

**Universidad Andina Simón Bolívar  
Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría  
en Estudios de la Cultura  
Mención Políticas Culturales**

**La relación del arte y la política en el teatro feminista:  
Un estudio del quehacer teatral del  
Colectivo *Huitaca***

**Ana María Castro Sánchez**

**2007**

*Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.*

*Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.*

*Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.*

.....  
Ana María Castro Sánchez  
Septiembre de 2007

**Universidad Andina Simón Bolívar  
Sede Ecuador**

**Área de Letras**

**Programa de Maestría  
en Estudios de la Cultura  
Mención Políticas Culturales**

**La relación del arte y la política en el teatro feminista:  
Un estudio del quehacer teatral del  
Colectivo *Huitaca***

**Tutor: Edgar Vega**

**Ana María Castro Sánchez**

**Bogotá, 2007**

## RESUMEN

El presente trabajo expone la relación del arte y la política por medio de la investigación sobre el teatro feminista, específicamente el quehacer teatral del Colectivo *Huitaca*, un grupo popular de teatro feminista de la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá. Se analiza el teatro feminista, el teatro de género y el teatro de mujeres como subgéneros particulares del teatro como expresión artística.

El teatro feminista se estudia como propuesta crítica al orden sociosimbólico patriarcal, el teatro de género refiere la re-presentación de las relaciones entre los géneros, el poder que subyace en ellas y las formas como se ha construido lo femenino y lo masculino; por su parte el teatro de mujeres replantea también de manera crítica la condición y posición de las mujeres en una cultura androcéntrica y heterosexista. El teatro de género, de mujeres y feminista coincide en el tratamiento crítico -a través de recursos dramáticos- a los estereotipos de género, el patriarcado, las feminidades, las masculinidades, las relaciones de poder.

En el contexto del Nuevo Teatro en Colombia se indaga por las particularidades del quehacer teatral de las mujeres, las propuestas dramáticas, el carácter político de las obras y el aporte que se hace tanto a la práctica y al concepto clásico del teatro, como al feminismo como práctica política y teoría práctica.

*La lucha por la cultura, hoy en día es la lucha por la libertad.*  
**Ana Mendieta.**

*A las amigas y compañeras Huitacas,  
por permitirme hacer parte de su apuesta política  
y compartir nuestros sueños como feministas.*

## CONTENIDO

<b>Introducción</b>	p.8
<b>Capítulo I. Contextualización teórica</b>	p.12
1.1 Teatro de mujeres, teatro de género, teatro feminista	p.12
1.1.1 El lugar de las mujeres	p.12
1.1.2 El lugar del teatro	p.16
1.1.3 Teatro de mujeres	p.18
1.1.4 Teatro de género	p.26
1.1.5 Teatro feminista	p.29
1.2 El Nuevo Teatro: Colombia en escena	p.36
<b>Capítulo II: Hacer teatro como mujeres: el caso del colectivo <i>Huitaca</i></b>	p.53
2.1 El teatro popular	p.53
2.2 <i>Huitaca</i> : un colectivo de teatro popular feminista	p. 57
2.2.1 Relación con el movimiento social de mujeres: entre el arte, la política y la organización no gubernamental	p.63
2.2.2 El proceso actual de <i>Huitaca</i>	p.68
<b>Capítulo III: Rompiendo hábitos en la producción teatral</b>	p.72
3.1 Construcción del instrumento de análisis	p.72
3.2 Análisis de la obras de <i>Huitaca</i>	p.75
3.2.1 <i>Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros</i>	p.75
3.2.2 <i>La denuncia</i>	p.98
<b>Conclusiones</b>	p.114
<b>Anexo: Fotografías de las obras de teatro analizadas</b>	p.117
<b>Bibliografía</b>	p.124

## INTRODUCCION

El presente trabajo aborda la relación del arte y la política a través de la reflexión y el análisis sobre el teatro feminista, en particular se estudia el caso del Colectivo *Huitaca*, un grupo de teatro feminista con carácter popular ubicado en la localidad de Ciudad Bolívar, en Bogotá. Basa sus presupuestos teóricos en los Estudios de Género, asume las propuestas de la teoría feminista y los enfoques propuestos por la teoría teatral contemporánea.

La pregunta central que guió la investigación fue: ¿en qué consisten las particularidades del quehacer teatral de las mujeres y cuáles son las propuestas contenidas en las estrategias escénicas y dramatúrgicas, que constituyen los aportes de una puesta en escena feminista?.

Para responder a esta pregunta, además de las indagaciones teóricas, se realizó una investigación participativa, un acopio de información sobre las obras seleccionadas y la historia del colectivo e igualmente se hizo varias entrevistas a sus integrantes. En general, se trabajó sobre las iniciativas de las mujeres en cuanto al funcionamiento social del colectivo objeto de estudio, los presupuestos culturales y políticos que manejan, las temáticas de las obras, la particularidad en los textos y los montajes, lo que permitió vislumbrar de qué manera se relaciona el discurso dramático con el feminismo, visible en las obras que hicieron parte de este estudio.

Asimismo, la investigación parte del criterio de que el teatro realizado por mujeres es ante todo una práctica de disidencia frente al orden sociosimbólico patriarcal, que se desarrolla de manera específica con diferentes enfoques en la forma de trabajo, en los temas y el manejo escénico. Lo anterior se expresa en



concederle protagonismo -de manera crítica y propositiva- a la posición y condición de las mujeres, confiriéndoles autonomía frente al orden patriarcal imperante e increpando sus normas, así como exponiendo el cuerpo femenino en escena y sus posibilidades de creación.

De igual manera, este teatro cuestiona la pretensión de poder masculino y problematiza las identidades de género impuestas haciéndolas performativas; la inclusión de todos estos elementos en las propuestas de este tipo de teatro, difieren principalmente tanto de los tradicionales modelos de representación teatral como de género, rompiendo incluso los convencionales hábitos de percepción estética.

Esta investigación indaga sobre el quehacer teatral de las mujeres, al hacer una aproximación a la iniciativa teatral de un grupo de mujeres que realizan un teatro explícitamente feminista y popular. Se enmarca en el desarrollo y enfoques específicos de un ámbito poco estudiado como género particular, como es el teatro de mujeres, el teatro de género y el teatro feminista, en un tiempo donde, cada vez más, las mujeres escriben obras, protagonizan personajes, dirigen montajes, logrando que el punto de vista masculino, omnipresente también en la historia del teatro, se confronte con el punto de vista de las mujeres sobre ellas mismas.

El género es una de las categorías de análisis que guió la investigación, ya que permite visibilizar las constricciones normativas de lo femenino y las formas de su interiorización, como categoría analítica tiene la capacidad de desnaturalizar lo femenino, de irrationalizar así esta sujeción de las mujeres a espacios y normativas, y de hacerla ver como «ficción reguladora» (imposición de límites con la metáfora de lo cerrado) en cada tiempo y lugar. En este sentido, el género es

una herramienta hermenéutica aplicada a desnaturalizar las relaciones de poder en cuanto descubre «lo femenino» y «lo masculino» como espacios y construcciones culturales interesadas.<sup>1</sup>

Igualmente, el género delimita, define y expresa más bien una posición social que tiene la función de construir a los individuos históricamente en «hombres» y «mujeres» por un proceso de apropiación subjetiva de sus normativas y representaciones. El género expresa diferencias jerárquicas entre lo masculino y lo femenino, pero también las produce a través de sus discursos sobre la diferencia.<sup>2</sup>

A partir de esta construcción se le adjudica a las personas conductas, comportamientos, actitudes, actividades, que constituyen lo que se considera como las características de los hombres y de las mujeres; el conjunto de estas ideas establece las nociones de lo “femenino” y “masculino”, éstas marcan no solo a las personas en función de lo que se considera como exclusivo de su género, sino que también marca la percepción de lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano.

De esta manera, la categoría género no hace una referencia exclusiva a las mujeres, de allí la diferenciación realizada en esta investigación entre el teatro de mujeres, el teatro de género y el teatro feminista, puesto que para la teoría feminista el género es una categoría que posibilita evidenciar las formas como se ha construido las múltiples nociones de feminidad y masculinidad, que son funcionales al sistema patriarcal.

Asimismo, la categoría de lo popular permitió darle un contenido a la relación entre la cultura, las expresiones artísticas y las clases sociales, así como identificar

---

<sup>1</sup> Cristina Molina, “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado”, en Silvia Tubert, edit., *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 130

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 140

y caracterizar el quehacer teatral del colectivo objeto de estudio, en relación con su práctica y propuesta política.

En el primer capítulo se contextualiza teóricamente el tema, abordando las nociones de teatro de género, teatro de mujeres y teatro feminista. Asimismo, se realiza un recorrido por la historia del teatro en Colombia, en particular el Nuevo Teatro en el cual se enmarca las propuestas teatrales analizadas.

En el segundo capítulo se estudia el quehacer teatral del Colectivo *Huitaca*, haciendo una previa contextualización sobre el teatro popular, se realiza un recorrido sobre los catorce años de historia de *Huitaca* y su proceso de consolidación como colectivo de teatro popular feminista. En este recorrido se aborda el agenciamiento sobre sus producciones y las propuestas, rupturas y retos que consolidan el quehacer del colectivo actualmente.

En el tercer capítulo se desarrolla el análisis de las producciones teatrales seleccionadas para esta investigación, se presenta los planteamientos teóricos que sustentan el análisis y el instrumento elaborado para el mismo. Este aspecto de la investigación recoge la lectura sobre los textos dramáticos y las temáticas propuestas por el colectivo, reflexiona sobre la dramaturgia y la puesta en escena, asimismo, analiza la propuesta política de estas obras como un aporte tanto al teatro tradicional como al feminismo.

Finalmente, es necesario aclarar que, por los alcances propuestos por esta investigación, se decidió no abordar el problema de la recepción en el público.

# CAPÍTULO I

## CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

### 1.1 TEATRO DE MUJERES

#### TEATRO DE GÉNERO    TEATRO FEMINISTA

##### 1.1.1 El lugar de las mujeres

La necesidad de autoafirmación y de romper el silencio impuesto durante siglos a las mujeres ha sido el punto de partida que ha hecho posible ampliar las miradas, reconocer a las mujeres como sujetos y agentes sociales que, por diferentes medios y de diferentes maneras, constituyen nuevas opciones para subvertir los marcos que las delimitan y subsumen; y así poder construir otra mirada que las aleje de la visión reduccionista que las define únicamente a partir de sus funciones biológicas, para dar énfasis a las particularidades históricas, culturales y contextuales que dan lugar a múltiples diferencias.

En este sentido, la principal dificultad radica en cómo construir una imagen de sí mismas, cómo reconocer y hacer visible lo que son, quieren, hacen y pueden las mujeres, cuando han estado siempre definidas por los otros y para los otros, es por ello, “que en el campo de lo representacional, la mujer y todo lo relacionado con ella encuentran la barrera de aquello que no existe o aquello que no puede ser representado”<sup>3</sup> ni nombrado.

Es aquí donde se hace necesario preguntarnos por cómo es que incorporamos -en el sentido más amplio de incluir en el cuerpo- los significados sobre “lo femenino” que nos prescribe la cultura, que deben ser deconstruidos para

---

<sup>3</sup> Rosa García y Eulalia Piñero “La «representabilidad» de la identidad sexual en el teatro de mujeres: historia de un silencio”, en Rosa García y Eulalia Piñero, eds., *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX*, Madrid, Complutense, 2002, p. 306

consolidar significados nuevos, más acordes con las diversas experiencias de las mujeres, en la medida en que dichos significados se construyen también a partir de la interpretación sobre los cuerpos

Todas las sociedades poseen alguna forma de distinción masculino/femenino, relacionada de uno u otro modo con el cuerpo, las diferencias sutiles en la interpretación de este último pueden representar diferencias muy importantes a la hora de ser hombre o mujer y, en consecuencia, también en el grado de sexismo.<sup>4</sup>

En este sentido, es pertinente una particular atención a las prácticas simbólicas más sutiles<sup>5</sup>, que tienen igualmente fuertes efectos en la configuración de los sujetos sujetados que terminamos siendo. Al respecto Cristina Molina<sup>6</sup> afirma como en ocasiones se invisibiliza la opresión que sufren las mujeres relativa a sus cuerpos, cuando son vendados, mutilados, encorsetados, medicados, sometidos a innumerables dietas y curas, donde se da por natural esa otra construcción cultural que es el cuerpo femenino, pero en realidad lo que oprime a las mujeres no es su cuerpo sino la mediación de lo social, los discursos sobre el cuerpo y las manipulaciones que estos discursos hacen sobre ellos, al punto de convertirlos en objetos que se pueden manipular, utilizar, incluso agredir.

De acuerdo con los planteamientos de Maite Lurrauri, la experiencia de las mujeres, por su estrecha relación con el cuerpo, debe encontrar mediaciones más adecuadas: nuevas in-corporaciones, o nuevos incorporales, se podría decir, ya que lo contrario se expresaría o por vía del dolor o por vía del discurso del otro o por vía del silencio. La experiencia inmediata o experiencia vivida es muda y cuando habla

---

<sup>4</sup> Linda Nicholson, "La interpretación del concepto de género", en Silvia Tubert edit., *Del sexo al género, los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 70

<sup>5</sup> En este punto me parece importante recordar, como lo plantea Bourdieu, que entre más se enfrente el poder y la violencia ejercida brutalmente, toma más fuerza lo sutil, y especialmente la violencia simbólica que es tan violenta que ni siquiera necesita del ejercicio de la fuerza.

<sup>6</sup> Cristina Molina, "Género y poder desde sus metáforas...", *ibid*, pp. 132-133

lo hace a través de las prácticas lingüísticas presentes en una sociedad dada. Es ahí donde reside la dominación y por tanto esta es la batalla que hay que dar, la batalla por crear nuevas significaciones, por crear un orden simbólico diferente que permita que se manifieste una experiencia no prevista por el patriarcado, a través de incorporaciones igualmente imprevistas.<sup>7</sup>

Es aquí donde las propuestas feministas son pertinentes, pues desde un ejercicio teórico y militante le dan contenido a ese mal-estar, a eso que no puede ser representado ni nombrado, o que se representa y se nombra desde el punto de vista patriarcal dominante. Las apuestas y propuestas políticas de los feminismos evidencian las diferentes maneras de expresión del poder, para explicar cómo y por qué es funcional al sistema los lugares, roles, imágenes, deberes, que se le adjudican a las mujeres; en una lucha insistente por la visibilidad, valoración y reconocimiento de las mismas.

Las mujeres no se han quedado en silencio, por el contrario, han incidido en la realidad para modificarla. Es justamente en ese espacio de la dominación donde han contribuido a cambiar situaciones de exclusión, lo que ha implicado nombrarse y visibilizarse.

Esto constituye prácticas de tipo táctico que, siguiendo a Michel de Certeu<sup>8</sup>, se opone a las estratégicas, es decir, al cálculo de las relaciones de fuerza que se hace posible desde que un sujeto de poder resulta aislable; la estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas. La táctica,

---

<sup>7</sup> Maite Laurrauri, *La espiral foucaultiana. Del pragmatismo de Foucault al pensamiento de la diferencia sexual*, Valencia, Episteme, 1996, p. 15

<sup>8</sup> Michel de Certeu, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, Citado en Diana Gómez, "Aquí fue Troya" mujeres, teatro y agencia cultural", en *Tabula Rasa*. No.5: pp. 193-208, julio-diciembre 2006, Bogotá, [www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero\\_cinco/gomez.pdf](http://www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero_cinco/gomez.pdf)

por su parte, es la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio, es el lugar del otro, desde ella los agentes deben actuar en el terreno que le impone y organiza la ley. La táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder, como la estrategia se encuentra organizada por principio de un poder. Se trata de convertir la posición más débil -la táctica-, en la más fuerte -estrategia-, para que desemboque en una politización de las prácticas cotidianas.

“El concepto de *política* cuando atañe a la mujer, tiene facetas que lo amplifican a diferentes ámbitos de la experiencia humana, en su dimensión de práctica social y de representación”<sup>9</sup>, por eso, las apuestas desde el feminismo incluyen la necesidad de construir nuevos lenguajes, de consolidar prácticas, tácticas distintas que en sí mismas son transformadoras, pues no solo resisten sino que responden deconstruyendo todas aquellas maneras como se expresa la opresión entre los géneros y las consecuencias negativas que esto trae, no solo para la vida de las mujeres sino para la sociedad en general.

Desde el acceso a la cultura, que implica experimentarla y convertirse en narrador, se van definiendo lugares del discurso y espacios de su desarrollo. El relato es un acto culturalmente creador que permite la trasgresión. Las profanaciones, la subversión del orden, las burlas, los atajos que se toman frente a la dominación son evidencias de resistencias. Estas movilizan recursos insospechados, ocultos en la gente que permiten desplazamientos, desestructuraciones, cambios en las configuraciones culturales.<sup>10</sup>

En este caso, el lugar de enunciación desde dónde se aporta a la transformación de la cultura es la condición y posición de género<sup>11</sup>, constitutiva de

---

<sup>9</sup> Maria de la Luz Hurtado, “Mujer, poder y política en la dramaturgia de mujeres en Chile”, en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 1999, p.135

<sup>10</sup> Diana Gómez, "Aquí fue Troya" mujeres, teatro y agencia cultural”, en Tabula Rasa. No.5: pp. 193-208, julio-diciembre 2006, Bogotá, [www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero\\_cinco/gomez.pdf](http://www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero_cinco/gomez.pdf)

<sup>11</sup> El análisis de género hace una diferenciación entre condición y posición. La primera se refiere a la situación de

un particular punto de vista sobre la realidad, cuyos lenguajes y prácticas contienen especificidades, contenidos y técnicas particulares, siempre vinculados a un contexto específico.

### 1.1.2 El lugar del teatro

El teatro ha sido históricamente un lugar privilegiado para el ejercicio distinto de la política. Incluso, a veces resulta difícil comprender el límite entre la realidad y el teatro comprometido políticamente, ya que el teatro es una expresión artística donde confluyen

Por un lado [...] lo que sucede en escena con el público y por otro la representación de los conflictos de los hombres [y de las mujeres] en un mundo que se transforma y es transformable por el hombre [y la mujer] esta interacción debe sintetizarse en lo que llamamos la *imagen teatral* [...] O sea que la imagen debe ser el *resultado* dialéctico de la representación y de la acción (imaginativa) que ella desencadena en los sentimientos y en la mente del espectador. Esta puede ser la ruptura de prejuicios, concepciones del mundo y de las relaciones de los hombres [y de las mujeres], o la reafirmación de ideologías o conceptos de una determinada sociedad en un determinado momento histórico.<sup>12</sup>

Entonces, el teatro puede ser abordado no solo desde una lectura formal y esquemática de sus elementos (texto dramático, escenografía, actuaciones, puesta en escena, etc.), sino desde el análisis de la dramaturgia, no como género literario cuya representación es la traducción de un texto literario, sino comprendida ésta como la

---

acceso de las mujeres a la educación, la salud, el trabajo digno, los servicios públicos, la información, la recreación, las tecnologías, etc., así como los efectos en las condiciones de vida de las mujeres del modelo de desarrollo, la pobreza y el orden social. Por su parte, la posición se refiere a la situación de las mujeres en relación con los hombres, reflejada en circunstancias económicas, políticas, sociales y culturales. Esta posición se evidencia tanto en los espacios públicos como en los privados, en la valoración de sus trabajos, su capacidad organizativa y de sus posibilidades de participación.

<sup>12</sup> Santiago García, "Ubicación de la ideología en el proceso creativo", en Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1994, 3ra. ed., p. 108



Instancia que se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en un espacio textual y escénico, según una determinada temporalidad. Ella estudia a la vez la estructura ideológica y formal de la obra, la dialéctica entre la forma escénica, un contenido ideológico y el modo específico de recepción de ese espectáculo por el[la] espectador[a]. La dramaturgia no se refiere al texto escrito únicamente, sino que presupone un conocimiento del código estético e ideológico a partir del cual se genera.<sup>13</sup>

A lo que en párrafos anteriores me refería con la relación con el contexto, es lo que García y Pavis denominan como el contenido ideológico del teatro. Pero antes de ver cómo se trabaja y se expresa dicho contenido en el teatro de mujeres, de género y feminista, considero pertinente anotar qué implica la ideología en las expresiones artísticas

La ideología que durante mucho tiempo quedó restringida a un uso marxista, no aparece hoy en día como la falsa conciencia o como una cortina de humo encargada de mantener las relaciones de explotación. Althusser mostró que el espectador no se identificaba únicamente con la psicología, en cuanto esta confirmaba sus valores. Numerosos análisis ratifican esta hipótesis y examinan cómo un texto o un espectáculo son capaces de sacrificar incluso al héroe si ello les permite confirmar la ideología del público.<sup>14</sup>

Según la propuesta de Kershaw<sup>15</sup>, la representación puede describirse como una transacción ideológica con el público, ya que la ideología le da un sentido que es común a los signos que se usan en la representación, y son precisamente éstos los que unen las producciones teatrales a las reacciones e interpretaciones de los públicos.

---

<sup>13</sup> Patrice Pavis, *Voix et image de la scène*, citado en Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres*, Cali, Teatro La Máscara, 1998, p.18

<sup>14</sup> Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 263-264

<sup>15</sup> Braz Kershaw. *The politics of performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 16, citado en Patrice Pavis, *ibid*, p. 264

No obstante, como anota Pavis, no se trata de un ejercicio de codificación-decodificación simplemente, sino de ver cómo es que la ideología funciona en esta interacción. Al respecto, considero que la creación y la opción por determinados temas, textos dramáticos, puestas en escena, imágenes, sonidos, en general todo lo que contiene una obra de teatro, juega individual y colectivamente un papel relevante como medios propicios, no solo para manifestar una postura ideológica sino para confrontar la del público, que es en últimas el que le da un sentido al quehacer teatral.

### 1.1.3 Teatro de mujeres

Históricamente, por medio de un paulatino acceso al teatro y la literatura, las mujeres han podido construir una identidad personal y un reconocimiento público<sup>16</sup>, desde él han podido pensar el ser mujeres, cuestionar los roles tradicionales que les han sido impuestos, así como subvertir y profanar el orden imperante.

Esto ha sido posible por la lucha política que logró el acceso de las mujeres a los espacios públicos, asimismo, la luchas de las mujeres por tomar la palabra por sí mismas ha subvertido el orden imperante donde estaban siempre representadas por otros<sup>17</sup>, de esta manera los intereses y necesidades de las mujeres empiezan a ser reconocidos. Una de las formas como se ha logrado esta visibilización es por medio de las expresiones artísticas, a partir de las cuales se propician transformaciones

---

<sup>16</sup> Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1990, citado en Diana Gómez, "Aquí fue Troya" mujeres, teatro y agencia cultural..., *ibid.*

<sup>17</sup> "Las mujeres en la historia del arte parecen ser siempre como eternas discípulas o seguidoras de alguien", Marián López ed., *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*, Madrid, Instituto de investigaciones feministas, 2001. p.17.

Otro ejemplo del lugar de las mujeres en las expresiones artísticas es el antiguo teatro griego en el cual los personajes femeninos eran representados siempre por hombres, ya que a las mujeres no les era permitido actuar por el lugar social que se les asignaba, a la par con los esclavos.

culturales, comprendidas como grietas que se le abren al patriarcado al ser éste un sistema de poder que mantiene sus intereses por medio del dominio sobre las mujeres.

Las metáforas estéticas y lúdicas son las que mejor se ajustan a la descripción y a las estrategias de género [...]. Si el género es una máscara, una ficción, una representación, las metáforas maestras en su descripción remiten al teatro, y más allá al carnaval, porque allí no hay guión previo y todo el mundo puede disfrazarse: todos los disfraces están permitidos, todos valen igual. En los bailes de máscaras las leyes se rompen, el orden se trastoca, es la proyección del deseo de un «mundo al revés» [...] en carnaval se vivencia, de alguna manera, cómo el poder y la importancia no nos corresponden por meritos propios ni por naturaleza.<sup>18</sup>

Es en este marco donde surge un teatro distinto realizado por mujeres, como práctica de disidencia, es decir, de ruptura y confrontación con el orden patriarcal que convierte la diferencia en desigualdad, en su dimensión generizante o productora de espacios de género, el patriarcado como el poder de asignar espacios no solo en su aspecto práctico colocando a las mujeres en lugares de sumisión, sino en su aspecto simbólico, es decir, nombrando y valorando esos espacios como lo femenino, estableciéndose como diferencia y referencia.<sup>19</sup>

A partir de esta práctica, el teatro de mujeres consolida un desarrollo específico, con diferentes enfoques en la forma tradicional del quehacer teatral, en los temas y la estética manejada en la escena. Lo anterior se expresa en concederle protagonismo -de manera crítica y propositiva- a la posición y condición de las mujeres, confiriéndoles autonomía frente al orden patriarcal imperante e increpando sus normas, así como exponiendo el cuerpo femenino en escena y sus posibilidades de creación; en respuesta a la construcción de una identidad propia para dejar de

---

<sup>18</sup> Cristina Molina, “Género y poder desde sus metáforas...”, *ibid*, p.135

<sup>19</sup> *Op. Cit.*, pp. 124-125

ser ese otro definido androcéntricamente<sup>20</sup> y de esta manera reivindicar la diferencia, igualmente, se trabaja en torno a la deconstrucción de la identidad femenina tradicional con el fin de crear nuevos conceptos que sitúen a las mujeres en condiciones equitativas y justas.

