

**UNIVERSITAT JAUME I**

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO

*MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN APLICADA EN ESTUDIOS  
FEMINISTAS, DE GÉNERO Y CIUDADANÍA*



**TEATRO LA MÁSCARA:  
la poética de la política feminista**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**Presentado por:**

**Valentina Vivas Rodríguez**

**Dirigido por:**

**Rosalía Torrent Esclapés**

**Universitat Jaume I – 2016**

## RESUMEN

Este trabajo se centra en la presencia y creación artística de mujeres en las artes escénicas. Por medio de la investigación de un caso específico –la trayectoria del Teatro La Máscara (TLM) de Cali, Colombia– podremos apreciar la formación de un movimiento colectivo de teatro alternativo y contestatario realizado por mujeres. Desde una perspectiva de género, analizaremos en qué medida este tipo de creaciones han sido excluidas o poco reconocidas dentro de los cánones artísticos y literarios contemporáneos.

En el contexto del Nuevo Teatro Colombiano (NTC), La Máscara ha mantenido un quehacer teatral continuo y creativo. Se distingue por ser un grupo pionero de Teatro de Mujeres. Desde hace más de treinta años indaga críticamente sobre cuestiones de desigualdad de género. Mediante el análisis y descripción de la trayectoria de este grupo, podremos analizar las particularidades de la práctica artística teatral, las propuestas dramaturgias y el carácter político que desprenden, así como su aportación al quehacer teatral contemporáneo desde una práctica y teoría política del feminismo.

## PALABRAS CLAVE

Arte y feminismo, teatro de mujeres, creación artística feminista.

Como feministas, tenemos la necesidad de buscar, por encima de todo, la grandeza y la cordura de las mujeres corrientes, y ver cómo estas mujeres han resistido colectivamente. Al buscar en ese territorio encontramos algo mejor que heroínas individuales: la asombrosa continuidad de la imaginación para sobrevivir de las mujeres, que persisten a través de las grandes y pequeñas muertes de la vida diaria.

RICH, Adrienne. (2001): *Sangre, pan y poesía: prosa escogida: 1979-1985*. Barcelona. Icaria Editorial. Pág. 147-148.<sup>1</sup>

Mis agradecimientos a «las Máscaras»  
Lucy –luz y sombra de La Máscara–  
Pilo, –pilar de su existencia–  
y a las hermanas y amigas quienes estuvieron dispuestas a colaborar conmigo cediendo sus archivos personales, su tiempo y disponibilidad. Susana, Marina y Ximena, gracias por permitirme seguir siendo parte de este sueño feminista. Finalmente, a Eva, por su amor, paciencia y generosidad.

---

<sup>1</sup> *Blood, bread and poetry. Selected Prose 1979-1985*. Introducción y Traducción de María Soledad Sánchez Gómez. 2001. Teoría Feminista. Icaria Antrazyt (1995) 176. Mujeres, voces y propuestas.

## **ABREVIATURAS:**

TLM: Teatro La Máscara

NTC: Nuevo Teatro Colombiano

TEC: Teatro Experimental de Cali

FIT: Festival Iberoamericano de Teatro

CCT: Corporación Colombiana de Teatro

CAT: Centro Andaluz de Teatro

FARC: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia

ELN: Ejército de Liberación Nacional

FAC: Fuerzas Armadas de Colombia

## INDICE

<b>I.- INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>II.- ¿Y DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES?</b>	<b>12</b>
II.1. Invisibilidad y falta de reconocimiento	12
II.2. Teatro de género, feminista, o de mujeres	15
II.2.1. Lo que sucedió en España	17
II.2.2. Mientras tanto en Colombia...	18
<b>III.- NACIMIENTO DEL TEATRO LA MÁSCARA DE CALI</b>	<b>22</b>
III.1. Contexto histórico colombiano	22
III.2. Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano y Método de Creación Colectiva	24
III.3. Retrospectiva del Teatro La Máscara como grupo mixto	28
<b>IV.- TEATRO LA MÁSCARA: CREACIÓN TEATRAL DE MUJERES</b>	<b>30</b>
IV.1. Historias de encuentros y despertar de conciencias	30
IV.2. Obras representativas 1985 – 1996	34
IV.3. Obras representativas 1997 – 2016	55
<b>V.- TRABAJO DE ACCION SOCIAL CON MUJERES</b>	<b>67</b>
V.1. El teatro como instrumento pedagógico	69
V.2. El teatro como laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista	75
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>81</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>85</b>

## I. INTRODUCCIÓN

Nos vamos a adentrar, en este trabajo, en la experiencia de un grupo de teatro feminista que desde hace más de treinta años desarrolla una propuesta crítica, estética y poética, que se opone al orden simbólico patriarcal. Se trata del Teatro La Máscara (TLM) de Cali –Colombia–, cuyo interés ha sido visibilizar las relaciones entre los géneros, el poder que subyacen en ellas y la condición y posición de las mujeres en una cultura androcéntrica, machista y violenta.

Nos basaremos en la búsqueda que han establecido estas mujeres –mediante la práctica del arte escénico– para «revelarnos y rebelarnos» su palabra dramática y su experiencia creadora. A partir de su trayectoria podremos entender cómo, desde el teatro y desde una perspectiva de género, diversos temas que tratan las desigualdades entre hombres y mujeres, pueden ser representados desde una poética de la política. A través de nuevas imágenes y nuevos discursos, consideramos que se establece un acercamiento con las experiencias de miles de mujeres que necesitan ser escuchadas.

La elección del TLM como caso de estudio responde a varias razones tanto personales como prácticas y científicas. Entre las primeras se sitúa mi experiencia personal dentro del grupo, del que formé parte durante quince años ya desde sus mismos inicios. Prácticamente fue mi escuela tanto de teatro como de mis primeros conocimientos sobre el pensamiento feminista. Considero una fortuna haber podido construir una identidad feminista desde la práctica escénica y en colectivo con mis compañeras. Esta identidad permanece y crece en el tiempo, como he podido corroborar tanto en las últimas obras del grupo como a través de entrevistas con algunas de sus ex integrantes residentes en España. Todas ellas continúan realizando, a su manera, aportaciones desde el teatro, la formación, educación y la escritura, con el sello característico del TLM en su *continuum* creativo. El grupo ha mantenido un contacto permanente y en sororidad que permite a quienes

fueron sus integrantes retroalimentarnos por los caminos elegidos.<sup>2</sup> En este sentido, valoro el espacio íntimo y de amistad que hemos establecido entre todas nosotras. Nuestro aprendizaje, nuestro despertar feminista, se fue dando poco a poco, cuando nos volvimos conscientes de la poca visibilidad y oportunidad que teníamos de expresarnos, de crear arte y de tener voz propia y colectiva.

Con la realización de este máster he visto la oportunidad para investigar sobre esta experiencia compartida. Cuando cursé la asignatura «Metodología para la Investigación y Docencia», dictada por el profesor Jordi Luengo, vimos diversos enfoques metodológicos para realizar una investigación feminista. Llamó mi atención corroborar que toda investigación requiere de un fuerte «compromiso ético y/o político no solo con el sujeto de estudio, sino también con una/o mismo» (Luengo, 2015:1). Así mismo, se busca favorecer un cambio social que mejore la vida y situación de las mujeres.

Contribuir a este cambio y valorar sus experiencias como elementos enriquecedores desde la subjetividad, me llevaron a considerar mi propia experiencia ¿por qué no? para transmitir la historia y la existencia de un quehacer diario teatral de mujeres.

Al respecto, Sandra Harding considera que las experiencias de las mujeres son un rasgo distintivo de la investigación feminista que define problemáticas concretas y pueden ser utilizadas «como un indicador significativo de la “realidad” contra la cual se deben contrastar las hipótesis» (1998: 21). Desde esta perspectiva, hemos de tener en cuenta que aunque esta experiencia sea similar a la de otros colectivos de mujeres, el contexto socio político vivido en Colombia por el TLM determina la búsqueda de nuevos lenguajes y participaciones de las mujeres en el arte, inmersas en un medio hostil, misógino, clasista, racista y violento.

En otra asignatura del máster, concretamente «Arte y Feminismos», dictada por Rosalía Torrent, analizamos y compartimos las múltiples maneras

---

<sup>2</sup> Ximena Escobar, Luz Marina Gil y Valentina Vivas residen o han residido en Barcelona y Valencia en los últimos años. Ximena trabaja como actriz de teatro y en una compañía de espectáculos callejeros (zancos) y es profesora de yoga y Luz Marina Gil es directora y formadora teatral, en la actualidad trabaja en Cali de nuevo con el TLM.

expresivas y transgresoras de mujeres a través de las artes plásticas performativas, como también la invisibilidad y falta de reconocimiento hacia éstas. Este desconocimiento y falta de difusión del producto artístico de mujeres, reforzó mi decisión por difundir este grupo de teatro.

Somos conocedoras que la Historia del Arte ha otorgado un escaso reconocimiento a la creación artística de las mujeres, silenciando, omitiendo, suplantando y estigmatizando su autoría en obras artísticas. La negación durante siglos de su capacidad de creación y su concepción como objetos de inspiración –como musas o modelos–, ha dificultado enormemente su labor creadora, obstaculizando social y artísticamente a las artistas y lo que debía definirse como creaciones femeninas.<sup>3</sup>

Si partimos de la consideración del arte feminista como aquel que expresa y visibiliza a las mujeres como sujetos activos y de una expresión que vincula no tanto el producto o resultado artístico como quién, dónde y por qué lo realiza, podemos diferenciar un «arte activista» de las mujeres, del arte hegemónico y oficial.

El arte activista al que me refiero es el resultado de una toma de conciencia de desigualdad y opresión de las mujeres y de un empoderamiento adquirido a través del pensamiento feminista. De esta manera, el feminismo artístico destaca desde los años 60 como manifestación contestataria. No podría ser de otra forma, ya que por esta vía el arte ha sido utilizado como medio de reflexión, cuestionamiento y crítica de las relaciones humanas, de su relación con el poder, con la desigualdad, con la injusticia. Podríamos decir además,

---

<sup>3</sup> Sin pretender profundizar en el extenso mundo de la genealogía feminista de las mujeres en el arte, ya que nuestro objetivo está centrado en verificar la invisibilidad y poco reconocimiento desde el caso específico del TLM, es preciso enunciar textos donde se investiga la presencia de la mujer en el arte desde diversos puntos de vista. Entre ellos, la mirada masculinizada de la imagen de las mujeres en el arte con la revisión iconográfica; el difícil acceso al arte de mujeres que no procedían de familias acomodadas o artísticas; como también de aquellas mujeres libres que a pesar de las barreras fueron transformadoras y transgresoras en su tiempo, cuestionando así la Historia del Arte oficial. Un ejemplo lo podemos encontrar en la obra de Erika Bornay *Arte se escribe con M de Mujer*. Barcelona. SD edicions-Mudito & Co, 2010; o en el trabajo crítico y recopilatorio sobre el cuerpo femenino de Irene Ballester Buigues *El cuerpo abierto: Representaciones extremas de la mujer en el Arte Contemporáneo*. Universidad de Valencia, 2010.

que específicamente el teatro, «no es un arte para crear artistas sino para crear conciencias».<sup>4</sup>

En consecuencia con lo expuesto, los **Objetivos** planteados en este trabajo son, en primer lugar, desvelar la presencia de las mujeres en el teatro, mediante la divulgación de la trayectoria del TLM de Cali. En segundo lugar, estudiar el origen y trayectoria creativa del grupo como colectivo de mujeres pionero en Colombia y su labor sociocultural con mujeres supervivientes en sectores poblacionales empobrecidos. Esto nos llevará a valorar la importancia del trabajo teatral como herramienta de cohesión social y empoderamiento de las mujeres, con énfasis en supervivientes de violencias basadas en el género. Para finalizar, observar las conexiones, similitudes e inquietudes conjuntas tanto del gremio teatral español como del colombiano, a través de la realización de encuentros, festivales y muestras artísticas feministas.

En cuanto a la **Metodología**, coincidimos con Luengo (2016:13) cuando se refiere a que una metodología feminista «no es objetiva, sino que entra más bien en los dominios de la subjetividad». Consecuentemente, abordaremos este trabajo desde la experiencia vivida por las integrantes del TLM y desde la mía propia.

Si consideramos la hipótesis sobre las consecuencias y arbitrariedades que posee el género frente a la creación artística de las mujeres, nos interrogamos sobre si la creación de grupos de teatro de mujeres forma parte de las estrategias reactivas y críticas contra el orden patriarcal. El formato grupal en el teatro puede constituir una manera sorora y de posicionamiento feminista que permite la visibilidad de muchas problemáticas que atañen a las mujeres. El TLM es un vivo ejemplo de la posibilidad creativa y una forma de activismo feminista, que pese a las dificultades, ha llevado a cabo una labor ininterrumpida y meritoria en el país.

En este sentido, hemos llevado a cabo una metodología experimental y descriptiva, teniendo presente la perspectiva de género como categoría analítica. A lo largo del trabajo, estarán presentes instrumentos de análisis cualitativos contando con un gran número de investigaciones realizadas sobre

---

<sup>4</sup> Frase de Luz Marina Gil en la entrevista realizada por la autora el 21 de febrero de 2016 en Valencia.

teatro y dramaturgia de mujeres. Las fuentes documentales primarias incluyen las ediciones de textos de creación del TLM bajo la autoría de Pilar Restrepo Mejía, integrante y compiladora de la trayectoria del grupo; así como fuentes secundarias a través de la experiencia propia de las actrices, directoras y la mía propia como ex integrante del colectivo a estudiar. Las aportaciones teóricas de la perspectiva de género constituyen un instrumento vital, distinguiéndose los materiales suministrados en el Máster Universitario en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía.

Enlazamos así con el **Estado de la Cuestión**, donde nos encontramos con la trayectoria y aportaciones teóricas recogidas en los libros escritos por Pilar Restrepo Mejía, actriz y dramaturga del TLM. En *La Máscara, La Mariposa y La Metáfora. Creación Teatral de Mujeres* (1998) y *Dramaturgia de la Urgencia* (2006) hallamos un riguroso análisis de las experiencias y la trayectoria del grupo planteándose la dramaturgia de género en el contexto histórico y político colombiano.

Al revisar los estudios antológicos sobre el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano sorprende verificar la escasez o falta de reconocimiento de nombres femeninos. La tendencia predominante ha sido la de individualizar figuras masculinas con sus respectivos grupos teatrales. Esto nos conduce a preguntarnos: ¿Dónde han estado y qué han hecho las mujeres en las artes escénicas? El NTC es un movimiento progresista y de izquierdas, pero ¿Se reconocen en él las propuestas dramáticas y escénicas de grupos de mujeres que rompen los formatos convencionales de representación teatral? ¿Es la ideología machista y patriarcal colombiana la que invisibiliza a las mujeres? ¿o se trata de una exigencia de la crítica en mantener los valores de un teatro convencional y comercial?

Por otra parte, podemos resaltar las aportaciones realizadas por investigadoras que han recogido y difundido el teatro de género en Colombia. Destacamos la labor de investigación de María Mercedes Jaramillo, Beatriz Rizk, y Marlène Ramírez-Cancio, con su aportación al desarrollo del teatro colombiano y, especialmente, a la visibilidad y reconocimiento que han otorgado a dramaturgas, actrices, escritoras y producciones teatrales de mujeres. Por

medio de sus numerosas publicaciones e investigaciones, constatan la cantidad y calidad de trabajos escénicos.

De María Mercedes Jaramillo, destacamos las poderosas fuentes de información *Voces en Escena: Antología de Dramaturgas Latinoamericanas* (1991); *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano* (1997); «La mujer en la dramaturgia colombiana» (1992); y «Teatro en Colombia» (2004). De Beatriz Rizk tomamos sus investigaciones sobre el método de creación colectiva: *Creación Colectiva: el legado de Enrique Buenaventura* (2008) así como incontables artículos sobre el Teatro en Latinoamérica, teorías y prácticas. Marlène Ramírez-Cancio nos aporta profundas entrevistas y documentos videográficos de todo el quehacer teatral del TLM a través del Instituto Hemisférico de Performances y Políticas.

En el transcurso de los últimos veinte años, también se ha consolidado un trabajo asociativo de mujeres en el teatro contemporáneo. Las aportaciones recogidas recientemente por Itziar Pascual Ortiz sobre Asociacionismo de Mujeres y Acción Social en España, nos dan bases esclarecedoras y coincidentes con el proceso del TLM. En *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo y acción cultural* (2014) y *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de Marías Guerreras* (2007) se nos permite observar la conformación tanto de este colectivo como del movimiento de mujeres en el teatro contemporáneo. A su vez, *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social* (2010), de Olga Barrios, contiene mucha información sobre las experiencias, análisis, creaciones, emociones, visiones poéticas y filosóficas de mujeres iberoamericanas.

Por su parte, el espacio de diálogo creado en el Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, realizado paralelamente al Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz (FIT), permite el intercambio y reconocimiento de los múltiples productos escénicos de mujeres. Sus publicaciones dan cuenta de este proceso: *Lenguajes teatrales* (2010) y *El compromiso a escena* (2012), editados por Dora Sales, registran diversas experiencias en este Encuentro.

Se gestan, así, uniones y creaciones de eventos tanto nacionales como internacionales. Contamos además con el Magdalena Project y su Festival

Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres, el cual ha tenido varias ediciones en muchas partes del mundo. Partiendo del reconocimiento de estas experiencias, podemos interrogarnos sobre la manera en que el discurso teatral de mujeres representa una perspectiva feminista. ¿Podemos hablar de una dramaturgia y una creación feminista en el teatro contemporáneo?

