Unidad 1

Humanidades y diálogos con la estética

El teatro de mujeres como lugar de confesión: ¿verdad o mentira?

Luz Elena Luna Monart[*]
https://orcid.org/0000-0002-4488-4691

Introducción

Esta investigación es parte de la tesis doctoral[1] que actualmente desarrollo y que tiene como temática central el trabajo desde las identidades de género que cuatro mujeres afrodescendientes o negras[2], en condición de desplazamiento forzoso, actrices naturales del grupo Aves del Paraíso del Teatro La Máscara, construyen en el escenario, en dos obras: *El solar* (2006) y *Perdón y olvido* (2016). La pregunta por las identidades de género cobra sentido por el hecho de que el montaje escénico que estas mujeres realizan está abordado desde el teatro de mujeres, el cual trabaja a partir de las representaciones de sus propias experiencias de vida.

1 El Doctorado es en Humanidades en la línea de estudios de género; la tesis doctoral se titula: "Teatro de mujeres: un espacio para el reconocimiento de las identidades femeninas de cuatro mujeres afrodescendientes, desplazadas a la ciudad por causa del conflicto armado colombiano". Dirigida por: Gabriela Castellanos Llanos

2 A lo largo del texto se usará el término "afrodescendientes" por razones de índole académica y porque el término está relacionado con hechos históricos como la esclavitud y la colonización (Curiel, 2015). Sin embargo, las cuatro mujeres objeto de estudio de la investigación, no se encuentran familiarizadas con esta palabra, pues se reconocen como mujeres negras por su color de piel y saberes culturales; por esta razón también se usará la palabra "negra". No obstante, expreso mi inconformidad con estas categorías que uso para nombrarlas: "mujeres afrodescendientes", "negras" o "desplazadas", por el hecho de sentir que contribuyo a la construcción de unos imaginarios que las construyen desde unas identidades que parecen fijas, como si solo fueran eso.

[*] Instituto Departamental de Bellas Artes
Cali, Colombia
✉ lunamonart@gmail.com

Cómo citar este capítulo

Luna Monart, L. E. (2020). El teatro de mujeres como lugar de confesión: ¿verdad o mentira? En: González Osorio, M. F. (Ed. Científica). *Diálogo entre las humanidades*. (pp. 15-32). Cali, Colombia: Editorial Universidad Santiago de Cali.

Se desarrolla a partir de los textos de las obras teatrales y del discurso oral de las mujeres, las cuales hablarán en relación con sus experiencias de auto representación escénica, teniendo en cuenta que en las obras ellas se representan a sí mismas contando sus historias de vida. Con esto se quiere llegar a comprender, desde los propios testimonios de las mujeres, el proceso por el cual conocen aceptan y se resisten a la representación social construida por el discurso hegemónico para designarlas, materializando una forma de ser mujeres en su vida cotidiana dentro del contexto urbano.

Para este caso, la objetividad, si es que existe, estará en visibilizar el lugar de la investigadora en el proceso: sus contingencias, sus reflexiones, sus parcialidades, etc. (Haraway, 1989). En este aspecto, cabe decir que como investigadora, mujer mestiza (blanca para esta sociedad), madre, compañera heterosexual, docente, al ser una educadora popular sensible a las problemáticas y discriminaciones que viven las mujeres en contextos cotidianos, veo en esta investigación una oportunidad de visibilizar las condiciones de mujeres racializadas, provenientes de zonas rurales que habitan las márgenes de la ciudad, desde un trabajo de interacción y aprendizaje constante con ellas, para entender, desde sus prácticas y discursos, las diversas maneras de asumirse como mujeres y sus luchas de resistencia cotidianas frente a las múltiples discriminaciones que viven a diario.

Las cuatro mujeres

Vienen de habitar zonas rurales de la costa pacífica colombiana y de tener una vida ligada a los oficios domésticos, a la partería, a la recolección de oro en los ríos, a la agricultura y demás quehaceres relacionados con el campo. Fueron expulsadas de sus territorios entre los años 2000 y 2002, periodo en el que el desplazamiento forzoso en Colombia llegó a altísimas cifras: en 2000, se registraron 25.383 personas expulsadas, en 2001 fueron 16.061 y en 2002 fueron desplazadas 17.601 personas (CODHES, 2010).