Estas producciones teatrales “en sí mismas constituyen un valioso ejemplo de cómo hay que forzar el lenguaje, la palabra y la representación para decir aquello que no tiene nombre, lo silenciado, y el silencioso mundo de las mujeres en escena representando escenas de mujeres”.<sup>21</sup>

Al incluir estos elementos, el teatro de mujeres también difiere de los tradicionales modelos de representación teatral, construyendo alternativas a una dramaturgia y una puesta en escena que “son todavía decimonónicas, fuertemente enraizadas en la mimesis realista, en el discurso patriarcal, en un retoricismo anquilosado y en una historicidad totalizante”.<sup>22</sup>

Así mismo, rompe los tradicionales hábitos de percepción, en un tiempo donde, cada vez más, las mujeres escriben obras, protagonizan personajes, dirigen montajes, logrando que el punto de vista masculino, omnipresente también en la historia del teatro, se confronte con el punto de vista de las mujeres sobre ellas mismas.

Como platea Pilar Restrepo<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> El androcentrismo es la noción impuesta del hombre como referente central y primordial, en las formas como se prescribe la sociedad y la cultura que le da preeminencia a lo masculino asociándolo con lo universal.

<sup>21</sup> Rosa García y Eulalia Piñero “La «representatibilidad» de la identidad sexual...”, *ibid*, p. 315

<sup>22</sup> Fernando de Toro, “La(s) teatralidad(es) posmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999, p.167

<sup>23</sup> Pilar Restrepo, *La máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres*, Cali, Teatro La Máscara, 1998, p.20-21

El teatro de las mujeres existe hoy, definido por la especificidad de su motivación, con esa fuerza sorprendente para construir un espacio dramático propio en función de su problemática, expresada en la complejidad de las relaciones políticas, sociales y culturales existentes entre mujeres y hombres en el mundo. No podemos obstinarnos en presentar un mundo naturalmente androcéntrico, considerando las diferencias entre hombres y mujeres como naturales, no reconociendo además que estas relaciones de desigualdad y de inequidad son producto de un orden social capitalista y patriarcal. Para colmo, la visión naturalista masculina presupone una visión catastrófica que da por sentado que es así, que así ha sido y así será y que es irremediable, asociando estos conceptos con un sentido del bien, la verdad y la razón. Este hacer teatral desde el cuerpo y la voz de las mujeres en el escenario va sonando distinto, va revelando otros lenguajes, otras imágenes se van dibujando; se empieza a transformar poco a poco, ese imaginario del consumo masivo y discriminado del que las mujeres son objeto. Es a través de otras miradas que se provoca y agencia un cuestionamiento de los hábitos asumidos como naturales. Además porque esta práctica artística del teatro va siempre al encuentro con un público.

Al ser sujetos y artífices de procesos artísticos, las mujeres cuestionan la misma práctica, a partir de propuestas estéticamente innovadoras, produciendo obras en las cuales, a través de los diferentes recursos que proporciona el teatro, se rompe el silencio, se cuestiona lo imperante, se generan reflexiones y preguntas que invitan a abrirse, a transformarse

Necesariamente la cultura ha entrado a ser objeto de estudio, análisis y comprensión por parte de las Huitacas<sup>24</sup> yendo más allá de considerarla -tal y como sucedió al principio- exclusivamente un aspecto de arte, sino más como un sistema de poder impuesto por el modelo patriarcal que discrimina y subordina lo femenino multiplicándose y sosteniéndose históricamente dentro de la sociedad, esquematizando a mujeres y varones con roles impuestos que los han “hecho” en relación a su sexo biológico desde el mismo momento de su nacimiento impidiéndoles SER desde su identidad humana [...] elementos para la construcción de su identidad a partir de la reflexión y apropiación de las ganancias que han adquirido, sea individual o colectivamente en *Huitaca*.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> “Huitacas” es el nombre que se le da a las integrantes de *Huitaca*, colectivo cuyo quehacer teatral es estudiado en la presente tesis.

<sup>25</sup> Sol Suleidy Gaitán, *Colectivo de titiriteras de Ciudad Bolívar Huitaca: organización y participación femenina juvenil con identidad feminista: una experiencia de vida individual y colectiva*, trabajo para validar e ingresar a la licenciatura de pedagogía reeducativa de la FUNLAM, CENFOR, Centro de Formación de Promotores Juveniles, diplomatura en sistematización e investigación social, Bogotá, 2001

La dramaturgia de mujeres expresa un posicionamiento frente a la cultura patriarcal que refleja el compromiso con las condiciones de sometimiento de las mujeres, pero que va más allá, en la medida en que “estos, 'actos de resistencia' [...] en la mayoría de los casos están vinculados con un evidente compromiso político, que no trata por separado la política de los sexos, centrándose exclusivamente en el interés de la mujer, sino que la tematiza en el contexto concreto de la denuncia político-social”.<sup>26</sup>

Es un trabajo estético ligado a la política que constituye una postura frente al mundo, sin embargo, antes de dar pasos más allá ha sido necesario deconstruir uno de los elementos del sistema que más subsume a las mujeres: el modelo binario, éste ha sido una de las formas como se ha ordenado la lógica occidental, en contrarios opuestos como negro/blanco, arriba/abajo, bueno/malo, hombre/mujer, siempre otorgándole una valoración desigual. En el caso del género, se le ha adjudicado a las características consideradas femeninas un valor negativo y a las masculinas uno positivo.

Debemos valorar también el peso de las formas dualistas de pensamiento a la hora de organizar nuestra visión del mundo, hasta qué punto en cada momento y lugar las oposiciones binarias han arrinconado definitivamente otros modos de organizar y dar forma a nuestra percepción de las cosas.<sup>27</sup>

En este sentido, la construcción que se ha hecho sobre los géneros es justamente una de las expresiones más contundentes del modelo binario, que “nos impide considerar la posibilidad de que lo que describimos como un hecho común

---

<sup>26</sup> Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 1999, p.15

<sup>27</sup> Nerea Aresti, “La categoría de género en la obra de Joan Scott”, en Cristina Borderías ed., *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, p. 230-231

esté también imbricado con lo que es diferente”<sup>28</sup>, es por ello que el teatro de mujeres expone sus limitaciones e incoherencias, ya que la adjudicación de un género -que responde a este modelo- no concuerda con las capacidades, intereses, necesidades, anhelos, características reales de las personas.

A través de recursos en la escena como la exacerbación de los clichés, el sarcasmo, la ironía, se cuestiona la naturalización de los géneros y se hace evidente que es una construcción que puede y debe ser transformada, principalmente porque han implicado para las mujeres relaciones de poder que se expresan en desigualdad, discriminación y exclusión.

Igualmente, esta clasificación exclusivista entre mujeres-femenino/hombres-masculino que expresa el género, tiene para el teatro de mujeres consecuencias directas en el tratamiento de los cuerpos, ya que

No basta con pensar que el cuerpo se nos da siempre a través de la interpretación social (que el sexo está incluido en el género). No podemos pensar que, respecto a distinción masculino/femenino, el cuerpo se construye del mismo modo en todas las sociedades. Dentro de la especie humana no solo existen diferencias en las expectativas sociales relativas a nuestro modo de sentir, pensar, actuar, sino también en las formas de ver el cuerpo y en la relación entre éstas y las expectativas concernientes a lo que sentimos, pensamos y hacemos. [...] Necesitamos comprender las variaciones sociales de la distinción masculino/femenino en su relación no solo con aquellas diferencias que están vinculadas con los fenómenos limitados que la mayoría asociamos con el género (esto es, con los estereotipos culturales del comportamiento y la personalidad) sino también con las distintas ideas culturales del cuerpo y con lo que éste significa para el hombre o para la mujer. De esta mirada alternativa, el cuerpo no desaparece en la teoría feminista; por el contrario, deja de ser una constante para convertirse en una variable y ya no explica la distinción masculino/femenino a lo largo de la historia humana, pero sigue siendo un elemento potencialmente importante para el funcionamiento de la distinción masculino/femenino en una sociedad concreta.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Linda Nicholson, “La interpretación del concepto de género”, en Silvia Tubert edit., *Del sexo al género, los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 53

<sup>29</sup> Linda Nicholson, “La interpretación del concepto de género”, *ibid*, p. 53

En consecuencia, vemos como en las producciones teatrales de las mujeres la palabra deja de ser central para darle más protagonismo al cuerpo, en una reflexión sobre la relación entre el significado del cuerpo y la identidad de género, que implica comprender las variaciones sociales de la distinción de género en su relación con las distintas ideas culturales del cuerpo y con lo que significa para las mujeres y para los hombres.<sup>30</sup>

De igual manera el texto dramático se combina y complementa con la *performance*, en la medida en que

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, [...] "Performance", en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance -incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de "evento". Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento- una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica.

En otro plano, "performance" también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción es/como (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente "real" y "construido", como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.* pp. 52-54

<sup>31</sup> Diana Taylor, *Hacia una definición de performance*, en [hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf](http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf)



La utilización de la *performance*, es un recurso de re-presentación que permite cuestionar el poder patriarcal inscrito en los cuerpos y de esta manera problematizar las identidades de género impuestas haciéndolas performativas ya que, como afirma Adler Heidrum<sup>32</sup>, el término *performance* se refiere, mejor que “discursos teatrales”, a la conciencia de y sobre el juego con la performatividad de las identidades de los sexos, comprendida ésta

no como un “acto” singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. Las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para construir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual.<sup>33</sup>

Es por ello que la *performance* se encontrará incluida en las propuestas, estrategias y modos escénicos del teatro realizado por mujeres, como fórmula que permite expresar la crítica de las identidades impuestas de género, de la sexualidad y las representaciones normativas del género.

En este sentido, se hace una resistencia a los discursos de exclusión que sujetan a actuaciones repetidas, creando contradiscursos de inclusión, desde otras representaciones que serían como cambiar de papel, ya que el mismo género es una ficción reguladora. La lucha contra esta exclusión se diseña como inclusión en todos los roles y prácticas genéricas, en la posibilidad de adoptar cualquier papel, de transgredir cualquier normativa de género, cualquier identidad sexual, en la medida

---

<sup>32</sup> Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 1999. p.18

<sup>33</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 18.

en que todas son *performances*; metáforas lúdicas y estéticas expresan este juego de diversidad.<sup>34</sup>

Por otro lado, aunque la investigación es uno de los componentes principales del teatro realizado por mujeres, antes de la consolidación de la categoría y de los estudios de género, el teatro de mujeres ha expresado siempre una mirada sobre lo que hoy conocemos como la categoría género. Mediante distintos recursos teatrales, como el distanciamiento<sup>35</sup>, se hace evidente que los modelos de feminidad y masculinidad, las identidades de género supuestamente naturales e intransformables, son en realidad *performativas*, construcciones sociales, culturales e históricas, que por lo tanto pueden ser cuestionadas y transformadas

“En Latinoamérica se empezó a mostrar, ya antes de la investigación de *gender*, hasta qué punto las identidades [de género] se constituyen mediante repetidos actos performativos, y no se deben simplemente a una condición natural. El que muchas obras empleen dichas técnicas para señalar el procedimiento de la creación de identidades o que jueguen con ellas no se debe necesariamente a una perspectiva posmoderna [...] Las lecturas concretas, de algunas obras contribuyen de manera decisiva a esclarecer las estructuras teatrales complejas en su correlación con las formas de representación de los roles de género, es decir con la (de)construcción de identidades.<sup>36</sup>

#### 1.1.4 Teatro de género

La categoría analítica género<sup>37</sup> a menudo había sido utilizada como sinónimo de «sexo» o «mujeres», abandonando su función originalmente asignada de subrayar el carácter social, construido, del mismo. La contraposición tan común entre sexo y género ha tendido a oscurecer el carácter construido de ambas categorías, apareciendo a menudo el sexo como sustrato natural y a-histórico del

---

<sup>34</sup> Cristina Molina, “Género y poder desde sus metáforas...”, *ibid*, 2003, pp. 133-134

<sup>35</sup> “Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante”, Bertolt Brecht, *El pequeño organón*, mimeo.

<sup>36</sup> Kati Röttger, “El poder de la Mascarada”, en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 1999. p.106

<sup>37</sup> Linda Nicholson, “La interpretación del concepto de género”..., *ibid*, p. 48-49

género. En respuesta a esta situación, género ha venido empleándose cada vez más para hacer referencia a toda construcción social relacionada con la distinción masculino/femenino, entre ellas las que separan el cuerpo «masculino» del cuerpo «femenino», este último uso surge cuando se impone la conciencia de que la sociedad no solo configura la personalidad y el comportamiento, sino también la apariencia física. Ahora bien, si el propio cuerpo siempre se percibe a través de la interpretación social, el sexo no será distinto al género, sino algo que se puede incluir en él.

El género es entonces la organización social de la diferencia sexual, lo cual no significa que el género refleje o produzca diferencias físicas fijas y naturales entre el hombre y la mujer; el género es una idea que confiere significado a las diferencias corporales, vemos las diferencias sexuales como función de nuestra forma de comprender el cuerpo, pero esa comprensión ni es “pura” ni puede aislarse de sus implicaciones en una gama mucho más amplia de contextos discursivos. El género complementa el concepto de sexo ya que une dos ideas muy importantes para el pensamiento occidental moderno: las bases materiales de la identidad propia y la formación social del carácter humano.

En términos políticos era necesario desde un punto de vista conceptual proponer alternativas al término sexo ya que no era posible aceptar que las diferencias entre las mujeres y los hombres eran de índole exclusivamente biológica, pues esta idea determinaba la inmutabilidad de tales diferencias y descartaba toda esperanza de cambio. El concepto de género no sustituye el concepto de sexo, reduce su alcance y lo complementa, reconociendo el papel de lo biológico en la

elaboración de los significados culturales, no como determinante sino en su aspecto relacional.

Para el teatro de género ha sido importante analizar la dinámica de las relaciones de género para entender el funcionamiento de los sistemas culturales, ya que el género constituye una de las variables fundamentales en la estructura de las relaciones sociales, en la medida en que es una categoría social arraigada en los mecanismos por los cuales las personas identifican quiénes son y cómo se encuentran relacionados entre sí y, entre ellas y con el resto de la sociedad. El propio concepto de género está determinado por los cambios sociales, políticos e ideológicos que se producen en un espacio y en un tiempo concretos, en un contexto cuyos procesos históricos lo determinan.

Se puede afirmar entonces la existencia de un teatro de género -que no necesaria ni exclusivamente debe ser realizado por mujeres-, que se caracteriza principalmente por tener un tratamiento crítico y poner en escena aquellos temas/problemas que conciernen a la vida tanto de mujeres como de hombres, donde predominan las imposiciones sociales y culturales, las prácticas androcéntricas y los diferentes tipos de violencias.

Algunos de estos temas/problemas que se puede observar a lo largo de la práctica del teatro de género son: amor, poder, guerra, autoridad, leyes, representación patriarcal de las mujeres, lo público, lo privado, lucha de discursos, la impronta biológica pero no erótica de la sexualidad femenina, objetivización del deseo, nuevas subjetividades, manipulación del cuerpo femenino, deconstrucción de discursos dominantes (raza, clase, edad), cuestionamiento del orden simbólico, conflictos y sufrimientos que genera el ejercicio de los roles impuestos a las mujeres

y los hombres, infelicidad, matrimonio, abandono, prostitución, maternidad deseada y no deseada, violación, tabúes, infanticidio, aborto, entre otros.

Optar políticamente por estos temas/problemas implica poner en escena todas las vivencias cotidianas de las mujeres y los hombres que, aunque hacen parte de unas prácticas comunes, en ocasiones no son percibidas como problemáticas. Igualmente, no existen textos dramáticos, mucho menos escritos por mujeres, sobre estos temas/problemas que son del particular interés de un teatro de mujeres y de género.

No obstante, esta ausencia ha permitido que se fortalezca la experimentación y la creación, convirtiendo a los grupos en escuelas. Cada montaje es entonces una propuesta que contiene las estrategias dramatúrgicas, que son justamente las que constituyen los aportes y retos de una puesta en escena de mujeres y/o feminista.

### **1.1.5 Teatro feminista**

El teatro realizado desde una perspectiva política feminista puede ser considerado como una agencia política<sup>38</sup>, en la medida en que el desplazamiento de la cultura a lo enunciativo, entendido aquí como la experiencia del teatro, permite la posibilidad de otros tiempos de sentido cultural y otros espacios narrativos, y la opción de desestructuración de lo dominante. Desde allí se pueden alcanzar nuevas formas de identificación que confundan la continuidad de las temporalidades históricas, el orden de los símbolos culturales y la tradición, para tomar los signos, apropiarlos, traducirlos, rehistorizarlos y volverlos a leer. El teatro, como forma

---

<sup>38</sup> La agencia se refiere a la potencia o capacidad mediante acciones políticas de producir un efecto que transforme las constricciones culturales, por medio de diversas prácticas simbólicas y materiales.

alternativa de participación política, permite subvertir la razón del momento hegemónico.<sup>39</sup>

Lo que se subvierte entonces desde el teatro feminista es el orden socio-simbólico-patriarcal, frente al cual asumo la propuesta de Maite Laurrauri<sup>40</sup> en el sentido de que éste no se limita tan solo las producciones culturales, sociales, políticas que han excluido a las mujeres sino los medios de producción. No es solo una manera de percibir o una manera de hablar sino la percepción misma y el lenguaje mismo, la mediación necesaria para ver y para hablar, la mediación necesaria para que la (y sólo una) experiencia tenga una existencia a través de las prácticas sociales.

El feminismo ha demostrado cómo el patriarcado oprime de manera más contundente a las mujeres, por ello busca, en palabras de Cristina Molina<sup>41</sup>, un estatuto de dignidad y autonomía para las mujeres y diseña las estrategias para cambiar las prácticas injustas y los hábitos perversos a que ha dado lugar el patriarcado. Por ello, es importante que una de las luchas feministas como es la desestabilización del género, no deje de lado que además de una producción discursiva, es un efecto del poder y la autoridad patriarcal para asignar espacios y exclusiones tanto en el poder, como en el acceso y control de los recursos materiales y simbólicos.

En este sentido, la teoría feminista constituye el principal aporte al teatro que se proponga este contenido político. En este punto considero importante reafirmar,

---

<sup>39</sup> Homi Bhabha, "El compromiso con la teoría, lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia", en Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 218, citado en Diana Gómez, *ibid*.

<sup>40</sup> Maite Laurrauri, *Ibid*, pp. 15

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 133

en palabras de Ana de Miguel, lo que la teoría feminista implica, en la medida en que es

Ante todo y por definición, una teoría crítica de la sociedad, [...] una teoría que irracionaliza la visión establecida de la realidad. Amorós nos recuerda la raíz etimológica de teoría, que en griego significa ver, para subrayar el que es el fin de toda teoría: posibilitar una nueva visión, una nueva interpretación de la realidad, su resignificación. La teoría, pues, nos permite ver cosas que sin ella no vemos, el acceso al feminismo supone la adquisición de una nueva red conceptual, “unas gafas” que nos muestran una realidad ciertamente distinta de la que percibe la mayor parte de la gente. Y tan distinta, porque donde unos ven protección y caballerosidad hacia las mujeres otras vemos explotación y paternalismo, donde unos observan que “en realidad las mujeres gobiernan el mundo” otras vemos la feminización de la pobreza y la dolorosa resignación con que las mujeres aceptan todavía lo que se hace pasar por su destino.<sup>42</sup>

Este tipo de praxis artística, que constituye un quehacer teatral distinto, no puede ser leído simplemente como un panfleto, una protesta o una denuncia feminista. Pues lo que se realiza es justamente una lectura, una pluralidad de lecturas distintas a las impuestas, que son expuestas en el tratamiento que se le da en la escena a cada obra, a cada tema/problema, a los signos que se resignifican. Esta dramaturgia es por sí misma la representación estética de la libertad de las mujeres. Es su aporte a la cultura masculina y le muestra a esta cultura lo que ignora sobre la diferencia de ser mujer, lo desafía con la visibilización de la otra escena: la femenina, necesaria y vital para ver diferente hasta lo que la cultura patriarcal no nos ha dejado mirar.<sup>43</sup>

Sin embargo, el teatro feminista tiene implicaciones políticas que pueden ser obstáculos para su desarrollo, ya que el orden patriarcal también se ha encargado de “satanizar” al feminismo -en general a todas las alternativas a su poder-

---

<sup>42</sup> Ana de Miguel, “Movimiento Feminista y Redefinición de la Realidad”, en [www.nodo50.org/mujeresred/feminismo-ana\\_de\\_miguel-movimiento\\_feminista.html](http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo-ana_de_miguel-movimiento_feminista.html)

<sup>43</sup> Pilar Restrepo, *La máscara, la mariposa y la metáfora...*, *Ibid*, p. 246

tergiversando sus propuestas, mas aún cuando el teatro, como afirma Pilar Restrepo, según desde dónde y cómo se haga, tiene efectos transformadores y revolucionarios.

Para las mujeres actrices también tiene implicaciones la lucha por ocupar un lugar en el teatro, ésta es una tarea constante, un hacerse permanente, un inventarse, que permita consolidar una profesión, en un contexto donde solo son reconocidas las actrices de televisión, de cine o de teatro comercial.

En este sentido, hacer teatro feminista también constituye un reto en las vidas de las mujeres

Siento que también en la medida en que van actuando, que van representando personajes, que van esculcándose, también se van transformando, lo que no veo en un teatro por ejemplo hecho por mujeres que no tengan de pronto una sensibilidad de género o una identidad de género, u hombres que se quedan solo representando los personajes pero uno va a mirar su vida cotidiana y como que no pasa nada, en las mujeres yo sí siento que suceden esos cambios, que a simple vista no se ven, de pronto ellas ni lo sienten, pero si uno se pone y analiza la historia de vida de mujeres que hacen teatro, de como empezaron a como ha cambiado sus vidas, yo creo que uno se encontraría con muchas cosas bien interesantes.<sup>44</sup>

Conciencia orientada a la defensa de una posición y de un lugar en el teatro y en el mundo de los hombres, una defensa de su derecho a la creación y, particularmente, a albergar la esperanza de enfrentar su destino de mujeres con una nueva perspectiva en el camino personal.<sup>45</sup>

Otra forma como se expresan las implicaciones políticas de hacer un teatro desde la voz, mirada y cuerpo de las mujeres es el medio sociocultural, donde los “administradores de la cultura” ejercen censuras directas e indirectas al teatro feminista. Igualmente, la marginación y la indiferencia se manifiestan en exclusión de festivales, programaciones y presupuestos; incluso en el mismo medio artístico es visible la ignorancia frente a este tipo de teatro, que se manifiesta en burlas, agresiones y prevenciones.

---

<sup>44</sup> Conversación con Sol Suleidy Gaitán, integrante del Colectivo *Huitaca*, marzo de 2007.

<sup>45</sup> Pilar Restrepo, *La máscara, la mariposa y la metáfora...*, *ibid*, p. 98



Todo ello no permite valorar en toda su dimensión estética y política las obras, sobre todo cuando impera una visión del teatro que deja de ser una apuesta estética para convertirse en mercado, donde se promociona y se apoya un teatro que es complaciente con el sexismo. Frente a éste, la respuesta es una lucha constante por la autonomía para escoger montajes, temáticas, métodos de creación, en medio de este contexto que incide en las condiciones para crear. A ello se le suma lo anteriormente mencionado en cuanto a los obstáculos que impone la misma cultura cuando se trabaja con una mirada feminista, donde las piezas no son reconocidas dentro de los cánones del teatro, ni en el mercado del arte.

Con todo, el teatro feminista se mantiene y fortalece en esa “lucha escénica” confrontando la ideología patriarcal, para que no sea invisibilizado y se pueda sostener como uno de los pocos espacios que existen para divulgar las producciones estéticas y artísticas que las mujeres realizan desde una postura feminista. Al respecto, el colectivo de teatro *Huitaca* objeto de estudio de la presente investigación afirma:

En Huitaca, el Feminismo debe propender por reivindicar los derechos de las mujeres, pero con una visión amplia de una sociedad justa y equitativa en donde mujeres y varones juntos y en libertad, podamos convivir y re-crear la humanidad. Para lograr esto, las jóvenes consideran necesario la existencia de personas concientes y seguras de sí mismas que por ningún motivo renuncien ni a su identidad, ni a su interés y necesidad. Dentro del Colectivo ha sido trascendental incorporar al enfoque de la lúdica y el arte al accionar feminista [...]. Las Huitacas sienten que con estos aspectos están rescatando lo simbólico que para nuestros antepasados fue tan importante y que afortunadamente la postura feminista busca reivindicar, aunque el actual modelo globalizante y hegemónico pretenda minimizar.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Sol Suleydy Gaitán, *ibid.*

Considero importante resaltar, en el teatro de mujeres, de género y el feminista, que la diferencia radica en el énfasis y la postura política que se asuma respecto de los problemas que interfieren y determinan la vida de las mujeres.

