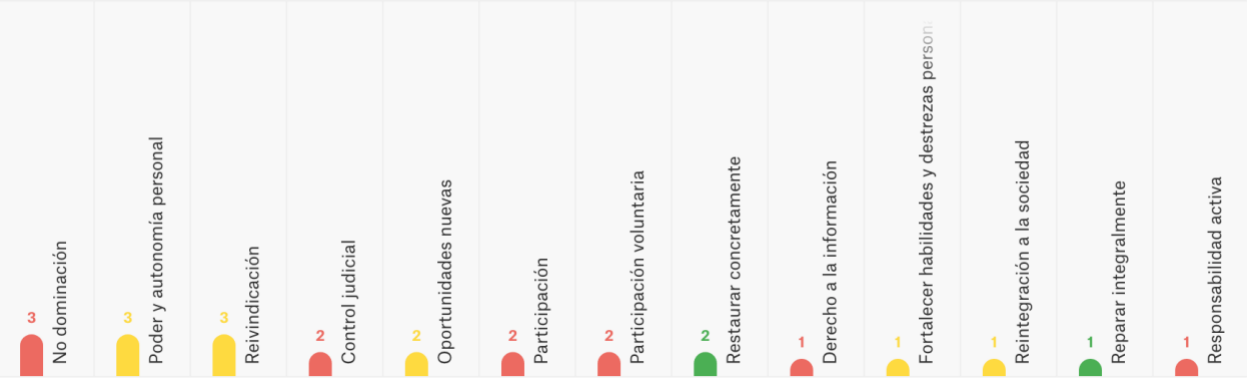
Lo anterior, contribuye a la transformación personal de la víctima. Por ejemplo, Mayra encontró en el teatro la forma para desarrollar sus habilidades y transformarse a sí misma, ahora, es una cantante y compositora de música tradicional del Caribe, específicamente, Bullerengue. Luz Marina, es una lideresa social con amplia trayectoria en la lucha por los Derechos Humanos y las otras participantes víctimas han viajado por el mundo presentando la obra de teatro, contemplado nuevas oportunidades y alternativas.

En conclusión, como se observa en estos cuatro aportes y posteriormente en la figura 5, existe concurrencia de las categorías de análisis en las entrevistas realizadas.

Figura 5.

Categorías de la justicia restaurativa presentes en el teatro colectivo.





Nota. Diagrama de barras automático en Atlas ti cloud. Febrero de 2021.

En el diagrama de barras se observa una concurrencia de la facilidad del método colectivo para que las víctimas directamente y con sus propias palabras puedan contar su verdad que es una de las grandes necesidades de la justicia restaurativa. También, en este gráfico se observa la capacidad del método colectivo para convertirse en una alternativa al discurso tradicional, conforme varias afirmaciones de los entrevistados, el teatro colectivo les permite tener voz y participación en el discurso. La posibilidad de alternativas que brinda este encuentro es óptima en un programa de justicia con enfoque restaurativo porque es uno de los grandes intereses de este tipo de justicia.

CONCLUSIONES

Múltiples principios, características y necesidades de la justicia restaurativa pueden satisfacerse con el teatro colectivo porque comparten características en común, especialmente, convertirse en alternativa u opción para validar y reivindicar derechos invisibilizados en un sistema tradicional de justicia. Esto se concluye del análisis con el software Atlas ti que permite observar la concurrencia de las categorías de análisis en los instrumentos de investigación primarios.

Además, uno de los aportes más importantes del teatro colectivo a la justicia restaurativa es su capacidad para satisfacer la restauración concreta y simbólica que exige cualquier programa con enfoque restaurativo. Estas nuevas obligaciones que surgen de este tipo de justicia pueden verse satisfechas porque el encuentro libre, abierto, sin jerarquías, del método colectivo, específicamente, en la etapa de improvisación genera acercamiento y empatía entre las personas.

También, los procesos restaurativos deben crear un espacio de encuentro con horizontalidad en el discurso, sin dominación de un participante hacia otro donde puedan interactuar, víctimas, ofensores, sociedad y Estado. Este encuentro puede realizarse con el método del teatro colectivo, específicamente, el desarrollado por *Antígonas: Tribunal de mujeres* porque la forma de iniciación al diálogo permite la construcción de una conversación entre iguales, sencilla y emotiva.

Por otro lado, *Antígonas: Tribunal de mujeres* contiene todos los elementos de la justicia restaurativa, faltaría, que la obra de teatro involucre a los ofensores, pero, su metodología de creación colectiva sensibilizadora y abierta, especialmente, en el paso de la improvisación permite incorporar a cualquier tipo de persona. Por ello, se escogió esta obra de teatro porque pese a la

falta de representación de los ofensores del delito el componente sensibilizador es ideal para reunir a todas las partes inmersas en el conflicto.

En este sentido, los aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa pueden agruparse en cuatro grandes contribuciones: i) amplia inclusión de participantes porque permite el encuentro y el diálogo de forma libre y voluntaria a las diferentes partes inmersas en un conflicto, ii) horizontalidad en el diálogo porque elimina barreas y paradigmas sociales que impiden una conversación equilibrada entre iguales, iii) comprensión del conflicto armado por su amplio componente de verdad y iv) empoderamiento de la víctima porque la transforma personalmente, le brinda oportunidades nuevas y fortalece sus habilidades de expresión oral y corporal.

Por último, los criterios que debe cumplir una obra de teatro para incluirse en un programa de justicia restaurativa son: i) debe ser una obra plurimedial o con posibilidad de difundirse en diferentes medios de comunicación, ii) debe involucrar al espectador, aquí el público tiene un rol indispensable, es participe de la presentación, lo cual contribuye a la creación de memoria histórica conjunta y iii) debe ser una creación colectiva.

REFERENCIAS

Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (noviembre 24). 2017, Bogotá D.C.

Braithwaite, J. (2003). *Principles of Restorative Justice* in Restorative Justice and Criminal Justice: Competing or Reconcilable Paradigms? [Principios de la Justicia Restaurativa en Justicia Restaurativa y Justicia Penal: ¿Compitiendo o Reconciliando Paradigmas?]. Oxford: Hart Publishing, pp. 1-20. Recuperado de: http://johnbraithwaite.com/wp-content/uploads/2016/05/2003_Principles-of-Restorative-Just.pdf

Buenaventura, E. (2019). *Del infierno y otros testimonios falsos y metódicos.* En: Los Papeles del Infierno. Fundación Mulato, Bogotá D.C, pp. 161-241. (Trabajo original publicado en 1968).

Cardona, M. (2009). *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro enrique buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo.* Universidad de Antioquia. Medellín.

Cherinos, K. (2015). *El teatro como espacio de enunciación y agencia: Antígona Tribunal de Mujeres, la fuerza de las subalternas denunciando estados generizantes.* Università Degli Studi di Catania. Catania, Italia.

Congreso de la República de Colombia. Acto legislativo 01 de 2017 (abril 04). *Por medio del cual se crea un título de disposiciones transitorias de la Constitución para la terminación del conflicto armado y la construcción de una paz estable y duradera y se dictan otras disposiciones.* Diario Oficial No. 50.196 de 4 de abril de 2017. Recuperado de: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/acto_legislativo_01_2017.html

Congreso de la República de Colombia. Ley 599 de 2000 (Julio 24). *Código Penal*. Diario Oficial No. 44.097 de 24 de julio del 2000. Recuperado de: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0599_2000.html

Congreso de la República de Colombia. Ley 1448 de 2011 (Junio 10). *Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones*. Diario Oficial No. 48.096 de 10 de junio de 2011. Recuperado de: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1448_2011.html

Consejo de Derechos Humanos. (2010). *Informe del Relator Especial sobre las ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias, Philip Alston.* Treinta y uno (31) de marzo de dos mil diez (2010). Naciones Unidas, Nueva York.

Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. (2012). *Principios Básicos sobre la Utilización de Programas de Justicia Restaurativa en Materia Penal.* Resolución 2002/12.

Constitución Política de Colombia de 1991 (Julio 20). Gaceta Constitucional No. 116 de 20 de julio de 1991.

Corte Constitucional de Colombia. *Sentencia C-055 de 2010*. Magistrado Ponente: Juan Carlos Henao Pérez. Tres de febrero de dos mil diez. Expediente D- 7807. Bogotá D.C.

Corte Constitucional de Colombia. *Sentencia C-674 de 2017*. Magistrado Ponente: Luis Guillermo Guerrero Pérez. Catorce de noviembre de dos mil diecisiete. Expediente RPZ-003. Bogotá D.C

Corte Constitucional de Colombia. *Sentencia C-007 de 2018*. Magistrado Ponente: Diana Fajardo Rivera. Primero de marzo de dos mil dieciocho. Expediente RPZ-001. Bogotá D.C.

Corte Interamericana de Derechos Humanos (2009). *Caso Campo Algodonero vs. México.* Sentencia del dieciséis de noviembre de dos mil nueve.

Corte Suprema de Justicia de Colombia, Sala de Casación Penal. Magistrado Ponente: José Leonidas Bustos Martínez. Seis de junio de dos mil doce. Proceso nº 35767. Bogotá D.C.

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2019). *Informe sobre la situación de personas defensoras de derechos humanos y líderes sociales en Colombia.* Washington D.C. Pp. 15-71.

Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal. *Sentencia de Única Instancia contra Jorge Aurelio Noguera Cotes.* Magistrado Ponente: Luis Guillermo Salazar Otero. Seis de septiembre de dos mil diecisiete. Radicación N° 39931. Bogotá D.C.

Fiscalía General de la Nación. (2018). *Fiscalía realiza segunda entrega de informes a la Jurisdiccion Especial de Paz.* Recuperado de: https://www.fiscalia.gov.co/colombia/fiscal-general-de-la-nacion/fiscalia-realiza-segunda-entrega-de-informes-a-la-jurisdiccion-especial-de-paz/

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). ¡*Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, pp. 258-387.

Hinestrosa, F. (2015). *Tratado de las obligaciones: concepto, estructura y vicisitudes* (3.ª ed.) Universidad Externado de Colombia, Bogotá D.C. (obra original publicada en 2002).

Justicia Especial para la Paz de Colombia, Sala de Reconocimiento de los Hechos y Conductas. (2018). *Auto Nº 005 de 2018.* Diecisiete (17) de julio de dos mil dieciocho (2018). Caso 003. Bogotá D.C.

Londoño, P. (1992). *La Sudáfrica del apartheid: el mundo en un solo país*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá D.C.

Ministerio de Cultura de Colombia. (2012). *Luchando contra El Olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto.* Ministerio de Cultura. Bogotá D.C, pp. 11-57

Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito (UNODC). (2006). *Manual sobre programas de justicia restaurativa*. Naciones Unidas, Nueva York.

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

Satizábal, C. (2017). *Conflicto y Arte en Colombia: entre la ficción engañosa y la poesía.*

Sierra, Y. (2015). *Arte y Justicias Alternativas: justicia restaurativa, transicional y simbólica* en: Serie Documentos de Trabajo del Departamento de Derecho Constitucional Nº 86. Universidad Externado de Colombia. Bogotá D.C.

Sierra, Y. (2018). *Constitucionalismo Transicional Estético*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá D.C.

Sierra, Y. (2021). *Teoría General de la Reparación Simbólica.* Artículo inédito sin publicar, PDF citado con autorización de la Profesora Yolanda Sierra León. Universidad Externado de Colombia, Bogotá.

Sófocles (2001). Antígona. Pehuén Editores, Chile. (obra originalmente publicada en 441 a.C)

Strang, H. (2000). *Victim participation in a restorative process: the canberra reintegrative shaming experiments [Participación de la víctima en el proceso restaurativo: los experimentos de vergüenza reintegrativa de Canberra] (*Tesis doctoral). The Australian

National University, Australia.

Tapias, A. (2017). *Implementación de la Justicia Restaurativa en Mecanismos Alternativos de Solución de Conflictos y Justicia Restaurativa* en Justicia Restaurativa en Colombia: Aplicaciones desde la Academia. Universidad Santo Tomás, Bogotá D.C.

Teitel, R. (2017). *Justicia Transicional*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá D.C (Trabajo original publicado en 2000).

Tonche, J. y Umaña, C. (2017). *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición: un acuerdo de justicia ¿restaurativa?* En revista Derecho del Estado nº 38, Universidad Externado de Colombia, Bogotá D.C.

Tribunal Superior de Bogotá, Sala de Justicia y Paz. *Sentencia Parcial: postulado Herbét Veloza García.* Magistrado Ponente: Eduardo Castellanos Roso. Treinta de octubre de dos mil trece. Rad. 11-001-60-00 253-2006 810099. Bogotá D.C.

Uprimny, R. y Saffon, M.P. (2005). *Justicia Transicional y Justicia Restaurativa: tensiones y complementariedades. Recuperado de:* https://www.dejusticia.org/justicia-transicional-y-justicia-restaurativa-tensiones-y-complementariedades/

Verdad Abierta. (2013). Recuperado de: https://verdadabierta.com/mujeres-madres-y-hermanas-de-soacha-de-falsos-positivos-a-ejecuciones-extrajudiciales/

Zehr, H. (1990). *Changing lenses: a new focus for crime and justice* [Cambio de lente: un nuevo enfoque para el crimen y la justicia]. Herald Press. Scottdale, Pensilvania.

Zehr, H. y Harry Mika, H. (1998). *Principios fundamentales de la justicia restaurativa* en The Contemporary Justice Review, Vol 1, No.1, pp. 47-55.

Zehr, H. (2010). *El pequeño libro de la Justicia Restaurativa*. Good Books, Estados Unidos. (Trabajo original publicado en 2007).

ANEXOS

INDICE DE ANEXOS

1. ANEXO 1: Descripción población 1
2. ANEXO 2: Justificación y cuestionario población 1
3. ANEXO 3: Transcripción entrevista población 1
4. ANEXO 4: Descripción población 2
5. ANEXO 5: Justificación y cuestionario población 2
6. ANEXO 6: Transcripción entrevista población 2
7. ANEXO 7: Descripción población 3
8. ANEXO 8: Justificación y cuestionario población 3
9. ANEXO 9: Transcripción entrevista población 3
10. ANEXO 10: Tabla de categorías y subcategorías de análisis Atlas ti
11. ANAEXO 11: Reporte Atlas ti 9

ANEXO 1 DESCRIPCION POBLACION 1

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA DIRECTA
INSTRUMENTO 1	DESCRIPCION DE POBLACIÓN 1
1. POBLACIÓN:	Director y Dramaturgo de *Antígonas: Tribunal de mujeres.*
2. EDAD:	50 años en adelante.
3.GÉNERO:	Masculino.
4.CONTEXTO GENERAL:	*"Antígonas Tribunal de mujeres* es una creación colectiva de Tramaluna Teatro, 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 victimas de montajes judiciales y encaramientos injustos". *MUSEO DE LA MEMORIA. (2014). Recuperado de:* http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/antigonas-tribunal-de-mujeres/
5.UBICACIÓN:	Bogotá D.C.
6. CANTIDAD DE PERSONAS:	1.
7.CARACTERÍSTICAS GENERALES:	Poeta, dramaturgo, escritor, actor y director teatral colombiano. Es director de la maestría en Escrituras Creativas de la universidad Nacional de Colombia; Profesor Asociado de la Facultad de Artes de la Escuela de Cine y TV; Investigador del Centro de Pensamiento y Acción para las Artes (CREA) y miembro de de la Corporacion Colombiana de Teatro, Tramaluna Teatro.

8.JUSTIFICACIÓN:	a. Como director y dramaturgo de la obra teatral a estudiar conoce a profundidad y en detalle el proceso de creación colectiva especifico aplicado. b. Por lo anterior, podrá aportar al objetivo principal de la investigación señalando más allá de los hechos victimizantes relatados en la obra, cómo fue el proceso de creación colectiva y qué herramientas específicas se utilizó. c. Se obtendrá a partir de su testimonio y experiencia sus consideraciones para aplicar el método colectivo en el teatro como herramienta de justicia restaurativa.
9.BIBLIOGRAFÍA:	Satizábal, C. (2015). *Memoria poética y conflicto en Colombia – a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro–*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 250-268. Howard Zehr. *El pequeño libro de la Justicia Restaurativa.* Good Books. Estados Unidos, 2007.
10.WEBGRAFÍA:	https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0
11.OBSERVACIONES:	N/A
12. FECHA DE DISEÑO:	25 de junio de 2019
Elaborado por Investigadora Principal – Paula Asprilla.	

ANEXO 2 JUSTIFICACION Y CUESTIONARIO POBLACION 1

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA A DIRECTOR Y DRAMATURGO DE ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.
INSTRUMENTO 2	JUSTIFICACION Y CUESTIONARIO PARA LA POBLACION 1
1. PRELIMINARES	
1.1. Presentación del entrevistador.	
1.2. Presentación de la investigación y firma del consentimiento informado.	
1.3. Presentación e identificación del entrevistado.	
2. PREGUNTAS	
2.1. ¿Por qué decidio participar en la creación de Antigonas: Tribunal de mujeres?	Conocer el motivo principal de creación de la obra, es decir, cuál fue la razón artística y social que inspiró a crear la obra de teatro.
2.2. ¿Cuál es la aspiración, finalidad o pretensión social de la obra de teatro?	Establecer cuáles son los objetivos sociales principales de *Antígonas: Tribunal de mujeres* y su posible relación o no con la justicia restaurativa.
2.3. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra de teatro?	Saber cada una de las etapas de creación de la obra de teatro y así poder determinar cuáles son relevantes e imprescindibles en un dialogo de justicia restaurativa.
2.4. ¿Por qué utilizó el metodo de creación colectiva?	Establecer desde su perspectiva cuáles son las características principales de este método y cuál era su objetivo al utilizarlo en la obra de teatro.
2.5. ¿Cúal es el rol del director teatral en el teatro colectivo?	Conocer cuál fue su papel, cuáles fueron sus aportes específicos en la creación de la obra de teatro. Sí todas las partes participaron en el mismo, establecer en qué consistía su dirección. Y si es imprescindible que la dirección en una creación colectiva teatral sea artística.
2.6. ¿Por qué utilizó la tragedia griega de Antigona en la obra *Antigonas: Tribunal de mujeres*?	Conocer, la utilidad dramática o practica de utilizar una obra de teatro relevante y conocida en una creación colectiva.

2.7. ¿Cuáles herramientas utilizo para lograr que delitos y hechos victimizantes atroces fueran relatados a través de una obra de teatro por las mismas víctimas?	Analizar qué herramientas artísticas y personales son útiles para lograr que las víctimas dialoguen sin temor respecto de los delitos cometidos y se empoderen como persona de su dialogo.
2.8. Desde su perspectiva, ¿qué elementos de creación colectiva no estan presentes o faltaron en Antigonas: Tribunal de mujeres?	Conocer desde la pericia del artista que elementos o criterios considera faltaron en la creación colectiva de la obra de teatro y son útiles para futuras creaciones.
2.9. ¿Considera qué el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?	Saber a partir de su experiencia que tan útil considera el teatro como herramienta o puente de comunicación entre víctima y ofensor.
2.10. ¿Considera qué el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?	Establecer si el teatro colectivo puede ser una herramienta útil para lograr la finalidad principal de la justicia restaurativa
3. CIERRE	
3.1. Agradecimientos	
3.2. Despedida	
Elaborado por Tesista – Paula Andrea Asprilla Arriaga.	

ANEXO 3 TRANSCRIPCION ENTREVISTA POBLACION 1

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA A DIRECTOR Y DRAMATURGO DE ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.
INSTRUMENTO 4	TRANSCRIPCION ENTREVISTA POBLACION 1 01:11:01
INVESTIGADORA: Paula Asprilla Arriaga (Tesista) (PAA).	
ENTREVISTADO: Carlos Satizábal (Director obra de teatro) (CS).	
1. PRELIMINARES:	
PAA: Buenas tardes querido Carlos, soy estudiante de pregrado de derecho de la universidad Externado de Colombia actualmente estoy realizando la tesis "Aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa en el marco del Acuerdo Final de Colombia" con la Profesora Yolanda Sierra. En este sentido, quisiera realizarte la primera pregunta.	
2. PREGUNTAS:	
2.1. PAA: ¿por qué decidió participar en la creación de Antígonas: Tribunal de Mujeres?	
Respuesta: **CS:** Bueno, yo trabajo hace bastantes años, unos 25 años, en la Corporación Colombiana de Teatro, que es una organización de artistas que ha sido pionera en el país en impulsar la participación del arte y de los y las artistas en los diversos Procesos de Paz que ha vivido Colombia desde el primer Proceso de Paz en el siglo pasado durante el gobierno del presidente Belisario. Entonces, impulsamos un movimiento que llamamos artistas por la paz. Posteriormente, en el Proceso de Paz que se impulsó durante el gobierno del señor Pastrana, igualmente también estuvimos trabajando muy intensamente impulsando con Artistas por la Paz un proceso de participación del arte y diversos procesos culturales que llamamos Colombia en el Planeta. Y ahora, en el Proceso de Paz del presente Santos, que afortunadamente concluyó en un Acuerdo Final, en la dejación de armas por parte de la insurgencia de la FARC y la construcción de este texto del Acuerdo Final, también hemos trabajado de manera muy intensa con diversos artistas. Esta ocasión no tuvo el eco que tuvo las veces pasadas en los gobiernos, tanto en el gobierno del presidente Belisario como en algunas instancias del gobierno del señor Pastrana. La propuesta y el ofrecimiento del movimiento de artistas para que el acuerdo de paz y el trabajo por la paz, el trabajo por la construcción de la paz, tuviese una dimensión artística y cultural; que es muy importante porque el conflicto que ha vivido Colombia, no es solo armado, social y político, sino que también es un conflicto cultural en el cual han sido usados los recursos	

narrativos y los recursos de carácter dramatúrgico, poético, de las artes, para seducir a la ciudadanía o se convenza de que las causas del conflicto colombiano, no son históricas, ni políticas, ni económicas, sino, son causas que podría llamarse según ese discurso, religiosas y psicológicas.