Actualmente, viven en barrios marginalizados del oriente de Cali como Manuela Beltrán, Potrero Grande y Pisamos. En estos lugares, después de permanecer por once años en un albergue, logran tener su casa a través de planes de vivienda otorgados por el gobierno; una de ellas pierde la casa por causa de una estafa que un familiar le hace, entregándole las escrituras

al líder de una banda del barrio. Tres de ellas son mujeres adultas, cercanas a los 70 años, quienes al momento del exilio de sus territorios pasaban los 50 años de edad; no tienen resuelta su situación laboral debido a condiciones como su analfabetismo, su avanzada edad, todo ello conlleva a la dificultad de construirse un nuevo proyecto de vida en la ciudad. La cuarta es hija de una de ellas, llegó siendo niña y ha crecido en la ciudad, no concibe la vida en el campo, aunque el trabajo en el escenario al lado de su madre le ha enseñado a conocer sus tradiciones y ver a su madre en sus haceres tradicionales: sueña con estudiar teatro o música. Las tres mujeres adultas han visto morir algunos de sus hijos en la ciudad, otros están en la cárcel y otros trabajan en lo que pueden. Casi todos los hijos de están mujeres llegaron niños y adolescentes, ninguno es universitario. Viven en el mercado informal y de lo que le pasan algunas de sus hijas, ninguna se emplea actualmente en el servicio doméstico debido a su edad y sus constantes dolores corporales. Sueñan constantemente con su vida en el campo, pero saben que ya no hay retorno porque sus hijos ya tienen una vida en la ciudad y no conciben la vida fuera del núcleo familiar, al lado de sus nietos (as) e hijos (as).

Estas mujeres son cantadoras, lavanderas, compositoras y parteras, tradiciones que toman más fuerza en el escenario, reivindicando sus saberes culturales; la tradición oral es fuerte tanto para la comunicación cotidiana, como para los rituales y la transmisión de sus tradiciones culturales. Al respecto, cabe señalar que la oralidad no solamente hace referencia a la emisión vocal, sino al conjunto de aspectos corporales, gestuales (ONG, 1987) e incluso musicales, que acompasan esa forma de comunicación que por antonomasia se da en el litoral Pacífico. En ésta aparecen elementos culturales ligados al trabajo (cantos de boga), la muerte (los chigualos) y el folclor (las décimas), entre otros, los cuales le confieren al lenguaje corporal una significación particular que se convierte en impronta identitaria en contextos más amplios.

Se vincularon al teatro La Máscara desde el año 2005, conformando el grupo Aves del Paraíso junto con otras mujeres desplazadas de la costa pacífica colombiana que habitaban con ellas en el albergue; llegaron al teatro gracias a la Hermana Alba Stella de la Fundación Paz y Bien, encontrando en el teatro un lugar para hablar de sí mismas y elaborar el dolor del exilio y el despojo de sus tierras. Son actrices naturales y

han participado en más de seis obras de creación colectiva referentes a la problemática de violencia que han vivido y continúan viviendo en la ciudad. Actualmente se vinculan al teatro La Máscara cuando hay algún proyecto en el que pueden participar; su relación con él es de afecto y de colaboración por todo lo que ellas consideran, han sanado en ese espacio. Para ellas hablar del teatro es hablar de su propia vida, es recordar y sanar a través de la representación de sus historias en la escena.

El teatro de mujeres

El teatro de mujeres, además de ser una expresión artística, es también un espacio político y social, donde estas cuatro mujeres negras o afrodescendientes, mediante un proceso de montaje orientado por una directora profesional, traen a la memoria experiencias personales sobre hechos relacionados con su situación de mujeres desplazadas por causa del conflicto armado. Tales elementos apuntan a una experiencia dramática donde convergen también elementos pedagógicos y políticos por las particularidades que tiene el proceso de montaje donde las actrices naturales, se (re) presentan a sí mismas y se exponen ante un público que no solo las observa, sino que las lee bajo unos códigos universales del teatro.

Esta forma de hacer teatro rompe algunos códigos del teatro tradicional o teatro dramático, a la vez que conserva otros, lo que implica una expansión del teatro (Dubatti, 2003) que se materializa en una diversidad de formas que actualmente existen en Colombia para representar colectivamente el dolor, relacionando el teatro con la memoria y con los modos de reconstruirla (Lamus, 2011), derivando a un teatro "matriz" (Dubatti, 2016) o "liminal" (Dieguez, 2010) que en este caso hace relación a un teatro que más que la actuación, expone la presencia de unas mujeres que representan sus historias en el escenario.