En el caso del teatro de mujeres, si éste no se realiza desde una postura clara frente a las normativas de género impuestas a las mujeres, se termina reproduciendo y reforzado los estereotipos. Así mismo, el hecho de que sean mujeres en la escena no necesariamente implica una postura política crítica *per se*, ya que el hecho de tener un cuerpo sexuado en femenino no implica necesariamente que se tenga una postura crítica frente a la construcción de lo femenino, ni mucho menos a las relaciones de poder que subyacen en las relaciones entre los géneros, o al lugar impuesto a las mujeres en la sociedad y en la cultura. El teatro de mujeres tiene la posibilidad de trabajar las diversas situaciones que oprimen a las mujeres, relacionadas con el cruce con otras variables tan contundentes como el género, entre ellas la sexualidad, la raza, la clase, la religión, la edad.

Por su parte, el teatro de género si no parte de una lectura igualmente crítica que se pondrá en escena, también puede reforzar estereotipos y patrones impuestos, directa o indirectamente. El teatro de género tiene la capacidad de develar la dimensión de poder fundamental que tiene el género, ya que, siguiendo a Joan Scott<sup>47</sup>, la diferencia sexual tiene la capacidad de convertirse en elemento constitutivo y dotar de significado a otras construcciones jerárquicas que contengan una distribución desigual de poder. Se trata de analizar cómo el género construye la política y también cómo la política construye el género. El género permea la sociedad y construye las relaciones sociales, pero a la vez el género es una

---

<sup>47</sup> Nerea Aresti, “La categoría de género en la obra de Joan Scott” ..., *ibid*, p. 226-227

construcción, es un elemento que centra en la legitimación y construcción de las relaciones sociales, un elemento constitutivo de las relaciones de poder. De este modo, la categoría misma de género y la diferencia sexual se convierten en objeto de análisis y dejan de ser así un instrumento supuestamente fijo y estable aplicable de forma mecánica al estudio de los diferentes contextos.

El teatro feminista es el que logra escudriñar y develar más el vivir y sentir de las mujeres, las sutilezas de la cotidianidad, generando propuestas de transformación irreverentes. Es un teatro subversivo que transforma, se atreve y se arriesga enfrentado directamente al patriarcado, esto implica visibilizar las relaciones de poder que están detrás del género para posibilitarlo y formarlo, ya que es el patriarcado omnipresente el que asigna espacios en cuanto tiene poder para asignarlos. El patriarcado nombra, asigna espacios genéricos y, de acuerdo a ello, propone normativas y modelos que se adapten y reproduzcan los géneros. A este poder de asignación de espacios se le suma la valoración de las representaciones, la autoridad para nombrar y establecer diferencias, y se reviste de diversas formas para combinar su papel opresor, como su alianza con el capitalismo.<sup>48</sup>

Para finalizar es necesario resaltar que el teatro de mujeres, de género o feminista no es una expresión artística aislada; por el contrario, cada vez son más los grupos que trabajan desde estas posturas, constituyendo incluso un movimiento

El teatro de las mujeres se ha ido abriendo paso en el mundo actual, hasta el punto de existir todo un movimiento que se reconoce y se encuentra en la organización de festivales, talleres y debates para mostrar el trabajo artístico. [...] Es un movimiento con carácter de apoyo, solidaridad, y *conviabilidad*, que propicia una reflexión, una investigación y una capacitación para enriquecer y fortalecer las decisiones escénicas de mujeres.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Cristina Molina, "Género y poder desde sus metáforas...", *ibid*, 2003, pp. 132-133

<sup>49</sup> Pilar Restrepo, *La máscara, la mariposa y la metáfora...*, *ibid*, p. 21

## 1.2 EL NUEVO TEATRO: COLOMBIA EN ESCENA

El teatro es una de las expresiones artísticas que ha persistido en la historia de la humanidad, motivada por la búsqueda de la representación expresada en el mito, el juego, la ceremonia, la mimesis. Con el tiempo se ha consolidado como arte autónomo, creando sus propias condiciones, desarrollando tradiciones y tendencias, multiplicidad de lenguajes y de formas dramáticas, de signos y símbolos teatrales que confluyen en propuestas estéticas y culturales.

En Colombia, el movimiento teatral del siglo XIX no tuvo un asiduo desarrollo en comparación con otros países como México y Argentina. Uno de los motivos es que en el país no se instaló el teatro comercial de la época, que en otras regiones había propiciado el desarrollo de compañías, espectáculos regulares, crítica, autores/as, directores/as, actores/actrices; no obstante, existía un teatro disperso, compuesto por sainetes, melodramas, obras clásicas y espectáculos sofisticados.

Por su parte, los pocos autores que existían en ese momento se ocupaban de la formación de actores y la creación obras que logran competir con las compañías internacionales, que venían al país con un repertorio ajeno a la realidad local, un teatro importado al que sólo tenían acceso las élites como espacio de recreación. Pero el teatro nacional dependía de ese público para su precaria subsistencia, por eso, a pesar del interés social y crítico de los autores de la época, fue necesario hacer concesiones con el público del que dependían, de allí que se estancara solo en la diversión. En esas circunstancias no existía el apoyo estatal, ya que las élites gobernantes -que pretendían poseer “la cultura”-, veían las nuevas propuestas como

ataques a los valores de occidente y a las sacras tradiciones juevocristianas, de allí que les interesara solamente el teatro que no cuestionara los problemas del país.<sup>50</sup>

Sin embargo, el teatro en Colombia mantiene un firme desarrollo en el siglo XX, desde entonces han sido múltiples los esfuerzos por describir el movimiento teatral como expresión artística presente en la historia del país, demarcado por las diferentes etapas de la construcción del Estado nación, influido por las corrientes, teorías, iniciativas y movimientos teatrales internacionales, siempre con una decisiva relación con el contexto sociopolítico nacional.

En este análisis histórico se observan dos tendencias, por un lado, el teatro ha sido abordado a partir del estudio de las obras como textos literarios, por otro, el estudio de las puestas en escena como textos espectaculares. Estas perspectivas aparecían como contrarias, es decir, al abordar el quehacer teatral inicialmente predominó la noción de que no era posible aproximarse simultáneamente al denominado texto dramático y a la puesta en escena.

Por ello, cuando se aborda el teatro como movimiento artístico, hay un predominio de reseñas de obras y autores. No obstante, debido a los aportes de la semiótica y la teoría teatral, hoy en día encontramos reflexiones más complejas que superan esa aparente división entre texto (literatura) y escena, principalmente dirigidas a la investigación del teatro contemporáneo.

Abordar de manera detallada la historia del teatro en Colombia no es el objetivo de la presente investigación. Sin embargo, no es posible analizar el teatro de género, de mujeres y/o feminista, sin contextualizarlo en un movimiento teatral de

---

<sup>50</sup> Maria Mercedes Jaramillo, *Nuevo Teatrocolombiano: arte y política*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1992, p. 55

carácter nacional. Específicamente, haré referencia a la propuesta artística que a partir de los años 60 transformó la historia del teatro en Colombia: el Nuevo Teatro.

En el contexto sociopolítico nacional, antecede al Nuevo Teatro los años de “La Violencia”. Como su nombre lo refiere, fue un período caracterizado por la generalización de la violencia, que exacerbó la persecución de todos aquellos que tenían posiciones políticas y religiosas que diferían de las imperantes; todo ello avalado, sofisticado e incrementado por los gobiernos de turno.

En esta época las contradicciones sociales, ideológicas, políticas y económicas se exacerbaban, lo que trajo consecuencias directas en el desarrollo del país y en la población en general, al imponerse un régimen al servicio del capital y no del país. En este momento el país tenía “como expresión teatral un teatro costumbrista que respondía a una visión parroquial de la cultura”.<sup>51</sup>

El surgimiento del Nuevo Teatro no podía estar ajeno a estos hechos que conmocionaban el país, ya que la época de “La Violencia” en Colombia fue un fenómeno que transformó la sociedad y que trascendió las artes, los/las intelectuales y artistas colombianos empezaron a denunciar y a cuestionar la realidad.

En la búsqueda de las causas y motivos de estos hechos tan lamentables se produjeron obras relacionadas con los sucesos que se vivían en las diferentes zonas del país, en concordancia con la necesidad de responder al momento actual, conscientes de que se es parte y que es indispensable contribuir a transformar la situación. De esta manera, “el teatro va comprometiéndose ante la urgente necesidad de cuestionamiento de los hechos. Los pioneros de este movimiento ven

---

<sup>51</sup> Guillermo Piedrahita, *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano*, Cali, Corporación Colombiana de Teatro CCT, 1996, p. 59

la importancia de encontrar nuevas formas discursivas que reflejen la condiciones sociales del momento”.<sup>52</sup>

Un problema que enfrentaba esta nueva propuesta era la aparente contradicción entre el arte y la política, ya que imperaba una concepción de neutralidad en las expresiones artísticas, efecto del discurso lógico-racional de occidente. Como afirma Maria Mercedes Jaramillo, desde el comienzo del Nuevo Teatro se abrió la controversia sobre las relaciones entre el arte y la política, de esta polémica surge el cuestionamiento sobre la producción de espectáculos y su relación con la política oficial; es por ello que el teatro hace todo lo que este a su alcance por mantenerse como una alternativa cultural independiente.

En consecuencia, los grupos orientaban su trabajo hacia un público popular, pues este público “exige un teatro diferente con nuevos temas y nuevos estilos, que proyecten su experiencia vivencial. Precisamente lo que define al Nuevo Teatro, es su creación de un lenguaje común con su público y de una temática acorde al momento de la representación”.<sup>53</sup>

Este teatro, que buscaba representar la nación, estuvo dirigido en sus orígenes principalmente a la clase obrera, al proletariado y a los sectores marginales de las ciudades, puesto que se estaba viviendo un fuerte proceso de industrialización y una concentración urbana de la población producto de La Violencia en las zonas rurales. De esta manera se comprometía con los intereses de estas poblaciones y sectores, creando maneras de reflejar sus gustos, necesidades y problemas.

---

<sup>52</sup> Maria Mercedes Jaramillo, *Ibid*, p. 80

<sup>53</sup> *Op. Cit* p. 65

Por ello, una de las primeras y fundamentales apuestas del Nuevo Teatro, además de la difusión del movimiento y la consolidación de nuevos públicos, es el reconocimiento y reivindicación de la cultura popular,

Como un material necesario para crear, representar, comunicar, esa dimensión profunda del país, su historia [...] no desde una perspectiva romántica, de recuperar la tradición, el origen, mucho menos con un sesgo populista, sino desde el punto de vista de un arte teatral nuevo. Esta cultura popular son sus símbolos, conocimientos, creencias, prácticas, juegos del lenguaje, representaciones creativas y lúdicas, acumulada de generaciones anteriores, con dinámicas precisas para aceptar, reinterpretar, rechazar otras culturas, no es pasiva; al tiempo que es tradición es también renovación.<sup>54</sup>

A partir de ello, el Nuevo Teatro propone repensar el país, las costumbres, las tradiciones, la historia y la cultura propias. El camino previamente recorrido se había dirigido principalmente al teatro contemporáneo como modelo extranjero que garantizaba su acogida, concretamente montajes de piezas teatrales que en el ámbito internacional eran reconocidas, tenían un carácter contestatario y conformaban el repertorio de la época, principalmente de autores cuyas propuestas estaban transformando la teoría y práctica del teatro, entre ellos Bertold Brecht.

Surge entonces el problema de la identidad, en un país colonizado donde el encuentro, choque, asimilación e incluso imposición de diversas concepciones culturales lo caracterizaba. No se trataba de una visión romántica de la recuperación de la identidad perdida, sino del reconocimiento de los procesos históricos, culturales, sociales, políticos, económicos que han contribuido a formar la nación, como una manera de develar la realidad que ha sido agredida y encubierta por el colonialismo,

---

<sup>54</sup> Pilar Restrepo, *La máscara, la mariposa y la metáfora...*, *Ibid*, p. 30



puesto que “el Nuevo Teatro nace a partir de la necesidad de una identidad cultural y de un deseo de expresar “el aquí y el ahora”.<sup>55</sup>

En el escenario de la cultura toma mucha fuerza la descolonización como necesidad y no solo como utopía en el escenario, ya que era evidente que aunque el pueblo estuviera en el influjo del ambiente contemporáneo, lo estaba de manera desigual frente a las élites.<sup>56</sup> Por ello, era necesario que -aunque influido por la tradición teatral universal-, se produjera un teatro que se preocupara por la identidad propia, por los elementos que la transforman y dinamizan, y a su vez constituyera una alternativa a la colonización cultural.

En este sentido, uno de los postulados del Nuevo Teatro es que la creación artística solo puede realizarse cuando existen criterios culturales e ideológicos propios, que permitan comprender la realidad y transformarla artísticamente, sin estancarse en la copia de modelos extranjeros. Se busca de esta manera mejorar las condiciones sociales y culturales de los pueblos, adquiriendo una autonomía en la cultura que permita expresar las contradicciones ideológicas, las transformaciones históricas y los problemas políticos a los que se está sometido.<sup>57</sup>

Si bien, los temas que se habían abordado en las obras hasta el momento eran pertinentes y se podían relacionar con el contexto colombiano, el público, que es justamente el que le da sentido al quehacer teatral, deseaba sentirse más cercano a la representación de la cual estaba siendo partícipe, pues las temáticas propias permiten desarrollar mucho más las relaciones entre las obras y sus espectadores/as.

---

<sup>55</sup> Maria Mercedes Jaramillo, *Ibid*, p. 19

<sup>56</sup> Pilar Restrepo, *La máscara, la mariposa y la metáfora...*, *Ibid*, p. 30

<sup>57</sup> Maria Mercedes Jaramillo, *Ibid*, p. 64

De allí que los temas que empezaron a presentar los nuevos montajes tenían una estrecha relación con problemas propios; como efecto de un teatro que surge en circunstancias históricas donde confluyen diversos problemas sociales, culturales, políticos, económicos y, desde sus posibilidades como expresión artística, responde a la necesidad de expresar las transformaciones y los conflictos que estos problemas propician.

El teatro que surgió en la década del sesenta nació del pueblo y con una perspectiva popular. Fue un nuevo espacio cultural que permitió la expresión de temas y contenidos que no habían sido representados anteriormente, no es que el Nuevo Teatro haya creado mejores obras sino que recreó las voces y las vivencias de las diferentes comunidades nacionales y de diferentes grupos étnicos que conforman la nación, esmerándose en recoger en la historia y en la anécdota particular de los diferentes grupos raciales y culturales, ricas experiencias y documentos que después de ser trabajados dramáticamente, eran devueltos a la comunidad que confrontaba su aquí y su ahora de forma artística, y podía desde esta perspectiva analizar los conflictos que vivía diariamente.<sup>58</sup>

De esta manera se fue avanzando en la consolidación de una dramaturgia nacional con expresiones propias, sin caer en lo folclórico y lo anecdótico a pesar de su referente local; dramaturgia que no se nutría sólo de las influencias extranjeras, sino principalmente de la destreza que proporcionaba la práctica escénica para proponer la representación. Para ello, era necesario un método propio que evitara el facilismo y la espontaneidad imperantes, surge entonces la Creación Colectiva como alternativa al preponderante teatro de autor y, a su vez, como método de montaje y de formación actoral.

En síntesis, la producción teatral que va surgiendo -desde los años sesenta en adelante- busca involucrarse cada vez más con el contexto y los intereses de la cultura popular; en la construcción de un nuevo lenguaje teatral vinculado al contexto

---

<sup>58</sup> *Op., Cit*, p. 21

social y cultural que lo genera, en contraposición con los modelos que pretenden homogeneizar el arte, subsumiéndose a patrones externos que reducen el campo cultural.

El objetivo de crear una dramaturgia nacional fue fundamental en el desarrollo del teatro independiente; paralelo al proceso de creación de las obras, fue surgiendo una metodología de trabajo y una elaboración crítica sobre el quehacer estético. En este proceso se fue seleccionado y depurando los temas de las obras, lo que produjo un repertorio nacional, se plantearon las relaciones entre sala y escenario, lo que creó un público de diferentes estratos sociales, se cambiaron los sistemas de trabajo, lo que generó la creación colectiva, se alteraron las jerarquías entre directores y actores, lo que originó la concepción del grupo y del trabajo colectivo, y sobre todo se ajustó el texto del espectáculo al momento de la representación.<sup>59</sup>

En una conciente ruptura con los tradicionales métodos de trabajo se apuesta por otras maneras de quehacer teatral, producto de experimentaciones directas en el escenario, de relaciones diversas y directas con el público y con la forma de crear que superan la relación unívoca con el texto y su supuesta autonomía, para también relacionarse con la imagen, la luz, el espacio escénico, la escenografía, el maquillaje, la música, el vestuario, que en conjunto fortalecen una alternativa de lenguaje teatral.

De esta manera el grupo, y no solo el autor/ra o director/ra, se involucra directamente con la creación de la obra, asimismo, teoriza sobre la práctica artística y el trabajo adquiere un carácter experimental proponiendo nuevas formas, estilos e imágenes acordes al contexto. Es por ello que el Nuevo Teatro se considera como “la más importante realización teatral que ha tenido el país porque se cohesionó como movimiento, se basó en una teoría prestigiosa que arrojó un proceso creativo,

---

<sup>59</sup> María Mercedes Jaramillo, *Ibid*, p. 87

un texto dramaturgico, una práctica teatral, creó un discurso y una crítica comprometida; en fin, un conjunto acabado dentro de las mismas categorías”.<sup>60</sup>

Por otro lado, es necesario mencionar una de las expresiones del movimiento teatral que le dio contenido y sentido a estas nuevas propuestas de quehacer artístico, como fue el teatro universitario de las décadas del 60 y 70. Éste constituyó no un mero entretenimiento estudiantil o actividad extraacadémica, sino un proceso que presentó una manera distinta de abordar el quehacer teatral, así como la consolidación de un público y la expansión del arte teatral en el país; en un contexto donde el movimiento social con sus expresiones obrera, estudiantil y campesina tenía un auge importante.

La desmitificación del poder y la oposición al orden social existente eran las temáticas principales de las obras que se produjeron en el ámbito universitario en estas décadas, en las cuales las universidades respondían a su compromiso de contribuir al desarrollo del país, por lo que también eran reconocidas como importantes centros culturales. A nivel internacional el teatro universitario, como expresión del movimiento estudiantil, tenía referencia en acontecimientos internacionales como mayo del 68, donde la juventud promovía otras formas de hacer política y de participar en la configuración de un orden social distinto.

Se produjo un teatro estudiantil, que tenían un trasfondo de protesta contra el regreso del país al pasado, contra esta situación que impedía la reconciliación nacional y la afirmación del país. La universidad fue un laboratorio en el cual se transformaron muchos elementos convencionales del teatro y se prepararon las condiciones para el surgimiento del Nuevo Teatro, con un teatro de compromiso, con un teatro a ras de suelo, con un teatro muy beligerante para una función concreta: se empezaron a preparar las condiciones para recoger los elementos populares propios,

---

<sup>60</sup> Marina Lamus, *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000, p. 4

para dar la batalla por un nuevo país, con un sentido ya de enfrentamiento al establecimiento, ya de denuncia.<sup>61</sup>

El teatro universitario que se desarrolló entre las décadas del 60 y 70, se encontraba en permanente conflicto con el Estado que pretendía instrumentalizarlo, ya que éste buscaba tenerlo bajo su control o hacerlo desaparecer<sup>62</sup>, cerrando o mutilando la financiación, hecho que en ese momento era vital ya que los grupos no contaban aún con independencia económica, ni con espacios propios y autogestionados. Por ello, el trabajo de los grupos de teatro universitario aspiraba a ser independiente para lograr establecer, de esa manera, una alternativa popular y nacional en el teatro colombiano.

En este teatro, como refiere Gonzalo Arcila<sup>63</sup>, se concentró un valioso núcleo de trabajo al definirse como terreno apropiado para una labor experimental y, a su vez, como laboratorio de formación de actores, actrices, directores, directoras y autores/as. Igualmente, el teatro universitario inauguró un espacio que ha sido muy importante para el desarrollo del teatro como movimiento cultural en Colombia: el Festival de Teatro Universitario, que además de ser nacional se realizaba también en las regiones; producto de ello es el Festival Internacional de Teatro de Manizales, que aún sigue vigente.

Otro de los aspectos que más se destaca del teatro universitario, era el hecho de que en su práctica no se fragmentaba lo artístico y lo político, ni un aspecto se subordinaba al otro. Sin embargo, en la década del 70 principalmente, el teatro

---

<sup>61</sup> Entrevista a Enrique Buenaventura, Marzo de 1993, en Guillermo Piedrahita, *Ibid*, p. 51-52.

<sup>62</sup> Esta estrategia correspondía con la política cultural oficial que consideraba que la lucha armada se estaba complementando con actividades culturales, así como la existencia de un vínculo entre el movimiento universitario y las guerrillas; por ello, predominaba la represión oficial y el recorte de presupuestos para las escuelas de teatro.

<sup>63</sup> Gonzalo Arcila, *Nuevo teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*, Bogotá, Ediciones CEIS, 1983, p. 10

hecho en las universidades deja de ser una propuesta artística para convertirse principalmente en discurso político, el grupo de teatro se convierte en un grupo de militancia donde el pragmatismo político empobrece y subsume la creación estética, por ello se afirma que “la crisis del teatro universitario nacía fundamentalmente de tener una posición más política que artística”.<sup>64</sup>

Y es que el teatro universitario pretendía hacer operativos todos los recursos teatrales en función de la movilización de las masas, por medio de la politización de los procedimientos tradicionales y de la ruptura del espacio teatral al no crear un espacio ficticio que impedía convertir el escenario en tribuna de agitación política.

Se trata de un teatro político, de choque, con una función social transformadora, al servicio de la cual están puestos los recursos de la obra. Todo ello sustentado en la propuesta de teatro-documento de Weiss quien, sin embargo, aclara que un teatro que desea ser ante todo una tribuna política renuncia a ser una realización artística, se pone el mismo en duda, se autolimita; en un caso semejante una acción práctica en el mundo exterior tendría una eficiencia mayor.<sup>65</sup>

Por todo ello, el teatro universitario de estas características va desapareciendo, los grupos son vetados y cerrados, sus directores despedidos. No es posible lograr una continuidad pues no todos sus integrantes tenían el interés de mantener un quehacer teatral como grupo profesional.

A pesar de estas condiciones, del movimiento de teatro universitario se forman los primeros grupos independientes a finales de los años 60 y principios de los 70, éstos se consolidaron como una estructura para la creación artística, que no estaba basada en la organización jerárquica -al estilo de las compañías-, ni en la

---

<sup>64</sup> Guillermo Piedrahita, *Ibid*, p. 66

<sup>65</sup> Gonzalo Arcila, *Ibid*, p. 109

tajante división entre los roles de director/ra, actor/actriz y autor/ra. Los grupos avanzaban en la construcción de una dramaturgia nacional y de un lenguaje estético que incorporara los elementos de la teoría teatral contemporánea.

Una de las principales características de los grupos que surgen a finales de los años 60 y principios de los 70 en el país (algunos de ellos aún activos, como el teatro La Candelaria que nace en 1967), era la intención común de desarrollar un proyecto estético. Así mismo, empezaban a contar con infraestructuras mínimas para lograr funcionar como grupo profesional independiente. Estos grupos se organizaron alrededor de intereses comunes políticos, ideológicos, artísticos y no económicos; sus concepciones artísticas devenían de investigar la realidad, ubicarse en contextos específicos y representar temáticas propias que permitieran la conciencia y la crítica.

De este modo, constituyeron la Corporación Colombiana de Teatro<sup>66</sup>, organización gremial que integraba a los grupos que conformaban el movimiento del teatro nacional. En conjunto plateaban la autonomía e independencia con respecto a la política oficial, esto significa estar en condiciones de reivindicar con fuerza el apoyo oficial al teatro, los aportes del presupuesto público, sin ninguna dependencia ideológica o cultural con el Estado, con plena libertad de crítica y creatividad.

El teatro realizado desde la década del 60 se caracterizó por ser un teatro político comprometido con la historia y las condiciones del país, precisamente uno de sus aspectos más relevantes es la exaltación de la voluntad conciente. Este rasgo lo diferencia de las corrientes del teatro europeo y norteamericano de vanguardia, cuyos personajes, dominados por el destino, el absurdo o el capricho, no saben lo

---

<sup>66</sup> *Op. Cit.*, p. 122.

que quieren. El valor de la voluntad colectiva e individual se hiperboliza en el teatro político. Sus tramas revelan precisamente el proceso de adquisición, por parte de sus “héroes”, de la conciencia y la fuerza necesaria para transformar el mundo.<sup>67</sup>

Es así como el Nuevo Teatro en Colombia se fue nutriendo de diversas experiencias de trabajo, en la búsqueda de un lenguaje teatral propio que correspondiera con la realidad del país. En palabras de Santiago García<sup>68</sup>, la dramaturgia producida desde los setenta ha configurado un lenguaje, un mundo poético que corresponde con el mundo real tangible, en el que se vive.

Lo que el movimiento teatral colombiano propicia en adelante es la renovación del sistema sociocultural del país, al crear su propio patrimonio teatral, reconocido incluso a nivel internacional. Asimismo, el hecho de proponer una nueva relación con el público a través de montajes y foros, exige la participación y formación de éste<sup>69</sup>, para ello se promovieron muestras y festivales nacionales del Nuevo Teatro.

Es innegable que el Nuevo Teatro ha hecho importantes aportes a la cultura nacional, a la que redescubre a partir de la investigación teatral y la puesta en escena. De la misma manera, consolidó un movimiento conformado por grupos con diversas y particulares características, que se forma con el intercambio de experiencias.