Se establece que una gente mala, muy mala que decidió armarse para secuestrar, para matar, para robar niños y volverlos máquinas de matar y reclutar niños, violar mujeres y hacerle el mal al país. Ese discurso de hacer el mal, que podríamos llamar la política contrainsurgente, es una política que se ha arraigado en el alma de una muy buena parte de la población colombiana a partir de la utilización de los recursos del arte. Usan de recurso que matan al padre o secuestran al hijo o a la hija y lo vuelven un criminal o agreden a la familia; esa historia de la agresión a la familia y al padre es la historia que han empleado para justificar la aparición del movimiento armado ya conocido como el paramilitarismo en Colombia.

Un sector de la política, sobre todo el sector que está más inscrito en lo que se conocería como el espectro de la derecha o lo que puede representar, hoy se conoce como Centro Democrático y que lo lidera el ex presidente Álvaro Uribe, durante su gobierno lideró esa política de gobierno, de explicar las causas de la guerra por razones religiosas o por razones psicológicas, de una gente muy mala, terrorista, narcotraficantes y en sí mismo perversos, o como lo dijo una telenovela, que convierten ese discurso político en discurso ficcional, son el patrón del mal. Y quienes han hecho la agresión fundamentalmente secuestran, matan padres y se matan luego entre ellos también, entonces, son unos Caínes. Esa telenovela que tomó la historia del señor Uribe y la historia del señor Carlos Castaño y las volvieron telenovela, que se llamó los "Tres Caínes". Conformaron un universo, una especie de hegemonía cultural alrededor de la idea que la paz en Colombia no es posible sino es a través del exterminio del mal. De sacar a los malos y encarcelarlos porque son malos y el mal (desde una mirada religiosa) solo se cura con los castigos del infierno. O sea, solo el castigo hace que el malo cambie de maldad, ¿cierto? Y tiene que estar encerrado.

Entonces, la justicia punitiva es una justicia que ha sido promovida por ese discurso contrainsurgente que interpreta las causas del conflicto social, armado, cultural, político, que por más de 70 años ha vivido Colombia, como un conflicto que tiene origen y causante, la maldad de unas personas y unos grupos que son malos y por lo tanto tienen que sufrir la purga infernal del encierro y el castigo.

Esa visión religiosa de la justicia es la que mucha gente comparte porque cree que en efecto esta gente ha sido muy mala y la única manera de impedir que ese mal vaya a expandirse en las sociedades es que sean castigados y encerrados.

Construir una justicia restaurativa como la que pretende el acuerdo de paz, ignorando que ha habido un proyecto cultural que construyó un imaginario del odio y de la venganza para poder redimir del mal a la sociedad colombiana, es ingenuo. Se requiere de un proyecto cultural y artístico que pueda mover sentimientos, estos, no se mueven racionalmente, por eso, se perdió el plebiscito y la presidencia con las personas que creen el acuerdo de paz es un acuerdo con los malos, concederles a los malos lo que no se les puede conceder, establecen no es un problema político, sino un problema de la maldad que tiene que recibir castigo.

Para poder remover ese imaginario que ha construido la política contrainsurgente no se utilizan razones, no se explica a la gente, sino, que le han movido sus emociones para ponerse del lado del odio, de la venganza y del castigo como estrategia punitiva y estrategia de justicia.

Es decir, que en lugar de justicia lo que buscan es venganza, porque no entienden lo que ha pasado en Colombia.

Una primera gran mentira que hay en ese planteamiento, es que los paramilitares se hayan fundado como reacción a la guerrilla. En la historia del país es completamente al revés, el origen de la guerrilla está en la reacción que el movimiento liberal, Gaitanistas, hizo contra lo que se conoció como los paramilitares de esa época, entre los años 40s y 50s, conocidos como los pájaros y como la policía Chulavita. Se vieron obligados para defender la vida, defender sus bienes y a sus familias, por ello, los liberales se armaron y armaron un movimiento insurgente inmenso.

Todo esto está contado por el arte colombiano, por ejemplo, está contado por novelas como Cóndores no Entierran Todos los Días –también películas que tienen ese nombre-, obras de teatro como Guadalupe Años Sin Cuenta.

Pero, la historiografía ha sido tergiversada por esa manipulación de la historia que han hecho los que han promovido la visión contrainsurgente sobre el conflicto colombiano, esa visión que yo prefiero llamar “religiosa” donde las causas están en el mal y en un desorden psicológico de una gente muy mala que usa el terror y el narcotráfico para hacer más mal, por tanto, la única solución es el castigo y el encierro de esa gente mala. No ven a los guerrilleros, a los que acusan de ser malos, opciones políticas, borran la historia, niegan que aquí hubo un genocidio político contra el Gaitanismo, también, niegan que con el primer intento del acuerdo de paz hubo otro genocidio político contra la Unión Patriótica y dicen que eso no fue un genocidio político, sino, que fueron ellos mismos los que se mataron entre ellos.

Toda esa tergiversación de la historia nacional y de los hechos del conflicto social, cultural, político y armado que Colombia ha vivido no se puede combatir con razones, es mucho más potente, hacer obras de arte que la gente vea y entienda qué fue lo que pasó. Es mucho más

poderoso que un discurso -es muy difícil refutar eso con discursos- pero, donde las personas se vean la obra Guadalupe Años Sin Cuenta entienden qué pasó.

Es mucho más poderoso para entender estas herencias de la política del terror estatal, organizada por los gobiernos falangistas, que montaron la violencia en Colombia en los años 40s y 50s, que los gobiernos de Ospina Pérez y Laureano, y luego del Frente Nacional y los herederos del Ospinismo como el señor Guillermo León Valencia, que bombardearon el lugar de negociación con los campesinos de las Autodefensas Guerrilleras de los años 60s, por ello, surgieron las repúblicas comunistas independientes y fundó las FARC.

Entonces, ellos niegan eso, que la causa de la fundación de las FARC fue la negativa del gobierno falangista del señor Guillermo León Valencia, heredero del gobierno falangista de Ospina Pérez a negociar con unos campesinos que habían colonizado y se negaron a dejar las armas cuando ofrecieron la amnistía del gobierno militar del señor teniente coronel Rojas Pinilla, que luego de verse obligado porque la guerrilla liberal derrotó militarmente al ejército, decide derrocar al gobierno de Ospina Pérez, a las élites liberales conservadoras colombiana y poner un gobierno militar. Toda esta historia la narra, Guadalupe años Sin Cuenta.

Siguiendo con la historia, ese gobierno militar negocia con los líderes guerrilleros, pero esa negociación es traicionada y los asesinan, por ello, un grupo de los que no negociaron se fueron al Alto Pato, al Alto Río Chiquito, al Alto Guayabero, a Marquetalia y se volvieron campesinos. Ellos a sí mismo se llamaron autodefensas campesinas, luego, ese nombre se lo quitaron y se lo pusieron a los paramilitares, pero, las autodefensas de los años 50s eran campesinos guerrilleros liberales y algunos que ellos mismos llamaban comunes, o sea, comunistas, planteaban que todo era propiedad común, por eso, los llamaban comunes, lo que colonizaron, las fincas, las armas para defenderse, todo era una propiedad comunitaria. Contra esas organizaciones campesinas hicieron el bombardeo y ese bombardeo, con apoyo de los EEUU dio origen a lo que hoy es las FARC.

Se aliaron una serie de grupos guerrilleros que estaban dispersos y se dio la Conferencia Guerrillera del Sur. Toda esa historia del origen de la guerra colombiana está borrada por esa ficcionalización del mal contra el mal, donde se tuvo que armar el señor Castaño y otros para defenderse. En realidad, fue al revés.

El señor Castaño y todo el paramilitarismo actual no es más que heredero del paramilitarismo de los Pájaros de los años 40s y 50s y de la policía Chulavita, una estrategia falangista desarrollada por el gobierno de Ospina Pérez y de Laureano Gómez, que desde los años 30s, dijo que debía hacerse invivible la república para evitar la reforma liberal desde la república liberal del señor López Pumarejo y del liberalismo que planteó la revolución en marcha. Estos

gobiernos se opusieron al liberalismo porque esa revolución planteó -como ahora en el acuerdo de paz- una reforma en la propiedad rural.

Ese es el corazón del problema, la reforma a la propiedad rural. Este es el único país de América donde ha sido imposible una reforma a la propiedad rural y agraria. Al contrario, el paramilitarismo ha llevado a que sea el país de más alta concentración de la propiedad de tierra.

El acuerdo de paz se hizo para resolver esos problemas, para resolver el problema del narcotráfico, para resolver el problema de las víctimas, este es el país del desastre humanitario más grande de la historia occidental. 8´ 000.000 de víctimas despojadas de sus tierras; 1´ 000.000 de mujeres abusadas, violadas, sometidas a la esclavitud sexual o a la vejación sexual, más de 100.000 desaparecidos. Es decir, las cifras del desastre humanitario colombiano son una cosa del horror.

Esta gente que ha utilizado los instrumentos narrativos del arte, como usar el mito de la muerte del padre para justificar que se funden ejércitos privados y ocultar que esos ejércitos privados se fundan para despojar tierras a los campesinos y no para ninguna venganza -eso de la venganza es carreta-. Realmente es un discurso ficcional que oculta unos propósitos económicos y políticos. Por eso, se han opuesto al acuerdo de paz, porque no saben gobernar sin la guerra.

Entonces, poder entender no es un asunto meramente racional e histórico, no es solamente que usted se ponga a estudiar la historia de Colombia y se lea la violencia en Colombia de Monseñor Guzmán y Flas Borda y se lea las Vidas de Pedro Antonio Marín, o Tirofijo, Manuel Marulanda Vélez del señor Arturo Alape, o se lea la obra de Alfredo Molano, o se lea las novelas colombianas o el teatro que ha contado eso.

Es un problema que fundamentalmente requiere que construyamos un gran programa de arte y cultura para la superación de ese imaginario que ha cautivado el deseo del odio y de la venganza.

Y para superar ese imaginario, la única manera es remover las emociones que han usado el mito de "la muerte del padre" para convencer a la gente que hay que vengar la muerte del padre hay que usar esos mismos relatos, las historias de las personas que han padecido esta guerra y contarlas por los caminos del arte para poder cambiar ese imaginario, usted puede usar el mito de "la muerte del padre" como una telenovela, como la que le he mencionado "Los tres caínes" para que la gente se identifique con los valores del paramilitarismo y del Uribismo, del señor Uribe, de vengar la muerte del padre, pero, también puede contar el mito de "la muerte del padre" desde la perspectiva, por ejemplo, como lo hace Shakespeare en Hamlet, Hamlet se le aparece el fantasma de su padre recientemente muerto y le dice que a él lo mató su esposa, es decir la mamá de Hamlet hijo, lo mató en asocio con el hermano, con el tío de Hamlet, hijo-hermano del padre de Hamlet, de Hamlet padre le echaron veneno en el oído mientras dormía

en el jardín, Hamlet no decide ir hacer la venganza de matar a su tío y a su mamá, él queda es pensando que va hacer, si está loco viendo fantasmas o si de verdad lo que el fantasma le dijo es verdad.

Por la historia anterior, lo que él decide es hacer una obra de teatro para volver lo que el fantasma le dijo una dramaturgia, se lo presenta a su familia, a su mamá y a su padrastro y a la corte y le dijo a su amigo ¡préstales atención a ver cómo reaccionan! Y decide actuar como un psicólogo y un investigador, pero, ni aun así al ver la turbación de su tío Claudio y de su mamá que se auto incriminan porque les representan la escena del crimen en esa obra que hace Hamlet, pero, ni aun así él procede a matarlos solamente trata de entender ¿qué está pasando?

Esos son los procedimientos del arte. Ellos han utilizado los recursos del arte para producir una fanatización, es decir, los han usado de manera religiosa, dogmática y perversa, como los usa la religión cristiana, que también se funda en la culpa por la muerte del padre, matamos al hijo que es el padre, entonces, está hay crucificado y los cristianos adoran al hijo-padre muerto en la cruz y luego se reparten el cuerpo de él en un ritual semi caníbal que está basado en la culpa por haber matado al hijo que es padre y dice, comed y bebed que esto mi cuerpo, mi sangre y se lo comen, es un ritual caníbal que se rememora en la muerte del hijo que resucita para lavar las culpas, entonces todo se funda en la culpa.

Esa culpa originaria que está a la base de la sociedad patriarcal es la que utiliza la telenovela, que usa la muerte del padre y la que utiliza el discurso patriarcal uribista, Uribe mismo, cierto, que se hace presente ante la comunidad como un muchacho que va a vengar la muerte del padre, porque a él le mataron a su papá y entonces usa eso como fundamento de su proyecto político y fundamento de su proyecto de que él va hacer el salvador, no es un proyecto político, es un proyecto religioso, también, entonces, esa política religiosa no se puede derrotar si no es movilizando las emociones a través de la utilización también de los mitos, entonces, nosotros hemos hecho por eso ese trabajo durante tanto tiempo, de mostrar en el relato poético, artístico que convierte las historias del conflicto colombiano en poesía para que esa poesía teatral, literaria, de cantos o audiovisual, de diversos lenguajes o performática permita que la ciudadanía haga una catarsis de sus emociones, se haga preguntas y pueda movilizar sus emociones atrapadas en el discurso del odio, de la venganza por la muerte del padre o de la desilusión porque hay un tranque que tampoco entra en esto porque siempre ve que la traición aparece y tenga ilusión.

PAA: ¿La traición?

CS: La traición si, la traición es otro punto que aquí siempre ha estado presente, siempre desde la traición a Guadalupe, el asesinato a Gaitán, y lo que estamos viendo ahora, ya van 138 excombatientes de las Farc asesinados, 11 desaparecidos creo y como 40 familiares también los

han matado y más de 600 líderes sociales, cuando asesinaron a la unión patriótica, se dedicaron a matar líderes de primer nivel, mataron al papá de Iván Cepeda, fueron como 6500 asesinados.

Aquí se han dedicado matar es a la gente de muy bajo perfil, de las localidades, a los líderes sociales en las zonas donde la guerrilla tuvo control social en un momento y control militar, control cultural y político de donde salió el gobierno del estado, no entró allá a controlar esos lugares sino lo que ha hecho es permitir que el paramilitarismo resurja, refundarlos.

Esa es la razón Paula porque el arte colombiano ha tenido gran claridad en mostrar que aquí los hechos de la historia social, cultural, militar y política del país han sido negados, han sustituidos por una ficción, por una ficción que justifica la matanza y que niega las causas de lo que hemos vivido, el arte en cambio ha hecho otra cosa y eso no es solamente con la cosa campesina que dio origen, la guerra campesina que dio origen a las FARC, eso está sucediendo aquí desde la masare de los indígenas a finales del siglo XIX comienzo del XX en las famosas Caucherías, la caza Arana, que esclavizaban los indígenas Wuahibos, Uitotos, Winanes y todos los indígenas del Vaupés y del Putumayo, de la frontera con Brasil y Perú en una serie de Caucherías y fueron sometidos a las vejaciones más espantosas, al horror, al genocidio, para que explotaran el látex del árbol del caucho que se lo vendían a las multinacionales de neumáticos, entre ellas, la Amazon Colombian Rubber y todas esas multinacionales inglesas y norteamericanas que los necesitaban para la guerra, para hacer llantas para las máquinas de guerra para la primera guerra mundial y luego de la segunda.

Esa historia la denunció un político y periodista muy importante, poeta y escritor Colombiano que fue el responsable de hacer la demarcación de la frontera con Brasil y con Venezuela, que se llamó José Eustasio Rivera, político del Huila y periodista que denunció cuando fue allá y vio todo eso que estaba pasando e hizo una serie de denuncias periodísticas, hizo un debate en el Senado, mandaron una comisión allá y todo fue una simulación, solamente se volvió ese hecho del genocidio de las caucherías, un hecho de la memoria colectiva cuando él escribió una novela revolucionaria de la novelística por cierto, que se llama "La Vorágine", lo mismo pasó con la masacre de los trabajadores de la huelga de las bananeras, de la United Full Company, una matanza que se ha hecho por todos Centroamérica y el Caribe.

En Colombia era la plantación más grande que tenía esa multinacional, los tenía prácticamente esclavizados, les pagaban con vales de la compañía, obligándolos a comprar en los comisariatos de la compañía a precios altísimos, los mantenían siempre endeudados, hicieron una huelga donde exigieron jornada de 8 horas y que les pagarán con plata. Esa huelga fue masacrada, esa masacre está contada en pinturas de Débora Arango, en caricaturas de Rendón, está contada en la obra de García Márquez en una escena de Cien Años de Soledad, está contada en la novela "La casa grande" de Álvaro Cepeda Zamudio, pero antes de eso fue denunciada por Jorge Eliécer Gaitán que se fue allá después de que sucedió la masacre de Ciénaga con una cámara de cine y

grabó los cadáveres que sacaba de la Ciénaga y vino e hizo la denuncia en el congreso y lo mismo que había hecho 20 años antes con la masacre de los Uitotos y de los Guahibos y de los indígenas, el señor José Eustasio Rivera no pasó nada, solo quedo en la memoria colectiva cuando eso se volvió una obra de arte, incluso la misma denuncia de Gaitán, hay una obra de teatro muy bella que hizo el MINITEC, el maestro Arturo que se llama "la denuncia basada en los discursos de Gaitán en el congreso"

Nos hemos visto obligados en Colombia a hacer un rodeo por la ficción para contar lo que ha vivido el pueblo colombiano, los horrores que le ha tocado padecer porque la oligarquía colombiana cuando ha estado en el poder ha sido una oligarquía asesina, que ha utilizado el terrorismo de estado, que ha usado el estado y las armas del estado para echárselas encima a la ciudadanía que está planteando cambios sociales o políticos, como los huelguista de la zona bananera o como el movimiento Gaitanista que planteaba una reforma del estado, es un estado reacio a las reformas, una tradición muy conversadora que mantiene las relaciones con la iglesia, en el siglo XIX fue lo mismo, usted mira la historia colombiana y está atravesada por lo mismo, entonces por ello no hay otra manera, no es una herramienta, yo creo que el arte no es una herramienta, el arte colombiano más que una herramienta ha sido una manera de leer lo que nos ha pasado, para poderlo entender, porque la historiografía oficial ha negado los hechos y ha ocultado con su espesura y con su hegemonía y con su poder hegemónico los relatos de otra historiografía que no sea oficial.
No es que no la haya habido, aquí ha habido historiadores interesantísimos, pero ese trabajo de los historiadores no oficiales es un trabajo silenciado, es un trabajo que solamente a quienes nos interesa lo conocemos, pero eso no es parte de la historia oficial, la historia oficial o sea la historia compartida, la que se hace mito hegemónico, un mito común, leyenda colectiva, para favorecer es una historia falsa, que miente, que miente para favorecer al terrorismo de estado, para favorecer el despojo de tierras, para ocultar la victimización de que ha sido sometida buena parte de la población del país para consolidar una estrategia de gobierno, de economía y de acumulación de riquezas que no se diferencia en mucho de la que los españoles llegaron a imponer acá, por la vía del terror, por la vía de la matanza, por la vía del despojo.

Eso sigue siendo una estrategia muy efectiva, entonces contar eso como un relato meramente racional, no es fácil, es muy difícil competir cuando el otro relato es un relato mítico, o sea que utiliza los mitos como lo hace el arte para contar la versión de ellos y entonces consolidar una mirada hegemónica sobre la necesidad de la venganza y de la guerra, nosotros hemos hecho un trabajo con las víctimas de las dos últimas guerras, los últimos hechos de terrorismo de estado más atroces que ha vivido Colombia recientes, que es el genocidio contra la unión patriótica y el genocidio contra los jóvenes de familias pobres conocido como mal llamado falsos positivos, que son más de 6000 casos como el de la unión patriótica, entonces eso lo hemos contado recurriendo también a los mitos de la historia artística ¿Por qué? Porque lo que las mujeres que han sobrevivido, familiares, a sus familiares asesinados, esposos, hijos, hermanos, esas mujeres

son las que han logrado mantener, han llevado ese asunto de la sociedad patriarcal de que la mujer tiene que cuidar de la familia, entonces en la casa y cuidar de la vida, lo han llevado más allá de la muerte, cuando les han matado los hijos a sus familiares, entonces van investigan, averiguan, no se quedan calladas y hacen de su ética del cuidado femenino una política, entonces eso es un asunto mítico, eso es como lo que hizo Anita con su hermano.

El mito de la muchacha que lucha por la sepultura y la verdad de lo que le sucedió a su hermano, entonces lo mismo están haciendo un grupo muy importante de mujeres colombianas y nosotros hemos decidido que contar eso con ellas, es un experimento artístico donde ya no solamente somos los artistas que tenemos la historia y la contamos sino que las invitamos a ellas mismas para que trabajen con mujeres artistas y se lo cuenten a la ciudadanía teniendo como base dramatúrgica organizativa del relato el mito de Anita, el mito de la muchacha rebelde.

Si alguien ve esa obra pues le cambia su manera de ver, entiende que hay otro relato que no está contado, eso es necesario de hacer en Colombia para poder cambiar esa política hegemónica del odio, de la venganza, la idea de que la guerrilla son unos malos, yo no digo que sean buenos, es que el problema no es que sean malos y buenos, porque la guerra la lleva a que la gente se mate, están armados, eso es una guerra, la guerra se mata la gente y hacen atrocidades lo terrible es la guerra, ahora, ¿porque sucedió esa guerra? es completamente falso lo que dice el mito Uribista y el mito de las telenovelas como los tres caines que sucedió por el malo, eso es mentira, eso no sucedió por el malo, aquí hay una tradición larguísima de violencia estatal contra la ciudadanía, sucedió porque han impedido la participación político de los liberales Gaitanistas, sucedió porque impidieron la participación en la economía de los grupos campesinos que se revelaron después de la negociación con las guerrillas liberales y la tradición a esa negociación.