El teatro de mujeres toma fuerza especialmente en la década del 2000, cuando el conflicto armado colombiano se agudiza, ligado a la dramaturgia de la violencia; es un teatro que permite rememorar, elaborar el dolor dejado por la violencia, sensibilizar públicos e instalar nuevos códigos artísticos

(Lamus, 2014), donde se trabaja con artistas y con mujeres víctimas de violencia que no están vinculadas al teatro de manera permanente, pero que encuentran en este espacio un lugar para expresarse y sanar (Luna, 2011). De allí que las formas de ser y de construirse como mujeres dependiendo de sus prácticas culturales, cobren especial relevancia en el escenario, enmarcadas en un nuevo lenguaje comunicativo, en el que aquello que es un acto de presencia en la vida cotidiana, se convierte en un acto de (re) presentación teatral (Luna, 2011).

De manera breve, se podrían mencionar cuatro características claves que hacen singular este tipo de montajes realizados con actoras no profesionales: (i) el proceso de montaje se realiza en un tiempo mayor que los tradicionales, por el hecho de revivir en las actoras relatos de vida relacionados con la violencia para luego representarlos; (ii) la construcción de una especie de laboratorio social y artístico que permite, además de montar la obra, ir elaborando el duelo; (iii) el hecho de no tener, en muchos casos, un libreto predeterminado, sino que éste se va elaborando paralelo al montaje y (iv) por último, que desde la representación se realiza una experiencia de alteridad, paralela a sus propias experiencias de vida, lo que implica que el hecho de representarse a sí mismas supone ponerse en escena, en sus expresiones corporales más particulares.

Esta particularidad de trabajar en el escenario con las mujeres que vivieron los hechos que narra el montaje teatral, podría tener repercusiones en las identidades que ellas construyen en el escenario cuando se representan a sí mismas, impactando los discursos y prácticas de poder que las han identificado dentro del contexto urbano. Sobre todo, si se tiene en cuenta que, para este caso, las actrices naturales son mujeres negras desplazadas de zonas rurales que habitan la ciudad, con unos rasgos culturales que las diferencian de las otras habitantes urbanas.

Cuando el teatro es actuado por testigos que cuentan en el escenario su propia historia trágica hay una particularidad con dos aspectos importantes que podrían incidir en las identidades de género que ellas construyen en el escenario: las mujeres como testigos de la historia, y la tragedia presente en el relato de la obra.

Sobre el tema de las dos obras: *El solar* y *Perdón y olvido*

La obra *El solar* fue la segunda obra montada por el grupo Aves del paraíso del Teatro La Máscara en el año 2006, época en la que estaban en el tránsito de adaptación a nuevas formas de vida que imponía la ciudad; el suceso del desplazamiento estaba aún muy presente y lo vivían con mucho dolor. Estas vivencias determinan la temática de la obra, la cual expone la forma cómo habitaban en el albergue "Daniel Guillard" donde permanecieron de manera improvisada, con divisiones de plástico y cartón, aproximadamente once años, mientras fueron reubicadas por el gobierno; estos son algunos de los testimonios de las cuatro mujeres sobre la obra y los recuerdos que reviven el ver de nuevo la obra después de diez años de ser montada.

> Más que todo cuando terminamos *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*[3] que esa fue la llegada de nosotras a la ciudad, (ahora) hablamos de cómo estábamos realmente viviendo ya en el lugar (en el albergue)… más que todo se montó es por eso, para mostrar el día a día de cada familia y mostrar que pasábamos trabajos para entrar al baño, para lavar que no, que las niñas jugando, como mostrar eso.
>
> (…) vivíamos mucha gente y solo eran dos lavaderos, entonces a medida que éramos tanto siempre se encontraban esos conflictos…
>
> (…) No eso era muy tenaz, ¡horrible! Uno vivía pendiente de las peleas, vivía pendiente de esas niñas porque por allí estábamos en el medio de dos grupos (militares) y allá le decían era la cueva…
>
> (…) Nos cuidó Dios porque la cosa era muy tenaz, había dos baños para setecientas y pico de personas, allá entraba hombres, mujeres…

Llama la atención en los testimonios la importancia que tiene el hecho de montar la obra con la finalidad de contar cómo habitan en el albergue, especialmente en las dificultades y precariedades que como población desplazada viven en este nuevo contexto urbano, es una voz de denuncia que se alza a través del teatro.