Se lo define como movimiento porque rebasa los límites de unos cuantos grupos, y pasa a estar conformado por todo un conglomerado de agrupaciones, con tendencias opuestas e influencias mutuas, donde es posible encontrar como rasgo común el trabajo experimental de la creación colectiva, que dio inicio a la construcción de una dramaturgia nacional [...]. Un efecto fundamental en la

---

<sup>67</sup> Jorge Manuel Pardo, “Conflicto y teatro. Una mirada a la escena colombiana“, en revista *La Rueda*, No. 1, Bogotá, enero-marzo, 2005, p. 8

<sup>68</sup> Santiago García, junto con Enrique Buenaventura, son los autores, teóricos y dramaturgos pioneros del Nuevo Teatro colombiano, a ellos se le suman los aportes de Carlos José Reyes y Jairo Aníbal Niño, principalmente.

<sup>69</sup> Pilar Restrepo, *Ibid*, p.76



consolidación de este movimiento, fue el conocimiento del público y las reflexiones teóricas que ejercían una influencia directa en las transformaciones de las obras.<sup>70</sup>

La importancia del movimiento teatral colombiano, como afirma Enrique Buenaventura<sup>71</sup>, tiene que ser medida y analizada sobre la base de sus resultados como movimiento histórico, que con exageraciones, ingenuidades y audacias se ha enfrentado a la problemática nacional, ha tratado de abordar temas que la literatura nacional tradicional juzgaba extra-artísticos, ha investigado en la historia para contarla de otro modo y ha organizado su espacio y sus medios expresivos de acuerdo a sus condiciones reales de existencia. Igualmente, ha incorporado textos narrativos a la escena, ha incursionado en formas populares marginadas por la “calidad” tradicional, ha planteado una organización de grupo teatral opuesta a la compañía comercial, ha indagado metodologías que buscan un nuevo tipo de producción y, finalmente, como movimiento se ha ligado a la lucha contra la dependencia económica y cultural poniendo en práctica un concepto nuevo de cultura, opuesto al de “éxito en el mercado”.

Actualmente el movimiento teatral colombiano tiene otras características. Aunque sean visibles los aportes del Nuevo Teatro y el giro que le dio a la historia del teatro en Colombia, los cambios en la historia del país, así como le dieron su particularidad, determinan hoy otras condiciones para el quehacer teatral, entre ellas podemos mencionar:

- Las transformaciones en la relación con el público, éste ya no es principalmente el popular y obrero, ya que la profesionalización ha implicado también

---

<sup>70</sup> Guillermo Piedrahita, *Ibid*, pp. 68-70

<sup>71</sup> Enrique Buenaventura, *¿Qué es la CCT?*, Cali, mimeo, 1977, pp. 6-7, citado en Pilar Restrepo *Ibid*.

el sostenimiento económico y administrativo de los grupos, por lo que hoy en día los principales espectadores/consumidores son la clase media.

- El escaso y condicionante respaldo estatal, por lo que ha sido necesario ampliar la búsqueda de financiación por otros medios, incluido al sector privado. En este sentido encuentra mucho más apoyo económico y respaldo institucional el teatro comercial, ya que es más cercano al enfoque oficial de la cultura y del arte como entretenimiento y no como compromiso.

- La división interna del gremio, producto de las disputas por el poder y las diferencias de enfoques en el trabajo. Podríamos afirmar que el movimiento teatral colombiano tiene actualmente las siguientes expresiones: grupos comerciales, grupos de las escuelas formales, grupos profesionales con amplias trayectorias de trabajo y de propuestas estéticas, grupos profesionales con menos trayectoria, grupos barriales y populares no profesionales, y proyectos individuales.

- Consolidación del teatro comercial, como forma de entretenimiento -al que puede acceder principalmente la burguesía-, en la cual abundan la puestas en escena de novedades tecnológicas y despliegues publicitarios; que propicia el consumo de un arte *light* que no cuestiona ni plantea contradicciones y aumenta su atractivo entre más sexista o con “doble sentido” se conciba.

- La expansión de la televisión, medio de comunicación de más fácil acceso que demuestra el dominio no solo político y económico sino cultural de la clase dominante que también define la política cultural, expresada en este caso en una televisión empobrecedora y alienante.

- La necesidad de profesionalización que impone la dinámica capitalista, en contraposición con la improvisación, la espontaneidad, incluso la ignorancia de

técnicas del oficio (ello no implica que no sea necesaria una formación adecuada), como ejes que también propician una creación teatral que no este determinada por las dinámicas de mercantilización de los productos culturales en el capitalismo.

Finalmente, en relación con el lugar de las mujeres en este aparte de la historia del teatro colombiano, son escasas las referencias en los estudios sobre el teatro en Colombia en cuanto a los roles desempeñados por las mujeres y sus aportes.

No obstante, es necesario mencionar que las mujeres empiezan a tener más visibilidad a partir de su vinculación con los proyectos grupales especialmente, allí se empiezan a formar no solo como actrices, sino también como directoras y dramaturgas<sup>72</sup>. Es justamente en este proceso del trabajo con los grupos mixtos donde surgen las opciones políticas y las formaciones necesarias para consolidar un teatro de género, ya que son dos cosas bien distintas el trabajo de las mujeres en el teatro y el teatro hecho desde una perspectiva de las mujeres.

A pesar de estos avances en relación con el lugar que van construyendo las mujeres en el teatro colombiano, aún no se cuenta con un reconocimiento y una participación suficiente que las saque de esa especie de “no lugar” que el canon artístico convencional y hegemónico le otorga a las y los diferentes, invisibilizadolos y negándolos.

Ello implica que las mujeres en el teatro colombiano permanentemente deben enfrenar la necesidad de demostrar competencias en este ámbito artístico, así como

---

<sup>72</sup> Muestra de ello es el teatro “La Máscara” de Calí uno de los grupos pioneros del teatro de género en Colombia, cuyas actrices se formaron en el TEC (Teatro Experimental de Calí, dirigido por Enrique Buenaventura), así mismo algunas actrices del teatro “La Candelaria” (dirigido por Santiago García) también han desarrollado sus propios proyectos como es el caso de Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro y del festival internacional de mujeres en escena que se celebra anualmente en Bogotá durante el mes de marzo.

trabajar intensamente en la transformación de los esquemas de percepción, las condiciones reales de existencia y la ruptura con los roles de género tradiciones, en medio de condiciones precarias para la creación artística, los pocos espacios y las dificultades propias del contexto sociopolítico y económico.

De esta manera, el quehacer teatral de las mujeres sobrepasa el trabajo exclusivamente artístico, pues en la búsqueda de la apertura de un lugar propio donde tengan cabida sus propuestas estéticas y políticas se promueven espacios de debate, investigaciones, acciones colectivas; en síntesis, las mujeres realizan una búsqueda de acción política como agentes de transformaciones culturales y sociales.

## CAPÍTULO II

### HACER TEATRO COMO MUJERES: EL CASO DEL COLECTIVO *HUITACA*

#### 2.1 El teatro popular

Para definir y caracterizar el teatro popular es necesario partir de los significados adjudicados a lo popular, frente al cual existe un intenso debate referido al espacio, los sujetos, las relaciones y los productos. En síntesis, existen definiciones de lo popular<sup>73</sup> que hacen énfasis en lo consumido masivamente asociado con la manipulación de la cultura (definición del mercado), igualmente la relación de lo popular con las cosas y actividades que “el pueblo” hace o ha hecho incluidas las costumbres y las tradiciones (definición antropológica), y las actividades y formas relacionadas directamente con las condiciones sociales y materiales de determinadas clases sociales incorporadas en tradiciones y prácticas populares, enmarcadas en una lucha cultural contra la hegemonía.

En concordancia con Hall, lo que se debe tener en cuenta al definir lo popular son las tensiones y las oposiciones de clase como principio estructurador, expresadas en una “cultura élite” no popular y dominante y en la “cultura de la periferia” popular. Estas oposiciones no se construyen solo descriptivamente, ya que es necesario considerar los cambios que con el tiempo transforman el contenido de las categorías consideradas populares. Las relaciones de poder entonces dividen, determinan y mantienen estas diferencias.

En este sentido, el teatro popular se ha definido tradicionalmente como expresión de los lugares donde se produce (barrios, salas improvisadas, espacios

---

<sup>73</sup> Stuart Hall, “Notas sobre la reconstrucción de lo «popular»”, en Samuel Ralph ed., *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984. en [www.nombrefalso.com.ar/hacepdf.php?pag=70&pdf=si](http://www.nombrefalso.com.ar/hacepdf.php?pag=70&pdf=si)

públicos, etc.), de los sectores sociales que lo realizan (grupos de teatro no incluidos en los cánones teatrales) o los sectores poblacionales a quienes va dirigido (obrero, campesino, habitantes de barrios periféricos, etc.).

Otro de los aspectos a partir de los cuales se ha definido el teatro popular es su categorización en teatro de propaganda y didáctico<sup>74</sup>; el primero se dirige principalmente a la explicación de un hecho frente al cual se propone enfrentar o participar, asimismo, el teatro popular de propaganda trata temas inmediatos y su objetivo es movilizar al público. Por su parte, el teatro popular didáctico trata problemas más generales ofreciendo siempre una enseñanza, un método que se utiliza para ello es la realización de foros al finalizar las funciones que enriquecen los montajes en constante transformación, en este caso en la búsqueda de coherencia con los sentires, saberes, necesidades e intereses del público.

En general, lo que distingue el teatro popular es la forma como se abordan los temas desde una perspectiva común y compartida, evitando las visiones desde un solo punto de vista personal y confrontando las que han sido históricamente impuestas. Es por ello, que la categoría de popular se otorga por el enfoque y no solo por la puesta en escena de determinados temas, ya que lo importante no es únicamente el tema sino la manera de presentarlo y re-presentarlo, principalmente su correlación con el contexto social, político, económico, cultural en el que se enmarque.

Asimismo, la presencia “del pueblo” no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo, ya que un espectáculo es popular en cuanto asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que en él aparece -las

---

<sup>74</sup> Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva imagen, 1982. pp. 22-32

relaciones sociales de los personajes, etc.- aunque se dé para un solo espectador, aunque se trate de un ensayo ante un solo espectador o en una sala vacía, y aunque su destinatario no sea exclusivamente el pueblo.<sup>75</sup> El teatro popular puede ser presentado tanto para el pueblo como para otros destinatarios, incluso puede tener como público específico el pueblo pero lo hace desde una perspectiva contraria, reflejando la ideología imperante.

Un teatro básicamente popular no en el sentido de alcanzar mayor recepción en el pueblo, sino porque se preocupa por los problemas que conciernen a su público al tiempo que le pide a este público una mayor participación y transforma sus espectáculos en base a esta aportación. La importancia del público es evidente. La obra en sí ya no es lo que importa primordialmente sino lo que ésta aporte.<sup>76</sup>

Este es uno de los puntos más discutidos sobre el teatro popular, ya que se parte de la noción de que si no es un teatro destinado exclusivamente “para el pueblo, con entrada libre” entonces no es teatro popular. Sin embargo, el hecho de cobrar una entrada y hacer funciones en salas especializadas para el público en general, no transforma el carácter popular del teatro presentado; por el contrario, este hecho posibilita que otros sectores de la población tengan la posibilidad de acceder -aunque de manera restringida al mediar el dinero-, a otro tipo de teatro que no sea exclusivamente el comercial o el oficial, y de esta manera puedan participar de una presentación y re-presentación de temas y problemas que no se abordan desde la misma visión reproducida en los medios masivos de información y comunicación.

---

<sup>75</sup> *ibid*, p. 33

<sup>76</sup> Beatriz J. Rizk, *El nuevo teatro Latinoamericano*, Minneapolis: The Prisma Institute, 1987, pp. 41-49, Citada en Luz A. Sonnino, *El espíritu feminista en las obras de dramaturgas latinoamericanas*, en [http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2000/honors/sonnino\\_1990.htm](http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2000/honors/sonnino_1990.htm)

En este sentido, Boal menciona algunas razones que hacen relevante el teatro popular en América Latina<sup>77</sup>: la posibilidad de enfrentar la concepción capitalista de que el arte y las expresiones artísticas deben ser vendidas bajo la lógica consumidor-espectador y la necesidad del reconocimiento de la diversidad de públicos como interlocutores válidos.

Asimismo, el teatro popular tiene una estrecha relación con el teatro político, principalmente con los portes de Bertolt Brecht y su desarrollo de la política en el teatro, y Erwin Piscator y su propuesta del teatro como propaganda política sin demeritar la necesidad del valor estético del mismo.

Por otro lado, además de las formas de abordar los temas, la mayor proliferación posible de los espacios y los públicos, la ruptura con los modelos de producción del arte en el capitalismo, un aspecto igualmente fundamental en el teatro popular es la calidad. Existe una noción generalizada de que al teatro popular no se le puede exigir buena calidad, esto desde una visión periférica de su quehacer y con la certeza de que no es posible contar con los elementos técnicos y profesionales pretendidamente ineludibles, como si a la pobreza económica le correspondiera una pobreza estética que justifica la “mala calidad”, juzgada desde una visión populista y paternalista.

Por el contrario, lo que se observa en el teatro popular es una calidad estética producida desde las falencias económicas a partir de las cuales se propician nuevas propuestas, que constituyen alternativas a los requerimientos técnicos y profesionalizantes de lo considerado hegemónico o canónico. Esto se relaciona con los aportes de la cultura popular en la medida en que no es una contracultura

---

<sup>77</sup> Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas...*, *Ibid*, p. 36



minoritaria y marginal; ni una tradición popular anclada en el pasado y muerta, mero objeto de la nostalgia, de veneración y del cuidadoso archivo de los museos; ni la cultura de masas, uniforme, pasiva, obediente y reproductora, sino aquello que ellos consideran la siempre vigente creatividad, “efímera y obstinada”, de la cultura de todos los días entendida específicamente como práctica cotidiana de las mayorías anónimas, que pueden leerse también como consumidores o dominados: el espacio de libertad creado por las tácticas populares de micro resistencia y apropiación, dentro de los abarcadores márgenes del orden dominante.<sup>78</sup>

Entonces, el teatro popular se caracteriza además de lo anteriormente mencionado, por la incorporación de nuevos métodos de trabajo como la creación colectiva, que constituye una alternativa al teatro de autor legitimado por el canon artístico; igualmente es una actividad cultural ligada con el pensamiento y la acción política, que posibilita un acceso a los productos culturales en un sentido amplio de democratización de la cultura. El teatro popular es un teatro crítico, reflexivo y solidario.

## **2.2 HUITACA: un colectivo de teatro popular feminista**

El colectivo *HUITACA* surge en 1993 como una organización constituida por mujeres jóvenes de la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá. Este proceso fue promovido por la organización no gubernamental feminista Diálogo Mujer que impulsaba el liderazgo, organización y empoderamiento de las mujeres en esta localidad quienes, en respuesta a las demandas de las líderes de Ciudad Bolívar, promueven un proceso con las jóvenes que buscaba generar alternativas frente

---

<sup>78</sup> Oscar Blanco y otros, *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 76-77

aumento del embarazo y el madresolterismo; para ello se invita a un taller de títeres en el cual se crearía una obra relacionada con la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América.

Este proceso inicia con el apoyo de “Hilos Mágicos”, asociación especialista en marionetas o títeres articulados. Además de la creación colectiva de los muñecos y el libreto, se desarrolla un espacio de formación referido principalmente a la situación de discriminación y subordinación de la mujer, así como reflexiones frente a la autoestima y autonomía en base a la identidad que unía a las mujeres como jóvenes de Ciudad Bolívar. Concluida esta capacitación que abarcó elementos no solo de formación artística sino política, se conformó un grupo de siete jóvenes quienes se constituyeron inicialmente en el “Colectivo de Titiriteras de Ciudad Bolívar *HUITACA*”.

El nombre *Huitaca* hace referencia a la Leyenda Chibcha que narra la historia de:

Una mujer nativa vivaracha, alegre y rumbera que gustaba de la noche y la chicha, bebida sagrada; sin embargo esto no era del agrado ni de los hombres ni de *Bochica*, pues según ellos, esta mujer distorsionaba el orden y mal enseñaba a las otras mujeres. Así fue como un día el gran sabio con su poder mágico quiso castigarla para escarmentar a la tribu, convirtiéndola en lechuza sin imaginarse que con esto le daría la oportunidad de volverse la luna, pues para sentirse libre esta mujer, aprovechó que siendo un ave podía volar alto llegando a iluminar el cielo de la noche que tanto la había enamorado.<sup>79</sup>

Con la idea de proyectarse como “mujeres dinámicas y alegres luchando por sus ideales”, *Huitaca* se consolida en sus inicios como expresión organizativa de las mujeres jóvenes de la localidad, cuyo objetivo era promover tanto la valoración de

---

<sup>79</sup> Sol Suleydy Gaitán, *Colectivo de titiriteras de Ciudad Bolívar Huitaca...*, *ibid*, p. 12

las mujeres a nivel artístico como la re-creación de la situación que implicaba su condición y posición de género en el entorno local.

Por ello, además de introducir en la localidad los títeres, *Huitaca* se propuso desde un principio visibilizar a través de éstos historias y sucesos que “a las mujeres les ha tocado enfrentar” para llevar mensajes que sensibilizaran, cuestionaran y promovieran reflexiones y propuestas desde una lectura de género. Con ese fin, se trabajaba sobre la caracterización caricaturesca de los personajes según estereotipos, valores, antivalores, actitudes, situaciones conflictivas, comportamientos, etc., por ejemplo la sumisión, el encierro, la victimización, el maltrato, el acoso, el liderazgo, entre otros.<sup>80</sup> En general, todos los temas, el tratamiento de los personajes, el lenguaje, las historias se construían de tal manera que referenciaran de manera crítica y propositiva la situación de las mujeres.

En este quehacer se encontraban mujeres jóvenes motivadas por diversos intereses -incluidos los económicos-, y por la expectativa de lograr desarrollar o afianzar aptitudes artísticas, también para mejorar su autoestima y autonomía como mujeres en la comunidad, así como otras se unían al grupo por relaciones afectivas o familiares. Sin embargo, “en el fondo todos los intereses se compenetraban en la búsqueda, a través del arte y la lúdica, de libertad y seguridad para sí mismas puesto que por el hecho de ser mujeres eran pocas las posibilidades de salir de su ámbito familiar y escolar”.<sup>81</sup>

En este recorrido inicial el colectivo manifiesta que se “estrelló” con públicos -principalmente los conformados por sectores socio-económicos altos o mayoritariamente hombres-, que hicieron críticas muy duras a los montajes, para

---

<sup>80</sup> *Op. Cit.*, p. 13

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 14

*Huitaca* esto responde a que dichos públicos se sentían cuestionados por las obras, en la medida en que éstas presentaban una posición bastante crítica frente a la discriminación y subordinación de las mujeres.

Este tipo de confrontaciones generaban crisis, decepciones y frustraciones en el grupo, las cuales correspondían a la inmadurez política que con el tiempo se fue convirtiendo en una postura más clara y “arriesgada”, ya que estas confrontaciones propiciaron el reconocimiento de las implicaciones que conlleva presentar propuestas artísticas que cuestionan directamente la ideología patriarcal imperante, mas aún cuando -en el caso de los títeres- se generalizaba su presentación como mera diversión.

Es así como el colectivo empieza a cuestionarse su función en la comunidad, preguntas como si *Huitaca* estaba promoviendo nuevos liderazgos femeninos juveniles, si estaba dinamizando transformaciones culturales y socio-políticas, si con su accionar estaba movilizando opinión e incidiendo en la localidad, o si sólo se había quedado en agradar a los públicos que les observaba y/o contrataba<sup>82</sup>, llevó al colectivo a repensar los aprendizajes que les proporcionaba su quehacer y a ampliar su participación en otros escenarios.

A partir de estas preguntas *Huitaca* busca otros espacios de encuentro y presentación de sus montajes, como “colectivo de titiriteras de Ciudad Bolívar” empieza a participar con sus propuestas artísticas en eventos y conmemoraciones como el 8 de marzo (Día de la mujer), o el 25 de noviembre (Día de la no violencia contra las mujeres); de esta manera va logrando reconocimiento, particularmente del movimiento social de mujeres.

---

<sup>82</sup> *Op. Cit.* p. 17

En adelante *Huitaca* empieza a ampliar sus espacios de participación y su propuesta artística empieza a ser valorada y reconocida en otros ámbitos. Producto de ello es la participación de una de sus integrantes en la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer realizada en Beijing, en 1995, la cual significó un gran cambio tanto para sus vidas como para la misma organización en términos de incidencia y acción. Desde entonces el colectivo se integrará a la dinámica del movimiento social de mujeres en el país, del que se hablará más adelante.

Otro aspecto importante de resaltar en la historia del colectivo *Huitaca* es el momento en el que empieza a asumir una postura feminista, ésta deviene del proceso de formación política que se adelantaba a la par con la creación y presentación de los montajes y de la incipiente incursión en el movimiento social de mujeres. Las integrantes del colectivo ven la necesidad de empezar a consolidar una postura que fuera más allá de “asumir un cuerpo de mujer”, desde la cual se había trabajado inicialmente, en particular la pregunta por la construcción de la identidad como mujeres jóvenes; este punto de partida se alimenta de los análisis sobre las propuestas feministas y sobre los contenidos y movilizaciones feministas en las cuales empezaban a incursionar.<sup>83</sup>

Las integrantes del colectivo *Huitaca* comprenden que sus propuestas y apuestas tenían una estrecha relación con los planteamientos del feminismo, incluso, justamente era el feminismo el que le daba contenido y sentido a su quehacer artístico y político, pues éste permitía comprender la subordinación, exclusión y discriminación histórica de las mujeres, que el colectivo pretendía enfrentar promoviendo su cuestionamiento en sus propuestas artísticas. A esta claridad se le

---

<sup>83</sup> *Op. Cit.*, p. 20

suma un matiz: el feminismo desde el que *Huitaca* se movilizaba era un feminismo popular, con una visión particular desde las jóvenes.

Partir del feminismo como una revolución también de la vida cotidiana, permitió que se evidenciara cómo la vida de cada una de las integrantes de *Huitaca* se iba transformado, cómo el quehacer artístico, organizativo y político había significado y re-significaba la vida de cada una de estas jóvenes, pues justamente el feminismo implicaba asumir en la vida cotidiana transformaciones, dentro de las cuales el colectivo resalta “la autonomía frente a los varones y las familias”.<sup>84</sup>

Otra de las maneras como *Huitaca* asumía el feminismo, se refleja en la definición que habían tomado como colectivo de: “equilibrar el ámbito de la casa o espacio privado con el ámbito público o de autonomía en la comunidad, buscando a través de su accionar socio-político reconocimiento y visibilidad”<sup>85</sup>; propósito que les era cada día más problemático, ya que sus vivencias personales les recordaban lo difícil que era la transformación del sistema, cuando las mujeres tenían también interiorizada la cultura patriarcal y “terminaban derrotadas por ella”:

Estoy cansada de ir contra la corriente, cansada de luchar por intereses que no a todas las mujeres les importa, cansada de enfrentarme una y otra vez a los modelos o estereotipos de la política tradicional donde el que grita, trampea, calla, miente, entre otras más, es el que gana.<sup>86</sup>

El hecho de tener que enfrentar estas dificultades, les permitió con el tiempo a las integrantes del colectivo ir ganando mayor seguridad consigo mismas y con el trabajo en la comunidad, en la insistencia de no repetir o sostener situaciones que

---

<sup>84</sup> *Op. Cit.*, p. 22

<sup>85</sup> *Op. Cit.*, P. 24

<sup>86</sup> Entrevista a Maritza Gaitán, citada en Sol Suleydy Gaitán, *Colectivo de titiriteras de Ciudad Bolívar Huitaca...*, *ibid*, p. 24

fueran en contra de los derechos de las mujeres: “no podíamos continuar esperando que el destino por sí sólo cambiara para beneficio nuestro. Era el momento de asumir que nosotras debíamos por sí mismas transformar nuestras vidas, nuestras percepciones y actitudes y por ende, nuestras relaciones”.<sup>87</sup>

Por todo ello, Sol Suleidy<sup>88</sup> afirma que la práctica que se ha desarrollado en *Huitaca* a través del tiempo se ha concentrado especialmente en concientizar y promover actitudes de crítica interna tanto dentro de sí mismas como de las jóvenes que han sido sujetas de su accionar, a partir de la comunicación intra e interpersonal como parte esencial de la construcción de la subjetividad femenina individual y colectiva, que reconoce e interpreta necesidades prácticas o de sobrevivencia y los intereses estratégicos o de posición, tal cual lo plantea la lectura que del feminismo ha hecho el grupo.

Ésta práctica se ha dado con diferentes matices y énfasis en los catorce años de trabajo del colectivo, por el que han pasado un promedio de 30 mujeres jóvenes. En esta interrelación entre lo organizativo, político y artístico, la práctica artística ha se ha renovado y ampliado de los títeres -y sus diferentes técnicas- al teatro, con algunas incursiones en la danza; asimismo, la dinámica organizativa ha potencializado liderazgos muy valiosos tanto para el grupo como para su articulación con el movimiento social de mujeres.

