



**NOMBRAR AL ASESINO: MEMORIA, CUERPO Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN
*ANDREA O NÚMEROS 35:16-21***

**PROYECTO PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN ARTES
ESCÉNICAS**

KAREN ANDREA LESMES AGUDELO

2014177013

TUTORA: VANESSA GUERRERO JIMÉNEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

2026

AGRADECIMIENTOS

A la maestra Vanessa Guerrero Jiménez, a quien le debo toda la templanza y la certeza de este proyecto. Gracias por tu paciencia y cariño en cada palabra, por las risas y por la buena voluntad.

En honor a ti.

A Angie Ligeia, gracias por darle vida a Andrea y escuchar cada palabra. Gracias por acompañarme en cada viaje.

A las amistades; a las flores: Valery, Mónica y Nancy, por permitirme escucharlas y por dejarme ser un lugar donde encontrarnos en la reconciliación con nosotras mismas.

A Jhonathann, que siempre ha confiado en mí, aun cuando yo dude de mí misma.

A Scarlett y Gisselle, por escucharme y estar presentes en este camino.

A la abuela, estés donde estés, gracias por amarme y consentirme siempre desde la ternura.

A Faro, por confiar en esta creadora. Que nos siga iluminando el sendero.

Para encerrar un dolor así se necesitan muchos armarios...

Índice

Introducción. <i>Donde comienza la herida</i>	1
Planteamiento del problema	2
Justificación. <i>Razones</i>	4
Objetivos	5
Objetivo general.....	5
Objetivos específicos.....	5
Marco teórico. <i>Anatomía de la herida</i>	6
El cuchillo enterrado.....	6
Sangre.....	9
Dolor.....	12
Estado del arte	16
Antígona.....	16
Electra.....	18
Ofelia.....	20
Siluetas.....	21
(279) Golpes y Perra.....	24
Estrategias de performance-investigación.....	26
Una extensión del cuerpo: la técnica del pole dance en el teatro físico.....	28
Mujer magia: transformando el dolor en arte.	30
Metodología. <i>Coser la herida</i>	32
Morir.....	32
Análisis. <i>Flores de Ofelia</i>	40
Arrancar la costra. <i>Romero y pensamiento</i>	40
El asesino. <i>El ojo de poeta</i>	48
Las cicatrices. <i>Violetas</i>	54
Agua de manzanilla. <i>Reflexión pedagógica</i>	62
Conclusiones. <i>Primer curita y beso de abuela</i>	66
Bibliografía	70
Anexos	71
<i>Anexo 1. Video y fotografías de la obra Andrea o Números 35:16-21</i>	
<i>Anexo 2. Papelitos escritos por los asistentes a la obra Andrea o Números 35:16-21</i>	
<i>Anexo 3. Entrevistas</i>	
<i>Anexo 4 Andrea o números 35- 16:21</i>	

INTRODUCCIÓN

Donde comienza la herida

Esta investigación surge de un encuentro entre la teatralidad, la experiencia personal y la necesidad de nombrar aquello que durante mucho tiempo permaneció en silencio. Su punto de partida es la creación y circulación de la obra teatral *Andrea o Números 35:16-21*, una propuesta escénica que aborda las violencias de género a partir de la memoria, el cuerpo y la palabra como territorios de disputa y transformación.

A lo largo de este proceso, la obra se convirtió en una pregunta abierta sobre las formas en que el dolor habita los cuerpos, las relaciones afectivas y los espacios cotidianos. Más que representar una experiencia individual, la dramaturgia fue revelando la presencia de violencias compartidas, reconocibles en los relatos de quienes participaron de las funciones, en las entrevistas realizadas y en las reflexiones que emergieron después de cada encuentro. De este modo, la escena dejó de ser únicamente un lugar de representación para convertirse también en un espacio de escucha, reconocimiento y construcción colectiva de sentido.

La investigación se sitúa en diálogo con los aportes de Rita Segato, Judith Butler, Cristina Rivera Garza, bell hooks, María Acaso y Clara Megías, entre otras autoras que han reflexionado sobre las relaciones entre poder, cuerpo, lenguaje, educación y violencia. Sus planteamientos permiten comprender que las agresiones ejercidas contra las mujeres no corresponden a hechos aislados ni exclusivamente individuales, sino que forman parte de estructuras históricas y culturales que condicionan las posibilidades de reconocimiento, existencia y autonomía de los sujetos.

Más que ofrecer respuestas definitivas, esta investigación propone una reflexión sobre las posibilidades del arte como lugar de memoria y resistencia. En un contexto donde las violencias de género continúan atravesando la vida de miles de mujeres, la escena aparece aquí como una práctica capaz de producir preguntas, abrir conversaciones difíciles y construir formas colectivas de nombrar aquello que parecía imposible decir.

MODALIDAD: Investigación-creación

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las violencias basadas en género constituyen una problemática estructural que atraviesa de manera diferencial los cuerpos feminizados, afectando no solo la integridad física, sino también las dimensiones simbólicas, emocionales y sociales de quienes las experimentan. Estas violencias se manifiestan en múltiples espacios de la vida cotidiana, la familia, las relaciones afectivas, las instituciones y el espacio público; y suelen sostenerse mediante dinámicas de silenciamiento, normalización y revictimización que dificultan tanto su reconocimiento como su denuncia.

Aunque en los últimos años han emergido movimientos feministas, acciones colectivas y diversas prácticas artísticas que han contribuido a visibilizar estas problemáticas, aún persisten preguntas sobre las formas en que el dolor producido por estas violencias puede ser narrado, compartido y elaborado desde la experiencia corporal y escénica. Particularmente, resulta necesario reflexionar sobre cómo ciertos dolores permanecen atrapados en el ámbito de lo íntimo, imposibilitados de adquirir un lugar de escucha y legitimidad dentro del espacio social.

En este contexto, las artes escénicas han comenzado a configurarse como espacios donde dichas experiencias pueden desplazarse del silencio hacia formas de aparición pública. Sin embargo, esta posibilidad también plantea tensiones: ¿cómo representar el dolor sin convertirlo en espectáculo?, ¿cómo hacer visible una herida sin reducirla únicamente al testimonio?, ¿de qué manera el cuerpo en escena puede convertirse en un lugar de memoria, reflexión y producción de conocimiento frente a las violencias basadas en género?

Estas preguntas adquieren especial relevancia dentro de los procesos de investigación-creación y autoetnografía, donde la experiencia personal no se comprende únicamente como vivencia individual, sino como un punto de entrada para pensar estructuras sociales más amplias. En este sentido, la obra *Andrea o Números 35:16-21* surge como un proceso escénico que problematiza las relaciones entre cuerpo, dolor, memoria y violencia, a partir de experiencias personales y colectivas que dialogan con imaginarios históricos sobre lo femenino y el sufrimiento.

A partir de ello, esta investigación busca comprender de qué manera los procesos de creación escénica pueden constituirse en espacios de producción de conocimiento sensible frente a las violencias basadas en género, permitiendo explorar cómo el cuerpo, la memoria y la performatividad posibilitan nuevas formas de enunciación, visibilización y reflexión sobre el dolor femenino en el contexto contemporáneo.

En consecuencia, la presente investigación toma como objeto de análisis la obra *Andrea o Números 35:16-21*, entendida solo en su dimensión dramática. Si bien el proceso de creación escénica constituye un referente fundamental para comprender su configuración, el análisis se centra en la relación entre la dramaturgia y los registros de las experiencias de recepción de los espectadores construidas a partir de la circulación de la obra.

¿De qué manera la obra *Andrea o Números 35:16-21* comprende el cuerpo y el dolor como espacios de memoria, performatividad y producción de conocimiento frente a las violencias basadas en género?

¿Cómo la obra *Andrea o Números 35: 16-21* podría lograr que el espectador experimente un efecto de desfamiliarización de las violencias de género, en tanto que las propuestas estéticas son visiones críticas de la realidad social?

JUSTIFICACIÓN

Razones

Las violencias basadas en género constituyen una problemática estructural que atraviesa de manera diferencial en los cuerpos, particularmente los feminizados, configurando formas específicas de vulneración que se inscriben tanto en la vida íntima como en el espacio social. Estas violencias no sólo operan a nivel físico, sino también simbólico y afectivo, produciendo experiencias de dolor que, en muchos casos permanecen silenciadas o relegadas al ámbito privado. En este contexto, las prácticas artísticas emergen no como una herramienta instrumental para representar dichas violencias, sino como espacios de producción de pensamiento crítico que permiten movilizar, desde el cuerpo, un saber sensible y capaz de hacer visible, problematizar y resignificar estas experiencias.

La presente investigación tiene como objetivo comprender los procesos de creación, no sólo como aquellos productos terminados, sino como espacios donde se produce conocimiento sensible en relación con la experiencia de quien la crea. Es por ello que se propone abordar la obra *Andrea o Números 35: 16 -21* desde una perspectiva auto etnográfica, reconociendo el proceso creativo como un campo de investigación donde confluye la memoria personal viva, y las experiencias corporales para acercarse a problemáticas sociales específicas.

Reconociendo los diferentes estudios que se han desarrollado en Latinoamérica, se evidencia que en las investigaciones de las violencias basadas en género, específicamente hacia los cuerpos femeninos, se han generado unas reflexiones académicas y artísticas que permiten reconocer las raíces de las problemáticas y permitirse preguntarse en este diálogo con las diferentes comunidades cuáles son las formas de resolución a esta problemática. En Colombia se han hecho diferentes acercamientos a estos estudios y perspectivas artísticas, salvo que es importante empezar a robustecer estas miradas y justamente la obra *Andrea* será una mirada desde la autoetnografía.

Para el campo de la enseñanza en artes escénicas, esta investigación es relevante en la medida en que propone comprender el teatro no únicamente como producción estética, sino como espacio de construcción de pensamiento crítico. A partir del diálogo con perspectivas como la performatividad de género, se busca aportar a la reflexión sobre cómo los espacios no académicos

y la escena pueden convertirse en lugares de problematización de la violencia simbólica y de cuestionamiento de los mandatos de género.

OBJETIVOS

Objetivo General:

Analizar los alcances y reflexiones que emergen a partir de la obra *Andrea o Números 35:16-21*, en relación con las posibilidades del arte escénico para enunciar colectivamente experiencias de dolor asociadas a las violencias basadas en género.

Objetivos específicos:

- Identificar las formas en que el dolor y las violencias basadas en género son representadas dentro de la obra *Andrea o Números 35:16-21*.
- Indagar en las reflexiones y afectaciones que emergen en los espectadores a partir de la experiencia escénica de la obra.
- Relacionar los hallazgos obtenidos en la obra y las entrevistas con los aportes teóricos sobre cuerpo, performatividad, memoria y violencia de género.

MARCO TEÓRICO

Anatomía de la herida

Cuando se siente una herida en el cuerpo aparece el dolor. La piel se abre, enrojece, sangra. La profundidad de la herida determina no sólo la cantidad de sangre, sino también la intensidad del daño. Sin embargo, hay heridas que, aunque no son visibles o profundas, duelen de formas difíciles de nombrar.

En este sentido, la herida deja de ser únicamente un acontecimiento físico y se convierte en un lugar para pensar el dolor que atraviesa el cuerpo, la memoria y la experiencia. Por ello, este apartado se titula “Anatomía de la herida”: un intento por observar, nombrar y comprender las marcas que producen las violencias en los cuerpos de las mujeres. En este apartado se encontrarán las voces de varias mujeres que han interpelado, investigado y reflexionado sobre las violencias, las heridas, lo femenino, y el dolor. Esto con el fin de responder a la pregunta sobre ¿Qué hace una mujer ante el dolor?

EL CUCHILLO ENTERRADO

Este cuchillo enterrado, encarnado, llamado patriarcado, no es un objeto visible. Es una estructura social cortopunzante que divide, hiere y organiza las relaciones humanas a partir de jerarquías de género. Su filo no sólo produce heridas físicas, sino también simbólicas, configurando estándares, reproduciendo imaginarios y sosteniendo violencias sistemáticas. Además, este cuchillo no actúa de manera accidental. Su persistencia en el tiempo ha hecho necesario estudiarlo desde múltiples perspectivas, no sólo para comprender sus efectos, sino para identificar las lógicas que lo sostienen.

Al respecto, Rita Segato plantea que la violencia ejercida contra las mujeres no puede reducirse a hechos aislados, ni a impulsos individuales. Por el contrario, responde a una estructura de poder donde los cuerpos femeninos se convierten en territorios de dominio. En *La guerra contra las mujeres* (2016), la autora sostiene que estos actos no están dirigidos únicamente a la víctima, sino que funcionan como mensajes dentro de un sistema simbólico más amplio, donde la violencia se constituye como lenguaje para comunicar poder (Pág. 34).

Comprender a quienes ejercen la violencia desde esta perspectiva, no implica justificar sus acciones, sino acercarse al funcionamiento de este sistema. Segato propone que, en muchos casos, estas prácticas responden a una necesidad de afirmar una posición frente a otros hombres (lo que ella ha denominado el *mandato de masculinidad*), más que a un vínculo directo con la víctima. Es decir, la violencia se inscribe en una lógica de reconocimiento y pertenencia dentro un orden patriarcal. La idea de un mandato masculino concibe un conjunto de imperativos sociales que urgen a los hombres a exhibir dominio, control y primacía, sirviendo esto como vía de validación. Dentro de tal contexto, la agresión trasciende el carácter de un hecho aislado, deviniendo una costumbre que ratifica estratificaciones y propaga una estructura de hegemonía (Pág. 44). De este modo, el cuerpo femenino se transforma en un espacio de inscripción donde estas relaciones se materializan. La herida no es únicamente física: es también simbólica, emocional y social. Se instala en la memoria, atraviesa la subjetividad y configura formas de habitar el mundo.

En esta misma línea, en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), Rita Segato profundiza en la manera en que estas prácticas no se manifiestan únicamente en actos extremos, sino que se sostienen en escenarios de lo cotidiano y lo íntimo. Muchas de las violencias ejercidas sobre los cuerpos femeninos ocurren en espacios donde el lenguaje pierde fuerza para nombrarlas y donde las narrativas sociales tienden a enfocarse en la prevención o contención del daño, más que en la comprensión de sus causas estructurales.

Así, la violación se pierde en gran medida, tanto en las estadísticas de los hechos como en la literatura existente, dentro del gran tema de la violencia doméstica, mucho más corriente en la vida y abordado con más frecuencia por los estudios de delitos sexuales. Asimismo, la literatura relativamente escasa sobre la violación cruenta es en su casi totalidad de orden pragmático, basada en estadísticas y consistente en instrucciones destinadas al público femenino sobre cómo evitar el delito o los pasos que debe seguir la víctima luego de haberlo sufrido. (Pág. 22)

Considerar el patriarcado cual daga clavada permite, entonces, no solo señalar la lesión, sino también indagar la permanencia de su origen. ¿Cómo se mantiene este filo a través de las épocas? ¿De cuántas maneras se reproduce hasta llegar a hacerse invisible? ¿Que implica, además, desde la escena de la creación, intentar no solo exhibir la herida, sino también hacer

patente el arma que la causa? En este punto, la dramaturgia se configura no sólo como forma de representación, sino como un dispositivo que permite hacer visible la dificultad misma de nombrar la experiencia del dolor, como se propone la obra *Andrea o Números 35:16-21*.

En este sentido, la violencia deja de percibirse como una ruptura excepcional y pasa a instalarse como una práctica reiterada, naturalizada y, en muchos casos, invisibilizada. Esto complejiza la lectura del cuchillo: no se trata únicamente de identificar el momento del corte, sino de comprender las condiciones que permiten que ese filo se mantenga activo en el tiempo.

A partir de esta reflexión, Segato introduce lo que inicialmente denomina el *mandato de violación* y que posteriormente desarrollará como *mandato de masculinidad*. Este concepto permite comprender que la masculinidad no se presenta como una condición garantizada por el cuerpo masculino, sino como un estatus que debe ser permanentemente demostrado y validado ante otros hombres. En palabras de la autora: “El hombre tiene que demostrar que lo es. Es un título, es un estatus adquirido” (Segato, 2026, 27m02s).

Desde esta perspectiva, la violencia contra las mujeres no aparece únicamente como una agresión dirigida hacia ellas, sino también como un mensaje que circula dentro de una comunidad masculina. El acto violento funciona entonces como una prueba de pertenencia, reconocimiento y jerarquización dentro de la fratría masculina. De este modo, el cuerpo femenino se convierte en el territorio donde se inscribe esa demostración de poder.

Más adelante, Segato reflexiona sobre las distintas manifestaciones e intensidades de la violencia de género, señalando que las estadísticas constituyen una herramienta que permite aproximarse a la dimensión estructural de este fenómeno. Aunque los números por sí solos no logran explicar la complejidad de las experiencias vividas, sí evidencian patrones recurrentes que trascienden los casos individuales y revelan relaciones históricas de desigualdad. En este sentido, la autora retoma el Informe sobre Desarrollo Humano del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD, 1997), donde se afirma que: “Ninguna sociedad trata a sus mujeres tan bien como a sus hombres”. Esta afirmación resulta significativa porque desplaza la discusión desde hechos particulares hacia un problema de carácter sistémico, mostrando que la subordinación de las mujeres no corresponde a circunstancias excepcionales sino a una organización social que distribuye de manera desigual el reconocimiento, la autonomía y el acceso al poder.

Esta lectura resulta fundamental para la presente investigación, ya que permite comprender que las heridas producidas por la violencia de género no son únicamente consecuencia de relaciones individuales fallidas o experiencias privadas. Por el contrario, responden a estructuras culturales que producen, legitiman y reproducen determinadas formas de dominación. El cuchillo, en consecuencia, deja de ser únicamente el instrumento que hiere para convertirse en una metáfora de aquellos mandatos sociales que continúan actuando sobre los cuerpos incluso cuando la agresión física ya ha cesado.

SANGRE

En la infancia, hacerse heridas era algo común. La aparición de la sangre funcionaba como una primera advertencia: algo en el cuerpo había sido afectado. Con el tiempo, la piel genera una costra, una forma de proteger la herida y comenzar a cicatrizar. Sin embargo, este proceso no es del todo pasivo. La costra incomoda, genera una sensación persistente que invita a tocarla, a retirarla, a interrumpir la cicatrización. En ese gesto, muchas veces oculto y lejos de la mirada de una figura de autoridad, la herida vuelve a abrirse y la sangre aparece nuevamente.

Existe allí una paradoja. Aunque el dolor suele asociarse con aquello que se quiere evitar, también pareciera existir una necesidad de regresar a él. Abrir una costra no responde únicamente a un acto de descuido; en ocasiones constituye una forma de comprobar que la herida existió, de reconocer su profundidad o incluso de constatar que continúa allí. El cuerpo recuerda. La piel cicatriza, pero la memoria de la herida permanece.

Algo similar ocurre con ciertas experiencias dolorosas. El deseo de sanar convive con la necesidad de volver sobre aquello que produjo la afectación. Se recuerda, se repiensa, se narra nuevamente. Lo que duele no desaparece simplemente porque se decida ignorarlo. Por el contrario, muchas veces retorna a través de imágenes, sensaciones, palabras o gestos corporales que insisten en reaparecer. Así, el dolor se mueve entre dos fuerzas aparentemente contradictorias: el impulso de protegerse de él y la necesidad de reconocerlo.

En este sentido, sanar no siempre implica olvidar. Tampoco supone cerrar definitivamente la herida. En ocasiones, la cura comienza precisamente cuando se acepta la existencia del dolor, cuando se reconoce su presencia y se le permite ocupar un lugar dentro de la propia historia. La

herida deja entonces de ser únicamente una apertura en el cuerpo para convertirse en una experiencia que transforma la manera en que un sujeto comprende su relación consigo mismo y con los demás.

Esta tensión entre la herida, la memoria y el cuerpo resulta fundamental para comprender las reflexiones desarrolladas por Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002). La autora cuestiona las perspectivas que entienden el cuerpo únicamente como una realidad biológica o natural y propone pensarlo como un espacio atravesado por relaciones de poder, discursos y procesos de significación. Desde esta perspectiva, las marcas que habitan el cuerpo no son solamente físicas; también son sociales, afectivas y simbólicas. El cuerpo conserva huellas de aquello que lo ha afectado y, al mismo tiempo, se convierte en el lugar donde dichas experiencias adquieren sentido y pueden ser enunciadas.

Así, esta relación con el dolor permite advertir que el cuerpo no constituye únicamente una realidad biológica, sino también un espacio atravesado por significados, normas y relaciones de poder. Judith Butler cuestiona la idea de una materialidad corporal previa a toda construcción social y propone comprender el cuerpo como el resultado de procesos de materialización que determinan qué cuerpos pueden ser reconocidos, visibles o inteligibles dentro de una cultura determinada.

En este sentido, la autora señala que la materia no puede entenderse como un concepto aislado o neutro, pues se encuentra atravesada por discursos relacionados con el sexo, el género y la sexualidad. Como afirma: “[...] descubrir que la materia misma está fundada en una serie de violaciones, violaciones inadvertidamente repetidas en la invocación contemporánea” (Pág. 56). Con ello, Butler pone en cuestión la aparente naturalidad del cuerpo y evidencia que aquello que solemos entender como una realidad material se encuentra ya configurado por mecanismos históricos y culturales de regulación.

Esta reflexión se profundiza cuando la autora plantea que “ser material significa materializar”, entendiendo que aquello que importa de un cuerpo es precisamente lo que le permite adquirir inteligibilidad social. En sus palabras:

Porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materialización es precisamente lo que “importa” [matters] de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. En este sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que “importar” [to matter] significa a la vez “materializar” y “significar”. (Pág. 60)

Desde esta perspectiva, la sangre no solo señala una lesión física, sino que abre preguntas sobre las condiciones que hacen que ciertas heridas sean reconocidas y otras permanezcan invisibles. No todos los cuerpos que sangran reciben el mismo grado de atención, legitimidad o cuidado. Algunas formas de sufrimiento son reconocidas públicamente, mientras que otras son minimizadas, silenciadas o consideradas irrelevantes.

En el caso de los cuerpos feminizados, esta inteligibilidad ha estado históricamente asociada a discursos que los vinculan con la reproducción, el cuidado y la disponibilidad afectiva. Más que tratarse de una condición natural, esta lectura constituye un efecto de poder que delimita las formas en que dichos cuerpos pueden aparecer y ser comprendidos socialmente. En consecuencia, el dolor que los atraviesa no solo es experimentado corporalmente, sino también regulado por marcos culturales que determinan cuándo ese sufrimiento puede ser escuchado, validado o reconocido.

De este modo, el cuerpo femenino no constituye únicamente el lugar donde ocurre el dolor, sino también un campo de disputa donde se negocian sus significados. Problematicar la materialidad del cuerpo implica reconocer que las experiencias de sufrimiento no se distribuyen de manera homogénea y que las condiciones de reconocimiento del dolor están vinculadas a relaciones históricas de poder que establecen qué vidas importan y cuáles pueden ser ignoradas.

Estas reflexiones conducen a una pregunta fundamental planteada por Butler: “¿cómo es posible reconocer y legitimar las experiencias de daño corporal si, al mismo tiempo, cuestionamos las formas en que la materialidad del cuerpo ha sido construida históricamente?” La autora formula este interrogante en el capítulo “Una femineidad sin forma”, donde analiza las relaciones entre cuerpo, materia y género dentro de la tradición filosófica occidental: “¿Cómo podemos legitimar las declaraciones de daño corporal si cuestionamos la materialidad del cuerpo?” (Pág. 92).

La pregunta resulta especialmente significativa para esta investigación, pues permite pensar que el problema no radica únicamente en la existencia del dolor, sino también en las condiciones que hacen posible su reconocimiento. Butler señala que, históricamente, la materia ha sido asociada con lo femenino, concebida como algo informe, pasivo y disponible para ser moldeado por fuerzas externas. En contraste, la forma, la razón y la capacidad de nombrar han sido vinculadas a lo masculino. Esta división no solo organiza una concepción filosófica del mundo, sino que también produce jerarquías sobre los cuerpos y sus posibilidades de ser escuchados.

Desde esta perspectiva, el dolor de los cuerpos feminizados no puede entenderse únicamente como una experiencia individual o biológica. También implica preguntarse por los marcos culturales que determinan qué sufrimientos son considerados legítimos, cuáles son puestos en duda y cuáles permanecen invisibles. Así, problematizar la materialidad del cuerpo no significa negar la existencia del daño, sino comprender que su reconocimiento depende de relaciones históricas de poder que regulan quién puede hablar, quién puede ser escuchado y qué cuerpos llegan a importar.

DOLOR

Cuando el dolor no se nombra, no desaparece, se desplaza, se inscribe en el cuerpo y desde ahí insiste. El cuerpo se incomoda, se desajusta, se vuelve torpe o incluso se vuelve contra sí mismo. En este sentido, el silencio no es ausencia de dolor, sino otra forma de su manifestación.

Sin embargo, reducir el dolor a una experiencia individual sería insuficiente. Incluso en escenarios íntimos, como las relaciones de pareja, el dolor es rápidamente capturado por discursos externos: otros observan, interpretan, juzgan y producen relatos sobre ese sufrimiento. Así, lo que en principio parece una vivencia privada se convierte en objeto de circulación social, muchas veces bajo la forma del comentario o el “chisme”.

Este tránsito del dolor desde el cuerpo hacia el lenguaje social no necesariamente produce comprensión o empatía; por el contrario, puede derivar en su banalización o espectacularización.

En este punto, el dolor deja de ser únicamente una experiencia vivida y pasa a ser también un campo de disputa sobre quién puede nombrarlo, interpretarlo y legitimarlo.

Sobre este tema, Cristina Rivera Garza en su libro *Dolerse* (2011) nos habla justamente de la tragedia, del sufrimiento “[...] como ha señalado Karl Jaspers, la tragedia funciona cuando revela «alguna verdad particular en cada agente y, al mismo tiempo, las limitaciones de esta verdad, con [el] fin de revelar la injusticia en todo»” (Pág. 28-29).

Con esto no se quiere llegar a la idea de que el dolor que se vive en la privacidad deba verse como colectivo, sin embargo, cuando el dolor está encadenado a una violencia estructural, su lectura no puede agotarse en lo privado. En estos casos, el dolor exige ser leído desde una perspectiva que permita reconocer las condiciones históricas y políticas que lo producen, es decir, con los ojos en lo estructural.

Aglutinados alrededor de desgracias tanto individuales como sociales [...], estos analistas empezaron por enfrentar uno de los problemas que, a juicio de Susan Sontag en su muy famoso ensayo sobre *el dolor de los demás* ha impedido la comprensión cabal, es decir, la comprensión cabalmente política, de la experiencia humana del sufrimiento, a saber, el creciente valor de cambio y la glamourización de la violencia. (Pág. 35)

La autora señala que mostrar el sufrimiento no asegura por sí solo que se entienda de manera ética o política. Cuando el dolor se muestra en público, puede ser visto como algo para consumir, como una curiosidad o un espectáculo, repitiendo las mismas relaciones de distancia que intenta criticar. En este contexto, la autora pone en duda las maneras de mirar el sufrimiento que lo ven desde afuera, simplificando a una imagen fuerte o a una historia emotiva, sin cuestionar las circunstancias que lo generan.

Esta reflexión es muy importante para la presente investigación ya que quiere entender las experiencias de violencia de género a través del arte escénico. La pregunta no es solo cómo mostrar el dolor, sino también cómo hacerlo sin que se convierta en algo que la gente solo mira sin participar. El reto es crear maneras de encontrarse que ayuden a entender el sufrimiento como algo que está vinculado a realidades sociales e históricas específicas, evitando que se convierta en algo trivial o en un espectáculo.

Desde este punto de vista, el dolor ya no se ve solo como algo personal, sino como algo que se vive a través de relaciones de poder, contextos culturales y tipos específicos de violencia. Como afirma Rivera Garza: “[...] el sufrimiento es una acción, una experiencia social y cultural que implica los más ominosos aspectos de los procesos de modernización y globalización” (Pág. 29-30).

Ahora bien, en el capítulo “La violencia y el dolor”, Rivera Garza plantea cuatro reflexiones fundamentales para comprender el dolor más allá de su dimensión individual. Estas reflexiones ayudan a entender la conexión cercana entre el dolor y el cuerpo, las contradicciones que afectan su representación, las maneras en que se graba en la memoria y su naturaleza profundamente colectiva y política. A partir de estas ideas, se pueden identificar algunos aspectos que son importantes para esta investigación.

En el primer punto, Rivera Garza nos recuerda que hablar de dolor es una aproximación al cuerpo indicando que el sufrimiento no es solo una idea abstracta, sino que se presenta y se refleja en la realidad del cuerpo. Desde este punto de vista, el cuerpo se transforma en un registro de vivencias, emociones y recuerdos, lo que nos ayuda a entender cómo las violencias dejan marcas que van más allá del propio evento.

En segundo lugar, la autora señala que el dolor va más allá de las formas tradicionales de representación. El cuerpo adolorido “habla, pero habla a su manera” (Pág. 37), mediante silencios, interrupciones, vacilaciones y fragmentos. Esta condición cuestiona las narrativas lineales o totalizantes del sufrimiento y nos lleva a reflexionar sobre formas de expresión que puedan acercarse a lo que no se puede expresar del todo. El dolor se presenta así como una experiencia ambivalente: detiene y mueve, calla y genera conversación, quiebra el lenguaje y, al mismo tiempo, pide nuevas maneras de expresarse.

En tercer lugar, el dolor no debe ser visto desde la perspectiva de bandos, algo que es bastante común cuando discutimos sobre la violencia. También es importante señalar un aspecto interesante de este tercer punto: en cuanto a la violencia, esta puede ser medida, pero cuando se trata del dolor, “el dolor envuelve a la violencia con su manto de humanidad” (Pág. 38).

En su último punto, es importante incluir la cita tal como está, pues concentra uno de los aportes centrales de la autora mexicana. Desde esta perspectiva, el sufrimiento deja de comprenderse únicamente como una experiencia individual para ser entendido como un fenómeno social, histórico y político que atraviesa a los sujetos y a las comunidades. El dolor no solo evidencia una herida, sino que también permite reconocer las estructuras de poder que producen determinadas formas de violencia y las maneras en que estas son naturalizadas, legitimadas o cuestionadas colectivamente. En este sentido, Rivera Garza plantea:

El dolor no sólo destroza, sino que también produce realidad: de ahí que sus lenguajes sociales sean sobre todo lenguajes de la política: lenguajes en que los cuerpos descifran sus relaciones de poder con otros cuerpos. Es con frecuencia a través de la religión y la reproducción social que el lenguaje del dolor se convierte en un productor de significados y de legitimidad. (Pág. 38)

Rivera Garza permite, entonces, comprender que el dolor derivado de las violencias basadas en género no se limita a una experiencia íntima o privada. Por el contrario, se encuentra atravesado por discursos culturales, mandatos sociales y relaciones de poder que condicionan las formas en que dicho sufrimiento puede ser nombrado, escuchado o incluso reconocido. Así, enunciar el dolor en escena no implica únicamente narrar una experiencia personal, sino también visibilizar las estructuras que la producen y sostienen.