Hay una falta de democracia política y económica, como decía Jorge Eliecer Gaitán y a Gaitán lo mataron porque peleaba por hacer democracia económica y política, entonces ese es el problema, eso no se puede contar solamente de modo racional porque no se va a entender, se puede entender, digamos, yo soy bastante claro, conozco bien eso y lo puedo exponer, pero si aquí hubiera un uribista le aseguro que me estuviera diciendo que yo soy un mentiroso, comunista, porque el hombre está emocionado, él cree que eso es mentira, entiende, ya hay una valoración emotiva, ¿cómo se remueve esa valoración emotiva? Eso no se puede remover con razones, es como cuando alguien está loco de amor por alguien y que no lo quiere, usted tiene un novio y ese novio es traidor y tiene otra novia y todos sus amigas le dicen y sus amigos ¡pero como Paula, mira lo que hace!, usted está ciega de amor, eso es una ceguera emotiva, eso es una obnubilación, una imposibilidad de pensar porque es gente además con un nivel educativo bastante bajo, también, es gente bastante ignorante, entonces base de la ignorancia también sirve para ese control cultural y religioso y emotivo, por lo tanto, es absolutamente imprescindible para poder construir la paz, construir un gran programa de arte y cultura que cuente desde la perspectiva de las víctimas, desde la perspectiva de los guerreros, la ética de la resistencia de las

víctimas, la tenacidad de sus trabajos, para conseguir la verdad de lo que paso con sus familiares, la ética de la guerra de los que se enmontaron hacer la guerra, de la ética de la rebelión armada, la rebelión no es un delito, no es una maldad, es un derecho que está incluso en las constituciones, los que se revelaron tienen razones de haberse revelado, que eso se haya degradado, que la guerra se haya degradado, ha eso es otra realidad, porque es una guerra muy larga, pero hay que escuchar las razones de ellos.

Estamos haciendo un trabajo ahora con un grupo importante de excombatientes, donde les hemos pedido que nos cuente sus momentos emotivos en los montes y las selvas, o sea de su vida en la guerra, no toda la vida, el momento emotivo, porque ellos también están atravesados por el discurso político, por la explicación histórica y política y muchas de las cosas más interesantes que contribuirían a cambiar el imaginario del odio hacia ellos y de la venganza, ellos mismos no saben que la saben y ellas, por ejemplo , sudoración con la selva, con los animales, con el bosque, con las plantas, con los ríos, es interesantísimo escuchar esas historias, es otra mirada de la guerra Colombiana, que ya no es la guerra del malo, de matarse, sino entender que las personas que están allí son seres humanos que tienen otra mirada. Necesitamos eso ¿cierto?

PAA: ¿Cómo se llama ese trabajo que están haciendo?

CS: Se llama Escrituras Ampliadas para la Paz.

PAA: Y ¿Lo están realizando?

CS: Lo estamos haciendo, ya hay varios materiales hechos, y con su maestra vamos hacer algo que también es muy importante, que es transformar la verdad jurídica de las sentencias judiciales en una verdad poética, traducirla al lenguaje ciudadano del teatro, de la radionovela, o del seriado, o una serie web, o de los poemas o de la crónica, sacarla del discurso jurídico que es muy importante, pero tiene la garantía que es una verdad jurídica, pero esa verdad jurídica necesita para volverse pública debe ser traducida al discurso ciudadano. Eso lo ha hecho el arte siempre, el teatro, los seriados, la televisión gringa sí que hace eso, son montones de películas gringas de jueces, aquí hubo una serie de radio muy bonita en los años 60 y 70 que se llamaba la Ley Contra el Hampa, que eran casos de la policía que lo volvían radionovela.

Eso mismo lo han hecho en unos seriados, y en esas telenovelas de la narco-paramilitarización de la telenovela y del seriado, que aquí lo han hecho y lo han utilizado, como Comando Elite, y hay un montón de series de esas, pero lo hacen con un propósito central, no de saber la verdad jurídica sino de reiterar la verdad contrainsurgente del mal. En todas entonces que era niño y lo cogieron de niño y lo volvieron una máquina de matar, usted ve Distrito Salvaje y es lo mismo, todas hacen lo mismo, repiten el mismo discurso de los tres Caines y del Uribismo, eso es muy complicado hacer la paz en un país que esta todo el tiempo produciendo telenovelas y seriados

que repiten la misma carreta, que es mentiroso, que es falso. Así no se puede comprender que fue lo que aquí paso, solamente repiten eso.

Todo este discurso tan largo es para tratar de darte una idea clara de por qué a nosotros nos parece que es necesario, que en la construcción de la paz haya un gran programa de arte, para la transformación de los imaginarios del odio, de la venganza y de la desesperanza. Porque hay mucha gente que cree que esto no lo cambia nadie, que aquí no hay nada, que siempre va haber traiciones, que la paz es una pantomima que eso es mentira, que realmente aquí siempre va a ver la guerra y que eso no lo va cambiar nadie, que es otro resultado de ese discurso hegemónico contrainsurgente, esa ficción contrainsurgente del mal, porque se instaló el mal, el demonio está instalado acá y eso no lo van a remover. Pero eso se puede remover, si hay una gran movilización de los afectos, que puede ser el relato poético de los hechos de la guerra desde la visión de las víctimas, desde la visión de los guerrilleros o ex guerrilleros, de los militares comprometidos, pero que cuenten la verdad, eso es lo que quiere la JEP, porque van y cuentan la verdad entonces se sabe que fue lo que paso, que no es el mal sino que la razón es otra, no fue por el mal sino por otras razones políticas, económicas fundamentalmente.

Eso es lo que veo necesario, que utilicemos el arte, no solo para la justicia restaurativa, sino porque es necesario, ¿por qué es necesario?

En la justicia restaurativa se trata de restaurar algo que es irreparable ¿cómo se repara que le mataron al hijo, al hermano, al papá? eso es irreparable, se lo mataron. Pero lo que sí se puede reparar o restaurar es la verdad de por qué lo mataron. Las familias la saben, no lo mataron porque era guerrillero como en el caso de los falsos positivos, no lo mataron porque era terrorista como en el caso de los guerrilleros de verdad, no tenía una verdad de él, una verdad política que no se puede negar, que tiene unas causas históricas. Entonces, restaurar eso es posible, es decir, derrotar el discurso hegemónico contrainsurgente y religioso que pretende que la razón de la guerra está en el mal, no está en el mal, está en una organización social, cultural, económica para acumular tierras, para controlar a través de la mentira y del terror, eso se puede restaurar, cambiar ese imaginario, y es necesario restaurarlo, y solo se puede restaurar de manera efectiva y duradera con un gran programa de arte que recoja las verdades de las víctimas, de los guerreros que participaron en la guerra, pero también de los que se han beneficiado de esa guerra y eso sea contado no para paralizar el corazón de la gente como que fue algo inevitable que eso siempre se va a repetir, sino para mostrar que se puede no repetir, si se sabe qué paso. Eso sería la otra estrategia, eso lo cogíamos de House Of Cards, tú ves las series gringas o Homeland Security, entonces eso lo único que hace es mostrar es que el poder es corrupto y es así, y siempre va triunfar la corrupción, entonces ¿que produce?, produce desilusión, descreimiento, no sirve para nada intervenir en la política, siempre va llegar Trump o va llegar la Claire Underwood, o va llegar X, que esta hay el personaje que ya conocimos y se va repetir, pero no se puede hacer de otra manera la política, sino a través del crimen, de la corrupción, la maldad, el robo. Eso también es una visión religiosas los seriados Norteamericano que aquí no han copiado, hacer

otros seriados pero no de ese tipo, sino que traten de mirar que la gente si puede participar, intervenir, no excluir a la ciudadanía como personajes, sino que participe como personajes en el relato de la ciudadanía. Entonces esa reforma de la cultura es un asunto urgentísimo.

2.2. **PAA:** Bien. Después de esta respuesta diferente sobre el discurso social y la aspiración de esta obra y otras que menciono. Quisiera saber un poco más de la obra en concreto. Estuve leyendo los artículos que usted me mando, entre ellos, Memoria Poética y Conflicto en Colombia, pero, hubo dos apartados que me llamaron mucho la atención.

El primero "Se quiere explorar la relación entre autorreferencia, representación, y presencia en la elaboración poética y dramaturgia teatral" y el otro fragmento "se establece que se realizó un trabajo investigación y arte acción".

Esos dos apartados son para preguntarte específicamente, ¿cómo fue la creación de la obra de teatro en sí?, ¿si se puede describir en etapas?, ¿cómo fue el proceso?, ¿cuánto duro?, porque ya tenemos claro el discurso social y la finalidad.

Respuesta:

CS: Cuando se dice ahí autorreferencia es que está referenciado el relato a ti mismo, o sea yo puedo ser un actor que cuenta lo que le paso al señor Uribe, puedo interpretar a ese señor, o puedo ser un actor que cuenta lo que le paso a Carlos a mí mismo, entonces a eso se refiere, las señoras están contando lo que les paso a ellas, a eso se refiere la palabra autorreferencia, está referenciado a sí mismo, esta autorreferenciado, no está referenciado a otro personaje sino a sí mismo. Entonces es como una palabra, como un concepto, una categoría dramatúrgica a eso se refiere, como muy oscura. Como cuando uno habla en lenguaje de abogado se vuelve oscuro, entonces habla en lenguaje filosófico estético de la dramatúrgica entonces se vuelve oscuro, pero es sencillo, es la persona que cuenta su propia historia, y hace de su propia histórica el relato poético.

Ahora, como se convierte ese relato personal en poético. Entonces nosotros con ellas hemos trabajado primero, estábamos haciendo un documental de un trabajo de arte acción, de una performance que hicimos en la plaza de Bolívar, que se llamó Mujeres en la Plaza Memoria de la Ausencia Donde Están, con 300 mujeres, es la performance más grande que se ha hecho hasta hora en el país sobre la desaparición. Entonces fui a la casa de varias de ellas, de las mamas de Soacha y las mujeres de la UP y la idea era grabarlas preparándose para salir a la performance y venir al teatro, luego ir a la plaza de Bolívar, y los ensayos, hacer un documental sobre ese performance.

En sus casas ellas me mostraron los álbumes de las fotos, entonces yo les pregunte que si tenían otras cosas de sus hijos, me contaron las historias de sus hijos, y todas me mostraron sus objetos, ropa, juguetes, el cuarto, incluso la cama que esta hay esperándolo como si fuera allegar en

cualquier momento. Eso me pareció muy conmovedor y muy tremendo, cogían un juguete y comenzaban acordarse de la vida de él, que tenían por allá guardado en unas bolsas cerradas debajo de una cama, en un cajón, unos tesoros ocultos, y eso me pareció muy conmovedor, muy poderoso.

Les plantee que hiciéramos un trabajo escénico, que eso que me habían contado en la casa, que eligieran unos objetos y no los contaran en el escenario a las demás compañeras, amigas, compañeras de ellas y del grupo, actrices y bailarinas, aplicándole algo que nosotros llamamos improvisación, la categoría estética que usamos, o el trabajo artístico, improvisar, ¿que es improvisar? entonces que yo cojo este muñequito, esta esculturita de madera, un chinguirito, que le falta una patica, y allá hay una historia guardada, cuando me lo dieron, porque se le partió la patica, entonces así ella coge un muñeco de su hijo, y una historia de su hijo esta hay guardada, nuestras historias personales están guardadas en pequeños objetos que nosotros tenemos; tu tienes tu historia personal en un objeto, que te lo regalo tu papá, tu mamá, tu amiga, tu novio, algo que te paso en la infancia, tus dientes de leche, House Of Cards como la señora Claire le guardaba los dientes de leche.

En esos objetos personales hay unos pequeños tesoros que cada persona tiene, ellas también los tiene, entonces me los mostraron y nos enseñaron que tenemos objetos en los que guardamos nuestras historias personales, y las de ellas son muy tremendas, porque es la historia de una señora, a la que a debió cuidar a su hijo, que es un heredero de la función del padre que es el Estado, Ley Contra el Hampa el Estado que hace las veces de gran padre colectivo, en lugar de cuidar del hijo de una familia, lo que hizo fue asesinarlo, entonces la mamá le toco salir averiguar la verdad, porque no solo lo asesino, sino que le invento una culpa. Lo asesinaron porque era un criminal, era un criminal que se hizo asesinar, le inventaron una historia falsa, una falsa narrativa de porque fue asesinado. Entonces ellas se dedican, ellas que han cuidado a ese chico, que le han dado comida, lo engendraron en su cuerpo, son madres, que es otra de las funciones que el patriarcado le ha puesto a las mujeres, cuidar de la casa, de la estética y de la vida y la ética de la casa de la familia. Pues eso lo volvieron una acción política, lo más privado que es cuidar de mi hijo, resulta que cuando mi hijo es asesinado y construyen una narrativa falsa del porque lo asesinaron y yo sé que es falsa, porque sé que él no es eso que están diciendo, entonces yo como madre me voy a buscar la verdad y enfrentarme con quien sea, y a desafiar la muerte.

Esa historia está en esos objetos, que fue lo que hizo ella, quien era ese muchacho y como ella lo busco, entonces llegaban hacer una improvisación con un grupo de objetos, para mostrárselas a las otras compañeras, y luego ellas discutían, de como lo había hecho, las improvisaciones al comienzo eran muy largas 20 minutos, media hora, entonces si uniéramos todas esas improvisaciones haríamos una obra que duraría no sé, 8 horas, que será interesante, sería una performance muy bella, pero en ese momento nuestro propósito era hacer algo que permitiera, nos habíamos propuesto hacer una obra dentro de los cánones de la teatralidad, una hora y diez, una duración que está dentro de un canon.

Yo después que hable esto con muchas personas, he pensado como le acabo de decir Paula, que sería muy interesante haber hecho, en vez de haber hecho una obra de teatro, haber hecho una performance sin cambiar, pero lo que pasa es que se derrumba y se vuelve otra cosa. Entonces al transformar y pedir que se vuelva esa otra cosa, y pedir que cuente 20 minutos y reducirlos a 3, y tener que decir lo mínimo, lo que no pueden dejarse de decir, con cada objeto, un frase para cada objeto, y que sintetice todo eso, entonces se hace una síntesis poética producto de las conversaciones, de las improvisaciones, y los análisis de las improvisaciones, que es la manera técnica en lo que lo nombramos, así la improvisación con los objetos, y luego se hace un análisis de la improvisación que la analiza quienes la vieron, las compañeras que las vieron; yo nunca intervengo, yo escucho, porque lo más fácil sería intervenir y decirle que haga esto o aquello, eso me parece una infamia o una torpeza eso no se puede, eso es ser torpe, porque hay que esperar que ella diga lo que tiene que decir, y que las demás lo analicen y ellas vayan descubriendo que es lo que hay que decir, que es lo que hay que encontrar, que es el asunto.

Eso al irlo volver a improvisar y reducirlo entonces se va produciendo una condensación como dice Freud, que se hace en el sueño, se condensa todo lo que estaba se vuelve como una especie de símbolo poético que representa una cantidad de emociones, de verdades y de frases y de hechos que no se va contar todo, sino que se cuenta uno, pero están tan cargados eso, que eso se le comunica al público y le produce un golpe emotivo muy fuerte, una conmoción emocional. Entonces por eso digo que allí hay una elaboración poética, porque no es ir allá a improvisarlo, porque hay un proceso donde se elige, se escoge, cada una de ellas escogió lo que quería decir, no le dije yo que decir, sino que lo fue encontrando, en el dialogo y la presentación con sus compañeros, al presentárselo a sus compañeras y al hacer el análisis y establecer un dialogo con lo que están haciendo, y al ir construyendo cada acción de cada una, la obra se fue perfilando, se fue elaborando, se fue haciendo ella misma, por decirlo de alguna manera.

Ese fue el proceso, a través de la improvisación, del análisis de la improvisación, y de ir eligiendo finalmente y cada una fue encontrando lo que era imprescindible para ella decir, lo que no podía de dejar de decir, la única intervención que yo hice fue decir, mire es como hacer una canción, la escena es una estrofa de una canción con 4 objetos de su hijo. Entonces encontrar la frase, no se cual sea, usted es la que sabe, yo no la sé. Pero si la hacemos enormemente larga, la obra no va funcionar como dentro del canon de la duración de una pieza teatral, se volvería otra cosa que sería muy difícil de saber que iría a producir, no sabríamos que, porque lo que hicimos fue eso, bajo ese canon.

2.3. PAA: Y ¿cuánto tiempo duro ese proceso de creación?

Respuesta:

CS: Eso no fue muy largo, empezamos a trabajar en octubre de 2013 y terminamos en marzo de 2014, como 6 meses, pero en esos 6 meses hubo una pausa en enero, no trabajamos todo enero, sino nos vimos hacia el 20 de enero, paramos como un mes, en diciembre, las fiestas de diciembre y tampoco trabajábamos todos los días. Pero si fue un trabajo permanente, tanto como

las escenas, como también con las danzas, ese fue un trabajo permanente hasta llegar al estreno que lo hicimos en marzo.

2.4. **PAA:** En los diferentes textos que leí, también, se establece ¿qué se utilizó el método de creación colectiva?

Respuesta:

CS: Sí, el que le acabo de describir, que consiste en improvisar y analizar la improvisación básicamente, tu improvisas para nosotros, digamos que vamos hacer una obra entre los 3, tú haces una improvisación, nosotros la vemos, la contamos, la describimos, y lo que sentimos, nos sentimos así de tal manera, nos hizo pensar en tal cosa en tal otra, nos gustaría saber más de este punto, más de este otro, en fin, se hace un análisis que tu como creadora de la improvisación lo escuchas, y que luego cuentas como lo hiciste, y después te propones hacer otra improvisación para recoger lo que escuchaste, lo que te hizo sentir lo que escuchaste, que vieron tus compañeros de trabajo, y vuelves a improvisar.

Entonces en el proceso se va improvisando, hasta que se llega a que cada uno tiene su escena, y entonces vamos a ver como esas escenas que están sueltas se pegan, que sigue una con otra. Entonces para pegarla nosotros usamos las danzas, usamos canciones fundamentalmente, esas danzas fueron creadas por un coreógrafo con ellas, un hombre muy sensitivo, uno de los maestros de la danza moderna y danza contemporánea en América Latina, el maestro Wilson Pico, Ecuatoriano, que estaba por azar acá, por coincidencia, por destino. Entonces vino a traerme unos regalos, unas mascaritas, entonces yo le conté que estábamos haciendo, entonces lo lleve a un ensayo, donde una de las señoras hizo su improvisación con la camisa, y él dijo que quería trabajar con ellas. Entonces yo le plantee que teníamos como propósito que cada escena fuera pegada a la siguiente por un coro, pero como los coros los iban hacer las abogadas del colectivo de abogados, que también hacen parte de ese proyecto, no solamente está la historia de las madres y de las mujeres de Soacha, también está la de los dirigentes estudiantiles y de las abogadas defensoras de derechos humanos que sufrieron las chuzadas del DAS, pero, ellas nunca podían hacer los coros que habíamos diseñado en la propuesta inicial…

CS: Había que empezar con Antígona y seguir el orden de ese mito, del Antígona de Sófocles, de la estructura gramática, hacerle como un paralelo en el orden de las escenas al mito, a la secuencia que propone Sófocles en su obra Antígona.

2.5. **PAA:** También quería hacer otra pregunta. En los escenarios judiciales y en el proceso penal colombiano las víctimas siempre quedan a un lado en el proceso penal, o sea, el relato jurídico se centra en el victimario y en la imposición de la pena que le impone el Estado. Se dan esas dos partes. Y los relatos de la víctima quedan en segundo plano. Esto ha influido en el escenario social, las mismas víctimas también han perdido la confianza y el interés en seguir relatando la historia y la otra verdad como usted nos acaba de mencionar.

	Entonces ¿Cómo o cuáles herramientas utilizó para que las personas que están relatando esa historia en la escena teatral quieran relatar su historia sin tener desconfianza y falta de interés que el mismo sistema les ha creado respecto de su historia? Es decir, ¿qué herramientas usted utilizó para lograr esa expresividad durante toda la obra de teatro?

Respuesta:

CS: La pericia era no intervenir; la pericia era callarse.

CS: Eso es un proceso, porque ellas han estado… pues ellas mismas dicen que Uribe ordenó que les cerraran los micrófonos de los medios, bueno, en el caso de las mamás, de los falsos positivos. En el caso de las de UP es otro asunto, porque con la Unión Patriótica, con las víctimas sobrevivientes de la UP hemos estado haciendo un trabajo de muchos años, de más de 10 años y las mamás de los falsos positivos, pues, llegaron acá porque hace muchos años hacemos ese trabajo; de trabajar con las víctimas, entre ellas las de la UP; hemos hecho trabajos con muchachos de los barrios populares, con raperos, con habitantes de calle. O sea, hemos hecho una investigación de muchos años con los lenguajes del teatro, con los más excluidos, con los victimizados de la historia reciente colombiana.

Entonces, en ese trabajo, además trabajamos con las organizaciones sociales, con las organizaciones de derechos humanos, con organizaciones de mujeres. Entonces, en ese trabajo nos hemos encontrado con ellos y ha sido un proceso en que han participado en performances, en otras acciones antes de la obra. Y entonces, ellas mismas han seguido un camino de salir de ser madres que cocinan en la casa y cuidaban de sus hijos en la casa a cuidar de la memoria de ellos en las calles y en los estrados judiciales, y se han vuelto líderes políticas.

Entonces, no es solo el teatro el que ha producido eso. Por supuesto que ha sido muy importante, no lo quiero negar, pero también es una decisión de ellas. En este proceso empezaron muchas más, otras no siguieron, porque no era lo de ellas, o sea, no se sintieron bien ahí. Yo no fui capaz de convencerlas que se quedaran. También la realidad es dura, ellas tenían sus responsabilidades familiares. Era muy complicado, para ellas es muy complicado.