### **2.2.1 Relación con el movimiento social de mujeres: entre el arte, la política y la organización no gubernamental.**

---

<sup>87</sup> Sol Suleidy Gaitán, *Ibid*, p. 26

<sup>88</sup> Sol Suleidy es la única integrante de *Huitaca* que permanece en el grupo desde su fundación, *Ibid*, p.27

En la historia de *Huitaca* se pueden diferenciar dos momentos: en el primero había una dedicación exclusiva al aprendizaje de los títeres, que conllevaba un proceso de reflexión y formación política para cada montaje -hoy en día ampliado al teatro-; el segundo, donde la participación e incidencia tanto en espacios y redes del movimiento social de mujeres como de la localidad, se había tornado totalmente prioritario. El grupo, tal y como ellas lo expresan, no podía quedarse solamente de un lado o del otro:

Las Huitacas ubicaron la necesidad de plantear como directriz de su accionar los dos aspectos en equilibrio, es decir, una línea artístico cultural que les permitiera -como estrategia- sensibilizar y cuestionar, y otra segunda línea de participación e incidencia que les posibilitara posicionar y movilizar sus apuestas colectivas en espacios o ámbitos de interés para sí mismas y para las jóvenes por quienes dinamizaban todo su actuar.<sup>89</sup>

Inicialmente la participación de *Huitaca* en el movimiento social de mujeres estaba reducida a la presentación de sus montajes en los diferentes eventos promovidos por éste, allí se le consideraba al grupo como “la niñas de Ciudad Bolívar que hacen títeres”<sup>90</sup>, no como un colectivo feminista que también hacía parte de las otras expresiones del movimiento de mujeres.

Esta visión corresponde a dos hechos: por un lado la participación de mujeres jóvenes y por otro, la participación política de las mujeres líderes de sectores populares. Por estas particularidades que caracterizan al colectivo *Huitaca*, no era reconocido más allá de lo artístico, pues existía y existe una dificultad -por parte de las representantes profesionales y clase media que lideran el movimiento- para

---

<sup>89</sup> *Op. Cit*, p. 27

<sup>90</sup> Conversación con Gisella Gaitán, integrante del colectivo *Huitaca*, julio 2007.



reconocer a las jóvenes con interlocutoras válidas, más aún si provienen de sectores populares sin “formación profesional”.

No obstante, el colectivo se fue abriendo paso y ganando reconocimiento no solo artístico sino político, gracias a su participación en espacios como: la Campaña “Dar una voz a los niños” que tenía como fin incentivar el protagonismo juvenil e infantil en el país, coordinada por *Terre des Hommes*, el Colectivo Post-Beijing de seguimiento a la Plataforma de Acción Mundial en donde *Huitaca* participa dinamizando el tema niña-mujer-jóven, establecido como una prioridad del movimiento de mujeres en Colombia, asimismo, en su momento el colectivo es co-fundador del “Movimiento Nacional Mujeres Autoras Actoras de Paz – MAAP”, y participa activamente en las “vigilias de mujeres por la vida y por la paz” que MAAP coordinara en Bogotá con proyección nacional, posteriormente dinamiza el sector joven de la Iniciativa de mujeres colombianas por la paz -IMP-.<sup>91</sup>

Es así como, *Huitaca* logra empezar a conocer e identificar la dinámica del movimiento social de mujeres en el país y se articula como expresión de mujeres jóvenes, hecho que amplía y diversifica dicho movimiento. De esta manera, como ellas mismas lo refieren: “nos dimos cuenta de que no estábamos solas, de que no éramos las únicas en el mundo que teníamos que enfrentar miles de situaciones negativas de discriminación y exclusión por el hecho de ser mujeres”.<sup>92</sup>

Esta articulación con el movimiento social de mujeres, refuerza la idea de seguir trabajando por medio de las expresiones artísticas para que la situación de las mujeres, entre ellas las de Ciudad Bolívar, se transforme positivamente hacia condiciones de vida más equitativas y autónomas

---

<sup>91</sup> Sol Suleydy Gaitán, *ibid*, p. 21

<sup>92</sup> Op. Cit., p. 17

Para lograrlo necesitaban de acciones más colectivas que generaran mayor impacto acorde a su posición y movilización política, es decir, propuestas de transformación cultural y social en y desde la comunidad como iniciativas de formación, sensibilización, protesta y presión que el Movimiento de Mujeres desde sus coordinaciones les brindaba la posibilidad de impulsar y que llegaron a concretizar con su participación como jóvenes en encuentros, foros, debates, pronunciamientos y marchas.<sup>93</sup>

Las acciones en las cuales *Huitaca* participaba, tenían una retroalimentación en el colectivo y aportaban a su propuesta política, adecuando no solo sus planteamientos sino todo su accionar, en la búsqueda de mayor protagonismo y movilización al ser parte del movimiento social de mujeres. Sin embargo, como analiza Sol Suleydy<sup>94</sup>, la falta de recursos para sostener el alquiler de la sede, la falta de tiempo por las necesidades de sobrevivencia y el sentimiento de rechazo y marginalidad del que eran sujetas por parte de algunas de las mujeres feministas debido, como se ha mencionado, a su condición generacional y proveniencia de un sector popular que supuestamente les hacía menos “creíble su posición feminista”, fue reduciendo con el tiempo la participación del colectivo en el movimiento de mujeres a una sola delegada, sin interés de las demás compañeras.

El equilibrio que se intentó construir durante este proceso no fue posible, ya que el desarrollo artístico del grupo se vio relegado por la militancia política, pues aunque para el colectivo lo que hacía a nivel artístico era la expresión de su desarrollo organizativo y político, la forma de movilizar su propuesta política, la participación política subsumió la participación artística ya que ésta no encontraba espacios constantes sino esporádicos, con carácter de “actividad lúdica” y no política.

---

<sup>93</sup> *Op. Cit.*, p. 18

<sup>94</sup> *Op. Cit.*, 60

A ello se le suman las responsabilidades que absorbían a *Huitaca*, entre ellas la conformación de una red de mujeres jóvenes feministas junto con Mavyp (Mujeres Artistas por la Vida y por la Paz), asumida con el propósito de tener mejor incidencia y movilización, que “posibilitara a nivel distrital y nacional incitar transformaciones desde el feminismo como postura política integral en equilibrio con la cultura y la realidad colombiana”. Asimismo, el objetivo de participar activamente en la localidad también se vio relegado por un activismo de carácter distrital.<sup>95</sup>

Un hecho que cierra este ciclo iniciado en 1993 que corresponde a la fundación del colectivo *Huitaca*, fue la influencia ejercida para que se formalizara como asociación, es decir, se constituyera como organización no gubernamental. Se optó por este “reconocimiento jurídico” como alternativa a las dificultades que se le presentaba respecto a la gestión y contratación para su sostenibilidad y proyección, producto de la informalidad o “ilegalidad organizativa”, decisión que se tomó con “temor y sin la suficiente preparación administrativa”<sup>96</sup>.

Hoy en día se evalúa que este hecho en realidad no ha repercutido en mayores oportunidades de financiación para el sostenimiento de *Huitaca*, ya que su accionar responde más a la dinámica de una organización social de base, que a una organización no gubernamental. El colectivo ha contado con diferentes fuentes de financiación, las cuales no han estado necesariamente supeditadas al “reconocimiento jurídico”, incluso éste ha traído dificultades a nivel de las contrataciones y del pago de impuesto que ello implica.

Por el contrario, *Huitaca* ha fortalecido su sostenibilidad con propuestas de formación e intercambio propiciadas por el reconocimiento de su propuesta política

---

<sup>95</sup> *Op. Cit.*, p. 25

<sup>96</sup> *Op. Cit.*

en ámbitos comunitarios y de base, que ha llevado al colectivo a participar en diferentes festivales, encuentros entre las localidades y más recientemente en el festival del “mujeres en escena”<sup>97</sup>. Sus montajes han sido presentados en diferentes espacios: salones comunitarios, salas de teatro, colegios, universidades, eventos y plazas públicas.

### **2.2.2 El proceso actual de *Huitaca***

Durante el camino recorrido por el colectivo *Huitaca* han sido múltiples las confrontaciones, decisiones y aprendizajes que se han dado no solo a nivel individual sino colectivo. Todo ello configura el quehacer actual de *Huitaca*, que ya no es únicamente un colectivo de titiriteras de Ciudad Bolívar, sino que se encuentra conformado por mujeres jóvenes de la ciudad que, al conocer la propuesta de *Huitaca*, deciden sumarse a esta apuesta que ha ampliado su quehacer al teatro.

Igualmente, hoy en día *Huitaca* desarrolla procesos de formación, no solo en la elaboración de títeres y creación de montajes, sino también en la formación política y producción de materiales pedagógicos, con un especial énfasis en los derechos sexuales y reproductivos y el derecho de las mujeres a una vida libre de violencias.<sup>98</sup>

Una de las búsquedas constantes de *Huitaca* ha sido la necesidad de afianzar y asegurar la relación entre el proceso organizativo, el desarrollo artístico y la apuesta política feminista, en un trabajo popular de base en la localidad. En este sentido, el quehacer artístico se ha convertido en el punto articulador que configura la propuesta política feminista del grupo y lo fortalece organizativamente.

---

<sup>97</sup> El festival de mujeres en escena es realizado cada año por la Corporación Colombiana de Teatro en el mes de marzo. En este festival participan principalmente grupos de teatro de mujeres, de género y feministas.

<sup>98</sup> Documento interno de planeación del colectivo *Huitaca*.

En particular, el trabajo con el teatro ha implicado una reflexión colectiva sobre los montajes realizados, el proceso creativo, artístico y político de *Huitaca*, a partir del cual se ha reconocido que todo lo que implica el montaje de una obra es la escuela del colectivo, es decir, la manera como se aprende directamente en la práctica el quehacer del arte escénico.

Asimismo, ha sido constante la pregunta por la relación de la política feminista con el trabajo artístico. *Huitaca* no cree en el arte por el arte, por ello opta por las expresiones artísticas, específicamente el teatro y los títeres, como propuestas pertinentes para un ejercicio y una noción distinta de la política, y no la política en abstracto, sino la apuesta feminista de hacer un mundo distinto donde las personas - sin importar su género- puedan ser en libertad, no en lo discursivo sino en las prácticas cotidianas, en la vida misma.<sup>99</sup>

Por ello, *Huitaca* trabaja por no hacer simplemente un teatro panfletario o de denuncia, para lo cual propone potencializar la política feminista, como un aporte que construya una lectura alternativa a la dominante, que incluso ha impregnado el arte generando cánones que reproducen la cultura patriarcal.

De allí que el quehacer teatral de *Huitaca* busca visibilizar a las mujeres de otra manera, a partir de re-presentaciones en las cuales es posible observar lo que ha sido invisibilizado, mostrando de esta manera otras miradas sobre la realidad, lo que constituye una confrontación con la ideología patriarcal imperante que ha puesto a las mujeres en lugares de exclusión.

El colectivo considera que el teatro es una manera de hacer política, ya que con los diversos elementos dramaturgicos es posible presentar y re-presentar

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

espacios, roles, valores, relaciones, actitudes, acciones, etc., contrapuestas a las que se ven en la vida cotidiana reglamentadas por el patriarcado; es por ello que el teatro que hace *Huitaca* es un teatro para construir y para transformar, y no simplemente para ser oportunistas con un tema sin ningún compromiso real.

En *Huitaca* está siempre presente la pregunta por el sentido de la práctica artística del colectivo, por ello su trabajo incluye búsquedas en el teatro de mujeres, en el feminista y en el de género, reconociéndolo como un movimiento; guiadas por preguntas como ¿de qué manera se construye una dramaturgia propia?, se buscan las representaciones de “lo femenino”, o de los temas relacionados tradicionalmente con las mujeres, o de las mismas como protagonistas de sus propias historias, y no diluidas en lo generalizado.

Con dificultad se buscan sentidos, interpretaciones y propuestas donde puedan de cierta manera identificar su apuesta; el ejercicio es muy valioso en la medida en que se enfrentan a la lectura de textos dramáticos, haciendo no una lectura ingenua, sino por el contrario interesada. En este sentido, la experiencia les dice justamente que tienen que recorrer un camino donde puedan ir cosechando, desechando, creando, asumiendo, destruyendo, proyectando, consolidando su quehacer, dando pasos en metodologías de trabajo como las adaptaciones y las creaciones colectivas.

En general las obras del colectivo *Huitaca*, tanto de títeres como de teatro, han sido de creación colectiva.

Este método de trabajo representa el salto cualitativo más importante con respecto al alcance y a la permanencia de las actividades teatrales de mujeres en los países andinos. Las experiencias de años, las exigencias y discusiones en estos procesos de trabajo contribuyen decididamente a que las mujeres sean más respetadas como

personalidades creativas en el teatro actual. Por su parte han ganado confianza en sus capacidades creativas.<sup>100</sup>

Este método fue asumido desde un principio por su pertinencia en cuanto a la necesidad de construir textos propios sobre las temáticas de interés del colectivo, sobre la particular lectura y perspectiva desde donde se había optado por abordarlas, en la medida en que sus obras tratan temas que no corresponden a los presentados por el teatro tradicional, de allí la necesidad de construir colectivamente los textos dramáticos.

En estos ejercicios el papel de las personas que han acompañado el proceso en su calidad no solo de directores sino de profesores, ha sido fundamental y central ya que, como se mencionó anteriormente, las integrantes del colectivo no tienen una formación profesional en artes escénicas y por ello los montajes constituyen su escuela de formación y creación artística.

En síntesis, sin la necesidad de ser un grupo “profesional” dedicado exclusivamente al teatro, *Huitaca* agencia un teatro de carácter popular con un enfoque feminista que le otorga un significado al quehacer teatral de las mujeres, así como re-significa la vida tanto de las mujeres que conforman y ha conformado el colectivo, como de las personas que tienen la oportunidad de compartir la creación de *Huitaca*, así el teatro se convierte en participación política y agencia cultural.

---

<sup>100</sup> Max Meier, “Las mujeres en el quehacer teatral del área andina”, en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos...*, *Ibid*, p. 185

## CAPÍTULO III

### ROMPIENDO HÁBITOS EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL

#### 3.1 Construcción del instrumento de análisis.

El análisis realizado de las obras del colectivo *Huitaca* que contiene el presente capítulo, parte del planteamiento de Fernando de Toro<sup>101</sup> en cuanto a que el problema fundamental al que siempre nos hemos enfrentado es que el teatro no es solamente texto o espectáculo, más bien es las dos cosas a la vez, por ello, puede ser estudiado como texto literario, como fue el caso hasta la llegada de la semiótica del teatro (y como aún es el caso), o bien puede estudiarse el hacer espectacular, es decir, la organización y el funcionamiento del signo en el espectáculo en sus diferentes niveles: personajes, escenografía, diálogo, espacio escénico, etc.

Como afirma De Toro, cuando analizamos una obra de teatro nos encontramos frente a un objeto “policódigo” cuyas sustancias de la expresión son diversas y cada una de ellas de distinta procedencia y por lo tanto con un cierto número de convenciones y códigos dispares en cada caso, es más, éstas convenciones y códigos ya entran en el espectáculo con una determinación socio-cultural.

En este sentido, otro aspecto de la propuesta de De Toro que se aplicó en este estudio es la noción de la socio-semiótica<sup>102</sup>, que consiste en vincular el texto a su contexto social, esto es, establecer una conexión entre producción textual y la

---

<sup>101</sup> Fernando de Toro, “Hacia una nueva teatrología”, en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 14, 16

<sup>102</sup> Fernando de Toro, “Hacia una socio-semiótica del teatro”, en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro...*, *Ibid*, p. 25



sociedad donde este texto es producido. Un análisis del nivel formal explica como un texto dado se organiza, pero no explica cómo emerge el texto en un espacio y tiempo concretos y tampoco cómo el texto espectacular refiere a una realidad dada. Así, uno de los puntos fundamentales de una efectiva socio-semiótica sería el establecer cómo el texto se vincula y refiere a la sociedad.

En concordancia con estas propuestas teóricas se realizó el análisis de dos obras del colectivo *Huitaca: Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros yLa denuncia*; para ello se construyó un instrumento de análisis en el cual se tuvieron en cuenta además de las propuestas de Fernando de Toro, las de Patrice Pavis y las de Pilar Restrepo<sup>103</sup>. A continuación se presenta el instrumento de análisis utilizado, con una referencia al contenido de cada aspecto:

1. *Contexto en el que se desarrolla la creación de la obra*: en este aspecto se hace una referencia a la situación que provocó la creación de la obra, poniéndola en contexto.
2. *El pre-texto*: retoma la relación con otros “textos” del contexto social: políticos, económicos, literarios, otros textos dramáticos, situaciones vividas, etc., que están presentes en la obra y que constituyen el punto de partida para su creación.
3. *La fábula*: se refiere a la historia que nos cuenta la obra y proporciona la clave de la dramaturgia, así como revela cómo la puesta en escena está anclada en el espacio-tiempo, sometida a elecciones dramáticas. La fábula se construye a partir de una serie de acciones físicas, estas acciones siempre están formadas por

---

<sup>103</sup> Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós, 2000  
Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres*, Cali, Teatro La Máscara, 1998, pp. 159-228  
Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

un agente (el sujeto que actúa), una intención, el mundo posible donde tiene lugar, el movimiento (a donde se dirige), su causa y su objetivo último.<sup>104</sup>

**4. *Construcción del texto dramático:*** se menciona como fue el proceso de creación colectiva del texto dramático hasta obtener la obra que se montó.

**5. *El texto puesto en escena:*** este aspecto se refiere al proceso de montaje de la obra, posterior a la creación colectiva del texto.

**6. *El género del texto dramático según la puesta en escena:*** indica cuál es el género dramático utilizado en la obra y su relación con la re-presentación.

**7. *Los personajes y su construcción:*** este aspecto narra el proceso de construcción de personajes, la forma como fueron decididos, caracterizados e intencionados.

**8. *Relación texto/cuerpo:*** se refiere a la kinesis y proxemia, es decir, a la lectura a través de los movimientos, interacciones físicas y gestos, de las relaciones entre los personajes, asimismo, la relación de las expresiones corporales en cada uno con el texto espectacular.

**9. *Escenografía y manejo del espacio escénico:*** se refiere a la especialización, a las concepciones del espacio, las formas de llenarlo, es el objeto teatral y su mutación como signo que demarca las prácticas espaciales<sup>105</sup> con la ayuda de objetos.

**10. *La utilidad simbólica y pragmática de los objetos:*** sentidos y signos de los objetos utilizados en la obra, que no son las cosas en si sino indicios o maneras de referir el mundo.

**11. *Vestuario y maquillaje:*** es la relación del vestuario y el maquillaje utilizado en la obra y su relación con la re-presentación y la caracterización de los personajes.

---

<sup>104</sup> Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos...*, *Ibid*, p. 256

<sup>105</sup> Fernando de Toro, "Hacia una nueva teatrología...", *Ibid*, p. 18

**12. *Luces*:** los vínculos de la iluminación con la re-presentación y sus efectos sobre la obra.

**13. *Música*:** la relación de la música utilizada con la fábula, tanto temas específicos como géneros, en particular los momentos en los que interviene y sus consecuencias en la representación.

**catorce. *Qué se presenta y qué se re-presenta*:** es la relación de la forma con el contenido, la manera como se encarnan los conflictos re-presentados para que haya una presentación veraz del problema tratado.

**15. *La propuesta política de la obra*:** en palabras de Fernando de Toro es el “ideotexto”<sup>106</sup>, se refiere a una práctica ideológica precisa, que está diseminada conciente o inconcientemente en todo el texto. La ideología presente en el texto es una ideología de la ideología, pues pre-existe en la lengua, en las convenciones sociales, en los códigos de comportamiento, etc., se presenta no solo en los contenidos sino también en la forma. En ese sentido, cualquier texto es ideológico, incluso los que van en contra de la ideología dominante.

### **3.2 Análisis de las obras de *Huitaca*.**

#### **3.2.1 *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros***

A continuación la numeración que precede a cada título corresponde con la hecha en el modelo de análisis citado.

##### **1. Contexto en el que se desarrolla la creación de la obra**

En el 2004 el colectivo *Huitaca* tiene la oportunidad de trabajar con la escuela de formación artística Creando Futuro, con el apoyo del Fondo de Cultura de la

---

<sup>106</sup> Fernando de Toro, “Hacia una socio-semiótica del teatro...”, *Ibid*, pp. 27-28

Alcaldía Local de Ciudad Bolívar. En este proceso se trabaja en la creación teatral que conjuga horas de formación actoral y creación escénica configurando un espacio de formación en el área de Teatro, articulado a la necesidad de mantener la identidad del grupo gestada durante los once años de trabajo que se habían recorrido hasta ese momento. De este proceso surge la construcción colectiva de la obra de teatro *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros*, realizada entre cinco mujeres del grupo y la maestra de teatro Adelaida Corredor, quien dirige hasta hoy este montaje.<sup>107</sup>

Esta obra tiene un significado especial tanto para el colectivo como para sus integrantes, como ellas mismas lo refieren:

El montaje de Troya significó mucho porque hasta el momento no habíamos tenido un trabajo bien hecho, porque siempre habíamos hecho teatro desde lo que nosotras creíamos, considerábamos y sentíamos... cuando llega la profesora nos pone a trabajar con ritmo y exigencias, nos cambia todo el contexto de nuestro teatro muy dramático y “panfletado”, a un teatro mejor elaborado, eso es superación también del grupo [...] también nos generó mucha unión al grupo, porque *Aquí fue Troya* nos fortaleció como grupo artístico... me siento muy orgullosa al hablar de esta obra, es algo que ya es de *Huitaca*.<sup>108</sup>

Lo otro que nos deja Troya es que por medio de esta obra por primera vez estuvimos en escenarios que son para el teatro porque nosotras antes nos habíamos presentado mucho era en los espacios comunitarios, en escuelas, en salones comunales, incluso en la calle, pero esos espacios de teatro que a veces los veíamos como tan ajenos, como que eran de la rosca o de la élite y nosotras creíamos que no teníamos como posibilidad de llegar a eso y Troya nos lo permite, ver espacios como “la Gilberto” llena fue otra experiencia, también las oportunidades cuando presentamos la obra en espacios de teatro comunitario fuera de Bogotá. Lo otro es que también la gente en la localidad de Ciudad Bolívar sabía que Huitaca hacía teatro y todo pero el teatro panfletario y los títeres y demás, y para nosotras y para los que hacen teatro en la localidad fue muy sorprendente vernos esta otra apuesta y nos lo decían: “ustedes pegaron un salto cualitativo grandísimo”, osea, Huitaca antes de Troya era una cosa y después de Troya es otra, es más, hay gente que ahora nos

---

<sup>107</sup> La sistematización del proceso de construcción de la obra *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* se encuentra recogida en Diana Gómez, “*Aquí fue Troya*” mujeres, teatro y agencia cultural”, en Tabula Rasa. No.5: pp. 193-208, julio-diciembre 2006, Bogotá. [www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero\\_cinco/gomez.pdf](http://www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero_cinco/gomez.pdf).

<sup>108</sup> Conversación con Gisella Gaitán, integrante del colectivo *Huitaca*, julio 2007.

ve y nos pregunta: en que están, qué están montando?, como que hay ya mayor expectativa que antes no era como muy evidente.<sup>109</sup>

Troya es la obra que más me ha gustado, en cierto modo siento que es la obra donde más he aprendido cosas porque yo era muy niña y ese proceso me aportó como personaje y para el grupo, el poder pasar de la época griega al contexto actual, saber qué pensaban las mujeres poder ver las problemáticas de las mujeres. Pienso que fue la obra que nos hizo reconocer más al grupo y también nosotras conocer muchas más cosas, hay fue donde empecé a conocer muchas cosas de lo que era el teatro, hay fue donde en realidad empezamos el proceso que es como asumir que queremos tomar el rol artístico más con percepciones de nosotras y como tratar de dar una solución con crítica, eso fue lo que más aportó.<sup>110</sup>

## 2. El pre-texto.

Desde el inicio del proceso se decidió que la obra debería problematizar la situación de las mujeres colombianas en medio del conflicto armado que vive el país, elección que permitió, de la mano de la exploración de los dolores y las situaciones que vivían los personajes femeninos de las obras leídas por el grupo, seleccionar cinco personajes femeninos de la tragedia griega: Penélope, Clitemnestra, Antígona, Electra y Cassandra.

En torno a esa indagación por los dolores de estas mujeres se fue debatiendo la forma como han sido vistas a lo largo de la historia las mujeres, su papel como reproductoras de ordenes patriarcales, su posición frente a la guerra, las relaciones entre madre e hija, las diversas construcciones de género, las rivalidades que cruzan el relacionamiento de las mujeres, así se fue conociendo y apropiando cada uno de los personajes desde la exploración del dolor que acompañaba a cada mujer representada en ellos.

Este proceso significó para las actrices lo siguiente:

---

<sup>109</sup> Conversación con Sol Suleydy Gaitán, integrante fundadora del colectivo *Huitaca*, julio de 2007.

<sup>110</sup> Conversación con Jazmín Ramirez, integrante del colectivo *Huitaca*, julio de 2007.