ESTADO DEL ARTE

Ayer por fin dejé de suicidarme. Ahora estoy sola con mis pechos mis muslos mi útero
Heiner Müller, Hamletmachine

Dentro del campo artístico, el dolor se ha convertido en un tema principal desde la tradición clásica, el sufrimiento ha sido componente de la experiencia teatral como lo nombra Aristóteles en su libro *Poética*:

Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones. (Pág. 10)

El teatro ha operado como un espacio donde el sufrimiento humano no solo se representa, sino que se hace pensable y sensible, también como lo plantea Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, donde el sufrimiento es entendido como constitutivo de la existencia misma, y el arte, en particular la tragedia, como medio para afirmar la vida en medio de su carácter doloroso.

Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer (Pág. 198)

ANTÍGONA

Ahora bien, estas nociones sobre el dolor se encuentran especialmente en la figuras femeninas de las tragedias clásicas, en las que personajes como Antígona, Electra y Ofelia, condensan en sus cuerpos y experiencias distintas formas de dolor que desbordan lo individual. En Antígona, el sufrimiento surge entre la ley y el afecto, evidenciando su dimensión política:

- Antígona [...] pero en lo tocante al cuerpo del infortunado Polinice, también se dice que ha hecho pública una orden para todos los tebanos en la que prohíbe darle sepultura y que se le llore: hay que dejarlo sin lágrimas e insepulto para que sea fácil presa de las aves, siempre en busca de alimento (*Antígona* /2001, p. 4).

En principio se le niega a Antígona e Ismene derramar lágrimas como una negación de la expresión del dolor. Aun así y desde un punto anecdótico y también analítico se le ve a Antígona afligida y busca respaldo en su hermana para enterrar el cuerpo de su hermano, así esto implique su propia muerte, pero con la conclusión de que morirá “rebelde y santa por cumplir con los deberes piadosos”. Al respecto, el efecto catártico de esta obra debía suscitar en el público una identificación con Antígona en tanto su fuerza compasiva, que es movida por el dolor mismo. Justamente el dolor en Antígona permite que suceda la acción y no se configura como una experiencia pasiva ni meramente interior, permitiendo que la acción irrumpa en el orden político. La prohibición de Creonte al enterrar a Polinices es una imposición legal y regula las formas legítimas del duelo. El gesto del rito funerario desafía la acción política donde se evidencia la tensión entre norma y afecto. El dolor se despliega como fuerza que desestabiliza el orden establecido, inscribiéndose en el cuerpo de Antígona como un lugar de castigo y resistencia, Esta misma lógica puede observarse en contextos contemporáneos, donde el dolor no solo es una experiencia individual, sino también el motor de acciones colectivas que confrontan las estructuras que lo producen. Un ejemplo de ello son las madres buscadoras, reconocidas por su labor en la defensa de los derechos humanos y la construcción de paz, quienes han persistido en la búsqueda de sus familiares desaparecidos pese a los múltiples obstáculos institucionales y sociales.

En Colombia, uno de los casos más representativos es el de las mujeres buscadoras de La Escombrera, en la comuna 13 de Medellín. Desde hace más de dos décadas, estas mujeres han denunciado que dicho lugar podría albergar los cuerpos de personas desaparecidas durante y después de la Operación Orión, desarrollada en 2002. Diversas investigaciones y testimonios señalan que este territorio habría sido utilizado como fosa común por estructuras paramilitares, mientras que, durante años, el depósito continuo de escombros dificultó las labores de búsqueda y el acceso a la verdad.

En este sentido, el dolor no solo persiste, sino se conviene en motor para la búsqueda confrontando las limitaciones institucionales, evidenciado que al igual que la tragedia, el duelo se convierte en un actor de resistencia frente a las formas en que la ley regula, oculta y posterga la aparición de los cuerpos. Así que las mujeres buscadoras reconfiguran el dolor como una fuerza que no solo interpela el pasado, exige la justicia en el presente.

ELECTRA

Tragedia atribuida a Sófocles, narra la historia de la hija de Agamenón y Clitemnestra tras el asesinato de su padre a manos de su madre y Egisto. Desde entonces, Electra permanece en el palacio sosteniendo el duelo por la muerte de Agamenón y esperando el regreso de su hermano Orestes para vengar el crimen. A lo largo de la obra, la protagonista mantiene vivo el recuerdo del asesinato y expresa constantemente el sufrimiento producido por la pérdida de su padre.

En Electra el dolor persiste en el tiempo, el sufrimiento en ella opera como memoria activa, donde se rehúsa al olvido. En este sentido su dolor no responde solo a la pérdida del padre, sino que se convierte en un dispositivo que mantiene viva la conciencia del crimen. Esta persistencia tensiona la frontera entre lo privado y lo público. Si bien el dolor de Electra emerge en el ámbito íntimo del vínculo filial, su insistencia lo desplaza hacia lo público, donde adquiere una dimensión política al denunciar la injusticia y confrontar el orden que busca clausurar el pasado. Así el dolor deja de ser una experiencia interior para convertirse en una práctica de memoria que incomoda, insiste y desestabiliza.

En este marco, la obra misma evidencia que la insistencia es percibida como una amenaza que debe ser contenida:

- CRISÓTEMIS. Pues te diré todo cuanto sé. Si no cesas en tus lamentos, están dispuestos a enviarte a un lugar donde no verás la luz del sol: enterrada viva en una tenebrosa caverna, fuera de esta tierra, cantarás tus infortunios. Reflexiona en ello y no me culpes luego cuando sufras. Ahora es tiempo de ser sensato. (*Electra*, 1981, pág. 194).

En esta misma línea, el análisis de las emociones en la tragedia permite profundizar en la relación entre lo íntimo y lo público. Según plantea Franzani en “El papel de la emociones para

entender la centralidad de Electra en la tragedia de Sófocles” (2020), las emociones no solo configuran la experiencia individual de los personajes, sino que cumplen una función dentro del orden social, incidiendo en los juicios y en la manera en que estos son percibidos por la comunidad.

En el caso de Electra, el dolor no permanece en el ámbito privado del duelo familiar, sino que se expresa de forma recurrente, desbordando los límites de lo íntimo y convirtiéndose en un elemento perturbador en el espacio público. Su lamento no solo comunica una pérdida, también incomoda, interpela y pone en evidencia una injusticia que el orden social busca silenciar.

Este desplazamiento permite pensar el dolor no solo como una emoción, sino como una práctica que al hacerse visible a través de la palabra adquiere una dimensión política. Como lo señala Franzani: “[...] los discursos y lamentos de Electra sirven al objetivo de la trama[...] el papel de la mujer a la que habían injuriado un pariente cercano era precisamente el de lamentarse, compeliendo con sus llantos a la piedad social para traer sobre el culpable la venganza” (Franzani, 2020, Pág. 65).

En este sentido, es posible establecer un diálogo con las formas contemporáneas en las que los movimientos feministas han trasladado el dolor desde la esfera privada hacia el espacio público, desde marchas, intervenciones artísticas y acciones en colectivo que buscan visibilizar las violencias basadas en género. No obstante, a diferencia de la lógica de la venganza que estructura la tragedia, estas prácticas no la buscan, si no la visibilización, el reconocimiento, la transformación, la restauración y la justicia ante las condiciones que producen la violencia. Continuando con el análisis de *Electra*, Franzani señala que “El lamento de la protagonista, aun tomando pie siempre en la injusticia inicial, el asesinato, se explaya y se refuerza con la descripción de las propias desgracias y la situación deplorable de la Casa de los Atridas” (Franzini, 2020, Pág. 68). Esto evidencia cómo el dolor se amplifica al hacerse público y al inscribirse en una narrativa que excede lo individual, permitiendo que al denunciarlo se escuche. Movilizarse por hechos que pueden parecer ajenos, convoca a la unidad, la solidaridad y el valor de una vida digna.

Así como en la tragedia el dolor de Electra desestabiliza el orden, insistiendo en aquello que no debe ser olvidado, en el contexto actual estas prácticas colectivas transforman el dolor en

una forma de enunciación política, donde lo íntimo deja de ser silencioso para convertirse en una experiencia compartida, permitiendo la reflexión y la demanda de reconocimiento.

OFELIA

Retomaremos el personaje shakespeariano de Ofelia y sus interpretaciones contemporáneas, porque fue una de las primeras referencias para la escritura creativa de la obra *Andrea o Números: 35- 16:21*.

Para hacer esta pieza "teatral", tuvimos un primer referente: Ofelia de Shakespeare. *(Ríe)* Shakespeare se debe estar revolcando en su tumba. Yo, todavía, definiendo esto como una Ofelia... llamémosle contemporánea. *(Sirve otro trago)* Lo argumentaré. *(Lo bebe)* Ofelia es una joven como yo. Asesinada como yo. Sí, a Ofelia, como a mí, como a muchas: nos asesinó el amor. *(A alguien del público)* Como a usted, se le nota. ¡Salud por eso! *(Brindan juntas y beben)* Ofelia se ahoga. Yo *(toma otro trago)* también me ahogo. Y Ofelia canta, canta, canta. Yo ya no canto, pero sí bailo. *(Chasquea de dedos. La atmósfera cambia. Suena música de cabaret. Andrea es ahora una Ofelia contemporánea)*. (Andrea, 2023, Pág. 11)

Si bien en Shakespeare vemos a una Ofelia dulce, ingenua y dócil ante las palabras de su padre y de su hermano, sin embargo, el dolor se hace presente muy pronto por las palabras tan duras que Hamlet dice ante ella. En Ofelia el dolor no desaparece, pero tampoco logra estabilizarse como discurso o acción; se expresa, pero en formas fragmentadas, cantos, repeticiones y desvaríos. En este sentido, Ofelia no solo representa simplemente la locura, sino el punto de quiebre donde el dolor deja de ser inteligible. Su experiencia evidencia una tensión fundamental entre la necesidad de expresar y la imposibilidad de ser escuchada, configurando una figura que habla sin alcanzar plenamente el estatuto de enunciación. Así su presencia se sitúa en un umbral, entre lo visible y lo invisible, entre lo decible y lo indecible.

Esta condición se radicaliza en la propuesta por Heiner Müller (1977), donde Ofelia deja de ser únicamente un personaje trágico para convertirse en un cuerpo atravesado por ruinas del lenguaje y de la historia. En el texto de *Hamletmachine*, su figura aparece fragmentada, desplazada, evidenciando no sólo la imposibilidad de decir el dolor, sino también la crisis de las

estructuras que deberían permitir su enunciación. Aun así, ella es determinante al destruir todo, al permitir que el dolor rompa la estructura.

Ayer por fin dejé de suicidarme. Ahora estoy sola con mis pechos mis muslos mi útero. Destrozo el instrumental de mi cautiverio, la silla la mesa la cama. Destruyo el campo de guerra que era mi hogar. Arranco las puertas para que el viento deje entrar al grito del mundo. Destrozo la ventana. Con mis manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé y me usaron sobre la cama la mesa la silla el piso. Incendio mi prisión. Tiro mis vestidos al fuego. Arrojo al reloj que fue mi corazón fuera de mi pecho. Salgo a la calle, vestida con mi propia sangre. (*Hamletmachine*, 1977, Pág. 2)

De este modo, la Ofelia de Müller no solo amplifica la paradoja presente en Shakespeare, sino que la vuelve consciente; el problema ya no es únicamente que el dolor no pueda ser dicho, sino que no existen condiciones para que ese decir tenga lugar, o como pasa últimamente en estos días, la escucha no es válida si no ha de tenerse pruebas. Actualmente, aunque se tengan pruebas de ser violentada, el primer filtro con el que se puede llegar a enfrentar una mujer es la negación de la veracidad de la prueba y, por otro lado, la revictimización y dureza de las instituciones. En este marco, la obra *Andrea* puede leerse en diálogo con esta genealogía, en tanto retoma la imposibilidad como punto de partida, pero no para reproducir el silencio, sino para interrogarlo. Así pues, se sitúa la tensión entre la herencia de un dolor que no ha encontrado lenguaje y la necesidad de producir formas que permitan hacerlo visible, audible y eventualmente compartido.

SILUETAS

Si nos acercamos a lo contemporáneo seguramente nos encontraremos con varias artistas que se han arriesgado a pensar la relación entre el cuerpo y el dolor. Este tránsito entre lo individual y lo estructural se configura en las prácticas artísticas contemporáneas, particularmente en la performance, donde el cuerpo deja de ser únicamente un medio de representación para convertirse en soporte, lenguaje y territorio de inscripción. En esta línea, Ana Mendieta una artista cubanoamericana exploró entre 1973 y 1980 una forma de dejar huella de su cuerpo en la naturaleza, lo que ella denominó “Earth-body works” en su serie *Silueta*. Esta obra propone una relación entre cuerpo, ausencia y territorio, en la que la huella corporal en la naturaleza da cuenta de procesos de desarraigo, identidad y memoria. Aquí, el dolor no se presenta de manera

explícita, sino que aparece como rastro, como marca de una ausencia que remite a una experiencia corporal y política. Estas intervenciones, de carácter efímero, no buscan la permanencia, sino que se transforman, se erosionan y desaparecen con el tiempo. En este sentido la obra no se centra en la representación del cuerpo como presencia estable, sino como rastro. Esta serie permite pensar el dolor no desde su manifestación explícita, sino desde sus huellas, sus silencios y sus formas de inscripción en el territorio. Así, el cuerpo femenino deja de ser únicamente un objeto de representación para convertirse en memoria, donde se articulan experiencias de desarraigo, violencia y pérdida.

En esta misma línea, diversos análisis han profundizado en la dimensión temporal y ontológica de la obra de Mendieta, señalando que *Siluetas* no sólo remite a la ausencia del cuerpo, sino que opera como huellas que desestabilizan las categorías que organizan la experiencia. Según Rosa Berbel en su artículo “Cuerpo fantasmal, naturaleza herida: potencias utópicas en las Siluetas de Ana Mendieta” (2023) afirma:

A lo largo de casi una década, las Siluetas suponen la (re)presentación de algo que una vez existió y ahora está ausente. Los cuerpos signados sobre la materia natural son rastros de una temporalidad sumida en un profundo desequilibrio y, de esta forma, atentan contra la clausura histórica entre lo vivo y lo muerto, lo visible y lo invisible, el pasado y el futuro. (Pág 4)

Mendieta fractura la linealidad del tiempo, evidenciando cómo el cuerpo incluso en su desaparición continúa produciendo sentido. Esta lectura permite articular su trabajo con una comprensión del dolor no solo como un acontecimiento que se pierde en el tiempo, sino también que este persiste aun cuando ya no es plenamente visible.

Ademas, Karina Bidaseca después de un análisis de las obras de Mendieta en su artículo “Territorializar las Memorias, Abrazar los Mundos: Ana Mendieta, Arte Feminista Situado” (2019) plantea que:

[...]Los trabajos etnográficos que considero vitales están encaminados hacia el artivismo y recuperación de memorias. Los cuerpos son los acervos de la memoria, ellos son los

testigos más importantes. Si ellos son archivos, es posible leer en ellos las huellas, las memorias, la política del deseo. (Pág. 52-53)

Figura 1. *Silueta Series (1973–1980), Ana Mendieta*



Fotografía de Ana Mendieta, 1973, impresión cromogénica, 50,8 × 35,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art. © Colección del Patrimonio de Ana Mendieta.

En la imagen presentada, la silueta no aparece como una representación figurativa del cuerpo, sino como una cavidad abierta en la tierra que remite a una presencia que ya no está. El cuerpo no se muestra, pero su forma persiste como inscripción. Esta operación desplaza la mirada del acontecimiento hacia la huella: no vemos el dolor en su momento de irrupción, sino en aquello que permanece después de que ha ocurrido. La tierra, al alojar esa forma, funciona como un archivo que retiene una memoria corporal que no puede ser dicha de manera directa.

En este sentido, la obra no busca hacer visible el dolor de manera explícita, sino evidenciar sus condiciones de persistencia. La silueta, al erosionarse con el tiempo, no desaparece sin más: se transforma, se diluye, se vuelve parte del entorno, insistiendo en otra forma de

presencia. Así, el dolor se configura no como un evento aislado, sino como una inscripción que se desplaza entre el cuerpo, el territorio y la memoria. De este modo, la propuesta de Mendieta permite pensar que aquello que no logra enunciarse plenamente en el lenguaje puede, no obstante, permanecer inscrito en la materia.

(279) GOLPES, PERRA

Si en propuestas como la de Ana Mendieta el dolor aparece como huella y rastro, en la obra de Regina José Galindo este se desplaza hacia una inscripción directa sobre el cuerpo vivo. Su trabajo se sitúa en un punto donde el cuerpo deja de ser metáfora para convertirse en evidencia, en una superficie donde las violencias históricas, políticas y de género se hacen visibles sin mediación representacional.

En piezas como *Perra* (2005), la artista graba con un cuchillo la palabra “perra” sobre su propia piel, haciendo explícita la violencia simbólica que históricamente ha recaído sobre los cuerpos femeninos. Aquí el dolor no se sugiere ni se desplaza: acontece en tiempo real. En palabras textuales de la artista: “escribo la palabra PERRA con un cuchillo sobre mi pierna derecha. Una denuncia de los sucesos cometidos contra las mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillos o navaja” Galindo, s. f., párr. 1).

Figura 2

Perra (2005) Regina José Galindo



Regina José Galindo Imagen 3 de Perra 2005 Prometeo gallery Di ida Piasini, Milan Italia

La acción no busca representar una herida, sino producirla, evidenciando cómo el lenguaje mismo puede operar como forma de agresión. En este sentido, el cuerpo funciona como archivo donde se inscriben las marcas de una violencia que no es individual, sino estructural.

Esta operación manifiesta de manera radical la relación entre lo privado y lo público. Lo que tradicionalmente ha sido relegado al ámbito íntimo la humillación, la agresión verbal, la violencia sobre el cuerpo femenino es trasladado al espacio público del arte, obligando a la mirada del espectador a confrontar aquello que usualmente permanece invisibilizado.

De manera similar, en (279) *golpes* (2005), Galindo encierra su cuerpo en un espacio donde golpea repetidamente una superficie, haciendo audible una cifra que remite a la cantidad de feminicidios registrados en Guatemala durante ese año. En esta acción, el dolor se articula como repetición: no se trata de un evento aislado, sino de una acumulación que evidencia la dimensión sistemática de la violencia. El cuerpo de la artista se convierte en un dispositivo de conteo, donde cada golpe funciona como una inscripción sonora que transforma la estadística en experiencia sensible. En el análisis de sus obra, Julia Ramírez Blanco en su artículo “Regina José Galindo o el cuerpo como nación” (2009- 2010) nos expone:

Las performances surgirán de su dolor y su rabia, y a través de ellas intentará canalizar esa energía para convertirla en algo “más colectivo”. Está siempre presente la conciencia de las raíces de todo ese sufrimiento, profundamente hundidas en la historia del país, en una reivindicación de la historia en la que coincide con numerosas figuras del mundo cultural guatemalteco, que también reclaman la memoria de los crímenes. (Pág. 527)

Desde esta perspectiva, el trabajo de Galindo permite pensar el dolor no solo como experiencia corporal, sino como práctica de denuncia.

En diálogo con la presente investigación, estas obras resultan fundamentales porque permiten comprender que el dolor no solo puede representarse escénicamente, sino también producir formas de memoria, denuncia y reflexión colectiva *desde el cuerpo*. Tanto en la tragedia clásica como en las prácticas performáticas contemporáneas, el cuerpo femenino aparece atravesado por tensiones entre violencia, silencio, duelo y resistencia, desplazando el dolor desde la experiencia íntima hacia una dimensión política y pública.

En este recorrido, Antígona, Electra y Ofelia evidencian cómo el sufrimiento femenino desestabiliza los órdenes que intentan contenerlo o silenciarlo; mientras que artistas como Ana Mendieta y Regina José Galindo radicalizan esta relación al convertir el cuerpo mismo en huella, archivo y territorio de inscripción. Estas propuestas permiten pensar que el dolor no permanece únicamente en el plano emocional o simbólico, sino que deja marcas materiales, corporales y colectivas que persisten incluso cuando no logran ser plenamente nombradas.

Desde esta perspectiva, *Andrea o Números 35:16-21* se sitúa en diálogo con estas genealogías artísticas y teóricas al preguntarse por las formas en que el cuerpo en escena puede convertirse en espacio de memoria y enunciación frente a las violencias basadas en género. Más que representar el dolor de manera ilustrativa, la obra busca explorar cómo este se manifiesta en la voz, el gesto, la repetición, el silencio y la presencia corporal, permitiendo que la experiencia individual entre en relación con una dimensión colectiva y política. Así, la investigación comprende la escena no solo como lugar de representación, sino como un espacio donde el dolor puede hacerse visible, compartirse y tensionar las estructuras que históricamente han intentado invisibilizarlo.

Por otro lado, la presente investigación también se encuentra sustentada desde estudios académicos que permiten visibilizar los procesos de investigación creación en relación a las heridas femeninas.

ESTRATEGIAS DE PERFORMANCE-INVESTIGACIÓN ENTRE LA ANTROPOLOGÍA, EL ARTE Y EL ACTIVISMO FEMINISTA

Men are afraid that women will laugh at them. Women are afraid that men will kill them.

Margaret Atwood

Este artículo, escrito por Silvia Citro (2023), propone una reflexión en torno a las movilizaciones del *Ni Una Menos* en Argentina, articulando las relaciones entre cuerpo, acción colectiva, performatividad y producción de conocimiento. Su aporte resulta significativo para la presente investigación en tanto cuestiona las formas tradicionales de validación académica centradas exclusivamente en el lenguaje racional y escrito, permitiendo pensar la corporalidad, la experiencia y las acciones performativas como espacios legítimos del saber.

En este sentido, el texto problematiza el logocentrismo presente en modelos académicos, los cuales han privilegiado históricamente la palabra y la racionalidad como únicas vías de conocimiento, excluyendo las formas sensibles de comprensión. En este sentido, la autora señala:

No obstante, con el tiempo, comenzamos a sentirnos cada vez más a disgusto con el logocentrismo que dominaba en el campo académico, en el cual debíamos comunicar y enseñar los resultados de esos abordajes antropológicos de y desde los cuerpos casi exclusivamente a través de las palabras. Además, entendíamos que este “logocentrismo” era el resultado de la imposición de un “dualismo ontológico y epistémico” heredado de los procesos de dominación de una “modernidad-colonialidad patriarcal”, que negó e invisibilizó otros modos de saber-hacer encarnados, los cuales, paradójicamente, habíamos aprehendido en nuestras etnografías. (Citro, 2023, Pág. 5)

En respuesta a esta situación, se desarrolló una metodología de investigación-creación, que consistió en la recopilación de gestos, discursos y materialidades de los dispositivos de denuncia observados en las primeras marchas. Además, se llevó a cabo la búsqueda de los primeros testimonios de mujeres que se atrevieron a hablar sobre las violencias que habían sufrido. Como resultado, se llevaron a cabo cuatro intervenciones performáticas durante las marchas de *Ni Una Menos* en 2016, a partir de las cuales se implementaron diversos dispositivos que involucran al público.

[...] nuestra intención era que se convirtieran en “espectadores” dispuestos a imaginar y ensayar micropolíticas transformadoras, en las que se “ensayan soluciones, debaten proyectos de cambio [...] se entrena para la acción real”. Por eso, como veremos, llamamos a esta última estrategia “ensayos performáticos colectivos del imaginar-desear”. (Pág. 16)

Así pues, estas exploraciones performativas no buscaban únicamente representar las violencias basadas en género, sino generar experiencias colectivas capaces de activar procesos de memoria, reflexión y transformación. Permitiendo que uno de los aportes más relevantes del artículo sea la noción de aquello que Rodríguez (2009) denominó “reflexividad corporizada”, entendida como una forma de pensamiento que emerge desde el cuerpo, la sensibilidad y la experiencia performática. A través de la exploración de un archivo multimedial colaborativo, las

investigadoras evidencian cómo las acciones performáticas activaban memorias personales de violencias que habían permanecido invisibilizadas o silenciadas. De este modo, la performance deja de entenderse únicamente como representación estética y se convierte en una práctica capaz de producir conocimiento sensible y político.

La escena se configura como un territorio donde lo íntimo se desplaza hacia lo público y donde el dolor puede transformarse en experiencia compartida, memoria colectiva y posibilidad de enunciación. Esta idea resulta fundamental para comprender cómo ciertas prácticas artísticas contemporáneas vinculadas al activismo feminista no buscan únicamente denunciar la violencia, sino también generar espacios de aparición colectiva, imaginación política y re-existencia. En este sentido, la performance opera como una práctica liminal capaz de fracturar temporalmente las lógicas cotidianas y habilitar nuevas formas de percibir, nombrar y habitar el cuerpo y la memoria.

UNA EXTENSIÓN DEL CUERPO: LA TÉCNICA DEL POLE DANCE EN EL TEATRO FÍSICO, DESDE UNA PERSPECTIVA DE INVESTIGACIÓN FEMINISTA MUJER SERPIENTE: MITO Y PERFORMANCE

Esta investigación de pregrado realizada por Denis Lucía Carvajal Sánchez (2022) propone un acercamiento a las relaciones entre cuerpo, creación escénica y feminismo a partir de la articulación entre el teatro físico y la técnica del pole dance. Su aporte resulta relevante para la presente investigación en tanto comprende el cuerpo no únicamente como herramienta de representación escénica, sino como un territorio de exploración política, sensible y autobiográfica.

Este estudio busca resignificar una práctica históricamente atravesada por imaginarios de hipersexualización femenina, trasladándose hacia un espacio de creación y agencia corporal. Desde esta perspectiva, el pole dance deja de entenderse exclusivamente como exhibición y se convierte en una técnica que posibilita reflexiones en torno al empoderamiento, la memoria corporal y la construcción de una dramaturgia propia.

Asimismo, el trabajo resulta significativo porque sitúa la experiencia femenina y la corporalidad como lugares legítimos de producción de conocimiento escénico, dialogando con

perspectivas de investigación-creación y metodologías feministas que cuestionan las separaciones entre cuerpo, teoría y experiencia.

En este sentido, la investigación no se limita a integrar técnicamente el pole dance dentro de la creación escénica, sino que propone una resignificación simbólica y política tanto del cuerpo femenino como de las imágenes históricamente asociadas a él. La figura de la serpiente, vinculada en la tradición judeocristiana al pecado, la tentación y la culpa femenina, es reinterpretada desde una perspectiva feminista como una metáfora de transformación, mutación y potencia corporal.

A partir de los laboratorios de creación, la autora establece relaciones transdisciplinares entre el teatro físico, la escultura, el paisaje sonoro y elementos circenses, lo que permite comprender el cuerpo no únicamente como ejecutante de una técnica, sino como un territorio de producción simbólica y dramática. Particularmente, resulta significativa la exploración del vacío, el desprendimiento y la transformación de la piel como imágenes que atraviesan la construcción escénica y que desplazan la mirada tradicional sobre el cuerpo femenino hacia una comprensión más compleja, mutable y performativa.

Además, la investigación evidencia cómo las técnicas corporales pueden desprenderse de las lógicas de exhibición y espectacularización para convertirse en espacios de exploración sensible y construcción de sentido. El diálogo entre voz, gesto, movimiento, sonoridad y materialidad permite que la escena deje de centrarse únicamente en la destreza física y se cargue de intención dramática y simbólica.

Su aporte a la presente investigación resulta relevante en tanto posibilita pensar las prácticas escénicas como espacios de resignificación del cuerpo femenino, donde la experiencia corporal, la memoria y la creación permiten producir nuevas narrativas frente a imaginarios históricamente asociados al dolor, la culpa y la violencia sobre las mujeres.

MUJER MAGIA, TRANSFORMANDO EL DOLOR EN ARTE. UNA INVESTIGACIÓN ACCIÓN PARTICIPATIVA FEMINISTA CON MUJERES QUE HAN VIVIDO VIOLENCIA DE GÉNERO.

Esta investigación ecuatoriana, desarrollada por Elena Alexandra Londoño Segura (2021), recopiló las narraciones de 12 mujeres ecuatorianas que sufrieron violencias de género, con el fin de analizar cómo los mitos del amor romántico atraviesan las experiencias de violencia de género y de qué manera, a través de procesos de Investigación Acción Participativa Feminista (IAPF) y de la creación artística, es posible deconstruir estas narrativas hegemónicas y producir nuevas formas de comprensión, resistencia y reexistencia. Cabe resaltar que esta investigación se produce en el año 2020, en el que el virus Covid-19 estuvo presente a nivel mundial, reconociendo que las mujeres que se encuentran en la intimidad de sus hogares sufrieron violencias por parte de sus cónyuges.

Uno de los ejes centrales del trabajo es la crítica a los mitos del amor romántico, entendidos como construcciones culturales que han normalizado distintas formas de subordinación y violencia hacia las mujeres. La autora expone de qué manera ideas como “el amor todo lo puede”, “los celos son una prueba de amor” o “la entrega total” han contribuido a sostener relaciones marcadas por el control, la dependencia y el sufrimiento.

De igual manera, la investigación plantea que estas formas de violencia no pueden comprenderse únicamente desde experiencias individuales, sino que responden a estructuras sociales, patriarcales y coloniales. En este sentido, retoma autoras como Rita Segato, María Lugones y Ochy Curiel para pensar la violencia de género como una relación de poder atravesada por factores históricos, económicos y culturales.

Uno de los aportes más significativos de esta investigación para el presente trabajo radica en comprender el arte no solo como representación del dolor, sino como posibilidad de transformación y producción de nuevas narrativas. A través de la investigación, las experiencias de violencia son trabajadas colectivamente mediante ejercicios creativos y procesos de diálogo que permiten resignificar la memoria desde la acción y la creación artística.