Esto se pudo hacer también porque tuvimos unos recursos. Nos ganamos una beca para poder hacer y que tuvieran los transportes y tuvieran una plata para un refrigerio, una comida, para comprar los elementos de vestuario, de escenografía que usamos.

Pero eso que ellas han conseguido es un trabajo de ellas, en el que, por supuesto hemos participado, pero en buena medida es algo que ellas lo eligieron. Hay unas que no quisieron elegirlo, porque razones muy diversas. Las que permanecen ahí están ahí es porque algo les pasó, les picó el bicho.

2.6. PAA: ¿considera que el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el diálogo entre víctima, defensor, Estado y sociedad?
Respuesta: **CS:** En la respuesta larguísima que te dije a la primera pregunta en buena medida eso está respondido porque la víctima está leída dentro de un discurso donde es un espanto, el ofensor también, si es guerrillero, peor. El Estado está en una crisis porque está en manos de poderes, de una banda criminal que se apoderó del Estado. Entonces, es más complicado, es una pregunta complicada. Pero, por supuesto, que la creación artística es muy importante para poder superar esa situación y que trabaje la gente y que trabajen los llamados ofensores.

ANEXO 4 DESCRIPCION POBLACION 2

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA DIRECTA
INSTRUMENTO 1	DESCRIPCION DE POBLACIÓN 2
1. POBLACIÓN:	Actriz, participante en la creación del montaje y los textos, asistente de dirección y producción de *Antigonas: Tribunal de mujeres.*
2. EDAD:	28 años en adelante.
3.GÉNERO:	Femenino.
4.CONTEXTO GENERAL:	*"Antígonas Tribunal de Mujeres* es una creación colectiva de Tramaluna Teatro, 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 victimas de montajes judiciales y encaramientos injustos". *MUSEO DE LA MEMORIA. (2014). Recuperado de:* http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/antigonas-tribunal-de-mujeres/
5.UBICACIÓN:	Bogotá D.C.
6. CANTIDAD DE PERSONAS:	1.
7.CARACTERÍSTICAS GENERALES:	Guamal- Meta. 27-06 -1982. Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (2007). Desde su llegada a Bogotá ha estado vinculada al teatro. Principalmente su trabajo artístico lo ha desarrollado en la Corporación Colombiana de Teatro desde hace más de 15 años y en otros grupos de teatro de la ciudad. Ha participado en varias

	obras de teatrales y performances como actriz y creadora y algunos de los directores con lo que ha colaborado son: Patricia Ariza, Carlos Satizábal, Fernando Peñuela, Rafael Giraldo, entre otros. Entre las obras más destacadas en las que ha participado están: Antígonas Tribual de mujeres, Soldados, Amor de Manuel y Simón o sueño de un país no fundado, Antígona y Actriz, Cuerpos Gloriosos, Paz-harela, obras que han participado de reconocidos festivales y encuentros a nivel nacional e internacional. Tiene un curso de posgrado en Gestión Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba Argentina (2013) Ha sido productora de los festivales Alternativo de Teatro (FESTA) y Festival de Mujeres en Escena por la Paz de la Corporación Colombiana de teatro, entre los años 2014 al 2019. Actualmente está vinculada a la Escuela de Mujeres en Escena por la Paz de la Corporación Colombiana de teatro desde el año 2018 como docente. Es ganadora de la beca de educación Margaret McNamara 2020 del programa para América Latina que brindan ayuda a mujeres excepcionales de países en desarrollo, para ampliar su educación y fortalecer sus habilidades de liderazgo y mejorar el bienestar de las mujeres y los niños/as.
8.JUSTIFICACIÓN:	a. Como actriz participante en la creación del montaje y los textos, asistente de dirección y producción de *Antigonas: Tribunal de mujeres.* conoce a profundidad y en detalle el proceso de creación colectiva especifico aplicado. b. Por lo anterior, podrá aportar al objetivo principal de la investigación señalando más allá de los hechos victimizantes relatados en la obra, cómo fue el proceso de creación colectiva y qué herramientas especificas se utilizó. c. Se obtendrá a partir de su testimonio y experiencia sus consideraciones para aplicar el metodo colectivo en el teatro como herramienta de justicia restaurativa.
9.BIBLIOGRAFÍA:	Satizábal, C. (2015). *Memoria poética y conflicto en Colombia – a propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro*–. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 250-268. Howard Zehr. *El pequeño libro de la Justicia Restaurativa.* Good Books. Estados Unidos, 2007.
10.WEBGRAFÍA:	https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0

11.OBSERVACIONES:	N/A
12. FECHA DE DISEÑO:	5 de agosto de 2020
Elaborado por Investigadora Principal – Paula Asprilla.	

ANEXO 5 CUESTIONARIO Y JUSTIFICACION POBLACION 2

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA A ANGELA TRIANA: ACTRIZ, PARTICIPANTE EN LA CREACIÓN DEL MONTAJE Y LOS TEXTOS, ASISTENTE DE DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN DE *ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.*
INSTRUMENTO 2	CUESTIONARIO Y JUSTIFICACION PARA LA POBLACION 2
1. PRELIMINARES	
1.1. Presentación del entrevistador.	
1.2. Presentación de la investigación y firma del consentimiento informado.	
1.3. Presentación e identificación del entrevistado.	
2. PREGUNTAS	
2.1. ¿Por qué decidio participar en la creación de Antigonas: Tribunal de mujeres?	Conocer desde una perspectiva personal y profesional el motivo principal de participación en la obra, es decir, cuál fue la razón artística y social que la inspiró a participar y crear la obra de teatro.
2.2. ¿Cómo fue el proceso de creación de la obra de teatro?	Saber cada una de las etapas de creación de la obra de teatro y así poder determinar cuáles son relevantes e imprescindibles en un dialogo de justicia restaurativa.
2.3. ¿Cómo se desarrollo el método de creación colectiva?	Establecer desde su perspectiva profesional y artística cuáles son las características principales de este método y cuál era el objetivo al utilizarlo en la obra de teatro.
2.4. ¿Cúal fue su rol en esta obra colectiva?	Conocer cuál fue su papel, cuáles fueron sus aportes específicos en la creación de la obra de teatro. Sí todas las partes participaron en el mismo, establecer en qué consistía su dirección. Y si es imprescindible que la dirección en una creación colectiva teatral sea artística.
2.5. ¿Por qué se utilizó la tragedia griega de Antigona en la obra *Antigonas: Tribunal de mujeres*?	Teniendo presente que Ángela Triana participo en la creación del guion se pretende conocer, la utilidad dramática o practica de utilizar esta obra clásica e históricamente relevante en una creación colectiva.

2.6. ¿Cuáles herramientas se utilizaron para lograr que delitos y hechos victimizantes atroces fueran relatados a través de una obra de teatro por las mismas víctimas?	Analizar qué herramientas artísticas y personales son útiles para lograr que las víctimas dialoguen sin temor respecto de los delitos cometidos y se empoderen como persona de su dialogo.
2.7. Desde su perspectiva, ¿qué elementos de creación colectiva no estan presentes o faltaron en Antigonas: Tribunal de mujeres?	Conocer desde la pericia del artista que elementos o criterios considera faltaron en la creación colectiva de la obra de teatro y son útiles para futuras creaciones.
2.8. ¿Considera qué el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?	Saber a partir de su experiencia que tan útil considera el teatro como herramienta o puente de comunicación entre víctima y ofensor.
2.9. ¿Considera qué el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?	Establecer si el teatro colectivo puede ser una herramienta útil para lograr la finalidad principal de la justicia restaurativa
3. CIERRE	
3.1. Agradecimientos	
3.2. Despedida	
Elaborado por Tesista – Paula Andrea Asprilla Arriaga.	

ANEXO 6 TRANSCRIPCION ENTREVISTA POBLACION 2

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA **DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL** **PREGRADO EN DERECHO** **GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA**	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA A ACTRIZ Y ARTISTA DE ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.
INSTRUMENTO 4	TRANSCRIPCION ENTREVISTA POBLACION 2 00:52:21
INVESTIGADORA: Paula Asprilla Arriaga (Tesista) (PAA).	
ENTREVISTADA: Angela Triana (Actriz, participante en la creación del montaje y los textos, asistente de dirección y producción) (AT).	
1. PRELIMINARES:	
PAA: Buenas tardes querida Angela, soy estudiante de pregrado de derecho de la universidad Externado de Colombia, actualmente estoy realizando la tesis "Aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa en el marco del Acuerdo Final de Colombia" con la Profesora Yolanda Sierra. En este sentido, primero, quisiera que hicieras una manifestación expresa del consentimiento informado. Acá comparto en pantalla el consentimiento informado para que lo leas y tengas presente. **AT:** Ok, simplemente, tendríamos que cambiar el rol de director y dramaturgo, a creadora. **PAA:** Vale muchísimas gracias. Ya lo cambio. **AT:** Ajá.	
2. PREGUNTAS:	
2.1. PAA: ¿por qué decidió participar en la creación de Antígonas: Tribunal de Mujeres?	
Respuesta: **AT:** Yo desde hace 10-12 años o más tiempo, incluso, unos 17-18 años he trabajado con la Corporación Colombiana de Teatro como actriz. Desde que inicié mi trabajo de formación profesional, lo he combinado con el trabajo práctico y el trabajo creativo y sobre todo lo he hecho en la Corporación, eso implica que la Corporación Colombiana de Teatro tiene un trabajo particular de creación artística y de acercamiento a los conflictos sociales y políticos que vive el país, o sea no es solamente un grupo de teatro en el cual se representan obras o se crean obras que se llevan al público, se presentan en la sala, sino que también hace un trabajo activo y político porque nos pensamos también no solo como artistas sino como seres políticos que a partir del arte podemos hablar de lo que acontece en nuestro país.	

Entonces, participar en Antígona: Tribunal de Mujeres tiene como antecedente todo esto que hemos hecho en la Corporación a través de los performances, que han sido muy representativos y muy recordados también, donde se han tomado las plazas, como la plaza de Bolívar, donde han participado más de 300 mujeres, o sea, tiene como un récord de trabajos desde los performances que se han hecho durante estos años.

Antes de hacer Antígonas hicimos una obra que se llamó Huellas: Mi cuerpo, Mi casa. Es una beca de creación que se ganó la maestra Patricia Ariza, en la cual participábamos artistas y víctimas del conflicto en Colombia, éramos aproximadamente unas 90 personas, trabajamos en conjunto para la creación de esta obra, en esta obra participaban también las madres de Soacha y antes de Huellas se hicieron una serie de performances donde las madres de Soacha llegaron a la Corporación y desde ahí empezó el vínculo con ellas, también en Huellas, estaban en víctimas de la UP, estaba Mayra López, que es una compañera estudiante de la Universidad de Sucre, que fue víctima de un falso positivo judicial, ella fue acusada de rebelión y terrorismo, estuvo presa durante un año en Cartagena, ella también hizo parte de Huellas y aparte de ser una activista estudiantil Mayra es una cantante y compositora de música tradicional del Caribe sobre todo el Bullerengue, es decir, muchas de las compañeras que estuvimos en este proceso, llegamos a trabajar a la creación de Antígona: Tribunal de Mujeres.

Antígona: Tribunal de Mujeres, nace como una creación donde Carlos Satizábal, nuestro director aplica a una beca para IDARTES, en la que intenta reunir o quiere hacer un trabajo donde tomamos el mito de Antígona, la tragedia de Antígona, la mujer que quiere enterrar a su hermano Ulises por encima de las leyes de los hombres o de los argumentos que Creonte como Rey de Tebas quiere dar como represalia para que la gente no se rebele contra su reinado y Antígona como hermana quiere darle sepultura a su hermano que ha quedado insepulto y queda como comida para aves de rapiña que acabarán con su cuerpo y sobre todo Antígona quiere honrar las leyes divinas que están por encima de las leyes del hombre, eso es para mí muy importante y vemos cómo esa Antígona de las tragedias, esa Antígona de la Grecia, también está presente en nuestra realidad social, en lo que pasa en Colombia.

Podemos escuchar en muchos testimonios como de las masacres quedan los cuerpos expuestos y no permiten que sean enterrados, tantas mujeres que han buscado a sus hijos, como las madres de Soacha, por ejemplo, es un caso concreto, ellas han buscado a sus hijos para poderlos enterrar en un rito, en este caso para una sepultura cristiana, entonces empezamos a darnos cuenta esas relaciones que existen entre ese mito y la realidad social que vivimos en Colombia y como podíamos traer o aterrizar esto en este contexto, por eso las madres de Soacha se convierten en unas Antígonas en busca de sus hijos ya no en busca de su hermano, pero si en busca de sus hijos.

Las mujeres víctimas de la UP también están buscando de alguna manera, no enterrar sino poder tener una reparación a los hechos que ellas han vivido como víctimas del conflicto donde les han desaparecido a su familia, a sus esposos, esto nos ayudó a conjugar el tipo de la tragedia con los testimonios de viva voz de estas mujeres que han sufrido el flagelo de la desaparición forzada en Colombia.

Para esto, Carlos escribió unas escenas que tienen que ver con la parte de la tragedia, hizo una versión con la Antígona del mito para unirla con las actrices que llegaron a trabajar con nosotros, como Luz Marina, María Sanabria, Fanny y Mayra, con ellas empezamos un trabajo que se basaba en sus testimonios, en que ellas nos contaran como ha sido todo este proceso, que fue lo que paso y a partir de ahí empezamos a ensamblar la obra.

Entonces, eso no estaba escrito, los testimonios, lo que ellas nos narran, eso no lo escribió Carlos, eso no estaba contemplado de qué manera va, sino cada una fue dándole paso a esa creación de esos cuadros que cada una representa.

Carlos utilizó algo que me pareció muy importante y que nos ayudó muchísimo y es: cómo cada una de ellas podría contarnos a través de un objeto un momento emotivo, de su hijo, de su familiar, de su compañero o amiga desaparecida, entonces, a partir de esos objetos fue que empezó a surgir este testimonio o esta narración que cada una de ellas hace.

Luz Marina, María y Lucero, ellas son las tres madres de Soacha, trabajan en la obra o estuvieron en el proceso de creación, porque ahora María esta en Suecia, ellas nos trajeron objetos de sus hijos, Lucerito por ejemplo, trajo una camisa de su hijo, Luz Marina trajo, la colección de carritos, el muñequito que representa a su tío, el muñequito negrito que le dice "amigo achocolatado", la biblia que era muy importante para su hijo Farid, con estos elementos empezaron a hacer esa narración o lo que ellas querían que salieran fuera posible y esos elementos también empezaron a hacer parte del montaje plástico y del montaje en sí de la terminal de mujeres y con eso fuimos haciendo la obra y poco a poco, entonces fuimos mezclando estos testimonios que surgieron de ellas, fue un trabajo netamente de montaje y los cuadros que se habían escrito en un principio para el mito de Antígona.

En esa unión hay algo muy importante, pero, ¿Cómo hacíamos para amalgamar estos dos? tanto lo teatral que lo representábamos las actrices, en este caso somos tres, con los testimonios de las compañeras, coincidencialmente o el universo, en ese tiempo nos trajo a un gran bailarín, uno de los mejores bailarines de la danza contemporánea de Latinoamérica que es Wilson Pico, Ecuatoriano, uno de los mejores coreógrafos de Latinoamérica en la danza contemporánea, a Wilson, Carlos le contó el trabajo o el experimento que estábamos haciendo de esta creación y se interesó mucho, con él logramos hacer lo que nosotros llamamos coros, que son las danzas que dan como esa unión entre los testimonios y el trabajo teatral.

Las señoras, nuestras compañeras, no tenían conocimiento avanzado en la danza, habíamos tenido algunos elementos cuando hicimos Huellas porque también es un trabajo que implicaba cierto rigor coreográfico, montar unas coreografías entre todos, o sea, entre mucha gente, había unos elementos que ellas ya tenían apropiados, Wilson a partir de eso empezó a crear una serie de movimientos muy simples pero que encerraban como esos coros danzados que articulan este proceso creativo.

2.2. **PAA:** Ángela, respecto del proceso creativo, quería preguntarte ¿Cuánto tiempo duro ese proceso creativo?

Respuesta:

AT: En este momento yo no podría dar una fecha específica, Luz Marina si lo tiene muy claro "empezamos en el 2013, en el mes de no sé qué", yo me acuerdo que la estrenamos, o sea, nuestro primer ensayo general con público donde invitamos a muy pocas personas fue hacía marzo y creo que la obra la presentamos como el 08 de marzo del 2014, si no estoy mal.

PAA: ¿Fue la primera que presentaron a público?

AT: Si, coincidió con una crónica que hicieron en el espectador muy bella -no sé, si la tengas, es de Nelson Fredy Padilla- que habla del proceso de creación de Antígona y como las madres de Soacha y víctimas de la UP, hacen parte de ese trabajo artístico, ahí fue la primera vez que esto se dio a conocer en un medio informativo y fue muy interesante y fue como a la par y ahí empezó ya la obra a circular y yo ni siquiera sé cuántos años llevábamos si te soy honesta, o sea, no me gusta tener como esas fechas presentes pero llevamos muchos años presentando la obra en lugares donde nos lleven, lugares donde nos digan allá la presentamos.

2.3. **PAA:** ¿cuál fue tu rol en esta obra? es decir, de los textos secundarios se pude extraer que la participación es amplia, fuiste actriz directamente de la obra, participaste en la creación del montaje y los textos, asistente de dirección y producción, pero, quería saber desde la parte emocional y profesional ¿Qué apoyo emocional y qué apoyo profesional o qué aportes específicos crees que fueron los que contribuyeron a que efectivamente fuera una obra colectiva?

Respuesta:

AT: Yo creo que fue fuerte porque nosotras las actrices, tenemos un bagaje y podemos controlar, crear y representar un personaje y jugar con eso, pero, cada vez que escuchábamos a nuestras compañeras era demasiado doloroso, creo que ahí entendimos que todas somos Antígonas, o sea, escucharlas a ellas era como si a nosotras mismas nos hubiera pasado eso que ellas estaban

narrando. Me acuerdo que todo el proceso de creación fue muy fuerte y ellas eran las que nos alentaban, nos daban fuerzas para seguir.

Lo que habían pasado, todo lo que han atravesado, es de no creer, se sale un poco de la realidad.

Vivimos en el siglo XXI pensamos que tenemos un mediano conocimiento de los derechos, somos personas civilizadas, que no quisiéramos atentar contra los otros, pero, en este país parece que no importa, lo importante siempre ha sido o fue acabar con un partido político o silenciar, no lo había nombrado antes, pero, además de las compañeras también tomamos un caso que es el colectivo de abogados José Albear y toda la persecución política que le hicieron a su presidenta, a Soraya y que esto siga pasando, que pasen estas cosas en este momento en pleno siglo XXI, eso no puede ser, ¡¿qué clase de seres humanos somos?!

Entonces, escucharlas a ellas es duro, porque no nos estaban contando mentiras, estaban contando su verdad, entonces eso fue muy fuerte, demasiado doloroso y que nos afectaba de igual manera que a ellas y eso fue creo yo lo que llevo a que esa relación creativa humana, se diera con tanta fuerza, durante todo el proceso de creación pues tratando también de darles animo, pero, ellas eran las que nos daban ánimo, o sea como que era muy nuevo también para nosotros, pensar ¿hasta donde una persona , una mujer, una madre, una hermana, una amiga puede soportar tanto dolor? y nosotras las ayudábamos desde la parte profesional, ayudarlas a estar en el escenario, cómo hablar, cómo darle ese apoyo técnico o desde la profesión teatral, pero, durante el proceso fue muy duro.

Cuando empezaron las funciones seguía siendo duro y nosotras nos partíamos mucho, o sea, atrás de la escena escuchándolas a ellas era súper doloroso, pero teníamos que salir a la escena y seguir con la obra, fue el primer año difícil, por eso, mientras aprendiamos a controlar las emociones.

Ellas cuando estaban en escena muchas veces se partían, volvía el dolor, volvían a recordar lo que pasó y era muy difícil, entonces resultábamos todas llorando, yo me acuerdo que en una función de las primeras que hicimos Luz Marina empezó a hablar y empezó a llorar, hablaba y lloraba.

PAA: Es demasiado impactante Angela.

AT: Han pasado tantos años y ellas todavía… (llora)…

PAA: Demasiada carga emocional.

AT: Mira, han pasado muchos años y seguimos dando la obra no es que se haya hecho y la dejáramos de dar, pero, es muy fuerte y Luz Marina se partió, yo no sé quién de todas nosotras se acercó a Luz Marina y la abrazó, cada una paso a abrazarla eso hizo que pudiéramos continuar, que ella pudiera continuar y nosotras pudiéramos continuar, esas cositas al principio fueron muy difíciles pero lo logramos sortear, creo que esa unión y esa energía que se dio o que nos dio la obra, hizo que pudiéramos seguir y acompañar, siempre de la mano con ellas tramitando ese dolor que se convirtió en algo nuevo para nosotras, es algo que uno podría decir que un artista se va a sentir así si ese es tu oficio, pero, si afecta y mucho, creo que esta clase de teatro hace que crezca uno como artista y los artistas que transitan por este lado puedan sentir lo que ha pasado, puedan acompañar y podamos buscar que esto tenga otra perspectiva, que no se quede solo en palabras sino que impacte en la gente ¿no?.

2.4. **PAA:** Muchas gracias por esa respuesta. En este sentido, quería que, a través de palabras o acciones, me describieras -sacando la herramienta del objeto emocional- ¿qué otras herramientas utilizaron para lograr que esos delitos y hechos victimizantes fueran relatados por las mismas víctimas en la obra de teatro?

Es decir, a través de acciones o verbos puedes describir conforme tu pericia, ¿qué herramientas utilizaron para transformar ese dolor en una obra de teatro?