Me ha generado conocimiento y apropiación de lo que trabaja el grupo como tal, porque por medio de este montaje se ha generado apropiación de los personajes y como es contexto de la guerra entonces también nos apropiamos más de lo que está viviendo Colombia, entonces uno empieza a mirar y analizar y a comparar con la obra. Entonces pienso que eso nos da conocimiento.<sup>111</sup>

Ya a nivel personal, el tema de las mujeres trae a colación lo que vivieron las mujeres de esas historias, esos dolores, y como en este momento uno sigue viviendo esas mismas historias en diferentes contextos pero igual [...]

En el caso mío el choque que yo tuve con el personaje, yo nunca me imagine que iba a hacer a Penélope, no quería hacer Penélope, sino que las circunstancias se dieron y terminé asumiéndola desde otra postura, al principio fue un choque porque esa mujer ahí esperando qué... entonces como que me permitió eso, entender porque uno se queda como en el juzgar, hay entonces usted porque, usted porque no hace... y uno no se detiene a mirarse a si mismo, entonces Penélope es muy construida desde esa reflexión: bueno por qué ellas actúan así, cuáles son los dolores que las hacen actuar así, qué es lo que han vivido y creo que eso también obviamente me ha generado reflexiones desde mi, yo por qué actuó o por qué dejo de actuar también, y más en el tema de la guerra y la paz.<sup>112</sup>

### 3. La fábula.

*Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* se desarrolla en una noche de estado de sitio o de conmoción interna en la casa de Penélope Chicuzaque ubicada en un barrio periférico de cualquier ciudad de Colombia, lugar de encuentro de cuatro mujeres que huyen perseguidas por su familia, amenazadas y juzgadas por la sociedad.

Penélope en su hogar está tejiendo un lazo/trenza muy largo con sus cabellos “para traerlos desde donde estén” a su esposo y a su hijo -recuerda el mito de Ariadna y Teseo- en espera de dos hombres que partieron para “defender la patria”. La primera mujer que llega a su casa es Clitemnestra Pérez, con el rostro cubierto huye porque ha asesinado a su esposo en defensa propia, con ella viene una niña que no tiene más de 13 años, es Antígona Barros quien carga algo que protege como a un juguete; pero no es eso: son los cascos de sus hermanos muertos y son

---

<sup>111</sup> Conversación con Gisella Gaitán, *ibid.*

<sup>112</sup> Conversación con Sol Suleidy Gaitán, *ibid.*

de dos bandos diferentes, lo único que quiere es enterrarlos y encontrar un refugio después de perder a su padre y a su madre, ella protege también a la mujer que la acompaña pues sabe su secreto.

Otra mujer golpea la puerta, es Electra López tartamuda y coja, quiere entrar. Penélope, movida por sus sentimientos maternos, termina abriendo aunque Clitemnestra la intente persuadir para que no lo haga, pero ella también ha apelado a estos mismos sentimientos al decirle que “trae una niña herida”. La joven viene buscando a su mamá, la mujer que asesino a su padre, quiere vengarse junto con su hermano Orestes, odian a su madre.

Llega finalmente a la casa de Penélope una mujer prepotente que conoce el futuro, es Cassandra Chía. Le cuenta a Penélope de su hijo y de su esposo, a Eléctra de su madre y su hermano, a la niña Antígona la pone en evidencia y descubre a Clitemnestra.

A lo largo de la obra se entretajan diálogos donde se comparten las historias de cada una de estas mujeres: Penélope reafirma que su marido y su hijo “las están cuidando”; Clitemnestra enfrenta a Electra y le cuenta todo lo que tuvo que soportarle a su padre, a quien tanto defiende, ella la sigue juzgando; por las presiones de todas Antígona cuenta la historia de su familia. Cassandra, es la primera de las cinco que muere al provocar a Clitemnestra para que la asesine. Penélope está muy nerviosa, les pide que se calmen que se marchen de su casa y la dejen seguir viviendo tranquila sin saber nada.

Eléctra presa de su obsesión ata a Penélope y a Clitemnestra, a continuación hace algo peor: en medio del estado de sitio, de la guerra, echa de casa a Antígona,

quien sigue desplazada, ahora quizás ya este muerta, un grito que estremece se escucha afuera.

Se acercan los guerreros, Eléctra y Penélope creen que son Orestes o Ulises, suena una explosión. Las que estaban vivas ahora están muertas. Y sí, puede que fuesen Orestes y Ulises quienes se acercaron a la casa, a la patria, al hogar, a la morada en la que no están seguras las mujeres.

#### **4. Construcción del texto dramático.**

La construcción colectiva de *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* implicó tanto un trabajo corporal básico, como la lectura de obras de la tragedia y la comedia griega y algunos textos de *Shakespeare*. Paralelo a esta lectura se fue discutiendo y decidiendo el carácter de la obra, su argumento, los personajes y las actrices que los representarían y se llegó al acuerdo básico de no caer en un teatro planfentario, reducido a consignas.

Seleccionados los personajes femeninos, se hicieron improvisaciones y escritos de cada actriz sobre su personaje a partir de los cuales la directora arma la primera escaleta para ser posteriormente ajustada, enriquecida y afinada por todas las participantes del montaje.

La construcción de este libreto se nutrió de las experiencias cotidianas de las propias actrices, bien porque las habían vivido en carne propia o porque a causa de su trabajo y sus relaciones han tenido la posibilidad de recoger esos testimonios. Las vivencias fueron retomadas de la cotidianidad de los barrios y de los pueblos de Colombia.



La recopilación de textos y la edición final es realizada por la directora Adelaida Corredor, el texto se sigue aún transformando y puliendo, en la medida en que la obra crece en cada presentación y cada ensayo.

## **5. El texto puesto en escena.**

Posterior a la construcción colectiva de la obra y los cinco personajes femeninos, se trabaja en la puesta en escena. Lo primero que se ha decidido es el lugar donde se desarrollarán todas las acciones, en este caso la casa de Penélope Chicuazuque, allí se encontrarán por casualidad cinco mujeres que huyen por diferentes motivos de sus familias, de alguien o de la sociedad en general. Les ha cogido la noche y el país esta en estado de sitio o conmoción interior.

Las acciones que se desencadenan en cada llegada de las mujeres van generando un ambiente de tensión no solo entre ellas mismas, sino también en relación con lo que está sucediendo afuera: no pueden ser escuchadas, si las encuentran a todas juntas les “puede ir muy mal”; son todas mujeres y saben lo que les puede suceder en la guerra por su condición de género, el texto dramático permite reafirmar que no están dispuestas a vivir ninguna agresión más, ni permitir se juzgadas por lo que han hecho o dejado de hacer, en relación a lo que se les ha impuesto por su roles de esposas, hijas, madres, amantes, por ser mujeres.

El discurso de montaje y la estructura del espectáculo se construyen en base a la presentación y re-presentación de la guerra vivenciada por medio de las vidas de los cinco personajes femeninos. A través de recursos teatrales, se habla de la guerra desde las afectaciones particulares en la vida de las mujeres, como víctimas

directas es indirectas, incluyendo su diversidad: niñas, jóvenes, ancianas, familiares o con algún tipo de relación afectiva con hombres combatientes.

El proceso de montaje parte de estas premisas, a partir de las cuales cada personaje ajusta sus acciones y se construyen las interrelaciones entre los personajes femeninos, que se van encontrando hasta consolidar unas escenas donde todas confluyen en un estado de alerta en el que el encuentro propicia agresiones, reproches, burlas, complicidades, protecciones, abusos, la guerra las ha marcado a todas.

## **6. El género del texto dramático según la puesta en escena:**

Dada la dura realidad que se iba a mostrar se propuso construir una tragedia farsica<sup>113</sup> que permitiera darle importancia a la trama y revelar los entresijos del argumento. De esta manera se logró combinar la severidad de la realidad presentada con la exageración de algunas actitudes y comentarios, que permiten atenuar la tensión en la que se desarrolla permanentemente la obra.

## **7. Los personajes y su construcción:**

Desde la noción teatral de *Stanislavsky*<sup>114</sup>, se trabajó la necesidad de crear una atmósfera naturalista que diera relieve a la configuración psicológica de los personajes, enriquecida con la indagación y lectura de los textos donde se encuentran las historias de cada uno de los personajes femeninos seleccionados y su interrelación. Los personajes son creados a partir de ejercicios de improvisación,

---

<sup>113</sup> La tragedia farsica une elementos de dos géneros teatrales: la tragedia y la farsa, la primera corresponde a la representación de proezas y héroes y la segunda a la representación a partir de la exageración y la extravagancia de ciertos elementos.

<sup>114</sup> Konstantin Stanislavski, *El arte escénico*, Madrid, Siglo XXI editores, 1999

de preguntas sobre sus historias, vivencias, sentimientos, actitudes, todo lo que constituye la particularidad de cada uno.

Guiadas por la directora del montaje, cada actriz propone el contenido y le da sentido a su personaje, construye de qué manera habla y por qué, cómo se mueve, las características físicas que se expresarán en el vestuario y el maquillaje. Igualmente, cuáles son los sentimientos que expresa, cuál es su contexto, su historia, cuál es la relación con las otras mujeres, qué busca, cuáles son las circunstancias que la llevan a ese lugar donde se encontrará con las demás. Al respecto las actrices comentan:

Lo otro es el trabajo actoral, creo que con la técnica que nos aporta Adelaida siento que por fin logramos comprender qué es construir personajes, aún es un desafío y siento como esa ansiedad de qué puedo yo sacarle más a mi personaje y creo que así nos pasa a cada una, eso es muy importante porque en últimas es lo que construye a un actor y en este caso a una actriz.<sup>115</sup>

De esta manera, *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* está protagonizada por:

*Penélope Chicuzaque*: Tiene una larga trenza que teje y desteje, es una mujer que ha vivido los últimos 20 años de su vida encerrada en su casa -de los cuales no se ha percatado-, en la espera cotidiana del regreso de su esposo y de su hijo, ahora tiene 60 años y no se ha visto en un espejo. No está muy enterada de lo que sucede en el país, nunca se “ha metido con nadie”, por eso le es difícil y le parece peligroso acoger a las mujeres que llegan a su casa, ella solo quiere protegerse a sí misma. Le cuesta creer en las otras mujeres, la mantiene viva la espera, y está segura de que no le pasará nada porque su esposo y su hijo, militares,

---

<sup>115</sup> Conversación con Sol Suleidy Gaitán, *ibid*

“la están cuidando”, pero como le anuncia Cassandra no volverá a ver a su esposo con vida pues éste ha muerto, Penélope muere esperando el regreso de ambos.

Penélope en la tragedia griega: Esposa de Ulises y madre de Telémaco. Aguardó el regreso de Ulises durante 20 años. Engañó a sus pretendientes diciendo que tomaría a uno de ellos por esposo cuando hubiese terminado de tejer el tapiz con que había de ser amortajado el padre de Ulises, pero cada noche destejía lo que había tejido durante el día.

*Antígona Barros*: una niña no mayor de 13 años, carga con mucho amor y fortaleza un paquete, son los cascos de sus hermanos. Es una desplazada en busca de refugio. Llega acompañada de Clitemnestra, a quien ayuda a protegerse pues le ha contado su secreto. Se encuentra asustada y confundida por la situación, ha sido víctima del conflicto: sus hermanos -militantes de bandos distintos- han sido asesinados, quizá uno a manos del otro, ella lo vio todo, no sabe donde está su madre y a su padre se lo llevaron. También es víctima del odio de Electra, pues Clitemnestra la protege.

Antígona en la tragedia griega: Hija de Edipo, rey de Tebas y de Yocasta. Hermana de Eteocles y Polinice. Enfrentados sus hermanos en una lucha civil y muertos en ella, su tío Creonte, rey de Tebas, prohibió bajo pena de muerte enterrar a Polinice. Antígona desobedeció la orden y cumplió con el deber de enterrar a su hermano.

*Clitemnestra Pérez*: tiene el rostro cubierto, carga un bastón porque cojea, tiene casi 40 años. Llega acompañada de Antígona a quien utiliza para que Penélope la deje entrar a su casa. Era víctima de los maltratos físicos y psicológicos de su esposo, un militar que la compró cuando tenía 12 años, sus padres tuvieron

que venderla para no perder “la tierrita” que era lo único que tenían. Su primer embarazo no aguantó los golpes de su esposo y a su primera hija la puso a jugar ruleta rusa cuando tenía 10 años, todo porque no había nacido varón. El esposo de Penélope fue quien le pasó el arma a la niña. En un momento de desesperación le “estrelló un olla en la cabeza” a su esposo, ella afirma que no lo mató con el golpe “el rodó por las espaleras y se murió solo, por eso no la metieron a la cárcel”, ya había puesto muchas demandas pero “nunca pasaba nada porque el tenía muchas influencias”. A pesar de todo ello siempre quiso “salir adelante”, por eso buscaba trabajo y alguna forma de aprender algún oficio, por ello su hija y su hijo, Electra y Orestes, la juzgan y solo la ven como la culpable de asesinar al “hombre que les dio la vida”, no importaba si la maltrataba y si ella también les había dado la vida. No solo ellos la juzgan, toda la sociedad la ve como una asesina. Debe enfrentar directamente a la amante de su esposo: Cassandra, quien la agrede tanto que termina asesinándola. Muere cuando se acercan unas tropas, en una de esas puede estar su hijo.

Clitemnestra en la tragedia griega: Esposa de Agaménon, del que tuvo tres hijos: Orestes, Eléctra e Ifigenia. Esta última fue entregada en sacrificio por su padre. Clitemnestra mató a Agaménon cuando éste regresó de Troya, trayendo a Cassandra. Orestes la mató para vengar la muerte de su padre.

*Eléctra López:* Es coja, tartamudea y sufre de asma. Junto con su hermano buscan a su madre para vengar la muerte de su padre. Su madre la abandono y el Instituto de Bienestar familiar la recogió luego de andar por un tiempo sola en la calle sufriendo peligros. Todo el tiempo juzga a su madre y la culpa de lo que le ha sucedido a ella y a su padre, jamás reconoce lo que su madre tuvo que enfrentar y

las razones por las cuales dejó a su hija y a su hijo. Espera a su hermano porque no es capaz de matar a su madre. Logra su venganza pero no en la forma que esperaba. Muere a manos de las tropas que se acercan a casa de Penélope.

Electra en la tragedia griega: Hija de Agamenón y Clitemnestra. Incitó a su hermano Orestes a vengar la muerte de su padre matando a su madre.

*Cassandra Chía*: es una adivina que debe lidiar todo el tiempo con lo que puede predecir, es su desgracia poder saber como será su destino y de quienes le rodean. Fue secuestrada y abusada por un grupo armado y luego convertida en esclava sexual del otro bando. Amante forzada de un hombre del ejército. Se enfrenta a Clitemnestra, la esposa del hombre que la esclavizó, ella sabe que su destino es morir asesinada por Clitemnestra por eso la provoca tanto, incluso afirmándole que “los asesinos nunca pierden el gusto por la sangre”, pero antes se asegura de decirles a todas las otras mujeres cual será su destino y el de las personas que quieren, buscan y esperan.

Cassandra en la tragedia griega: Hija de Príamo y Hécuba. Apolo enamorado de ella le concedió el don de la profecía pero, habiéndole engañado, la condenó a que sus profecías no fuesen creídas. Fue raptada por Agamenón en la guerra de Troya, Clitemnestra la mató por celos.

## **8. Relación texto/cuerpo.**

En *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros*, las afectaciones de la guerra en la vida de las mujeres es representada por cada personaje femenino, tanto en su cuerpo y como en las relaciones que entreteje con los otros personajes, de la siguiente manera:

Penélope Chicuzuque: en su cuerpo está plasmada la espera por ello está totalmente curvada, envejecida, camina pausadamente, la trenza que ha tejido durante veinte años evidencia también este paso del tiempo pues aún conserva el color original de su cabello, pero en la mitad empieza a verse cana y envejecida. Su cuerpo no expresa ninguna confianza en las demás, jamás las toca o se acerca a ellas demasiado, está siempre ensimismada con su trenza; les pide que se queden calladas, que conserven el silencio que es el único que habla en su casa. La fortalecen sus sentimientos de madre y esposa, a los cuales siempre apelan las demás mujeres. Unas veces la sorprende lo que las otras comentan, otras veces se burla de ellas. Siempre está nerviosa, es su casa y sabe que si las encuentran la culparán, por ello ha preferido que entren las mujeres que golpean su puerta, no por solidaridad, sino por evitar el ruido que la puede delatar. En particular la conmueven las historias de Antígona y Electra, porque podrían ser sus hijas. Le han enseñado a juzgar a las otras mujeres, nunca a ponerse en su lugar.

Antígona Barros: es una niña que se encuentra sola y desplazada, tiene un paquete al que se aferra como a la vida, es lo único que conserva de su familia: los cascos de sus dos hermanos, ella recuerda que la querían mucho, que siempre estaba pendientes y se preocupaban por ella. De su mamá no sabe nada y a su padre ella vio como se lo llevaron, el mismo día en que vio como a uno de sus hermanos lo recogieron en una camilla y al otro lo “arrastraron como a un perro”. Es una niña desplazada y abandonada, ello se ve en sus ropas y en su cara desgastada. No sabe que hacer cuando las otras mujeres se enfrentan, intenta esconderse y esconder a la mujer que llega con ella, quien afirma que la encontró en la calle y aunque no sabía quien era le dio miedo que le pasara algo. Las otras

mujeres aprovechan su inocencia, aunque es una niña tampoco confían en ella, Antígona no sabe como defenderse, solo hasta que cuenta su historia las demás comprenden quien es.

Clitemnestra Pérez: es una mujer que tiene casi 40 años, cojea como consecuencia del maltrato físico al que la tenía sometida su esposo. Tuvo tres hijos, de los cuales solo quedan vivos dos y la odian. Es una mujer altiva y siempre demuestra mucha fortaleza, esa que ha tenido que construir para poder defenderse de las acusaciones y las múltiples maneras como ha sido juzgada, esto le ayuda también a evitar la culpa que todas le adjudican. Se viste con elegancia y a pesar de todo mantiene la cordura, se refugia en Antígona a quien también protege, no quiere ser reconocida por eso cubre su rostro, se intenta mantener al margen de la situación pero es descubierta y debe enfrentarse fuertemente con su hija y con la amante de su esposo, quien la provoca tanto que termina asesinándola.

Electra López: es la hija de Clitemnestra, a quien busca para cobrar venganza junto con su hermano. Es coja debido a que nunca le pusieron la vacuna contra la poleomilitis, también tartamudea y sufre de asma, de todo ello culpa a su madre y se viste muy recatadamente para no parecerse a ella. Es una joven altanera que habla con un lenguaje vulgar y se enfrenta a las demás mujeres sin dificultad, pero nunca acepta la cercanía ni el apoyo de ninguna, ha tenido que afrontar muchas situaciones sola y ese momento no sería la excepción. Genera mucha rabia con Antígona por la cercanía que percibe de ella con su madre, por eso arremete contra la niña al punto de sacarla de la casa de Penélope en la que todas se encontraban refugiadas a pesar de sus diferencias. Por fin tiene la oportunidad de enfrentar a su madre, pero no la comprende ni le cree, ella solo sabe que la abandonó y por eso no



importa lo que su madre tuvo que soportar, cosas que siempre cayo por sus hijos, hasta que no aguantó más. Electra solo quiere venganza, la rabia la consume tanto que ataca de diferentes maneras a todas.

Cassandra Chía: es una mujer joven que ha tenido que cargar en su vida con el peso de saber exactamente que le deparará el mañana, a ella y a todas las personas que la rodean, por eso se denomina a si misma una esclava del futuro. Fue abusada sexualmente por los combatientes y luego raptada para su cuerpo ser utilizado como botín de guerra, quien la rapta y la esclaviza sexualmente es el esposo de Clitemnestra y el padre de Electra. A pesar de todo es una pitonisa muy valiente, ello se muestra en la forma como enfrenta y provoca a las demás mujeres, en su postura frente a las agresiones y los cuestionamientos. En retribución al refugio que le proporcionan les da respuestas a las otras mujeres, pero también a Penélope la cuestiona por estar tan encerrada en si misma y no querer ver lo que todos ven, a Antígona la pone en evidencia, se intenta aliar con Electra pero ella la rechaza y a Clitemnestra la agradece a más no poder para propiciar su destino: morir asesinada por la esposa de quien fuera su raptor.

## **9. Escenografía y manejo del espacio escénico.**

La escenografía de *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* está compuesta por dos elementos: un baúl y una puerta, a partir de los cuales se configura el espacio escénico en el que tienen lugar cuatro escenas -divididas en sus respectivas secuencias- establecidas a partir de la entrada de cada uno de los personajes femeninos, en su orden: Penélope, Antígona y Clitemnestra, Electra y finalmente Cassandra.

Es en el inicio un lugar de espera, que posteriormente con las acciones dramáticas será convertido en refugio, pues esta es la búsqueda de cada uno de los personajes femeninos que le van otorgando significado con su presencia y sus relaciones.

Al principio el escenario está casi vacío: solo hay un baúl, es allí cuando aparece Penélope con sus largos cabellos. Posteriormente el espacio se va llenando no de objetos sino de mujeres, cada una con diferentes características. El espacio también se caracterizara por una tensión permanente entre el afuera y el adentro.

#### **10. La utilidad simbólica y pragmática de los objetos.**

El baúl: contiene todos los elementos que Penélope ha conservado y creado en función de la espera, lo esconde como un tesoro o lo utiliza cuando necesita cosas de allí. El baúl representa la espera, la vejez, lo estático, lo que se guarda, se anhela incluso sin sentido, esta siempre allí, como si lo que contiene realmente fuera importante, y lo es, pero solo para su dueña, para las demás no significa nada.

La puerta: es el elemento que configura el adentro, la seguridad y en su momento el refugio, al ser golpeada se convierte en el dispositivo que irrumpe, no se debe abrir, ha estado cerrada mucho tiempo y eso ha permitido que Penélope no se involucre en nada, al abrirla todo el mundo que había construido para ella adentro cambiará. Todas siempre intentan mantenerse alejadas de la puerta.

Las llaves: quien tiene las llaves tiene el control sobre el espacio, decide en últimas quién entra y quien no. Penélope las guarda con mucho celo, es ella la que debe mantener su espacio, con llave la puerta las puede mantener seguras, si se

utilizan y se abre es posible que ya no haya nada que hacer, como cuando es expulsada Antígona.

Los cascos que carga Antígona: son de dos combatientes de bandos diferentes, han sido conservados como el único recuerdo del afecto de estas personas. Representan las vidas de las mujeres que sostienen relaciones familiares y afectivas con hombres de bandos distintos, lazos que están por encima de las diferencias que normalizan las guerras.

El bastón de Clitemnestra: esta mujer no nació con ningún problema físico, pero ahora es coja producto de las sistemáticas agresiones físicas de su esposo. Este bastón representa las consecuencias de las violencias contra las mujeres.

### **11. Vestuario y Maquillaje.**

El vestuario y el maquillaje de *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros*, fue pensado para cada personaje como un elemento que evidenciara sus características, sus edades y sus dolores:

Penélope va vestida con una bata larga y zapatos de descanso, nos da la idea de que nunca sale de su casa, su cabello es cano y en su rostro se dibujan las arrugas de los años.

Antígona viste una falda de niña ajada y sucia, en su rostro se vislumbra el hambre y el abandono: ojeras, palidez, labios secos.

Clitemnestra está vestida de manera elegante, ostenta algunas alhajas de fantasía que dan la impresión de ser una mujer muy altiva y honesta, cubre su rostro con una pañoleta negra, al ser descubierta vemos en ella los años y el maquillaje de una mujer adulta.

Electra lleva un vestido negro de manga larga, tampoco permite que se le vean las piernas, esta lo más cubierta posible, no lleva ningún adorno que la haga parecer a su madre. Tiene ojeras y su mirada siempre es agresiva.

Cassandra tiene un vestido combinado entre negro y blanco que le da una presencia distinta, muy pocas mujeres se visten así, pero lo más especial está en sus manos y en sus ojos por medio de los cuales predice. Se maquilla de una manera distinta a la común, todo ello configura en Cassandra un aura de mujer especial, de pitonisa.

## **12. Luces.**

Las luces son muy importantes en este montaje, ellas son las que permiten crear las atmósferas necesarias. La puerta se encuentra iluminada siempre de azul, configurando un espacio especial cuidado por todas. En la escena se juega con la luz blanca, las sobras y los claroscuros, que son los que permiten que algunos personajes femeninos en determinados momentos puedan esconderse, o mimetizarse en la oscuridad, o por el contrario ser evidenciadas con la luz.

En los momentos de tensión una luz roja ilumina toda la escena, de esta manera vemos como esta ocurriendo algo, es el peligro del que todos los personajes huyen.

## **13. La música.**

La música, al igual que las luces, interviene en momentos claves de la representación. Al inicio un arrullo le da la entrada a Penélope y marca su soledad y espera. En el momento en el que Antígona cuenta su historia, de fondo escuchamos

una música de cuna que le da fuerza a lo representado por la niña. Asimismo, en diferentes momentos nos solo la música sino diferentes sonidos que provienen de afuera irrumpen generando más miedo y tensión como los golpes en la puerta, los estruendos, sonidos fuertes, estridentes y las ráfagas que se escuchan al final.

#### **14. Qué se presenta y qué se re-presenta.**

*Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* presenta el encuentro de los sentires, miedos, dolores, vivencias y formas diferentes de ser mujer de cinco personajes que se construyen a partir de algunas protagonistas de la tragedia griega, quienes sin estarlo buscando se encuentran en la casa de una de ellas, ubicada en un barrio periférico de cualquier ciudad de Colombia.