En cuanto al trabajo de acción social a través del teatro, se viene desarrollando como herramienta principal en acompañamiento psicosocial y de empoderamiento con mujeres supervivientes de violencias en conflictos armados. Al respecto ha sido de gran utilidad el informe final de investigación «Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres» de Luz Elena Luna Monart (2011), el cual recoge la experiencia del TLM con colectivos de mujeres empobrecidas y vulneradas. Sumando, contamos con las publicaciones de TLM sobre las memorias de este trabajo social con comunidades empobrecidas: *El Teatro de Género: Instrumento para el desarrollo de la Cohesión Social y la Identidad Femenina en Colombia* (2010); *Contarla para Vivir: El teatro como instrumento para la promoción de la multiculturalidad y la Cohesión Social en Colombia* (2012); y los cuadernos I y II sobre *Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista* (2015).

De la descripción de dicha experiencia y del reconocimiento de otras similares tanto en Colombia como en España, podemos preguntarnos: ¿tiene algún impacto y utilidad el trabajo teatral con asociaciones y colectivos de mujeres? ¿Es una herramienta básica para el proceso de acompañamiento psicosocial y una manera resiliente de afrontar y sobrellevar crudas realidades de las mujeres?

Finalmente, la **Estructura del Trabajo** estará organizada en cuatro capítulos claramente diferenciados. Tras la introducción, el primer capítulo se ocupa de la producción teórica sobre la invisibilidad y la dificultad de asumir a las mujeres como sujetos creativos dentro del arte. *¿Y dónde están las mujeres?* contiene también una descripción del contexto donde se ha desarrollado teatro de mujeres, tanto en España como en Colombia y su integración en eventos internacionales.

El segundo capítulo, *Nacimiento del Teatro La Máscara de Cali*, efectúa un breve recorrido por el contexto histórico colombiano a mediados del siglo XX,

esencial para entender donde se gesta el movimiento del NTC, como representante de los nacientes grupos teatrales a mediados de los años 60 y como producto de la situación política convulsa del país. La explicación del método de Creación Colectiva sirve de guía para nuestro objeto de estudio, finalizando con la descripción del nacimiento del TLM como grupo mixto de teatro independiente.

El tercero, *Teatro La Máscara: Creación teatral de mujeres*, concreta la trayectoria de este colectivo, con sus más representativas obras teatrales y eventos realizados tanto en su sede como en la ciudad de Cali. Se realiza una narración paralela al nacimiento de trabajos realizados por actrices y directoras que se refuerza a partir de los años ochenta, con la realización de festivales y eventos.

El cuarto capítulo, *Trabajo de Acción Social*, analiza el trabajo sociocultural realizado por el TLM con mujeres, niñas, niños y jóvenes. Mediante la herramienta del teatro como instrumento pedagógico y como laboratorio de creación teatral y teoría feminista, podremos constatar los resultados de estos procesos.

## **II. ¿Y DONDE ESTÁN LAS MUJERES?**

### **II.1. Invisibilidad y falta de reconocimiento**

Gracias a las investigaciones feministas realizadas sobre la presencia y representación de las mujeres en el arte, podemos hablar en la actualidad del carácter etnocéntrico, androcéntrico y sesgado de la historia del arte tradicional. Desde diversos planteamientos, la crítica feminista ha desafiado la indiferencia en el tratamiento hacia la producción artística de las mujeres y ha develado que las mujeres han sido tratadas y representadas como objetos de deseo y no como sujetos activos.

Podemos decir con esto que un concepto de «arte femenino» se ha difundido desde una visión estereotipada de valores esenciales otorgados a las mujeres. Ha sido difícil para el orden hegemónico y patriarcal aceptar a las mujeres como sujetos creadores y artistas y por ello, ante esta dificultad, la historia les ha asignado ciertas características y lugares de representación. Muestra de ello

lo encontramos en la asociación de las mujeres con seres malignos, brujas, de carácter lascivo, tentador, pecaminoso, o de exaltar cualidades como la belleza, la bondad o la inocencia.

Un trabajo ineludible para referirnos a las mujeres artistas es el de Linda Nochlin (1989) ante su interrogante del por qué hay tan pocas mujeres en la historia del arte. La autora analiza y reflexiona posibles respuestas, desde la mirada de la supuesta «incapacidad natural» de las mujeres para crear arte, hasta la declaración de la existencia de un «arte femenino» surgido de la esencia de feminidad. En su opinión «El problema descansa no solo en el concepto de qué es la femineidad, sino más bien en la errónea concepción – compartida por el público en general– de qué es el arte.»<sup>5</sup>. Esta investigación difunde los logros de algunas mujeres artistas, cuyas obras han sido ignoradas debido a su sexo, pero también devela algunos factores sociales e institucionales que han impedido que el talento de las mujeres se desarrolle libremente. La autora critica las instituciones sociales y educativas por no permitir realizar una actividad artística libre:

Nochlin defiende que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, sino que las circunstancias generales favorables a la creación artística están determinadas por una estructura social con unas instituciones bien precisas, y que éstas [...] han estado enfocadas hacia el varón (Torrent, 2016:5).

Podemos establecer que el arte y la creación poseen ciertos cánones estéticos hegemónicos y representativos del sistema patriarcal que han servido como herramienta de transmisión de valores diferenciales y estereotipos sexistas.

Ante la imperiosa necesidad de de-construir dichos cánones, las mujeres artistas han intervenido de otra manera en el mundo de la creación. Coincido con L.F.Cao (2010) cuando describe otro tipo de creación perteneciente a las mujeres y a «grupos desfavorecidos y silenciados» por una sociedad patriarcal. De esta manera, entendemos «la creación como capacidad de análisis, reflexión, restauración y reestructuración humana. La creación como actividad

---

<sup>5</sup> Ver en López Fernández-Cao (1991-92) «Comentario y recensión del Ensayo: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»» pág. 206

que habita el mundo, que pone en conexión al ser que crea con el otro y su entorno, que a su vez también crea». (2010:202).

Desde esta óptica se contradicen las irregularidades permitidas en el mundo artístico, donde «a las mujeres excepcionales se les hace actuar en contra del resto de las mujeres. Son eso, una excepción, un ejemplo de que puede que haya una o dos que sobresalgan, pero que ya no lo hará ninguna más» (Torrent, 2016:11).

Ante esta situación de exclusión, consideramos la dificultad que han tenido las mujeres para crear individualmente<sup>6</sup>, y aún más en colectivos o asociaciones de mujeres. En ese sentido, como señala Itziar Pascual Ortiz en la estela clásica del feminismo «constatamos que lo personal es político, y esa experiencia personal está ligada a los principios de interacción, reciprocidad, colaboración, constancia, esfuerzo y sororidad» (2014:19). Por tanto, la creación artística de las mujeres ya sea individual o colectivamente, constata un producto social y cotidiano, a la vez que cumple un papel estratégico para la toma de conciencia social ante las desigualdades.

Coincido plenamente en las observaciones realizadas por Pascual Ortiz cuando, citando a Patricia O'Connor (1988), menciona las dificultades que las mujeres encuentran en el quehacer teatral, ya que «el teatro ha sido el último género ensayado por las mujeres en todas partes» y éstas no han sido eximidas de la discriminación. Con todo ello, «el conjunto de autoras y creadoras [y actrices] que han desarrollado su creación para las tablas es hoy notable e incuestionable» (Pascual Ortiz, 2014:20).

En la exposición de este contexto y conscientes de la existencia de miles de estrategias usadas por las mujeres para resistir en un ambiente artístico adverso, podemos imaginar que en el ámbito teatral, estas estrategias

---

<sup>6</sup> Antonia Bueno, en su artículo «Escribir teatro desde la mujer. 4 patas para una mesa (redonda como nosotras)»(2003) se pregunta ¿cómo romper los parámetros del orden establecido y opinar sobre lo que nos rodeaba sin ser consideradas unas «desvergonzadas», unas «marimachos» o en el mejor de los casos unas «atrevidas»? y comenta que para algunas osadas «asumir el protagonismo de sus propias vidas como mujeres creadoras dentro de distintos ámbitos artísticos supuso la destrucción de su propia vida privada o la condena social» (2003:25) Disponible en: *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. (2003) Compilado por: Tony R. Murphy. Instituto Canario de la Mujer.

permanecen a través del apoyo mutuo, la complicidad, la sororidad y la transmisión de saberes.

## **II.2. Teatro de género, feminista y/o de mujeres**

Otra labor relevante de los estudios feministas ha sido el rescate de la memoria y producción artística de las mujeres en diversas disciplinas.

Específicamente, el teatro independiente y contestatario realizado por mujeres –silenciado y desprestigiado dentro del ámbito de las artes escénicas– viene siendo recopilado e investigado. Esta voluntad de análisis feminista propone nuevos cuestionamientos respecto a su denominación para nombrarlo como: *teatro feminista*, *teatro de género*, *teatro de mujeres*, los cuales son concebidos como subgéneros particulares del teatro. Para su aclaración, simplificaremos estos conceptos apoyándonos en el trabajo realizado por Ana María Castro Sánchez (2007) sobre la relación del arte y la política en el teatro realizado por mujeres:

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. (Castro Sánchez, 2007:4)

El teatro de mujeres lo podemos mirar como «una práctica de disidencia, es decir, de ruptura y confrontación con el orden patriarcal que convierte la diferencia en desigualdad» (Castro Sánchez, 2007:19). Por esto Pilar Restrepo (1998:20) opina que:

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. [...] 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.

Nombrar el teatro de género ha sido importante porque éste ha develado el funcionamiento de los sistemas culturales a través de las relaciones de género. Sabemos que el género constituye una variable fundamental en las relaciones sociales y que está determinado por «cambios sociales, políticos e ideológicos que se producen en un espacio y en un tiempo concretos» (Castro Sánchez, 2007:28). Además, se puede afirmar que un teatro de género no tiene que ser realizado por mujeres exclusivamente, sino que debe tener un tratamiento crítico en escena sobre «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» (2007:28).

Por último un teatro feminista pretende desde otros espacios narrativos, desestructurar lo dominante, el orden de los signos culturales y tradicionales, para de-construirlos, reapropiarlos, traducirlos y rehistorizarlos. En el teatro feminista, subvertir el orden sociosimbólico ha sido posible gracias a la aportación de la teoría feminista. A pesar de ser «satanizado» y tergiversadas sus propuestas, el teatro feminista es un reto en la vida de las mujeres ya que se defiende el derecho a la creación y genera una identidad individual y colectiva entre nosotras.

En la actualidad contamos con investigadoras, lingüistas, semiólogas, escritoras, dramaturgas, directoras, actrices, escenógrafas y creadoras reconocidas internacionalmente dedicadas a la reflexión y creación teórica a partir de la praxis artística de mujeres<sup>7</sup>.

En mi opinión, estas tres definiciones permiten catalogar maneras distintas de asumir un discurso, aunque nos lleve al mismo objetivo. Considero también que en la diversidad productiva del TLM, –sea esta desde el propio colectivo o desde el trabajo sociocultural con mujeres y comunidades– pueda encajar o ser considerado en estas ópticas.

---

<sup>7</sup> Podemos citar a Susan Bassnett, Jill Greenhalgh, Anne Ubersfeld, Hélène Cixous, Patricia Ariza, Lucy Bolaños, Pilar Restrepo, Margarita Borja, Diana Raznovich, Itziar Pascual Ortiz, Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y muchas más que en el transcurso del tiempo han aportado su conocimiento y perseverancia en el quehacer teatral.

### II.2.1.- Lo que sucedió en España

Pascual Ortiz relata que en 1987 se realiza la I Muestra Internacional de Teatro Feminista promovida y organizada por «Lidia Falcón con el Partido Feminista y el Club Vindicación Feminista, y con apoyo económico del Instituto de la Mujer, el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Madrid» (2014:143). Esta iniciativa tuvo serias dificultades para su continuidad, debido a los escasos recursos económicos, pero también por «las insuficiencias artísticas de los espectáculos representados» según la aversión de la crítica teatral frente a obras feministas.

La producción teatral de mujeres –dispersa y aislada–, es acogida posteriormente en 1996 en el Encuentro de Mujeres Creadoras, de Cádiz, «organizado y promovido desde su nacimiento por Margarita Borja y el apoyo de diversas creadoras como Sara Molina, Gemma Rodríguez, Beth Escudé, Isabel Bres o Diana Raznovich» (2014:147). Este Encuentro ha sido realizado paralelamente dentro del marco del FIT y se plantea como espacio de encuentro para las creadoras de Iberoamérica. Dora Sales lo describe como «un espacio de intercambio artístico, estudio y divulgación [y] dar a conocer la creación escénica femenina. Un espacio de encuentro para mujeres de las dos orillas, de acá y de allá, que el tiempo ha ido fortaleciendo, [...]» (2009:9).

El Encuentro de Mujeres Creadoras o «Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas» tiene una larga trayectoria, con diversas ediciones dedicadas a temas monográficos.<sup>8</sup>

El importante desarrollo de asociacionismo teatral en España (y en Iberoamérica), se ha fortalecido en parte por el impulso de este Encuentro que ha estimulado y respaldado diversos espacios similares. Según Pascual Ortiz (2014:152) encuentros como el de Mujeres Creadoras en Los Santos de Maimona (Badajoz); el de la Universidad de Salamanca: La Mujer en las Artes Escénicas y Visuales coordinado por Olga Barrios; o el Festival La Otra Mirada en Alcalá de Guadaíra (Sevilla) son vivos ejemplos de proliferación de este tipo de eventos.

---

<sup>8</sup> Temas como: Reescribir la escena, Utopías del relato escénico, Escenografías del cuerpo, El Humor y la Risa, Teatro en Danza o El compromiso en escena, entre otros, dan cuenta de la presencia de una genealogía y una historia de la creación de las mujeres. (Pascual Ortiz, 2014:148)

Por último, contribuyen a la consolidación de este Encuentro diversos proyectos que dan muestra del asociacionismo de mujeres artistas. Ellas demandan, desde un carácter multidisciplinar, una mayor visibilidad social en las artes escénicas. Ejemplos de ello son el Teatro de las Sorámbulas en Alicante, dirigido por Margarita Borja y fundado en 1992; el Projecte Vaca (Associació de Creadores Escèniques) de Barcelona, fundado en 1998; la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM Marías Guerreras) fundada en 2001 y Dones en Art en Valencia, fundada en el año 2005.

### **II.2.2.- Mientras tanto en Colombia...**

Podríamos decir que en Colombia el proceso asociativo de las mujeres en el teatro se fue dando paulatinamente desde su participación en grupos mixtos. A pesar de la consolidación de un fuerte movimiento teatral desde los años 60, son escasas las referencias a las precursoras que trabajaron desde la escritura y dirección de piezas teatrales. Solo hasta la década de los 80, Pilar Restrepo describe el momento en que «se levanta en las mujeres un sentimiento de la diferencia de género. Las actrices entran a participar de las actividades propuestas por las organizaciones feministas, a través de sketches, marchas, celebraciones y conmemoraciones» (Restrepo, 1998:133).

La creación aislada de pequeñas piezas y monólogos realizados y dirigidos por mujeres se va abriendo paso y ocupa un espacio en un medio teatral masculinizado. Destacan a mediados de los 80, además del TLM, grupos como: danza-teatro Koré, con Mónica Gontovnik (Barranquilla) y Mitema en Cali; y destacan monólogos de actrices profesionales como Doris Sarria, Luz Marina Botero, Nora Quintero, Aída Novoa, Beatriz Camargo, María Teresa Hincapié, entre otras. En dramaturgia y dirección destaca en Cali Jacqueline Vidal del Teatro Experimental de Cali (TEC) y en Bogotá, Patricia Ariza del Teatro La Candelaria. Estas dos directoras han tenido una estrecha vinculación con el trabajo del TLM. En 1990 se organiza en Cali y posteriormente en Bogotá el Festival Internacional Mujeres en Escena. Su primera realización estuvo a cargo de Aída Novoa y posteriormente ha estado coordinado por Patricia Ariza.

También destacan diversas actrices que asumen la escritura y la dramaturgia de sus montajes. Restrepo relata que en ese tiempo la actividad teatral de las mujeres en Colombia era muy fuerte.

El movimiento crece y se han abierto espacios alternativos dentro de los festivales. Las mujeres se sienten más firmes y sus miradas proporcionan un instrumento ideal para encarar ideas, controversias, tanto en los temas que socialmente han sido tabúes como también respecto a la práctica artística (1998:140).

Nombramos aquí a Lavinia Fiori, Carolina Vivas, Maribel Acevedo, Nora Ayala, entre otras, aunque sin desconocer que no todas las producciones tuvieron una perspectiva de género.

Como estamos viendo, la presencia femenina en el teatro, pero también en todo el arte nacional, es una realidad palpable desde hace décadas. Mario Yepes (2013, s/p) atribuye este hecho a la incorporación de las Artes a las Universidades. En las décadas de los 80 y 90 se incrementó la participación femenina y superó la matrícula masculina universitaria. Yepes en colaboración con Diana Betancourt (Directora del Teatro El Tablado) realizaron un breve estudio sobre la presencia femenina en el teatro colombiano actual. Tal estudio se realizó entre 22 grupos de Medellín y 2 de Bogotá, todos grupos de teatro independiente y con sala propia o sede compartida. Entre los 24 grupos se contabilizaron 23 hombres y 154 mujeres. De las 154 se encontraron 62 mujeres con formación académica superior, en proceso o terminada, siendo la mayor parte de ellas directoras, representantes legales, dramaturgas, administradoras, más otros oficios que resultan de una práctica diaria teatral.<sup>9</sup> Desafortunadamente no existen equipos de investigación que den cuenta de esta realidad en el teatro independiente en la actualidad.

De esta manera, y tras la realización de diversas ediciones de Mujeres en Escena y también diversos festivales y muestras como el Festival de Mujeres en Escena por la Paz y el Festival Popular de Teatro de Género, se ha consolidado a día de hoy un movimiento artístico y cultural en diversas

---

<sup>9</sup> Datos encontrados en Ponencia para el congreso de colombianistas, realizada en Boston de 2013 por Mario Yepes Londoño. *Entre actos*. Revista Digital de Teatro

ciudades del país, así como otros eventos internacionales resultado de los encuentros y espacios abiertos a las mujeres.