[3] Esta obra fue el primer montaje que ellas realizaron en el año 2005; cuenta la historia de exilio de sus zonas de origen y la llegada a la ciudad

Con respecto a la temática de la obra: *Perdón y olvido*, es un cuadro corto, de aproximadamente diez minutos, montado en el año 2015, trata sobre el conflicto de dos madres cuyos hijos han crecido juntos y se encuentran en la guerra en dos bandos diferentes. Esta obra se realiza en un momento en el que estas cuatro mujeres estaban mucho más adaptadas tanto al discurso teatral, como a la ciudad; lo que hace posible que esta obra se monte exclusivamente para el evento "Escenas abiertas", en el que participan montajes teatrales realizados a partir de procesos comunitarios:

> Primero la obra empezó por las fronteras invisibles. Nosotros empezamos a mostrar cómo era eso de las fronteras invisibles y entonces estábamos en ese proceso… y como que no había encaje. Entonces allí Pilar (una de las directoras), no sé por dónde sacó esa frase[4] de esa temática.

Las llamadas fronteras invisibles son una problemática de violencia muy común en los barrios populares del Oriente de Cali donde ellas habitan; las dos actrices de la obra proponen esta temática porque en ese momento tenían a su cargo hijos y nietos adolescentes que podían poner en riesgo su vida por causa de este fenómeno. Debido a la premura por la proximidad del evento y a eso de "no encajar" con el tema en el montaje, una de las directoras a cargo consigue un poema que, si bien es cierto no trata el tema de las fronteras invisibles basado en una lucha de territorios dentro de los barrios, si trata el tema de jóvenes del mismo barrio que van a la guerra en distintos bandos, debido a que ideológicamente tienen proyectos distintos:

> Pero nos encajó igual a lo que nosotros queríamos que se representara, porque nosotros eso era lo que queríamos mostrar de esas fronteras invisibles, que se mataban. Yo le decía a ella (la directora) eso que pasaba en los barrios de cada una.

La obra Perdón y olvido está inspirada en sus historias, pero no cuenta las experiencias de vida de ellas tal cual, como si lo hace la obra El solar. Sin embargo, ellas se identifican plenamente con la temática; y tal vez la razón es la particular relación de ellas como actrices naturales y el teatro, donde la experiencia y la memoria son aspectos necesarios e importantes para

[4] "Frase" se refiere al poema que inspiró el montaje.

sus montajes. Esta historia fue una adaptación de un poema[5] que aborda una temática propia de las realidades que algunas han vivido y otras que h han visto a muchas mujeres desplazadas de sus barrios, sufriendo esas experiencias trágicas de vida.

> Las he vivido. Las he vivido, si señora. Mami le diré que he vivido las dos[6] a ella (mira a su compañera de escenario que está al lado) le duele muchísimo porque el hijo lo recibe en una caja, ¿no es cierto? Eso es una cosa que… ya ella no lo vuelve a ver nunca más; y la otra sufre terriblemente porque ella, con las indirectas y todo eso. Por lo menos mi vecina de enseguida… eso es una realidad.

Este testimonio deja ver la cercanía que ellas pueden tener con la muerte de sus hijos, pues es una de las tragedias recurrentes en sus vidas, al igual que el consumo de estupefacientes y la vinculación con trabajos ilegales. Sus experiencias de vida en la ciudad, una vez desplazadas, están ligadas a la tragedia y ellas están identificadas plenamente con esos relatos trágicos; por ejemplo, el siguiente testimonio muestra un poco de cómo ha sido la vida de una de ellas en la ciudad: "En la ciudad fue un cambio total, para mí ha sido un caos. Yo vine con toda mi familia y acá me han matado tres hijos, un nieto, un hijo de crianza, ahora último mi esposo". Entonces, la tragedia que viven estas mujeres negras, campesinas, desplazadas en la ciudad, termina siendo un recurso en el teatro que les permite ser escuchadas:

> Así era que nos escuchaban, sacando esas cosas en obras de teatro, pero obras reales de uno, sus vivencias, todo lo que era de uno, como vivía uno, todas esas cosas...
>
> (…) En la primera obra lloraba más de una "encorbatada" entonces sí, allí si es verdad que nos están oyendo y nos están escuchando y nos cogió como una fuerza de que ya las otras obras ya las presentábamos porque sabíamos de que allí alguien de tantos que había, nos estaban escuchando porque como la obra era tan dolorosa…

---

5 Poema del libro *Nos tomamos la vida en serio. Voces de mujeres que reflexionan sobre guerra y paz en Latinoamérica* (2005)

6 Hace referencia a las dos situaciones que se presentan en la obra: una madre a la que le entregan el hijo muerto y otra madre que tiene un hijo que, por ideologías diferentes, termina matando a un joven como él.

Pero más que la tragedia, el hecho de que esa experiencia real sea actuada por la persona que la vivió, es lo que realmente genera un impacto en el público y de alguna manera, el éxito de este tipo de obras.