El trabajo de creación artística fue un tipo de alquimia, “Transformar el dolor en arte” requiere deconstruir, asumir nuestros errores, aprender a señalar a tiempo los de ellos, negociar los límites y compartir lo público y lo privado, la posibilidad de tener pensamientos independientes, de ser consideradas iguales, compañeras, no sirvientas. (*Reflexiones del taller, 22 de septiembre, 2020, Pág. 60*)

En relación con la presente investigación, este trabajo permite pensar cómo las prácticas artísticas pueden convertirse en espacios donde el dolor deja de permanecer únicamente en el ámbito íntimo para hacerse visible, compartido y reflexionado colectivamente. A su vez, aporta herramientas para comprender que las experiencias corporales y afectivas también constituyen formas legítimas de conocimiento, especialmente en investigaciones que articulan cuerpo, escena y memoria. En una de sus conclusiones la investigadora actriz Elena Londoño apunta:

Los medios y las redes son un espejo mágico que nos mantiene suspendidas y distorsiona la realidad, por ello la necesidad de regresar la vista a nuestro mundo interior, volvernos creadoras y hacer propuestas simbólicas. Utilizamos el arte, nuestros cuerpos y creatividad para lograr esa conexión que permite acceder al recuerdo y darle otra connotación por medio de la reflexión, introspección y el cambio. (p.75)

METODOLOGÍA

Coser la herida

*En un día así, cuando regresaba renqueando a la retaguardia
bajo un sol de justicia, mi madre me abordó.
-¡Patricia-me reprendió-, ponte una camiseta!-
-Hace demasiado calor-me quejé-. Nadie más lleva camiseta.
-Haga o no haga calor, ya es hora de que empieces a ponerte
camiseta. Estás a punto de convertirte en una señorita.
Yo protesté con vehemencia y anuncié que no iba a convertirme
nunca en nada salvo en mí misma, que pertenecía al clan de Peter
Pan y nosotros no nos hacíamos adultos.
Mi madre ganó la discusión y me puse la camiseta, pero no puedo
ni decir lo traidora que me sentí en aquel momento. Observé
tristemente a mi madre mientras realizaba sus tareas femeninas,
fijándome en su voluptuoso cuerpo de mujer. Todo parecía ser
contrario a mi naturaleza. El penetrante olor de su perfume y el
color rojo de su barra de labios, tan fuerte en los años cincuenta,
me repugnaban. Ella era la mensajera y también el mensaje.*

Patti Smith

MORIR

La Compañía Faro del Sur surge en la localidad de Ciudad Bolívar en el año 2017 con el propósito de fortalecer procesos de formación, creación y circulación teatral desde el territorio. A través del desarrollo de proyectos culturales y comunitarios, la compañía se consolidó como una colectiva de intervención artística orientada a promover la participación ciudadana, la apropiación de los derechos humanos y el fortalecimiento de las identidades territoriales.

Su trabajo se desarrolla principalmente desde tres líneas de acción: Territorio y Cultura Festiva; Género y Derechos Humanos; y Cultura de Paz. Estas líneas no funcionan como ejes independientes, sino como apuestas que dialogan permanentemente con los procesos de creación escénica desarrollados por la compañía.

Particularmente, la línea de Género y Derechos Humanos dio origen a diversos proyectos orientados a reflexionar sobre las violencias que atraviesan la vida de las mujeres. Entre ellos se encuentran el Festival de la Mujer, concebido como un espacio para visibilizar las propuestas artísticas femeninas de la localidad; Mapaterno, proceso pedagógico dirigido a la prevención de las maternidades y paternidades tempranas; y la adaptación escénica de *La mujer sola*, obra que permitió abrir conversaciones comunitarias sobre las violencias basadas en género.

Estos procesos dejaron preguntas abiertas dentro del colectivo acerca del cuerpo femenino, la memoria, el silencio y las diferentes formas en que la violencia se instala en la experiencia cotidiana. Paralelamente, dentro de la experiencia personal de la actriz de la obra se generó una necesidad creativa que posteriormente encontraría un lugar dentro del proceso artístico desarrollado por la compañía.

La obra *Andrea o Números 35:16-21* surge en el marco del proyecto *Tríptico de la sanación*, desarrollado por la Compañía durante el 2023. Inicialmente, el proyecto reunió a tres creadoras escénicas interesadas en explorar, desde la creación teatral, preguntas relacionadas con el dolor, las memorias personales y las experiencias femeninas atravesadas por distintas formas de violencia de género.

Tríptico de la sanación, tres monólogos sobre la mujer y la reconciliación nació a partir de inquietudes sobre las heridas personales, las memorias lastimadas y los pactos de silencio sostenidos alrededor del sufrimiento. En este proceso, la creación escénica comenzó a configurarse no únicamente como producción artística, sino también como un espacio de exploración sensible donde el cuerpo, la palabra y la memoria permitían elaborar experiencias difíciles de nombrar. En un primer encuentro estuvo orientado a desarrollar un laboratorio corporal de ejercicios de exploración sensible entre las tres actrices. Mediante improvisaciones físicas, ejercicios de memoria, escritura autobiográfica y conversaciones colectivas comenzaron a

emerger imágenes, recuerdos, sensaciones y preguntas que posteriormente se convertirían en el material inicial de las tres obras.

En esta primera etapa no existía una dramaturgia definida. El interés principal consistía en permitir que cada participante reconociera aquellas experiencias que insistían en aparecer durante el trabajo corporal y que podían transformarse en materia escénica.

Este primer encuentro detono la necesidad de incorporar una dramaturga que acompañara el proceso de organización, escritura y construcción dramática de cada monólogo. Su participación permitió transformar un conjunto de experiencias sensibles y fragmentarias en estructuras narrativas susceptibles de ser llevadas a escena.

Posteriormente, cada creadora desarrolló un proceso particular junto con su dramaturga y la dirección escénica, construyendo de manera autónoma el universo poético y dramático de su respectiva obra, sin perder el diálogo permanente con el proyecto colectivo del *Tríptico de la Sanación*.

La construcción dramática de *Andrea o Números 35:16-21* estuvo acompañada por Angie Ligeia, quien asumió simultáneamente los roles de dramaturga y directora escénica. Esta doble función permitió que la escritura y la puesta en escena avanzaran de manera paralela, generando un diálogo permanente entre el texto, las acciones corporales y las exploraciones realizadas durante los ensayos. Dos experiencias marcaron especialmente el inicio de la escritura dramática: La primera estuvo relacionada con acontecimientos personales atravesados por intentos de suicidio, que comenzaron a emerger durante los ejercicios autobiográficos realizados en los laboratorios iniciales. La segunda correspondió a una creación escénica desarrollada durante el último énfasis de creación de la Licenciatura en Artes Escénicas, donde se realizó una aproximación al personaje de Ofelia, de Shakespeare, a partir de acciones performáticas. A medida que la dramaturga avanzaba en la escritura de nuevas versiones del texto, cada encuentro de ensayo se convertía también en un espacio de revisión y transformación de la obra. Las escenas eran discutidas, modificadas y nuevamente exploradas corporalmente, permitiendo que la dramaturgia se reescribiera continuamente en diálogo con la experiencia escénica.

Con el propósito de reconstruir el proceso de investigación-creación, a continuación, se presentan los principales momentos que configuraron la construcción dramatúrgica de *Andrea o Números 35:16-21*.

El Cuerpo: El primer momento del proceso creativo estuvo orientado a reconocer el cuerpo como el lugar donde se inscriben las experiencias de dolor y las huellas de las violencias vividas. La exploración no buscaba representar un acontecimiento específico, sino identificar de qué manera el cuerpo conserva memorias que, aunque no siempre son verbalizadas, permanecen presentes a través de gestos, tensiones, respiraciones y acciones cotidianas.

Durante este laboratorio surgió una pregunta que acompañó gran parte del proceso creativo: ¿dónde habita el asesino en el cuerpo? En aquel momento el personaje aún era nombrado por su nombre propio; sin embargo, la pregunta permitió desplazar la atención del agresor como individuo hacia las marcas que su presencia había dejado en la corporalidad de la protagonista. Los ejercicios corporales, en un primer momento, fueron a través de motores de movimiento y se iniciaba una caminata por el espacio, principalmente la pelvis y el pecho fueron, en mi caso, quienes iniciaron la actividad. Seguidamente, se hacían ejercicios de calentamiento de la voz, que a su vez permitían arrojar palabras y frases asociadas al asesino, sin pasarlo aun por la intención analítica, en un suerte de palabra-cuerpo que permitía una resonancia corporal con el dolor.

Desde una perspectiva metodológica, este primer momento evidenció que el reconocimiento del dolor no constituye un ejercicio inmediato ni exento de dificultades. Por el contrario, implicó transitar por experiencias de incomodidad al volver sobre memorias que permanecían silenciadas. Hacer consciente ese dolor corporal requirió tiempo, escucha y una disposición constante para permitir que el cuerpo expresara aquello que inicialmente no podía ser nombrado mediante el lenguaje verbal. En este sentido, el laboratorio corporal no buscó reproducir experiencias traumáticas, sino comprender cómo el cuerpo conserva memorias que posteriormente pueden ser transformadas en material escénico.

La palabra: volver a pasar por el corazón. El segundo momento del proceso creativo estuvo orientado hacia la escritura autobiográfica y epistolar como una forma de explorar aquello que el cuerpo había comenzado a revelar durante los laboratorios iniciales. Retomando la

reflexión de Eduardo Galeano sobre la etimología de la palabra recordar —volver a pasar por el corazón—, este momento partió de la necesidad de regresar a determinadas experiencias no con el propósito de reproducir el dolor, sino de comprender qué permanecía aún sin ser dicho.

La escritura estuvo acompañada por preguntas que orientaron el ejercicio creativo: ¿cómo se escribe después de la ausencia? ¿Qué palabras permanecen cuando alguien ya no está? ¿Qué necesita ser nombrado para poder cerrar una historia? Estas preguntas condujeron a un proceso de depuración del lenguaje, en el que no bastaba con relatar los acontecimientos vividos, sino que fue necesario identificar cuáles palabras respondían realmente a la experiencia que se buscaba construir escénicamente.

En este proceso, la escritura dejó de ser únicamente un ejercicio de memoria para convertirse en una herramienta de elaboración dramática. La protagonista encontró en la palabra un propósito: otorgar un cierre simbólico a aquello que permanecía inconcluso y construir una forma de despedida frente a la ausencia. Más que reconstruir fielmente los hechos, este momento permitió identificar las imágenes, emociones y conflictos que posteriormente darían forma a la dramaturgia de *Andrea o Números 35:16-21*.

Desde una perspectiva metodológica, este ejercicio evidenció que la escritura autobiográfica no operó únicamente como un recurso narrativo, sino como un dispositivo de investigación que posibilitó transformar la experiencia personal en material de creación. Las palabras seleccionadas comenzaron a delimitar el universo poético de la obra y ofrecieron un camino para comprender que la memoria, al hacerse escritura, también podía convertirse en acción escénica.

Diálogo: Ficciones y autoficciones. El tercer momento del proceso creativo estuvo marcado por el diálogo permanente entre la actriz y la dramaturga. Semanalmente se realizaron encuentros de trabajo en los que se revisaban los avances de cada escena, se discutían las decisiones dramáticas y se exploraban nuevas posibilidades para la puesta en escena. En esta etapa, la escritura y el montaje dejaron de ser procesos independientes para desarrollarse de manera simultánea: cada ensayo permitía modificar el texto y, a su vez, cada nueva versión de la dramaturgia transformaba las acciones escénicas.

Este diálogo creativo permitió comprender que la dramaturgia no constituía un texto definitivo, sino un material en constante construcción que respondía a las exploraciones corporales, las necesidades expresivas de la actriz y las decisiones compartidas con la dirección. De esta manera, la escritura se convirtió en un proceso vivo que se reconfiguraba a partir de la experiencia del ensayo.

Uno de los momentos más significativos de esta etapa fue la construcción de la escena del vómito. Angie Ligeia escribió la escena y adaptó una canción previamente seleccionada como parte de la dramaturgia. No obstante, el principal reto no consistía únicamente en interpretar la pieza musical, sino en encontrar una forma de que el canto evocara la acción de vomitar. Debido a que la protagonista no contaba con una formación vocal especializada, fue necesario desarrollar diferentes exploraciones junto al músico y la dirección escénica hasta construir una interpretación que privilegiara la expresividad dramática sobre la técnica vocal. Este proceso permitió comprender que la voz podía operar como un recurso performativo capaz de materializar corporalmente el dolor sin recurrir a una representación literal.

Otro momento significativo estuvo relacionado con la elección del título de la obra. Durante el proceso creativo, tanto la dramaturga como la actriz atravesaban el duelo por la muerte de una amiga cercana llamada Andrea. A partir de esa experiencia compartida, Angie Ligeia propuso nombrar la obra *Andrea* como una forma de honrar su memoria. Posteriormente, el título se amplió a *Andrea o Números 35:16-21*, incorporando la referencia bíblica que dialoga con las preguntas sobre la muerte, la justicia y la responsabilidad presentes en la dramaturgia. Más que una decisión nominal, el título condensó el vínculo entre la experiencia personal, la ficción y la construcción simbólica de la obra.

Consolidada la dramaturgia y definidas las principales decisiones de puesta en escena, el proceso ingresó en la fase de ensayos generales, orientados a preparar el estreno de la obra, realizado en julio de 2023.

En este marco, la presente investigación se desarrolla desde una perspectiva auto-etnográfica y de investigación-creación, entendiendo el proceso artístico como un campo legítimo de producción de conocimiento. La autoetnografía permite situar la experiencia personal no como un relato aislado o puramente autobiográfico, sino como un punto de partida para reflexionar

sobre problemáticas sociales y estructuras culturales más amplias. De este modo, la experiencia corporal, emocional y escénica se convierte en material de análisis e investigación.

Asimismo, la investigación dialoga con metodologías feministas y performativas que comprenden el cuerpo como territorio de memoria, inscripción política y producción de sentido. En este orden de ideas, la creación de *Andrea o Números 35:16-21* no se aborda únicamente como resultado final, sino como un proceso atravesado por ejercicios de escritura, laboratorios corporales, exploraciones performáticas, entrevistas, conversaciones con espectadores y prácticas de memoria colectiva.

Uno de los momentos significativos dentro del proceso metodológico estuvo relacionado con la recolección de escritos realizados por los espectadores al finalizar la primera y segunda función de la obra entre los meses de julio y octubre del año 2023. Estos textos breves, consignados de manera voluntaria en pequeños papeles dispuestos a la salida del espacio escénico, surgieron como una invitación a registrar pensamientos, recuerdos, emociones o reflexiones movilizadas por la experiencia teatral.

Más allá de funcionar como una estrategia de retroalimentación artística, estos escritos se constituyeron en un material relevante para la investigación, pues permitieron observar cómo los contenidos de la obra trascendían la experiencia individual de la autora y generaban resonancias en quienes asistían a la función. En muchos casos, los espectadores no respondieron únicamente a la historia de Andrea, sino que relacionaron la experiencia escénica con recuerdos personales, situaciones de violencia vividas o presenciadas, procesos de duelo, pérdidas afectivas y reflexiones sobre las relaciones de género.

La lectura y análisis de estos escritos permitió identificar formas de reconocimiento, empatía, incomodidad y memoria compartida que emergieron a partir de la puesta en escena. En este sentido, los papelitos fueron comprendidos como una práctica de memoria colectiva, donde el dolor narrado en la dramaturgia dejaba de pertenecer exclusivamente a la ficción o a la experiencia autobiográfica que le dio origen, para convertirse en una experiencia puesta en común.¹

¹Las reflexiones de los participantes se transcribieron y se mantienen como anónimo

Desde la perspectiva de esta investigación, estos registros constituyen una evidencia significativa para pensar cómo el arte escénico puede habilitar espacios de enunciación colectiva del dolor. Así, la escritura espontánea de los espectadores no fue entendida únicamente como un comentario sobre la obra, sino como una prolongación del acontecimiento escénico, donde nuevas voces se sumaban a la conversación iniciada por la dramaturgia.

De manera complementaria, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas con la dramaturga y con tres espectadoras de la obra², buscando reconocer cómo la experiencia escénica movilizaba recuerdos, emociones y reflexiones alrededor de las violencias de género. Estas conversaciones permitieron identificar cómo el dolor, al hacerse visible en escena, podía generar procesos de identificación, incomodidad, memoria y reconocimiento en colectivo.

Y todo esto se encuentra anudado al análisis de la dramaturgia *Andrea o Números 35:16-21*, donde la experiencia estética se convierte en un lugar de encuentro entre la memoria, el cuerpo y la palabra. La obra funciona como un dispositivo de lectura que permite comprender cómo las violencias de género atraviesan las experiencias individuales y colectivas, al tiempo que abre posibilidades de enunciación, reconocimiento y transformación. En este sentido, el análisis no se centra únicamente en la estructura dramática de la pieza, sino también en los procesos de recepción, identificación y reflexión que esta moviliza en quienes la experimentan.

² Por temas de confidencialidad, se cambiaron los nombres de la entrevistadas.

ANÁLISIS

Flores de Ofelia

Te daría violetas, pero se marchitaron todas cuando murió mi padre
Shakespeare, Hamlet

Arrancar la costra -Romero y pensamiento

El análisis de *Andrea o Números 35:16-21* reflexiona sobre si el dolor de la violencia de género puede o no estar enunciado. En este sentido, vale la pena retomar las reflexiones de Cristina Rivera Garza en *Dolerse* (2011), que cuestionan las representaciones tradicionales del sufrimiento y advierten contra el riesgo de convertir el dolor en un espectáculo, un estereotipo o un relato heroico. La autora cuestiona “¿Dónde se coloca a la persona que, devastada por el sufrimiento, solo atina a enunciarlo y, aun entonces, entrecortadamente?” (p.28). Esta pregunta recorre la presente investigación, ya que la obra *Andrea* no construye una historia lineal del dolor sino más bien una experiencia fragmentada en la que el cuerpo, la memoria y el habla parecen estar constantemente en tensión. Por lo tanto, el propósito del análisis es comprender cómo la escena permite la expresión de experiencias que a menudo no pueden expresarse completamente con palabras, trasladando el dolor desde la intimidad hacia una dimensión colectiva y política.

Uno de los primeros elementos que emerge en la obra *Andrea* es la persistencia del dolor como una experiencia que atraviesa el cuerpo incluso después de la muerte. El sufrimiento no aparece únicamente como consecuencia de un hecho violento ya concluido, sino como una afectación que permanece activa, insistiendo constantemente sobre la memoria y el lenguaje. Desde las primeras escenas, la obra sitúa al espectador frente a una voz que no logra desprenderse de aquello que la ha herido:

“Mi nombre es Andrea y ya con esta son veintisiete veces que me suicido. Aunque, para mi desgracia, solo he muerto una vez”.

La repetición del suicidio evidencia una temporalidad fracturada donde la experiencia dolorosa no logra clausurarse. La muerte no aparece como cierre, sino como permanencia. En este sentido, el dolor se manifiesta como una experiencia reiterativa que insiste incluso después de ocurrido el acontecimiento traumático. Esta persistencia dialoga con lo planteado por Rivera Garza, cuando cuestiona las narrativas lineales del sufrimiento y propone pensar el dolor desde sus fragmentaciones, interrupciones y persistencias. Así, Andrea no relata el dolor desde una distancia segura o elaborada; por el contrario, lo revive constantemente a través de un lenguaje quebrado, reiterativo y afectado. A su vez, la imposibilidad de cerrar la experiencia traumática también se evidencia en la relación entre memoria y cuerpo. Andrea afirma:

“Llevo dos años muerta y todo aún duele como si mis células aún respiraran”.

Aquí el cuerpo aparece como un espacio donde la violencia permanece inscrita incluso cuando la vida ha cesado simbólicamente. El dolor no se limita a un recuerdo mental, sino que persiste corporalmente, como si la experiencia traumática continuara habitando la materia. En este sentido, la obra permite pensar el cuerpo no solo como un soporte biológico, sino como un archivo de afectaciones y memorias, cercano a las reflexiones desarrolladas por Ana Mendieta y Regina José Galindo, donde el cuerpo conserva huellas de la violencia incluso cuando esta ya no es visible de manera explícita. Así mismo, durante una de las entrevistas realizadas para esta investigación, la autora de *Andrea* reflexiona sobre las maneras en que el dolor se inscribe y se traduce en el cuerpo femenino, cuestionando la insuficiencia del lenguaje verbal para expresar determinadas experiencias corporales y afectivas:

Igual la palabra en general resulta insuficiente para el mundo, para el lenguaje mismo, para Dios mismo pues para las mujeres aún más corta es... los cólicos nos dan más duro si estamos cargadas de cosas, que nos engordemos, que se nos caiga el cabello, la sensación de vomitar, la sensación de no querer comer, o la sensación de todo lo contrario, de querer comer mucho. O sea, es que es el cuerpo el que está traduciendo, es la palabra, es la palabra no traducida. Entonces, sí, pues desde luego sí siento como que es la mujer.

O sea, sí, algo a lo que pudimos adjudicar al adjetivo femenino, yo siento que tiene que ver con un asunto del cuerpo, con una traducción al cuerpo, al pezón, a la vagina, al

útero, al contener, a la sensación de recipiente. Entonces, sí, no creo que sea muy consciente que diga el cuerpo sabe cosas que la cabeza no, pero es que es el lenguaje de nosotras. Sí, no lo pondré hegemónico, eso es lo que es nuestro lenguaje, el cuerpo es nuestro lenguaje. (Palabra de Autora, 2026)

De estas reflexiones desde Rivera Garza, la obra *Andrea* y la voz de la Autora se puede concluir que el cuerpo femenino aparece no solo como un lugar de manifestación de los síntomas físicos del sufrimiento, sino también como una forma de lenguaje, que comunica lo que a menudo no puede expresarse plenamente con palabras. La autora traslada el dolor desde una dimensión puramente emocional o psicológica a una experiencia corporal concreta, cuyas consecuencias se expresan a través de cambios físicos, sensaciones, tensiones y manifestaciones corporales. En este sentido, el cuerpo funciona como un espacio de memoria y traducción emocional, mostrando cómo ciertas experiencias traumáticas exceden la capacidad del lenguaje racional y encuentran otras formas de registro y expresión.

Retomando nuevamente a Cristina Rivera Garza, en el capítulo “Estado sin entrañas” de *Dolerse* (2011), la autora reflexiona sobre las formas en que el capitalismo neoliberal y las estructuras de violencia contemporánea producen una desvalorización progresiva del cuerpo humano, especialmente de aquellos cuerpos considerados prescindibles o desechables. En palabras de Rivera Garza:

Si hay que elegir entre la ganancia y el cuerpo, la decisión final será siempre por la ganancia [...] tanto al Narco como al Estado neoliberal les queda claro que el trabajo, y el cuerpo humano que llevaba a cabo ese trabajo [...] ya no es esencial ni para el funcionamiento del capitalismo ni para la sobrevivencia del planeta. (Pág. 56)

Esta reflexión permite pensar cómo ciertos cuerpos quedan expuestos a formas sistemáticas de violencia, abandono y desprotección. En diálogo con estas ideas, Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002) cuestiona las condiciones sociales y políticas que determinan qué cuerpos son reconocidos como valiosos, visibles o dignos de duelo, y cuáles quedan excluidos de ese reconocimiento. La autora propone que “la materialidad del cuerpo debe ser pensada como el efecto de una dinámica de poder” (p.18). Señala que el cuerpo no constituye únicamente una

realidad biológica, sino también una construcción atravesada por normas sociales, relaciones de poder y mecanismos de exclusión que regulan la aparición de los sujetos en el espacio público.

Desde este punto de vista, el cuerpo de Andrea no se ve solo como un cuerpo lastimado, sino como un espacio que está marcado por conexiones emocionales y situaciones de violencia que hacen que la experiencia del dolor sea más complicada. La obra no crea una separación total entre el amor y la agresión; al contrario, ambas dimensiones se presentan constantemente entrelazadas. Esto se evidencia cuando Andrea afirma:

“Soñé haciendo el amor con la persona que, ese mismo día, me iba a matar”.

La escena presenta una fuerte contradicción emocional, donde el deseo y la violencia no se muestran como cosas opuestas, sino que están conectadas entre sí. El dolor no solo viene del acto violento, sino también de la conexión emocional que lo precede. En este contexto, la obra se aleja de las imágenes simplificadas de la violencia de género y muestra las complicaciones emocionales que con frecuencia afectan las relaciones amorosas que están marcadas por comportamientos agresivos.

La contradicción afectiva que atraviesa la escena no puede comprenderse únicamente desde el ámbito de las emociones individuales. Como plantea Segato (2003), las violencias ejercidas contra las mujeres se encuentran inscritas en estructuras jerárquicas donde el poder masculino se constituye a través de la subordinación femenina. En palabras de la autora, “el poder no existe sin la subordinación, ambos son subproductos de un mismo proceso una misma estructura, posibilitada por la usurpación del ser de uno por el otro” (Pág. 31). Desde esta perspectiva, la violencia que aparece en la obra no remite exclusivamente a una relación íntima fallida, sino a una lógica estructural que atraviesa las relaciones afectivas y condiciona las formas en que los cuerpos se vinculan.

También la reflexión de Segato permite comprender que la violencia sexual no se limita al acto físico de la agresión. En muchos casos, esta se prolonga mediante acciones destinadas a reafirmar una jerarquía de poder. En el relato de una de las entrevistadas, la agresión no concluye con la violación. Por el contrario, inmediatamente después el agresor le ordena limpiar el lugar donde ocurrió el hecho:

...Entra conmigo, a dejar la canasta, porque era una canasta bastante grande de libros.. Y yo... pues totalmente confiada de la persona con la que estaba, simplemente cierro bien, que podían entrar a robar... Cierro bien. Mientras organizó los libros, mientras hago el inventario y este man en un momento como que me empieza a besar por la espalda. Yo varias veces le digo que no quiero nada y ahí en semillas...me viola. Y luego de que me viola me dice: “Es que ensuciaste todo, limpia” Y me trae un trapero, me hace limpiar su semen del piso. (Palabra de Rosa de Jericó, 2026)

Esta acción resulta significativa porque desplaza la violencia hacia una dimensión disciplinadora donde la víctima es obligada a participar en el borramiento de las huellas de la agresión. No se trata únicamente de un daño corporal, sino de una práctica que busca reinstalar una posición de subordinación y obediencia. La violencia se extiende más allá del momento de la agresión física y se transforma en una acción correctiva, donde el agresor se atribuye la autoridad para ordenar, sancionar y controlar.

En este sentido, Segato señala que muchos agresores comprenden sus acciones desde una lógica moralizante que busca restablecer un orden que consideran alterado. Al referirse a los discursos recogidos durante sus investigaciones, la autora argentina recuerda el relato de un agresor que justificaba sus actos afirmando que “es muy importante que la mujer esté en su lugar y no desobedezca”.(Segato, 2026, 32m29s). A partir de estas reflexiones concluye que “el violador es el más moral de los sujetos. Y esto es muy raro porque siempre pensamos en el violador como un sujeto inmoral, anómalo, raro, solitario. No, no está solo ni aun cuando comete el crimen” (Segato, 2026, 32m11s).

Lo que Segato propone no es una reivindicación moral del agresor, sino una reflexión sobre los sistemas de valores que sostienen determinadas formas de violencia. El agresor no actúa necesariamente desde la percepción de estar haciendo algo incorrecto; por el contrario, puede entender su acción como una forma de corrección, castigo o restablecimiento de un orden que considera legítimo. La violencia se convierte así en un mecanismo disciplinador que busca devolver a las mujeres al lugar que históricamente les ha sido asignado dentro de la estructura patriarcal.

Esta lectura permite volver a la dramaturgia de *Andrea* desde otra perspectiva. Tanto en la obra como en el relato de la entrevistada, la violencia emerge dentro de vínculos atravesados por la confianza y la cercanía. Andrea sueña haciendo el amor con quien posteriormente la asesinará; la entrevistada describe cómo la agresión ocurre en presencia de una persona en quien confiaba plenamente. En ambos casos, el daño no proviene de una figura extraña o ajena, sino de alguien que ocupaba un lugar significativo dentro de su mundo afectivo. Esto complejiza la experiencia del dolor, pues la violencia no destruye únicamente la integridad corporal, sino también las formas de confianza, intimidad y reconocimiento que sostenían el vínculo con el otro.

De este modo, la obra se aleja de las representaciones simplificadas de la violencia de género para mostrar una realidad mucho más ambigua y dolorosa, donde el afecto y la agresión no aparecen como dimensiones opuestas, sino profundamente entrelazadas. El sufrimiento de *Andrea* no proviene solamente de la violencia ejercida sobre su cuerpo, sino también de la fractura de un vínculo afectivo que, lejos de ofrecer cuidado o protección, termina convirtiéndose en una fuente de destrucción.

En relación con la investigación desarrollada por Segato, resulta pertinente retomar una de las preguntas planteadas por Judith Butler: “¿cómo podemos legitimar las declaraciones de daño corporal si cuestionamos la materialidad del cuerpo?” (p. 92). Esta reflexión adquiere especial relevancia al analizar las formas en que la violencia se inscribe sobre los cuerpos femeninos, pues permite desplazar la discusión más allá del acontecimiento violento para interrogar las condiciones sociales que hacen posible reconocer ese daño.

Al respecto, Butler señala que “lo que se proclama aquí a través del texto platónico es una violación que fundamenta el concepto mismo de materia” (p. 92), evidenciando cómo la comprensión occidental del cuerpo se ha construido históricamente a partir de relaciones de dominación que han asociado lo femenino con una materialidad pasiva, informe y disponible para ser moldeada. Desde esta perspectiva, la violencia no aparece únicamente como una agresión ejercida sobre un cuerpo previamente constituido, sino como parte de los mismos procesos mediante los cuales ciertos cuerpos son definidos, regulados y producidos socialmente.

Esta reflexión dialoga con lo planteado por Segato cuando analiza las formas en que la violencia opera como mecanismo disciplinador. En ambos casos, el cuerpo femenino aparece

como un territorio sobre el cual se inscriben relaciones de poder que buscan regular comportamientos, delimitar posiciones sociales y establecer jerarquías. La agresión no solo deja una marca física o emocional; también produce significados sobre quién puede ocupar determinados lugares, quién debe obedecer y qué cuerpos son considerados disponibles para la intervención de otros.

Desde esta mirada, el testimonio de la entrevistada permite comprender que la violencia sexual no se reduce al momento de la agresión. La orden de limpiar el espacio después de la violación constituye una acción que reafirma una posición de subordinación y refuerza la idea de que el cuerpo femenino puede ser disciplinado, corregido y controlado. La violencia opera entonces no solo sobre el cuerpo material, sino también sobre las formas en que ese cuerpo es significado dentro de una estructura social determinada.