Es imprescindible mencionar aquí al «Magdalena Project»<sup>10</sup> por su estrecha vinculación con el tejido asociativo teatral de mujeres tanto en España como en Colombia. Por medio de este proyecto se ha consolidado una red dinámica de mujeres creadoras de las artes escénicas en 50 países distintos. Dicha red proporciona apoyo, difusión y exhibición de obras de mujeres y realiza acciones prácticas investigativas de nuevos lenguajes escénicos performativos. (Pascual Ortiz, 2014:154)

Destacamos en este apartado la realización del Festival Magdalena Piezas Conectadas realizado en Barcelona 2007 bajo dirección de Margarita Borja, coordinado por Teresa Urroz y Susana Egea, el cual ha resultado de «las relaciones desarrolladas durante una década en el Encuentro de Mujeres Creadoras de Cádiz» (Sin Firma, 2007:1) así como el Festival Magdalena Pacífica realizado en el año 2002 en Cali, bajo la coordinación de Lucy Bolaños y Pilar Restrepo y en Bogotá, coordinado por Patricia Ariza.

Para finalizar este capítulo, dedicar una mención especial a Patricia Ariza, quien destaca por su labor integral en la actuación, la dirección, la dramaturgia, la defensa gremial y la proyección del teatro colombiano y, por su estrecha relación con el TLM y con otros grupos de mujeres. Presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), lleva a cabo un trabajo cultural incansable, permanente, así como la organización y promoción de festivales alternativos y de teatro producido, actuado y dirigido por mujeres.

Dadas las características del TLM, donde no existe un cargo directivo permanente para la realización de los montajes, la invitación de directores y directoras ha sido una constante. De esta manera, Patricia Ariza ha dirigido y escrito dos montajes con el TLM y ha contado con el grupo para la realización de diversos eventos artísticos y culturales.

---

<sup>10</sup> En 1986 la creadora Jill Greenhalgh promueve en el Cardiff Laboratory Theatre (País de Gales) la primera edición del Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres. Se pretende con este proyecto «desmantelar la tónica dominante y los prejuicios instalados ante la creación escénica de mujeres y mejorar el papel de las mujeres en el teatro». (Pascual Ortiz, 2014:153)

Tras sufrir una fuerte persecución política en los años 80, debido a su alto compromiso y activismo político, tuvo que abandonar el país por un tiempo. Tras esta experiencia y de nuevo en el país, se crea en ella la necesidad de transgredir un poco más su devenir y emprende una línea de trabajo con colectivos marginalizados, estigmatizados, con mujeres y con el TLM. Es así como expresa que:

Quienes nos hemos formado en las luchas sociales no podemos ni queremos abandonar la voluntad de actuar en contra de las injusticias. Pero a la vez, de cada lucha salimos con un malestar entrañable porque sabemos que el gran asunto de la exclusión de las mujeres, parece aplazarse siempre. La gran pregunta es entonces, cómo desde las luchas sociales, desde las pequeñas conquistas, contribuimos a demoler el patriarcado, porque es desde su mesa desde donde se nos está convocando a una engañosa liberación.<sup>11</sup>

Patricia Ariza recuerda cómo empieza su inquietud por un teatro feminista a partir de su experiencia en su grupo, de su activismo político y de sus primeras obras con en TLM:

Me influenciaron las obras de Enrique [Buenaventura], indudablemente, pero también las obras de La Máscara y otras inquietudes personales, la lectura de Simone de Beauvoir. Es decir, uno (a) siente el problema pero ¿cómo darle la solución a ese malestar? [...] ¿Cómo convertir ese dolor en creación? Era una de las preguntas que yo me hacía y que me hago ahora: ¿cómo darle una salida creadora y no resentida al complejo problema de las mujeres?

Entonces empecé a escribir y a pensar, el primer trabajo en tal sentido es *Tres mujeres y Prévert*. [...] Con La Máscara nos encontramos desde la época de Prévert, aunque siempre estuvimos juntas de alguna manera, pertenecíamos al mismo gremio. Quizás no con la misma preocupación que tuvimos después en el encuentro en Cuba, que fue muy importante, con la obra *Mujeres en trance de viaje*. [...] Para mí ha sido vital el trabajo con este grupo, [...] Con el grupo se creó un vínculo importantísimo en tanto que se extendió a La Candelaria. La Candelaria nunca había hecho eso, permitir que una persona del grupo

---

<sup>11</sup> Ariza, Patricia, 2006: «Mujeres Fractales: Glaciares, Ciudad Juárez y Antígona» En: Proaño, Lola. 2006: *Espacios de Representación*. FIT. Cádiz. pág 49

asumiera la dirección de otro grupo y, de alguna manera, la coproducción de la obra.<sup>12</sup>

Patricia Ariza fue la promotora de los primeros festivales *off* de teatro de mujeres. Fue una iniciativa en respuesta a los festivales internacionales que descartaban invitar o programar las obras de colectivos de mujeres. En la actualidad, estos festivales aún se realizan, con un carácter más diverso e inclusivo, según comenta Patricia Ariza:

... es mucho más que un «corolario off» del Iberoamericano; no es un correlato del teatro comercial, sino una apuesta independiente por construir una importante vitrina para las corrientes alternativas. [...] dentro de la nutrida programación, que abordan temas de diversidad de orientaciones sexuales y de géneros.<sup>13</sup>

### **III.- NACIMIENTO DEL TEATRO LA MÁSCARA DE CALI**

El teatro moderno colombiano surge a mediados del siglo XX, en íntima relación con las transformaciones políticas, económicas y sociales acaecidas tanto en Latinoamérica como en Colombia misma. Corrían épocas convulsas, en las que la represión incendiaba los ánimos y las conciencias. El teatro alternativo fue su reflejo, y en él las mujeres tuvieron que ir creando espacios paralelos para mostrar y difundir sus expresiones y posicionamientos políticos y artísticos. A continuación, y antes de pasar al teatro, daremos unas pinceladas sobre el contexto histórico colombiano.

#### **III.1. Contexto Histórico Colombiano**

La historia Colombiana está marcada por enfrentamientos civiles producto de la rivalidad entre los dos partidos hegemónicos desde mediados del siglo XIX.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Conversación con Patricia Ariza en: Restrepo Mejía, Pilar (1998). *La Máscara, La Mariposa y la Metáfora*. Pp 135-136.

<sup>13</sup> Entrevista realizada a Patricia Ariza durante el certamen «Estamos de Festa» realizado en marzo de 2016. En: Los géneros en el Festival de Teatro Alternativo de Bogotá. Disponible en: <http://imaginabogota.com/columna/los-generos-en-el-festival-de-teatro-alternativo-de-bogota-estamosdefesta/>

<sup>14</sup> Desde entonces, los partidos políticos tradicionales colombianos, el liberal y el conservador, han solventado sus diferencias a través de las armas. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, el país pasó por siete guerras civiles nacionales y decenas de conflictos y levantamientos regionales. Ver: Vásquez Piñeiros, María del Rosario. (2003): «La iglesia y la violencia bipartidista en Colombia. 1946 –

En 1957, queriendo superar la violencia partidista desatada al extremo a causa del asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán (9 de abril de 1948), se firman los acuerdos del Frente Nacional, el cual estableció un sistema de alternancia y paridad en el poder entre los partidos tradicionales. Este pacto a su vez, agrava la situación de exclusión política, al impedir la participación de terceras fuerzas políticas y no modificar las estructuras sociales y económicas existentes. (Erika Páez, s/f: 20). Con políticas agrarias abusivas, represión estatal como manera de legitimar el poder y el «problema religioso»<sup>15</sup> como excusa para consolidar alianzas entre el Estado y la Iglesia, surgen las primeras resistencias campesinas, que posteriormente derivaron en grupos guerrilleros, entre los años 60 y 80.

Se genera así un extenso período de conflicto armado, cuyos principales actores armados han sido específicamente las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas de Colombia (FAC). Estas últimas en connivencia con diversas formas de violencia privada (algunas de ellas auspiciadas por los primeros capitales del narcotráfico), cuyo fenómeno se conoce como «paramilitarismo»<sup>16</sup> o autodefensas.

Desde la década de los 80 la vida social y política de Colombia se ha visto permeada por la degradación de la guerra interna. En la actualidad, estamos a punto de ver su fin con la firma del tratado de paz entre las FARC y el Estado Colombiano.

Colombia se ha distinguido como uno de los países de mayor desigualdad social entre su población. Por este motivo, coincido con Erika Páez cuando expresa que «de la inequidad social, la falta de participación política y la

---

1953». Análisis historiográfico. En: *Pensamiento y Cultura*. Bogotá, Universidad de la Sabana, Instituto de Humanidades 6 (2003). Pág. 95 – 111.

<sup>15</sup> Tirado Mejía (1996) expone que «El llamado problema religioso fue el real punto de separación entre el liberalismo y el conservatismo. Por él se disputaron ambas agrupaciones y en las guerras civiles este asunto estuvo siempre presente. Sin embargo, tras del «problema religioso» que de por sí debiera tener un simple carácter metafísico, se escondían intereses de propiedad y de poder».

<sup>16</sup> Es importante saber que Colombia es uno de los pocos países que ha legitimado la organización de grupos paramilitares. El gobierno expidió el decreto 3398 de 1965, que autorizaba a las fuerzas armadas para entregar a particulares, armas de uso privado de éstas. Con el fin de realizar actividades de defensa semejantes a las de la fuerza pública, se crea un marco jurídico para los conocidos «grupos paramilitares». (Páez, Erika.s.f: 21)

inconsistencia de un Estado Social de Derecho, se derivan muchas de las motivaciones del conflicto armado interno [...] (Páez, s/f: 20)».

Unos de los efectos más negativos de este conflicto ha sido el desplazamiento de millares de personas en las tres últimas décadas, como táctica de despoblamiento del sector rural. «Fenómeno donde los principales responsables siguen siendo los paramilitares, [47%], y en segundo lugar la guerrilla [35%]» según informes internacionales<sup>17</sup>

Para finalizar este breve contexto, es imprescindible destacar que esta situación de violencia ha incrementado los abusos dirigidos a las mujeres, jóvenes, niñas y niños:

... quienes son sometidas a mecanismos de represión que van desde el secuestro o el arresto; hasta los abusos psicológicos, físicos y sexuales sistemáticos infligidos mediante el desplazamiento forzado, los trabajos forzosos, el reclutamiento forzado, la prostitución forzada y la violación sexual como arma de guerra. (Gutiérrez Cabrera, Ángela B, 2012: 16)

Considero importante destacarlo, ya que como veremos más adelante, este perfil de mujeres es con las que el TLM trabaja en su propuesta de intervención social.

### **III.2. Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano y el Método de Creación Colectiva**

En Colombia, antes del surgimiento del teatro moderno a mediados del siglo XX, existía un modelo cultural representante de una «cultura culta» sinónimo de conservadurismo, tanto en su forma como en su contenido, que concebía el arte como mercancía, un arte basado en privilegios sociales y para élites de las clases favorecidas.

El naciente teatro, por tanto, respondía a esquemas tradicionales descrito por un lado como:

... un teatro heredero de la conquista española: las típicas zarzuelas, las comedias de compañías itinerantes italianas y españolas y algunos intentos de

---

<sup>17</sup> Informe año 2000 de la oficina de Naciones Unidas sobre Derechos Humanos. Cita de Erika Páez (s/f:22)

grupos nacionales enraizados en el teatro costumbrista y provinciano; y de otro lado encontramos un teatro absolutamente literario, recitativo, de textos mayoritariamente extranjeros, sin ninguna relación con el momento histórico del país ni del mundo. (Maldonado, Claudia M<sup>a</sup>. 2005:9)

Con este telón de fondo nos encontramos en la Colombia de mitad de siglo, donde a pesar de un contexto político convulso, se establecieron cambios culturales con aperturas de Escuelas e Institutos de Cultura trazadas por los gobiernos liberales. En las ciudades –especialmente en Bogotá y Cali– se generaron movimientos culturales con la pretensión de renovar la cultura elitista europeísta<sup>18</sup> y acercar el arte a la realidad del país.

Se gesta así un nuevo tipo de conciencia cultural decidida a difundir la educación y la cultura artística en las clases populares. Específicamente en el teatro, se investiga el contexto histórico, la cultura popular, se reflexiona sobre la función de la improvisación en el trabajo dramático de actores y actrices, la relación con la imagen, el texto, el vestuario, las luces, la música, el sonido, etc. Esta búsqueda desemboca en la elaboración teórica del Nuevo Teatro y en el método de Creación Colectiva.

Destacaron como pioneros en esta búsqueda Enrique Buenaventura en Cali y Santiago García en Bogotá. Su importante investigación teórica y creación teatral les hacen merecedores del reconocimiento como gestores del movimiento del NTC y del método de Creación Colectiva.<sup>19</sup>

El movimiento del NTC destaca por ser un teatro experimental, que desde mediados de los años 60 hasta los 90 tuvo un especial protagonismo por renovar el sistema sociocultural del país con nuevas propuestas estéticas. Manuelita Maldonado (2012: s/p) así lo describe:

---

<sup>18</sup> Para entender cómo se realiza la transformación social y cultural en Colombia, la extensión y participación de artistas en un proyecto modernizador y de reconocimiento de la cultura latinoamericana, consultar a García Calcini, Néstor (1990): *Las Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Grijalbo, México, 1990

<sup>19</sup> Sin pretender desconocer la existencia de otros dramaturgos, profesores e investigadores en la materia, que desde otras perspectivas crearon una diversidad de planteamientos teóricos y prácticos, conscientemente he elegido a Enrique Buenaventura y Santiago García como pioneros del NTC, por su relación cercana con el TLM y su influencia metodológica.

El teatro experimental, más que ser una época específica del teatro colombiano, es una estética que se basó en el llamado “Paradigma Brechtiano” y que tuvo como característica principal el combinar el teatro del absurdo con el pánico y el documental, también asimiló fenómenos teatrales europeos tales como el teatro épico de Brecht, el teatro documento de Peter Weiss [...] y el teatro pobre de Jerzy Grotowsky. (2012: s/p)

La vida urbana se manifiesta a través de este movimiento cultural. María Mercedes Jaramillo y Beatriz Rizk, investigadoras del teatro latinoamericano denominan a esta corriente artística como *Nuevo Teatro Latinoamericano*, el cual sirvió de escuela a diversos grupos colombianos, entre ellos el TLM.

Tanto el Teatro Experimental de Cali dirigido por Enrique Buenaventura como el Teatro La Candelaria de Bogotá dirigido por Santiago García desarrollaron un método de trabajo escénico similar. María Mercedes Jaramillo (1997:278) expone que este movimiento nació simultáneamente con las investigaciones de Enrique Buenaventura en el TEC, quien desarrolló un importante trabajo teórico sobre dramaturgia y actor/actriz con su método de Creación Colectiva, desde su convicción de que esta creación «con metodologías diferentes, ha existido desde que hay teatro» (Buenaventura, 1985).

La Creación Colectiva propone la participación activa y dinámica de todos los miembros del grupo teatral ante el objetivo principal que es el espectáculo y su relación con el público. El texto escrito es un elemento importante del proceso, más no el definitivo. De esta manera, las relaciones se subvierten, la relación director/a-actor [actriz] varían, el director/a coordina las diferentes etapas de la producción teatral, las actrices y actores ofrecen las mayores aportaciones al trabajo colectivo, proponen soluciones de montaje, «enriquece con sus vivencias el producto estético». También este método implica una relación diferente con el público que puede participar con su mirada y comprensión de la obra. Mediante la realización de foros al finalizar cada espectáculo, se comparten visiones, experiencias y dudas entre el grupo y el público. (Jaramillo, 2004:101).

En la Creación Colectiva el papel del director/a es concebido como un organizador/a del hecho teatral en proceso y es una característica importante

del teatro experimental y alternativo, fiel reflejo de las transformaciones políticas y sociales del momento:

Es evidente que la transformación que sufrió el modo de trabajar del grupo, o de los grupos implicados, basándose en la participación activa de todos los miembros en el proceso creativo, se debió a una instancia democratizadora que correspondía en parte a una mayor politización y a una apertura institucional siguiendo un modelo de estructura socialista que se buscaba implantar. No hay duda que desde un punto de vista ideológico la revolución cubana y los movimientos de liberación nacional que sacudían al continente en ese entonces tenían una repercusión muy obvia y directa en las instancias culturales de todos los países latinoamericanos. Ahora, desde el punto de vista práctico se trataba, por un lado, de escribir obras (puesto que no las había) que correspondieran a la realidad no oficial de un pueblo, sobre todo enfocadas desde el punto de vista de su segmento mayoritario, o sea las clases desfavorecidas, y, por el otro, de suprimir la jerarquización de las tradicionales compañías de teatro casi siempre funcionando a través del productor, o dueño del espectáculo, quien ejercía sus opciones de acuerdo a un sistema de «estrellas». (Rizk, 2004:102)

El auge y desarrollo cultural de los años 70 en Colombia plantea la necesidad de crear un gremio político que aglutinara al movimiento teatral. De esta manera nace la CCT en 1970 que servirá de organismo receptor de los múltiples grupos nacientes y a la vez de promotor de seminarios, talleres, muestras y festivales nacionales del NTC.