El teatro como ritual de confesión

El ser actrices naturales que exponen en el escenario sus propias experiencias de vida, es un hecho que bien podría ubicar al teatro en un lugar de confesión (Foucault, 1992), donde ellas son las interlocutoras que se confiesan frente al público que las escucha, conmovido ante sus propias historias; de allí que el teatro de mujeres como ritual de confesión, convierta a las actrices naturales en testigos de cuerpo presente. Entonces, el teatro se convierte para estas mujeres en un dispositivo que crea verdades y, por tanto, formas de poder (Cornago, 2009), permeando las maneras como ellas se relacionan consigo mismas y con las demás personas.

El hecho de estar frente a un público que se dispone a escucharlas, no solo las ubica en un lugar de poder, sino también que las redime y las exonera de todos los prejuicios e imaginarios que se construyen sobre ellas como población desplazada, negra o afrodescendiente; es el único lugar que ellas tienen para que su palabra sea escuchada y para que ese imaginario que recae sobre ellas pueda transformarse y, no por el contrario, reforzarse, puesto que puede ser un riesgo.

La necesidad de ser escuchadas, de confesar sus historias de vida en el teatro, puede entenderse con más claridad si se ponen de presente tres aspectos que afectan la construcción de las identidades de estas mujeres negras, una vez llegan a la ciudad; aspectos que por un lado las vulneran, pero por otro lado parecen generar una sensación de culpabilidad en ellas ante sus propios cuerpos construidos casi por oposición y rechazo a los cuerpos de mujeres urbanas:

Primero: El hecho de que sus cuerpos negros, ligados a las tradiciones afrodescendientes propias de zonas rurales de la costa pacífica colombiana, no entran dentro de las identidades socialmente aceptadas (Carneiro, 2001) que instala el discurso hegemónico patriarcal, donde la mujer se construye

a través de unas prácticas y discursos centradas en la imagen de una mujer blanca, heterosexual (Butler, 2002) y urbana. Al respecto, una de ellas expresa de la siguiente manera la discriminación que sufrió al llegar al Distrito de Agua Blanca de la ciudad de Cali: "Discriminada no tanto por ser mujer, sino por ser afro y por ser desplazada. ¡Ay, que usted vive allá!; ¡ay, que a mí no me gustan las negras! ...".

Segundo: el hecho de ser desplazadas y provenir de contextos rurales en un país donde el conflicto armado se dio justamente en estas zonas rurales, generando el imaginario de que la población desplazada viene a robar, o es peligrosa porque tiene vínculos con grupos armados; configurando así, a través de un discurso, lo que significa ser un "desplazado" para el sistema social, palabra que parece borrar toda la historia cultural de estas personas, "ya no son campesinos, pescadores o mineros rurales (…) su nueva condición es la de un *desplazado interno",* una categoría (Oslender, enero-junio 2010, p. 146):

> Cuando uno iba a buscar algún trabajito, lavada o algo, ¿usted quién es?, desplazada a no, ¿quién nos garantiza que usted no nos va a robar, que ustedes no nos van a hacer algo? Por afro no tanto, pero por lo que éramos desplazados si, mucha discriminación, ni trabajo, ni nada… La identificación era que éramos "desplazaditos", hasta los mismos muchachos de allí alrededor.

Tercero: el hecho de desconocer las lógicas urbanas, lo cual hace más difícil la supervivencia en la ciudad, más aún cuando se desplazan su edad pasa de los 40 o 50 años (Luna, 2011), siendo en su gran mayoría analfabetas, como es el caso de estas mujeres; esta situación las hace aún más vulnerables a la discriminación en los nuevos lugares de habitación porque sus saberes no son reconocidos en la ciudad, por el contrario, son discriminados y considerados obsoletos o atrasados: "Allá en la Gua creían que uno venía era de miseria y no sabían que uno venía bien, uno vestía planchado, era persona de bien".

Esta falta de reconocimiento de sus saberes y formas de vida genera en la ciudad un juego de opuestos (Scott, 2001): urbana/rural; letrada/ignorante, "potenciando la violencia, a una percepción de la vulnerabilidad física

de cierto conjunto de personas que provoque el deseo de destruirlas" (Butler, 2010, p. 15):

> (…) ¿Vos dónde vivís? ¡Ay, en el polvero! porque allá le decían el polvero porque había una cancha y eso era polvo, polvo, polvo. Entonces, ¡ay, vos vivís en el polvero, ay no! Como que todo el mundo lo mandaba a uno para un lado…
>
> (…) En la ciudad fue un cambio total, para mí ha sido un caos. Yo vine con toda mi familia y acá me han matado tres hijos, un nieto, un hijo de crianza, ahora último mi esposo, éramos de trabajo porque yo me iba con mis hijos a trabajar...