Por otra parte, resulta fundamental subrayar la proximidad existente entre el agresor y su víctima. Tal como lo señala Segato en sus primeras páginas, un porcentaje significativo de las violaciones ocurre en el marco de vínculos afectivos. Esta circunstancia pone de relieve la paradoja emocional que emerge de la relación entre intimidad y violencia, evidenciando cómo el lazo afectivo puede convertirse en un espacio de contradicción y vulnerabilidad, se puede ver en *Andrea*:

ANDREA: Y bueno, ¿quién inicia?... A ver... ¿No tienen asesinos?... ¿No? ¿Ninguno, ninguna? No les creo nada. Vean, los asesinos los hay de todos los colores y formas. Vienen en forma de padres, novios, hijos... amantes. Amantes... Solo te puede matar, de esta manera, así... como estoy ahora... la persona a quien amas. Solo te puede matar la persona a quien amas. A quien amas. A quien amas[...]. (Pág 12)

Este pasaje de la obra se despliega en múltiples subcategorías que serán retomadas posteriormente. En particular, la protagonista enfatiza la cercanía con los asesinos, un vínculo que genera la imposibilidad de reconocer la violencia y que, al mismo tiempo, produce una contradicción emocional. Esta tensión deja a la persona que sufre la agresión atrapada en una confusión entre el cuidado y el daño, revelando la complejidad de las dinámicas afectivas en contextos de violencia. El fragmento se profundiza con una apreciación del público, reconociendo la cercanía con su asesino.

La reflexión se vuelve más profunda cuando la protagonista no presenta al asesino como alguien muy especial o fácil de reconocer. Por el contrario, lo coloca dentro de los lazos más cercanos e importantes de la vida diaria. Padres, hijos, novios y amantes son mencionados como posibles expresiones de la violencia. Esta lista es importante porque cambia la forma en que entendemos la agresión, pasando de verla como algo que hacen personas desconocidas a verla en quienes están cerca y en quienes confiamos.

En este sentido, la obra cuestiona una de las representaciones más comunes sobre la violencia de género: aquella que la sitúa solo fuera del espacio íntimo. Andrea se acuerda de que el daño no siempre viene de algo que esté fuera, sino que a veces sale de los lugares donde uno espera que haya cuidado, protección o afecto. La frase “Solo te puede matar la persona a quien amas” no se debe interpretar solamente de manera literal. La muerte que menciona la protagonista también puede entenderse como una destrucción que afecta al nivel subjetivo, emocional y simbólico, que sucede cuando la violencia viene ejercida por alguien que ocupa un papel importante en la vida afectiva. Desde esta perspectiva, el dolor se vuelve aún más complejo. La agresión no solo causa daño físico o emocional, sino que también rompe los lazos que organizan la vida diaria. Lo que se rompe no es solo la confianza en una persona en particular, sino la posibilidad de entender claramente la diferencia entre el cuidado y el daño. La violencia se vuelve muy difícil de notar porque aparece junto con el cariño, la cercanía y el amor.

Esta tensión también se nota en la forma en que las personas responden. En una de las reflexiones que hace el público de manera anónima se puede leer:

“Papá, por favor deja de matarme, ya estoy muy vomitado” (Anónimo, 2023)

Se centra en el entorno familiar y muestra cómo la violencia puede ser comprendida por quienes la observan a través de sus propias vivencias. La frase no se refiere solo a la muerte física, sino que parece hablar sobre el desgaste que ocurre por recibir golpes repetidos a lo largo del tiempo. La elección de la figura paterna es importante porque vuelve a mostrar la violencia en un entorno cercano, indicando que el dolor no siempre viene de personas que no conocemos, sino también de quienes están destinados a cuidarnos.

De esta forma, la dramaturgia crea un cambio importante: el asesino ya no es una figura necesariamente tenebrosa y monstruosa físicamente (como de villano de película), sino alguien que puede estar presente en las relaciones más cercanas. El dolor que sientes después de esta experiencia no viene solo por el acto violento, sino porque es muy triste darse cuenta de que algo que debería ser un refugio puede terminar siendo también una causa de daño.

El ASESINO, el ojo de poeta

El ojo de poeta (*Ipomoea cairica*) es una planta originaria de África que, en su contexto natural, se utiliza principalmente como especie ornamental debido a su atractivo visual. Se trata de una planta trepadora de rápido crecimiento que, sin embargo, posee un carácter invasor capaz de alterar gravemente los ecosistemas donde se introduce. En países como Colombia y México, su expansión descontrolada representa una amenaza para la biodiversidad, ya que compite con especies nativas, desplaza la vegetación local y modifica el equilibrio ecológico.

La problemática de esta especie no se limita únicamente a su capacidad de proliferación, sino también a la dificultad de erradicarla una vez establecida. La elección de esta planta no responde únicamente a sus características biológicas, sino a las resonancias simbólicas que establece con las reflexiones desarrolladas en esta investigación. A simple vista, el ojo de poeta parece una especie inofensiva e incluso atractiva; sin embargo, su capacidad de expansión termina por alterar profundamente el entorno que habita. De manera similar, muchas de las violencias de género no se presentan inicialmente bajo formas explícitas o fácilmente identificables. Por el contrario, suelen instalarse de manera gradual en los vínculos afectivos, en las prácticas cotidianas y en los imaginarios sociales, hasta convertirse en una presencia normalizada difícil de reconocer y erradicar.

Esta relación permite dialogar con lo planteado por Rita Segato, quien señala que la violencia contra las mujeres no constituye una anomalía social ni un fenómeno excepcional. Por el contrario, se trata de una estructura ampliamente extendida que atraviesa distintas culturas y contextos históricos. Como afirma la autora, “las evidencias muestran que no existe sociedad donde no exista el fenómeno de la violación” (Pág. 25). La persistencia de esta violencia revela que no estamos frente a hechos aislados, sino ante un sistema de relaciones de poder que

encuentra múltiples formas de reproducirse y legitimarse. Recordando la conferencia de este año, Segato insiste en que el patriarcado también viene de los pueblos originarios:

El género existía, el patriarcado existía. Yo no soy una feminista decolonial, como hay una de las líneas del feminismo decolonial que respeto, pero que no está para mí; está profundamente equivocada esa línea, que dice que no existía un patriarcado originario. Sí lo había [...] Entonces, no es que no existiera, que no existiera un patriarcado originario, imposible negarlo. (Segato, 2026, 1h:08m:51s)

La afirmación de Rita Segato acerca de la existencia de formas patriarcales anteriores a la colonización no busca naturalizar la subordinación, sino revelar la profundidad de una estructura simbólica o prehistoria de la humanidad que organiza la realidad social y los afectos mucho antes de la emergencia de los sujetos individuales. Esta perspectiva permite reconocer que la violencia no es un destino inevitable, sino un “mandato” que debe restaurarse cíclicamente mediante la exacción de un tributo (sexual o vital) para mantener un orden jerárquico de estatus. Al integrar el pensamiento de Judith Butler, entendemos que los cuerpos solo cobran existencia y “viabilidad” dentro de estos esquemas reguladores que deciden qué vidas “importan” y cuáles son expulsadas hacia zonas de abyección, invisibilidad o “muerte social”. Esto plantea interrogantes fundamentales sobre un futuro pospatriarcal: ¿es posible desligar las jerarquías de género de las prácticas de subordinación que históricamente las han sostenido?

Más que ofrecer respuestas definitivas, estas preguntas permiten problematizar una estructura que organiza las relaciones afectivas mediante una “pedagogía del deseo” desigual. En este sentido, la obra *Andrea* se sitúa precisamente en esta tensión: no busca demostrar que toda relación es inherentemente violenta, sino que cuestiona los silencios y las acciones invisibilizadoras que matan performativamente a través de la palabra y el desprecio. Esta ampliación de aquello que puede entenderse como una forma de muerte encuentra una resonancia particular en la dramaturgia de *Andrea*. Por ello, la obra recupera y reescribe el pasaje bíblico de Números 35:16-21

¹⁶ Pero si lo hirió con un objeto de hierro, y murió, es un asesino; al asesino ciertamente se le dará muerte. ¹⁷ Y si lo hirió con una piedra en la

mano, por la cual pueda morir, y muere, es un asesino; al asesino ciertamente se le dará muerte.¹⁸ O si lo golpeó con un objeto de madera en la mano, por lo cual pueda morir, y muere, es un asesino; al asesino ciertamente se le dará muerte.

Más adelante, en la dramaturgia de *Andrea* continúa con una invención apócrifa del versículo:

¹⁹ Pero si te hirió con una palabra y moriste, es un asesino y al asesino ciertamente se le dará muerte.²⁰ O si conscientemente usó tus dolores para volverlos contra ti y moriste, es un asesino y al asesino ciertamente se le dará muerte. Y si te partió por la jodida mitad con una acción invisibilizadora o violenta y moriste, es un asesino y al asesino ciertamente se le dará muerte²¹.

De ahí que Andrea se gire y se dirija hacia el público y les pregunte: “¿Quién es su asesino?”.

El problema central radica en cómo el asesino, entendido aquí no solo como un individuo aislado sino también como la expresión de un entramado normativo y afectivo más amplio, produce sujetos inermes ante un horror que, como advierte Cristina Rivera Garza, busca causar la parálisis básica del lenguaje. Frente a esta aniquilación cotidiana, la obra propone una agencia trágica basada en la dignidad y en el acto político del dolor, transformando el sufrimiento en una herramienta de disenso capaz de reconfigurar lo decible y devolverle al cuerpo femenino su derecho a habitar un paisaje nuevo de lo posible. En relación con ello, las entrevistadas afirmaron:

[..]y en ese momento, cuando dicen como “grita el nombre de su asesino”, si pueden, este es el espacio, o sea no hay otro. Porque.. sí siento que lo he dicho a mucha gente, que nadie me ha escuchado, si este es el espacio, y puede que nadie me escuche..pero necesito sacarlo. (Palabra de Rosa de Jericó, 2026)

Sí, digamos que se siente liberado porque logró reconocerlo muy rápido. Logró reconocer a su asesino muy rápido. Entonces, esto es como apenas soltaron la pregunta. Creo que

fue el primero que participó y logró dar el nombre de su asesina... siento que hay alguna manera de necesitar ese espacio para liberar y sin tanta vuelta logró darle el nombre (Palabra de Margarita, 2026)

o también en las reflexiones anónimas:

“Gracias por darme valentía y poder nombrar a mi asesino” (Anónimo)

La reescritura dramática desplaza la noción tradicional de asesinato desde el terreno de la agresión física hacia las formas simbólicas y afectivas del daño. Mientras el texto bíblico identifica al asesino por el objeto utilizado para producir la muerte, *Andrea* amplía esta definición al incorporar la palabra, la manipulación emocional y la invisibilización como mecanismos capaces de fracturar una vida. El centro de la discusión deja de ser el instrumento y pasa a ser la experiencia de destrucción que éste produce. En este sentido, la obra dialoga con las reflexiones de Butler sobre las condiciones que hacen posible la existencia social de los sujetos. Si ciertas vidas dependen del reconocimiento para ser habitables, entonces la negación sistemática de ese reconocimiento también constituye una forma de violencia. La invisibilización, el desprecio y la utilización del dolor ajeno dejan de ser actos secundarios para convertirse en prácticas que afectan directamente la posibilidad de existir en el mundo como sujeto reconocible. Ahora, dialogando con Rivera Garza nos recuerda la relación que tienen los asesinos con la aniquilación de la palabra y que esto permite una parálisis en el lenguaje. En palabras de la autora:

Es difícil, por supuesto, escribir sobre estas cosas. Es más, acciones como la descrita anteriormente son llevadas a cabo, de hecho, para que no se pueda hablar de ellas. Su fin último es causar la parálisis básica del horror —esa ofensa que se ejerce no sólo contra la vida humana sino también, acaso sobre todo, contra la condición humana. (Pág. 11)

La observación de Rivera Garza permite comprender con mayor claridad la relevancia del gesto dramático propuesto por *Andrea*. Si determinadas formas de violencia buscan precisamente producir una parálisis del lenguaje, impedir la narración de lo ocurrido o fragmentar la capacidad de nombrar la experiencia, entonces la pregunta final de la obra opera en dirección contraria. Al preguntar “¿Quién es su asesino?”, la dramaturgia no busca únicamente identificar a una persona responsable, sino restituir la posibilidad misma de la enunciación.

Las respuestas de las entrevistadas permiten observar este proceso. En sus relatos aparece de manera reiterada la necesidad de sacarlo, liberarlo o darle nombre. Nombrar al asesino se convierte así en una acción que interrumpe el silencio producido por la violencia y transforma una experiencia vivida en soledad en una experiencia compartida. No se trata de la desaparición del dolor ni de una resolución definitiva del trauma, sino de la recuperación de una palabra que había sido obstaculizada por el miedo, la vergüenza o la imposibilidad de ser escuchada.

Desde esta perspectiva, la obra construye un espacio donde el dolor puede abandonar momentáneamente el ámbito de lo indecible para ingresar en una dimensión colectiva. El acto de nombrar al asesino no elimina la herida, pero permite reconocerla públicamente y desplazarla del silencio hacia la memoria compartida. Es precisamente en este tránsito donde la escena adquiere una dimensión política: no porque resuelva la violencia, sino porque habilita las condiciones para que aquello que había permanecido oculto pueda finalmente ser dicho. Esta posibilidad de enunciar el dolor encuentra eco en las reflexiones de Cristina Rivera Garza, quien insiste en la necesidad de producir lenguajes capaces de responder al horror sin reproducirlo ni quedar paralizados frente a él. En sus palabras:

De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele. Porque Edmond Jabès tenía razón cuando criticaba el dictum de Adorno: no se trata de que después del horror no debamos o no podamos hacer poesía. Se trata de que, mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía de otra manera. (Pág. 16)

Si para Rivera Garza la tarea consiste en encontrar formas de *decir* el dolor sin sucumbir al horror, en *Andrea* esta búsqueda conduce a una pregunta adicional: ¿qué ocurre cuando aquello que duele tiene un rostro reconocible? Antes de nombrar al asesino, la obra introduce una reflexión sobre la dignidad y la manera en que quien ha sobrevivido decide relacionarse con él.

LA AUTORA: Que mientras escribía este texto me encontré de cara con mi asesino.

ANDREA: ¿Es una metáfora?

LA AUTORA: No. Él venía y yo iba. Nos cruzamos de frente.

ANDREA: ¿Se saludaron?

LA AUTORA: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra.

¿Entendiste?

ANDREA: Sí.

LA AUTORA: Repítelo después de mí: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice

una sola palabra.

ANDREA: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra.

LA AUTORA: Bien.

ANDREA: ¿Y por qué no se les mira ni se les habla? ¿Por dignidad?

LA AUTORA: (Asintiendo) Encontrarlo fue un buen augurio.

A lo largo de *Andrea*, el asesino deja de ser una figura innombrable para convertirse en una presencia reconocible. Sin embargo, el objetivo de esta identificación no es reinstalar el vínculo ni permanecer fijado a la experiencia de la violencia. Cuando Andrea pregunta “¿Por dignidad?” y la autora responde afirmativamente, la escena desplaza la atención desde el agresor hacia quien ha sobrevivido.

La afirmación final, “Encontrarlo fue un buen augurio”, resulta especialmente significativa porque introduce una paradoja. El encuentro con el asesino no aparece como una reconciliación ni como una reparación del daño, sino como la constatación de que la violencia ya no posee el mismo poder de determinar la existencia de quien la padeció. En este sentido, la obra concluye este recorrido no con la desaparición de la herida, sino con la recuperación de una posición desde la cual es posible nombrarla sin quedar completamente definida por ella.

Esta recuperación de la dignidad no permanece únicamente en el plano dramático. Las reflexiones del público sugieren que la pregunta por el asesino termina desplazándose hacia una

pregunta por sí mismas, por el valor de la propia vida y por las posibilidades de reconstrucción después de la violencia:

“Al asesino no se mira y se tiene dignidad. Gracias, hace unos días venía pensando en hacer todo lo contrario a esto, hoy me voy convencida de mi valor y merecimiento”
(Anónimo).

“[...] Gracias por recordarme que al asesino hay que asesinarlo para no volverlo a dejar entrar, siento que he muerto muchas veces [...]” (Anónimo).

Nombrar al asesino no constituye el final del proceso ni garantiza la reparación de la herida. Sin embargo, aparece como una condición necesaria para interrumpir el silencio impuesto por la violencia y recuperar una posición desde la cual volver a habitar el mundo con dignidad.

LAS CICATRICES, Violetas

*Todavía duermo con el cuaderno de almohada
Escribiendo todo lo que no lloraba
Te di mi palabra porque el silencio no reparó nada*

Alcolirykoz 2022

Si los acápites anteriores permitieron reconocer la persistencia del dolor y las dificultades para nombrarlo, este apartado se pregunta por las formas en que dicho dolor comienza a transformarse. No se trata de una desaparición de la herida ni de una superación definitiva de la violencia, sino de los procesos mediante los cuales aquello que permanecía atrapado en el cuerpo encuentra vías de desplazamiento, elaboración y expresión.

En *Andrea*, esta transformación aparece representada a través de una imagen profundamente corporal: el vómito. A diferencia de la herida o del cuchillo, que remiten a una violencia que ingresa al cuerpo o permanece inscrita en él, el vómito representa aquello que necesita salir. El cuerpo deja de ser únicamente un archivo de la violencia para convertirse en un territorio capaz de expulsar aquello que lo ha enfermado.

En un momento de la obra, Andrea empieza a cantar una parte de la canción “El Calavera” de Edson Velandia, mientras que efectivamente trasboca el daño. Leemos en la dramaturgia:

El balde es iluminado. Andrea se dirige ralentizadamente a este... Lo observa con desconfianza.

ANDREA: Abro la ducha y la dejo en el punto exacto para que me queme la piel.

*...el corazoncito mio se está llenado de frío
yo no pensé que así fuera cruzar la loma sin ti...*

Y más fuerte...

... y ahora este tiple montuno se amaña tanto en el alma...

y más y más...

... como a la nube un relámpago sopla diluvio y se va...

y la A llena de náusea aparece...

Ah ah ah ah ah...

y de repente la tos aparece y persiste y estoy a milésimas del vómito y un puño de carne comienza a asomarse entre mis dientes. Es mi corazón, acabo de vomitar y lo veo ahí en el piso, tan bonito y tan sin mí e intento recogerlo pero se me escapa entre las manos cual jabón. Y el agua hierve y el corazón se derrite, y todo es ahora mortecina. Yo acucillada al lado del sifón, con mis uñas sangrantes clavadas en el piso, solo puedo gritar...

Ah ah ah ah ah ah...

Este mal que yo consiento, es de un dolor prendedizo,

el que me ve calavero, quiere conmigo llorar.

pero es mejor que me muera y desaten mis armaduras,

pa' que hasta el cielo los pájaros eleven mi mortecina

Ah ah ah ah ah ah... (Pág. 14)

El punto de máxima fractura de la obra ocurre en la escena de “EL VÓMITO”, cuando Andrea afirma: “un puño de carne comienza a asomarse entre mis dientes. Es mi corazón, acabo de vomitarlo y lo veo ahí en el piso, tan bonito y tan sin mí”. Este acto de desentrañamiento constituye la representación literal de lo que Cristina Rivera Garza denomina el “Estado sin entrañas”: un aparato normativo que, al rescindir su responsabilidad de cuidado y protección, produce necesariamente el “cuerpo desentrañado”, reduciendo la vida humana a un despojo inerme (Pág. 51). Aquí, el asesino se revela no como un sujeto aislado, sino como la encarnación de ese sistema que, en términos de Rita Segato, exige la “exacción de un tributo” vital como el corazón mismo de la mujer para restaurar cíclicamente la virilidad y el estatus de la estructura patriarcal.

La descripción del órgano como algo que se escapa entre las manos “cual jabón” y se convierte en “mortecina” también dialoga con las reflexiones de Butler sobre los procesos mediante los cuales los sujetos se constituyen a través de pérdidas y exclusiones. El corazón aparece como algo que fue parte de sí misma y que ahora se vuelve extraño, ajeno, imposible de reincorporar. La escena pone en evidencia una fractura en la identidad de Andrea, quien observa desde afuera aquello que antes organizaba sus vínculos afectivos. Sin embargo, es precisamente

en el grito animal de Andrea ese “Ah ah ah ah ah ah” emitido con las uñas sangrantes donde se quiebra la parálisis básica del horror. Al vomitar el nombre de su asesino, Andrea recupera la enunciación que le había sido arrancada. Este gesto transforma el sufrimiento en lo que Rivera Garza llama una “agencia trágica”: el acto político de “dolerse” que confiere dignidad a la derrota y permite reconfigurar lo decible (Pág.16). Este proceso de liberación performativa es el que narran las entrevistadas al nombrar a su asesino; como afirma Rosa de Jericó, se trata de la necesidad de sacarlo en un espacio donde, por fin, la palabra tiene el poder de rasgar el silencio impuesto por la violencia

La imagen del corazón vomitado resulta especialmente significativa. Andrea no expulsa cualquier órgano: expulsa precisamente el lugar simbólico asociado al amor, al afecto y al vínculo. El corazón aparece separado del cuerpo, observado desde afuera, derretido por el agua hirviendo. La escena no representa únicamente una pérdida amorosa, sino la materialización escénica de un proceso de desprendimiento. Aquello que causó sufrimiento deja de permanecer oculto en el interior para hacerse visible.

En este sentido, la escritura dramática opera de manera semejante. Lo que antes habitaba el cuerpo como sensación, síntoma o silencio adquiere forma en la palabra, la imagen y la acción escénica. La dramaturgia se convierte así en un espacio donde el dolor puede ser desplazado hacia una materialidad distinta sin desaparecer por completo.

Si a lo largo de la obra la pregunta central gira en torno al reconocimiento del daño, las respuestas de los espectadores sugieren que la experiencia escénica también abre interrogantes sobre las posibilidades de continuar viviendo después de él. Una de las reflexiones anónimas recogidas tras la función señala:

Andrea, siento que a veces es importante recordar por qué renacer y cuando morimos no para guardarnos en el acto mismo de morir una y otra vez sino el momento exacto donde vuelves a la vida y eso es lo más difícil. Vivir no es un acto, no es una escena que pueda ser interpretado por cobardes. (Anónimo)

Esta apreciación desplaza la atención desde la herida hacia la transformación. Nombrar el dolor, identificar al asesino o reconocer la violencia no aparecen aquí como fines en sí mismos, sino como condiciones necesarias para imaginar otras formas de existencia. En diálogo con Rivera Garza, podría decirse que el desafío no consiste únicamente en hablar del horror, sino en producir nuevos lenguajes para habitar el mundo después de él. Del mismo modo, la posibilidad de volver a la vida evocada por la espectadora remite a la búsqueda de espacios donde los cuerpos puedan reaparecer más allá de las lógicas de silenciamiento, subordinación y daño descritas por Butler y Segato.

En este sentido, *Andrea* no concluye en la constatación de la violencia. La obra deja abierta una pregunta fundamental sobre las posibilidades de reconstrucción, memoria y transformación que emergen cuando el dolor logra ser compartido.

Desde esta perspectiva, la transformación no consiste únicamente en sobrevivir a la violencia, sino en recuperar la capacidad de producir proyectos, deseos y formas de vida que habían sido limitadas por las relaciones de subordinación. Si el mandato patriarcal opera restringiendo la autonomía de los sujetos, la reconstrucción de la propia vida constituye también una forma de desacato frente a ese mandato. Desde otra afirmación del público:

“Me hicieron recordar las personas que te hacen daño, pero también con todo eso nos reconstruimos, y nos hacemos más fuertes” (Anónimo).

Más que una exaltación del sufrimiento, esta reflexión pone en evidencia la capacidad de producir sentido a partir de experiencias dolorosas. La fortaleza no aparece aquí como una consecuencia automática de la violencia, sino como el resultado de un proceso de reconstrucción que exige memoria, elaboración y reconocimiento. En este sentido, la obra sugiere que el dolor no constituye el punto final de la experiencia, sino una materia que, al ser nombrada y compartida, puede transformarse en nuevas formas de agencia, creación y existencia. De esta manera, la pregunta ya no es únicamente cómo nombrar el dolor, sino qué puede hacerse con él una vez ha sido nombrado. Es precisamente en este desplazamiento donde la creación artística emerge como un espacio de transformación, memoria y reconfiguración de la experiencia.

Si ha de entenderse la enunciación del dolor como un acto de resistencia, es porque ésta se opone a los mecanismos que históricamente han buscado silenciar determinadas experiencias de violencia. Nombrar el daño implica disputar las condiciones que determinan quién puede hablar, qué sufrimientos son considerados legítimos y cuáles permanecen relegados al ámbito de lo privado o de lo indecible. En este sentido, la palabra no opera únicamente como un vehículo de expresión emocional, sino también como una práctica política que permite reconocer la propia experiencia y otorgarle existencia pública.

Desde esta perspectiva, la enunciación del dolor constituye una forma de resistencia frente a los procesos de invisibilización descritos por Butler, en tanto desafía los marcos que regulan qué vidas son reconocidas y cuáles permanecen fuera de los límites de lo inteligible. Del mismo modo, dialoga con la reflexión de Rivera Garza sobre la necesidad de encontrar lenguajes capaces de responder al horror sin sucumbir a la parálisis que éste produce. Nombrar el dolor no elimina la herida, pero impide que ésta permanezca confinada al silencio.

En *Andrea*, este gesto aparece reiteradamente cuando la protagonista insiste en nombrar aquello que la ha dañado, identificar a su asesino y compartir públicamente una experiencia que había permanecido encerrada en el ámbito de lo íntimo. La escena convierte así la palabra en un espacio de reconocimiento donde el sufrimiento deja de ser únicamente una experiencia individual para convertirse en memoria colectiva.

Una de las espectadoras describe este proceso de la siguiente manera:

“Y eso es lo que fue, lo que más rescato, no tanto la obra en sí, que la obra es maravillosa, es increíble, me encanta, sino todo el proceso de gestión emocional que al final logré tener como detonante de la obra. Fue, parece, siento que eso era lo que necesitaba para poder expresar. Que esta persona estuviera aquí en este momento tan específico y no me juzgara como lo han hecho los otros” (Palabra de Rosa de Jericó, 2026).

Este testimonio permite observar que la potencia de la obra no radica únicamente en la representación de la violencia, sino en la posibilidad de generar condiciones de escucha. La experiencia estética funciona aquí como un dispositivo que habilita la expresión de aquello que había permanecido contenido, no necesariamente porque ofrezca respuestas o soluciones, sino

porque produce un espacio donde el dolor puede ser dicho sin ser inmediatamente cuestionado, minimizado o desacreditado. La importancia de esta escucha resulta fundamental si se considera que muchas experiencias de violencia se sostienen precisamente a través del silencio, la negación o la falta de reconocimiento social.

En este sentido, la escena no solo posibilita la enunciación del dolor, sino también la construcción de una comunidad temporal de escucha donde la experiencia individual encuentra resonancia en otros cuerpos y otras memorias. El acto de hablar y el acto de escuchar se convierten entonces en prácticas de resistencia frente a las formas de aislamiento que la violencia produce.

Sin embargo, las respuestas del público también permiten observar que el dolor no siempre logra expresarse mediante relatos completos o discursos organizados. En ocasiones aparece de manera fragmentaria, a través de imágenes dispersas, silencios o palabras que parecen surgir desde el límite mismo del lenguaje. Una de las reflexiones anónimas recogidas tras la función señala:

“Gritos, vacíos, espacios perdidos, para, ya no hay nada. La cabeza se estanca no pienso más” (Anónimo).

Lejos de constituir una limitación expresiva, esta escritura fragmentada permite reconocer las dificultades que acompañan la experiencia del sufrimiento. Tal como advierte Rivera Garza, el horror busca producir una parálisis del lenguaje, una interrupción de las capacidades de narrar y comprender lo vivido. En este sentido, la frase del espectador no comunica el dolor mediante una explicación racional, sino a través de sus propios efectos: el vacío, la interrupción del pensamiento, la sensación de estancamiento y pérdida. La experiencia traumática aparece entonces no como un relato cerrado, sino como una ruptura que desordena el lenguaje mismo.

Precisamente por ello, la posibilidad de compartir estas palabras dentro del espacio escénico adquiere relevancia. Aunque el dolor no siempre pueda ser explicado completamente, la escena permite que sus fragmentos, silencios y fisuras encuentren un lugar de escucha y reconocimiento colectivo.

Para continuar con esta misma línea de la enunciación colectiva, y también dialoga con los referentes artísticos, como en el caso de *Electra*, enunciar al público los dolores es un acto político, es una forma de blindarse y exponerse al mismo tiempo en palabras de la autora de *Andrea*:

Entonces creo que el de hacerlo colectivo no es solo nombrarlo sino es que al nombrarlo te escucho al otro o escucho que allá hay algo que me razona a mí y aquí algo que me razona a mí y ahí es donde encuentro lo colectivo. Porque el decirlo es un vómito. Yo creo que es el dialogarlo. El escuchar. Sí, ese nombre, cómo hace eco, cómo se me devuelve. Yo creo que es donde se hace colectivo. Si no, pues eso es lo enunciación por la enunciación, sin escuchar, y sin escuchar, no hay colectividad. (Palabra de autora 2026)

En este sentido, enunciar el dolor puede constituirse en un acto de rebeldía frente a las lógicas que buscan mantener la violencia en el ámbito de lo privado o de lo indecible. Sin embargo, la obra también permite reconocer que el silencio no siempre opera como sinónimo de sumisión. En determinadas circunstancias, callar, retirarse o negarse a sostener el vínculo con quien ha causado daño puede convertirse en una estrategia de protección y cuidado de sí.

Esta tensión aparece de manera explícita en *Andrea* “a los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra”. Lejos de representar una incapacidad para hablar, este silencio emerge como una decisión consciente. No se trata del silencio impuesto por la violencia, sino de un silencio elegido que marca un límite frente a quien ha intentado destruir la propia integridad.

De este modo, se puede concluir dos formas de silencio. Por un lado, el silencio producido por el miedo, la vergüenza o la imposibilidad de ser escuchada, asociado a las dinámicas de subordinación que han atravesado a las protagonistas. Por otro, un silencio que opera como gesto de dignidad y autocuidado, mediante el cual se rechaza continuar participando de una relación que reproduce el daño.