Enrique Buenaventura comenta que:

La importancia del movimiento teatral colombiano tiene que ser medida y analizada sobre la base de sus resultados como movimiento histórico y estos resultados pueden enunciarse así: Un movimiento que, con tanteos, exageraciones e ingenuidades y con audacia se ha enfrentado a la problemática nacional, ha tratado de elaborar temas que la literatura nacional tradicional juzgaba extra-artísticos, ha investigado en la historia para contarla de otro modo, ha organizado su espacio y sus medios expresivos de acuerdo a sus condiciones reales de existencia, ha incorporado textos narrativos a la escena [...] ha planteado una organización de grupo teatral opuesta a la compañía comercial y 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”. Estos no son trabajos de un grupo ni de dos ni de una élite sino de todo un movimiento teatral y, especialmente, de la Corporación Colombiana de Teatro [...] (Buenaventura: 1977:6-7).<sup>20</sup>

Dentro de este contexto nace el grupo de teatro La Máscara en 1972.

### III.3. Retrospectiva del Teatro La Máscara como grupo mixto

El TLM nace por iniciativa de algunos actores del TEC, conjuntamente con jóvenes estudiantes y universitarios/as. Afiliándose a la CCT, realiza varios montajes que se complementan con investigaciones experimentales, seminarios, talleres, encuentros y giras a nivel regional, nacional e internacional.

Lucy Bolaños, actriz fundadora del grupo, recuerda:

... nos juntamos como aficionados, con algunos actores del TEC: Carlos Bernal, Jorge Herrera, Guillermo Piedrahíta, Hilda Ruiz, entre otros. También participaron de esta experiencia Clara Riascos, María Elvira Bonilla y Flora Uribe. Leíamos textos teatrales. [...] *No saco nada de la escuela* es nuestro primer montaje. [...] nos fuimos haciendo como actores y actrices integrales, éramos principiantes, empíricos, nos formamos en los montajes con cada director, en los talleres, en el estudio colectivo y personal de esta práctica artística. Aprendimos otras técnicas, otras artes. [...] Las teorías de Stanislavsky, Grotowsky, Meyerhold y Brecht, sus métodos de preparación del actor, son experimentados, puestos a prueba por el grupo, no sólo como saberes necesarios de la práctica teatral, sino como una manera de fortalecer el compromiso del actor y del grupo con una metodología de trabajo.<sup>21</sup>

El TLM fue un grupo polifacético y desde sus inicios destacó por la búsqueda de un lenguaje y un discurso que llegara a la ciudadanía. Como colectivo se caracterizó por no contar con un director/a fija encargada de los montajes. Asumir el reto en cada montaje implicaba asumir una dirección externa al grupo para crear colectivamente cada nuevo espectáculo. Es así como la invitación

---

<sup>20</sup> Cita en: Restrepo Mejía, Pilar (1998): *La Máscara, La Mariposa y la Metáfora. Creación Teatral de mujeres*. Cali: Teatro La Máscara. 1998. Pág77.

<sup>21</sup> Entrevista realizada por Pilar Restrepo en: *La Máscara, La Mariposa y la Metáfora. Creación Teatral de mujeres*. Teatro La Máscara. 1998. pág. 80

de directores y directoras de teatro hacen parte característica de la producción artística de La Máscara y se ha mantenido hasta la actualidad.

También la permanencia de los/las integrantes ha variado constantemente debido a diversos factores, principalmente económicos. Pero ante esta situación inestable, una base del grupo siempre se mantuvo firme y se asumían los remontajes de las obras. Destacamos el papel de Lucy Bolaños como promotora, directora y actriz que no desistió en mantener la ilusión en este proyecto colectivo.

Como primeros montajes encontramos *No saco nada de la Escuela* del autor chicano Luis Valdés; *Una historia vulgar*, sobre el golpe de estado en Chile y basado en poemas de Pablo Neruda; *Cuánto cuesta el Hierro* de Bertolt Brecht; *Macbeth* de Shakespeare –versión de Enrique Buenaventura–; *La Mandrágora* de Maquiavelo, entre otras.

Posteriormente, en 1981 el grupo inicia una labor sociocultural en sectores populares de la ciudad y en zonas rurales cercanas. Organiza el taller *Integrarte* que reúne artistas de distintas disciplinas (música, teatro, danza y pintura) y monta en 1982 *Busiraco*, un espectáculo carnavalesco animado por muñecos gigantes que representan los mitos y leyendas de la cultura popular de Colombia. También de esta fusión se estrena *El sueño*, espectáculo experimental músico-teatral, con poesías de León Felipe y Nicolás Guillen.

Debido a esta iniciativa, el grupo –en ese entonces conformado por Lucy Bolaños, Pilar Restrepo, Valentina Vivas, Héctor Fabio Cobo, Gustavo Vivas y Diego Villegas– decide comprar una casa en Jamundí –un pueblo cercano a Cali– con la pretensión de construir una sala de teatro. Allí realiza una labor de investigación y recuperación de la música autóctona, de los mitos y fiestas de la región.

Fue en esta época cuando Lucy Bolaños invita a Pilar Restrepo y Valentina Vivas a montar un poema de Bertolt Brecht: *De la Infanticida María Farrar*, para participar en la celebración del Día Internacional de la Mujer organizado por la Unión de Mujeres Demócratas en Cali en 1984. Esta propuesta fue asumida inicialmente por todo el colectivo, transformándola en una pieza de teatro callejero, representada por Lucy Bolaños, Pilar Restrepo y Héctor Fabio Cobo.

Ante la carencia de recursos para adecuar un espacio de ensayo y presentaciones, y ante la persecución política en las zonas rurales, el grupo se ve obligado a abandonar el proyecto y desmembrarse. Las siguientes son las palabras de Pilar Restrepo (1998):

Después de esa experiencia, más que colectiva comunitaria, donde se vive y se trabaja mancomunadamente, el grupo vuelve a Cali y a la calle con *María Farrar*. [...] Las jornadas son extenuantes y los ingresos insuficientes, en relación con la calidad y la cantidad del trabajo. Finalmente los compañeros se retiran (Restrepo, 1998:98).

Las mujeres que quedan en el grupo, Lucy y Pilar, reflexionan profundamente sobre la continuidad del proyecto como TLM y surge la idea de continuar la investigación teatral sobre problemáticas de las mujeres:

Es el comienzo de una dramaturgia de mujeres en el TLM y el fortalecimiento decisivo de una conciencia orientada a la defensa de una posición y de un lugar en el teatro y el mundo de los hombres, una defensa a 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 (Restrepo, 1998:98).

Es preciso destacar a las/os colaboradoras/es desinteresadas que han apoyado y cuidado al grupo. Nos han rodeado, desde nuestras respectivas familias, –hermanas/os que han cosido, pintado, transportado y un sinfín de actividades de logística– amigas, amigos y profesionales expertos/as en escenografía, música, arquitectura, diseño, pintura, fotografía, comunicación, labores domésticas, etc. Todas/os ellas/os han sustentado tras bambalinas, la calidad del trabajo escénico y su continuidad hasta la actualidad.

#### **IV.- TEATRO LA MÁSCARA: CREACIÓN TEATRAL DE MUJERES**

##### **IV.1.- Historia de Encuentros y Despertar de conciencias**

En Colombia, la presencia de las mujeres en las luchas sociales comienza a tener más protagonismo en los años 70 debido a la influencia del movimiento feminista internacional. Por un lado, dentro de las organizaciones sindicales y de los partidos políticos se empiezan a crear grupos de mujeres, y por otro, grupos independientes de mujeres de diversas disciplinas profesionales,

estudiantes, activistas, etc., se reúnen para reflexionar sobre sus experiencias, sobre la vida y la sexualidad, las relaciones con los hombres y su identidad como mujeres. Hechos como la libertad frente a la sexualidad, el reconocimiento al placer sexual y el control de la natalidad permite la consolidación de variados grupos feministas, enriquecidos por una amplia recopilación teórica venida de Europa y de los Estados Unidos:

Se crearon grupos de estudio en torno a temas generales como la situación de la mujer en el trabajo, la opresión y la represión sexual de la mujer en la sociedad de clases, la pornografía y las mujeres como objeto sexual, el aborto y la separación entre sexualidad y reproducción, la conducta sexual humana, la libertad sexual, la revolución sexual y social, la familia y la maternidad.<sup>22</sup>

La presencia de las mujeres se fue haciendo cada vez más evidente en la vida del país. Las prácticas políticas y el análisis teórico de su situación de subordinación hicieron posible una mayor toma de conciencia para poder identificar y desentrañar todo el conjunto de estrategias por medio de las cuales el patriarcado coloca a las mujeres en una situación de desigualdad.<sup>23</sup>

Son épocas donde se denuncian las múltiples situaciones intolerables de injusticia, discriminación social y violencia. Un hecho relevante fue la celebración en Bogotá del I Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en 1981. Este evento abrió puertas a la reflexión conjunta y al afianzamiento de las asociaciones de mujeres. Se deconstruyen ideales de revolución heredados de la militancia compartida con los hombres y, como dato relevante, se tomó la decisión de escoger el 25 de Noviembre para protestar sobre la violencia ejercida contra las mujeres.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Suaza Vargas, María Cristina. (2008): *Soñé que soñaba. Una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá, AECID. p.32.

<sup>23</sup> En su libro, Suaza (2008) describe que en el año 1977 surgen grupos, revistas, traducciones de libros y publicaciones realizadas desde distintos grupos feministas. Entre ellos: en Medellín, el grupo *Las Mujeres* y la revista *Las Mujeres*; en Cali, el *Grupo Amplio por la Liberación de la Mujer*, la revista *Cuéntame tu vida* (con temas de reflexión política y psicoanalítica); en Bogotá en 1978 una fundación sin ánimo de lucro, *Cine Mujer*, es creada para producir películas que ayudaran a mejorar la condición de las mujeres al enfrentar los prejuicios y la discriminación. Posteriormente, en 1979 y 80, el Colectivo de Mujeres en Bogotá lanza una publicación llamada *Ser Mujer*. Tras el *I Encuentro feminista Latinoamericano y del Caribe*, se creó la Casa de la Mujer en Bogotá; en Cali el Centro de Ayuda Materno-Infantil; y aparecieron otras revistas como *Brujas*, *La Cábalá*, *¿Qué pasa mujer?* y *La Manzana de la Discordia*. (2008: 29-31)

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág 103.

En medio de este contexto social y político, el TLM participó activamente en eventos y celebraciones que el movimiento feminista organizaba en diferentes ciudades del país. Confluyen varios factores que permiten al grupo adquirir un compromiso y una conciencia feminista: El primero fue cuando en 1985 el grupo queda conformado solo por mujeres, generándose un espacio de autoreflexión conjunta sobre las propias vivencias y necesidades tanto individuales como colectivas. Posteriormente, en la medida que se creaban las obras, dichas temáticas sobre la maternidad, el aborto, los conflictos en las relaciones de pareja, la violencia y la desigualdad de género, dan una base de formación en las integrantes del grupo que se desarrolla a través del teatro. Lo que parecía tratarse como un acto de solidaridad hacia el movimiento feminista se convierte en una «razón de su existencia», lo que lleva a un cambio en la gestación de sus obras escénicas. (Restrepo, 1998). «La Máscara asumió la “problemática de las mujeres como objeto de su práctica artística”»<sup>25</sup>

La denominación de «feministas» en el NTC aparece tímidamente desde 1982. Somos conocedoras de la satanización del término «feminista» y del conflicto que se genera cuando te autodenominas así. Por esto no fue fácil para el TLM en el gremio teatral. Al respecto, Pilar Restrepo comenta:

Es tan terrible aquí que es como peyorativo, es malo, es “estás loca, ¿cómo vas a ser feminista?” En vez de ser lo contrario, una reivindicación de las mujeres, se convierte en un estigma. Hay una falsa concepción del feminismo, un encasillamiento. A las feministas siempre se acusan de radicales, que odian a los hombres, que les quieren quitar el poder, que no creen en la familia y en los valores morales. El feminismo aquí se entiende como si fuera lo contrario del machismo, pero como si fueran las dos la misma cosa, las dos caras de una moneda. El término, en vez de revolucionar, se ha convertido en un falso panfleto.<sup>26</sup>

Ante la pregunta de quienes son los que menos lo entienden Pilar responde:

Pues fíjate, yo diría que los artistas son los más reticentes. Los mismos compañeros ejercen esa invisibilización del grupo. Se quejan, «¡Ay, otra vez

---

<sup>25</sup> Citado por: Suaza Vargas, M<sup>a</sup> Cristina, 2008, pág 31

<sup>26</sup> Entrevista realizada por Marlene Ramírez Cancio a Pilar Restrepo: «Conversación con Pilar Restrepo (1998)». Esta entrevista apareció en el Web Cuaderno Holy Terrors: Latin American Women Perform. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/enc05-interviews/item/559-mascara-int-pilar-restrepo-1998>

con esas obras tan tristes! ¡Ay, otra vez hablando de esos problemas! ¡El teatro es diversión, es risa!». Me parece que el grupo es muy valiente en el sentido de que a pesar de esa mala fama que tenemos («ésas son feministas»), seguimos adelante. Pero a las mujeres les encanta el trabajo de La Máscara, y a los (las) jóvenes.<sup>27</sup>

Cada una de las integrantes, al ser preguntadas sobre su primer contacto con el feminismo, coinciden en que fue en La Máscara donde adquirieron conocimientos y reflexiones a través del trabajo diario investigativo. Ximena Escobar dice:

Nosotras estudiábamos a las filósofas, a las pensadoras, cuando teníamos que ponernos con los temas teníamos que hacer lecturas, y claro, obviamente te empiezas a interesar. Entonces ya te llevas los libritos también a tu casa, te lees otras cosas. Empiezas como a armarte de unas herramientas propias a través de la lectura. Fue a través de la Máscara, especialmente Lucy Bolaños, tenía una de las bibliotecas más increíbles que yo he conocido. Tenía mucho teatro y mucho feminismo. [...] A nivel de discurso ella trabajaba mucho sobre las mujeres escritoras feministas.<sup>28</sup>

Susana Uribe Bolaños, también nos comparte su experiencia:

Creo que el recuerdo más significativo fue en la obra Las Tareas, que fue la primera obra en la que actué con el TLM. Éramos dos niñas pequeñas, María Antonia y yo de 6 y 8 años. [...] Sin duda ha sido un aprendizaje pertenecer al TLM y lo sigue siendo. Tocar las temáticas que ha tocado la Máscara nos ha exigido investigar estos temas desde distintos puntos de vista, de distintas miradas no solo desde lo artístico sino también desde la sociología, literatura, desde lo político, etc. Por otro lado, pertenecer al TLM hace que día a día te cuestionen el cómo ser mujer en una sociedad como la nuestra y te cuestionen las relaciones entre nosotras mismas como también con los hombres. [...] Nací en una familia rodeada de mujeres, abuelas, tías y primas, tres generaciones que han sido testigos (as) de muchos cambios y posicionamientos de la mujer en la sociedad. Otro hecho que está en mi memoria es recordar a mis abuelas

---

<sup>27</sup> *Ibídem*

<sup>28</sup> Entrevista realizada por la autora a Ximena Escobar en Barcelona, el 9 de mayo de 2016.

decirnos: ¡Siéntese bien!, ¡Vea que se le ven los calzones!, ¡cierre las piernas!  
.... Creo que nunca lo oí decir a mis primos.<sup>29</sup>

Y Lucy refuerza:

Para mí el feminismo es uno luchar por sus reivindicaciones de mujer. Lo que pasa aquí es que ese término está muy manipulado, la gente le tiene miedo. La gente lo ve como pecaminoso, lo liga al lesbianismo, a mujeres «locas», «marimachas» [...] Si hablar de la problemática nuestra es feminismo, pues somos feministas. Así de simple. Por el hecho de ser grupo de mujeres nos ven como peligrosas, lo que no sucede cuando se reúne un grupo de hombres. Hay un horror de machismo en este país. [...] Yo vengo de una familia muy pobre, sin estudio. Yo me he batallado esto, me he formado aquí, sin un cheque fijo todos los meses, y a la vez siendo madre y teniendo todas esas otras responsabilidades. Si yo fuera hombre, quizás se reconocería más el trabajo. Pero en el caso de La Máscara fueron los compañeros hombres los que se reventaron y se fueron primero del grupo, y fuimos justamente las mujeres las que seguimos en la lucha a pesar de que nos dijeran, ¿para qué van a seguir insistiendo?<sup>30</sup>

En mi caso, al integrarme muy joven al TLM, tuve la oportunidad de conocer la existencia del feminismo. Puedo decir que fue un desvelamiento progresivo desde una práctica artística y una forma de vida comunitaria. De esta manera, hemos compartido saberes, intuiciones, errores y osadías al tener un empeño y una convicción en nuestro trabajo teatral feminista.

#### **IV.2. Obras Representativas 1985 – 1997**

A continuación se realizará un breve análisis de las obras más representativas del TLM a partir de convertirse en un colectivo de teatro de mujeres. Estas obras, abordadas cronológicamente, nos permitirán conocer el proceso creativo del grupo en sus inicios y su línea temática.

---

<sup>29</sup> Entrevista realizada por la autora a Susana Uribe Bolaños por correo electrónico.