De acuerdo a estos tres aspectos que inciden en la condición de sus identidades en la ciudad, hay un nuevo contexto donde sus cuerpos son construidos bajo unas normas y conductas que las configuran como cuerpos precarios (Butler, 2010), sometidos a todo tipo de maltrato y discriminación que el medio justifica culpabilizándolas por sus realidades. En este sentido, la condición de mujeres negras desplazadas en la ciudad implica, no solo un deterioro en su calidad de vida frente al abastecimiento de sus condiciones básicas, sino también el experimentar diversas violencias y exclusiones que se van naturalizando dentro del contexto, y que incluso ellas mismas terminan justificando como mujeres extranjeras, migrantes que desconocen el territorio y sus prácticas: "la gente no actuaba con sentimiento", dice una de ellas.

Bajo esta perspectiva, el teatro como lugar de confesión bien podría ser una estrategia de poder que hace parte de un proceso de subjetivación en tanto brinda la posibilidad de transformación (Foucault, 1988), en medio de un panorama hostil que juzga a estas mujeres y las sujeta a unas normas sociales en las que sus identidades como mujeres negras campesinas y quedan por fuera del discurso socialmente aceptado.

Así, en la obra *El solar* el teatro se convierte en un espacio para la confesión de sus testimonios personales (Cornago, 2009), borrando la línea entre lo público y lo privado por el hecho de narrar sus vivencias que como mujeres negras desplazadas que viven cotidianamente en el albergue, lugar donde

se instalan una vez llegan a la ciudad: "eso era lo que nosotras vivíamos, lo que nosotras sentíamos, lo que habíamos vivido".

Tal como lo dicen ellas, lo que actúan en el escenario es la realidad misma, tal como la vivieron; es imposible dentro de su pensar, haber podido montar una escena de manera distinta; para ellas el teatro no es una acción imaginaria y la directora no ha manipulado los hechos. Por esta razón, al preguntarles a las actoras naturales por la obra *El Solar* y los cambios que ahora, diez años después, realizarían en este montaje escénico, se sorprenden de que pueda cambiarse algo, e incluso parece indignarles la pregunta:

> ¡Cómo lo vamos a cambiar! Hubiéramos creado una cosa que no fuera así, noooo, si estábamos viviendo esta realidad, ¿entendió? Esa fue la realidad, esas fueron las mujeres que éramos nosotras.

La fuerza de la escena no el montaje teatral en sí mismo, ni la obra en sí misma, sino el testimonio de estas mujeres que le hablan al público como testigos de la historia, es la "presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora está aquí" (Cornago, 2009, p. 6), en el escenario contando un pasado en tiempo presente. Esto último acerca el teatro de mujeres a un teatro confesional que pone al testigo en la escena a contar su historia; de esta manera, el actor cuenta su historia, su intimidad, su vida personal y el público asiste a escuchar una experiencia de alguien; puesto que "el aura que rodea al testigo no se apoya en su capacidad de contar lo que vio, sufrió o experimentó, sino en la propia presencia de un cuerpo que vio eso, lo sufrió o lo experimentó" (Cornago, 2009, p 4). Su actuación responde a una necesidad de ser escuchadas, aceptadas por un público que las escucha y las aplaude; sin la aprobación del público su testimonio o confesión, no tendría sentido, ni la noción de verdad.

Esta situación genera una pregunta entre realidad y verdad, rompiendo así uno de los principios esenciales del teatro como es su carácter de representación (Berenguer, 1992). En el teatro es necesario mantener el engaño para hacer efectiva la acción o el discurso, "esta convención hace posible el acto de fe que justifica la situación de subordinación discursiva" en la que se encuentra el espectador (Sánchez, 2007, p. 5); se trata de cierto engaño que el espectador acepta con conciencia. Al romperse esta convención, el espectáculo se vuelve desgarrador porque está ante una representación real realizada por las

propias víctimas. El espectador se debilita y cede el poder ante el actor, ante las mujeres que cuentan historias desgarradoras, lo que permite que ellas en el escenario gobiernen la escena y hagan posible que el público se solidarice frente a ellas; por lo menos mientras dura el espectáculo:

> Realmente uno hace las cosas con sentimiento y nosotros lo hemos vivido y el mensaje que trasmitía la presentación era para que realmente la gente se colocara por un momento en el lugar de uno, nadie quería vivir eso. Lo que nosotros realmente dábamos y la persona como la tomaba…como eso, ay yo no, paso por eso, Dios mío...Muchos en Bogotá decían: nooo, a mí no me gustaría pasar por eso. No, realmente respeto porque vivir una cosa de esas.