En este sentido, tanto la palabra como el silencio adquieren una dimensión política. Mientras la enunciación permite compartir la experiencia y construir colectividad, el silencio elegido funciona como una forma de resistencia que protege al sujeto de nuevas formas de

violencia. La transformación no radica únicamente en hablar, sino en recuperar la capacidad de decidir cuándo hablar, ante quién hacerlo y cuándo guardar silencio.

AGUA DE MANZANILLA – Reflexión pedagógica

*Hablemos de la humanidad.
Entre que los biólogos denominan animales auténticos, es decir los mamíferos, el hombre es el
único que mata a su hembra.
Durante mucho tiempo he creído que la clave para que cualquier ser humano pudiera vivir con
dignidad, para que nunca sufriera brutalidad o humillación debido a su sexo, su etnia o su color
era la educación.
Quizás antes de educar a nuestros hijos para que tengan éxito económico y social, debiéramos
enseñarles que el verdadero éxito radica ante todo en el humanismo...
Que lo que permitió al hombre situarse por encima de todos los seres vivos fue que creó
sociedades; y una sociedad solo existe porque nosotros cuidamos de nuestros semejantes. Los
llevamos a hombros y los ponemos a salvo.*

Marjane Satrapi

Este apartado inicia con las palabras de la ya fallecida historietista franco-iraní Marjane Satrapi, con el propósito de introducir una de las claves que, según la autora, permite vivir con dignidad: la educación. Su reflexión recuerda que la construcción de sociedades más justas depende no solo de la transmisión de conocimientos, sino también de la formación ética y humana de quienes las habitan. En este sentido, la educación aparece como una herramienta fundamental para cuestionar las formas de violencia que atraviesan la vida cotidiana y para fortalecer la capacidad crítica tanto dentro como fuera de los espacios escolarizados, aspecto especialmente pertinente para la presente investigación.

Con el fin de profundizar en la relación entre las violencias de género, la educación y las prácticas artísticas como escenarios de resistencia y pensamiento crítico, este apartado pone en diálogo dos obras fundamentales: *Enseñar a transgredir* (2021), de bell hooks, y *Art Thinking* (2017), de María Acaso y Clara Megías. Aunque ambos textos parten de contextos y preocupaciones distintas, coinciden en comprender la educación como una práctica capaz de transformar las formas en que nos relacionamos con el mundo, con los otros y con nosotros mismos.

En el caso de bell hooks, su obra abre múltiples reflexiones sobre las desigualdades raciales y de género presentes en los sistemas educativos, así como sobre las experiencias de exclusión que atraviesan especialmente las mujeres negras. Dentro de los ensayos que conforman el libro, resulta particularmente relevante el capítulo “Eros, erotismo y proceso pedagógico”. Aunque su título puede generar inicialmente cierta controversia, la autora aclara que lo erótico no debe reducirse a una dimensión exclusivamente sexual. Por el contrario, propone comprender el eros como una energía vital que favorece la participación, la sensibilidad y el compromiso dentro de los procesos de aprendizaje.

En palabras de hooks, el eros permite “que tanto profesores como estudiantes utilicemos esa energía en el contexto del aula de un modo que avive el debate y encienda la imaginación crítica” (2021, p. 217). Desde esta perspectiva, enseñar no consiste únicamente en transmitir información, sino en generar espacios donde sea posible involucrar el cuerpo, las emociones y la experiencia vivida en la construcción del conocimiento. Esta reflexión resulta especialmente significativa para analizar propuestas artísticas como *Andrea o Números 35:16-21*, donde el aprendizaje no ocurre únicamente a través del discurso racional, sino también mediante la experiencia afectiva, la escucha y el encuentro colectivo.

La propuesta de María Acaso (2017) en *Art Thinking* resulta fundamental para este análisis, ya que plantea una transformación profunda de la educación mediante la introducción de las artes como método transversal. Acaso propone una pedagogía de proximidad, donde las emociones y el extrañamiento funcionan como un puente de sorpresa o detonante que activa el deseo de pensar. En relación con la obra *Andrea*, es imperativo que quienes habitan el campo educativo realicen un ejercicio reflexivo que trascienda la mera transmisión de información; como señala la autora, no se trata de usar el arte como un adorno, sino como una arquitectura de transmisión capaz de sacudir la indiferencia: “Todo lo contrario: es aprender a ser afectado, a transgredir la relación de indiferencia que nos conforma como consumidores- espectadores de lo real” (Pág. 70).

En la dramaturgia de *Andrea*, la pregunta final “¿Quién es su asesino?” actúa como ese detonante que desplaza al público de su zona de confort, obligándolo a transitar de la observación pasiva a la coautoría de la experiencia. Así, la obra y la teoría de Acaso dialogan en un mismo

acto de transgresión: educar y crear arte no para el adoctrinamiento, sino para habilitar un espacio político donde el cuerpo femenino recupere su voz y su derecho a no ser un objeto mudo.

De esta manera, la dramaturgia dialoga tanto con hooks como con Acaso y Megías. Si para hooks la educación implica activar la imaginación crítica mediante la experiencia vivida, y para Acaso el aprendizaje requiere afectar profundamente a quienes participan de él, en *Andrea o Números 35:16-21* se construye un espacio donde arte y pedagogía convergen. No se trata de adoctrinar ni de transmitir respuestas cerradas, sino de abrir preguntas capaces de interpelar la experiencia de quienes asisten a la obra. En ese sentido, la escena se convierte en un territorio de aprendizaje colectivo donde la palabra, el cuerpo y la emoción producen conocimiento sobre la violencia, la dignidad y las posibilidades de transformación.

Más allá de los aportes teóricos revisados, esta investigación permitió reconocer una transformación significativa en la comprensión de la práctica pedagógica. Aunque *Andrea o Números 35:16-21* no fue concebida como una propuesta de intervención educativa ni como una experiencia de aula, su proceso de creación, circulación y recepción permitió evidenciar que toda práctica artística produce efectos formativos en quienes participan de ella. La obra no buscó orientar pedagógicamente a los espectadores ni establecer una mediación didáctica posterior a la función; su finalidad permaneció en el campo de la creación artística. No obstante, las reflexiones surgidas durante la investigación- creación permitieron comprender que el acontecimiento escénico puede propiciar procesos de reconocimiento, cuestionamiento y diálogo sobre las violencias basadas en género.

En ese sentido, el principal aprendizaje derivado de este proceso no consistió en convertir el teatro en una estrategia pedagógica, sino en reconocer que la formación de una licenciada en Artes Escénicas implica comprender que cualquier escenario donde interactúan personas puede convertirse en un espacio atravesado por relaciones de poder, afectaciones y violencias. Esta comprensión desplaza la mirada exclusivamente artística hacia una perspectiva ética, donde la creación también exige pensar en las condiciones de cuidado, escucha y responsabilidad frente a quienes participan de la experiencia.

Paralelamente, durante el proceso de creación de la obra se produjo un acercamiento a la pedagogía Waldorf, perspectiva que fortaleció la comprensión de la educación como un proceso

orientado al desarrollo integral del ser humano. Este encuentro permitió otorgar un fundamento tanto teórico como práctico a inquietudes que habían surgido durante el proceso creativo, particularmente aquellas relacionadas con el cuidado, la sensibilidad, la experiencia estética y la formación humana. Así, los aprendizajes contruidos en la creación de *Andrea* trascendieron el ámbito de la obra para incorporarse a la práctica profesional, resignificando el ejercicio docente y ampliando la comprensión del teatro como un espacio desde el cual también es posible contribuir a la formación ética y humana.

Además, esta investigación permitió comprender que la labor docente no consiste únicamente en reconocer los efectos que una experiencia artística produce en las personas, sino también en interpretar los contextos sociales, culturales y afectivos desde los cuales dichas experiencias adquieren sentido. La sensibilidad pedagógica implica, por tanto, reconocer que una misma obra puede generar resonancias distintas según las trayectorias de vida de quienes la reciben.

La experiencia recogida durante las entrevistas permitió reconocer que la potencia pedagógica de *Andrea o Números 35:16-21* no reside en ofrecer respuestas o enseñar un contenido específico, sino en habilitar un espacio donde los espectadores pueden interrogar sus propias experiencias y producir nuevas interpretaciones sobre las violencias de género. Es particularmente significativa la reflexión de una de las entrevistadas, quien manifestó que, al finalizar la obra, sintió el deseo de modificar el desenlace de la protagonista y ocupar ella misma ese lugar para construir un final diferente. Más que un comentario sobre la dramaturgia, esta afirmación evidencia un proceso de identificación que desplaza la experiencia estética hacia una elaboración personal. La espectadora deja de observar la historia de otra mujer para preguntarse por sus propias posibilidades de acción frente al dolor.

Este hallazgo permite comprender que la experiencia teatral no actúa únicamente como representación, sino como una práctica que moviliza la imaginación ética y política del espectador. La identificación con el personaje no conduce a una repetición del sufrimiento, sino a la posibilidad de imaginar otras formas de habitar la experiencia. En ese tránsito reside una de las principales potencias formativas de la obra.

CONCLUSIONES

Primer Curita y Beso de Abuela

Y en la niñez... un beso de abuela fue antídoto, curaba cualquier herida, era ella quien, con pañitos, agua de hierbas y una caricia parecía combatir todos los dolores. No importaba la caída, el raspón o el llanto: siempre existía la certeza de que alguien acudiría a recoger el daño y transformarlo en cuidado.

Quizá por eso estas conclusiones no pueden comenzar hablando únicamente de teatro, pedagogía o violencia de género. Deben comenzar hablando de los gestos que nos permiten permanecer vivos. A lo largo de esta investigación, las reflexiones de las autoras, las entrevistas realizadas, los diálogos con el público y la propia experiencia de creación fueron mostrando que el dolor rara vez desaparece por completo. Sin embargo, también evidenciaron que existen formas de acompañarlo, nombrarlo y transformarlo.

Este proceso, más allá de otorgar un título o realizar un estudio académico, permitió identificar cómo las prácticas artísticas pueden transformarse en lugares de resistencia, memoria y denuncia ante las violencias que a lo largo de la historia han intentado imponerse en el silencio. La escena de la obra *Andrea o Números 35:16-21* demostró que no solo representa una experiencia, sino también un espacio en el cual los sufrimientos personales encuentran eco en otras personas y se transforman en vivencias colectivas.

Uno de los descubrimientos más relevantes de este estudio fue entender que nombrar el dolor es un acto que tiene una profunda carga política. Las consideraciones de Cristina Rivera Garza, Judith Butler y Rita Segato hicieron posible que se identificara que las violencias de género no solo afectan a los cuerpos, sino también a las formas de enunciación, reconocimiento y existencia de aquellos que las sufren. En este sentido, la cuestión del asesino fue más allá de identificar a un individuo específico para interrogar las estructuras que generan silencios, subordinaciones e invisibilizaciones.

La obra muestra que el homicida “mata” desde un punto de vista performativo mucho antes del ataque físico, empleando palabras injuriosas y “acciones invisibilizadoras” para

despojar al cuerpo de la mujer de su viabilidad y lanzarlo a espacios de abyección e incomprensibilidad.

En relación con el objetivo general, la investigación permitió reconocer que la obra *Andrea o Números 35:16-21* amplía las posibilidades del arte escénico para enunciar colectivamente experiencias de dolor asociadas a las violencias basadas en género. A partir de la dramaturgia, la puesta en escena y las resonancias manifestadas por las espectadoras entrevistadas y por los escritos del público, fue posible identificar que el acontecimiento escénico favoreció la apertura de un espacio de escucha donde experiencias que habitualmente permanecen en el ámbito de lo íntimo pudieron ser nombradas, compartidas y reconocidas colectivamente. Más que afirmar procesos de transformación o de sanación, la investigación evidencia que el convivio escénico puede propiciar condiciones para la reflexión, el reconocimiento mutuo y la construcción de memorias compartidas alrededor del dolor.

La investigación permitió reconocer que la representación del dolor en *Andrea o Números 35:16-21* trasciende la narración de una historia personal. A través de la dramaturgia, el trabajo corporal y la puesta en escena, la obra evidencia cómo las violencias basadas en género se inscriben en el cuerpo mediante el silencio, la culpa, la vergüenza y la pérdida de la propia voz. Estas representaciones permiten comprender que el dolor no corresponde únicamente a un acontecimiento individual, sino que expresa estructuras sociales y culturales que históricamente han regulado los cuerpos de las mujeres.

Los elementos escénicos como la acción del vómito, el tratamiento del cuerpo y las imágenes performáticas no buscan representar el dolor de manera literal, sino construir una experiencia estética que permita al espectador confrontar las huellas físicas y emocionales que dejan las violencias de género.

Las entrevistas realizadas permitieron reconocer que la experiencia escénica movilizó procesos de identificación y reflexión en las espectadoras, quienes establecieron vínculos autónomos entre la dramaturgia y sus propias experiencias de vida. Lejos de limitarse a interpretar la historia del personaje de Andrea como un relato individual, las participantes relacionaron las situaciones representadas en escena con experiencias personales, relaciones

afectivas, recuerdos familiares y diversas manifestaciones de las violencias basadas en género presentes en sus contextos cotidianos.

Estos hallazgos permiten comprender que la potencia de la obra no reside únicamente en la representación del dolor, sino en la posibilidad de habilitar un espacio de reconocimiento donde la experiencia escénica dialoga con la memoria de quienes la presencian. En este sentido, la empatía manifestada por las espectadoras no surge exclusivamente de los recursos teatrales empleados, sino del reconocimiento de que las violencias representadas en escena forman parte de una realidad social compartida. La dramaturgia, por tanto, funciona como un dispositivo que hace visible aquello que con frecuencia permanece naturalizado en la vida cotidiana.

Este proceso dialoga con las reflexiones de Judith Butler, Rita Segato y Cristina Rivera Garza, al evidenciar que el cuerpo no constituye únicamente el lugar donde se inscribe la violencia, sino también un espacio desde el cual es posible producir memoria, interpelar los discursos que sostienen dichas violencias y construir nuevas formas de enunciación. La experiencia teatral no ofrece respuestas definitivas ni resuelve el dolor representado; sin embargo, abre la posibilidad de que este sea reconocido, compartido y pensado colectivamente. Desde esta perspectiva, la obra confirma que el arte escénico puede constituirse en un espacio de producción de conocimiento sensible, donde la experiencia estética favorece procesos de reflexión crítica sobre las violencias basadas en género.

A partir de la perspectiva de bell hooks, es posible reconocer la naturaleza multidimensional de las violencias que se ramifican y diversifican a través de la interseccionalidad. Esta mirada exige profundizar en las violencias racializadas, étnicas y trans que atraviesan los cuerpos feminizados en el marco de un patriarcado supremacista blanco. En el sentido pedagógico, se reafirma el valor de las artes; tanto en contextos formales como no formales, como una arquitectura de transmisión de conocimiento crítico que desafía la indiferencia. Al abordar el impacto vital de estas opresiones, el quehacer artístico posibilita no solo la enunciación, sino la denuncia política, permitiendo que las creadoras y el público se reconozcan en una colectividad de los dolores. Así, la creación se convierte en un espacio de resistencia y sanación donde el sufrimiento se transforma en una herramienta de disenso y en una reflexión profunda sobre la propia vida.

Ahora bien, en relación con la Licenciatura en Artes Escénicas, resulta fundamental reconocer que la prevención y atención de las violencias de género no puede limitarse únicamente a la existencia de rutas institucionales. Si bien estas son necesarias, también es indispensable que sean conocidas, discutidas y problematizadas dentro de los espacios formativos. En diálogo con las reflexiones de Segato, no basta con diseñar mecanismos de atención; es necesario incorporarlos a las conversaciones cotidianas que atraviesan la vida universitaria, permitiendo que estudiantes, docentes y comunidades educativas reconozcan las múltiples formas en que operan estas violencias y las herramientas disponibles para enfrentarlas.

Asimismo, se hace pertinente fortalecer los vínculos entre los acompañamientos psicológicos, pedagógicos y artísticos, propiciando espacios de escucha y elaboración colectiva donde las experiencias de dolor puedan ser abordadas de manera integral. Esto resulta especialmente relevante para las mujeres que atraviesan procesos académicos, quienes con frecuencia deben enfrentarse a escenarios marcados por la sospecha, el miedo o el silenciamiento.

No se trata de romantizar el papel de las artes ni de atribuirles soluciones absolutas frente a problemáticas estructurales. Más bien, se trata de reconocer su capacidad para abrir espacios de reflexión, escucha y diálogo que contribuyan a la construcción de comunidades más sensibles frente al sufrimiento de los otros. En este sentido, educar implica no solo transmitir conocimientos, sino también generar condiciones para escuchar, acompañar y transformar colectivamente aquellas realidades que producen daño y exclusión.

BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, M., & Megías, C. (2017). *Art thinking: Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Carvajal Sánchez, D. L. (2022). *Una extensión del cuerpo: La técnica del pole dance en el teatro físico, desde una perspectiva de investigación feminista. Mujer serpiente: mito y performance* [Trabajo de grado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Citro, S. (2023). “Estrategias de performance-investigación entre la antropología, el arte y el activismo feminista”. *Revista Colombiana de Antropología*, 59(1), 1–26.
- Franzini, M. (2020). “El papel de las emociones en Electra”. En *Revista Byzantion Nea Hellás*. (39). Pág. 59-78.
- Galindo, R. J. (2005). *Perra* [Fotografía de performance]. Prometeo Gallery di Ida Pisani.
<https://www.reginajosegalindo.com/perra/>
- hooks, b. (2021). *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de la libertad*. Capitán Swing.
- Londoño Segura, E. A. (2021). *Mujer magia, transformando el dolor en arte: Una investigación acción participativa feminista con mujeres que han vivido violencia de género institución*.
- Mendieta, A. (1973). *[Fotografía]*. Impresión cromogénica, 50,8 × 35,3 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Colección del Patrimonio de Ana Mendieta.
- Müller, H. (1977). *Máquina Hamlet* (S. S. Madariaga, Trad.). Nexo Teatro.
<https://www.nexoteatro.com/PDF/Hamletmachine.pdf>
- Ramírez Blanco, J. (2009–2010). “Regina José Galindo o el cuerpo como nación”.
- Rivera Garza, C. (2011). *Dolerse: Textos desde un país herido*. Sur+ Ediciones.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. L. (2026). [Rita Segato en la BLAA] [Conferencia grabada]. [YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=t4iHYZW61N4>].
- Sofocles, (1981) Trad. Assela Alamillo. *Tragedias*. Editorial Gredos
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet* (L. Astrana Marín, Trad.). Espasa-Calpe.

ANEXOS

ANEXO 1

Video de la obra *Andrea o Números 35:16-21*

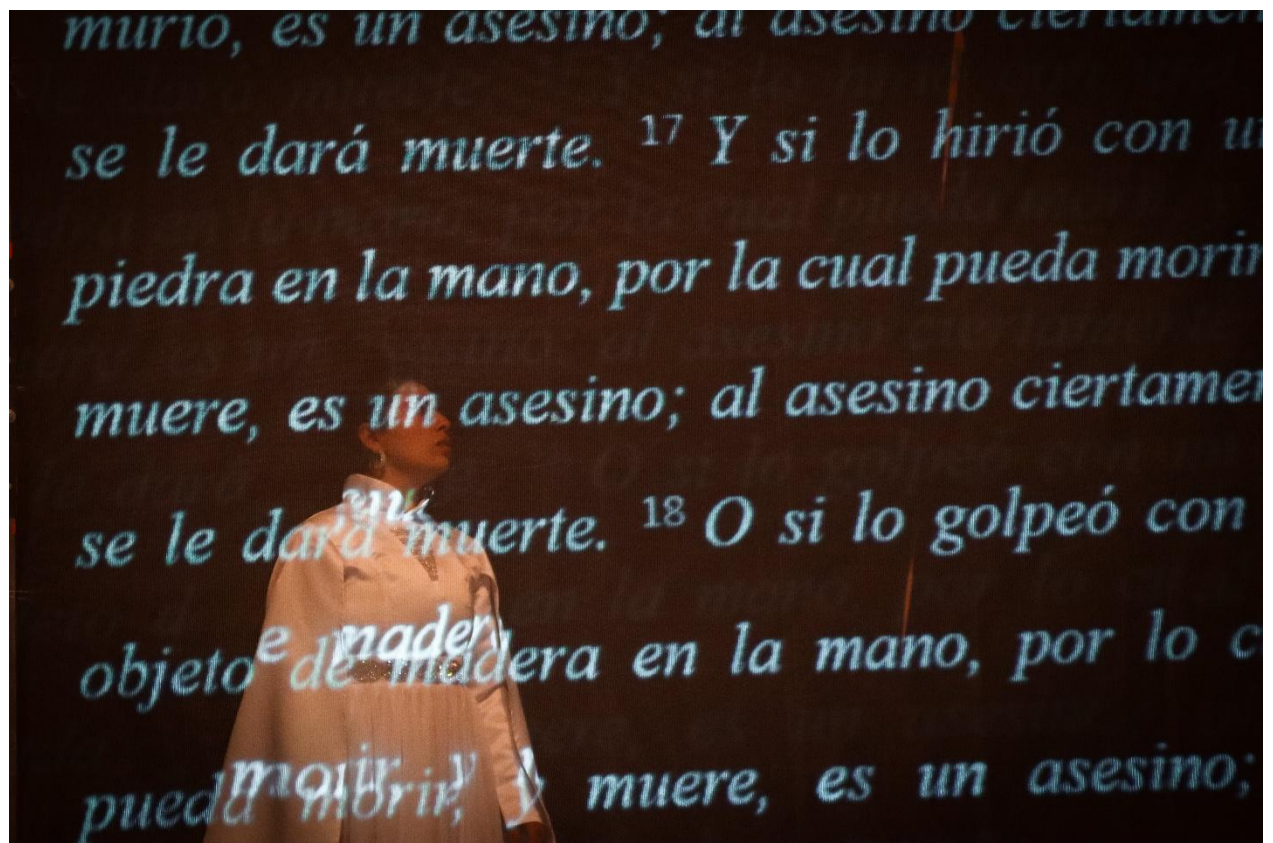
<https://www.youtube.com/watch?v=7BBZVCqOphs>

Fotografías









ANEXO 2

Papelitos escritos por los asistentes a la obra *Andrea o Números 35:16-21*

(Funciones 01 de Julio 2023 y 19 de Octubre 2023)

Texto 1:

Al asesino no se mira y se tiene dignidad. Gracias, hace unos días venía pensando en hacer todo lo contrario a esto, hoy me voy convencida de mi valor y merecimiento

Texto 2:

Andrea, siento que a veces es importante recordar por qué renacer y cuando morimos no para guardarnos en el acto mismo de morir una y otra vez sino el momento exacto donde vuelves a la vida y eso es lo más difícil. Vivir no es un acto, no es una escena que pueda ser interpretado por cobardes.

Texto 3:

Admiro mucho tu arte, admiro mucho tu ser. Gracias por darme valentía y poder nombrar a mi asesino. Eres increíble.

Texto 4:

Papá por favor deja de matarme, ya estoy muy vomitado.

Texto 5:

Gritos, vacíos, espacios perdidos, para, ya no hay nada. La cabeza se estanca no pienso más

Texto 6:

Yo también he muerto muchas veces.

Texto 7:

¡Me perdí el inicio, pero el mensaje fue claro! Gracias. Gracias por recordarme que al asesino hay que asesinarlo para no volverlo a dejar entrar. Siento que he muerto muchas veces y me siento

orgullosa de ello, pese al dolor, pese a la tristeza, pese a querer morir literal. Tuve o he tenido la fuerza para renacer. AMO EL TEATRO Y ME ENCANTO ABSOLUTAMENTE LA OBRA. Un ejemplo de como poco a poco se puede hacer mucho. POR FAVOR VUELVAN

Texto 8:

Muchas gracias por la reflexión me hicieron recordar las personas que te hacen daño, pero también con todo eso nos hacemos más fuertes.

ANEXO 3

Entrevistas

Entrevista a Margarita

(02 de Mayo de 2026, Facatativá)

Andrea: Muchas gracias por aceptarme la entrevista, como ya te dije, esto para efectos de la investigación, eh, de mi tesis, de mi trabajo de grado de la licenciatura en artes escénicas y hoy vamos a hablar justamente de la obra *Andrea o Números 35: 16- 21* que fue estrenada en el año 2023, justamente, tu fuiste al estreno, y eh, pues como que antes de empezar, como todas las preguntas como en general, me gustaría saber cómo qué es lo que recuerdas, que sensaciones de la obra, que es lo más importante que tu recuerdas en este momento, sin recordar la obra como tal.

Margarita: Bueno yo creo que fue un espacio que removi6 algunos, eh, algunos sentires propios, entonces fue un encuentro con mi yo, pero también desde otras realidades, creo que es lo que más, más recuerdo, fue bien confortante.

Andrea: Bueno justamente *Andrea* juega con esta idea del meta teatro, también cuando llega el público al teatro, busca que haya una atmosfera, tu recuerdas al entrar a la sala de teatro, ¿cuál era la sensación con la que recibes la obra?, no sé si recuerdas la musicalidad y si recuerdas esa sensación en el cuerpo.

Margarita: Si, digamos que la música era suave, era tenue, entonces permitía que hubiese como, como ese deseo de saber que vendrá, las luces, el escenario, nos dejaba como con esa incertidumbre de qué es lo que sucede, pero también como con un sentir de que algo iba a pasar más allá de una obra.

Andrea: ¿Tu sabías más o menos de que iba a tratar la obra? justamente por la cercanía conmigo, en algún momento de comenté sobre algo ¿ya intuías de qué iba o algo así?

Margarita: Digamos que era más como una intuición, porque no, no hubo, como un, como que me contaras de alguna manera de que se trataba, lo cual me gustó mucho porque fue aún más sorprendente el espacio, pero fue como intuitivo a la hora de saber qué, que se trataba de algo personal, de una historia personal que impactarán la vida de otros.

Andrea: Andrea habla de muchas cosas en la obra, primero habla de su propia muerte, y naturalmente me gustaría saber, ¿Cuál fue la sensación al ver el arma?

Margarita: Es que no se... Fue como... como impactante a la hora de ver esa escena, fue como ¿qué rayos pasó? (risas), ¿de dónde radica todo?, pues porque digamos que fue al inicio de la obra y después empieza el desglosar el contexto y obvio ya fue después más entendible

Andrea: Cuando la actriz empieza a invitar al público como alguien se siente al frente suyo, ¿en algún momento sentiste la necesidad de salir?

Margarita: Sí, sí lo pensé, dije cómo, pues aparte de la cercanía, como, pues quiero saber qué pasa, además porque es la primera obra de teatro que veo donde hacen partícipe a los, digamos que las personas que están ahí, observando entonces como, qué va a pasar. Y si pasa o qué pasa, sí, o sea, de qué se trata esto.

Andrea: Y cuando viste que el agente salía, ¿cómo qué, qué sensación te dio?, o ¿qué impresión te dio?

Margarita: Pues como no solo era yo, quien pensaba en salir, en arriesgarse en hacerlo, si no había otros, también que estaban en la misma posición. Y desde pronto la valentía de ellos al hacerlo, pues me dio a mí a pensar que de pronto el ejercicio hubiese sido lindo desde mi parte en estar ahí.

Andrea: digamos que en general la obra habla de nuestros asesinos y no sé si haces como una semejanza, bueno *Andrea* lo explica ¿no? Los asesinos son todos aquellos que nos duelen en el corazón, si los que nos hacen heridas aun conociendo todo lo que somos nosotros. Y no sé si apenas cuando *Andrea* nombra el asesino, los asesinos, lo asemejaste como a alguien cercano a ti.

Margarita: Claro, digamos que al inicio te decía que había sido bien confrontante porque no sabía de qué trataba la obra pero intuitivamente creía que era algo relacionado con el yo y con el ser y verlo ya un poco más acercado a mi realidad en ponerlo en palabras de que a mí también me ha pasado de que también he tenido asesinos pero de pronto no los he visto como eso, sino como personas que pasan por la vida ya pero sin ver la importancia que tienen dentro de uno fue verse en un espejo y ver las realidades desde otro punto claramente con las personas involucradas en la vida de uno..

Andrea: Tú fuiste con varias personas muy cercanas, cuando se dice algo, pues como que hay una impresión también como en los cercanos, como en los gestos, no solamente sonoros, sino como en el cuerpo. ¿Cuál era tu sensación en el transcurso de la obra y cómo sentías a los demás? ¿A tu lado?

Margarita: Yo veía a todos, a partir de eso, desde los gestos, algunos con palabras, entonces susurraban en atrás, susurraban en el lado, y decía, algo está pasando, porque le permite, no fue como una obra tan plana uno decir no me transmitió nada precisamente con la persona que estaba al lado, él recordó en su momento una de sus asesinas en su vida, entonces fue bastante lindo escucharlo participar también dentro del espacio y poder nombrar a su asesina con nombre propio y reconocer que hace parte también de su vida y que agradece por ella pero también se da cuenta el impacto que ha tenido y fue, y lindo ver cómo los otros se reconocieron en medio del espacio y reconocieron sus contextos también dentro de él

Andrea: ¿Tú alcanzaste a nombrar a tu asesino?

Margarita: Verbalmente no, mentalmente sí.

Andrea: ¿qué fue lo que te impidió nombrarlo? En voz alta.

Nancy: De pronto el ponerlo visible a los demás, aunque no lo conoce, pero porque además lo reconocía como casi asesino. O será como un sí o no, porque pues con me ha ayudado construir y demás, pero también hubo cosas que hizo, que dañan y que se volviera asesino.

Andrea: Si vieras a Andrea nuevamente ¿lograrías nombrar a tu asesino?

Margarita: Yo creo que sí, sí podría nombrarlo. Y precisamente, a eso voy con la pregunta anterior del por qué no lograba nombrarlo, y hacer lo visible y es porque digamos que ha sido toda una observación detallada de qué hace que una persona se vuelve un asesino a partir de una obra fue como realmente sí es mi asesino completo pero hasta donde y esto fue como hasta donde sí hasta donde no porque yo también pude llegar a ser asesino en su vida todos somos y asesinos de alguien y esa fue la otra reflexión a la que me llevó la ahora que como yo a cuántas personas he herido y a cuántas personas he matado en vida entonces me llevaba a pensar en que así como yo no tuve la posibilidad de nombrarlo porque todavía no tenía como como el 100 por ciento de como el creer que sí era el por todo lo que estaba pasando porque igual tenía un contexto diferente estaba en un momento diferente en mi vida que hoy puedo decir que sí porque lo que te digo ya fue un proceso más consciente, más estructurado de poder saber qué es el asesino y si realmente lo fue, pues puedo decir que sí, a pesar de que construyo mucho e hizo parte de mi vida.