<sup>30</sup> Entrevista realizada por Marlene Ramírez Cancio a Lucy Bolaños: «Conversación con Lucy Bolaños (1998)». Esta entrevista apareció en el Web Cuaderno Holy Terrors: Latin American Women Perform. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/enc05-interviews/item/560-mascara-int-lucy-bolanos-1998>

## MARIA FARRAR

*Dicen que en casa de una mujer en un sótano, intentó expulsarlo aplicándose dos inyecciones supuestamente dolorosas, pero no salió.*

*María Farrar dice haber pagado el fracasado aborto de inmediato, como estaba convenido.*

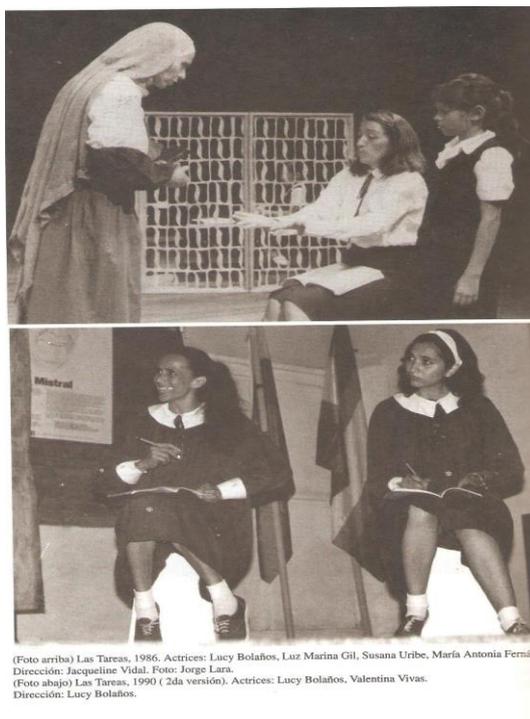
*Dijo haberse apretado la cintura. Haber bebido aguardiente con pimienta molida, con lo cual sólo logró purgarse.*

*A ustedes les ruego que no se enfurezcan, pues toda criatura necesita la ayuda de las demás.*

Texto poético: De la *Infanticida* María Farrar.<sup>31</sup>



Imagen 1: *María Farrar*. 1984. Actriz: Pilar Restrepo



(Foto arriba) *Las Tareas*, 1986. Actrices: Lucy Bolaños, Luz Marina Gil, Susana Uribe, María Antonia Fernández. Dirección: Jacqueline Vidal. Foto: Jorge Lara.  
(Foto abajo) *Las Tareas*, 1990 (2da versión). Actrices: Lucy Bolaños, Valentina Vivas. Dirección: Lucy Bolaños.

Imagen 2: *Las Tareas*. Versión 1986. Actrices: Lucy Bolaños, Luz Marina Gil, M<sup>a</sup> Antonia Fernández y Susana Uribe. Foto abajo: *Las Tareas*, 1990. Actrices: Lucy Bolaños y Valentina Vivas.

*De la Infanticida María Farrar* fue el poema de Bertolt Brecht que marcó un despertar feminista en la conciencia de las mujeres del TLM ante las condiciones de sometimiento y desigualdad entre hombres y mujeres. El poema hace mención a temas como el aborto y el infanticidio. La temática principal describe la cruel experiencia de una joven criada, que después de muchas tentativas fracasadas de aborto, induce la muerte de su recién nacido por temor a ser descubierta. María es juzgada y condenada por su crimen.

<sup>31</sup> Brecht, Bertolt (1977) *Diario de Trabajo*. Tres Tomos. Nueva Visión, Buenos Aires.

El poema se reconvierte en obra de teatro. El TLM elabora un montaje en el cual el texto es narrado por tres personajes, criadas y narradoras a la vez. Sus voces anónimas repiten, después de cada verso, un estribillo: «A ustedes les ruego que no se enfurezcan, pues toda criatura necesita la ayuda de las demás». Se desnudan los sentimientos de culpa, temor y sufrimiento, de María. «Todo la predispondrá inexorablemente al crimen. Es acusada y condenada a muerte por la ley social, sin embargo, el autor-narrador la exime de toda culpa, le otorga su perdón al repetir el estribillo» (Restrepo, 1998:164).

Un tema de difícil tratamiento pero muy cercano a nuestra realidad. Recuerdo que en el transcurso del primer montaje del texto de María Farrar en Jamundí, tuvimos una experiencia para no olvidar. Como no teníamos un espacio para trabajar, nos cedieron una caseta abierta de un parque público en un barrio popular. Allí ensayábamos diariamente el texto una y otra vez. Una mañana llegamos y estaba la policía y el vecindario en las calles. Parece ser que una mujer había tirado a su recién nacido a un pozo cercano al lugar donde ensayábamos. Este acto nos afectó directamente, puesto que los textos que ensayábamos día a día narraban exactamente este mismo acto realizado por esta mujer. Recuerdo que a mis 20 años, ese fue mi primer contacto directo con una realidad tan dramática sufrida por las mujeres y del cual nunca se hablaba. Me permitió tomar conciencia del valor que tenía nuestro trabajo teatral, de denuncia, de visibilizar situaciones tan complejas, de mostrar esa otra cara de la moneda, la que es juzgada.

La obra tuvo diversas versiones. La segunda –bajo dirección de Enrique Buenaventura y creación colectiva del TLM– estuvo en cartelera desde 1985 a 1987. El texto poético es representado por Lucy Bolaños, Pilar Restrepo y Claudia Morales. Una tercera versión bajo dirección de Lucy Bolaños, la encontraremos posteriormente conectada a otros poemas de Brecht. Las diversas versiones de montaje de *María Farrar* supusieron un nuevo estilo de escenificar poemas.

Escoger este poema fue un pretexto para hacer un trabajo dramático sobre el aborto y el infanticidio, una manera premeditada de abordar este tema tabú que permite ver las situaciones extremas a las que se enfrentan las mujeres ante la prohibición y/o legalidad para realizar un aborto.

En Colombia, a pesar de la Campaña Internacional por la Anticoncepción, el Derecho al Aborto y en Contra de las Esterilizaciones Forzadas realizada en 1979<sup>32</sup>, el tema del aborto aún era tabú y había un rechazo frente a las mujeres que los realizaban o se sometían a ellos. Estaba prohibido y penalizado, así que miles de mujeres acudían a clínicas de pago o a métodos poco fiables para su vida. La prohibición del aborto era (es) una forma más de opresión de las mujeres. En las presentaciones de la obra en distintos centros penitenciarios nos dimos cuenta de que el infanticidio se daba con mucha mayor frecuencia de lo que imaginábamos.

### NOTICIAS DE MARÍA

*María, me quedé mirándote mientras te alejabas, mudo de estupor, pensando que te habías vuelto loca, preso de un miedo monstruoso, que me impidió detenerte.... Miedo de perderte o a que te pierdas, empujada por esa loca imaginación que, tú bien lo sabes, siempre he odiado. Tienes el espíritu débil pero nunca te creí infiel. Tu marido, Antonio.*

Texto original «La Lucha», *Nuevas Cartas Portuguesas*.<sup>33</sup>

*[...] no podría enumerar todas las tareas que hay en el mundo. Me pasaría toda la vida escribiendo. Solo me gustaría hablar todavía de una tarea. La de la mujer de mala vida. Yo no entiendo lo que significa "mala vida". En todo caso, mi madre tiene mala vida y todas las mujeres que son como ella. El señor cura, cuando predica, dice que esa cosa es un gran pecado y que la mujer que hace ese trabajo va al infierno... El señor cura dice que una de las tareas de la mujer es ser virtuosa. Yo no entiendo eso de ser virtuosa, pero estoy segura de que no da para vivir bien.*

Texto original: «María Adelia», *Nuevas Cartas Portuguesas*.<sup>34</sup>

*Noticias de María* es una obra que parte del libro *Nuevas Cartas Portuguesas*, cuyas autoras son María Isabel Barreo, María Velho d'Costa y María Teresa Horta, conocidas como «Las Tres Marías». Está compuesta por dos cuadros independientes. El primero «María M», procede del texto original «La lucha»; el segundo, titulado «Las Tareas», se basa en el texto «María Delia».

El primer cuadro, «María M», cuenta el caso de una mujer que desea escapar de su relación matrimonial con Antonio. Se desarrolla en un hospital mental con

---

<sup>32</sup> Ver: Suaza Vargas, María Cristina. (2008): *Soñé que soñaba. Una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá, AECID

<sup>33</sup> Barreno, María Isabel., Velho d'Costa, María., Horta, María Teresa (1976): *Nuevas Cartas Portuguesas*. Ediciones Grijalbo.

<sup>34</sup> Tomado de los textos dramáticos del TLM correspondientes de la puesta en escena de la obra *María M*. En: Restrepo Mejía, Pilar (2006) *Dramaturgia de la Urgencia*. Grupo de Teatro La Máscara. Cali

tres personajes: una monja, una enfermera y María, que tras huir de su marido, es internada en el centro. El conflicto se desarrolla a través de la lectura de las cartas escritas y firmadas por Antonio a «su mujer», quien se niega a recibir las. «María M es víctima de un destino de mujer, llega a la locura como último refugio, preferible a la vida junto a Antonio» (Restrepo: 1998:175).

El segundo cuadro, «Las Tareas», retrata el mundo adolescente en una escuela religiosa. Por medio de una redacción en clase, las jóvenes describen los diferentes roles entre hombres y mujeres en la sociedad. En su conjunto, esta pieza propone una crítica feminista a la aceptación pasiva de las mujeres de su destino de género, determinado por una sociedad machista.

Esta obra fue montada por el TLM en fusión con el Grupo Mitema, integrado por Luz Marina Gil y María E. González (ex-actrices de la Máscara). Dos de las actrices comparten escenario con sus propias hijas, Susana Uribe y María Antonia Fernández, que representan los personajes infantiles. En esta ocasión es invitada como directora Jacqueline Vidal, dramaturga, directora y actriz del TEC. En Creación Colectiva, esta producción forma parte de una labor investigativa de textos poéticos y epistolares. Textos cortos que unificados componen una sola pieza teatral.

La primera versión de *Noticias de María* se realizó en 1985. Jacqueline Vidal al ser interrogada por la motivación para montar esta obra comenta:

Es un caso bastante excepcional porque no partí de un texto teatral. [...] sino del libro *Nuevas Cartas Portuguesas*, escrito por tres mujeres, basado en el mito de la religiosidad portuguesa. Este fue prohibido en Portugal por el dictador Salazar; después fue prohibida su edición al español cuya traducción fue hecha por tres mujeres. La primera edición se hizo en francés y su traducción fue hecha también por tres mujeres. Tenía ya como 10 años pensando en ese texto. [...] yo conté con una situación privilegiada, eran tres actrices y escogieron hacer esta obra concreta.[...] Pienso que allí La Máscara encontró un terreno artístico importante tanto como un tema que tenía en común, que tenemos en común los seres femeninos cuando negamos el orden

de la democracia del sufragio universal, solamente para el hombre blanco propietario de algo.<sup>35</sup>

Hemos de tener en cuenta que Colombia fue, en 1957, el penúltimo país de Latinoamérica en conceder el voto a las mujeres. Solo hasta bien entrados los años 70, y gracias a la lucha feminista naciente, se escuchan voces que cuestionan la vida privada, la sobrecarga laboral, la desigualdad de derechos y deberes en la institución matrimonial.

Con este montaje el TLM realiza presentaciones por Bogotá, Medellín y por Ecuador. Las dificultades aparecen constantemente, no solo económicas, sino de presión del gremio teatral que censuraba y excluía al colectivo dentro de certámenes culturales ante la osadía de tocar estos temas.

Restrepo (1998:127) relata el costo que tuvieron que pagar por su atrevimiento y radicalidad al decidir hacer un estilo de teatro desde la voz y la mirada de las mujeres:

El medio sociocultural y empresarial ejerce censuras indirectas al excluir al grupo de programaciones y presupuestos. Incluso, en el medio artístico, le ha tocado abrirse camino duramente, entre la premeditada ignorancia, burlas, agresiones<sup>36</sup>. La conciencia feminista empieza a molestar, más que la militancia política en un partido de izquierda. Haciendo la salvedad, Colcultura, hoy Ministerio de Cultura, reconoce comprometidamente el teatro de La Máscara y su profesionalismo.

## HISTORIA DE MUJERES

*A medida que los años pasan  
uno se acostumbra a la venta del amor.  
Pasan los bailes y pasan las canciones.  
Llegan los besos y pasan los abrazos.  
La alegría fugaz a borbotones fluye,  
la tristeza se esconde en los rincones.  
Pero se gasta demasiado y se recibe poco.  
El balance final es desastroso.  
No hay reserva humana que resista*

---

<sup>35</sup> Conversación con Jacqueline Vidal en Cali en 1998. En: Restrepo Mejía, Pilar (1998) *La Máscara, la Mariposa y la Metáfora*. Pp. 125-126.

<sup>36</sup> Recuerdo un día que en la organización de un certamen de teatro, realizado por profesores y actores de la ciudad, nos llamaron no para invitarnos a presentar nuestras obras, sino para solicitar el espacio y nuestra atención como mujeres ya que «habían muchos hombres». Respecto a las empresas, nos solicitaban «obras picantes» para sus empleados.

este vertiginoso desfilfarro.

Texto poético: Canción de Naná<sup>37</sup>

*Las viudas en traje de luto vinieron a preguntar.  
¿Qué van hacer por nuestros hijos, querida gente?  
¿Ellos no han comido nada hoy!  
Y sus padres han sido asesinados en los campos.  
“¿Qué?”, preguntaron los señores.”  
¿Qué puede hacerse con las viudas?*

Texto poético: Las viudas de Osseg<sup>38</sup>

Este montaje continúa con la misma línea iniciada anteriormente. *Historias de Mujeres* se compone de tres cuadros independientes, aunados por un mismo elemento escenográfico (una escalera) que se transforma en cada cuadro. Al montaje de *Maria Farrar*, se añaden dos textos poéticos cortos de Bertolt Brecht. *Canción de Naná* dirigida por Enrique Buenaventura y *Las Viudas* dirigida por Lucy Bolaños. Este montaje fue estrenado en 1987 y lo representaron Lucy Bolaños, Pilar Restrepo y Claudia Morales.

*Canción de Naná* presenta el tema de la prostitución desde la poesía, y «describe la cultura sexual y patriarcal que la ha nombrado como “el oficio más viejo del mundo”, con el fin de justificarla, aprovechándose de sus beneficios [...]» (Restrepo, 2006:66).

*Las Viudas* se concibió como panfleto de denuncia para realizarlo en las calles. El espacio abierto y vacío va cobrando sentido a medida de la aparición de tres mujeres que representan la multitud y que vienen a reclamar sus derechos. Las respuestas se expresan de manera simbólica: de una sociedad jerarquizada e indiferente ante la suerte de las viudas. (2006:46)

*Historia de Mujeres* se representó desde 1987 a 1990. El TLM participa activamente con sus espectáculos –tanto en calle como en espacios cerrados– en el activismo feminista de la ciudad, como *La Marcha del Silencio*; conmemoraciones del 8 de Marzo y 25 de Noviembre; así como manifestaciones por *La Vida*, protestas y denuncias realizadas por organizaciones políticas y juntas comunales.

---

<sup>37</sup> Estos poemas fueron escritos por Brecht después de la primera guerra mundial. Evoca La Nana de Zola y habla de la prostitución.

<sup>38</sup> Texto poético de Bertolt Brecht.

A medida que el grupo destacaba como colectivo de mujeres y con producciones feministas, los medios de comunicación se empeñaban en disculpar tal osadía:

... pero no son narraciones lastimeras sino testimonios de vida que hablan de la posibilidad de sobreponerse a circunstancias [...] Es una obra que acepta múltiples lecturas y aunque algunos se apresuran a calificarla como feminista, el valor estético, la concepción que se vislumbra en la puesta, el texto y la interpretación superan cualquier adjetivo de carácter peyorativo.[...] (Giraldo, Diego. 1992)<sup>39</sup>

Enrique Buenaventura, sin embargo, apoya incondicionalmente al grupo y escribe el prospecto promocional de esta obra:

La Máscara sigue adelante en su propósito de hablar de mujeres y de problemas de mujeres. De hablar en escena trabajando. A mucha gente le parece raro, le parece un feminismo que poco tiene que ver con el arte. El arte no debería tener sexo ni color. Debería ser únicamente hecho por hombres blancos. Pero como nadie puede impedir a los negros y a las mujeres hacer arte entonces deberían hacerlo como si fueran hombres blancos. Las mujeres de La Máscara no piensan así. Han resuelto que las mujeres no sólo pueden hacer arte, sino ser también el objeto de una práctica artística.<sup>40</sup>

En este punto de la trayectoria, es preciso comentar un suceso crítico en nuestra historia, la urgente «salida» del país del colectivo debido a la degradación del conflicto político que alcanza al ámbito artístico.

Pilar Restrepo nos cuenta que en 1987, los llamados «escuadrones de la muerte» realizan campañas de «limpieza» que involucran al TLM. «El grupo recibe llamadas y cartas de amenazas, razón por la cual, con el apoyo de las organizaciones feministas de Cali [...] sale del país hacia Costa Rica en 1988». (Restrepo, 1998:128).

Conformado en ese entonces por Lucy Bolaños, Pilar Restrepo, Claudia Morales y Valentina Vivas, el colectivo asume su más larga gira internacional durante un año y cinco meses de exilio en Costa Rica, México, Nicaragua y

---

<sup>39</sup> Crítica teatral de Diego León Giraldo. «Gentes y Eventos». Diario El País. 3/08/1992. En: Archivo Personal.

<sup>40</sup> Buenaventura, Enrique. Prospecto promocional del TLM. Archivo TLM, Cali, 1986.

Cuba. Deambulando con sus obras a cuestas, casi literalmente, realizó presentaciones en lugares recónditos de Centroamérica y Cuba. Una experiencia a la que se sumaron las pequeñas hijas de las actrices, Susana Uribe y Manuela del Mar Villegas.

Comparto esta vivencia en palabras de Pilar Restrepo:

Lo que más impresionó al público de todos los países visitados fue la conformación del grupo, el hecho de tener que abandonar Colombia, salir con nuestras hijas, presentar “estas obras” en otros contextos, sin empresario, ni director, ni financiación. De verdad fue un desafío, con muchas enseñanzas para todas, [...] realizamos alrededor de 120 funciones, generando discusiones importantes sobre los hábitos en las relaciones entre los hombres y las mujeres, sobre la organización sociocultural, y es aquí donde vemos la importancia del teatro que hacemos, que se comunica doblemente, a través de la imagen, y a través del foro.<sup>41</sup>

En 1989, el TLM se encuentra en La Habana –Cuba– con Patricia Ariza y surge la idea de montar una pieza sobre la sensación del transitorio exilio, sobre la violencia y persecución política que sufren las mujeres en el país. Situaciones que desafortunadamente padecen las miles de desplazadas y refugiadas por conflictos armados. De esta manera, se inicia un nuevo montaje en la Casa de las Américas de La Habana y se concluye en Colombia el siguiente año.