El teatro de mujeres con actrices no profesionales, comparte una experiencia real a los espectadores usando algunos códigos teatrales tradicionales: el escenario, el vestuario, la iluminación, las acciones marcadas, lo que implica un proceso de montaje; un inicio y un final definidos y por último, aunque se rompa la idea de ficción propia del teatro, se mantiene la convención del público como espectador, donde este mantiene su lugar de observador durante su presentación; tal vez esta sea una de las razones por la que las cuatro mujeres se sienten parte del teatro y saben que tienen un status o un lugar privilegiado cuando se suben al escenario.

El teatro las ubica entonces en un lugar de poder a lo largo de la obra por el hecho de disponer del tiempo de un público que se ha dispuesto a escucharlas. El escenario les cambia la cara y el estigma, gobiernan la escena y hacen que el público se solidarice frente a ellas, puesto que transformarse en actrices y ponerse frente a otros les da un rango de superioridad, "y, por tanto, el actor, durante el momento de la representación, es una figura de poder (aunque, como todas las figuras de poder o de distinción, expuesta, y por tanto también vulnerable)" (Sánchez, 2007, p. 6).

En este sentido, el teatro al ser un dispositivo de poder les posibilita a ellas ser escuchadas, y ellas a su vez, construyen con el teatro y sus directoras, una relación de admiración, de agradecimiento; razón por la cual ellas confiesan sus relatos íntimos de violencia. Esta relación con el teatro y en especial con las directoras, podría tener semejanza a una relación pastoral, una relación de guía espiritual donde las directoras ejercen un

poder mediante el ejercicio de los cuidados incondicionales que han tenido y siguen teniendo con estas mujeres (Foucault, 2006):

> Pienso que más que todo, por eso le agradezco mucho a la hermana Alba Stella nos habría mucho los ojos, (nos decía) la forma que las escuche el gobierno es que ustedes hagan teatro. Entonces Monseñor fue a una visita y fue la primera cosa, presentamos una obrita ahí, de allí creo que contacto la hermana Alba Stella con Susana y con Lucy. Y ya de allí y en verdad y es que ya uno sin miedo habla y sin embargo teníamos temor algunas cosas publicarlas al público porque no sabíamos quién estaba, quién nos estaba oyendo, y nos cogió como una fuerza de que ya las otras obras ya las presentábamos porque sabíamos de que allí alguien de tantos que había, nos estaba escuchando.

Sus testimonios son creíbles ante el público y sus discursos son avalados; en otros espacios "su palabra es considerada como nula o sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia" (Foucault, 1992, p. 6). Bajo esta perspectiva, la verdad de estas mujeres obedece a las reglas de una política discursiva que este caso instala el teatro de mujeres, presentado por La Máscara, considerado como una disciplina que ejerce sobre ellas una forma de control sobre sus discursos, un teatro reconocido en el campo que les brinda a ellas la posibilidad de hablar y ser escuchadas, puesto que "nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo" (Foucault, 1992, p. 23):

> En Bogotá cuando llegamos: ¿y ustedes como se llaman? Aves del Paraíso. A bueno, quiero verlas… Había un grupo de mujeres profesionales y ellas se presentaron y no, no fue nadie antes, al contrario, nosotras fue las que llenamos el escenario…Nos presentamos como a las siete de la noche y fue llegando la gente y cuando nosotras salimos y eso lleno de gente y nosotras ¡ufff! la emoción de ver que a nosotras si nos fue gente y que se nos llenó. ¡Eso fue bacanisímo!

Lo anterior permite entender como ellas se van construyendo a sí mismas como mujeres negras, desplazadas dentro de la ciudad; sujetas, por un lado, a un control y dependencia del teatro como espacio que las ayuda y las reivindica y por otro, sujetas a las condiciones de su propia identidad y al lugar que ellas tienen dentro del contexto urbano.

Referencias bibliográficas

AUPEC. (2018). Dialecto del pacífico colombiano. Una herencia africana. Recuperado de: http://aupec.univalle.edu.co/informes/mayo97/boletin35/dialecto.html

Berenguer, A. (1992). El Teatro y la Comunicación Teatral. En: *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural.* Número 1: pp. 155-179.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina.* Barcelona, España: Anagrama.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y dicursivos del sexo.* Barcelona, España: Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género.* D. F., México: Paidós.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Buenos Aires, Argentina: Paidós Ibérica.