Andrea: Justamente ahorita con la idea de no nombrar, hay una parte de la obra que dice “a los asesinos ni se les miraba la cara ni se les dice una sola palabra.” Te sentías recogida en ella o piensas en todo lo contrario

Margarita: Es que me ponían una dualidad el hecho de, de hasta donde yo no tengo que verlo y tengo que ignorarlo, pero también recuerdo que hay una humanidad detrás entonces pues también que merece el ser escuchado merece también mirarle a los ojos agradecerle y soltar, no sé hasta a qué punto todo se puede agradecer, pero sí un momento de reflexión y poder soltar, perdonar y soltar que es lo que más nos ha costado a todos en la sociedad en sí. Entonces me ponía esa dualidad donde no sabía si debía o necesitaba verlo, pero también decía que lo humano es importante. Y parte del cierre también se encontraba con el otro, ya más sanos, más tranquilos, viéndolo ya desde otra perspectiva de poder cerrar con tranquilidad un espacio que fue abierto para todos.

Andrea: Cuando nombras a esta persona que estaba al lado de yo que logró nombrar a su asesino, después de nombrarlo lograste sentir algo en el cuerpo, como un descanso a la persona

Margarita: Sí, digamos que se siente liberado porque logró reconocerlo muy rápido. Logró reconocer a su asesino muy rápido. Entonces, esto es como apenas soltaron la pregunta. Creo que fue el primero que participó y logró dar el nombre de su asesina. siento que hay alguna manera de necesitar ese espacio para liberar y sin tanta vuelta logró darle el nombre

Andrea: En otro punto de la obra la actriz canta, ¿Qué sensación te produjo esa canción?, ¿la recuerdas?

Margarita: Si, sí, sí. Si la recuerdo y las sensaciones como que era algo muy sentido, más allá de lo que se necesitaba para afinar y demás, era algo que en el momento se estaba sintiendo y nacía desde lo profundo el cantar con tanta emocionalidad. Y eso le pasa a cualquier cantante que tenga flor de piel y su emoción y esté llorando, se fractura en los cantos y demás o no más el hecho de, sí, o sea, eso tiene mucho en el contexto en el que se está, pero la emocionalidad del momento como la fuerza con la que se hacía, el desgarrar con el que se hacía mostraba que no se necesitaba para poder hacerse sentir a alguien bien, o sea, como que lograr atrapar su atención en ese pequeño fragmento.

Andrea: En la canción ella vomita su corazón, ¿sentías empatía con la actriz y no sé si te reconoces en ese fragmento?

Margarita: Claro es que es muy complejo porque era como un sin sabor de todas las cosas que uno guarda precisamente en el corazón y que se quedan ahí pero nunca salió y el vomitar esa analogía precisamente es el poder soltar, el poder votar, el poder liberarte de todo aquello que te cargaba entonces (Pausa)

Andrea: Retomando después de este corte, pensaba en que, aunque la obra no nombre las violencias basadas en género, no sé si la obra te lo hace ver de esa forma

Margarita: si yo creo que en el hecho de que una mujer sea quien narre y actúe este espacio. Sí, o al menos a quienes también lo hemos vivido, nos remite a que sí es algo que está tan

normalizado y que todos nos ha pasado, que ya fue muy rápido asociarlo con eso. Pero también lo veía desde la perspectiva de las otras personas que estaban en el espacio. los hombres por ejemplo y ellos también lograron identificar que también han sufrido algún tipo de violencia que ha hecho que sus asesinos estén, estén latentes. Yo podría decir que en las mujeres fue más fácil el reconocerlo y por eso fue de alguna manera más fácil mentalmente tener el asesino puesto en la cabeza y de pronto el hecho de no poderlo verbalizar es no haber todavía apropiado que sí hacen parte de violencias de género, que de pronto en el desconocimiento yo permití que se dieran, pero ya por eso te puedo decir, ya ahora puedo nombrarlo, es porque ya reconozco que si hubo un tipo de violencia, aunque no fue netamente física que es como la que conocemos pues hay muchos tipos de violencia que atraviesan no solo las mujeres sino a los hombres pero que es más latente en la sociedad en una mujer y eso fue lo que nos llevó a pensar o a mí en lo personal el impacto que tuvo Andrea ese día en mi vida..

Andrea: y ¿cuál es ese impacto? y ¿con que te vas de la obra?

Margarita: Me fui con muchas sensaciones de decir como... como si hay algo que todavía me atraviesa, si hay un proceso que tengo que seguir viviendo... Y con esa última frase son todas las veces y cantidades de veces que uno llora sus procesos y llora sus formas y que al final y al cabo, también es una forma de desahogo y que va a estar latente porque precisamente la sanación y el liberarse de estas ataduras no es lineal entonces van a volver esos fantasmas, van a volver esos esos asesinos Y también depende de todo el proceso que uno vivió para la sanación, para poder liberarse todas esas ataduras y poder decir hoy estoy libre y me siento tranquila porque logré soltar, a esta persona logré soltar y reconocer que sí hubo una violencia pero de pronto la suelto desde la necesidad propia de liberarme Entonces fue como ese proceso de también reconocer que los asesinos son todo el mundo, o sea que no solo es la pareja, que no solo fue una persona, que se ha visto en el trabajo, que se ve en la familia, que se ve en otros contextos y poder también hacer ese análisis de quiénes fueron o quiénes están siendo esos asesinos de mi vida. Entonces fue una reflexión bien personal y que aún es latente. Digamos que para mí fue una obra yo, yo te lo decía como muy significativa porque el verte puesta en escena además también atravesaba por todas las situaciones que en el momento estaban pasando fue lo que dio a mayor plenitud una obra preciosa así o sea como lo que te digo la intencionalidad la

emocionalidad más allá de que había un compromiso y tocaba hacerla fue muy vivencial y eso fue lo que permitió a uno reconocer que efectivamente no era algo solamente escrito y narrado sino algo más personal que quería impactar a otros y creo que así fue..

Andrea: ¿Cuáles fueron las reflexiones con tus cercanos al salir de la obra?

Margarita: Sí, efectivamente eso siempre va a pasar. Siempre va a haber un diálogo con el otro a partir de la obra, y hablaba precisamente con este hombre que pudo dar su asesina muy rápido y yo me decía que impactante, que impactante el saber que uno sí cuenta con asesinos en la vida y yo le preguntaba y le decía que fue muy rápido que lo reconocieras en una persona que marco mi vida. Y digamos que fue bien, bien especial y que la gente se te con reflexiones bien bonitas y ojalá que aún lo recuerden porque hablábamos de eso como lo impresionante que fue el arma, lo impresionante que fue como todas las escenas desde el sentir, entonces sí, sí siento que pudo llegar a atravesar, no digo que a todos, pues no, pues no, no, hablé con todos, pero con los que yo vivo así fue como, sí, fue bien reflexivo y diferente, o sea, no nos esperábamos algo así, no esperábamos que fuera algo tan personal, digamos que ellos no reconocían tu contexto, entonces era más como Andrea es re fuerte, no sé qué, estuvo muy buena, pero yo sí lo reconocí de esta otra perspectiva, pues porque lo viví contigo al lado..

Andrea: y ¿qué le puedes decir a Andrea en este momento?

Margarita: que todo pasa y que en algún momento todo sana... y que en la vida hay que aprender a vivir con esos asesinos y hay que aprender a soltar ese tipo de cosas porque a veces uno carga con cosas que no le corresponden y cree que la culpa es de uno, precisamente por el desconocimiento, pero a pesar de que, bueno, a partir de que uno reconoce que los asesinos siempre van a estar en la vida de uno, se vuelve aún más sencillo el camino, porque ya hay una forma de tramitarlos y también saber poner límites cuando ellos empiecen a aparecer.

Andrea: ¿Quisieras agregar algo más?

Margarita: Yo creo que es una obra que valdría mucho la pena volverla a mostrar con poblaciones donde sientan la necesidad de poder reconocer, precisamente este tipo de violencias y poderse reconocer en el otro, porque lo que te digo yo no reconocía que estaba pasando por ese tipo de violencias, pero uno va creciendo y se da cuenta que normalizan muchas cosas que no

estaban bien. Sé que sé que es una obra muy impactante que va a permitir que otros puedan sanar a través de ella y puedan reconocer a los otros y que puedan tomar esa decisión precisamente que Andrea decía, te miro a los ojos o simplemente te dejo y eso solo lo decide la persona. Un espacio así y muchas gracias por tener mi bien cuenta para la entrevista además que es muy significativo, estoy muy feliz y muy orgullosa de todo el proceso que has tenido porque pues la gente solo vea por fuera las cosas no reconocen lo que pasa por dentro entonces no reconocen efectivamente que esa obra marcó aquí y un antes y un después, que más allá de ser un proyecto bellísimo, fue un proyecto personal un proyecto de para ti, entonces fue muy significativo.

Entrevista a la Autora

(10 de Mayo de 2026, Bogotá)

Andrea: Contarte que esta entrevista se enmarca en mi proyecto de grado lo estoy haciendo con *Andrea o números* principalmente que es una obra que nosotras creamos en conjunto, a pesar de que habla de algo que duele un montón que es muy complejo de hablar, pero creo que es un lugar en lo que me quiero enunciar de ahora en adelante como creadora. Y justamente como dentro de estas investigaciones también recopilando un poco como de que lo que ha significado todo esto, pues hay una necesidad también de entrevistarte a ti como creadora de la dramaturgia de la obra. La idea es hablar del cuerpo, como con relación a la obra, en cuanto al dolor, en cuanto a lo que sentiste, percibiste, y también como esta idea de la violencia estructural de género en relación a la noción de nombrar o enunciar el dolor a través de las obras...

Autora: ¿Todo tu trabajo está dirigido a qué?

Andrea: Te refieres a la pregunta investigadora, ¿verdad?, la pregunta que me hago es ¿Cómo se comprende el cuerpo y el dolor como espacios de memoria, performatividad y producción de conocimiento frente a las violencias basadas en género? Entonces primero, pues, ¿qué sensaciones corporales aparecieron durante el proceso de la escritura de la obra?

Autora: Bueno, apelemos a la magia. Apelemos a que tú llegaste, Andre, con esta propuesta o bueno faro del sur yo con esa propuesta en un momento que además mi amiga Andrea partió y claro que haya llegado a Andrea a crear porque era un deseo de la otra Andrea fue en sí mismo un momento mágico, ¿no? Sí, entonces mi sensación física era sentir que tú no solo eras tú sino eras la voz de Andrea, que además sistemáticamente también fue abusada por el sistema mismo, como esta enfermedad, tan pesada que tenía y que fue ignorada muchas veces y que desembocó en su muerte... Pero yo creo que el sentirte a ti no como una sola persona, solo como Andrea, la madre permitió que existiera la pluralidad... Sí. Entonces, o sea, la sensación uno era crear desde lo femenino que yo todavía me lo pregunto, ¿qué digo? ¿Cómo tan fuerte como que ahora la gente puede decir abiertamente los hombres, sobre todo? “Es que es muy femenino”, Ay cálese, no tiene esa idea que es lo femenino. Pero sí, como permitir La pluralidad. Creo que cuando hablamos de una mujer hablamos de muchas. Sí, no puedo decirte de todas porque cada

uno tiene sus violencias Ha sido víctima de violencia distinta, pero sí estamos hablando de muchas. Andrea se puede llamar Rocío, O Nora, o Jady, o qué sé yo, igual ha seguido siendo lo mismo. Entonces sí, como que la sensación, y ahorita que últimamente me cuestionan mucho también, La creación de personajes femeninos que están difíciles como ya lo habíamos hablado. Entonces digo, creo que Andrea en mi carrera como Dramaturga permitió entrar a ese nivel más complejo de los personajes femeninos, que aun yo siendo mujer a veces me confronto muchos momentos. porque mis personajes femeninos eran tan cortos, entonces claro Andrea era Andrea y claro yo esto dije y esto dije, creo que lo hablabas de que mi primer monólogo se llama de Eloisa o el vómito de Dios, el vómito de Dios también está ahí como transversalizado entonces sí, creo que saco la sensación como la encarnar con mayor fuerza lo femenino o los dolores

Andrea: De hecho, me estoy preguntando por lo encarnado, para hablar de cómo el cuerpo femenino también ha sido un lugar de, de la tendencia sobre el poder del hombre actualmente eso no es algo innovador, no es algo que es nuevo, sino que, en esa época, en ese momento, en México, en Juárez, cuando se estaba violentando la mujer, era algo como, claro, ellos están hablando sobre el poder masculino, a partir de las violaciones de las mujeres. Justamente como en esa idea de que uno sabe que hay algunos dolores, que sabe que uno no está bien, pero no sé si en ¿algún momento de la dramaturgia hubo momentos en que sentiste que el cuerpo sabía algo antes que las palabras? y ¿cómo apareció el dolor dentro de la dramaturgia? ¿cómo llega, ¿cómo lo recibes?

Autora: no lo recibí mal. Pienso en esto de lo que hablas del cuerpo, Yo no sé cómo decir esto, así que suena pretencioso... Como que yo ahora estoy entendiendo mi propia obra. Y en entenderla me di cuenta de que hay mucho de la carne. Los poemas que escribo, los cuentos que escribo, aparecer el cuerpo deformado, lacerado, los dientes que se caen, las uñas que se caen, el sexo se cae, el vómito creo que es que ese lugar es muy claro para nosotras, o sea, es. Pues estamos somatizando todo el cuerpo porque es que la palabra no cabe. O sea, uno va a hablar como mujer y le dicen. o sea, como que uno, antes sea, que no va a ser escuchada. Entonces, después esa palabra resulta insuficiente.

Igual la palabra en general resulta insuficiente para el mundo, para el lenguaje mismo, para Dios mismo pues para las mujeres aún más corta está, pero nosotros sí, los cólicos no dan tan más duro si estamos cargadas de cosas, que nos engordemos, que se nos caiga el cabello, la sensación de

vomitarse, la sensación de no querer comer, o la sensación, todo, a lo contrario, de querer comer mucho. O sea, es que es el cuerpo el que está traduciendo, es la palabra, es la palabra no traducida. Entonces, sí, pues desde luego sí siento como que es la mujer. O sea, sí, algo a lo que pudimos, adjudicar al adjetivo femenino, yo siento que tiene que ver con un asunto del cuerpo, con una traducción al cuerpo, al pezón, a la vagina, al útero, al contener, a la sensación de recipiente. Entonces, sí, no creo que sea muy consciente que diga el cuerpo, sabe cosas que la cabeza no, pero es que es el lenguaje de nosotras. Si no lo pondré, hegemónico, eso es lo que es nuestro lenguaje, el cuerpo es nuestro lenguaje.

Andrea: creo que es lindo como que lo piensas de esa manera, que el cuerpo es un lugar femenino, parece que fuera solamente un lugar donde nosotros nos pudiéramos anunciarlo cuando lo pasamos a la razón y demás, como que ahora sí has aceptado no solamente por la academia sino por la masculino, por las investigaciones, por un montón de cosas entonces, es por ser relindo que lo digas de esa forma, ¿no? que implicó convertir una experiencia íntima en un material escénico.

Autora: Yo siempre siento que es tan. Cada obra es un dolor de ese momento, es posible que no sea transversal a mi vida, puede que sí, puede que no. Pero es un dolor de ese momento, en ese momento. Claro, aquí para no sentir que estabas. Que estabas tocando un dolor de otro, porque con los dolores propios uno hace lo que se le da la puta gana. Pero con el dolor del otro no. Yo creo que me tocó apropiarme un poquito de tu dolor para poder escribir. Porque, si no, lo que me parecía era que fuese utilitarista.

Andrea: Que ese apropiarse es algo no lejano, porque es algo que tú también has sufrido ¿no? Claro, no es algo. Y lo digo y lo complemento así justamente porque en ese momento conversábamos, conversábamos de como este dolor que era tan mío, también se te pasaba a ti porque tú también viviste algo, estaba saliendo de ese dolor también Y que incluso te encuentras a tu asesino escribiendo la obra.

Autora: Es que estamos muy explícitos en la obra, ¿no? Ah, es un buen augurio. Encontrarse con la muerte. Sí, pero claro, igual es Tú eres la que estaba poniendo carne Yo estaba poniendo el texto que es otro tipo de carne, pero pues era todo el olor ahí. Yo me preguntó, Andr, si al sol de hoy la obra a ti te sirvió para...

Andrea: En parte sí, sí claro, hubo momento justo y quería también preguntarte también preguntarte como esa primera sensación del estreno, porque me dijiste otras cosas, que no había salido en ensayos y no sé por qué me pasa eso a mí como actriz, es algo que tengo que analizar, pero después de eso yo puedo soltar un montón. Y pues todavía no lo quisiera para mis palabras, sino como en las palabras de las demás, porque yo racionalizo, así como que, si yo no lo podía decir, si yo no podía gritar, si yo no lo podía llorar en ese momento, me hubiera sido más difícil como poder soltar a ese asesino que en ese momento significaba una persona en específico. Claro al seguir presentando Andrea es volver a evocarlo, pero uno en el camino se encuentra con otros asesinos, entonces ya se nombra a otros asesinos y ya se enuncian a otros no solamente al público sino también a mí, como volver a recordarlo y poder soltarlo. Y claro, me pasaba algo con Andrea que yo siento que hablar de Andrea o hablar de la obra es una sensación tensa, es fuerte porque siento que están las dos líneas en lo fuerte que es recordar y que es aquí confesándolo es muy difícil como soltar esas imágenes o esas sensaciones, esos pensamientos suicidas, no lo niego porque eso fue común también un detonante para ti a escribirlo, pero también está por el otro lado de lo fuerte que uno realmente puede ser a través de la anunciación. Pero sí, obviamente que después de eso yo siento que hay un cambio, o sea claro, todo el tiempo estamos en un constante cambio, no nos quedamos en un solo lugar. Pero me ayudo a reflexionar otra cosa y hoy veo Andrea desde otro lugar, sino que sí está muy bien pensada para que sea un poco más abierta hacia el público. Sí, creo que es como lo que después de esa primera del estreno, Andrea cambió definitivamente en otra persona. Y en un momento, Dani me pregunta, ¿qué pasa con Andrea? Yo le digo, ya Andrea ya soltó este dolor, es decir ya *Andrea* lo que busca, o la obra lo que intenta es hablar sobre los dolores de los demás, Así como invitar a las personas que hablen sobre su dolor. Que a veces me parece un poco duro, ¿no? Porque la gente no habla de su dolor.

Autora: No, no habla. A mí. Sí. Sí, yo siempre le tuve mucha fea que la gente dijera nombres cuando tocaba decirle nombres, pero igual siempre te estuve miedo. Claro, yo me acuerdo de que cuando me contaste que la obra se presentó en no, sé dónde, la gente casi no participa. pero en el resto de las funciones sí, o sea, no ha habido una sola vez que no haya un nombre. al contrario, es como salen tantos y yo me acuerdo mucho de creo que fue en la Secretaría de Ambiente de la 57 que me acuerdo de que alguien le dijo como: “familia no sé qué no sé qué”, claro es que no es uno solo o sea cada uno tiene multitudes y así mismo, la gente cuando le preguntaba, ¿usted no ha matado a alguien? - Si. y como abiertamente, es como, pues sí, Marica, yo también lo he

hecho, ¿Sí?, como que Creo que eso te lo he dicho a ti, pero de los públicos más lindos que yo he tenido de mis obras, han sido de *Andrea*, Me pareció como brutal, los niños también, y la tesis se entiende muy rápido. En la dramaturgia dice por favor dígame nombres y a veces solo diciendo por favor Dígame nombres la primera vez la gente ya estaba hablando. Es como, es como...

Andrea: Especialmente en esos eventos de mujeres, como en esos eventos de mujeres pareciera. En este que tuvimos en este parque público, como que sale y aflora con tanta facilidad el tema.

Autora: Y pues claro, obviamente vamos a tomar licor, o sea, somos de mujeres a mujeres, ¿no? Sí, Marica, me he conmovido mucho en las funciones de *Andrea*, por eso. Creo que sin eso. Creo que no estaría completa la obra sin un nombre, sin dos, sin tres, sin muchos ¿Por qué hace eso? Despersonalizarlo. Y yo vuelvo a esta frase que es mi lema de vida de León Tolstoi que dice “describe a tu aldea y serás universal” Absolutamente. Es que es mi dolor, pero es el dolor del otro. Sí.

Andrea: Bueno, ya como pasando, como un poco a lo a lo privado y lo público, que, pues creo que lo que estamos haciendo ahorita, por qué, ¿por qué anunciar a alguien que nos hizo daño como asesino? ¿Por qué tomaste la decisión de que fuera asesino?

Autora: No sé, de hecho, estaba pensando ahora que mencionaste a tu asesino, la ventaja de los asesinos es que solo puede matar una vez, a uno... y ya. Y creo que es eso, es como, porque no se siente como una muerte. Creo que es la idea del asesino. Seguramente es un poco binario, ¿no? Porque si pongo el otro como asesino, de mi pago como víctima, pero también he estado bien decir sí Maricas yo fui víctima en este momento no fui víctima en muchos otros momentos, pero en este momento lo fui y eso no me hace buena ni me da bondad ni me da nada me hace víctima y las víctimas no tienen por qué ser buenas hay víctimas malas y no por malas dejan de ser víctimas que claro que todo este proceso también de paz que llevamos, y yo lo sentí. O sea, lo sentí como pequeñas muertes. Y uno dice, es porque no me puedo parar, no puedo respirar.

Se me corta la voz, no quiero comer, no quiero nada y entre otras cosas creo que él es asesino, digamos así, igual es una licencia literaria, pero es tan radical porque han sido personas que deliberadamente han decidido hacerte daño. Uno le está haciendo daño a todo el mundo todo el tiempo, pero no pasa por la conciencia. y uno puede perdonar un daño que le han hecho uno a

uno, si uno dice, marica, fue re inconsciente. O sea, te quiero acercar en cuenta, me lastimaste, pero te entiendo porque fue inconsciente. Pero cuando tú conscientemente haces el daño, es que uno dice no, o sea, ahí ya hay otro tipo de voluntad. Porque sí, es deliberado, yo sé que esto te va a hacer daño y aun así lo voy a hacer.

Andrea: ¿Qué sensación queda de que el primer nombre que recibimos en el estreno sea el de Andrea?

Autora: Pues esto que estamos hablando, ¿no? Como, marica somos binarios, o sea. Y no por ser víctima, no dejó de ser victimario, soy víctima, ¿sí? Pero, uy marica, alguien me recordó que también fui victimario

Andrea: Hablemos más de esta construcción de la obra, ¿cuáles fueron esas exploraciones corporales que fueron determinantes para la obra?

Autora: cuando yo escribí el cuadro del vómito yo no lo escribí para Andrea. Yo lo escribí un día, luego dije, ¡Put a tengo escena! Ahora, luego eso se volvió y luego dije esto es un vómito. Sí.

Andrea: ¿Por qué el vómito?

Autora: Porque no queríamos que dijeras nombres. Queríamos ver la materialización de ese nombre, que era un vómito, poderlo decir, es sacarlo es purgarse.

Andrea: Es muy parecido como pasa con la ansiedad, pareciera que una quisiera sacar algo del cuerpo.

Autora: O de salir corriendo, de no sé qué, es cómo el exceso, como un exceso. Es un punto de energía muy alto para poder compensar esta otra cosa. Pero sí creo que la materialización del nombre de cosas se convierte en un...vómito de sacarlo, de poder sacarlo. Que entonces si uno mira devuelven metas simbólicas la misma obra es un vómito.

Andrea: ¿Hay una relación entre el vómito y el mar?

Autora: No, creo que lo que llega. es que el mar es sinónimo de descanso, entre otras cosas, el líquido es. Dios, Cerati que tiene el fin del mar es sentirse más vivo, sí, es que el mar es eso, es

sentirse más vivo. Entonces después de que morí, después de que me mataron, después de que hice todo esto, ¿qué sigue? La vida. la vida. La vida está representada en el mar. La vida para mí está representada. Sí.

Andrea: ¿Hay una relación entre el soltar y el mar?

Autora: Sí, para mí el mar siempre es también el ritual. Yo siempre antes de entrar es como rezo para poder entrar y para irme es como que me queda a ti y que dejo aquí. Si el ritual pasa por la idea de bautizo, es muy judío a cristiana, pero pues si no.

Como que antes las mujeres parían también en el agua, o sea pues somos seres acuáticos, venimos del agua. Si nuestro origen primario somos peces.

Andrea: ¿En qué momento sientes que la obra pasa de lo individual a lo colectivo?

Autora: Pues mira, ahorita que pones que porque asesino es un recurso dramático importante. Ah, o sea, funciona. Sí, hubiésemos dicho que el ladrón no tiene el mismo peso. Si hubiésemos dicho el agresor, no hubiésemos tenido el mismo peso, no, ASESINOS.

Y creo que esa palabra, asesino, yo no sé cómo se comportaría esa palabra en otra parte del mundo.

Pero aquí, siendo tan violentos, como tener tan cercano los roles. los asesinatos, ahí es donde yo creo que se universaliza. Cuando el agresor no es agresor, es asesino y se globaliza la idea del asesino.

Andrea: Justamente en las leyes colombianas o ante la ley, todo sujeto es inocente hasta que se demuestre lo contrario, ¿no? aunque se presenten las pruebas como la noticia reciente de telegram

Autora: Y de ahí para allá hay otro, en este momento hay otro proceso de revictimización, hablando de eso, donde yo tengo una conversación pendiente. Yo le puse la denuncia a ese man (refiriéndose a alguien de su pasado) Yo le puse la denuncia por fiscalía en diciembre. Porque además el man está usando una. O sea, a mí sí me saltó el taco porque el man es un. Usó el título de mi libro, con el que yo me gradué de la universidad. Es un libro que él conoce, que me invitó a leer en sus espacios, lo uso como el nombre de su teatro. de su teatro que fue en su casa. Le está

poniendo un título mío al lugar donde casi me hace de todo. Entonces, la violencia simbólica es yo me atacué a llorar, André cuando yo vi eso en diciembre, yo lloraba, yo decía, esto no puede ser cierto, no puede ser cierto... Es como que alguien decía, Y tú, ¿cómo te sientes? ¿Y cómo haces ese proceso? Y es un hombre que además cree en la reparación, ¿no? Como en los procesos de paz, “Es que me han dicho que se ha acercado a ti a pedirte perdón y que tú no lo has escuchado” Y yo le dije, pues es que estoy usando mi derecho de no escuchar. Sí, entonces abrir la boca y pedir perdón es por antonomasia, ¿obligar a la víctima a que te perdone? No hay nada más... me parece absolutamente violento ese discurso. Ahora, si el mano hubiese demostrado sus acciones, qué verdad, quería una justicia para mí. Pues no, hubiese puesto mi nombre un año y medio después del suceso para su teatro.

Andrea: Sigue estando el nombre en su teatro

Autora: No, yo creo que el mano se enteró que yo me fui hasta para la puta mierda y lo quitó. Pero le alcanzó a hacer logo, yo lo alcance a tomar pantallazo a eso

Andrea: ¿Cómo te enteraste?

Autora: Porque vi un Flyer en Instagram. marica yo veía bien y yo decía, esto es un sueño, esto es un sueño, esto es un sueño. Claro, al día siguiente ya decidí llamar a la línea púrpura y en efecto fue como, “no le escribas porque es un acto de provocación” El mano está haciendo eso para provocar.” Me dijo, “tu silencio es un poder muy grande” Y así ha sido, a mi este man escrito, yo nunca le contestado, nunca, nunca, nunca. Pero además como que las veces que ha parecido para pedirme perdón son veces en las que o le negaron una beca o lo sacaron de un espacio.

Andrea: Que conveniente

Autora: Obviamente, si es como, quiero iniciar un proceso de reparación, me escribió un correo ¿Y preparación de qué? ¿De tu nombre? Es claro que un mano como me dice no es que este te ha pedido perdón Que sabe si me ha pedido perdón, si yo me he sentido que ese perdón en algo, razas de mis dolores. No, pues lo puedes decir, es un man que trabaja con palabras, ¿no? Hace obras. Es decir, un perdón no es difícil, pero que lo sienta y que de ahí se sienta de verdad que la

cago y que quiera de verdad cuidarme no me has sentido, ese perdón no me has sentido cuidar si me fui a la mierda.

Andrea: No, pero claro, lo que hace ver implica que Andrea permite y no digo Andrea de esta Andrea sino Andréa a la obra, a reconocer en qué va ese proceso del dolor, porque finalmente yo justamente estaba a la parte también haciendo un proceso psicológico y demás. para como por una idea de decirme, Andrea, si tú no lo enfrentas a él cara a cara, pues va a ser muy difícil. Igual creo que la obra funcionó como permitirse de cara a cara, de otra manera y entender que estos procesos son cíclicos, Hay cosas que uno que a veces ya no me pasa, honestamente, pero sí me pasaban como en años anteriores, que me recordaba algo y era como, ¿por qué soy tan tonta? Porque permití la violencia con la palabra, o sea, esa primera palabra que me dijo...

Autora: Pero no lo permitiste, Andrea es que no sabías que no podías permitirlo. Nadie que no tuvimos herramientas para defenderlo. Nadie que así, a mí esto de esta manera tan malparada porque es. Parece yo en mi cabeza, soy una mujer ya grande, que cree que mi palabra tiene valor, que se cuida. Pues, parece, es un acto de violencia, que te anula. Es que son tan grandes que te anulan, pues uno como va a tener herramientas para respirar o para salvarse un poquito, pues que no las tiene. Y yo creo que hay que mirarse con compasión. Yo en este momento digo yo no es porque soy tan bruta, no, no, no, no, no, no, no era bruta, es que no tenían las herramientas para salir de ahí.

Andrea: Justamente creo que esa es la pregunta, nosotras no tenemos herramienta, justamente ese dolor individual, ese dolor individual, es colectivo justamente por la falta de herramientas, porque no conocíamos, porque que a pesar de que apenas está reconociendo que no... Y creo que ahorita lo que me parece es como pertinente preguntarte, es porque verbalizar los nombres, porque permitirle al público verbalizar los nombres de sus asesinos.