Respuesta:

AT: Hay algo que no he nombrado y es el video, en esta obra juega un papel muy importante y se vuelve también un personaje dentro de la obra, entonces, ¿qué hicimos?

Utilizamos diferentes elementos, objetos para contar los testimonios, para contar las historias, objetos que ellos mismos trajeron, nosotros las actrices también utilizamos objetos, por ejemplo, utilizo un zapato, mi elemento es un zapato, Lina utiliza las yerbas, las yerbas y las flores con las que ella hace su última escena, entonces, esos elementos son los que nos ayudaron a darle -en el caso de las actrices- identidad a nuestros personajes, ellas, las señoras, nuestras compañeras, cada una tenía su objeto, la camisa, Luz Marina su muñequito, María su grupito de cositas de su hijo, Mayra una gaita, Orceni rosas amarillas y Fani el cuadro de su papá.

Otro elemento son las danzas, la coreografía, fue la que nos ayudó a dar unidad, a través de estos coros danzados que encontramos,

También el video ¿por qué lo nombro? si pensamos en el caso de Soraya cuando hicimos todo el proceso de investigación que realizamos con Dora Luz quien nos presentó ese caso, y podimos tener acceso a la recopilación de las pruebas, eso nos ayudó a armar el cuadro o la escena, porque ahí está los documentos que hablan de la operación Transmilenio, está la nota de amenaza que le enviaron a Soraya, está la foto de la muñeca que le enviaron, esta todo el archivo sobre el

caso, también en el caso de Fanny. Utilizamos el video para buscar las fotos de la familia que fue asesinada, de su papá, de sus hermanos, de su cuñado, o sea, demostrar su caso, en el caso de Orceni utilizamos el video para su esposo, su compañero fue desaparecido, era militante de la UP.

Pero también lo utilizamos para hablar de todas las personas que militaron en el partido y que fueron asesinados, las exterminadas, como Bernardo, Jaramillo, como Jaime Pardo Leal y muchas y muchos que durante muchos años el Estado los eliminó, los desapareció y nunca se supo nada de ellos, entonces, el video para mi es un elemento muy importante para la construcción artística de este proceso teatral.

2.5. **PAA:** Desde su perspectiva ¿qué elementos de creación colectiva no están presentes o faltaron en Antígonas: Tribunal de Mujeres por la particularidad del caso?

Es decir, el método de creación colectiva es un método artístico, pero, estaban trabajando con víctimas, testimonios reales y un alto porcentaje de verdad, en este sentido ¿qué elementos del método colectivo no pudieron ingresar a la obra por la carga emocional que tiene la misma?

Respuesta:

AT: Tendríamos que detenernos analizar el método de la creación colectiva, en este momento no podría decirte que quedo por fuera, hicimos una motivación, Carlos fue el que gestó esa idea, pero, la cultivamos entre todos y creamos la obra desde esa motivación, desde esa idea inicial empezamos un proceso de indagación propio de la creación colectiva, luego, llevamos eso a escena, que son las escenas tanto teatrales como los testimonios, analizábamos ese proceso como se hace en la fase de análisis e improvisación, buscamos las estructuras o las líneas temáticas que estaban presentes, que fueron muy claras.

Yo creería que a grandes rasgos utilizamos prácticamente todo el método. Eso si, el Teatro la Candelaria es pionero y crea este método de la creación colectiva, donde la creación demora 2 años a 3 años porque eso tiene un proceso riguroso y detallado de cada una de las fases que corresponde al proceso de creación. Nosotros no nos demoramos 3 años, pero, se podría decirse 4 meses, 5, 3, no lo recuerdo, es que no recuerdo el tiempo de creación exactamente.

Pero, yo creería que de alguna manera esta todo ahí, incluso música, además, hay algo que tiene la creación colectiva y es cuando la obra se lleva a escena, ahí no termina, la obra se sigue creando, se sigue creando en el escenario, eso permite la creación colectiva, nosotros fuimos acomodándonos a ese proceso que se daba en la escena y que seguía en esa construcción.

Entonces, a grandes rasgos considero que no quedo nada por fuera, pero, probablemente si, una persona que esté estudiando detalladamente la creación colectiva me puede decir; le falto tal y

tal cosa y puede tener toda la razón, es un método que se trabaja en la corporación, trabajado con Tramaluna. Entonces tratamos de aplicarlo y pues creo que ahí está.

2.6. PAA: ¿considera que el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima y ofensor en un escenario jurídico o judicial?

Es decir, ¿crees que estas herramientas del método colectivo que se implementaron en esta obra de teatro pueden ser útiles para crear diálogos o iniciar diálogos entre las víctimas, los ofensores de los delitos, el Estado y la sociedad?

Respuesta:

AT: Si, creo es posible, el teatro o las manifestaciones artísticas son una manera de expresión que dan cabida a todas las partes, se puede utilizar para imponer los diferentes puntos de vista, creería que puede jugar un papel importante en la justicia, en la reivindicación, será difícil, no va ser fácil, pero, si hay disposición, creo que se podría lograr, hablar de la verdad, es muy fuerte y complejo, pero yo creo que sí.

2.7. PAA: ¿considera que el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?

Respuesta:

AT: Pues satisface, yo no sé si la palabra, del verbo satisfacer porque satisfacer es llenar un vacio, darle placer a algo -vamos buscar el significado de satisfacer-. Pero, si creería que ayuda a un proceso de verdad primero que todo, un proceso para las personas que han sido víctimas, terapéutico es una palabra que tampoco me gusta mucho, pero si ayuda a sanar, a contar lo que les ha pasado, eso es muy importante, por ejemplo, a través de la obra, eso lo digo porque mis compañeras me lo han expresado y lo expresan cuando hacemos los foros, que al principio hablar de esto era muy fuerte para ellas en cada uno de sus casos, pero, poco a poco, ir contando, hablando, sacando, expresando y diciéndoselo a la gente que esté en el público o a ese tribunal imaginario, les ayudó a un proceso interno de sanación, si, es muy complicado, puedo estar diciendo palabras que pueden jugar en contra.

Entonces, trato de buscar como armar las frases de la mejor manera para no decir mentiras, ni nada de esas cosas, pero, yo siento que, les ha ayudado mucho a entender y a sanar esas heridas internas que tienen, también, creo que un poco nos pasa a todos culparse uno cuando pasa algo muy fuerte, piensa que el culpable es uno, y yo creo que el hablar, el hacer esos testimonios, el hacer la obra, eso ayuda a entender que no, que tampoco es su culpa, que hay unos factores externos que están identificados, entender quiénes por acción u omisión son los culpables de lo que les ha pasado, creo que es muy importante, creo que el arte también ayuda a eso, pienso que es un poquito como a tomar distancia, como a entender ese panorama, ese panorama global que marca todo este proceso y toda esta historia de conflicto que ha arrasado una cantidad de gente, gente que ya no está, no sé, es que es complicado.

PAA: ¿Creerías que les permite a las víctimas contar su versión y su verdad? ¿sí?
AT: Sí (…) con Luz Marina te va quedar eso súper chévere porque ella obviamente te va a ampliar el panorama, va ser bien interesante, Luz Marina es un gran ejemplo de cómo el arte pueda ayudar a entender lo que pasa, lo que está detrás de estos hechos victimizantes, armar el panorama general, el contexto, o sea, ¿quiénes son los que han pasado estos crímenes tan atroces? ¿quiénes son los verdaderos culpables?, o sea, ya no se trata de decir fue fulanito, sino lo que está detrás de eso ¿qué cobija esas órdenes? yo por eso digo que Luz Marina es un caso concreto, es una víctima, obviamente lo es, como muchos en este país, pero que no piensa en que es uno el culpable, sino que se da cuenta de la magnitud que encierra todo lo que ha pasado, y entender por qué ella o esa familia, o esa persona se han convertido en una víctima más del país, y eso lo ha hecho el arte.

PAA: Increíble, que por medio de esta obra de teatro y muchas más otras se pueda lograr eso. Es una especie de juicio artístico o poético que hace la misma sociedad a la magnitud del problema y desde mi perspectiva ese es el valor del arte, es la voz de las personas hacia el Estado para que hagan algo.

AT: Tal cual, por eso, hay otro punto importante en la obra que no lo había mencionado y es el tribunal, el público, juega un papel muy importante.

PAA: Ok, uno como espectador de la obra, se da cuenta que le están hablando a uno, o sea, uno es participe de la obra, bueno, pues así yo lo sentí las veces que fui a ver la obra, a veces sucede que esa línea entre espectador y el teatro se queda dividida, pero creería que ahí uno es participe de la misma, no sé.

AT: Si, y el público pues ya definirá que posición toma.

PAA: Exacto, esa es la cuestión, el público definirá qué determina.

AT: Acá se le están presentando los hechos ustedes decidirán.

ANEXO 7 DESCRIPCION POBLACION 3

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ENTREVISTA DIRECTA
INSTRUMENTO 1	DESCRIPCION DE POBLACIÓN 3
1. POBLACIÓN:	ACTRIZ Y PARTICIPE EN LA CREACIÓN DEL MONTAJE Y LOS TEXTOS DE *ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.* INTEGRANTE FUNDADORA DEL COLECTIVO MADRES DE SOACHA.
2. EDAD:	50 años en adelante.
3.GÉNERO:	Femenino.
4.CONTEXTO GENERAL:	*"Antígonas Tribunal de mujeres* es una creación colectiva de Tramaluna Teatro, 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 victimas de montajes judiciales y encaramientos injustos". *MUSEO DE LA MEMORIA. (2014). Recuperado de:* http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/antigonas-tribunal-de-mujeres/
5.UBICACIÓN:	Bogotá D.C.
6. CANTIDAD DE PERSONAS:	1.
7.CARACTERÍSTICAS GENERALES:	Actriz en Antígonas: Tribunal de mujeres. El 18 de enero de 2008 su hijo Fair Leonardo desaparecio, en septiembre de 2008 lo encontraron muerto en una fosa común en Ocaña-Norte de Santander, la fiscalía le indica que su hijo era jefe de una organización narcoterrorista, ella mostrando la

	historia clínica de su hijo, indica que tenía una discapacidad mental, por ello, esto no podía ser verdad. Desde esta fecha inicia su lucha. Es integrante fundadora del colectivo Madres de Soacha y defensora de los DDHH. Entre 2008 y 2010 se registraron 19 desapariciones de jovenes en Soacha, por ello, las madres de estos jovenes se unieron en un colectivo para luchar juntas por su derecho a la justicia. Desde el 2010 hasta 2014 estas mujeres protestaron semalmente en la Plaza Central de Socha. Información obtenida de: https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/cronicas/cronica-luz-bernal/index.html
8.JUSTIFICACIÓN:	a. Como actriz de la obra teatral podrá aportar al objetivo principal de la investigación señalando más allá de los hechos victimizantes relatados en la obra, cómo fue el proceso de creación colectiva y qué herramientas especificas se utilizó. c. Como defensora de los DDHH se conocerá su experiencia y aportes para aplicar el metodo colectivo en el teatro como herramienta de justicia restaurativa.
9.BIBLIOGRAFÍA:	Satizábal, C. (2015). *Memoria poética y conflicto en Colombia – a propósito de Antígonas Tribunal de mujeres, de Tramaluna Teatro*–. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 250-268. Howard Zehr. *El pequeño libro de la Justicia Restaurativa.* Good Books. Estados Unidos, 2007.
10.WEBGRAFÍA:	https://www.youtube.com/watch?v=OPR5UC17At0 https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/cronicas/cronica-luz-bernal/index.html
11.OBSERVACIONES:	N/A
12. FECHA DE DISEÑO:	31 de agosto de 2020
Elaborado por Investigadora Principal – Paula Asprilla.	

ANEXO 8 JUSTIFICACION Y CUESTIONARIO POBLACION 3

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	ACTRIZ Y PARTICIPE EN LA CREACIÓN DEL MONTAJE Y LOS TEXTOS DE *ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.* INTEGRANTE FUNDADORA DEL COLECTIVO MADRES DE SOACHA.
INSTRUMENTO 2	JUSTIFICACION Y CUESTIONARIO PARA LA POBLACION 3
1. PRELIMINARES	
1.1. Presentación del entrevistador.	
1.2. Presentación de la investigación y firma del consentimiento informado.	
1.3. Presentación e identificación del entrevistado.	
2. PREGUNTAS	
2.1. ¿Por qué decidio participar en Antigonas: Tribunal de mujeres?	Conocer la historia detrás de la lucha de social de Luz Marina. Identificar qué necesidades presentó y cómo la obra de teatro contribuye a satisfacerlas.
2.2. ¿Cuál era su aspiración, finalidad o pretensión social con la obra de teatro?	Establecer cuáles son los objetivos sociales principales de Antígonas: Tribunal de mujeres y su posible relación o no con la justicia restaurativa.
2.3. ¿Cómo fue su proceso de participación en la obra de teatro?	Saber cada una de las etapas de la obra de teatro y así poder determinar cuáles son relevantes e imprescindibles en un dialogo de justicia restaurativa.
2.4. ¿Cuáles herramientas utilizo para transformar su dolor e impotencia en arte y comunicación?	Analizar qué herramientas artísticas y personales son útiles para lograr que las víctimas dialoguen sin temor respecto de los delitos cometidos y se empoderen como persona de su dialogo.
2.5. ¿Considera qué el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?	Saber a partir de su experiencia que tan útil considera el teatro como herramienta o puente de comunicación entre víctima y ofensor.
2.6. ¿Considera qué el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?	Establecer si el teatro colectivo puede ser una herramienta útil para lograr la finalidad principal de la justicia restaurativa
3. CIERRE	

3.1.	Agradecimientos
3.2.	Despedida
Elaborado por Tesista – Paula Andrea Asprilla Arriaga.	

ANEXO 9 TRANSCRIPCION ENTREVISTA POBLACION 3

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO	APORTES DEL TEATRO COLECTIVO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA	ENTREVISTA A ACTRIZ Y ARTISTA DE ANTIGONAS: TRIBUNAL DE MUJERES.
INSTRUMENTO 4	TRANSCRIPCION ENTREVISTA POBLACION 3 00:59:37
INVESTIGADORA: Paula Asprilla Arriaga (Tesista) (PAA).	
ENTREVISTADA: Luz Marina Bernal (actriz y participe en la creación del montaje y los textos de *Antígonas: tribunal de mujeres.* Integrante fundadora del colectivo Madres de Soacha) (LMB).	
PRELIMINARES:	
PAA: Buenas tardes Luz Marina, soy estudiante de pregrado de derecho de la universidad Externado de Colombia, actualmente estoy realizando la tesis "Aportes del teatro colectivo a la justicia restaurativa en el marco del Acuerdo Final de Colombia" con la Profesora Yolanda Sierra. En este sentido, primero, podría hacer una manifestación expresa del consentimiento informado. Acá comparto en pantalla el consentimiento informado para que lo leas y lo tenga presente. Quería preguntarle ¿me autoriza a grabar esta entrevista? **LMB:** Si señora puede hacerlo.	
1. PREGUNTAS	
1.1. En este sentido quería preguntarle ¿quién es usted?	
Respuesta: **LMB:** Mi nombre es Luz Marina Bernal Parra, soy madre de Fair Leonardo Porras Bernal joven de 26 años de educación especial, desaparecido el 8 de enero de 2008, asesinado por el Ejército Nacional de Colombia, brigada móvil 15 en Ocaña – Norte de Santander. Soy reconocida como una madre de Soacha.	
1.2. ¿Por qué decidió participar en Antigonas: Tribunal de mujeres?	
Respuesta: **LMB:** Bueno, yo le contaría más bien, cómo llegue al teatro. Mi hijo, fue desaparecido el 8 de enero del 2008, el duró desaparecido 8 meses y a los 8 meses lo pude identificar en Medicina	

Legal, donde se encontraba en una fosa común en Ocaña, Norte de Santander. El hizo parte o hace parte de las ejecuciones extrajudiciales, mal llamados, 'Falsos Positivos', hechos ocurridos por las Fuerzas Armadas de Colombia, específicamente el Ejército Nacional.

Bueno cuando yo empecé a denunciar ampliamente lo que había pasado con mi hijo y ya había viajado a Ocaña, Norte de Santander para traer su cuerpo, ya los medios de comunicación empezaron a entrevistarnos porque realmente no soy la única madre de Soacha, somos 16 casos directamente de Soacha y 4 de Bogotá.

Resulta que Álvaro Uribe Vélez en el 2009 nos cerró los medios de comunicación para que ellos no nos ayudaran a difundir la problemática y sobre todo la responsabilidad que tenía el Ejercito en estos casos. Al cerrarnos las puertas de los medios de comunicación entro Patricia Ariza y Carlos Satizábal a abrirnos las puertas del teatro y para nosotros fue una puerta fundamental porque podríamos ver que, desde el arte también se podía denunciar lo que había pasado, así que empecé a trabajar con el teatro la Candelaria y con la Corporación de Teatro en agosto del 2009.

El 25 de noviembre de 2009 participé en el primer performance que se realizó con 350 mujeres, mujeres en la plaza reclamando sus derechos '¿dónde están nuestros muertos?, ¿dónde están nuestros desaparecidos?, ¿Qué paso con ellos?' y luego en el 2010 'Las 100 Manuelas', en el 2011 y 2012 'Pasarela', en el 2013 'Huellas', en el 2014 surge la creación de 'Antígonas: Tribunal de Mujeres' por un proyecto que sale de IDARTES, la fusión entre actrices profesionales y víctimas. De ahí, Carlos Satizábal había venido a mi casa a firmar un documental y él se dio cuenta que yo tenía las cosas de mi hijo intactas y de ahí entonces me invito a participar en 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', y ahí es donde conformamos el grupo de 2 sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, 3 madres de Soacha y una chica Maira que es una líder social condenada por rebelión y terrorismo y entonces en la cárcel conoce a una chica, salen en libertad al año y la chica es desaparecida, entonces, Maira le compone una canción. Así empiezo yo a iniciar el teatro con el apoyo de Patricia y Carlos Satizábal.

1.3. ¿Cuál es la aspiración, finalidad o pretensión social de la obra de teatro?

Respuesta:

LMB: Bueno, realmente yo creo y estoy convencida que el arte para nosotros como víctimas está jugando un papel fundamental porque nosotras mismas podemos hacer una denuncia amplia, directa, sin que nadie nos entorpezca esa denuncia porque hemos visto que las entrevistas de los medios de comunicación tienen un monopolio muy grande por parte del Gobierno y a ellos no les conviene que el medio de comunicación salga a estigmatizar a las fuerzas públicas, entonces, como los medios de comunicación tienen un protocolo, un punto hasta donde pueden denunciar.

Entonces, el teatro para mí ha sido uno de los sitios fundamentales donde puedo denunciar ampliamente lo que le pasó a mi hijo, puedo llegarle a las personas para que entiendan que en Colombia si hay una política sistemática, si hay un conflicto armado interno, el que nos han negado toda la vida. Pienso que este apoyo que da el arte o que nos da el teatro de la Candelaria y sobre todos nuestros directores que nos orienten como debemos hacerlo creo que es una forma de hacer también la catarsis, el dolor que nosotros llevamos adentro y podérselo compartir a todas las personas.

PAA: Entonces, la aspiración que ustedes tienen es ¿denunciar o difundir los hechos?

LMB: Si, poder visibilizar la problemática de la voz directa de nosotras mismas.

1.4. ¿Cuáles herramientas utilizó para transformar su dolor e impotencia en arte y comunicación?

Respuesta:

LMB: Bueno, en un comienzo realmente fue muy duro, muy difícil, muy triste, porque no sabíamos cómo hacerlo y cómo contar y volver a contar la historia tal cual pasó.

Entonces, fue una forma que encontramos de nosotras hacer un trabajo físico y psicológico con el arte, y como dije anteriormente empezamos a tejer la catarsis del cuerpo y eso nos ha permitido cada día superarnos más, y a hablar con más tranquilidad. Definitivamente pienso yo que el arte para nosotras, cualquier arte ya sea el grafiti, el bordado, la poesía, la música, el teatro nos ha permitido primero plasmar una realidad de lo que nos pasó y segundo también unirnos a otras víctimas que han vivido la situación de pronto similar a la de uno o más terrible que la de uno. Pienso yo que eso nos ha servido más bien como una terapia psicológica digámoslo de esa manera, entonces nos ha permitido poder ser menos vulnerables en el dolor.

PAA: En este sentido quería hacerle una pregunta. Usted dijo 'tejer' ¿este tejido que iba desarrollando para liberar el dolor fue en medio de la obra de teatro Antígonas, o fue un mecanismo que utilizó antes o lo hacían también como para crear el guión?

LMB: Bueno, cuando nosotros decimos 'tejer' puede ser varias clases de tejidos, tejer relaciones entre las mismas víctimas podría ser, lo otro podría ser como tejer y construir Antígonas con otras clases de problemáticas que pues uno piensa que uno es la única víctima que existe en el país, porque cuando uno tiene un desconocimiento total ignora que hay desaparición forzada, que hay violaciones sexuales a mujeres, niñas, niños y adolescentes, tortura, genocidios, masacres, secuestros, desplazamientos, reclutamiento de menores, feminicidios, uno ignora todo eso. Entonces cuando uno empieza en una obra de teatro como la que nosotros creamos Antígonas, empezamos a tejer con otras víctimas o a entender también que la problemática es amplia y que realmente esto lo tenemos que tejer entre todas. Pero también el arte… digamos

nos sentamos a tejer, a bordar, que es otra clase de tejido, pero también junto con otras víctimas, a medida que vamos tejiendo y bordando vamos contando cada una de las historias, porque la una dice "en 1985 a mí me desplazaron de mi territorio" y nosotras vamos tejiendo al son de lo que la persona va contando de su territorio y la otra dice "si cuando a mí los grupos armados me violaron, o violaron a mi hija entonces nos obligaron a salir del territorio", es otra clase de tejido. Yo creo que aquí en Colombia estamos tejiendo por medio del arte, tanto de costura como el arte en si en la parte del teatro, o el tejer el arte en su danza contemporánea, en fin, hay muchas diferentes formas de tejer.