Carel, I. (15 de 10 de 2015). Afrodescendientes más vulnerables a la pobreza: Colombia. Recuperado de: http://panorama.ridh.org/afrodescendientes-mas-vulnerables-a-la-pobreza-colombia/

Castellanos, G. (1995). ¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura. En Arango, M. L. L.G. *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino.* Bogotá, Colombia: Universidad Nacional.

Castellanos, G. (2008). Serialidad, dominación, performatividad: La construcción de identidades subordinadas y la aceptación de la subordinación. En Wade, P.; Urrea, F. y Viveros, M. *Raza. Etnicidad y sexualidades: Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina.* Bogota, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Castellanos, G. (2009). Las identidades de género como fantasías discursivas . En G. Castellanos, D. Grueso, & M. R. (Eds), *Identidad, cultura y política. Perspectivas conceptuales, miradas empíricas.* Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Cornago, O. (2009). Actuar "de verdad". La confesión como estrategia escénica. Recuperado de: Artes. Investigación y creación escénica: www.arte-a.org

Dieguez, I. (2010). De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido. Recuperado de: Archivo virtual Artes Escenicas:

https://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/16/malestaresteatrales_idieguez.pdf

Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* Córdoba, Colombia: Documenta/Escénicas.

Dubatti, J. (2003). Teatro argentino y destotalización: el canón de la multiplicidad. En: *Revista Hispánica de Flandes y Holanda. N° 24*.

Dubatti, J. (2010). Herramientas de poética teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. En: *Revista Texturas*: pp. 341-352.

Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada.* Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Essed, P. (2010). Hacía una conceptualización del racismo como proceso. En: *Cuaderno de trabajo AFRODESC/ EURESCL,* Nº 8: pp. 129-169.

Foucault, M. (1980). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión.* D. F., México: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1988). *Un diálogo sobre el poder.* Madrid, España: Alianza Editores.

Foucault, M. (1992). *El orden del discurso.* Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad.* Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el College de France: 1977-1978.* Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo* . Buenos Aires, Argentina: Paidos.

Gómez, L. (2004). Subjetivación y feminismo: Análisis de un manifiesto político. En: *Athenea digital.* No. 05: pp. 97-123.

Hall, S. (1991). The local and the Global: Globalization and Ethnicity. En A. K. (ed.), *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 19-39). State University of New York at Binghamton.

Hall, S. (1996). ¿Quién necesita identidad? En: Hall, S. y Gay, P. D. *Cuestiones de identidad cultural.* (pp. 13-39). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Lamus, M. (2014). Escenarios de la memoria. En M. D. CULTURA, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto.* Segunda parte (pp. 17-32). Bogotá.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. En: *Tabula Rasa. Bogotá, No. 9*: pp. 73-101.

Luna, L. E. (2011). Desplazamiento, teatro de mujeres y nuevas actoras sociales. En: *Revista La manzana de la discordia*: pp. 25-41.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

Oslender, U. (2010). La banalidad del desplazamiento: de peleas, estadísticas y vacíos en la representación étnica del desplazamiento forzado en Colombia. En: *Universitas humanística.* No.69: pp. 139-161.

Personeria Municipal (2013-2014). Informe sobre la situación de violencia y seguridad de Santiago de Cali. Santiago de Cali, Colombia.

PNUD. (2011). *Los afrocolombianos frente a los objetivos de desarrollo de milenio.* Bogota, Colombia: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

Rose, N. (2003). Identidad, genealogía, historia. En: Hall, S. y Du Gay, P. (coord.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 214-250). España: Amorrortu Editores.

Rosse, N. (1996). *Inventing our selves. Psychology, power and personhood.* Cambridge: Cambridge University Press.

Sánchez, J. (2007). *El teatro en el campo expandido.* Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Sanchís, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea.* Madrid, España: Visor Libros.

Scott, J. (2001). La experiencia. En: *Revista La Ventana, (13)*: pp. 42-73.

Segato, R. (2004). *Segato, R. L. (2004). Antropología y derechos humanos: alteridad y ética en el movimiento de los derechos universales (No. 356).* Brasilia: Universidad de Brasilia.

Viviescas, V. (2011). De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios. En: *Literatura: teoría, historia, crítica,* vol. 13, No. 1: pp. 165-187.

Young, I. (2000). *La justicia y la política de la diferencia.* Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Young, I. (2005). Responsabilidad y justicia global: un modelo de conexión social. En: Suárez, F. *Anales de la Cátedra.* (pp. 689-708). Estados Unidos: University of Chicago.