### *MUJERES EN TRANCE DE VIAJE*

*Hace calor en este lugar... Es horrible tener que esperar.  
Dicen que en El Retiro no se subió nadie. Es más la gente que se va, que la que viene de visita.  
[...] ¿Es usted Carval? Puede quedarse con todo, con el camión, con las vacas, con todo... ¡Yo no quiero nada de usted! Yo vi cuando mataron a todos los míos...  
Escuché sus llantos, sus gritos asustados, vi cuando incendiaron el rancho con todo dentro. Mataron también los animalitos y a los perros sin piedad.*

Patricia Ariza, Textos recopilados en creación colectiva.<sup>42</sup>

Esta obra se realizó bajo la dirección y dramaturgia de Patricia Ariza y fue creación colectiva del TLM. El prospecto de *Mujeres en Trance de Viaje* la describe como «la extraña sensación de un desalojo» y muestra los efectos de

---

<sup>41</sup> En: «Las comediantas de la legua» en Magazine Dominical El Espectador, n° 327, Santa Fé de Bogotá, Julio 16 de 1989. Archivo TLM y material personal.

<sup>42</sup> *Mujeres en trance de viaje* contiene textos de Rigoberta Menchú, Arthur Miller (Las brujas de Salem), Bertolt Brecht (La Mujer Judía) y las Tres Marías (Nuevas Cartas Portuguesas).

la violencia en la vida cotidiana. Cuatro mujeres se encuentran en un lugar sin fisonomía, sometidas al tropiezo y al azar y donde lo imprevisto cambia el rumbo diseñado. «La violencia que puebla las regiones del presente y del pasado, nos arroja hacia este lugar inclemente, de encuentro y de despedida, hacia un lugar donde el diálogo es inverosímil, imposible, entre rasgadas y fragmentadas historias personales»<sup>43</sup>

Esta situación aquí representada, se recrudece en la vida y los cuerpos de las mujeres en Estados totalitarios y en el conflicto armado, donde son utilizados diferentes mecanismos de represión a través de las masacres; los desplazamientos forzados; las detenciones y desapariciones arbitrarias; la violencia sexual y torturas, utilizados cuidadosamente para cumplir sus objetivos. (Correa, 2011).

*Mujeres en Trance de Viaje* intenta reflejar estas situaciones en cuatro mujeres distintas: una actriz, una campesina, una policía y una dama de la alta sociedad. Cada una llega al mismo lugar de tránsito, huyendo y cargando con sus fantasmas y temores. «Están allí por razones diferentes, no se conocen, ni desean conocerse» (Restrepo, 1998:196). Esta obra se presentó en el II Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá, en el I Encuentro Internacional de Mujeres en Escena en Cali, y en ciudades del país y Ecuador.

Paralelamente, en esta misma época –ante la necesidad de tener un espacio propio donde trabajar y proyectar las obras– el colectivo consigue una donación importante para la compra de una casa (actualmente una sala de teatro), lo que permite consolidar la identidad como grupo de teatro de género.<sup>44</sup> En este momento llega al grupo, de manos de Miriam Cotes Benítez, –una amiga cercana– su traducción de la obra poética de Ntozake Shange: *For colored girls who have considered suicide/ when the reino is enuf*<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Texto del catálogo publicitario de la obra *Mujeres en Trance de Viaje*.

<sup>44</sup> Las integrantes el TLM, además de su función como actrices, han tenido que gestionar los requerimientos administrativos y legales, así como la realización de proyectos para la construcción de la sede. Lucy Bolaños y Pilar Restrepo siempre han estado al frente de esta incansable labor.

<sup>45</sup> *Para las muchachas de color, que consideraron el suicidio sin saber que el arcoíris es suficiente*. Poema en coro escrito en 1974 por Ntozake Shange.



Imagen 3: *Mujeres en Trance de Viaje*. Actrices: Lucy Bolaños, Pilar Restrepo y Claudia L. Morales

## EMOCIONALES

*Es difícil presentar cargos contra un amigo  
Si lo conocías seguro querías hacerlo  
Un malentendido  
Ya se sabe, esas cosas siempre suceden  
¿Estás segura de que no se lo sugeriste?  
¿Habías bebido?*

*El violador siempre ha de ser un extraño para ser legítimo  
Alguien a quien nunca antes habíamos visto  
Un hombre con problemas obvios  
[...] Pero... si has sido vista en público con él  
Si han bailado juntos  
Si lo has besado para despedirte  
(Con la boca cerrada)  
Presentar cargos en su contra  
Es tan difícil  
Como mantener las piernas cerradas  
Mientras cinco idiotas  
Tratan de meter un tren entre ellas.*

*Poema: Violadores latentes<sup>46</sup>*

*Emocionales* significó un nuevo reto en la trayectoria del TLM. La idea original surge para estrenar la nueva casa recién adquirida por el grupo, utilizando sus espacios aun sin remodelar como escenario. De esta manera, era el público el que recorría toda la casa encontrándose distintas escenas a su paso. En esta ocasión es invitado Ruben D’Pietro para la dirección. Liliana Montes (cantante), Silvia Wend (actriz) y Luis Eduardo Gómez (chelista) se unen al elenco

<sup>46</sup> Poema de la obra. Versión en castellano. De Ntozake Shange.

conformado por Lucy Bolaños, Valentina Vivas, Claudia Morales, Ximena Escobar y Susana Uribe.

*Emocionales* está basada en la obra de Ntosake Shange: *Para las muchachas de color que consideraron el suicidio sin saber que el arco iris es suficiente*. Poema en coro escrito en 1974.<sup>47</sup> De este texto se seleccionaron 16 poemas para escenificar de manera independiente, es decir, cada uno de los cuadros es autónomo, no hay una única línea dramática ni continuidad en los personajes. Cada cuadro plantea una situación, un conflicto donde se dramatiza los «estragos del amor» en las relaciones amorosas.



Imagen 4: *Emocionales*. 1992. Actriz: Lucy Bolaños

El orden corresponde a la dramaturgia hecha por el grupo. «La obra se desarrolla en diferentes espacios de una casa de fantasmas, llena de habitaciones, salones, corredores, muros, balcones, patios, baños, escaleras, closets» (Restrepo, 2006:91).

Esta experiencia resulta muy singular para las actrices formadas en el método de Creación Colectiva. Posteriormente ha sido remontada y adaptada para

---

<sup>47</sup> Inicialmente fue presentada por la autora como lecturas improvisadas de poesía con dos bailarinas en bares de mujeres de California. Posteriormente fue una obra de teatro presentada con éxito en 1976 en Broadway.

otros espacios y/o teatros, y se han utilizado cuadros individualmente como *sketch* para actos reivindicativos.

Miriam Cotes Benítez, traductora de la obra, afirma:

... destila dureza por todos los poros, pero tal dureza no me parece en absoluto gratuita, ya que, [...] este dolor no es amargo. Por el contrario, en la obra se plantea el sufrimiento, no como un espacio estático, sino como una puerta que se abre a la posibilidad del autodescubrimiento, la autoafirmación, la unión con lo trascendental. (Restrepo, 2006:90)

Coincido con Miriam Cotes respecto al planteamiento de que la obra muestra situaciones dolorosas que propician cambios y empoderamiento en las mujeres, aunque es indispensable para ello, desde la dramaturgia de mujeres, dar un tratamiento con perspectiva de género para deconstruir valores y estereotipos sexistas, respecto al amor, la sexualidad, la migración, la traición, el cuidado personal, y muchos temas que aparecen como anécdotas simples. De otro modo parecería un «mundo de soledades, amarguras, amores y desengaños»<sup>48</sup>

Con este montaje el TLM demostró una gran posibilidad creativa, sensible y recursiva. El reto ante cada actuación fuera de la sede del grupo, era la adaptación a nuevos espacios, sin que perdiera el hilo y la intención de un juego irónico y de humor.

En 1992, paralelamente a la proyección de *Emocionales*, se inicia una formación en técnicas circenses dictada por Héctor Fabio Cobo, ex integrante del TLM y un gran amigo y cómplice del grupo.<sup>49</sup> De este reencuentro se coproduce bajo su dirección y Creación Colectiva dos pequeños espectáculos para público infantil: *Misterio de Navidad* y en 1993 *Sin Reflejos de la Luna, Esplendores en la noche*, montajes realizados bajo técnica del teatro negro<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Reseña periodística en «Gentes y Eventos» realizada por Diego León Giraldo. En El País, 3 de agosto de 1992. Cali Colombia

<sup>49</sup> Héctor Fabio Cobo fue una figura importante tanto en la formación como en la concepción estética y artística del TLM. Tuvo formación en técnicas circenses en diversos circos europeos. A su regreso, además de crear espectáculos y asesorar las obras, inició en la sede del TLM su propio proyecto, la I Escuela de Circo para niños y niñas y jóvenes en barrios empobrecidos. Este proyecto sigue existiendo bajo el nombre de Circo Para Todos

<sup>50</sup>El teatro Negro es una representación escénica caracterizada por realizarse en un espacio a oscuras, en el que la luz negra o ultravioleta hace resaltar los colores fluorescentes.

Estos años de gran productividad teatral del TLM se ve recompensada por una subvención del Ministerio de Hacienda al reconocimiento de 10 grupos «estables» de teatro, lo cual permite iniciar un proyecto por etapas para la construcción de la sala de teatro. De esta manera, un primer sueño fue la construcción del «Salón Infinito»<sup>51</sup>, logrando un espacio cultural que sirve para proyectar en Cali las obras del grupo y abierto a otras creaciones, colectivos y artistas. Se programan temporadas de obras y se realizan talleres y actividades pedagógicas con adolescentes, niñas y niños.

Es una etapa de impulso, compromiso, formación conjunta y mucha energía. En 1993 es invitado Wilson Pico, bailarín y coreógrafo de danza contemporánea y maestro en diversas ocasiones del TLM en talleres de danza. El encuentro con Pico genera nuevas ideas para realizar el siguiente montaje a partir del bolero.

### *BOCAS DE BOLERO*

*Quando estoy contigo, estoy contento.  
No quisiera que de nadie te acordaras.  
Tengo celos hasta del pensamiento,  
que pueda recordarte a otra persona amada.  
Júrame, júrame que aunque pase mucho tiempo,  
pensarás en el momento en que yo te conocí.  
Júrame, que no hay nada más profundo  
ni más grande en este mundo  
que el cariño que te di.*

*Bolero: Júrame*

*Bocas de Bolero* fue un proceso diferente al hasta ahora experimentado ya que se combina el lenguaje corporal de la danza con el teatro. Lucy Bolaños nos lo describe:

Iniciamos una práctica colectiva de reconocimiento del cuerpo, creando acciones, movimientos, en un principio no hay ningún texto verbal, los gestos se repiten con diferentes ritmos, entra en juego la conciencia sobre la energía corporal. [...] es un trabajo minucioso, detallado, casi perfecto. Es un trabajo individual y colectivo observado por el director y por las otras actrices. [...] Las

---

<sup>51</sup> Se derrumban paredes para hacer un espacio amplio. Esta idea de teatro carpa quería conseguir lo logrado con «Emocionales», ver la luna y las estrellas. Se construyó un techo semicircular de lona que se podía abrir en las noches y tanto el público como las actrices quedábamos en un espacio abierto al universo.

imágenes van ligadas a las acciones cotidianas de las mujeres: lavar, barrer, soñar, amar.<sup>52</sup>

El elenco para esta obra estaba conformado por Lucy Bolaños, Valentina Vivas, Claudia Morales, Ximena Escobar, Ángela Arce y Virginia Morales. Posteriormente se adaptó para cuatro actrices. Los textos son frases, estrofas o letras completas de boleros tradicionales. La temática del bolero proporciona una variedad de imágenes. Mediante los discursos encontrados en sus letras, se indaga en temas como el amor romántico, los celos, el papel de madre, esposa y/o amante designado a las mujeres. En este sentido, Pilar Restrepo habla del bolero como «canción privilegiada del amor de los hombres a las mujeres, como promesa e ilusión de pertenencia» (1998:148), capaz de aportar infinidad de imágenes que pueden crear por oposición un contrasentido.

La obra «desmitifica los iconos culturales populares que someten a la mujer a roles estereotipados y que son melodramáticamente promocionados en los medios» (Jaramillo, s/f.)



Imagen 5: Bocas de Bolero. 1993. Actrices: Lucy Bolaños y Valentina Vivas

---

<sup>52</sup> Entrevista realizada por Pilar Restrepo (1998:148)

El montaje, una vez estrenado y ya sin el director, se enriquece con la confrontación con el público, con el ritmo de cada actuación y con las reflexiones personales y vivenciales de las actrices. «Se construye una simbología femenina de la cual cada actriz es consciente [...] porque no se limita a reproducir movimientos diestros del cuerpo o la belleza estética de la danza, las actrices construyen el *gestus*, la relación entre los personajes» (Restrepo, 1998:149)

Las lecturas realizadas desde distintas miradas, valoran la rica utilización de los objetos cotidianos: ropa, sillas, palangana con agua, tela, toallas, peines... que acompañados de imágenes poéticas dan otro sentido al texto de los boleros. Con amplia repercusión, la obra se presentó en la Muestra de Teatro Mujer organizado por Patricia Ariza en 1993; en el IX Encuentro de Mujeres Poetas; en el II Festival Internacional de Mujeres en Escena, así como en Ecuador, España y Cardiff - Gales.

Es preciso aclarar que aunque se comparta formación, dirección y proyectos con compañeros del gremio, el TLM mantiene su conformación como colectivo de mujeres en su gestión, dirección y producción artística. Un reencuentro con Patricia Ariza daría inicio a una nueva temática y la segunda obra bajo su dirección.

## LUNA MENGUANTE

*-Ayy! Estoy herida de muerte, madre...*  
*-¿Qué te pasa?*  
*-Tengo cólicos. Me he reventado por dentro abuela. Sangro.*  
*-No es nada. No debes tener miedo. Ya estás en la edad de merecer.*  
*-Las toallas están listas. Eres toda una mujer. Precoz como tu abuela y como yo.*  
*-Bendita seas. No tengas miedo. Yo estoy vieja y marchita. Mi sangre se escondió en un cubil hace años.*  
*-A mí me suben calores y sudo sin razón. Me seco.*  
*-Ya no podrás dejar de ser mujer.*  
*-Debes aprender a lavarte y cuidarte de las jorobadas.*  
*- No te pinches con una aguja.*  
*-No te dejes tocar los pies con la escoba mientras barres.*  
*[...] – No te laves el pelo con el menstruo.*  
*- No te bañes en el mar.*  
*- No arregles nunca un ramo de flores. No toques los retoños.*  
*[...] – Vivirás días secretos. Absolutamente femeninos.*  
*-Inventa palabras.*  
*-[...] Habla de jaquecas. Dolor de cabeza.*  
*-Dirás que tienes una incomodidad. Una indisposición.*

-Una preocupación. Que estás alelada.  
-Serán tus días. Serán tus cosas.  
-Ningún hombre podrá notarlo”.

Texto 1 de: Luna Menguante.

*Luna Menguante*, dirigida por Patricia Ariza y Creación Colectiva del TLM realizada en 1994, trata sobre los ciclos en la vida de las mujeres: la pubertad, la maternidad, la madurez y la vejez, recreados con las manifestaciones que los acompañan como la menstruación o la menopausia. Se recrea un espacio íntimo femenino que es transmitido de generación en generación a través de la tradición oral. Las cuatro protagonistas comparten secretos y remedios y se apoyan en momentos de crisis. En este montaje participaron Lucy Bolaños, Ximena Escobar, Susana Uribe y Valentina Vivas, representando personajes de abuela, madre e hija (desdoblada en dos: Ana 1 y Ana 2).

Nora Eidelberg (1995: 94) describe la obra como:

... la transmisión de mitos respecto a la conducta sexual de la mujer y el arraigo y enquistamiento de ésta en las creencias populares [...] un simbolismo mortecino se manifiesta en el lenguaje abstracto, [...] en el recinto doméstico con el ruido de máquinas de coser, los pañuelos blancos colgados por todas partes y el sonido de enjambre de mosquitos que imponen una rutina asfixiante.

Lucy Bolaños cuenta que, aprovechando los personajes que proponía la obra, se investigó a través de las técnicas de circo para dar vida a una especie de parodia, al ser llevado el texto de una manera «contraria al recato, al silencio, al pudor. Se crean imágenes payaseadas, grotescas, aéreas, plásticas, ágiles y temerarias» (Restrepo, 2006:148). De esta manera, las técnicas aprendidas se integran y se ponen al servicio de los textos poéticos, las actrices desarrollan un lenguaje acrobático resultando un espectáculo atrayente por el vértigo, el juego y el humor que representa.