Son mujeres que han vivido de manera diferente la guerra, desde la mujer que se “abstrae” de todo, aunque su esposo y su hijo sean militares, pasando por la mujer huérfana desplazada, por la hermana de dos combatientes de diferentes bandos, incluida la mujer que ha sido utilizada como botín de guerra y esclavizada sexualmente, hasta la mujer maltratada en una “guerra cotidiana”, y la mujer que solo cree posible como salida a todo la venganza.

Lo que se presenta en esta re-presentación es la afectación del conflicto armando en la vida de las mujeres por su condición y posición de género. De esta manera *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros*, evidencia los problemas de la cotidianidad de las mujeres en la guerra y el malestar generalizado de una sociedad intolerante y patriarcal, en la que se contraponen los principios del deber ser, al desarrollo de las personas.

## 15. La propuesta política de la obra.

Cuando se analizan los conflictos armados, se habla en general de la forma como éste se expresa y de la manera como son afectadas las comunidades y países. En pocas ocasiones se habla del impacto diferenciado que tiene el conflicto armado en los diferentes grupos poblacionales.

En este sentido, la construcción colectiva de *Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* plantea una lectura diferente de las maneras cómo las mujeres en Colombia han sido víctimas de diversas modalidades de violencia por parte de los actores en conflicto; sin la necesidad de mencionar a ninguno directamente, se habla de los crímenes de violencia sexual que de manera sistemática afectan a las mujeres, presentando cómo y de qué manera han sido utilizados los cuerpos de las mujeres como botín de guerra, así como se han agredido a las mujeres como estrategia para sembrar el terror en las poblaciones.

CASSANDRA: Bruja, adivina, pitonisa. Póngame como quiera. Y... sí, puedo adivinar el futuro. Ese es mi don, pero también mi karma. Saber desde siempre cada momento de mi vida pasada y por venir... de la suya (*mirando a Penélope*), de la de ella (*mirando a Electra*)... de la de todos (*mirando a Antígona y Clitemnestra*). Soy una esclava del futuro, de la fatalidad, desde antes y hasta el día de mi muerte: Desde siempre supe lo de la toma, los muertos, la sangre... desde siempre escuché los gritos, vi las caras de terror. Desde siempre también vi los abusos de “esos insurgentes”. Desde siempre supe cómo iba a perder a mi madre y a mi padre; desde siempre vi el rostro de mi hermana y supe que sería una suicida más... desde siempre supe que más adelante tendría que convertirme en esclava sexual de los “otros”... no me miren con lástima... que finalmente, desde siempre supe quién es usted y usted... ”.

En concordancia con los planteamientos de Liliana Valiña<sup>116</sup>, la obra presenta cómo las situaciones de conflicto armado generan violencia contra las mujeres no

---

<sup>116</sup> Liliana Valiña, “Violencia contra las mujeres en el conflicto armado: un asunto de derechos humanos” Comentarios con ocasión de la presentación del “*Estudio a fondo sobre todas las formas de violencia contra la mujer*” del Secretario General de Naciones Unidas, 2006, Bogotá, en [www.hchr.org.co/publico/pronunciamientos/ponencias/po0691.pdf](http://www.hchr.org.co/publico/pronunciamientos/ponencias/po0691.pdf)

solo porque propician condiciones para que se exacerben conductas discriminatorias presentes en la sociedad, sino también porque generan conductas específicamente dirigidas en su contra. Los conflictos armados afectan gravemente a las mujeres que son víctimas directas de violencia, a las mujeres madres, compañeras o familiares de otras víctimas, a las mujeres combatientes, a las mujeres que participan en procesos de desmovilización y a las mujeres que participan o que debían participar en la solución de los conflictos.

ELECTRA: ¡Tiene cascos de bandos diferentes! ¿Por Dios, de qué lado está usted?  
PENÉLOPE: Ese de allá es un casco de un soldado... Y ese otro ¿es de aquellos?  
CASSANDRA: ¿o de los otros?  
ELECTRA: Pero, si esos ya negociaron...  
PENÉLOPE: ¿O... será uno nuevo? Ay... yo ya ni entiendo!!!  
CASSANDRA: ¡No hay peor ciego que el que no quiere ver!  
PENÉLOPE: ¡Uich! (*mirando mal a Cassandra*) ¡Oiga niña! ¡Que conteste!!! ¿Qué de quiénes son?  
ANTÍGONA: Son mis dos hermanos...  
ELECTRA: ¿Si? Deje ver... (*Toma los dos cascos en sus manos y los mira con atención*), tienen el mismo apellido y el mismo grupo sanguíneo... (*A Antígona*) y usted ¿qué tipo de sangre tiene...?  
ANTÍGONA: O positivo...y si quiere saber más, mi nombre es Antígona Barros  
ELECTRA: Sí..., parece que son hermanos los tres... (*Mira a Cassandra, ella hace cara al público de que esto es obvio*).  
ANTÍGONA: (*Imitando a sus hermanos. Alternando cada casco en su cabeza*) "Ya mamá deje salir a esa niñita a ver si madura" "Cómo así muchachita que le fue mal en el colegio"... (*Vuelve a la realidad*) éste fue el que recogieron en una camilla... éste fue el que arrastraron como un perro... (*Se queda llorando y arrullando los cascos como si fueran un bebé*)... yo estaba ahí, yo vi todo, no sé dónde está mi mamá, a mi papá se lo llevaron...

Además de estos aspectos relacionados con el conflicto armado, la obra propone una lectura crítica sobre la pretensión de poder masculino, sin la necesidad de tener un personaje masculino, las imágenes, acciones y relaciones con los hombres aparecen cruzando las vidas e interacciones de las protagonistas.

CLITEMNESTRA: ¡Cállese de una vez! ¡Cállese que la lengua castiga, no sea que vaya a parir unos hijos tan alacranes como usted! No tiene idea de lo que le aguanté a su papá desde antes que usted naciera. O qué cree que pasó con su hermana mayor, ¿Ah? ¿Ah? Qué cree que pasó... ¿nada cierto? “Vinieron los angelitos y se la llevaron”... claro, eso era lo que le decía el “h...” de su papá... y claro, usted todo le creía a ese asesino... ¡pues no! ¡No se la llevaron los angelitos! ¡NO! Su papá la puso a jugar ruleta rusa, cuando apenas tenía diez años... y todo porque no nació varón... (*Llora*) ¡Porque no nació varón!... mi primer embarazo no aguantó los golpes... y a mi primera hijita me la mata de un disparo en la cabeza, porque no nació varón (*Llora*) Usted niña, no sabe nada de la vida... su papá me compró cuando yo tenía doce años, mis papás me vendieron para que éste infeliz no les quitara la finquita que era lo único que tenían... ¿y por eso me juzga? ¡Mocosita! Y usted señora Penélope, qué alega si usted por cuidarse solita, mandó a su hijo por allá a correr peligros, sólo Dios sabe como estará. Además su marido fue el que le pasó el arma a mi hijita y eso no se me olvida...

Igualmente hay una crítica a los modelos impuestos de maternidad, afectividad, amistad, en general la forma como se ha construido “lo femenino”, incluidas las relaciones que supuestamente le otorga sentido: madres, esposas, hijas, hermanas, amantes, amigas. De esta manera se re-presenta una “múltiple reproducción de la identidad femenina en un juego de máscaras, el despliegue en el escenario de una gran número de imágenes de femineidad”.<sup>117</sup>

PENÉLOPE: Pero es que yo no sé quién es usted... cómo puedo confiar en una mujer que sale por las noches y me dice mentiras con la cara tapada...Ah?

CLITEMNESTRA: Parece que no hubiera parido señora. En lugar de echarnos a la boca de los lobos, por qué mejor no se pregunta dónde está su hijo. Claro, como también lo mandó a correr peligros para poder quedarse tranquila en su casa...

PENÉLOPE: ¡Cállese! Yo no tengo hijos...

CLITEMNESTRA: Es mejor que no se pase de viva, que yo conozco bien su historia, no se me haga la desentendida, que usted tiene la culpa de que ese niño esté en peligro... siendo una mujer no debería desamparar a las de su género... aunque lo niegue yo se que usted es madre.

ELECTRA: Nooo! Es que vengo buscando a mi mamá desde hace días. Bueno, es que ella nos abandonó a mi hermanito y a mí cuando estábamos pequeños por irse con otro después que mi papá murió... y supe que había vuelto al barrio. Mi hermano menor también la está buscando... pero es que cuando salí del sitio donde me dijeron que estaba, sonaron las alarmas del barrio... y me le estuve escondiendo a la guardia porque si no me... usted ya sabe..., usted ya sabe qué le pasa a uno si

---

<sup>117</sup> Kati Rötger, “El poder de la Mascarada”, en Adler Heidrum y Kati Rötger, edit., *Performance, athos, política de los sexos...*, *ibid*, p.101



se deja pillar, pero yo voy a seguir buscando a mi mamá. Mañana por la mañana me voy de acá muy temprano a seguir buscándola...

PENÉLOPE: ¿Pero... para qué la busca? ¿Para que ponerse en riesgo? ¿No acaba de decirme que la abandonó cuando muy chiquita? y que la muy... ¡Se consiguió otro! ... Hmm, Para qué tener una madre así. ¡Mejor dejarla lejos! ¿No?

PENÉLOPE: ¡No, no! ¿A qué hora les dio por llegar a todas las viejas a mi casa? Noo! ¿Qué he hecho yo para merecerme esto? Yo, que siempre he estado alejada de todo por no involucrarme en esos asuntos, por no meterme en problemas! (Se dirige a la puerta) ¡Váyase! ¡váyase! Yo no sé quién es usted! Y... ahí en la puerta está corriendo peligro... váyase!!!

CASSANDRA: (*burlándose de Antígona y comparándola con Clitemnestra*) ja, ja, ja,... esa, como usted, ya está acostumbrada a la guerra, a la asonadas, a los asesinatos o es que ya se le olvidó. Desde cuándo aquí una asesina protege a los hijos de los demás. ¿Cuál es el miedo? ¿Necesita escudarse en una niña para no enfrentar sus propias culpas?

CASSANDRA: ¡Hijos!, los hijos no se tienen por tenerse... no ve que se pueden volver en contra de uno. Prefiero no tenerlos, a abandonarlos o a permitir que me odien por mis actuaciones. ¿No le avergüenza que los dos únicos hijos que le quedan la quieran matar?

CLITEMNESTRA: No, yo sé que si me escuchan... ellos van a terminar entendiendo y...

CASSANDRA: Y ¿qué les va a decir? ¿Cree que existe alguna forma de justificar haberles matado al padre, al hombre que les dio la vida?

CLITEMNESTRA: ¡No sólo él les dio la vida! Yo también. Y en mi dolor de madre, fue que lo asesiné, mejor dicho, me defendí, me defendí, por primera vez me defendí.

CASSANDRA: Qué ¿la golpeó? Y qué, un golpe más, un golpe menos ¿cuál es el problema para una mujer que se acostumbró a la servidumbre?

CASSANDRA: Aparte de eso, fea, acabada, mírese esos senos caídos por completo, dan grima, no tiene ya ni nalgas, ni nada ja, ja, ja ¡"pobrecita mujer acabada"!

PENÉLOPE: Bueno ya, no la trate así, no se ensañe, que tras de cotudos con paperas...(rie)

CLITEMNESTRA: ¡No más! ¡Déjeme en paz! Suficiente tengo con los dolores que me enlutan. ¿Acaso creen que yo quería ser una asesina? ¡Déjenme vivir tranquila mis últimos días!

ELECTRA: ¿Si la ve? ¿Si la ve? Haciéndose la víctima, como siempre

ELECTRA: ¿Hijos? ... ja, ja, ja ¡Yo no voy a parir niñitos para que los maten, o los vendan, o los violen, o los abandonen... (A Antígona) Y usted, quiubo a ver!

ANTÍGONA: (*Llora. A Eléctra*) No les haga daño.

ELECTRA: Qué! ¿Fue que se comió el cuento que ella es su mamá?

ANTÍGONA: mire que ella es su mamá, por lo menos usted la tiene viva (*Da un beso a Clitemnestra y sale corriendo*) Adiós...

*Aquí fue Troya o breve historia de desencuentros* le otorga protagonismo a las mujeres, poniendo en escena diversas problemáticas en un contexto específico,

para conferirles autonomía frente al orden patriarcal imperante e increpar sus normas. De esta manera es el cuerpo femenino el que se expone y propone en escena, la diversidad de las mujeres representadas en una anciana, una niña, una joven, unas adultas.

### **3.2.2 La denuncia.**

A continuación la numeración que precede a cada título corresponde con la hecha en el modelo de análisis citado. *La*

#### **1. Contexto en el que se desarrolla la creación de la obra**

En el año 2006 la Corporación Colombiana de Teatro -CCT- ejecuta el proyecto “Mujeres, arte y parte en la paz de Colombia”, financiado por el Magdalena *Projet* que es la red internacional de mujeres en el teatro contemporáneo y FOCUS una plataforma de servicios del espectáculo española. Uno de los objetivos de este proyecto era, además de la realización del festival internacional “Magdalena Antígona”, la creación y el fortalecimiento de grupos de teatro de mujeres, que se encontraran principalmente ubicados en sectores populares de la ciudad de Bogotá.

Este proceso incluía talleres de teatro y de perspectiva de género, así como el apoyo en el proceso de creación y montaje de una obra de teatro que tratara el tema de la paz desde la perspectiva de las mujeres. Las y los encargados del proceso serían algunas actrices y actores del teatro “La Candelaria”, a Rafael Giraldo le correspondió la localidad de Ciudad Bolívar allí contactó al colectivo *Huitaca*. Las actrices aceptaron la invitación al proceso, ya que justo en ese momento se

encontraban trabajando en la idea de un nuevo montaje<sup>118</sup>, que empezó a ser construido con el apoyo de este proyecto.

## 2. El pre-texto.

Inicialmente la propuesta del colectivo era construir una obra que hablara sobre la violencia sexual en los sectores populares. Se empezó a trabajar en los talleres de actuación y en la elaboración de las ideas que le darían cuerpo al montaje. Justo en ese momento ocurre un lamentable hecho que paralizó el proceso: el padre de una de las compañeras del grupo había desaparecido y un mes después -debido a las presiones y movilizaciones promovidas-, su cuerpo es encontrado en deplorable estado.

Este acontecimiento llenó de miedo, tristeza, ira e impotencia al grupo, por lo que el montaje se estancó. Ante esta situación que nos las dejaba avanzar en el proceso iniciado el director propone que se realice entonces un montaje sobre lo ocurrido, a manera también de catarsis y elaboración del duelo

Creo que todo parte de cómo fue montada la obra, yo lo que creo es que está muy trabajada desde lo subjetivo, *La denuncia* esta trabaja muy desde el dolor, la impotencia, la rabia, todos esos sentimientos y emociones que nosotras en el momento del montaje, que fue en pleno caso de Jaime, estábamos experimentando. Pero desde el principio era bueno, hagamos la denuncia, no nos quedemos calladas, no nos quedemos impotentes hagamos algo.<sup>119</sup>

Es así como surge *La denuncia*, obra de creación colectiva donde *Huitaca* pone en escena el tema de la desaparición forzada, las historias que acompañan

---

<sup>118</sup> Para *Huitaca* este hecho también significaba poder tener la oportunidad de acceder a un proceso de formación en un espacio importante para la historia del teatro en Colombia, como lo es el teatro La Candelaria y la CCT.

<sup>119</sup> Conversación con Sol Suleydy Gaitán, *ibid.*

este acontecimiento, la forma como son manipulados los hechos y las afectaciones que produce en la vida de las mujeres.

### **3. La fábula.**

*La denuncia* cuenta la forma como fue manipulado el caso de la desaparición forzada de Jaime Gómez, el dolor que atraviesa a las mujeres, la lucha colectiva contra la impunidad y por la memoria, y la búsqueda de verdad, la justicia y la reparación desde la perspectiva de las mujeres, a través de cinco escenas:

Primera escena (*Entrada*): se escucha en la penumbra el sonido de hojas que están siendo escritas, pasados unos segundos, empieza a sonar una canción y a encenderse lentamente las luces, con las cuales se observa en el centro del escenario a cinco hombres de rodillas haciendo el ademán de que escriben a máquina sobre unas butacas; al lado izquierdo, Diana<sup>120</sup> sentada escribiendo cartas sobre una mesa. En un momento los personajes de las butacas arman avioncitos con las hojas en que estaban escribiendo y los lanzan a Diana. Ella se levanta, recoge uno de ellos y lee en voz alta, mientras el Hombre 1 se levanta y se acerca escuchándola, así mismo el Hombre 2. Ella lee una respuesta oficial a sus comunicaciones y preguntas sobre el caso de su hijo, la carta le es arrebatada por el Hombre 1, quien le da respuestas incoherentes con la realidad pero coherentes con la versión oficial.

Segunda escena (*El debate*): los hombres -representados por las actrices- inician una discusión en el Congreso de la República sobre el caso, frente al cual se hace una mención a través de las diversas posiciones de los políticos. En estas

---

<sup>120</sup> Diana Gómez es la integrante de *Huitaca*, hija del desaparecido.

intervenciones, que más que un debate político parece un juego, incluso en un momento se inicia un partido de fútbol, se hace referencia a las distintas versiones y posturas que se dieron frente al caso que aborda la obra.

Tercera escena (*La entrevista*): en esta escena aparecen por primera vez las mujeres, cada una de ellas como madre, hija, compañera, amiga, habla de lo que extraña, cómo era, qué hacía, qué buscaba con la política, las ideas que defendía, en qué creía, cuáles eran sus diversiones, el color preferido de la persona que ya no está. La escena se cierra con el reconocimiento del trabajo de las mujeres para que se sepa la verdad, se logre la justicia y haya reparación.

Cuarta escena (*La reconstrucción*): se hace una reconstrucción por medio de testimonios de lo sucedido, a partir de las versiones de la policía, el fiscal, el investigador, el dueño de la perra que supuestamente encontró el cadáver, la vendedora de frutas que todos los días le vendía un tinto a la víctima y sabe de las injusticias y de los juegos de la política oficial, y finalmente el que se atreve a hablar de lo que realmente sucedió que desprovisto de la representación de alguna institucionalidad presenta los ideales de quienes luchan porque jamás haya una o un desaparecido más. Entre cada testimonio habla Diana, sobre su padre, el dolor, lo que sucedió, lo que hicieron, la solidaridad, el camino que seguirá.

Quinta escena (*EL duelo*): en esta escena Diana presenta todas sus afectaciones y finaliza con la unión de las otras actrices para reafirmar que esta obra es solo un rito de paso, una puesta en escena que puede ser reinventada porque lo que pase en adelante será un libreto construido entre todas y todos, en varios actos de los cuales *La denuncia* es hasta ahora el primero, eso lo reafirman una a una las mujeres que están en la escena.

#### **4. Construcción del texto dramático.**

*La denuncia* fue construida a partir de los escritos de las actrices sobre sus sensaciones, pensamientos y anhelos en relación a la situación vivida, igualmente, el seguimiento y acompañamiento al caso y la movilización que se generó en la búsqueda del esclarecimiento de la verdad y la realización de la justicia. Asimismo, es parte fundamental del texto dramático de la obra los escritos elaborados por la integrante de *Huitaca* hija del desaparecido, durante todos los momentos enfrentados por ella y su familia.

Con estos insumos el director elabora una primera escaleta de escenas y acciones, que es revisada, corregida y alimentada por las actrices y se realizan improvisaciones y ensayos sobre el primer texto. La edición final del texto de *La denuncia* queda a cargo de *Huitaca*.

#### **5. El texto puesto en escena.**

En la propuesta de *La denuncia* el hilo conductor es el tema de la desaparición forzada; ésta no se narra por medio de un solo personaje central y aunque sea la situación que articula el montaje lo que se re-presenta es todo lo que acontece alrededor, para ello, el montaje se estructura a partir de la narración de varios momentos claves otorgándoles independencia por medio de las escenas. Asimismo, el montaje utiliza el recurso teatral del juego con los mismos elementos - las butacas o taburetes-, con el fin de configurar espacios distintos de narración.

#### **6. El género del texto dramático según la puesta en escena.**

Durante el proceso de montaje no se tomó ninguna decisión directa sobre el género dramático de la obra, sin embargo la puesta en escena nos muestra un texto

dramático con algunos elementos trágicos y cómicos que puede catalogarse como farsa. Lo interesante es que la exageración, la extravagancia, las paradojas, las incongruencias que se observan, no responden a una manipulación conciente sobre lo re-presentado sino a situaciones reales de como se presentaron los hechos, ya que el caso que constituye el pre-texto de la obra nos muestra en escena una farsa que fue real. Como afirma Nelly Valbuena:

Los personajes se debaten entre la tragedia de su realidad y la ironía y la desfachatez de las declaraciones de los funcionarios públicos que atraviesan los límites de la comedia y quedan atrapados en una línea satírica en las que sus facciones se deforman dándole paso a los lugares comunes de sus expresiones. [...] En el auditorio se alcanzan a sentir sonrisas tensas, en las que se descubren las escenas vividas y escuchadas casi a diario en los medios de comunicación.<sup>121</sup>

## 7. Los personajes y su construcción

En *La denuncia* hay personajes diferentes en cada escena, su construcción partió de ejercicios de improvisación y de acuerdos colectivos sobre las intenciones de cada personaje, lo que re-presenta en el contexto a partir de cual se construyó la obra y las posturas políticas que encarna cada uno.

Un hecho particular es que la mayoría de personajes son masculinos y son interpretados por mujeres, lo que constituye un acto de performatividad<sup>122</sup>,

Primera escena (*Entrada*): Margarita Castro, mujer que busca a su hijo desaparecido, sobre el cual tiene informaciones y ha dirigido 152 comunicaciones en la búsqueda de la verdad y la justicia. Hombre 1: da la versión oficial y presenta el caso cerrado, esta respaldado por 3 hombres más.

---

<sup>121</sup> Nelly Valbuena, *Diana Gómez... en busca de verdad y justicia*, en [www.actualidadcolombiana.org/pdf/laesquina\\_mujerescontando\\_dianagomez.pdf](http://www.actualidadcolombiana.org/pdf/laesquina_mujerescontando_dianagomez.pdf)

<sup>122</sup> Ver capítulo I, 1.1.3

Segunda escena (*El debate*): secretario; presidente; hombre 1; hombre 2; hombre 3 y hombre 4. Cada uno de estos personajes encarna las diferentes características de los estilos de políticos que dirigen el país, así como las distintas posturas políticas frente al caso que se debate.

Tercera escena (*La entrevista*): presentadora, encargada de hacer las preguntas; Diana: habla de su padre; mujer 1 la amiga; mujer 2 la madre; mujer 3 la compañera de militancia; mujer 4 la abuela; mujer 5 la esposa. Cada una responde a una pregunta por medio de la cual se habla del desaparecido y con un pequeño relato se refiere a la relación con él y a los recuerdos y dolores que personifica.

Cuarta escena (*La reconstrucción*): el fiscal, realiza las preguntas por medio de las cuales reconstruye los hechos; el dueño de la perra: reconstruye el encuentro del cadáver; el policía: habla de la labor de la institución en el caso; el investigador: reconstruye los hechos en forma novelesca; testigo 1: habla de la rutina del desaparecido y de la situación del país; testigo 2: pone en evidencia la farsa que se está tejiendo; Diana: interviene entre cada interrogatorio y habla de todo lo que se hizo para lograr esclarecer la verdad, poniendo en evidencia la guerra y el poder.

Quinta escena (*El duelo*): Diana, habla de sus sentimientos, del apoyo social y de camino que continúa, al final 5 mujeres se unen a ella afirmando que la historia se puede cambiar y que ésta obra es un paso para ello.

## **8. Relación texto/cuerpo.**

En esta obra las relaciones entre los personajes están mediadas por las posturas que re-presentan visibles en los diálogos y monólogos; los movimientos no son ágiles sino más bien estáticos, de esta manera se le otorga preponderancia al



texto. Cada escena tiene un ritmo particular que le imprime los personajes según las secuencias requeridas y el espacio diferenciado, que cambia en relación a la interacción de los personajes y la situación que los convoca.

Aunque Diana siempre está en escena no interactúa directamente, dando la sensación de una invocación o de una presencia permanente y vigilante que ocupa todo el espacio escénico; cuyos textos también se diferencian puesto que son más poéticos y tienen un carácter de monólogo comprendido como

Forma representacional para mostrar aquella subjetividad femenina por la cual se está luchado. Las mujeres toman la palabra, se dan voz a sí mismas, se muestran solas en el escenario, se ponen en escena y sobre la argumentación de sus situación personal, vista desde su propia perspectiva, exhortan le dialogo.<sup>123</sup>

Las acciones y los desplazamientos que se presentan son sugeridos por el texto y por la utilización y los cambios en los diferentes espacios donde se desarrollan las escenas; por su parte, los gestos responden a la intencionalidad de los personajes y los diálogos, donde a veces se hace necesaria la imitación de estereotipos que ilustre las diferencias, como en el caso de los políticos. Frente a la fuerza del texto no es necesaria la utilización de gestos dramáticos, son más bien sobrios y adecuados a las acciones y reacciones suscitadas.