1.5. ¿Considera qué el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?

Respuesta:

Bueno, yo sí creo que el teatro o el arte puede jugar un papel fundamental. Es lo que estamos haciendo nosotras las víctimas en este momento utilizando para el proceso de paz, porque tenemos dentro del teatro de la Candelaria chicas Farianas que duraron muchos años con las armas en las manos, recorriendo el país vulnerándoles los derechos a muchas personas, pero no porque ellas quisieron, sino que las circunstancias, los mismos Gobiernos se encargan de que las personas no les queda otra oportunidad sino coger las armas. Con esto no estoy justificando lo que hicieron las FARC, ni nada de eso, sino que analíticamente y lo que yo he podido entender, leer y estudiar, es eso. Los gobiernos anteriores obligaron incluso a los campesinos a coger las armas porque les arrebataron sus territorios y ellos fue la única forma que encontraron y ahí fue creciendo la insurgencia, y muchos grupos al margen de la ley, porque tenemos que reconocer que en Colombia no hay oportunidades para las personas, ni de educación, ni de un trabajo digno, ni de una salud, ni de un techo, ni el derecho a vivir dignamente en el campo, incluso los mismos campesinos los obligan a abandonar sus territorios, sus tierras, sus cultivos y donde sus cultivos los han cambiado por cultivos ilícitos.

Entonces aquí hay un historial de porque surgen estos grupos armados, pero, también como el arte puede jugar un papel fundamental dentro de invitar a una relación y a un cambio diferente de país que el arte es el que estamos utilizando en este momento para el proceso de paz que esperamos que realmente llegue a un feliz término. Lo digo porque se creó también una obra en la cual fui invitada pero no podía en esa época porque tenía un compromiso con las mujeres refugiadas, exiliadas y migradas en Barcelona y no pude asistir en esa obra, pero, en esa obra se hizo una fusión entre exparamilitares, excombatientes de guerrillas, militares y víctimas.

Entonces sí creo que el arte puede jugar un papel fundamental dentro del diálogo y dentro de la sociedad y la gente del común pueden aportar realmente en estos temas, yo creo que el teatro es como una forma de dialogo, una forma de denuncia, pero, también es una forma de unión entre los pueblos, entre la sociedad, pero pues si tenemos que reconocer que hay mucha gente que es

enemiga del proceso de paz y quieren continuar con la guerra. Pero el arte en esa manera puede tejer cualquier relación con las personas.

1.6. ¿Considera qué el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?

Respuesta:

LMB: Realmente, Antígonas nos ha servido a nosotras, primero, para satisfacer y denunciar directamente los hechos ocurridos sin que nadie nos interrumpa, sin que nadie nos cuestione, sin que nadie nos diga "ustedes están mintiendo", lo hacemos directamente, por eso, se llama 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', porque el público que asiste a ver la obra, que es un público realmente diverso, hay gente a nivel nacional, internacional, estudiantes, ha habido jueces, han estado incluso miembros de la JEP y de la Comisión de la Verdad. Entonces, es como aquel real Tribunal que nosotros estamos denunciando ante ese Tribunal y donde cada asistente por su propia convicción puede juzgar esos hechos que realmente ocurrieron, pero, también es recuperar la memoria, aquella memoria que el país no nos permite realmente denunciar día a día o exigir día a día. Entonces, desde la obra podemos mostrar el genocidio de la Unión Patriótica que son más de 6528, los más de 10000 ejecuciones extrajudiciales, los falsos positivos judiciales universitarios, el desmembramiento y el señalamiento a los abogados que nos representan.

Sí creo que hay una satisfacción inmensa en la obra porque nos permite denunciar directamente aquellos responsables e invitarlos a cada uno de los asistentes que deliberen por si, o que es lo que está pasando o que es lo que esperamos realmente que suceda porque ahí se invita al público a que nos acompañe a que un proceso de paz realmente suceda, que sea estable y duradero. Entonces, yo sí creo que hay una satisfacción amplia respecto de lo que se está denunciando y respecto a lo que se está haciendo.

1.7. ¿cómo fue el proceso de creación colectiva?

Respuesta:

LMB: Bueno yo llevo 11 años con el teatro de la Candelaria desde el 2009 hasta la actualidad y mi proceso para Antígonas comenzó cuando estábamos en el 2013 acabando el performance 'Huellas'.

Huellas, es una obra que representa a todas las mujeres regionales víctimas del conflicto armado, donde allí los grandes terratenientes violaban a las mujeres, las desplazaban. Es una obra bellísima y de ahí es cuando surge la propuesta de IDARTES, el proyecto de IDARTES cuando nos reúnen Orseni, a Maira, a Fanny, a la señora Lucero, a la señora María, a Luz Marina Bernal, a Ángela Triana, a Karen Roa y a Lina, nos reúnen y nos dan la propuesta, y efectivamente en primera instancia Caros dice "bueno yo he ido a algunas de las casas de ustedes y ustedes tienen mucho material, muchas cosas bellísimas de sus hijos pues traigan cosas para mirar que vamos

a crear"; en un comienzo no teníamos ninguna idea, definitivamente no había nada, yo lleve 20 objetos de mi hijo y de ahí de esos 20 objetos se seleccionan y Carlos dice "bueno, esto es una obra colectiva, cada una va a hacer sus guiones o cada una va mirar que es lo que va a denunciar, es lo que ustedes han tenido que vivir el día a día, que yo con las actrices profesionales que son: Lina, Ángela y Karen miro que vamos a hacer". Por un momento, Carlos dice que le llama mucho la atención utilizar a Antígona de la época griega y entonces yo dije de todas maneras como nos han quitado la oportunidad de denunciar por los medios de comunicación, pues voy a denunciar ampliamente primero quien soy yo, quien era Leonardo, que él tenía una mentalidad de niño, quienes fueron directamente los responsables de la desaparición y del asesinato de él, luego cuando sale el presidente a señalar directamente a ellos diciendo que no se fueron a coger café sino con propósitos delincuenciales.

Todo esto lo reuní y lo separamos, luego empezamos a seleccionar los objetos muy cuidadosamente, que en mi primer monologo muestro su foto para que lo reconozcan, luego, señalo que él tenía un osito con que dormía, luego señalo que a él le fascinaba la gente negra, él era feliz y emocionado, él no sabía leer ni escribir, pero, el asistía a una iglesia, le regalaron una biblia y el por las tardes ojeaba la biblia, luego hablaba de sus colecciones que él tiene. Y bueno en el segundo que yo hago, muestro la ropa que tenía el ultimo día que él estuvo en la casa. Entonces pienso que al estructurar esto en un comienzo fueron casi 4 meses que nosotros no podíamos vocalizar, había mucho dolor en cada objeto, había un recuerdo muy grande, no solamente de parte de Luz Marina sino de la señora María, de doña Lucero, de Fanny, de Maira y pienso yo que ese dolor nos tocó aprender a manejarlo para poder realmente construir la obra.

La obra en un comienzo duraba casi 3 horas por la extensión de las palabras que nosotras decíamos, pero, también por el recuerdo de cada objeto, entonces, la obra era demasiado grande y ya cuando empezamos teníamos una idea construida de cómo iba a hacer, Carlos dijo "ahora tenemos que limpiarla, vamos a quitarle muchas cosas innecesarias y vamos a ir directamente al grano, como dicen" y empezamos a mermarle, a quitarle muchas palabras que eran innecesarias dentro de la obra, hasta que quedo de una hora, de una hora también vinculando la danza que hacemos dentro de cada monólogo.

Entonces, ahí empezamos la construcción, duro más o menos entre 4 o 5 meses este trabajo, y pues la obra, tengo que decir primero que es una obra bellísima, una obra muy triste, una obra que ha sido grandemente bendecida porque nos ha llevado a Quito, a México, a Canadá, a Estados Unidos, a Europa, es una obra que no ha caducado, sino que cada día la solicitan más.

La reacción de las personas en los diferentes países donde hemos estado y sobre todo personas refugiadas, exiliadas y emigradas en cada uno de los países, ellos sufren mucho porque les recordamos lo que ellos tuvieron que vivir y ellos sienten que los estamos representando dentro de la obra.

Ha sido una obra que no ha sido solamente el dolor para nosotras, sino, el dolor también para los asistentes, pero, también el dolor para las personas que han desconocido completamente el conflicto armado colombiano, entonces ha dejado marcado, ha dejado huella en cada final de función que nosotros hacemos, hacen una charla para poder esclarecer las dudas que hay dentro de las personas del público donde también nos preguntan: ¿cómo fue la creación?, ¿esto realmente es verdad?, ¿Cómo surgió la idea de crear Antígonas?

No solamente ustedes como universitarios se han imaginado o se han preguntado realmente cómo fue la creación, sino también los asistentes, entonces, no ha habido ninguna función que no se dialogue al finalizarla, porque yo creo que es importante que las personas asistentes también se vayan satisfechas, no solamente con lo que vieron sino con muchas preguntas de: ¿Por qué ustedes denuncian ampliamente?, ¿qué les genera el denunciar de esta forma?

Pienso yo que es satisfactorio para nosotros la creación de Antígonas y bueno yo creo que es una obra que no sabemos cuándo la vamos a despedir, porque siempre que hemos querido despedirla y hacer otra creación, ese día se nos quedan 100 personas por fuera, nos siguen contratando para otros países, por ejemplo, estamos programados otra vez para México, para Argentina, entonces, es una obra que nos ha llenado de satisfacción.

A pesar de lo dolorosa, también es una obra que nos ha enseñado a poder ver lo que sucede en el país, pero también poder asimilar y controlar el dolor que nosotros tenemos, pero, también es para invitar a todos los asistentes y a todo el país a que el arte también juega un papel fundamental dentro de nuestro proceso.

PAA: Usted menciona que duró 4 meses el proceso de creación y ¿cada cuánto eran las reuniones y de qué mes a que mes fue eso?, ¿cada cuánto ustedes se reunían a seguir con la creación colectiva?

LMB: Nosotros nos reuníamos cada 8 días, según la necesidad de la obra, porque había cosas que teníamos que reforzar más, a veces dos veces en la semana, cada 8 días, empezamos desde noviembre de 2013; noviembre, diciembre, enero, febrero y parte de marzo, 15 días de marzo, porque el pre estreno fue el 18 de marzo y el estreno fue el 20 de marzo del 2014, entonces teníamos que estar ahí.

Lo otro era que teníamos que ser constantes porque para poder manipular nuestros sentimientos, empezar a transformar el dolor en poesía y de esta manera fue que nosotras iniciamos y empezamos a construir Antígonas: Tribunal de Mujeres, 4 meses y medio.

1.8. ¿quién es Luz Marina actualmente?

LMB: Bueno, Luz Marina Bernal actualmente, primero, tengo que reconocer que es una mujer de descendencia campesina, soy boyacense, de Turmequé, Boyacá, mis padres y mis abuelos toda la vida fueron campesinos, toda la vida sembraron maíz, papa, arveja, frijol, cosechaban duraznos, manzanas, ciruelas, curuba, en fin.

Luego, Luz Marina contrae matrimonio el 18 de febrero de 1980, me vengo a vivir a Bogotá, mi hijo Jhon Smith nace el 28 de diciembre 1980, luego quedo embarazada de Farid Leonardo Porras y el 22 de septiembre de 1981, soy atropellada por un carro que desprende el cerebro de mi bebé, mi hijo nace el 22 de diciembre del 81, nació a los seis mes y de ahí le diagnostican meningitis, es una persona que dura 7 meses en estado vegetal, luego me lo entregan para que él muera en la casa, pero, Dios lo tiene destinado para que cumpla una misión en este mundo y la misión es que cuando él cumple 26 años, él es asesinado por el Ejército Nacional de Colombia, donde le imputan el cargo de ser un jefe de una organización narco-terrorista donde tengo que enfrentarme a decir ¿qué? ¿Cómo un joven de 26 años, un niño en un cuerpo grande, que tiene una mentalidad hasta los 8 años, que no sabe leer, no sabe escribir, no identifica el valor del dinero, tiene una discapacidad en su brazo y pierna derecha podría ser el jefe o pertenecer a un grupo al margen de la ley? luego le colocan un arma 9 mm en su mano derecha donde supuestamente atacó al Ejercito, pero, una persona que tiene una discapacidad en su brazo y pierna derecha de lógica que no puede manipular un arma.

Luz Marina después de durar 48 años ignorando que vive en un país con un conflicto armado y en el momento que le tocan a su puerta, le revientan la burbuja en la que vive, porque todo a su alrededor era su esposo, sus 4 hijos, pero, en el momento que desaparece, entra a un mundo totalmente desconocido y se da cuenta que en el país que vive no es el país al que estaba acostumbrada a vivir y se da cuenta que a su alrededor existen desapariciones forzadas, violaciones sexuales, torturas, genocidios, masacres, todo esto y es otro dolor grande, porque realmente porque reconocer que desconoce su país pues ha sido muy fuerte, por eso **yo parí a mi hijo para la vida, pero él me parió para la lucha.**

Es algo que yo asimilo así, porque en el momento que yo nazco nuevamente en este país desconocido, es volver a nacer y reconocer que desconoció toda una problemática y que ahora Luz Marina dona su vida por un país, dona su vida para luchar por los Derechos Humanos, donde tuvo que estudiar 6 años derechos humanos en el colectivo José Albear Restrepo, tuvo que estudiar un año de resolución 1325 – mujeres destejiendo la guerra tejiendo la paz, sobre todo lo de género.

De esta manera Luz Marina viene siendo reconocida como una líder social representando a un país con un conflicto armado muy fuerte y pues donde he tenido que viajar internacionalmente a más de 16 países, donde la tuvieron en cuenta para llevar las propuestas en los diálogos de paz a Cuba, donde fue postulada a un premio nobel de paz junto con el presidente de la república,

donde su trabajo de derechos humanos ha sido reconocido en diferentes países y bueno. Hoy en día no sabía que podía ser actriz y le tocó actuar para poder denunciar y llevar el proceso a un feliz término, donde luchó 5 años para que el proceso llegara a un feliz término, condenados los 6 militares, 1 mayor, 1 teniente, 1 cabo segundo y 3 soldados profesionales a sus 54 años, donde reconocieron en el proceso de su hijo como un crimen de lesa humanidad y que hoy desafortunadamente tengo que volver a empezar porque la JEP dejó en libertad a los militares hace 1 año y medio, esperando que ellos lleguen a decir libremente la supuesta verdad ante ellos, donde eso no va a suceder.

Hoy tengo que decir que representó a más de 10 000 familias en ejecuciones extrajudiciales y bueno he estado acompañando a más de 180 familias en el Magdalena Medio Caldense en la desaparición forzada, un año de trabajo, cerramos el proyecto este año, el 20 de febrero y entregamos esos informes a la comisión de la verdad, a la JEP y a la unidad de búsqueda donde la semana antepasada la unidad de búsqueda empezó a buscar los cuerpos óseos del Magdalena Medio Caldense y me siento satisfecha porque el trabajo que hicimos movió sentimientos y en este momento ya se han recuperado 26 cadáveres para entregárselos a sus familiares.

Me siento satisfecha que los trabajos que yo he realizado han dado frutos en diferentes partes.

ANEXO 10 TABLA DE CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS DE ANALISIS ATLAS TI

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO COLECTIVO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	TABLA DE CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS DE ANALISIS
INSTRUMENTO 5:	FORMULARIO CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS PARA ANALISIS DE ENTREVISTAS
PROGRAMA DE ANALISIS DE DATOS:	ATLAS TI 9.0

CRITERIOS	CATEGORIAS
A. DEFINICION JUSTICIA RESTAURATIVA	1. Justicia **alternativa** y participativa. 2. Encuentro entre la víctima, ofensor, comunidad y Estado. 3. Satisfacción necesidades de las partes. 4. Responsabilidad activa del ofensor.
B. PRINCIPIOS RESTAURATIVOS	1. Garantías procesales mínimas. **a. Derecho a la información.** **b. Derecho a ser escuchado.** **c. Participación.** **2. Igual participación.** **3. No dominación.** **4. Participación voluntaria.** **5. Responsabilidad activa.** **6. Control judicial.**
C. CARACTERISTICAS DE LA JUSTICIA RESTAURATIVA	**1. Diversidad de partes.** 2. Necesidades a atender. 3. Nuevas obligaciones. **a. Reparar integralmente.** **b. Restaurar concretamente.** **c. Restaurar simbólicamente.** d. Atender las necesidades de las víctimas. 4. **El proceso es un encuentro.**
D. NECESIDADES A SATISFACER EN LA JUSTICIA RESTAURATIVA	1. **Expresar sus emociones.** 2. **Poder y autonomía personal.** 3. **Poder contar su verdad.** 4. **Fortalecer habilidades y destrezas personales.** 5. **Empatía.** 6. **Oportunidades nuevas.** 7. **Transformación de la vergüenza.** 8. **Transformación personal.** 9. **Reintegración a la sociedad.** 10. **Reclusión temporal para quien sea necesario.** 11. **Validación**. 12. **Reivindicación**.

ANEXO 11 REPORTE ATLAS TI 9

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA DEPARTAMENTO DE DERECHO CONSTITUCIONAL PREGRADO EN DERECHO GRUPO DE DERECHOS CULTURALES: DERECHO, ARTE Y CULTURA	
PROYECTO:	APORTES DEL TEATRO COLECTIVO A LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN EL MARCO DEL ACUERDO FINAL
HERRAMIENTA ESPECÍFICA:	TABLA DE CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS DE ANALISIS
INSTRUMENTO 5:	FORMULARIO CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS PARA ANALISIS DE ENTREVISTAS
ANALISIS DE DATOS:	REPORTE ATLAS TI 9.0
1. Criterio: Características de la justicia restaurativa	

Categoría: Diversidad de partes. 3 Citas:

Cita 1: Él se dio cuenta que yo tenía las cosas de mi hijo intactas y de ahí entonces me invito a participar en 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', y ahí es donde conformamos el grupo de 2 sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, 3 madres de Soacha y una chica Maira que es una líder social condenada por rebelión y terrorismo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 2: ¿Considera que el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?

Respuesta: Bueno, yo sí creo que el teatro o el arte puede jugar un papel fundamental. Es lo que estamos haciendo nosotras las víctimas en este momento utilizando para el proceso de paz, porque tenemos dentro del teatro de la Candelaria chicas Farianas que duraron muchos años con las armas en las manos, recorriendo el país vulnerándoles los derechos a muchas personas, pero no porque ellas quisieron, sino que las circunstancias, los mismos Gobiernos se encargan de que las personas no les queda otra oportunidad sino coger las armas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 3: Entonces sí creo que el arte puede jugar un papel fundamental dentro del diálogo y dentro de la sociedad y la gente del común pueden aportar realmente en estos temas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA .docx

Categoría: El proceso es un encuentro. 8 Citas:

Cita 4: Esa historia está en esos objetos, que fue lo que hizo ella, quien era ese muchacho y como ella lo busco, entonces llegaban hacer una improvisación con un grupo de objetos, para mostrárselas a las otras compañeras, y luego ellas discutían, de como lo había hecho, las improvisaciones al comienzo eran muy largas 20 minutos, media hora, entonces si uniéramos todas esas improvisaciones haríamos una obra que duraría no sé, 8 horas, que será interesante, sería una performance muy bella, pero en ese momento nuestro propósito era hacer algo que permitiera, nos habíamos propuesto hacer una obra dentro de los cánones de la teatralidad, una hora y diez, una duración que está dentro de un canon. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 5: Consiste en improvisar y analizar la improvisación básicamente, tu improvisas para nosotros, digamos que vamos hacer una obra entre los 3, tú haces una improvisación, nosotros la vemos, la contamos, la describimos, y lo que sentimos, nos sentimos así de tal manera, nos hizo pensar en tal cosa en tal otra, nos gustaría saber más de este punto, más de este otro, en fin, se hace un análisis que tu como creadora de la improvisación lo escuchas, y que luego cuentas como lo hiciste, y después te propones hacer otra improvisación para recoger lo que escuchaste, lo que te hizo sentir lo que escuchaste, que vieron tus compañeros de trabajo, y vuelves a improvisar.

Entonces en el proceso se va improvisando, hasta que se llega a que cada uno tiene su escena, y entonces vamos a ver como esas escenas que están sueltas se pegan, que sigue una con otra. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 6: Carlos utilizó algo que me pareció muy importante y que nos ayudó muchísimo y es: cómo cada una de ellas podría contarnos a través de un objeto un momento emotivo, de su hijo, de su familiar, de su compañero o amiga desaparecida, entonces, a partir de esos objetos fue que empezó a surgir este testimonio o esta narración que cada una de ellas hace. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 7: Esos elementos también empezaron a hacer parte del montaje plástico y del montaje en sí de la terminal de mujeres y con eso fuimos haciendo la obra y poco a poco, entonces fuimos mezclando estos testimonios que surgieron de ellas, fue un trabajo netamente de montaje y los cuadros que se habían escrito en un principio para el mito de Antígona. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 8: Utilizamos diferentes elementos, objetos para contar los testimonios, para contar las historias, objetos que ellos mismos trajeron, nosotros las actrices también utilizamos objetos, por ejemplo, utilizo un zapato, mi elemento es un zapato, Lina utiliza las yerbas, las yerbas y las flores con las que ella hace su última escena, entonces, esos elementos son los que nos ayudaron a darle -en el caso de las actrices- identidad a nuestros personajes, ellas, las señoras, nuestras compañeras, cada una tenía su objeto, la camisa, Luz Marina su muñequito, María su grupito de cositas de su hijo, Mayra una gaita, Orceni rosas amarillas y Fani el cuadro de su papá. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 9: Bueno, cuando nosotros decimos 'tejer' puede ser varias clases de tejidos, tejer relaciones entre las mismas víctimas podría ser, lo otro podría ser como tejer y construir Antígonas con otras clases de problemáticas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 10: Entonces sí creo que el arte puede jugar un papel fundamental dentro del diálogo y dentro de la sociedad y la gente del común pueden aportar realmente en estos temas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 11: Nosotros nos reuníamos cada 8 días, según la necesidad de la obra, porque había cosas que teníamos que reforzar más, a veces dos veces en la semana, cada 8 días, empezamos desde noviembre de 2013; noviembre, diciembre, enero, febrero y parte de marzo, 15 días de marzo, porque el pre estreno fue el 18 de marzo y el estreno fue el 20 de marzo del 2014. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Reparar integralmente. 1 cita.