Autora: Porque yo creo que esta construcción del Unión Social Ficcional le permitía uno como es, es ponerlo como hay estudio y un juego y como es un juego pues no tengo implicaciones para decirlo. Yo puedo apostar que hay gente que digo ese nombre por primera vez y por última tal vez porque era un lugar seguro porque está permitido por la ficción porque todos estamos en otro viaje. Sí, yo creo que es que no es ni siquiera es permitirle al público sino es permitirnos a nosotras escuchar. ¿Quién más tiene nombres por decir? ¡Marica! Todos. Entonces, si no es.

Andrea: ¿Ese sería el primer lugar?, es decir, ¿el primer lugar para hacerlo colectivo?

Autora: Hacerlo colectivo, No, yo creo que hay algo incluso no que lo precede, sino que lo continúe. Es el reconocimiento, sí como que no puede decir a veces si me hicieron esto. Y uno cree que es un individuo, no. Y uno cree que su dolor es solo uno los vive Y eso no solo me parece egoísta sino un poco narcisista, de centralizar como sufro, No, todo lo que todos sufrimos y especialmente este dolor que ahora decimos asesinos, nos decimos asesinas, igual decimos como los asesinos, vienen en forma de padres, de madres, de no sé qué, pero sí estamos usando la palabra, asesinos. O sea, igual, nosotros nos hicimos, sí hicimos *Andrea* y estamos, estamos por primero que todo centralizando el asesino en un género y no por el género mismo sino por toda la estructura que lo sostiene. Entonces creo que el de hacerlo colectivo no es solo nombrarlo sino es que al nombrarlo te escucho al otro o escucho que allá hay algo que me razona a mí y aquí algo que me razona a mí y ahí es donde encuentro lo colectivo. Porque el decirlo es un vómito. Yo creo que es el dialogarlo. El escuchar. Sí, ese nombre, cómo hace con, cómo se me devuelve. Yo creo que es donde se hace colectivo. Si no, pues eso es lo enunciación. Por la enunciación. Sin escuchar. Y sin escuchar, no hay colectividad.

Andrea: Creo que voy a terminar con esta pregunta porque tú la haces en la sinopsis de la obra, Y ¿qué hace una mujer con el dolor cuando ya no se puede seguir guardándolo?

Autora: Depende a lo que se dedique a la mujer, nosotras hacemos teatro, Y más que hacer el oficio es materializarlo. Creo que las mujeres materializamos el dolor. Y creo que tiene que ver con un asunto, una pulsión primaria de ser brujas, de ser rituales. Sí, rito, qué se hace con el dolor, rito. Se materializa. y se materializa para poder ver y poder hacer algo con esa situación. Que el teatro para nosotros es eso rituales.

Entrevista a Rosa de Jericó

(11 de Mayo de 2026, Bogotá)

Andrea: Bueno, te cuento, Como para el contexto y de todo lo que va a pasar aquí. Yo no sé si tú sabías que yo no me he graduado de la licenciatura, y bueno empecé nuevamente este semestre estoy haciendo todo el proceso investigativo a través de la obra creado *Números* que viene como en reconocer como enunciamos el dolor también como estas prácticas artísticas permiten enunciar el dolor y que el dolor de alguna forma al pronunciarse del público también se colectivice y se permiten hacer unos ejercicios de sanación como más llevaderos y justo me parece curioso que yo haya publicado la historia y que tú hayas dicho como yo porque yo me pregunto y creo que esta la primera pregunta de la gente que quiero hacer es como porque querías ver tanto Andrea o sea que era lo que te impulsaba a ti en ver *Andrea*. ¿Como tres veces? Viste como tres veces y no estoy mal.

Rosa de Jericó, Sí, como tres, cuatro veces.

Andrea: Y de hecho tenías la intención de verla en otras...

Rosa de Jericó: Sí, solo que por tiempos no pude volver., Bueno, creo que esto alguna vez lo hablé con Dani, pero nunca lo hablé contigo y es que Andrea llegó en un momento de mi vida donde yo estaba pasando por muchas cosas. Entonces como que en todas estas etapas que me conoces te acabo de decir que yo estaba viendo sola. Yo no estaba viviendo sola como por decisión, sino porque mi mamá decidió dejarme soledad en un apartamento. Entonces, como que todo eso nace parte a partir, vale, a la redundancia, de. Yo lo considero tanto una tradición como un abuso, pero. Yo tenía una pareja con la que no duré mucho, pero yo era muy niña, entonces era mi primera relación con un hombre y... mmm en un término sexual, este man me llevaba 10 años cuando tú me conociste tenía 18, mentira, me llevaba 11 años 29 años. Yo lo conozco, todo bien... Yo pensé que era mucho menor cuando lo conocí, resultó que no, que es un “comeaños”, pero bueno, nada... Como que, con el tiempo, yo decido estar con él sexualmente, pero a partir de eso, él empieza a insistir en tener una relación a lo cual yo al final termino como accediendo. Pero a partir de eso empiezan a generarse muchas violencias. Y hoy yo soy igual, era mi primera relación, yo no, bueno, mi primera relación con un hombre, yo no entendía muchas de las

dinámicas, no entendía mucho de cómo relacionarme, por ejemplo, con la familia porque nunca había tenido una relación donde conociera a la familia. Y yo no entendía mucho de cómo relacionarme, por ejemplo, y a la familia. Y este man empieza a tener actitudes muy violentas. Entonces, me acuerdo mucho de que por esa época rescatamos un gatito, un gatito que me ayuda a rescatar Diego, y este gatito era una gatita que venía embarazada. La llevamos a la familia, La llevamos con mi pareja desde entonces, Dante. No es el nombre real, pero no diría el nombre real. Dante. La llevamos en su moto, como que él estuvo con ella, todo muy presente. Pero en un momento como que yo yendo a la casa de Diego, yo llevo a la gatita porque yo estaba con las vacunas y estoy hablando con Dante por teléfono pero a la vez estoy hablando con Diego y en un momento le digo a Dante como te amo, y él simplemente me cuelga yo digo como bueno de estar ocupado igual venía en la moto, x, cuando llega a la casa de Diego a recogerme él llega con una actitud súper hostil a lo cual sí me es muy raro, pero bueno, a mitad de camino, el frena en seco, y me dice: es que tú eres una perra.. Y yo me quedé igual que tú... exactamente igual esa cara, y sé, y con el uno estamos en el esqueleto, en serio vamos a parar aquí, son las 7 de la noche, 8 de la noche. Y dos, ¿por qué? Y él me dice como... es que. te la pasas diciendo le te amo a todo el mundo. Y claro, fue mí. fue mi momento, en el que dije, pero en qué momento le dije te amo a quién? Me dijo cómo es que tú estabas llamada conmigo y le dijiste que te amo Diego, y la blá blá blá, y me dijo eres una perra porque fuiste a engañarme con él y la gata simplemente fue una excusa. yo dije como wow, ¿qué está pasando? le dije como eso no pasó, vale, nada, X yo traté como de mediarlo, más que todo como llegar a la casa porque era muy tarde bueno, en ese momento yo consideraba que era muy tarde porque no sabía que era tan de noche y llegamos a la casa de él, yo dejé a la gatita en el cuarto y estando en el cuarto de él, él me encierra. Él me encierra y me empieza a decir como que, bueno, que yo soy una pirraba bla. Y en un momento como que yo simplemente le dije que yo me quiero ir, yo me quiero ir, yo me quiero ir, yo me quiero ir. La ventaja de este cuarto de él no tenía pasador, yo simplemente como que intenté llegar a la puerta y en un momento él me abrazó, desde atrás, como intentaba inmovilizarme y me puso el brazo sobre la cara, como intentar que no gritara Lo que yo hago con mi reacción es morderlo, porque yo dije como... no voy a permitir que esto suceda, lo mordí y él empezó a decirme, él me dijo como, ¿por qué me estás golpeando? y la mamá empezó a gritarme y la mamá llegó y dijo ¿cómo está pasando? no es que Valery me mordió, es que Valery se puso loca, se puso histérica la voy a llevar a la casa yo simplemente fui como de... no estoy entiendo

nada y me subió a la casa, entonces yo dije como bueno, mejor, no tengo que verlo. Seguimos pasando los días y el sigue con sus actitudes. Una vez que casi atropellamos a un niño por ir peleando, como que en muchas situaciones así. Hasta que en un momento entre a la universidad yo ya empecé a conocer gente nueva, ya empecé a ver relaciones nuevas, es como de esto no está bien. y eso está como de, oye, quiero que terminemos, él no lo tomó bien, nosotros estábamos hablando en un parque, él me recogía de la universidad y nosotros paramos un momento, como hablar en un parque, porque él me dijo que yo estaba muy rara, y a partir de esa conversación fue cuando yo le digo que terminemos lo quiero seguir contigo y él se pone súper violento al punto de que llega un señor x totalmente Random, a decirle como este tipo de situaciones no pueden pasar aquí porque niños están entrenando, y él empieza a pegarle con el casco al señor. Entonces le pega y luego me dice como súbete a la moto, súbete a la moto y nos fuimos.

Llegue a mi casa y como a la semana él me escribe y me dice que bueno tiene unos libros para las Semillas que por favor le reciba los libros que eran libros que llevaba recolectando desde hace rato para que los tuviera yo, porque no estaba mucho tiempo en semillas en ese momento. Y yo le dije que sí, que todo bien, todo suba a la casa. En ese momento le digo a mi abuelo como que sí nos puede acompañar a abrir semillas. Él me dice como que estaba muy ocupado, entonces al final terminé yendo yo con este man a Semillas a llevar los libros a... Semillas. Este man, entra a semillas, como que entra conmigo, a dejar la canasta, porque era una canasta bastante grande de libros. Y yo. pues totalmente confiada de la persona que fue la que estaba, simplemente cierro bien, que podían entrar a robar. Cierro bien mientras organizó los libros, mientras hago el inventario y este man en un momento como que me empieza a besar por la espalda. Yo varias veces le digo que no quiero nada y ahí, en semillas me viola Y luego de que me viola me dice como “Es que ensuciaste todo el modo limpia.” Y me trae un traperero, me hace limpiar su semen del piso... Y se va. y no nunca volví a saber nada de él. Bueno, más o menos. El me amenazó muchas a veces, luego de eso. Pero, bueno, como que yo paso por todo esto, mi mamá, yo tuve un intento de suicidio, y luego de eso mi mamá se entera. Y mi mamá me dice que soy una puta, y me deja sola en el apartamento. Entonces, yo termino viviendo sola por eso. Y yo sentí todo esto como una doble traición. Primero por parte de este man en el que confiaba, y segundo por parte de mi mamá, que fue la persona que me dio la vida. Luego yo conozco a otro man, con el que simplemente hablábamos, salíamos, y nos parchábamos de vez en cuando... Estuvimos juntos un par de veces. Y una vez, yo voy a su casa y este mal me droga. Y yo me despierto y él

está penetrándome. Y yo no me puedo mover. Yo no sé si era por lo que me dio, yo no sé si era por el miedo, por no sé, yo no me podía mover. y yo solo lo vi encima mío y yo no me podía mover y cuando vi a Andrea la primera vez cuando vi toda la forma en la que se construye un asesino me acordé mucho de todas las tres personas. Y yo no sé si alguna vez lo notaste, pero cada vez que iba y decía un nombre distinto. Las tres personas eran muy distintas entre sí y a la vez fueron tres personas que cumplían mucho y para mí fueron mis tres asesinos.

Andrea: No es que abrir con esta pregunta y tener ese contexto es como. Claro, no es solamente entenderlo. No es decir cómo. O sea, en principio gracias por contarme, por tener la confianza de decirme, ¿no? Creo que es como. lloro por quién empatizar con tu dolor.

Y que triste no haber podido abrazarte en ese momento después de las obras, ¿no? es que era algo muy loco, es como Rosa de Jericó iba a toda, es que Rosa de Jericó, va tanto, es como, claro, uno se reconoce, debe haber algún dolor por debajo de, pero es como, me desarmas, porque es como, porque pareciera que ese fuera el único lugar donde pudiéramos escucharte, es como... lejos de imaginarme todo esto.

Rosa de Jericó: De hecho, a partir de esta obra, porque yo, en el momento, estaba ya con Miguel. Fue que yo pude empezar a hablar del tema. Fue que yo pude decirle. Ella es que puso esto. Y es que me siento de tal manera. cuando estoy aquí. y siento que es el único espacio donde puedo llorar por todo esto que he hablado durante los años. Porque aparte eran espacios. No eran espacios, cualquiera era mi casa familiar. Fue una casa que aceptó que mi mamá se había ido y ya, y nunca preguntaron y nunca. Si hubo un apoyo, pero nunca fue como. Rosa de Jericó, tiene que comer, Rosa de Jericó, tiene eso. Sí. Y luego, pues todo lo de Dante, era el espacio donde yo estaba construyendo los inicios de mi carrera pedagógica, donde tenía un colectivo, una agrupación de promoción de lectura donde estaba trabajando, donde me la pasaba literalmente todo el tiempo. Y él lo sabía, esa persona obviamente lo sabía, si no hubiera llevado los libros, si no hubiera construido todo esto. Yo no podía volver a dictar clase, yo no puedo volver a pisar Semillas si no hasta el año pasado. Cuando era... te juro que cuando eran las reuniones todo, mierda, yo sentía que me iba a morir cada vez que llegaba a mi casa. luego de una reunión en semillas, era una mierda, era una mierda y cuando, por eso cuando vi *Andrea*, la primera vez al salir de ahí le dije a Miguel como, a ver si, déjame llorar un rato, o sea, solo quiero estar aquí y llorar un rato La única persona que sabe cómo todo este contexto y sabe el absoluto, es el

principio, fue Diego, y de hecho Diego es toda esa es la razón por la cual quiero tanto a Diego, y lo estimo tanto y es que yo luego de la primera violación, yo tuve un susto por embarazo y Diego fue la persona que me llevó. En ese momento todavía no había aborto. Él fue la persona que me llevó a hacer los exámenes, la prueba de embarazo por sangre. Y para ese momento nos pidieron el nombre del padre y él dijo que era él. Y yo. Yo siento que nunca me había sentido tan agradecida con un desconocido porque Diego en esos momentos era un desconocido para mí.

Andrea: Diosas, es que pareciera que no estamos seguras en ningún espacio. Y duele, es porque es como, o sea cuando te escucho como. que por eso también deja un poco la docencia a un lado, es porque a veces uno se siente muy incapaz de no poder cuidarnos entre todas. No lo digo solo a las chicas sino a las personas a las que les pasa este tipo de cosas. Y es muy difícil, muy difícil, igual. O sea, es bello todo lo que dices porque siento tu dolor aquí. Y no lo digo por *Andrea*, lo digo es como que hay unas formas tan extrañas en el arte que permiten que se pueda por fin hablar y es como yo no sé si darle gracias a *Andrea* porque tú pudiste hablarlo o darle la gracias a ese momento, a esa Rosa de Jericó de ese momento que te impulsó a hablarlo y a decirlo y a no sé en qué momento estás de la vida, si estás en un proceso legal o en un proceso psicológico en relación a esto, pues hay que acompañarse otra vez de esto. Pero es como qué bueno que algo abrió en ti en ese momento para poderlo hablar. y que ahora pues como que verte ha hablado sí, evidentemente, pero se nota que ya hay un proceso que ha sido como de, como me aferro a la idea de no solamente morirme, sino, de pasar a renacer y verte haciendo este proyecto tan lindo. Estás logrando haciendo cosas muy lindas, así como que ese hecho no te define.

Rosa de Jericó: De hecho, bueno, mucho de mi proyecto está muy encaminado. Evidentemente, también está todo lo que te he contado, pero también que yo tuve un intento de suicidio del que se dieron cuenta. Pues, que fue el que terminé en clínicas por lo cual mi mamá se terminó enterando de todo. Pero yo también tuve un intento de suicidio, y que, si hubiera funcionado, nadie se habría dado cuenta. Y yo me acuerdo mucho, ese día, al día siguiente luego de que en la noche me hubiera tomado las pastillas y hubiera vomitado, y como que todo este proceso hubiera pasado, la persona que me despierta, la persona que me levanta con desayuno es mi prima, la imagen de ella fue como que estoy haciendo. Y esa es la razón por la cual de aquí estoy realmente porque no, yo creo que yo me hubiera matado hace dos años más

Andrea: Yo siento mucho, en serio. En serio, lo siento, monto. Yo ojalá la vida recompense porque no hay nada de recompensación en esto. Ojalá la vida te lleve a lugares donde en serio te puedas sentir plena, te puedas sentir feliz. pero me tienes, así como súper desarmada con ese dolor. Y ahora te digo es como te admiro un montón, Rosa de Jericó, Es como, mira la fuerza que tienes, mira la mujer que eres ahora. Qué increíble, eres maravillosa. Y lejos de imaginarme todo eso, lo que me acabas de contar. Yo sabía que íbamos a llorar, pero no sabía que así. No, es increíble en todo lo que me encuentras. Igual te lo sigo diciendo e insisto, gracias por contármelo. Porque sé que no es fácil, sé que es complejo también. seguramente es relindo que lo digas que Andrea ya ha sido como el primer paso para hablarlo e iniciarlo, pero ojalá que no se quede en un solo paso sino en varios sino como que te permitas hablarlo y hablarlo con otras personas, no como en ventilar tu vida pública sino en justamente lo que estás haciendo con los niños, con los cuentitos es como muy lindo como evitar este tipo de acciones, como cultivarlo porque la única forma para...

bueno, no creo que sea la única, pero una de las primeras posibilidades que tenemos como seres humanos, es como realmente cultivarla de los niños, como cuáles son las violencias que no podemos generar porque seguramente van a seguir existiendo, si seguimos perpetuando desde muy inicios. Yo quería preguntarte, es como, antes de entrar a la obra, ¿tú sabías de que se iba a tratar?

Rosa de Jericó: No, no, no, no, no, de por qué, yo la primero, yo me acuerdo muy bien de la primera vez que fui, porque bueno, yo les había ayudado como con toda la logística ese día y yo... yo... estaba con Miguel acabamos de terminar ensayo, los antecitos de que me empezara a hacer la logística y todo eso entonces yo ya le había hecho a él como, si quieres, quédate a la obra y él me había dicho que no quería estar solo, entonces en la final yo terminó entrando, es más, no, por Miguel.. Y. yo me acuerdo de que el punto de quiebre es cuando cantas Calaverero. Ese punto fue en el que yo dije como, no puedo, no permitirlo, llorar. Y ese fue como el momento en el que dice, como tengo que volver a ver a esta obra.

Andrea: Es que es muy. bueno, no sé, es como. Más allá de la empatía es recordar cómo. ¿No sé cómo decirlo? No, no. Todo lo que uno tiene que blindarse después de este tipo de hechos. ¿Qué haces uno? ¿Es en serio que se está pasando? ¿Está pasando conmigo? ¿qué está pasando con mi cuerpo? Es como, es inacabable, si es como. por eso se llama una violencia estructural porque

funciona sistemáticamente muy bien, porque está hecha para que se replique una y otra vez en diferentes cuerpos que finalmente termina siendo estos cuerpos marcados como por casi unas mismas acciones de violencia muy bien realizadas. Quería preguntarte más, ¿cómo ahorita, Por qué lo siento muy bien al cuerpo, ¿Cuál fue esa sensación en el cuerpo? Al llegar a la obra, durante la obra, después de la obra, ¿cómo fue esa sensación? con las que recibiste en la obra, ¿Cuál es tu opinión?

Rosa de Jericó: No me acuerdo muy bien de la secuencia de cambios de ánimo, pero sí me acuerdo mucho de que cuando entre la obra y lo que te decía como veníamos de ensayo, como en lo que yo venía de logística, yo venía cansada, estaba muy cansada. Voy a entrar porque si la quiero ver, pero... me siento cansada que no voy a entrar, más por cumplir, por así decirlo, suena mal, pero por cumplir. Y cuando te digo que fue este punto de quiebre de donde yo viví como. ya, o sea, ya estoy llorando. Fue como. valió toda la pena haber entrado aquí, y valió toda la pena, el cansancio, valió toda la pena. Y me siento bien por haber venido a esta función, a esta obra, pero también me siento como un culo, porque claro, fue como, volver a pasar en mi cabeza absolutamente todo. Yo me acuerdo de que yo la primera vez que la vi, yo no recuerdo en el final de la primera vez que la vi, porque mi cabeza no estaba pensando en la obra, está rememorando, todo. Yo me acuerdo de tener conciencia, de tener claro lo que estaba pasando hasta Calavera, Y luego volver a tener conciencia del que está sucediendo hasta la parte donde sale el versículo. En ese momento es cuando yo me quedo como.... ¿Qué pasó en este tiempo? ¿Qué pasó en el segundo? ¿Qué pasó en mí? ¿Por qué? ¿Por qué? Por qué lo que te digo estaba todo el tiempo en mi cabeza En repet, y en ese momento, cuando dicen como grita el nombre de su asesino, si pueden este es el espacio, o sea no hay otro. Porque. sí siento que lo he dicho a mucha gente, que nadie me ha escuchado, si este es el espacio, y puede que nadie me escuche. Pero necesito sacarlo. Y luego de eso, salí muy mal, salí con muchas ganas de vomitar, salí con ganas de matarme, pero también estaba como intentando como estar en la serena porque bueno, porque me fui a despedir, me fui a despedir aquí, me despedí de allá y todo esto mientras en mi cabeza todo va pasando en repeat, todo lo que ya te he contado, hasta que en un momento ya estando a solas con Miguel es cuando ya, yo digo no puedo aguantar todo esto, tengo que hablarlo con alguien sino de hoy no paso Y siempre es que a pesar de todo en ese momento, él fue la persona que me... que estuvo, sabes? Como que me sostuvo en este momento. Y todo ese momento de contarle por primera vez fue muy doloroso. Fue como. yo no sé cómo tramitar todo esto porque

lo he estado conteniendo, lo he estado ocultando por allá. Todo acaba de caerme de golpe. Pero me gusta mucho la sensación de libertad, de lo que voy a hablar. Luego de hablarlo, fue como... siento que tenía, no sé cuánto tenía esta carga, pero ya no me siento tan mal. Y eso es lo que fue lo que más rescato, no tanto la obra en sí que la obra es maravillosa es increíble, me encanta, sino todo el proceso de gestión emocional que al final logré tener como detonante de la obra. Y eso fue como. Fue parece Siento que eso era lo que necesitaba para que yo tuviera expresar y es que esta persona estuviera aquí en este momento tan específico y no me juzgara como lo han hecho los otros. También fue algo increíble que no había sentido nunca, ¿sí? más que con Diego, con Diego nunca lo habíamos hablado como tan, en esos términos, nunca lo hemos hablado de hecho pero ya si no, de hecho, si no es un conversación tengamos, él sabe pero nunca ha sido, como como sentarnos y decirle como paso esto, paso lo otro sino que él simplemente lo notó, se dio cuenta, y decidió estar ahí, distinto a cuando una persona ya se sienta, lo habla, lo llora, lo siente, y la otra persona está ahí para sostenerlo mientras todo este imaginario de ser una persona que no siente, que se derrumba y eso me gusta mucho.. De hecho, hay una escena, que es la escena del baile. La escena del baile me gusta mucho porque siento que es como ir en automático... Y ese automático es toda la parte en la que yo estaba yendo antes de hablarlo. y esa es la es uno de los bailes, la recuerdo hasta la segunda vez que la vi porque claro, la primera vez como te dije, estaba re disociada, pero la segunda vez claro, ya era más consciente la he hecho de ya lo hablé. No lo he tramitado del todo porque evidentemente no se tramita con una sola conversación, pero ya lo hablé. Me siento un poco menos cargada y ya lo he llorado ¿Qué ha cambiado en mí...? Y esa escena del baile es como... Siento que era yo, un estado automático, completo. Y ahorita ¿qué va a cambiar? ¿Qué hay para mí? ya he salido de ese estado automático... ¿Qué hay para mí? Sí, ¿me voy a matar como Andrea...? ¿qué me va a pasar? Sí, era más como la incertidumbre... Si es que alguna vez Andrea iba a tener otro final...

Andrea: Es muy lindo que digas como que necesitabas ir a ver otra vez la obra, para tramitarlo de otra forma, poderlo hablar, poderlo conversar, que obviamente que coincido contigo, es como realmente es muy difícil como poder tramitar una situación de violencia con una sola conversación, también están las brechas institucionales que si no tienes pruebas no va a pasar nada.

Rosa de Jericó: Porque bueno a todo esto yo tuve, tú me preguntaste, bueno, me hiciste la acotación de si, si yo estaba en el proceso legal y, sobre todo. Yo apenas paso todo esto, intenté buscar a ayudar. Yo intenté contactar con la EPS, con la universidad, como, bueno, de la EPS me remitieron al Ministerio de Salud y ellos armaron toda una carpeta legal Yo en el 2023 recibí el resultado de esa denuncia y básicamente me dijeron que no podía proceder porque no había pruebas porque no podían comprobar absolutamente nada y no había ido directamente al médico ese mismo día Luego en psicología, la psicóloga me dijo, como “es que tú, te están pasando este tipo de cosas porque tú no estás cerca, a Dios, y para poder sanar todo esto tienes que perdonar a todos.. Escribes una carta, vas y se la entregas y los perdonas. De corazón, los perdonas porque tú tienes mucho odio en tu corazón” Es como... o sea, me violaron y tengo yo el odio, y tengo que yo perdonarlas y aparte tengo que darles una carta, bueno, voy a volver otro día, y no, no volvía a psicología por eso, sino hasta estos años. Pero igual creo que hay procesos de terapia ajenos a la psicología y una de las terapias que yo encontré fue hacer el proceso de lo que hago hoy en día, a dar clase, saber que yo ya no tengo como cambiar mi pasado Lo que pasó ya pasó y mi infancia no va a cambiar, ni de adolescencia no va a cambiar, mi infancia no va a cambiar y mi adultez no va a cambiar. Pero hay muchos niños y niñas que están solos... y creo que esa es mi mayor motivación, más que cambiar algo, más que es no ser quien ve la soledad de un niño y pretende que no pasa nada. Y por eso doy clases. No porque ame dar clases la verdad a veces me cansa, me agota. Es una mamera, un ver, un montón de casos de mierda que se suceden a diario, a veces los niños son cansones, a veces con los adolescentes y son cansones, incluso los mismos adultos, Pero simplemente ir a hacerle compañía un rato, a saber que durante esta hora, estas dos horas de clase que estoy aquí contigo, no estás solo, no estás sola en tu casa haciendo, quien sabe que, que tu mamá te ignore, que pasen violencias en tu casa, estás aquí, estás conmigo, en ese espacio no se permiten ese violencias, es básicamente darle luz a darles un espacio seguro que yo no tuve en su momento y eso es lo que me impulsa a seguir realmente. Y ese es el final que le di a *Andrea*

Andrea: ¡Wow! Está muy lindo Porque la última frase de Andrea es como Y por fin Andrea descansa y sus parpados se convierten en el mar Y ahorita que lo dices como ese fue el final que yo le quise dar a *Andrea* Ese es el final que tú le estás queriendo dar a tu vida que *Andrea* es ese sin fin de nombres de personas que han pasado por estas situaciones diferentes, sí, claramente,

pero que se reflejan en eso, en ese dolor. Y es, más allá de ese fin, es como el último texto, es como, hoy ya dejé de matarme. Y decidiste y lo has decidido.

Entrevista a Violeta

(12 de Mayo de 2026, Bogotá)

Si quieres te voy haciendo como las preguntas para no demorarte tanto porque se no te puedes quedar mucho. Ya como en relación a la obra, yo te asiste justamente porque si no estoy mal con le dijiste a Dani o no sé a qué le dijiste. Cuando viste a *Andrea* que era como, es sin serio que esta obra sea así. Me quedo de esa duda ¿por qué? ¿qué pensabas en ese momento?, Quisiera que me describieras como fue tu sensación corporal de la que recuerdes, claro

Violeta: Bueno, pues, debo admitir que no la vi toda completa hasta el final, porque tuve que irme. pero sin embargo lo que vi, es obviamente muy impactante, siento que es que lo describes en una, es como una realidad que yo siento que nunca la había visto, y obviamente pues uno se cuestiona porque dice que es verdad. Es tan tensa las situaciones que las mujeres pasan. Es tan así, que llega un momento donde tú quieres desaparecer. Y lo que hago es que lo relaciono un poco porque Yo también en muchos momentos donde vivo estas señalizaciones como mujer negra y demás, uno dice, a veces quisiera que se aparecer, pues soy tan cansada, tan agotada de ver que no sé, que hay violencia frente a otras personas cercanas que yo conozco, que y yo tengo el mundo, o sea el mundo no lo vale y obviamente es muy denso porque en. o sea, aunque yo le diga, ok, *Andrea* está interpretando *Andrea* es complejo, o sea es que dice que hay palabras, ¿sabes? porque, o sea, situaciones que pueden llegar a destruirte a ti misma... O sea, a decir como no lo valgo, o está tan denso que no puedo. O sea, me está pesando de verdad mucho, mucho el alma. Y yo siento que, bueno, yo no he vivido una situación de violencia física. pero pues sí una violencia muy estructural, sí, desde muy pequeña y precisamente lo ha pasado, yo escribía ¿Qué pasa? ¿Quién sostiene? Las personas negras, o las mujeres negras, ¿cuándo estamos? cansados de todo, de pasar por esto.... por un montón de cosas entonces creo que a veces uno no sabe cómo somatizar y lo que quiere es desaparecer Sí... O, bueno, esta mierda no

va a cambiar, entonces...entonces para qué...existo. Y digamos, por ejemplo, Diego, cuando me hablo de la obra me dijo, la obra es muy densa, “Es densa, es compleja” Entonces, pues imagínate a él como también un hombre, que me diga es denso, obviamente uno ..., o sea lastimosamente siento que como que la mente a veces, esas acciones tan densas las normalizas porque de verdad uno dice me puede pasar a mí. O sea, como normalizado dentro de. no sé si me gusta entender, como Sí, como que no me ha pasado, pero me puede pasar, porque es algo normal... O sea, dentro, sí, dentro de la vulnerabilidad de la mujer. Entonces, sí sin palabras.

Andrea: Te iba a preguntar también, ¿cuáles, no sé hasta dónde viste, pero cuáles fueron tus sensaciones corporales, o sea que fue lo que sentiste en el cuerpo.

Violeta: Bien, yo siento que ahorita lo estoy, o sea, lo estoy recordando, y pues primero como esa.... cómo un poco de ansiedad, sí, como que, sino que es como una ansiedad de inquietudes, ¿sabes? como de, también no comprender lo que está pasando, pero a la vez sí. Y también como, o sea, ahorita estoy caliente y así me sentí ese día porque cuando estoy en situaciones de así, como que mi cuerpo reacciona de esa forma, como una vez siento ese calor que sube. Entonces creo que esa fue una de la reacción es también como el hecho de los ojos, que los siento cansados, ¿cómo qué hago? Entonces sí, de lo que recuerdo.