## **9. Escenografía y manejo del espacio escénico.**

La escenografía de *La denuncia* consta únicamente de seis butacas o taburetes y en la esquina derecha una silla y una mesa que son estáticas.

---

<sup>123</sup> Adler Heidrum, “¡Hablame! La técnica del monologo”, en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos...*, *ibid*, p. 133

En la entrada las butacas son utilizadas como maquina de escribir; en la segunda escena son las sillas del Congreso de la República con las cuales los políticos juegan al punto de ser transformadas en el arco de una cancha de fútbol; en la tercera escena las butacas son distribuidas en todo el escenario otorgándole un lugar especial a cada mujer; en la cuarta escena construyen una pirámide que representa el lugar de acontecimiento donde se realiza la diligencia de reconstrucción; en la quinta y ultima escena permanece la pirámide, así “por turnos unos y otros, víctimas de aquí y de allá, se dirigían a esa pirámide de madera que por arte del teatro adquirió vida. En ella los desaparecidos se hicieron presentes”.<sup>124</sup>

Es así como sobresale en *La denuncia* la versatilidad en la utilización y significación del espacio escénico.

#### **10. La utilidad simbólica y pragmática de los objetos.**

Teniendo en cuenta lo ya mencionado en el punto 9, además de las butacas en *La denuncia* tienen utilidad otros objetos:

Las cartas: aparecen en la entrada de la obra, son lanzadas en forma de avioncito de manera desafiante y provocadora al personaje Margarita, quien recoge una y la lee, al final de la primera escena otra carta también es recogida por ella y leída en voz alta. Las cartas tienen mucho significado en los casos de desaparición forzada, ya que por un lado permanentemente se dirigen comunicaciones a los organismos estatales responsables, y por otro es un medio para seguirse comunicando con la persona que ya no está.

---

<sup>124</sup> Nelly Valbuena, *Diana Gómez...*, *ibid*

Asimismo, en la primera escena el juego es un elemento clave ya que de esta manera se re-presenta que el manejo dado al caso más pareció un juego que un debate político, aquí además de las butacas aparece un pito que ostenta el presidente y un balón de fútbol, incluso las butacas en esta escena también sirven de tarima para uno de los personajes.

### **11. Vestuario y Maquillaje.**

En este montaje participan solo mujeres, ellas representan los personajes masculinos por lo que deben vestir como hombres, en este caso el maquillaje está diseñado de tal manera que permita marcar rasgos fuertes y el cabello está totalmente recogido para que sea invisibilizado.

Por otro lado, en los momentos en que las mismas actrices representan mujeres (tercera escena) éstas se marcan con el uso de pañoletas diferentes según cada mujer.

En la cuarta escena La Reconstrucción, cada personaje tiene un vestuario acorde: el fiscal tiene otra corbata y unas tirantas, el policía ostenta su uniforme, el investigador una gabardina y gafas oscuras, el dueño de la perra viste una camiseta y un pantalón que lo caracterizan humildemente, el testigo 1 es una mujer que vende frutas y tintos, tiene un delantal y una gorra, y el testigo 2 es un personaje que viste como cualquier persona del público.

Finalmente, en la última escena las actrices que ha representado a los hombres se visten como mujeres en el escenario, sueltan sus cabellos y se acercan a Diana quien viste neutramente.

## **12. Luces**

En relación con este aspecto *La denuncia* no cuenta con una propuesta de luces que tenga repercusión en el ambiente escénico. Se utilizan luces blancas para iluminar puntos particulares, pero no se usan colores que permitan profundizar la intencionalidad de la escena.

## **13. La música.**

Se decidió musicalizar *La denuncia* con algunos tangos, ya que representan la añoranza que sugieren y además eran la música preferida del padre de la compañera que fue desaparecido y asesinado en cuya historia está inspirada esta obra. Los tangos escogidos tienen lugar en las transiciones entre cada escena.

## **14. Qué se presenta y qué se representa.**

*La denuncia* presenta, por medio de la puesta en escena de algunos acontecimientos relacionados con la desaparición forzada y el asesinato de Jaime Gómez -padre de una de las integrantes del colectivo *Huitaca*-, el hecho de la desaparición forzada en un país que vive un conflicto armado interno que afecta de manera particular a las mujeres. En este sentido, como afirma una de las actrices de la obra:

*La denuncia* no es poner solo el caso de Jaime, sino es poner el caso de Jaime y de mil colombianos y colombianas más que han desaparecido en este país y que nadie dice nada y se olvida o sea, la memoria se pierde. Esa era la discusión con el director porque lo que queremos como mujeres y como grupo, que se plantea desde una apuesta por la justicia y por los derechos humanos, es que no se ponga solo el caso de una persona porque es el papá de una compañera, porque fue alguien cercano, sino es que ese caso lo que hizo fue recordarnos una vez más a lo que estamos sometidas en este país colombianos y colombianas, nos puede pasar a cualquiera y con uno, uno que se desaparezca, uno que se torture, uno que se asesine eso ya es suficiente razón para levantarnos y hacer algo, creo que esa es la apuesta en

términos feministas que Huitaca le apostó en *La denuncia*, con lo de la memoria y todo eso.<sup>125</sup>

De esta manera se re-presenta todo lo que conlleva vivir de manera cercana o no este hecho, en particular la forma como es manipulado y las afectaciones que produce en la vida de las mujeres, puesto que

Es la angustia total de no saber si tu ser querido está vivo o no, si lo van a devolver. Cuando comienzas a conocer más sobre la problemática te empiezas a preguntar si lo están torturando, si algún día tendrás sus restos; es miedo, es incertidumbre lo que te invade.<sup>126</sup>

Igualmente, la necesidad de pronunciarse, de -como indica precisamente el nombre de la obra- denunciar, no quedarse cayados y quietos, mucho menos permitir que las cosas se olviden, que la memoria se pierda, que impere la impunidad y la injusticia, sino por el contrario que se conozca la verdad, que realmente halla un acceso y sea posible la justicia y que se repare a las víctimas; asimismo, que se busquen y construyan los caminos necesarios para que no se tenga que desaparecer a alguien porque es diferente, o piensa diferente o se opone directamente a lo imperante. Todo ello presenta y re-presenta *La denuncia* de Huitaca:

Huitaca es un personaje de la mitología muisca que este colectivo femenino ha tomado como símbolo para reivindicar los derechos de las mujeres que en algún lugar de la geografía colombiana levantan su voz para exigir la verdad, no sólo para mitigar su duelo sino para reconstruir, a costa de su dolor, la memoria histórica de un país que se ha ido acostumbrando al olvido.<sup>127</sup>

## **15. La propuesta política de la obra.**

---

<sup>125</sup> Conversación con Sol Suleydy Gaitán, *Ibid.*

<sup>126</sup> Nelly Valbuena, *Diana Gómez...*, *Ibid*

<sup>127</sup> *Ibid.*

*La denuncia* propone en su dramaturgia una crítica al ejercicio patriarcal de la política: “hacemos las escenas como hombres para mostrar cómo la política generalmente se ha trabajado más desde la perspectiva de los hombres”<sup>128</sup>, a partir del cual se ha creado una forma particular de hacer política, donde priman los intereses individuales sobre los colectivos y la representatividad que implica también se difumina. Igualmente es una crítica a la guerra y al patriarcado, no como un ataque directo sino demostrando su fraude, a través de su expresión como poder y violencia.

- Guerra, maldita guerra. Poder, maldito poder. Hubiese querido verte de pie, caminando, darte un abrazo, verte reír y escucharte, tener paciencia para saber de tu propia boca y desde tu dolor, que fue lo pasó.

- ¡Honorable colega! No le metamos política a un asunto que fácilmente se puede resolver en una comisaría. Honorables representantes, el país no puede tolerar que al actual gobierno se le viva juzgando a priori. Con tantos problemas serios por resolver que deben resolverse: ¡piensen no más en el reinado universal de la belleza, el campeonato mundial de fútbol...

Asimismo, *Huitaca* presenta por medio de *La denuncia* su postura política feminista frente a la necesidad de la memoria desde la perspectiva de las mujeres, que constituye una “ofensiva de la memoria contra el silencio y la invisibilidad”<sup>129</sup>

- ¡Como no lo iban a encontrar! Con todas esas mujeres que lo reclamaban, los tenían como locos, a punto de declarar conmoción interior por tanta marcha, actos, paradas, denuncias que organizaron.

- Exponiendo el pellejo las señoritas. Visitando ministerios, enviando cartas al excelentísimo señor presidente, haciendo reuniones con personalidades de nuestro gobierno y del extranjero que las atendieron por ser muy educados, creyéndose qué... las madres de mayo? ¡pilas peladas!

---

<sup>128</sup> Conversación con Gisella Gaitán, integrante del colectivo *Huitaca*, julio 2007.

<sup>129</sup> Nieves Martínez de Olcoz, “Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria”, en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos...*, *ibid*, p. 62

Se parte de la certeza de que es posible conocer los impactos diferenciados en la vida de mujeres y hombres en relación con diversos acontecimientos (guerras, dictaduras, masacres, desapariciones forzadas, etc.), que se explican “por sus posiciones diferenciadas en el sistema de género, posiciones que implican experiencias vitales y relaciones sociales jerárquicas claramente distintas”.<sup>130</sup>

Siguiendo a la misma autora, los símbolos del dolor y el sufrimiento tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen “pertenecer” a los hombres, así como son diferentes las experiencias represivas corporales, los tipos de represión, las características demográficas, la cantidad entre mujeres y hombres muertos, desaparecidos, detenidos, además de su participación y militancia política. Lo anterior plantea como, además de una diferenciación en el marco social en el que las memorias se expresan, también existen diferencias de género en la manera como éstas se expresan.

Se advierte entonces, como los preceptos de género constriñen incluso nuestra memoria, pues reconocer que los recuerdos de las mujeres están más relacionados con sucesos más personales y afectivos, se explica en la medida en que el tiempo de las mujeres se ha intentado sujetar exclusivamente a los eventos ligados con la reproducción, dejando en un segundo plano sus afectaciones personales como mujeres, más allá de sus vínculos familiares y afectivos, sin embargo, también pueden narrar las historias y sentirse propios, de esta manera se localizarían en tres lugares de enunciación principalmente: como víctimas directas/militantes activas, víctimas indirectas/relacionadas con sus relaciones

---

<sup>130</sup> Elizabeth Jelin, *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2000, p. 100

familiares o afectivas, o militantes del movimiento de derechos humanos/familiares de víctimas.

- (*Acomodando las sillas*) No quería ser una Antígona pero me tocó. No querías morir así ni tan joven, pero te tocó. No querías que te enterraran, pero te tocó. No queríamos quedarnos tan rápidamente sin padre, sin amigo pero nos tocó.

- No queremos ver más sangre, más muertos a mansalva. No queremos mas madres llorando hijos devorados por el odio, el poder, la intolerancia. No queremos mas esposas guardando la mitad de una cama que no volverá a ocupar el mismo cuerpo.

Así mismo, otra manera de pensar la dimensión de género en la memoria parte del enfoque -reconocido en las propuestas de los feminismos-, de “hacer visible lo invisible”, y de “dar voz a quienes no tienen voz”

Muy rápido cuando supe que te habían llevado pensé que no aguantabas mucho, que primero ponías tu dignidad y acelerabas lo que tuviera que venir. Sin embargo, me dejé, nos dejamos atrapar por la esperanza. No te pude ver de pie, tampoco tuve un cuerpo yerto que abrazar, entonces me tuve, nos tuvimos que enfrentar a la realidad, solo trozos de ti, solo huesos pude ver. Huesos, tristes huesos, desarticulados como este país. Me detengo y pienso, sí, solo huesos, pero tus huesos. Hicimos y deshicimos hasta que logramos que tu historia no fuera la misma de muchos desaparecidos. Tuvimos tus restos, al menos eso, y rápido

Todo ello constituye un aporte importante que permite transformar incluso el sentido del pasado, redefiniendo y rescribiendo la historia, no simplemente enriqueciendo y complementando la “versión” dominante, sino desafiando el lugar desde el cual y la manera como la historia se estaba escribiendo, poniendo en cuestión el marco interpretativo del pasado; estas nuevas voces -las de las mujeres- conllevan la transformación del contenido de la memoria social.

Diana: Este acto, como muchos actos, es solo un rito de paso, una puesta en escena que como todo lo tuyo, lo reinventamos. Al estar en construcción, puede tener



muchos desenlaces, como nos gusta lo colectivo, lo que pase de hoy en adelante puede ser el resultado de un libreto construido entre todas y todos en varios actos.

*(Entran todas vestidas de mujer)*

De una en una, todas dicen: ¡Este hasta ahora es el primero!

Diana: ¡Este hasta ahora es el primero!

Por todo ello, *La denuncia* el la es la palabra hecha memoria, es el dolor profundo que se niega a quedarse asido al miedo, es el grito ahogado de una hija, de una víctima sobreviviente que busca incansable la verdad. Es la metáfora de las miles de víctimas del conflicto armado en Colombia que hoy claman por verdad, justicia y reparación. Sobre el gesto, la imagen, la luz y la sombra se apoya la puesta en escena de estas mujeres, que logran con una serie de cuadros sencillos atrapar al auditorio.<sup>131</sup>

Así, al hablar desde las propias voces de las mujeres se introduce una pluralidad de puntos de vista que implican el reconocimiento y legitimación de otras experiencias además de las dominantes, entrando en circulación narrativas diversas: lo no dicho que se empieza a contar.

---

<sup>131</sup> Nelly Valbuena, *Diana Gómez...*, *Ibid*

## CONCLUSIONES

Pensar la relación de la política con el arte implica reconocer el lugar que el arte ocupa en una sociedad y la manera como contribuye a un cambio. El arte no es neutral, la pretendida neutralidad que se le ha adjudicado es de por sí una postura ideológica que desvía la mirada y la sujeta a problemas estéticos reducidos en la tendencia del arte por el arte, implantando una separación entre el/la artista y el medio social que lo/la determina, de esta manera se pretende delimitar la labor del arte y en esa medida su percepción y función.

Las reflexiones sobre las expresiones artísticas están sustentadas sobre la sociedad, la cultura y el momento y contexto histórico en el que surgen, no son resultado de la genialidad de individuos ni productos de uso o de cambio, por el contrario, responden a realidades sociales e históricas concretas. Es por ello que no podemos aislar el arte

De su correspondiente marco, que es el mundo cultural, ni éste del contexto histórico, social y político. Bien sabido es cómo el arte es un medio del que disponen el hombre y la sociedad para el conocimiento, la aprehensión y la transformación de la sociedad. Pero en este proceso de apropiación se establece una relación dialéctica entre el hombre (individuo) y la sociedad y entre éstos y el objeto artístico. O sea que a su vez en la transformación de la sociedad se incluye la transformación del hombre como transformador de la realidad.<sup>132</sup>

En este sentido, la importancia del teatro como expresión artística radica en su capacidad de trascender socialmente, por ello es posible afirmar que el teatro ha desempeñado un papel educativo, ideológico, político y didáctico. El teatro es un medio con el cual se puede conocer y transformar la realidad en la medida en que

---

<sup>132</sup> Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1994, pp. 124-125

aporta elementos críticos que ayudan a entender los conflictos y los cambios tanto sociales como cotidianos.

Siguiendo a Brecht, el teatro también transforma a las personas en una relación dialéctica con la sociedad que debe ser transformada por éstas, es allí donde las propuestas escénicas pueden romper prejuicios, cuestionar la ideología dominante e incluso reafirmar propuestas alternativas. Es así como la representación teatral desencadena distintas reacciones, en la medida en que no se construye aisladamente en la escena ni depende exclusivamente de la situación o el personaje, sino que es producto de la postura que se asume que resignifica lo presentado.

A estos aspectos se le suma la importancia de la identidad de género de los sujetos que hacen el teatro, teniendo en cuenta que una cosa es que los hombres o las mujeres hagan teatro y otra es un teatro que se haga con una perspectiva diferenciada, en este caso de género. No se trata de identificar una marca masculina o femenina en la escena, ya que ésta no se puede determinar sin caer en estereotipos o lugares comunes sobre la feminidad o la masculinidad. Por el contrario, lo que si se puede analizar es si la propuesta puesta en escena está planteada desde la diversidad de puntos de vista de los hombres o de las mujeres, que implica esquemas de percepción donde las condiciones son diferentes según el género.

En el caso del quehacer teatral de las mujeres la relación del arte y la política se enmarca en las propuestas feministas que buscan no solo la presencia sino la visibilización de las mujeres, esto constituye una transformación del arte no solo por la intervención de otros agentes antes excluidos, sino por la vinculación de

otras realidades y de otras visiones sobre la realidad. Es una acción política que va dirigida a todas las personas, no necesariamente a las que estén involucradas políticamente con las mujeres.

De esta manera, el teatro feminista realiza un aporte por medio de la búsqueda y puesta en escena de temas considerados tradicionalmente inocuos por su relación con “lo femenino”, igualmente inventa otra poética distinta a la que se tiene in-corporada y le otorga potencia al cuerpo, al ser las mujeres creadoras de sus propias imágenes, dando nuevos contenidos a lo que significa ser mujeres, fuera de los límites reducidos de ser “el otro” o el no sujeto de la historia.

Todo ello tiene lugar en las propuestas escénicas y dramatúrgicas que articulan lo artístico con lo político, no como mera militancia o pragmatismo político sino con propuestas de creación estéticas que implican una construcción propia, donde el quehacer teatral es producto de concepciones artísticas y objetivos culturales. En concordancia con un discurso teatral crítico que responde a los cambios de la realidad, reconociendo problemas, contradicciones y proponiendo salidas; con estas premisas se encuentran las formas adecuadas de representación y de expresión en las cuales se condensa la forma y el contenido.

Es así como el teatro feminista cuestiona y critica el lugar asignado a las mujeres y las formas como se las ha presentado en singular: La Mujer que deber responder al estereotipo de género, a arquetipos de “lo femenino” para poder ser. Igualmente problematiza el poder que circula en todas las formas de relación y de representación; en la búsqueda de la realización de la autonomía como propósito, del reconocimiento de las mujeres como agentes y la visibilización y transformación de la situación de las mujeres en un sistema patriarcal injusto y desigual.

## Anexo

### Fotografías de las obras de teatro analizadas

#### La Denuncia.

Presentación en el “templo de la cultura”, en el marco del Festival de mujeres en escena, marzo de 2007.





Estreno de *La Denuncia*, diciembre de 2006







## Aquí fue Troya, breve historia de desencuentros

Fundación Gilberto Alzate Abendaño, diciembre de 2006





Parque Simón Bolívar, en el marco del festival de verano, agosto de 2007



## BIBLIOGRAFIA

- Arcila, Gonzalo, *Nuevo teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*, Bogotá, Ediciones CEIS, 1983.
- Aresti, Nerea “La categoría de género en la obra de Joan Scott”, en Cristina Borderías ed., *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 223-232
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Barrett, Michèle y Anne Phillips (comp.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, Barcelona, PUEG-UNAM/Paidós, 2002.
- Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Blanco, Oscar y otros, *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Boal, Augusto, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva imagen, 1982.
- Borderías, Cristina, ed., *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006.
- Brecht, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1957.
- Brecht, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1984.
- Brecht, Bertolt, *Escritos políticos y sociales*, México, Grijalbo, 1978.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Buenaventura, Enrique, *Máscaras y ficciones*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 1992.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Butler, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*; Madrid, Síntesis, 2004.
- Calla O., Pamela, “Mujeres y hombres en escena”; en *Escarmenar, revista boliviana de estudios culturales*, No. 1, año 1, La Paz, Plural Editores, 1995, pp. 68-69.
- Cagri Massimo, *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal editor, 1978.

- De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- De Miguel, Ana. "Movimiento Feminista y Redefinición de la Realidad", en [www.nodo50.org/mujeresred/feminismo-ana\\_de\\_miguel\\_movimiento\\_feminista.html](http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo-ana_de_miguel_movimiento_feminista.html).
- De Toro, Fernando, *Semiótica y teatro latinoamericano*; Buenos Aires, Galerna, 1990.
- De Toro, Fernando, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- De Toro, Fernando, "Hacia una nueva teatrología", en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 13-22.
- De Toro, Fernando, "Hacia una socio-semiótica del teatro", en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 23-40.
- De Toro, Fernando, "La(s) teatralidad(es) posmoderna(s). Simulación, deconstrucción y escritura rizomática", en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 155-176.
- De Toro, Fernando, "Feminismo y pos-colonialismo ante los post", en Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 155-176.
- Duby, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las Mujeres*, Madrid, Taurus, 1990.
- Duque M., Fernando, y otros, *Investigación y praxis teatral en Colombia*, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1994.
- Gaitán, Sol Suleidy, *Colectivo de titiriteras de Ciudad Bolívar Huitaca: organización y participación femenina juvenil con identidad feminista: una experiencia de vida individual y colectiva*, Bogotá, trabajo para validar e ingresar a la licenciatura de pedagogía reeducativa de la FUNLAM, Centro de Formación de Promotores Juveniles -CENFOR-, diplomatura en sistematización e investigación social, 2001.

- Gallegos D., Cristián, "Filosofía y semiótica del teatro postmoderno crítico-emancipador: el caso "Prat", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/prat.html>, 2004.
- Gargallo, Francesca. *Las ideas feministas latinoamericanas*, Bogotá, Ediciones desde abajo, 2004.
- García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá Ediciones Teatro La Candelaria, 1994, 3ra. ed.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro, Vol.2*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.
- García, Santiago, "Ubicación de la ideología en el proceso creativo", en Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá Ediciones Teatro La Candelaria, 1994, 3ra. ed., pp. 107-120.
- García G., Rosa y Eulalia Piñero, "La representatibilidad de la identidad sexual en el teatro de mujeres: historia de un silencio", en García G., Rosa y Eulalia Piñero (eds.) *Voces e imágenes de mujeres en el teatro del siglo XX*, Madrid, Complutense, 2002, pp. 305-331.
- Gómez, Diana, "*Aquí fue Troya*" mujeres, teatro y agencia cultural", en Tabula Rasa. No.5: pp. 193-208, julio-diciembre 2006, Bogotá, [www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero\\_cinco/gomez.pdf](http://www.unicolmayor.edu.co/investigaciones/numero_cinco/gomez.pdf).
- Hall, Stuart, "Notas sobre la reconstrucción de lo «popular»", en Samuel Ralph (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Heidrum, Adler y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Vervuert Verlagiberoamericana, 1999.
- Heidrum, Adler, "¡Hablame! La técnica del monologo", en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Vervuert Verlagiberoamericana, 1999, pp. 125-135.
- Hurtado, Maria de la Luz, "Mujer, poder y política en la dramaturgia de mujeres en Chile", en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Vervuert Verlagiberoamericana, 1999, pp. 135-155.
- Jaramillo, Maria Mercedes, *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1992.
- Jelin, Elizabeth, *Los Trabajos de la Memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2000.

- Lamus, Marina. *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.
- Laurrauri, Maite, *La Espiral Foucaultiana. Del pragmatismo de Foucault al pensamiento de la diferencia sexual*, Valencia, Episteme S.L., 1996.
- López Marián, ed., *Geografías de la mirada. Género, creación artística y representación*, Madrid, Instituto de investigaciones feministas, 2001.
- Martinez de Olcoz, Nieves, "Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria", en Heidrum, Adler y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Vervuert Verlagiberoamericana, 1999. pp. 69-83.
- Massimo, Castri, *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Akal, 1978.
- Meier, Max, "Las mujeres en el quehacer teatral del área andina", en Heidrum, Adler y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Vervuert Verlagiberoamericana, 1999. pp. 165-195.
- Mérida J., Rafael edit., *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria, 2002.
- Molina, Cristina, "Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado", en Silvia Tubert, edit., *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 123-160
- Nicholson, Linda, "La interpretación del concepto de género", en Silvia Tubert edit., *Del sexo al género, los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 47-81.
- Pardo, Jorge Manuel. "Conflicto y teatro. Una mirada a la escena colombiana", en revista *La Rueda*, No. 1, Bogotá, 2005, pp. 6-11.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Piedrahita, Guillermo, *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano*, Cali, Corporación Colombiana de Teatro CCT, 1996.
- Piscator, Erwin, *Teatro político*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.
- Restrepo, Pilar, *La Máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres*, Cali, Teatro La Máscara, 1998.

- Röttger, Kati, "El poder de la Mascarada", en Adler Heidrum y Kati Röttger, edit., *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro poscolonial de autoras latinoamericanas*, Madrid, Vervuert Verlagiberoamericana, 1999, pp.101-125.
- Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- Sonnino, Luz A, *El espíritu feminista en las obras de las dramaturgas latinoamericanas*, en [www  
http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2000/honors/sonnino\\_1990.htm](http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2000/honors/sonnino_1990.htm).
- Stanislavski, Konstantin, *El arte escénico*, Madrid, Siglo XXI editores, 1999.
- Taylor, Diana, *Hacia una definición de performance*, en [hemi.nyu.edu/course-  
citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf](http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/readings/Taylor.pdf)
- Talens, Jenaro, et. al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Tubert, Silvia, edit., *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Valbuena, Nelly, *Diana Gómez... en busca de verdad y justicia*, en [www.actualidadcolombiana.org/pdf/laesquina\\_mujerescontando\\_dianagomez.  
pdf](http://www.actualidadcolombiana.org/pdf/laesquina_mujerescontando_dianagomez.pdf).