Cita 12: El teatro es como una forma de dialogo, una forma de denuncia, pero, también es una forma de unión entre los pueblos, entre la sociedad, pero pues si tenemos que reconocer que hay mucha gente que

es enemiga del proceso de paz y quieren continuar con la guerra. Pero el arte en esa manera puede tejer cualquier relación con las personas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA .docx

Categoría: Restaurar concretamente. 2 citas.

Cita 13: Las mujeres víctimas de la UP también están buscando de alguna manera, no enterrar sino poder tener una reparación a los hechos que ellas han vivido como víctimas del conflicto donde les han desaparecido a su familia, a sus esposos. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 14: PAA: ¿considera que el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?

Respuesta: AT: Pues satisface, yo no sé si la palabra, del verbo satisfacer porque satisfacer es llenar un vacio, darle placer a algo -vamos buscar el significado de satisfacer-. Pero, si creería que ayuda a un proceso de verdad primero que todo, un proceso para las personas que han sido víctimas, terapéutico es una palabra que tampoco me gusta mucho, pero si ayuda a sanar, a contar lo que les ha pasado, eso es muy importante, por ejemplo, a través de la obra, eso lo digo porque mis compañeras me lo han expresado y lo expresan cuando hacemos los foros, que al principio hablar de esto era muy fuerte para ellas en cada uno de sus casos, pero, poco a poco, ir contando, hablando, sacando, expresando y diciéndoselo a la gente que esté en el público o a ese tribunal imaginario, les ayudó a un proceso interno de sanación, si, es muy complicado, puedo estar diciendo palabras que pueden jugar en contra. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Categoría: Restaurar simbólicamente. 8 citas.

Cita 15: Construir una justicia restaurativa como la que pretende el acuerdo de paz, ignorando que ha habido un proyecto cultural que construyó un imaginario del odio y de la venganza para poder redimir del mal a la sociedad colombiana, es ingenuo. Se requiere de un proyecto cultural y artístico que pueda mover sentimientos, estos, no se mueven racionalmente, por eso, se perdió el plebiscito y la presidencia con las personas que creen el acuerdo de paz es un acuerdo con los malos, concederles a los malos lo que no se les puede conceder, establecen no es un problema político, sino un problema de la maldad que tiene que recibir castigo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 16: Toda esa tergiversación de la historia nacional y de los hechos del conflicto social, cultural, político y armado que Colombia ha vivido no se puede combatir con razones, es mucho más potente, hacer obras de arte que la gente vea y entienda qué fue lo que pasó. Es mucho más poderoso que un discurso -es muy difícil refutar eso con discursos- pero, donde las personas se vean la obra Guadalupe Años Sin Cuenta entienden qué pasó. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 17: Es un problema que fundamentalmente requiere que construyamos un gran programa de arte y cultura para la superación de ese imaginario que ha cautivado el deseo del odio y de la venganza. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 18: Esa culpa originaria que está a la base de la sociedad patriarcal es la que utiliza la telenovela, que usa la muerte del padre y la que utiliza el discurso patriarcal uribista, Uribe mismo, cierto, que se hace presente ante la comunidad como un muchacho que va a vengar la muerte del padre, porque a él le mataron a su papá y entonces usa eso como fundamento de su proyecto político y fundamento de su proyecto de que él va hacer el salvador, no es un proyecto político, es un proyecto religioso, también, entonces, esa política religiosa no se puede derrotar si no es movilizando las emociones a través de la utilización también de los mitos, entonces, nosotros hemos hecho por eso ese trabajo durante tanto tiempo, de mostrar en el relato poético, artístico que convierte las historias del conflicto colombiano en

poesía para que esa poesía teatral, literaria, de cantos o audiovisual, de diversos lenguajes o performática permita que la ciudadanía haga una catarsis de sus emociones, se haga preguntas y pueda movilizar sus emociones atrapadas en el discurso del odio, de la venganza por la muerte del padre o de la desilusión porque hay un tranque que tampoco entra en esto porque siempre ve que la traición aparece y tenga ilusión. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 19: Entonces empezamos a darnos cuenta esas relaciones que existen entre ese mito y la realidad social que vivimos en Colombia y como podíamos traer o aterrizar esto en este contexto, por eso las madres de Soacha se convierten en unas Antígonas en busca de sus hijos ya no en busca de su hermano, pero si en busca de sus hijos. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 20: PAA: ¿considera que el teatro colectivo satisface las necesidades de las víctimas?

Respuesta: AT: Pues satisface, yo no sé si la palabra, del verbo satisfacer porque satisfacer es llenar un vacio, darle placer a algo -vamos buscar el significado de satisfacer-. Pero, si creería que ayuda a un proceso de verdad primero que todo, un proceso para las personas que han sido víctimas, terapéutico es una palabra que tampoco me gusta mucho, pero si ayuda a sanar, a contar lo que les ha pasado, eso es muy importante, por ejemplo, a través de la obra, eso lo digo porque mis compañeras me lo han expresado y lo expresan cuando hacemos los foros, que al principio hablar de esto era muy fuerte para ellas en cada uno de sus casos, pero, poco a poco, ir contando, hablando, sacando, expresando y diciéndoselo a la gente que esté en el público o a ese tribunal imaginario, les ayudó a un proceso interno de sanación, si, es muy complicado, puedo estar diciendo palabras que pueden jugar en contra. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 21: Resulta que Álvaro Uribe Vélez en el 2009 nos cerró los medios de comunicación para que ellos no nos ayudaran a difundir la problemática y sobre todo la responsabilidad que tenía el Ejercito en estos casos. Al cerrarnos las puertas de los medios de comunicación entro Patricia Ariza y Carlos Satizábal a abrirnos las puertas del teatro y para nosotros fue una puerta fundamental porque podríamos ver que, desde el arte también se podía denunciar lo que había pasado, así que empecé a trabajar con el teatro la Candelaria y con la Corporación de Teatro en agosto del 2009. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA .docx

Cita 22: El teatro es como una forma de dialogo, una forma de denuncia, pero, también es una forma de unión entre los pueblos, entre la sociedad, pero pues si tenemos que reconocer que hay mucha gente que es enemiga del proceso de paz y quieren continuar con la guerra. Pero el arte en esa manera puede tejer cualquier relación con las personas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA .docx

2. Criterio: Definición justicia restaurativa

Categoría: Alternativa. 13 citas.

Cita 23: La propuesta y el ofrecimiento del movimiento de artistas para que el acuerdo de paz y el trabajo por la paz, el trabajo por la construcción de la paz, tuviese una dimensión artística y cultural; que es muy importante porque el conflicto que ha vivido Colombia, no es solo armado, social y político, sino que también es un conflicto cultural en el cual han sido usados los recursos narrativos y los recursos de carácter dramatúrgico, poético, de las artes, para seducir a la ciudadanía o se convenza de que las causas del conflicto colombiano, no son históricas, ni políticas, ni económicas, sino, son causas que podría llamarse según ese discurso, religiosas y psicológicas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 24: Se establece que una gente mala, muy mala que decidió armarse para secuestrar, para matar, para robar niños y volverlos máquinas de matar y reclutar niños, violar mujeres y hacerle el mal al país. Ese discurso de hacer el mal, que podríamos llamar la política contrainsurgente, es una política que se ha arraigado en el alma de una muy buena parte de la población colombiana a partir de la utilización de los recursos del arte. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 25: Construir una justicia restaurativa como la que pretende el acuerdo de paz, ignorando que ha habido un proyecto cultural que construyó un imaginario del odio y de la venganza para poder redimir del mal a la sociedad colombiana, es ingenuo. Se requiere de un proyecto cultural y artístico que pueda mover sentimientos, estos, no se mueven racionalmente, por eso, se perdió el plebiscito y la presidencia con las personas que creen el acuerdo de paz es un acuerdo con los malos, concederles a los malos lo que no se les puede conceder, establecen no es un problema político, sino un problema de la maldad que tiene que recibir castigo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 26: Todo esto está contado por el arte colombiano, por ejemplo, está contado por novelas como Cóndores no Entierran Todos los Días –también películas que tienen ese nombre-, obras de teatro como Guadalupe Años Sin Cuenta. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 27: Y para superar ese imaginario, la única manera es remover las emociones que han usado el mito de "la muerte del padre" para convencer a la gente que hay que vengar la muerte del padre hay que usar esos mismos relatos, las historias de las personas que han padecido esta guerra y contarlas por los caminos del arte para poder cambiar ese imaginario, usted puede usar el mito de "la muerte del padre" como una telenovela, como la que le he mencionado "Los tres caínes" para que la gente se identifique con los valores del paramilitarismo y del Uribismo, del señor Uribe, de vengar la muerte del padre, pero, también puede contar el mito de "la muerte del padre" desde la perspectiva, por ejemplo, como lo hace Shakespeare en Hamlet. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 29: Esa culpa originaria que está a la base de la sociedad patriarcal es la que utiliza la telenovela, que usa la muerte del padre y la que utiliza el discurso patriarcal uribista, Uribe mismo, cierto, que se hace presente ante la comunidad como un muchacho que va a vengar la muerte del padre, porque a él le mataron a su papá y entonces usa eso como fundamento de su proyecto político y fundamento de su proyecto de que él va hacer el salvador, no es un proyecto político, es un proyecto religioso, también, entonces, esa política religiosa no se puede derrotar si no es movilizando las emociones a través de la utilización también de los mitos, entonces, nosotros hemos hecho por eso ese trabajo durante tanto tiempo, de mostrar en el relato poético, artístico que convierte las historias del conflicto colombiano en poesía para que esa poesía teatral, literaria, de cantos o audiovisual, de diversos lenguajes o performática permita que la ciudadanía haga una catarsis de sus emociones, se haga preguntas y pueda movilizar sus emociones atrapadas en el discurso del odio, de la venganza por la muerte del padre o de la desilusión porque hay un tranque que tampoco entra en esto porque siempre ve que la traición aparece y tenga ilusión. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 29: La Corporación Colombiana de Teatro tiene un trabajo particular de creación artística y de acercamiento a los conflictos sociales y políticos que vive el país. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 30: No es solamente un grupo de teatro en el cual se representan obras o se crean obras que se llevan al público. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 31: Sino que también hace un trabajo activo y político porque nos pensamos también no solo como artistas sino como seres políticos que a partir del arte podemos hablar de lo que acontece en nuestro país. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 32: Vemos cómo esa Antígona de las tragedias, esa Antígona de la Grecia, también está presente en nuestra realidad social, en lo que pasa en Colombia. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 33: Resulta que Álvaro Uribe Vélez en el 2009 nos cerró los medios de comunicación para que ellos no nos ayudaran a difundir la problemática y sobre todo la responsabilidad que tenía el Ejercito en estos casos. Al cerrarnos las puertas de los medios de comunicación entro Patricia Ariza y Carlos Satizábal a abrirnos las puertas del teatro y para nosotros fue una puerta fundamental porque podríamos ver que, desde el arte también se podía denunciar lo que había pasado, así que empecé a trabajar con el teatro la Candelaria y con la Corporación de Teatro en agosto del 2009. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 34: Como el arte puede jugar un papel fundamental e invitar a una relación y a un cambio diferente de país, es el arte es el que estamos utilizando en este momento para el proceso de paz que esperamos que realmente llegue a un feliz término. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 35: Sí creo que hay una satisfacción inmensa en la obra porque nos permite denunciar directamente aquellos responsables. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

3. Criterio: Necesidades a satisfacer en la justicia restaurativa

Categoría: Empatía. 7 citas.

Cita 36: Toda esa tergiversación de la historia nacional y de los hechos del conflicto social, cultural, político y armado que Colombia ha vivido no se puede combatir con razones, es mucho más potente, hacer obras de arte para que la gente vea y entienda qué pasó. Es mucho más poderoso que un discurso -es muy difícil refutar con discursos- pero, donde las personas vean, por ejemplo, la obra Guadalupe Años Sin Cuenta entienden qué pasó en la historia colombiana. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 37: Es un problema que fundamentalmente requiere que construyamos un gran programa de arte y cultura para la superación de ese imaginario que ha cautivado el deseo del odio y de la venganza. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 38: Esa culpa originaria que está a la base de la sociedad patriarcal es la que utiliza la telenovela, que usa la muerte del padre y la que utiliza el discurso patriarcal uribista, Uribe mismo, cierto, que se hace presente ante la comunidad como un muchacho que va a vengar la muerte del padre, porque a él le mataron a su papá y entonces usa eso como fundamento de su proyecto político y fundamento de su proyecto de que él va hacer el salvador, no es un proyecto político, es un proyecto religioso, también, entonces, esa política religiosa no se puede derrotar si no es movilizando las emociones a través de la utilización también de los mitos, entonces, nosotros hemos hecho por eso ese trabajo durante tanto tiempo, de mostrar en el relato poético, artístico que convierte las historias del conflicto colombiano en poesía para que esa poesía teatral, literaria, de cantos o audiovisual, de diversos lenguajes o performática permita que la ciudadanía haga una catarsis de sus emociones, se haga preguntas y pueda movilizar sus emociones atrapadas en el discurso del odio, de la venganza por la muerte del padre o de la desilusión porque hay un tranque que tampoco entra en esto porque siempre ve que la traición aparece y tenga ilusión. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 39: Lucerito, por ejemplo, trajo una camisa de su hijo, Luz Marina trajo, la colección de carritos, el muñequito que representa a su tío, el muñequito negrito que le dice “amigo achocolatado”, la biblia que

era muy importante para su hijo Farid, con estos elementos empezaron a hacer esa narración. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 40: Pero, cada vez que escuchábamos a nuestras compañeras era demasiado doloroso, creo que ahí entendimos que todas somos Antígonas, o sea, escucharlas a ellas era como si a nosotras mismas nos hubiera pasado eso que ellas estaban narrando. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 41: Entonces, escucharlas es duro, porque no nos estaban contando mentiras, estaban contando su verdad, entonces eso fue muy fuerte, demasiado doloroso y que nos afectaba de igual manera que a ellas y eso fue creo yo lo que llevo a que esa relación creativa humana, se diera con tanta fuerza, durante todo el proceso de creación pues tratando también de darles ánimo, pero, ellas eran las que nos daban ánimo, o sea, era muy nuevo también para nosotros, pensar ¿hasta dónde una persona, una mujer, una madre, una hermana, una amiga puede soportar tanto dolor? En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 42: Entonces cuando uno empieza en una obra de teatro como la que nosotros creamos Antígonas, empezamos a tejer con otras víctimas o a entender también que la problemática es amplia y que realmente esto lo tenemos que tejer entre todas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Expresar sus emociones. 5 citas.

Cita 43: Esa culpa originaria que está a la base de la sociedad patriarcal es la que utiliza la telenovela, que usa la muerte del padre y la que utiliza el discurso patriarcal uribista, Uribe mismo, cierto, que se hace presente ante la comunidad como un muchacho que va a vengar la muerte del padre, porque a él le mataron a su papá y entonces usa eso como fundamento de su proyecto político y fundamento de su proyecto de que él va hacer el salvador, no es un proyecto político, es un proyecto religioso, también, entonces, esa política religiosa no se puede derrotar si no es movilizando las emociones a través de la utilización también de los mitos, entonces, nosotros hemos hecho por eso ese trabajo durante tanto tiempo, de mostrar en el relato poético, artístico que convierte las historias del conflicto colombiano en poesía para que esa poesía teatral, literaria, de cantos o audiovisual, de diversos lenguajes o performática permita que la ciudadanía haga una catarsis de sus emociones, se haga preguntas y pueda movilizar sus emociones atrapadas en el discurso del odio, de la venganza por la muerte del padre o de la desilusión porque hay un tranque que tampoco entra en esto porque siempre ve que la traición aparece y tenga ilusión. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 44: Esa historia está en esos objetos, que fue lo que hizo ella, quien era ese muchacho y como ella lo busco, entonces llegaban hacer una improvisación con un grupo de objetos, para mostrárselas a las otras compañeras, y luego ellas discutían, de como lo había hecho, las improvisaciones al comienzo eran muy largas 20 minutos, media hora, entonces si uniéramos todas esas improvisaciones haríamos una obra que duraría no sé, 8 horas, que será interesante, sería una performance muy bella, pero en ese momento nuestro propósito era hacer algo que permitiera, nos habíamos propuesto hacer una obra dentro de los cánones de la teatralidad, una hora y diez, una duración que está dentro de un canon. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 45: Ese fue el proceso, a través de la improvisación, del análisis de la improvisación, y de ir eligiendo finalmente y cada una fue encontrando lo que era imprescindible para ella decir, lo que no podía de dejar de decir. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 46: Han pasado muchos años y seguimos dando la obra no es que se haya hecho y la dejáramos de dar, pero, es muy fuerte y Luz Marina se partió, yo no sé quién de todas nosotras se acercó a Luz Marina

y la abrazó, cada un paso a abrazarla eso hizo que pudiéramos continuar. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 47: Creo que es una forma de hacer catarsis del dolor que nosotras llevamos dentro y podérselo compartir a todas las personas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Fortalecer habilidades y destrezas personales. 1 cita.

Cita 48: Eso nos ha permitido cada día superarnos más, y a hablar con más tranquilidad. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Oportunidades nuevas. 2 citas.

Cita 49: En el 2014 surge la creación de 'Antígonas: Tribunal de Mujeres' por un proyecto que sale de IDARTES, la fusión entre actrices profesionales y víctimas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 50: Yo parí a mi hijo para la vida, pero él me parió para la lucha. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Poder contar su verdad. 17 citas.

Cita 51: Esa telenovela que tomó la historia del señor Uribe y la historia del señor Carlos Castaño y las volvieron telenovela, que se llamó los "Tres Caínes". Conformaron un universo, una especie de hegemonía cultural alrededor de la idea que la paz en Colombia no es posible sino es a través del exterminio del mal. De sacar a los malos y encarcelarlos porque son malos y el mal (desde una mirada religiosa) solo se cura con los castigos del infierno. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 52: Entonces, la justicia punitiva es una justicia que ha sido promovida por ese discurso contrainsurgente que interpreta las causas del conflicto social, armado, cultural, político, que por más de 70 años ha vivido Colombia, como un conflicto que tiene origen y causante, la maldad de unas personas y unos grupos que son malos y por lo tanto tienen que sufrir la purga infernal del encierro y el castigo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 53: Pero, la historiografía ha sido tergiversada por esa manipulación de la historia que han hecho los que han promovido la visión contrainsurgente sobre el conflicto colombiano, esa visión que yo prefiero llamar "religiosa" donde las causas están en el mal y en un desorden psicológico de una gente muy mala que usa el terror y el narcotráfico para hacer más mal, por tanto, la única solución es el castigo y el encierro de esa gente mala. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 54: Entonces, ellos niegan eso, que la causa de la fundación de las FARC fue la negativa del gobierno falangista del señor Guillermo León Valencia, heredero del gobierno falangista de Ospina Pérez a negociar con unos campesinos que habían colonizado y se negaron a dejar las armas cuando ofrecieron la amnistía del gobierno militar del señor teniente coronel Rojas Pinilla, que luego de verse obligado porque la guerrilla liberal derrotó militarmente al ejército, decide derrocar al gobierno de Ospina Pérez, a las élites liberales conservadoras colombiana y poner un gobierno militar. Toda esta historia la narra, Guadalupe años Sin Cuenta. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 55: Esta gente que ha utilizado los instrumentos narrativos del arte, como usar el mito de la muerte del padre para justificar que se funden ejércitos privados y ocultar que esos ejércitos privados se fundan para despojar tierras a los campesinos y no para ninguna venganza -eso de la venganza es carreta-.

Realmente es un discurso ficcional que oculta unos propósitos económicos y políticos. Por eso, se han opuesto al acuerdo de paz, porque no saben gobernar sin la guerra. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 56: Y para superar ese imaginario, la única manera es remover las emociones que han usado el mito de "la muerte del padre" para convencer a la gente que hay que vengar la muerte del padre hay que usar esos mismos relatos, las historias de las personas que han padecido esta guerra y contarlas por los caminos del arte para poder cambiar ese imaginario, usted puede usar el mito de "la muerte del padre" como una telenovela, como la que le he mencionado "Los tres caínes" para que la gente se identifique con los valores del paramilitarismo y del Uribismo, del señor Uribe, de vengar la muerte del padre, pero, también puede contar el mito de "la muerte del padre" desde la perspectiva, por ejemplo, como lo hace Shakespeare en Hamlet. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 57: Esa culpa originaria que está a la base de la sociedad patriarcal es la que utiliza la telenovela, que usa la muerte del padre y la que utiliza el discurso patriarcal uribista, Uribe mismo, cierto, que se hace presente ante la comunidad como un muchacho que va a vengar la muerte del padre, porque a él le mataron a su papá y entonces usa eso como fundamento de su proyecto político y fundamento de su proyecto de que él va hacer el salvador, no es un proyecto político, es un proyecto religioso, también, entonces, esa política religiosa no se puede derrotar si no es movilizando las emociones a través de la utilización también de los mitos, entonces, nosotros hemos hecho por eso ese trabajo durante tanto tiempo, de mostrar en el relato poético, artístico que convierte las historias del conflicto colombiano en poesía para que esa poesía teatral, literaria, de cantos o audiovisual, de diversos lenguajes o performática permita que la ciudadanía haga una catarsis de sus emociones, se haga preguntas y pueda movilizar sus emociones atrapadas en el discurso del odio, de la venganza por la muerte del padre o de la desilusión porque hay un tranque que tampoco entra en esto porque siempre ve que la traición aparece y tenga ilusión. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 58: A partir de esos objetos fue que empezó a surgir este testimonio o esta narración que cada una de ellas hace. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 59: Lucerito, por ejemplo, trajo una camisa de su hijo, Luz Marina trajo, la colección de carritos, el muñequito que representa a su tío, el muñequito negrito que le dice "amigo achocolatado", la biblia que era muy importante para su hijo Farid, con estos elementos empezaron a hacer esa narración. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 60: Tuvimos acceso a la recopilación de las pruebas, eso nos ayudó a armar el cuadro o la escena, porque ahí está los documentos que hablan de la operación Transmilenio, está la nota de amenaza que le enviaron a Soraya, está la foto de la muñeca que le enviaron, esta todo el archivo sobre el caso, también en el caso de Fanny. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 61: Pero también lo utilizamos para hablar de todas las personas que militaron en el partido y que fueron asesinados, las exterminadas, como Bernardo, Jaramillo, como Jaime Pardo Leal y muchas y muchos que durante muchos años el Estado los eliminó, los desapareció y nunca se supo nada de ellos, entonces, el video para mí es un elemento muy importante para la construcción artística de este proceso teatral. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 62: PAA: ¿Creerías que les permite a las víctimas contar su versión y su verdad? ¿sí?