Andrea: Pero es como esa sensación de que el cuerpo siente la ansiedad de salir de ese espacio.

Violeta: No siento que sea como de salir sino de algo está pasando. Sí, como que tu cuerpo reacciona como de... “verga” de verdad esto es, entonces como sí como esa, un poco de sensación. Digamos que yo me quedé pensando en cómo terminaría por lo que no pude finalizarlo.

Andrea: ¿Hasta dónde quedaste? ¿viste el baile?

Violeta: Sí

Andrea: ¿Me viste tomar? No sé si recuerdas, no sé si alcanzaste a ver esa parte. ¿Y que les digo a ellos? ¿Cómo digan en nombre de sus asesinos?

Violeta: Ah, sí, sí, sí.

Andrea: ¿Tú alcanzaste a nombrar a alguien en este espacio?

Violeta: Bueno, no recuerdo. Bueno, la verdad no recuerdo muy bien.

Andrea: Partamos desde la idea de que digamos no lo dijiste, ¿por qué no lo habría dicho Violeta, ¿por qué no, Violeta por qué.

Violeta: Tal vez porque... Yo, me corcharon.

Andrea: O porque sí, digamos, si lo hubiera dicho porque Violeta, como es impulso de decirle.

Violeta: Bueno, pues en ese momento siento que también no había experimentado tantas cosas. Creo que de alguna otra forma no pensé en algún nombre, ¿sabes? sino que. como que pensé más en situaciones, creería yo, porque pues ajá, lo que te digo, son, violencias que uno, que suceden, como así de forma muy rápida. pero siento que un nombre en el momento no.

Andrea: Pero ¿recuerdas que había gente que enuncia?

Violeta: Si

Andrea: ¿Qué sensación te dio?

Violeta: Es complejo, ¿no? porque nuevamente, digo, no es una situación que yo haya vivido, pero casi siempre sorprende porque hay gente que sí, y no hay palabras, pero es eso, es muy complejo asimilarlo. además, porque dentro del público había muchas edades y eso siento que es un factor que también duele mucho y no, repito porque tú no sabes qué puede pasar ni la fecha ni la edad, ni, o sea, también era como una... O sea, de sorprenderse, pero también de preocupación y también de tristeza, sabes. Cuando pasan de este tipo de casos, o sea, como con que yo escucho esto, a mí me entran con una preocupación y comienzo, es mucho bueno ¿qué puedo hacer? ¿cómo puedo solucionar? ¿cómo podría accionar? o sea muchas cosas, o también como me puede pasar, yo también me puedo quedar así.

Andrea: Como en shock,

Violeta: sí.

Andrea: Cuando Diego te decía que la obra era muy densa, ¿sabías, o en tu imaginario, reconocías de qué iba a ser la obra?

Violeta: Siento que no tanto reconocerla, sino que tal vez tenía el miedo de que yo me identificara con la obra. O sea, siento que era más eso. Pero... Pero

Andrea: ¿y lograste identificarte?

Violeta: Siento que, hasta ese nivel, no, no. O sea, pero igual es no que... y bueno también pensaba en el momento de que no quisiera que esto me atravesara a mí o sea que en algún momento esta obra sea la no sé la obra de mi vida. Fue compleja esa parte, sin embargo, como que el reto, el reto de que se puedo hacer, pero también un poco desde la desesperanza de que no va a cambiar, no va a cambiar muchas cosas, eso lo que tú muestras. O sea, es. Y yo decía, ¿de verdad eso le pasó a Andrea? O sea, como que. Y yo sé, o sea, como que ese día decía, como tú eres muy valiente en, o sea, en expresarlo, en decirlo, y saber todo, a actuarlo, o sea, como que me da. O sea ¿qué te pasa? No mentiras. jajaja. Pero eso, o sea, como que....

Andrea: Pero ¿por qué lo dices? ¿por qué.

Violeta: O sea, es como más del... porque tomaste la decisión de... de representarlo, sí. Y, además, como que. no representarlo con otro nombre, sino con... desde tu nombre, ¿no? desde ti... y también como... Bueno, como los pensamientos también que transmitías, pero también transmitidas a ti, o sea, hasta el día hoy no lo logro o sea... como que no le entiendo. Pero y también es, o sea, como que miraba eso y ahí yo Wood, o sea, yo no podría, tal vez enunciarlo, enunciarlo, sí, tal vez.

Andrea: ¿por qué crees que no. No lo digo por la primera persona, sino porque no podría decirlo, exponerlo

Violeta: No sé por miedos o porque tal vez recordar me hace daño... O hay cosas que uno lo puedo decir normal, pero no sé, expresarme en la forma que tu hiciste y para mí me parece durísimo. No te digo que a veces escribo la tesis y quedo como, jajay. Y, sobre todo, mostrarlo en público. Entonces nuevamente si digo quedo sin palabras.

Andrea: ¿tú crees que esa falta de identificación es porque yo soy blanca?

Violeta: Yo siento que ese podría hacer un punto, no lo había pensado. Obviamente, cuando he ido a ver teatro de personas muy negras, es como. o sea, pasa un impacto...

Andrea: ¿Pasa algo distinto en el cuerpo?

Violeta: Sí, pasa algo muy distinto, en el pensamiento, en muchas cosas, pero no sé, tal vez... porque no sé si. tal vez porque no he pasado por eso o porque no he identificado, si he pasado por eso, es otra cosa diferente, pero también porque he vivido otras experiencias de violencia precisamente y no solo conmigo, sino también viendo a otras mujeres negras, viendo otros escenarios, pero de alguna otra forma pues impacta, si, igual siento que también he visto tantas cosas desde la blanquitud, a veces yo digo no me recojo, o pues si lo paso, pero no me recojo, pero sí siento que la forma cambiaría

Andrea: ¿en tu ideal cómo termina Andrea?

Violeta: ¡Ahhh! en esta obra, no pues esta muchacha, murió,

Andrea: Andrea muere la obra

Violeta: Sí, yo creo

Andrea: ¿Por qué? ¿Por qué muere?

Violeta: Siento que.mmm Tal vez por ahí encuentra su paz, si, como dentro de las desesperaciones y dentro de, de todo este escenario. O también el otro final que siento que ella termina, no sé, como, no lo digo en un psiquiátrico o algo así, sino que termina también muy solitaria porque muy solitaria antes de ella seguí resolviendo su existencia y su vida frente a lo que le pasó

Andrea: Sí, pues no sé si te deja alguna reflexión frente a las violencias basadas en género, o mejor, ¿la obra deja esa reflexión?

Violeta: Uy claro. Pues... Eh. Pues reflexiones muy existenciales, sabes, es lo que te decía primero, como yo no quiero pasar por eso. Y siento que a través de, bueno, sino que hace mucho, hace poco, me estaba yo me estaba replanteando si realmente yo quería estar con un hombre o

tener una vida con nombre, por muchas cosas que veo dentro de mi casa. Y la ahorita van. O sea, como que yo sé que las violencias pueden venir de muchos lados, pero lastimosamente la mayoría de los casos vienen de un hombre. Entonces, como eso, me da miedo

Pues también a partir de eso como estar con un hombre, últimamente estoy como muy negada.

Andrea: ¿Por el miedo de?

Violeta: Sí, de que pueda pasar algo. Y pues también me ha pensado como en un amor proyectado, Pero, pues no sé, yo me veo por un hombre, a veces digo, prefiero vivir sola, pero con un hombre no, por el miedo, sabes, cómo de que pueda pasar algo, de aguantar maltratos, de que tal vez de toda la información que yo sé y proceso todos los días en mi cabeza, no resulté con ese alguien y también me da miedo traer hijos por lo mismo. Entonces, obviamente siento que esta obra y muchas cosas que también he visto y demás, pues generan miedos, Sí, genera un miedo grandísimo.

Andrea: Porque la obra expone la violencia y por eso es como, hoy no, esto no puede pasar.

Violeta: Sí, como que más allá también es que no les pase a otras personas, sí. Pero también pensaba mucho en mí, Violeta. Parece he tenido que lidiar tantas cosas... No sé, viendo a mi mamá que yo digo, no quiero, o sea, no quiero. O sea, a veces estoy cansada de la vida estando así y siendo muy joven. No sé, no... igual yo digo, esta perspectiva puede cambiar sí, me pueden cambiar muchas cosas, pero ahorita... no, incluso... o sea, como que te confieso yo cuando voy en transporte público yo. o sea, yo le ruego de verdad a la vida que la que se sienta al lado mío sea una mujer. Le ruego, o sea le ruego la vida. Por qué hace poco, yo me subí al sitp, entonces esta va el pasillo, yo me senté pues ahí en la sillita que estaba en la silla y al lado mío estaba un señor del SITP, cuando se bajó, le doy de verdad le doy todo el permiso del mundo y me restregar toda su cosa en mi rodilla. O sea, y se ríe. O sea, se ríe y se baja y yo quedé, así como... Y como que... o sea, son cosas que me dicen.... Entonces sí como que muchas veces tengo en mi mente como prefiero que mi familia me deje de hablar por tener una pareja con vulva a tener que formar parte de violencia si, pues, y obviamente no quiere decir que no cuestione, no cuestione las violencias dentro de las relaciones con mujeres o con personas que tienen vulva, pero pues sí, ósea como que, como, al menos tal vez no tengo el riesgo de ser maltrata

Andrea: Es decir crees que es menos probable la violencia de género si estas en una relación con una mujer, ¿sí?

Violeta: Sí, como dentro de mi cabecita, lo que. pero pues igual son muchos factores y eso también, o sea, como a partir de. de todas estas violencias, pues sí, como tenía me cuestionó también como voy a tener nada, te lo digo, Se lo he dicho mucho a mi mamá, yo prefiero estar sola, que estar con alguien que me maltrate psicológicamente o físicamente, porque es complejo y siento que también pensar en una de estas violencias de género es pensarnos como que tú no quieres en tu vida sin importar el sexo de, es como que estás dispuesto también a, en la vida. Si de verdad a. hacerle chulito, quiero una pareja para casarme. Entonces si digo

Andrea: Es un miedo constante

Violeta: Por ejemplo, ahorita yo salgo con alguien, es una persona trans, masculina, que obviamente una se cuestiona que no sé, a veces las personas transmasculinas también tienen comportamientos de los hombres, cis, pero pues hasta el momento con esta persona ha sido un poco más, también desde el cuestionar no, se me cuesta muy él blanquísimo porque como vive como persona negra, O sea, él no sabe cómo...Siento que más allá es que yo le cuestiono, ¿no? Elle se cuestiona Ah, muy bien Entonces, como. pero hay temas que conversamos y pues hasta el momento ha sido bien y que incluso también hemos hablado de nuestros dramas en otras relaciones. Siento que es como la primera vez de mucho tiempo, yo me siento tranquila.

Anexo 4

ANDREA o NÚMEROS 35:16-21

ANDREA o NÚMEROS 35:16-21

ANGIE LIGEIA

«Y el agua hierve y el corazón se derrite, y todo es ahora mortecina»

Andrea

*A Andrea D. a tu ausencia demoledora
en la escena que pudo ser nuestra.*

*A Andrea Lemes, por tus dolores entregados como si fuesen míos.
A tu quijada apretada del llanto.
A tu voluntad.*

A Faro del Sur. Por hacer, ser y convocar.

*A quienes podemos enunciar los nombres de nuestros asesinos
aun sintiendo que la mandíbula se nos pulveriza.*

PRÓLOGO

Este es un espacio no perecedero. Realmente no sé mucho qué quiero decir con eso, pero, les juro que, en algún momento del drama, lo aclararé. En algún sitio del cuadrado de la representación hay dos sillas ubicadas un frente a la otra a una distancia prudente (lo que sea que eso signifique); detrás de estas hay un panel de cristal que fungirá como única cuarta pared, como única salvaguarda de la actriz frente al público. Creo que eso y que esto es una especie de autoficción es todo lo que debemos saber.

Por ahora.

I. EL SUICIDIO

Entra Andrea ficcionada, único personaje de este drama inconcluso y poco concluyente. Lleva un vestido blanco, largo, que baila con la física natural del movimiento. Su brazo derecho se esconde tras su espalda, entra, mira a los ojos al público.

La bondad está en ella.

Descubre su brazo: una pistola habita su mano. Pistola en su sien. Ella nunca deja de sonreír.

Apagón.

Disparo.

Uno, dos segundos de pausa: Luz.

ANDREA: Mi nombre es Andrea y ya con esta son veintisiete veces que me suicido. Aunque, para mi desgracia, solo he muerto una vez. El día que morí, soñé haciendo el amor. Sí, las hijas de dios también morimos y también soñamos haciendo el amor. Es un sueño que, por más que intento, no se va... No se va... Es difícil olvidar.

Pausa.

Soñé haciendo el amor con la persona que, ese mismo día me iba matar.

II. LA DIGNIDAD (cualquiera que sea su significado)

Andrea se dirige a una de las sillas, se sienta.

ANDREA: *(Hablándole a la presencia invisible frente a ella)* Te amo.

Larga pausa. Ella no deja mirar a quien no vemos. Su sonrisa se desdibuja, se opaca, se apaga. Pausa. Pausa rota, insostenible. Lágrimas a los ojos, al pecho, a las manos que no tienen a quien abrazar. Pausa muda. Incómoda. Difusa.

Andrea, hastiada de toda pausa, se levanta indignada.

¡Bueno ya! No puedo hacer esto mirando así, a la absoluta nada. ¿Alguien me puede ayudar? ¿Alguien, por favor? ¿Alguno puede sentarse allí y mirarme a los ojos con la mirada de mi asesino, por favor? ¿No? ¿Ninguno?

Alguna espectadora se sentará. Tengo convicción de ello.

ANDREA: ¿Cómo te llamas?

ESPECTADORA: *Nombre de la espectadora.*

ANDREA: ¿Alguna vez te han asesinado?

ESPECTADORA: *Ella dirá lo que deba decir.*

El diálogo continuará, de alguna manera lo hará.

ANDREA: Bueno, vas a mirarme con la mirada de mi asesino.

ESPECTADORA: *Mirará con la mirada del asesino.*

ANDREA: Listo. Vamos en 3...2...1

Pausa.

Andrea mira fija a la presencia, ahora presente.

ANDREA: Te amo.

Andrea no se sentirá cómoda con esa asesina. Le agradecerá, la espectadora partirá. Pedirá otra presencia.

La conversación se repetirá alguna vez más con algotra espectadora (o no).

ANDREA: ¿Alguien más?

Finalmente: entra la autora, se sienta.

ANDREA: ¿Tú? Gracias.

Ambas, sentadas, se miran fijamente.

ANDREA: ¿Trabajas aquí?

LA AUTORA: No exactamente.

ANDREA: ¿No exactamente?

LA AUTORA: Sí.

ANDREA: ¿A qué te refieres?

LA AUTORA: No trabajo aquí, pero yo escribí esto.

ANDREA: ¿Esto?

LA AUTORA: Sí, sí... este drama.

ANDREA: ¿Y también escribiste que tú entrabas y te sentabas aquí conmigo?

LA AUTORA: Puede ser...

ANDREA: Cada quien con sus problemas de exhibicionismo... En fin, tú ahí sentada vas a ser mi asesino. Quiero decir, no es que me vayas a matar, ya lo he hecho 27 veces... Sino que vas a “actuar” de mi asesino, ¿te parece?

LA AUTORA: Está bien.

ANDREA: Listo, entonces... te contextualizo: esta es nuestra penúltima cita.

Pausa.

LA AUTORA: ¿Y ya? ¿Ese es todo el contexto?

ANDREA: Sí. No hace falta más.

LA AUTORA: Como quieras.

ANDREA: Listo. Vamos en 3...2...1

Pausa. Andrea y sus ojos fijos.

ANDREA: Te amo.

Pausa.

ANDREA: Espera, aún me sigue pareciendo insostenible. Sonríe.

LA AUTORA: ¿Qué?

ANDREA: Sonríe.

LA AUTORA: *(Sonriendo)* ¿Así?

ANDREA: No tan sobreactuada.

LA AUTORA: *(Sonriendo)* ¿Así?

ANDREA: Mmm, puede mejorar.

LA AUTORA: *(Sonriendo)* ¿Así?

ANDREA: No, pero bueno. Dejemos así. Vamos de nuevo. En 3...2...1...

Pausa.

ANDREA: Te amo. *(Al público)* Eso fue e-xac-ta-men-te lo que le dije aquel día.... Pero no era e-xac-ta-men-te lo que yo le quería decir. *(A la autora)* Quédate ahí, no mires. ¡Que no me mires!

Andrea ficcionada se dirige al panel de cristal. Desde ahí mira a La autora.

ANDREA: Tu sonrisa me genera malestar. Me incomoda. Quisiera arrancarla con todo y boca. Poder tener tu boca en mi mano, pero esta vez no para besarla sino para escupirla y blasfemarla sin que tengas el poder de la palabra. No somos nada sin palabra... y quisiera reducirte a eso. Arrancarte la enunciación y, por lo tanto, que jamás vuelvas a herirme.

LA AUTORA: Andrea...

ANDREA: Te blasfemo porque tú lo hiciste, te escupo porque tú lo hiciste...

Andrea toma el arma y apunta a la autora.

LA AUTORA: Andrea...

ANDREA: *(dispuesta a disparar)* Te aniquilo porque tú me aniquilaste pri...

LA AUTORA: ¡Andrea!

ANDREA: ¡¿Qué?!

LA AUTORA: Todos te estamos escuchando.

ANDREA: ¿Cómo así?

LA AUTORA: ¿Como así qué?

ANDREA: Cómo así que todos me están escuchando.

LA AUTORA: Ay, a ver, Andrea. No es difícil de entender. Por más que te metas allá atrás, todos te escuchamos.

ANDREA: Maldita sea. ¿Me engañas?

LA AUTORA: ¿Qué?

ANDREA: En la acotación de este drama ridículo que tú escribiste decía que ese era el único espacio donde yo estaba en intimidad, escondida del público... ¿no es así?

LA AUTORA: Así es.

ANDREA: ¿Entonces?

LA AUTORA: No sé. No puedo preverlo todo.

ANDREA: ¿Quién puede preverlo todo, entonces?

Pausa.

LA AUTORA: Tú.

ANDREA: ¿Ah, yo?

LA AUTORA: Tú. La acotación de este drama ridículo, como tú lo llamas, también dice que el único personaje eres tú. Asúmelo.

ANDREA: No sé cómo.

LA AUTORA: Lo irás viendo.

La autora va a salir.

ANDREA: ¿Y te vas?

LA AUTORA: Sí.

ANDREA: ¿Por qué?

LA AUTORA: ¿Por qué no lo haría?

ANDREA: Quédate.

LA AUTORA: No. ¿Para qué?

ANDREA: Para que me hagas compañía.

LA AUTORA: Asume la soledad, Andrea.

ANDREA: ¿Para qué?

LA AUTORA: Asumir la soledad es un asunto de dignidad.

ANDREA: Ojalá supiera de dignidad.

LA AUTORA: Lo sabes.

ANDREA: ¿Cómo sabes que lo sé?

LA AUTORA: Porque estás acá.

La autora va a salir.

ANDREA: Espera...

LA AUTORA: Dime.

ANDREA: Un último favor.

LA AUTORA: Sí.

ANDREA: ¿Puedes intentar hablar desde allá?

Señala el panel. La autora se ubica detrás. Comienza a hablar, pero su voz es muda. Andrea la observa. La autora intenta hablar una y otra vez... lo único que sabemos es que repite algo. Pero es inaudible.

ANDREA: Ya. Gracias.

La autora sale del panel.

LA AUTORA: A ti.

La autora va a salir.

ANDREA: Espera.

LA AUTORA: ¿Algo más?

ANDREA: ¿Por qué no se te escuchaba a ti, pero a mí sí?

LA AUTORA: Porque esto, se trata de ti, Andrea. La obra se llama como tú, de por dios.

ANDREA: Se trata de mí... ¿en soledad?

LA AUTORA: En soledad.

Pausa.

LA AUTORA: ¿Algo más?

ANDREA: ¿Qué decías allá atrás?

Pausa.

LA AUTORA: Que mientras escribía este texto me encontré de cara con mi asesino.

ANDREA: ¿Es una metáfora?

LA AUTORA: No. Él venía y yo iba. Nos cruzamos de frente.

ANDREA: ¿Se saludaron?

LA AUTORA: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra.
¿Entendiste?

ANDREA: Sí.

LA AUTORA: Repítelo después de mí: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra.

ANDREA: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra.

LA AUTORA: Bien.

ANDREA: ¿Y por qué no se les mira ni se les habla? ¿Por dignidad?

LA AUTORA: (*Asintiendo*) Encontrarlo fue un buen augurio.

ANDREA: ¿De qué?

LA AUTORA: De lo que suceda aquí... ¿Algo más?

ANDREA: Nada que dependa de ti. Gracias.

La autora sale. Breve pausa.

ANDREA: ¿Cómo que encontrarse de cara a quien lo mato a uno puede ser un buen augurio?
No entiendo nada. No sé qué hago aquí.

III. EL ASESINO

Un teléfono suena.

ANDREA: ¿No les dijeron que apagaran sus celulares antes de entrar acá?

El teléfono sigue sonando.

ANDREA: Pueden apagarlo, por favor.

El teléfono sigue. Alguien contesta.

VOZ (desde trasescena): Andrea es para ti.

Andrea se acerca a la trasescena. Recibe el teléfono.

ANDREA: ¿Aló?

El rostro de Andrea se transforma completamente. Breve pausa.

Cuelga.

ANDREA: A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra. A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra. A los asesinos ni se les mira a la cara, ni se les dice una sola palabra.

El teléfono vuelve a sonar. Pausa.

(Al público) ¡A LOS ASESINOS NO SE LES DICE UNA SOLA PALABRA!

Contesta y corre, con el teléfono en la mano, detrás del panel.

(Al teléfono) Hola... hacía mucho no escuchaba tu voz... sí... desde ese día... yo... bien, supongo. ¿Y tú?... me alegro... *(Lanza una carcajada)* ¿De qué hablas? En este lugar desconocido y oscuro no se puede conocer a nadie. ¿Y tú, ya conociste a alguien?... ¿y también la vas a matar?... ¿Aló?...

Él cuelga. Ella se queda con el teléfono en la mano, suspendida en algún tiempo verbal desconocido. Sale del panel.

Los asesinos son gente muy grosera. Matan, no piden perdón, cuelgan el teléfono y... conocen gente... Habrase visto... Ser cínico, sin lugar a dudas, es un don... un maldito don, un hijueputa don. Insoportable. Insoportable. Insoportable. Insoportable. Insoportable. Llevo dos años muerta y todo aún duele como si mis células aún respiraran... La tristeza, definitivamente es una enfermedad.

Pausa.

IV. OFELIA

ANDREA: Tengo sed.

Entra La autora. Deja un vaso de agua sobre la silla de Andrea.

ANDREA: No de ese tipo de sed.

La autora saca el vaso de agua. Entra con una botella de aguardiente y dos copas que deja sobre la silla de Andrea. Sale.

ANDREA: Gracias.

Ella se sienta en la silla, sirve un trago. Bebe a profundidad.

Para hacer esta pieza "teatral", tuvimos un primer referente: Ofelia de Shakespeare. *(Ríe)* Shakespeare se debe estar revolcando en su tumba. Yo, todavía, definiendo esto como una Ofelia... llamémosle *contemporánea*. *(Sirve otro trago)* Lo argumentaré. *(Lo bebe)* Ofelia es una joven como yo. Asesinada como yo. Sí, a Ofelia, como a mí, como a muchas: nos asesinó el amor. *(A alguien del público)* Como a usted, se le nota. ¡Salud por eso! *(Brindan juntas y beben)* Ofelia se ahoga. Yo *(toma otro trago)* también me ahogo. Y Ofelia canta, canta, canta. Yo ya no canto, pero sí bailo.

Chasqueo de dedos. La atmósfera cambia. Suena música de cabaret.

Andrea es ahora una Ofelia contemporánea.

Ella, feliz, canta y su vestido baila su canción. La canción se ve varias veces interrumpida por un teléfono que no está presente salvo en su propio dolor; el teléfono va y vuelve, va y vuelve mientras su dolor también lo hace. Final de la canción ella cae y se queda suspendida en algún lugar de su memoria. En pantalla aparece proyectada la palabra APLAUSOS.

El público aplaude, sin duda lo hace.

V. NÚMEROS 35:16-21

Andrea se sienta y se sirve un trago.

16 Pero si lo hirió con un objeto de hierro, y murió, es un asesino; al asesino ciertamente se le dará muerte. 17 Y si lo hirió con una piedra en la mano, por la cual pueda morir, y muere, es un asesino; al asesino ciertamente se le dará muerte. 18 O si lo golpeó con un objeto de madera en la mano, por lo cual pueda morir, y muere, es un asesino; al asesino ciertamente se le dará muerte.

ANDREA: 19 Pero si te hirió con una palabra y moriste, es un asesino y al asesino ciertamente se le dará muerte. 20 O si conscientemente usó tus dolores para volverlos contra ti y moriste, es un asesino y al asesino ciertamente se le dará muerte. Y si te partió por la jodida mitad con una acción invisibilizadora o violenta y moriste, es un asesino y al asesino ciertamente se le dará muerte. *(Al público)* 21 ¿Quién es su asesino?

En pantalla: Piense: ¿Cuál es el nombre de su asesino?

Pausa.

Andrea silente bebe otro trago largo.

En pantalla: Dígalo.

En pantalla: En voz alta.

ANDREA: Y bueno, ¿quién inicia?... A ver... ¿No tienen asesinos?... ¿No? ¿Ninguno, ninguna? No les creo nada. Vean, los asesinos los hay de todos los colores y formas. Vienen en forma de padres, novios, hijos... amantes. Amantes... Solo te puede matar, de esta manera, así... como estoy ahora... la persona a quien amas. Solo te puede matar la persona a quien amas. A quien amas. A quien amas... Maldita sea, díganme nombres, por favor, no quiero estar más sola en este lugar, en este inmundo lugar, en el fango, en la muerte. Auxilio, necesito un poco de apoyo. Díganme algo, díganme que no soy solo yo, díganme nombres.

En pantalla: ¡Díganle nombres!

ANDREA: ¡Díganme nombres!

Los nombres se dirán. Serán apellidos completos, familias completas, nombres, sustantivos propios, comunes, instituciones, personajes históricos. Todos. Serán dichos. No tengo certeza. Duda tampoco. Al menos yo diré a los míos: Alejandro, Hans, Santiago, Leonor, Moisés.

En pantalla: Andrea: di el nombre de tu asesino.

ANDREA: ¿Qué? ¿El mío?

En pantalla: Sí, el tuyo.

ANDREA: ¡No! ¿Para qué?

LA AUTORA: *(Entrando a escena con un balde en la mano)* Ay, a ver Andrea... Para eso estamos haciendo todo esto. Para eso escribí esto, para eso está el público aquí, para eso se mandó a hacer este panel, ese vestido, todo. ¿Sí o no, Daniel?

DANIEL (el productor): Sí, Andrea.

AUTORA: ¿Ves? Te lo pido, Andrea. No nos hagas perder el tiempo a nosotros, pero sobre todo no te lo hagas perder a ti misma.

La autora deja el balde en algún punto del escenario.

AUTORA: Di su nombre. Y dilo aquí. *(Señala el balde)*

ANDREA: ¡No es tan fácil!

La autora mueve el panel para ubicarlo justo delante del balde.

AUTORA: Así será un poco más fácil.

La autora sale.

ANDREA: ¿Y si quiero hacerle perder el tiempo a todos qué?

Oscuro total.

VI. EL VÓMITO (ft. Edson Velandia)

El balde es iluminado. Andrea se dirige ralentizadamente a este... Lo observa con desconfianza.

ANDREA: Abro la ducha y la dejo en el punto exacto para que me queme la piel.

*...el corazoncito mio se está llenado de frío
yo no pensé que así fuera cruzar la loma sin ti...*

Y más fuerte...

... y ahora este tiple montuno se amaña tanto en el alma...

y más y más...

... como a la nube un relámpago sopla diluvio y se va...

y la A llena de náusea aparece...

Ah ah ah ah ah áh...

y de repente la tos aparece y persiste y estoy a milésimas del vómito y un puño de carne comienza a asomarse entre mis dientes. Es mi corazón, acabo de vomitarlo y lo veo ahí en el piso, tan bonito y tan sin mí e intento recogerlo pero se me escapa entre las manos cual jabón. Y el agua hierve y el corazón se derrite, y todo es ahora mortecina. Yo acucillada al lado del sifón, con mis uñas sangrantes clavadas en el piso, solo puedo gritar...

Ah ah ah ah ah áh...

*Este mal que yo consiento, es de un dolor prendedizo,
el que me ve calavero, quiere conmigo llorar.
pero es mejor que me muera y desaten mis armaduras,
pa' que hasta el cielo los pájaros eleven mi mortecina*

Ah ah ah ah ah áh...

*En el canto animal de Andrea es el nombre de su asesino. Lo vomita. Quema la garganta.
El corazón de Andrea cae en el balde, al finalizar su canción ella limpia las comisuras de su boca.*

VII. EL SUICIDIO (EL VERDADERO)

Entra la autora.

AUTORA: ¿Lista?

ANDREA: Sí.

Ambas se entregan a un abrazo grande, formidable, eterno.

AUTORA: Ahora sí. Dicen que la ventiocho es la vencida.

Ríen. La autora le entrega el arma a Andrea. Andrea, pasmadamente lo recibe.

Último abrazo.

La autora se lleva el balde. Con asco, desde luego.

Andrea queda, como siempre, en su soledad. Ahora la asume.

Pistola en la sien. Último canto. Disparo.

EPÍLOGO

Uno, dos segundos de pausa... Luz.

ANDREA: Mi nombre es Andrea y... esa fue la última vez que me suicidé. Por fortuna sigo viva. Ahora sí, puedo descansar.

Andrea se dirige, victoriosa, detrás del panel. Se acomoda.

Y cae en un sueño nuevo, uno plácido, profundo y sin ataduras.

Este, definitivamente, sí es un espacio no perecedero.

Está ella, sola. Sin ninguna autora, sin ningún espectador, sin nadie.

Y, aún así, se siente completa: con la levedad del nombre dicho.

Andrea duerme y sueña que sus párpados son el mar.

Bogotá, 2023.