Imagen 6: Luna Menguante. 1994. Actrices: Ximena escobar, Valentina Vivas, Susana Uribe y Lucy Bolaños

En el texto se hace énfasis en los mitos, las creencias populares y religiosas. «Con humor e ironía, deja al descubierto todos los mecanismos de dominación en cuanto a la sexualidad. Los ritos de iniciación y de expiación a que es sometido el cuerpo, institucionalizados por una ideología patriarcal e hipócrita del pudor y la represión» Restrepo, 1998:222-223)

En 1994, el TLM tiene tres obras en repertorio y una excelente actividad tanto en su sede como en participación de eventos y festivales. Jill Greenhalgh<sup>53</sup>, en su viaje por Colombia, conoce al grupo y le invita a participar en el IV Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres realizado en Cardiff – Gales– del 9 al 18 de septiembre. El TLM emprende proyectos para financiar este viaje y aprovecha para organizar una pequeña gira por España. Pilar Restrepo describe esta experiencia:

Llegamos a la manera de «*Emocionales*» impulsivas, con miradas nuevas, deslumbradas. Presentamos tres obras, queríamos ofrecerlo todo, nos urgía salir de nuestro aislamiento. Como grupo de teatro de mujeres en Colombia, necesitábamos otras interlocutoras para hablar del oficio, de las formas de creación, de producción y también, porque no, de nuestras limitaciones. [...] Era

---

<sup>53</sup> Fundadora del Magdalena Project y productora del Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres en Cardiff.

la nave de las utopías posibles, la nave de los itinerarios cambiantes, la nave del compromiso con nosotras mismas, con el arte que hacemos, con el planeta, la humanidad, y con las mujeres. La nave de la red Magdalena Project, dio razones a nuestro convencimiento, a nuestro propósito de transformar el devenir mujeres artistas del teatro, en un país como Colombia, que se resiste tenazmente a los cambios. (Restrepo, 2003: s/p)<sup>54</sup>

Después de participar en el Festival de Cardiff, se realizó una gira por Madrid, País Vasco y se participó en el IX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Conocimos a Elena Armengod, directora del Teatro Bekereke del País Vasco, pactando una coproducción para el siguiente montaje.

### *A FLOR DE PIEL*

*A ver, a ver, la próxima pregunta. ¿Cuál es tu hombre ideal?*  
*-Uno que no se haga el superhombre.*  
*-Uno que me escuche.*  
*-No, a mí uno que sea mi cómplice, mi pana, mi parce.*  
*-Uno que sea capaz de recorrer toda la geografía de mi cuerpo, antes de plantar su tronco entre mis piernas.*  
*-A mí uno que se deje acariciar desde los pies hasta los pelos de la cabeza.*  
*-A mí uno que me mire así, pupila con pupila, mientras cabalgamos hasta donde chuchito lindo.*  
*[...] -Uno que me cuide y que me mime. Que me haga todo lo que a mí más me gusta.*  
*-Uno que respete mi independencia. El mundo podría naufragar por cuestión de detalles.*

Textos adaptados de improvisaciones y guion de Elena Armengod.

*A Flor de Piel* surge del encuentro con Elena Armengod, autora del guion y directora del espectáculo. Basada en diversos textos de Oliverio Girondo, Carmen Cecilia Suárez, Mario Benedetti, de Elena Armengod y textos surgidos en las improvisaciones de las actrices, esta obra trata el tema de la vida sexual de las mujeres desde un «sentido común» de los valores patriarcales sobre la sexualidad.

Es una caricaturización de nuestra pobre realidad, que combina lo poético con lo cotidiano, lo cándido con lo perverso, lo sensual con lo grotesco. Allí están

---

<sup>54</sup> Artículo escrito por Pilar Restrepo en 2003: El Magdalena Pacífica Desbordó su Casa. Disponible en: [http://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/pilar\\_esp.pdf](http://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/pilar_esp.pdf)

las claves del imaginario social que circula y la sexualidad que nos han heredado, que vivimos y, sobre todo, padecemos» (Restrepo, 2006:174)

La vida sexual de las mujeres suele ser también un tema tabú en nuestra cultura y la actitud de las mujeres ante ello a menudo se mantiene en silencio, en un mundo «privado», cerrado, íntimo. Tomando la sexualidad como germen de la relación heteropatriarcal, y con la excusa de responder a una encuesta de una revista, la obra trata de las emociones, deseos y sentimientos en el amor, el desamor, la euforia del enamoramiento, la amistad, la posesión, el respeto, la individualidad, la competitividad, dependencia, celos y soledad en las mujeres.

La realización de este montaje se produjo en dos partes. El primero en el País Vasco, en la sede de Bekereke y posteriormente en Cali. Para Elena Armengod este montaje:

... se caracteriza por su valentía, tanto a nivel artístico como funcional. El guión lo hemos ido elaborando sobre la marcha, a partir de un esquema previo que consistía en hablar de sexo desde lo más íntimo, de una forma muy subjetiva, plantear cuestiones que se consideran tabúes entre las mujeres, pero sin intención de sentar dogmas, sino de romper estos tabúes y establecer líneas de comunicación.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Entrevista realizada por Ana R. Tenorio en Cádiz. «A flor de piel o el sexo a través de los sentimientos» Archivo personal.

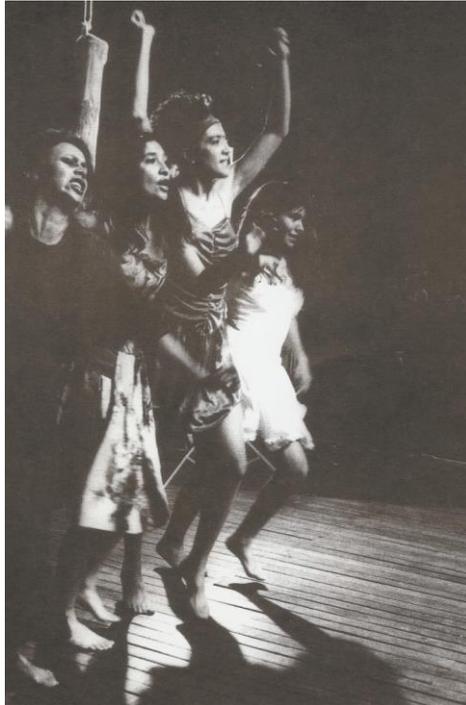


Imagen 7: A Flor de Piel. 1995. Actrices: Lucy Bolaños, Valentina Vivas, Ximena escobar y Susana Uribe.

Este montaje fue estrenado en el FIT en 1995, donde la crítica teatral es severa y reacia a la propuesta y discurso escénico. Justo un año antes del I Encuentro de Mujeres Creadoras.<sup>56</sup>

Hasta este momento, la trayectoria del grupo y la estabilidad de los últimos cuatro montajes con un mismo elenco, aportan una dramaturgia innovadora, estéticamente atrevida y se proyecta un lenguaje diferente. Como grupo, esta etapa finaliza con un enorme fortalecimiento de las actrices, de crecimiento personal y profesional, y este hecho incita a seguir etapas formativas en otros lugares para algunas de nosotras. Restrepo (1998:155) comenta que

Ha sido muy difícil mantenerse como grupo de teatro de mujeres, [...] el personaje de director (a) no ha existido, lo cual requiere que cada una de nosotras tenga que asumir la responsabilidad de un frente de trabajo, la proyección, la creación artística, la programación de la sala; es una organización necesaria para seguir adelante y la exigencia es muy grande. El trabajo es mucho y el reconocimiento económico mínimo, lo que provoca también el cansancio y las deserciones de las actrices.

---

<sup>56</sup> Ver: Pascual Ortiz, Itziar (2014): *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural*. Pág.147

### 4.3. Obras representativas 1997 – 2016

A partir de 1997 se produce otro cambio drástico en el elenco del TLM. Sin embargo, continúa el empeño de tener una sala en condiciones más adecuadas para la proyección de obras teatrales.<sup>57</sup> Las siguientes producciones son asumidas por Lucy Bolaños, Susana Uribe y Pilar Restrepo con actrices invitadas o que realizan una estancia más corta en el grupo. Podríamos decir que se establece una reestructuración del colectivo y de su manera de realizar los espectáculos, aunque conservando el mismo interés sobre una dramaturgia feminista.

#### LOS PERFILES DE LA ESPERA

*Estamos secas de tanto llorar. Desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás sigan estando, o quién sabe. Me despierto y siento que está vivo. Me voy desinflando, mientras pasa la mañana. Resucita al medio día, muere en la tarde, pero vuelvo a creer que regresará y pongo para él un plato en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida, sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo.*

Texto adaptado de *Memoria del Fuego III – El siglo del viento* de Eduardo Galeano

De nuevo bajo dirección del coreógrafo y bailarín ecuatoriano Wilson Pico y basándose en textos adaptados de Jorge Luis Borges, Eduardo Galeano, Miyo Vestri, Mercé Rodoreda y testimonios de familiares de desaparecidos, se indaga sobre la temática del impacto de la violencia y el desplazamiento en las mujeres. La obra representa a muchas mujeres en su labor de espera. Esa angustiada espera que se vive en el trabajo, en el hogar, para encontrar a sus familiares desaparecidos.

Vemos a la mujer en su espacio privado, accionando tareas mundanas; mientras el personaje intenta mantenerse en negación con su trabajo como ama de casa y las memorias traumáticas de momentos violentos –depositadas

---

<sup>57</sup> Lograr construir una sala de teatro para 100 personas ha permitido desarrollar una línea de trabajo de producción y proyección de espectáculos teatrales así como la ejecución de proyectos socioculturales, viéndose fortalecida la imagen del TLM en la ciudad. Este espacio ha servido también para la proyección de eventos y espectáculos de la cultura caleña y de los nacientes grupos de teatro contemporáneos. Destacamos el Festival Magdalena Pacífica en 2002; El evento más reciente ha sido el Encuentro Polifónico Regional Mujeres y Cultura de Paz en Colombia.

en su cuerpo— que se repiten una y otra vez. Habitando su cuerpo, estas cicatrices de violencia, muerte y terror inevitablemente atraviesan cada gesto, cada acción.<sup>58</sup>

El montaje, realizado en 1998, pretende visibilizar los efectos arraigados de la violencia en la vida cotidiana de las mujeres. El miedo, el silencio, la impotencia, pero también la esperanza y el coraje como únicos materiales de supervivencia. Esta obra inicialmente fue creada para dos actrices, siendo después adaptada para monólogo bajo dirección y actuación de Lucy Bolaños. Con ella, el TLM participó en el Festival Magdalena Aotearoa - Nueva Zelanda en 1999.



Imagen 8: *Los Perfiles de la Espera*. Actriz: Lucy Bolaños

Para el año 2000, se culmina la construcción de la Sede y se asume el reto de realizar en Cali el Festival Magdalena Pacífica, entre otros proyectos.<sup>59</sup> El TLM aprovecha esta ocasión y decide «desbordar su casa» para explorar una preocupación permanente: repensar el rol de las mujeres en la construcción de

---

<sup>58</sup> Descripción de la obra en:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/543-mascara-perfiles-espera>

<sup>59</sup> También se realizaron: La retrospectiva del TLM, que significó el remontaje de todas las obras de teatro de género para dejar constancia del trabajo realizado hasta entonces y el montaje *Un episodio Banal*.

Paz en Colombia. Esta inquietud permanece hasta hoy día mediante su compromiso y acción en eventos realizados en el país.<sup>60</sup>

Ramírez-Cancio (2003) nos describe el Magdalena Pacífica:

Esta meta de «reflexión cultural» se manifestó en diversas facetas del festival, cuyo alcance fue tan amplio como el deseo de comunicación de La Máscara, y se extendió a áreas culturales más allá del ámbito del teatro. En solo diez días, hubo más de setenta eventos en diversos lugares de la ciudad de Cali, que incluyeron sesenta funciones de cuarenta grupos de teatro; eventos especiales llamados «Voces de las Mujeres del Mundo por una Colombia Pacífica», que eran foros de discusión donde se reunieron mujeres activistas, políticas, periodistas, líderes sociales, académicas, escritoras, economistas, etc.; lecturas de poesía; talleres de teatro, canto y danza; proyecciones de videos; exposiciones de pintura y fotografía; y, finalmente, los actos de inauguración y de clausura, que consistieron en espectáculos de música gratuitos y abiertos a la ciudad entera.

En el artículo «El Magdalena Pacífica desbordó su casa» de Pilar Restrepo (2003) nos cuenta cómo fue esta osadía de llevar Teatro de Mujeres a las salas de Cali y Bogotá:

El viaje del Magdalena Pacífica fue un verdadero reto por fuera y en contra del discurso oficial. Presentar lo impresentable, el arte teatral contestatario de las mujeres del mundo, donde se cuestiona la actualidad con imágenes nuevas, donde se hace circular otras temáticas, otras preocupaciones estéticas, donde se sensibiliza a los espectadores (as) desprevenidos(as) [...] Agenciamos otras palabras, la de las mujeres, con sus maneras de pensar la paz, la cultura y la economía, que permitió ampliamente la reflexión del público, sobre la vida nacional. Todo lo que pasó [...] abrió ventanas insospechadas para las mujeres, creadoras, artistas, movilizó el interés de muchas personas ajenas, e hizo activamente participe al movimiento político y social de mujeres, que constató la fuerza del discurso teatral para movilizar los cambios.

A partir de esta experiencia, el TLM ha podido emprender nuevas realizaciones similares de Festivales: el II III y IV Festival Internacional de Teatro

---

<sup>60</sup> Un ejemplo fue la asistencia a la marcha multitudinaria del 25 de Julio de 2002 «Las mujeres Paz-Harán» coordinada por la diversas organizaciones de mujeres, entre ellas la Red Nacional de Mujeres, Ruta Pacífica de Mujeres, OFP, Iniciativa de Mujeres por la Paz en Colombia, entre otras.

Contemporáneo de Mujeres Cali Pacífica. Para esta ocasión también participó con un montaje.

### CASA MATRIZ

*Yo he pagado por una madre fría y desconsiderada  
que me haga sentir culpable.  
[...] yo quiero una madre hierática,  
que me haga estremecer de desasosiego.  
Fría, distante,  
que sea imprevisible, fantasmática y mala.  
Quiero esperar, señora,  
porque yo pagué por esperar  
y pagué por padecer.  
Además, yo hace tanto tiempo que  
quería esperarla.*

Texto adaptado de Casa Matriz de Diana Raznovich

*Casa Matriz* se estrenó en 2002 bajo dirección de Diego Vélez y Creación Colectiva del TLM. Este texto escrito por la Argentina Diana Raznovich para dos actrices es conservado en gran parte en el montaje y solo se realizaron pequeñas adaptaciones al contexto colombiano.

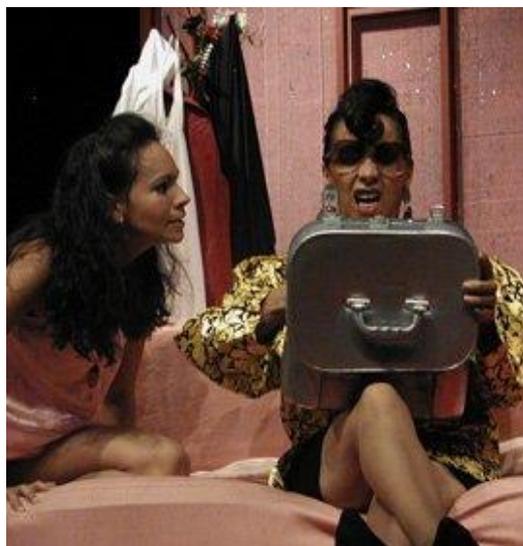


Imagen 9 y 10: Casa Matriz. Actrices: Lucy Bolaños y Susana Uribe

Esta obra representa la búsqueda de la madre perfecta. Una comedia en la cual se utiliza la técnica de teatro dentro del teatro, mostrando a través del humor, todos los roles posibles de una madre. Con la facilidad ofrecida por la empresa «Casa Matriz», especialista en proveer madres por un día, Bárbara, cumple su sueño de regalarse diversos tipos de madre sustituta. Esta obra tiene una circunstancia especial: las actrices son madre e hija en la vida real.

Lucy Bolaños y Susana Uribe asumen el reto de tratar sus propios personajes reales y ficticios. Marlene Ramírez-Cancio describe así su interpretación y la presentación de esta obra en el Festival Magdalena Pacífica:

Las actuaciones de Bolaños y Uribe transmitieron todo el humor, la ternura y la crítica a los estereotipos femeninos que esta ingeniosa obra implica. Este tipo de mirada crítica a los patrones sociales desde la perspectiva de género que La Máscara siempre ha defendido en su teatro [...] <sup>61</sup>

## LA CABELLERA

**Muerte Mayor:** *Bueno ya, me tienen harta y a punto de estallar con tanta alharaca feminista. Yo soy quien decido qué se representa. No pretenderán ahora ustedes cambiar el rumbo de la farsa, en nombre de sus utópicos ideales. A ustedes no les está permitida esa arrogancia, esa generosidad de salvar el mundo. Ustedes ya están del otro lado, mis fracasadas calaveras. Que cada cual luche por su propio costal. Yo me he salvado gracias a mis refinados egoísmos, a mi indiferencia por los conflictos de la humanidad, vivo encerrada en mi fantasmagórico pasado, vivo tranquila en mis sueños obsesivos de poder. Nosotras no podemos ocuparnos de minucias y pataletas de mujeres histéricas que no quieren resignarse a que el mundo fue hecho así y así se ha de quedar.*

**Muerte Menor:** *Tampoco, tampoco, no nos vamos a callar y creer el cuentico de que el pecado es femenino y que el mundo es inalterable. La tierra de los patriarcas no ha de ser un infierno para ganar el cielo. Las pestes, el hambre, no son castigos divinos. La guerra no es un desastre natural ni un fenómeno inevitable. Tiene nombres, apellidos y una jugosa cuenta bancaria.*

Argumento: Pilar Restrepo

*La Cabellera* fue realizada en 2004, bajo la dirección de Lucy Bolaños y Creación Colectiva del TLM. El argumento fue realizado por Pilar Restrepo con textos de Marguerite Yourcenar, Hélène Cixous y María Zambrano. La dramaturgia estuvo a cargo de Pilar Restrepo y Sergio Gómez. <sup>62</sup>

En el prospecto de la obra, Pilar Restrepo describe que en la obra:

Se van tejiendo y destejiendo las leyendas sobre los cabellos femeninos. Una hebra poderosa e “invisible” une las escenas, el pensamiento patriarcal de la tradición judeocristiana y clásica, sobre el cuerpo de la mujer como encarnación del mal. Con la complicidad de la ciencia, la religión, las leyes, el arte, la publicidad, se fortaleció una miseria simbólica sobre las mujeres que se ha perpetuado y se refuerza con nuevos mitos en el mundo contemporáneo (2006:222).