AT: Sí. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 63: Luz Marina es un gran ejemplo de cómo el arte pueda ayudar a entender lo que pasa, lo que está detrás de estos hechos victimizantes, armar el panorama general, el contexto, o sea, ¿quiénes son los que han pasado estos crímenes tan atroces? ¿quiénes son los verdaderos culpables?, o sea, ya no se trata de

decir fue fulanito, sino lo que está detrás de eso ¿qué cobija esas órdenes? En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 64: Soy madre de Fair Leonardo Porras Bernal joven de 26 años de educación especial, desaparecido el 8 de enero de 2008, asesinado por el Ejército Nacional de Colombia, brigada móvil 15 en Ocaña – Norte de Santander. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 65: Mi hijo, fue desaparecido el 8 de enero del 2008, el duró desaparecido 8 meses y a los 8 meses lo pude identificar en Medicina Legal, donde se encontraba en una fosa común en Ocaña, Norte de Santander. El hizo parte o hace parte de las ejecuciones extrajudiciales, mal llamados, 'Falsos Positivos', hechos ocurridos por las Fuerzas Armadas de Colombia, específicamente el Ejército Nacional. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 66: Realmente, Antígonas nos ha servido a nosotras, primero, para satisfacer y denunciar directamente los hechos ocurridos sin que nadie nos interrumpa, sin que nadie nos cuestione, sin que nadie nos diga "ustedes están mintiendo", lo hacemos directamente, por eso, se llama 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', porque el público que asiste a ver la obra, que es un público realmente diverso, hay gente a nivel nacional, internacional, estudiantes, ha habido jueces, han estado incluso miembros de la JEP y de la Comisión de la Verdad. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 67: Mi hijo es asesinado por el Ejército Nacional de Colombia, le imputaron ser jefe de una organización narco-terrorista. Yo tengo que enfrentarme y decir ¿qué? ¿Cómo un joven de 26 años, un niño en cuerpo de grande, que tiene una mentalidad hasta los 8 años, que no sabe leer, escribir, no identifica el valor del dinero, tiene una discapacidad en su brazo y pierna derecha podría ser el jefe o pertenecer a un grupo al margen de la ley?

Además, le colocaron un arma 9 mm en su mano derecha con la que supuestamente atacó al Ejercito, pero, una persona que tiene una discapacidad en su brazo y pierna derecha por lógica no puede manipular un arma. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Poder y autonomía personal. 3 citas.

Cita 68: Esa historia está en esos objetos, que fue lo que hizo ella, quien era ese muchacho y como ella lo busco, entonces llegaban hacer una improvisación con un grupo de objetos, para mostrárselas a las otras compañeras, y luego ellas discutían, de como lo había hecho, las improvisaciones al comienzo eran muy largas 20 minutos, media hora, entonces si uniéramos todas esas improvisaciones haríamos una obra que duraría no sé, 8 horas, que será interesante, sería una performance muy bella, pero en ese momento nuestro propósito era hacer algo que permitiera, nos habíamos propuesto hacer una obra dentro de los cánones de la teatralidad, una hora y diez, una duración que está dentro de un canon. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 69: Yo siento que, les ha ayudado mucho a entender y a sanar esas heridas internas que tienen, también, creo que un poco nos pasa a todos culparse uno cuando pasa algo muy fuerte, piensa que el culpable es uno, y yo creo que el hablar, el hacer esos testimonios, el hacer la obra, eso ayuda a entender que no, que tampoco es su culpa, que hay unos factores externos que están identificados, entender quiénes por acción u omisión son los culpables de lo que les ha pasado, creo que es muy importante, creo que el arte también ayuda a eso, pienso que es un poquito como a tomar distancia, como a entender ese panorama, ese panorama global que marca todo este proceso y toda esta historia de conflicto que ha arrasado una cantidad de gente. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 70: Yo parí a mi hijo para la vida, pero él me parió para la lucha. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Reclusión temporal para quien sea necesario. 0 Citas
Categoría: Reintegración a la sociedad. 1 Cita:

Cita 71: ¿Considera que el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?

Respuesta: Bueno, yo sí creo que el teatro o el arte puede jugar un papel fundamental. Es lo que estamos haciendo nosotras las víctimas en este momento utilizando para el proceso de paz, porque tenemos dentro del teatro de la Candelaria chicas Farianas que duraron muchos años con las armas en las manos, recorriendo el país vulnerándoles los derechos a muchas personas, pero no porque ellas quisieron, sino que las circunstancias, los mismos Gobiernos se encargan de que las personas no les queda otra oportunidad sino coger las armas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Reivindicación. 3 Citas:

Cita 72: Yo siento que, les ha ayudado mucho a entender y a sanar esas heridas internas que tienen, también, creo que un poco nos pasa a todos culparse uno cuando pasa algo muy fuerte, piensa que el culpable es uno, y yo creo que el hablar, el hacer esos testimonios, el hacer la obra, eso ayuda a entender que no, que tampoco es su culpa, que hay unos factores externos que están identificados, entender quiénes por acción u omisión son los culpables de lo que les ha pasado, creo que es muy importante, creo que el arte también ayuda a eso, pienso que es un poquito como a tomar distancia, como a entender ese panorama, ese panorama global que marca todo este proceso y toda esta historia de conflicto que ha arrasado una cantidad de gente. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 73: Definitivamente pienso yo que el arte para nosotras, cualquier arte ya sea el grafiti, el bordado, la poesía, la música, el teatro nos ha permitido primero plasmar una realidad de lo que nos pasó y segundo también unirnos a otras víctimas que han vivido la situación de pronto similar a la de uno o más terrible que la de uno. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 74: Realmente, Antígonas nos ha servido a nosotras, primero, para satisfacer y denunciar directamente los hechos ocurridos sin que nadie nos interrumpa, sin que nadie nos cuestione, sin que nadie nos diga "ustedes están mintiendo", lo hacemos directamente, por eso, se llama 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', porque el público que asiste a ver la obra, que es un público realmente diverso, hay gente a nivel nacional, internacional, estudiantes, ha habido jueces, han estado incluso miembros de la JEP y de la Comisión de la Verdad. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Transformación de la vergüenza. 4 Citas:

Cita 75: Ese fue el proceso, a través de la improvisación, del análisis de la improvisación, y de ir eligiendo finalmente y cada una fue encontrando lo que era imprescindible para ella decir, lo que no podía de dejar de decir. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 75: Cuando empezaron las funciones seguía siendo duro y nosotras nos partíamos mucho, o sea, atrás de la escena escuchándolas a ellas era súper doloroso, pero teníamos que salir a la escena y seguir con la obra, fue el primer año difícil, por eso, mientras aprendíamos a controlar las emociones. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 77: Esas cositas al principio fueron muy difíciles, pero lo logramos sortear, creo que esa unión y esa energía que se dio o que nos dio la obra, hizo que pudiéramos seguir y acompañar, siempre de la mano con ellas tramitando ese dolor. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 78: En un comienzo realmente fue muy duro, muy difícil, muy triste, porque no sabíamos cómo hacerlo y cómo contar y volver a contar la historia tal cual pasó. Entonces, fue una forma que encontramos de nosotras hacer un trabajo físico y psicológico con el arte, y como dije anteriormente empezamos a tejer la catarsis del cuerpo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Transformación personal. 8 Citas:

Cita 79: Ese fue el proceso, a través de la improvisación, del análisis de la improvisación, y de ir eligiendo finalmente y cada una fue encontrando lo que era imprescindible para ella decir, lo que no podía de dejar de decir. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 80: Aparte de ser una activista estudiantil Mayra es una cantante y compositora de música tradicional del Caribe sobre todo el Bullerengue. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 81: Nosotras las ayudábamos desde la parte profesional, ayudarlas a estar en el escenario, cómo hablar, cómo darle ese apoyo técnico o desde la profesión teatral. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 82: Yo siento que, les ha ayudado mucho a entender y a sanar esas heridas internas que tienen, también, creo que un poco nos pasa a todos culparse uno cuando pasa algo muy fuerte, piensa que el culpable es uno, y yo creo que el hablar, el hacer esos testimonios, el hacer la obra, eso ayuda a entender que no, que tampoco es su culpa, que hay unos factores externos que están identificados, entender quiénes por acción u omisión son los culpables de lo que les ha pasado, creo que es muy importante, creo que el arte también ayuda a eso, pienso que es un poquito como a tomar distancia, como a entender ese panorama, ese panorama global que marca todo este proceso y toda esta historia de conflicto que ha arrasado una cantidad de gente. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 83: Luz Marina es un caso concreto, es una víctima, obviamente lo es, como muchos en este país, pero que no piensa en que es uno el culpable, sino que se da cuenta de la magnitud que encierra todo lo que ha pasado, y entender por qué ella o esa familia, o esa persona se han convertido en una víctima más del país, y eso lo ha hecho el arte. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 84: Yo parí a mi hijo para la vida, pero él me parió para la lucha. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 85: Es algo que yo asimilo así porque en el momento que yo nazco nuevamente en este país desconocido, es volver a nacer y reconocer que desconoció toda una problemática y que ahora Luz Marina dona su vida por un país, dona su vida para luchar por los Derechos Humanos, donde tuvo que estudiar 6 años Derechos Humanos en el colectivo José Albear Restrepo y tuvo que estudiar un año de resolución 1325 del 2000 de la ONU, convirtiéndonos en mujeres destejiendo la guerra para tejer la paz. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 86: De esta manera Luz Marina viene siendo reconocida como una líder social, representando a un país con un conflicto armado muy fuerte, he viajado internacionalmente a más de 16 países, la tuvieron en cuenta para llevar las propuestas en los diálogos de paz a Cuba, donde fue postulada a un premio nobel de paz junto con el presidente de la república, su trabajo en Derechos Humanos ha sido reconocido por diferentes países y bueno, hoy en día, no sabía que podía ser actriz y le tocó actuar para poder denunciar. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Validación. 7 Citas:

Cita 87: Ese fue el proceso, a través de la improvisación, del análisis de la improvisación, y de ir eligiendo finalmente y cada una fue encontrando lo que era imprescindible para ella decir, lo que no podía de dejar de decir. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 88: Coincidió con una crónica que hicieron en el espectador muy bella -no sé, si la tengas, es de Nelson Fredy Padilla- que habla del proceso de creación de Antígona y como las madres de Soacha y víctimas de la UP, hacen parte de ese trabajo artístico, ahí fue la primera vez que esto se dio a conocer en un medio informativo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 89: Realmente yo creo y estoy convencida que el arte para nosotros como víctimas está jugando un papel fundamental porque nosotras mismas podemos hacer una denuncia amplia, directa, sin que nadie nos entorpezca esa denuncia porque hemos visto que las entrevistas de los medios de comunicación tienen un monopolio muy grande por parte del Gobierno y a ellos no les conviene que el medio de comunicación salga a estigmatizar a las fuerzas públicas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 90: Al cerrarnos las puertas de los medios de comunicación entro Patricia Ariza y Carlos Satizábal a abrirnos las puertas del teatro y para nosotros fue una puerta fundamental porque podríamos ver que, desde el arte también se podía denunciar lo que había pasado. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 91: Realmente, Antígonas nos ha servido a nosotras, primero, para satisfacer y denunciar directamente los hechos ocurridos sin que nadie nos interrumpa, sin que nadie nos cuestione, sin que nadie nos diga "ustedes están mintiendo", lo hacemos directamente, por eso, se llama 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', porque el público que asiste a ver la obra, que es un público realmente diverso, hay gente a nivel nacional, internacional, estudiantes, ha habido jueces, han estado incluso miembros de la JEP y de la Comisión de la Verdad. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 92: Es como aquel real Tribunal que nosotros estamos denunciando ante ese Tribunal y donde cada asistente por su propia convicción puede juzgar esos hechos que realmente ocurrieron. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 93: Porque ahí se invita al público a que nos acompañe a que un proceso de paz realmente suceda, que sea estable y duradero. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

4. Criterio: Principios restaurativos

Categoría: Control judicial. 2 Citas:

Cita 94: Llevar el proceso a un feliz término, donde luchó 5 años para que el proceso llegara a un feliz término, condenados los 6 militares, 1 mayor, 1 teniente, 1 cabo segundo y 3 soldados profesionales a sus 54 años, donde reconocieron en el proceso de su hijo como un crimen de lesa humanidad. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 95: Y que hoy desafortunadamente tengo que volver a empezar porque la JEP dejó en libertad a los militares hace 1 año y medio, esperando que ellos lleguen a decir libremente la supuesta verdad ante ellos, donde eso no va a suceder. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Derecho a la información. 1 Citas:

Cita 96: Resulta que Álvaro Uribe Vélez en el 2009 nos cerró los medios de comunicación para que ellos no nos ayudaran a difundir la problemática y sobre todo la responsabilidad que tenía el Ejercito en estos casos. Al cerrarnos las puertas de los medios de comunicación entro Patricia Ariza y Carlos Satizábal a abrirnos las puertas del teatro y para nosotros fue una puerta fundamental porque podríamos ver que, desde el arte también se podía denunciar lo que había pasado, así que empecé a trabajar con el teatro la Candelaria y con la Corporación de Teatro en agosto del 2009. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Derecho a ser escuchados. 6 Citas:

Cita 97: Esa historia está en esos objetos, que fue lo que hizo ella, quien era ese muchacho y como ella lo busco, entonces llegaban hacer una improvisación con un grupo de objetos, para mostrárselas a las otras compañeras, y luego ellas discutían, de como lo había hecho, las improvisaciones al comienzo eran muy largas 20 minutos, media hora, entonces si uniéramos todas esas improvisaciones haríamos una obra que duraría no sé, 8 horas, que será interesante, sería una performance muy bella, pero en ese momento nuestro propósito era hacer algo que permitiera, nos habíamos propuesto hacer una obra dentro de los cánones de la teatralidad, una hora y diez, una duración que está dentro de un canon. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 98: Coincidió con una crónica que hicieron en el espectador muy bella -no sé, si la tengas, es de Nelson Fredy Padilla- que habla del proceso de creación de Antígona y como las madres de Soacha y víctimas de la UP, hacen parte de ese trabajo artístico, ahí fue la primera vez que esto se dio a conocer en un medio informativo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 99: El teatro para mí ha sido uno de los sitios fundamentales donde puedo denunciar ampliamente lo que le pasó a mi hijo, puedo llegarle a las personas para que entiendan que en Colombia si hay una política sistemática, si hay un conflicto armado interno, el que nos han negado toda la vida. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 100: PAA: Entonces, la aspiración que ustedes tienen es ¿denunciar o difundir los hechos?

LMB: Si, poder visibilizar la problemática de la voz directa de nosotras mismas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 101: Realmente, Antígonas nos ha servido a nosotras, primero, para satisfacer y denunciar directamente los hechos ocurridos sin que nadie nos interrumpa, sin que nadie nos cuestione, sin que nadie nos diga "ustedes están mintiendo", lo hacemos directamente, por eso, se llama 'Antígonas: Tribunal de Mujeres', porque el público que asiste a ver la obra, que es un público realmente diverso, hay gente a nivel nacional, internacional, estudiantes, ha habido jueces, han estado incluso miembros de la JEP y de la Comisión de la Verdad decide. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Cita 102: Es recuperar la memoria, aquella que el país no nos permite realmente denunciar o exigir día a día. Entonces, desde la obra podemos mostrar el genocidio de la Unión Patriótica que son más de 6.528, las más de 10.000 ejecuciones extrajudiciales, los montajes judiciales a universitarios, el desmembramiento y el señalamiento a los abogados que nos representan. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Igual participación. 4 Citas:

Cita 103: La única intervención que yo hice fue decir, mire es como hacer una canción, la escena es una estrofa de una canción con 4 objetos de su hijo. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 104: La pericia era no intervenir; la pericia era callarse. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 105: ¿crees que estas herramientas del método colectivo que se implementaron en esta obra de teatro pueden ser útiles para crear diálogos o iniciar diálogos entre las víctimas, los ofensores de los delitos, el Estado y la sociedad?

Respuesta: AT: Si, creo es posible, el teatro o las manifestaciones artísticas son una manera de expresión que dan cabida a todas las partes, se puede utilizar para imponer los diferentes puntos de vista, creería que puede jugar un papel importante en la justicia, en la reivindicación, será difícil, no va ser fácil, pero, si hay disposición, creo que se podría lograr, hablar de la verdad, es muy fuerte y complejo, pero yo creo que sí. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 4: como el arte puede jugar un papel fundamental e invitar a una relación y a un cambio diferente de país, es el arte es el que estamos utilizando en este momento para el proceso de paz que esperamos que realmente llegue a un feliz término. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: No dominación. 3 Citas:

Cita 106: La pericia era no intervenir; la pericia era callarse. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 107: Hay otro punto importante en la obra que no lo había mencionado y es el tribunal, el público, juega un papel muy importante.

PAA: Ok, uno como espectador de la obra, se da cuenta que le están hablando a uno, o sea, uno es participe de la obra, bueno, pues así yo lo sentí las veces que fui a ver la obra, a veces sucede que esa línea entre espectador y el teatro se queda dividida, pero creería que ahí uno es participe de la misma. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 108: Como el arte puede jugar un papel fundamental e invitar a una relación y a un cambio diferente de país, es el arte es el que estamos utilizando en este momento para el proceso de paz que esperamos que realmente llegue a un feliz término. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx

Categoría: Participación. 2 Citas:

Cita 109: ¿crees que estas herramientas del método colectivo que se implementaron en esta obra de teatro pueden ser útiles para crear diálogos o iniciar diálogos entre las víctimas, los ofensores de los delitos, el Estado y la sociedad?

Respuesta: AT: Sí, creo es posible, el teatro o las manifestaciones artísticas son una manera de expresión que dan cabida a todas las partes, se puede utilizar para imponer los diferentes puntos de vista, creería que puede jugar un papel importante en la justicia, en la reivindicación, será difícil, no va ser fácil, pero, si hay disposición, creo que se podría lograr, hablar de la verdad, es muy fuerte y complejo, pero yo creo que sí. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Cita 110: Hay otro punto importante en la obra que no lo había mencionado y es el tribunal, el público, juega un papel muy importante.

PAA: Ok, uno como espectador de la obra, se da cuenta que le están hablando a uno, o sea, uno es participe de la obra, bueno, pues así yo lo sentí las veces que fui a ver la obra, a veces sucede que esa línea entre espectador y el teatro se queda dividida, pero creería que ahí uno es participe de la misma. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Categoría: Participación voluntaria. 2 Citas:

Cita 111: Entonces, no es solo el teatro el que ha producido eso. Por supuesto que ha sido muy importante, no lo quiero negar, pero también es una decisión de ellas. En este proceso empezaron muchas más, otras no siguieron, porque no era lo de ellas, o sea, no se sintieron bien ahí. Yo no fui capaz de convencerlas que se quedaran. También la realidad es dura, ellas tenían sus responsabilidades familiares. Era muy complicado, para ellas es muy complicado. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA CARLOS SATIZABAL.docx

Cita 112: ¿crees que estas herramientas del método colectivo que se implementaron en esta obra de teatro pueden ser útiles para crear diálogos o iniciar diálogos entre las víctimas, los ofensores de los delitos, el Estado y la sociedad?

Respuesta: AT: Sí, creo es posible, el teatro o las manifestaciones artísticas son una manera de expresión que dan cabida a todas las partes, se puede utilizar para imponer los diferentes puntos de vista, creería que puede jugar un papel importante en la justicia, en la reivindicación, será difícil, no va ser fácil, pero, si hay disposición, creo que se podría lograr, hablar de la verdad, es muy fuerte y complejo, pero yo creo que sí. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA ANGELA TRIANA.docx

Categoría: Responsabilidad activa. 1 Citas:

Cita 113: ¿Considera que el teatro colectivo podría ser una herramienta útil para lograr el dialogo entre víctima, ofensor, Estado y sociedad?

Respuesta: Bueno, yo sí creo que el teatro o el arte puede jugar un papel fundamental. Es lo que estamos haciendo nosotras las víctimas en este momento utilizando para el proceso de paz, porque tenemos dentro del teatro de la Candelaria chicas Farianas que duraron muchos años con las armas en las manos, recorriendo el país vulnerándoles los derechos a muchas personas, pero no porque ellas quisieron, sino que las circunstancias, los mismos Gobiernos se encargan de que las personas no les queda otra oportunidad sino coger las armas. En TRANSCRIPCION ENTREVISTA LUZ MARINA.docx