---

<sup>61</sup>Ramírez-Cancio, Marlene: Festival Magdalena Pacífica: Mujeres por el cambio en Colombia. Revista *Conjunto*. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/marlene127.htm>

<sup>62</sup> Sergio Gómez, actor y colaborador permanente del TLM, ha realizado diferentes labores de apoyo en la dramaturgia y dirección de diversos trabajos del TLM.

Creada como una farsa realizada por tres «parcas calvas calaveras» representantes de la muerte y ensayando una velada para la celebración del Día de los Muertos, este montaje se centra en las leyendas sobre las largas cabelleras de notables y ancestrales personajes femeninos como Medusa, Lady Godiva, María Magdalena o Isabel, entre otras.

El argumento central, «recobra connotaciones fantásticas, poéticas, esperpénticas, heroicas, de personajes polémicos de nuestra cultura occidental»<sup>63</sup> El montaje permite cuestionar la representación ambivalente de lo femenino a lo largo de la historia. Representando iconos femeninos a través las musas, las madres, las brujas, las pecadoras y demás, esta obra plantea las prácticas misóginas utilizando un enfoque meta-teatral que denuncia las injusticias afligidas a ellas.

Considero que esta propuesta es el resultado de una madurez adquirida a través de la constante práctica escénica feminista del TLM. Tanto Lucy Bolaños como Pilar Restrepo se deciden a realizar un papel más protagónico en la creación, dramaturgia y producción de la obra.

El espectáculo tuvo dos versiones y participó en el Festival Mujeres en Escena por la Paz, de Bogotá en 2007, así como en la programación de celebración de los 35 años del TLM.



Imagen 11: La Reina de los Bandidos. 2006. Actriz: Susana Uribe

<sup>63</sup> Archivo del TLM: <http://teatrolamascaracali.blogspot.com.es/>

## LA REINA DE LOS BANDIDOS

*P. – He atravesado varias veces el río que me conduce a la casa de mis padres. Allí me repiten que no diga nada a nadie o tendré una mala reputación! Que diga que he estado enferma porque nadie me dio de comer ni me cuidó! “¡Punto!” ¡Eso es todo! Que no cause problemas, que él es mi marido y tengo que obedecerlo.” El hombre de la serpiente siempre ha vuelto y me ha obligado a regresar a la fuerza a su cámara de torturas. Sé que detrás de todo esto está su mejor amigo, mi primo. ¡El me odia! Anhela mi desgracia. Él desea mi muerte. Después de dos años de golpes, amenazas y torturas cotidianas, la única persona que tiene el valor para defenderme es mi madre. Ella me agarra contra su cuerpo, coloca sus manos alrededor de mi cuello, como si fuera a estrangularme y le grita a todo el pueblo que prefiere asesinarme con sus propias manos antes del que el monstruo lo haga. Me arranca todos los símbolos matrimoniales que unen a ese hombre y grita: “Miren todos, sean testigos de que él se busque otra mujer; que se vaya a casar a otra parte”. Clava su mirada en los ojos del monstruo y le dice: Mírela ahora, ya no está casada, ya no le pertenece. No intente tocar a mi hija nunca más!*

Phoolan Devi. La reina de los bandidos hindúes

Esta obra es una propuesta escénica experimental realizada bajo la dirección de Susana Uribe y Antonio Cadavid basada en la autobiografía de Phoolan Devi, un personaje real que se convirtió en la «Reina de los Bandidos hindúes». En forma de monólogo, Uribe interactúa con elementos audiovisuales para describir la vida de esta mujer. Se enumeran aquí el sinfín de violencias ejercidas contra ella, visibilizando muchas de las prácticas y costumbres de la cultura misógina hindú. Phoolan Devi:

... estaba destinada a padecer una sombría esclavitud. A los once años la casaron con un hombre que triplicaba su edad. Violada, abandonada y raptada por individuos fuera de la ley, se rebeló y se convirtió en la célebre Reina de los Bandidos Hindúes. Llegó a conocer el amor con uno de los líderes de la banda que la secuestró, y eso transformó su existencia. Durante tres años dirigió un verdadero ejército y estimuló la imaginación de todo un continente, que atestiguaba la forma en que ella robaba a los ricos para dar a los pobres y el modo en que perseguía una venganza jamás saciada contra la brutalidad de los hombres [...] <sup>64</sup>

Premiada con la Beca de Creación XIII Festival Internacional de Arte de Cali 2007, es un espectáculo que está activo en la actualidad.

---

<sup>64</sup> Sinopsis de la obra *La Reina de los Bandidos*. Archivo del TLM

## CARTAS A SOR JUANA

[...] *Pero sé muy bien que no estás  
Que tu ausencia es para muchos un recuerdo  
Empapelado del siglo XVII  
Pero yo la peor de todas quiero escribirte una carta  
Una carta verdadera...  
Que te haga hoy presente,  
Aquí y ahora,  
A través de mí  
Como uno de tus espejos  
[...] yo la que no reza, la que no cree,  
la que no escribe con pluma y con vela  
la que no discute con sabios,  
ni enfrenta clérigos ortodoxos  
la que no sabe de ciencia  
la que no habla náhuatl,  
y mucho menos latín...  
[...] Querida Juana de todas nosotras,  
Hoy volvimos a ti los ojos  
para celebrar tu existencia magnánima.  
Juana sabia, Juana visionaria, Juana iluminada,  
trompo, espiral, linterna mágica, luz, claridad en el sueño.*

Para la celebración de los 40 años del TLM, se realizó la performance *Cartas a Sor Juana*, en codirección, dramaturgia y actuación de Pilar Restrepo y Liliana Alzate. Se trataba de un homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, primera dramaturga latinoamericana del siglo XVII. Aunque su obra ha sido objeto de estudio, es relativamente escasa la investigación realizada sobre su «palabra dramática y sus escenificaciones a nivel nacional»<sup>65</sup>. La idea se concibió a partir de un proceso de investigación sobre la biografía y algunos textos de Sor Juana como: *Respuesta a Sor Filotea*, *Loa al Divino Narciso* y algunos poemas de amor. En el proceso, cada una de las actrices escribe una carta «performática» para Sor Juana. En la reseña de la performance se describe el resultado:

Por medio de estas cartas escénicas, fueron apareciendo un banco de imágenes metafóricas que se convirtieron en las herramientas dramáticas de las actrices, para poner a prueba su voz con la voz de la escritora. Dando vida a diversos aspectos de la monja: (Juana americana, Juana la desobediente,

---

<sup>65</sup> En la actualidad se está realizando una colección sobre Escritos de Mujeres siglos XVI al XVIII, cuyo propósito es poner a disposición del público, «cuidadas ediciones de las obras que escribieron las mujeres de aquella época». La mayoría de las obras escritas por mujeres durante el periodo colonial permanecen inéditas, y las pocas editadas están fragmentadas y dispersas. Ver: Ramírez, Clara y Llanos, Claudia (coord.) *Inés de la Cruz. Fundación del Convento [de Santa Teresa La Antigua]*. Colección Escritos de Mujeres Siglos XVI al XVIII. Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. México, 2015.

Juana la científica, Juana la cortesana, Juana la poeta) cada una de éstas, desfila por el espacio teatral de la mano de una sor Juana personal de cada actriz, teniendo como objetivo el enfrentamiento de la actriz con su alteridad.

Teniendo en cuenta los aportes de la escritora a la música sacra, entre los textos primarios están también los sonoros. La performance cuenta con la creación de música interpretada por una chelista que compone una fusión de música sacra con música de tradición mexicana “el Tocatín”.<sup>66</sup>

Entrecruzando textos de la escritora mexicana con cartas de las actrices hacia ella, esta propuesta contiene una estructura dramática abierta que deja espacio y/o invita a otras artistas a escribir su propia carta a la monja escritora. Este trabajo tuvo –desafortunadamente– poca proyección, siendo estrenado en el XXVII Encuentro de Poetas Colombianas de Roldanillo (Valle) en Julio de 2011 y proyectado en distintos eventos como el II Festival Internacional de Teatro Contemporáneo de Mujeres Cali Pacífica.

### *EL GRITO DE ANTÍGONA VS. LA NUDA VIDA*

Mi historia es sangrienta, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, que importa, no estoy sin tiempo ya y casi sin sangre en virtud de una historia enredada en una historia. Puede pasar el tiempo y la sangre no correr ya, pero si sangre hubo y corrió seguirá la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo, condenándolo...

Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de tanta sangre y se vaya la historia dejando vivir la vida, solo viviendo se puede morir.



Imagen 13: Sergio Gómez



Imagen 14: El Grito de Antígona Vs. La Nuda Vida. TLM.

<sup>66</sup> Archivo del TLM.

Desde la Antígona de Sófocles y recopilando una variedad de escritoras y autores contemporáneos, esta vez el TLM se plantea un gran espectáculo vivo en colaboración con Gabriel Uribe como actor y director de la obra. El elenco está compuesto por Lucy Bolaños, Susana Uribe, Pilar Restrepo, Luz Marina Gil, Nasly Sánchez, Sara Ávila, Gabriel Uribe y Sergio Gómez y un grupo de ocho estudiantes que realizan el coro griego. La dramaturgia está a cargo de Pilar Restrepo, Luz Marina Gil y Gabriel Uribe y una asesoría especial de la escritora, investigadora y docente colombiana Marta Cecilia Vélez. Este montaje es ideado con diversos recursos de artes plásticas como el video y performance, fundidos con testimonios y rituales.

De esta manera, su planteamiento interroga de manera poética un presente violento contextualizado en Colombia. El montaje «fusiona voces del pasado, del presente, voces dialógicas, interrogativas, narrativas y, a partir de los códigos y signos, propone al público una reflexión sobre la historia y la necesidad de la memoria colectiva para que no se repita el horror»<sup>67</sup>



Imagen 15: El grito de Antígona Vs. La Nuda Vida. Actriz: Lucy Bolaños

---

<sup>67</sup> Artículo publicitario sobre la obra en: Revistaoccidental. 12 de septiembre de 2015.  
<https://revistaoccidental.wordpress.com/2015/09/12/el-grito-de-antigona-vs-la-nuda-vida/>



Imagen 16: El grito de Antígona Vs. La Nuda Vida. Actriz: Luz Marina Gil Vanegas.

El título de la obra: *El grito de Antígona Vs. La Nuda Vida* retoma el personaje de Antígona de la tragedia griega, como mujer luchadora que se resiste a las órdenes del poder de Estado. Es una Antígona «colombiana» que lucha, horrorizada, contra la muerte violenta e indigna. Antígona es un personaje contrapuesto a *Nuda Vida*.

Pilar Restrepo explica un nuevo concepto del filósofo Giorgio Agambem, el de *Nuda Vida*. Este concepto denuncia cómo los seres indocumentados, los llamados N.N., o los/las inmigrantes, refugiados/as, son tratadas como cuerpos sin derechos humanos. Por esto declara que con este título se reflexiona sobre la dignidad de la muerte<sup>68</sup>, puesto que la *Nuda Vida* es igual a la *No Vida*, la muerte que ya no duele. Encontramos así la *Nuda Vida* tratada desde un personaje de la calle, «de esos que encontramos durmiendo debajo de los puentes sobre unos cartones, de los que hablan de manera desquiciada pero cuyo discurso, en el fondo, tiene mucho sentido» o desde una niña que habla, a orillas del río Cauca, «de esa facultad que tiene sus aguas para hacer flotar todo lo que allí cae. Incluso muertos».<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Entrevista promocional realizada a Pilar Restrepo en: ¿Cuál es el parche? Publicado el 11 de septiembre de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=5XPXJvuzppk>

<sup>69</sup> Entrevista promocional: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/estreno-mascara-grito-antigona-vs-nuda-vida>

Hallamos en este montaje rasgos característicos del TLM. Por un lado, no plantea un discurso lineal sino secuencias de cuadros que muestran escenas contundentes sobre diversos episodios, anécdotas, situaciones, para que el público realice su propia lectura. Por otra parte, el que siempre realiza un foro después de cada presentación para comunicarse con el público. En esta ocasión a veces se alargaba más el foro que la obra. «Se produce un efecto que es la catarsis, una especie de limpieza. Porque la gente narra cosas impresionantes que ha vivido, se vuelve un espacio de comunicación que de cierta manera es mágico»<sup>70</sup>

Dentro del contexto colombiano, y en un momento oportuno de reflexión sobre la firma de la Paz entre el Estado Colombiano y las FARC, esta obra reflexiona sobre la vida y acontecer cotidiano del país, para empezar a entender qué significa la paz. En este sentido, el grupo se pregunta ¿Quién no ha vivido de alguna u otra manera el duelo de la guerra? Por esta razón, y nutrida del mismo dolor personal está dedicada «a las mujeres colombianas quienes contra todas las formas del terror defienden la vida y la reclama en la muerte misma» (Marta Cecilia Vélez Saldarriaga: 2014)<sup>71</sup>

Es, en opinión de Pilar Restrepo:

... una obra ante todo un ejercicio de memoria histórica en el que rendimos homenaje a las víctimas y sobre todo a las mujeres que valientemente han puesto su ser para soportar las consecuencias de la guerra, que han tenido que enterrar a sus hijos, esposos, hermanos, [...] con la esperanza de que algún día acabe el conflicto. Pero es una obra esperanzadora, no es una Antígona que muere sino que resiste y le apuesta a la paz y a la reconciliación.

Con este último montaje terminamos la trayectoria del TLM.

Es imprescindible dejar claro que la vida en el TLM se caracteriza por mantener una autonomía para decidir sus montajes, participar activamente en la dramaturgia de las obras con el director o directora invitada, y éstos/as se

---

<sup>70</sup> Artículo de prensa, entrevista realizada por Catalina Villa en *GACETA* del País, realizada el 22 de Mayo de 2016. Disponible en:

<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/estreno-mascara-grito-antigona-vs-nuda-vida>

<sup>71</sup> Dedicatoria en el video promocional del TLM. También esta obra está realizada en «Memoria de los hermanos Restrepo Mejía y de las miles de víctimas asesinadas que han quedado impunes por la persistencia de la Nuda Vida».

adaptan a las condiciones del grupo. Durante cada experiencia creativa, se van transformando tanto el proceso de montaje como el método de creación colectiva, pero manteniendo las improvisaciones, la memoria colectiva.

Ello nos permite establecer ciertas pautas cuando nos referimos a la dramaturgia del TLM. Restrepo (1998: 25) se refiere a una especie de realidad «que es la ficción del espectáculo teatral en relación con otros lenguajes, el lenguaje no verbal, el lenguaje escrito, el *gestus* o el conflicto». Cada pieza, por tanto, es el producto de las relaciones entre estos lenguajes.

Al respecto, Nieves Martínez de Olcoz, (1999: 67) expresa que:

[... el mérito de este teatro está en la estrechez del espacio discursivo de que dispone para su ejercicio literario y el haber hecho de esa misma restricción un recurso amplio de la palabra [...] Con la dramaturgia femenina del fin de siglo en América Latina, algo definitivo cambia en la economía de la representación. La historia de silencio de la identidad femenina, el cuerpo bajo de la noción, aparece ahora poblada de voces, ruidos y redes de la posmodernidad.<sup>72</sup>

## V.- TRABAJO DE ACCIÓN SOCIAL CON MUJERES

Para iniciar este apartado es necesario referirnos al trabajo investigador realizado por Luz Elena Luna Monart sobre la «construcción de actrices sociales a través del teatro de mujeres»<sup>73</sup>. Este trabajo recoge la labor formativa y social realizada por el TLM con comunidades y sectores de población empobrecidos, concluyendo en la importancia y urgencia de usar «eficazmente los aportes del arte, particularmente del teatro de mujeres, en procesos de educación popular» (Luna Monart, 2011:11).

La investigadora aborda el estudio de las relaciones, los aprendizajes, las experiencias y proyecciones de grupos conformados por mujeres de comunidades afrodescendientes del Pacífico Colombiano.

---

<sup>72</sup> Martínez de Olcoz, Nieves. (1999) «Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria». En: Adler, Heidrun y Röttger, Kati (eds.) *Performance, Pathos, Política de los sexos. Teatro Postcolonial de autoras latinoamericanas*. Iberoamericana, Madrid, 1999

<sup>73</sup> Luna Monart, Luz Elena. 2011: Actrices sociales a través del teatro de Mujeres. Instituto de Educación y Pedagogía. Maestría en Educación. Énfasis en Educación Popular y Desarrollo Comunitario. Universidad del Valle.

A partir de este análisis y la descripción de la experiencia del TLM con estos colectivos, podremos considerar la importancia e impacto político social que puede surgir de la práctica artística con mujeres. Esas mujeres que viven en la miseria y en condiciones indignas, esas que «han sido expulsadas de sus territorios para habitar otros, ajenos, desconocidos y poco solidarios» (Luna Monart, 2011:14).

Es indispensable ser conscientes de la situación de violencia que hasta el momento ha vivido Colombia y que ha generado un desmembramiento social, con resultados graves especialmente para las mujeres. En este conflicto armado de tres bandos –del cual ya hemos hecho alusión más arriba– se ha implicado a la población civil y ha generado una pérdida de identidad a poblaciones enteras que han sido desplazadas forzosamente de sus territorios. El alto índice de desplazamientos se evidencia en las calles de las grandes ciudades, al verse la población prácticamente obligada a reconstruir sus vidas en territorio extraño y hostil.

Las mujeres, es sabido, es una población en alto riesgo de exclusión, aún más en situaciones críticas de desplazamiento o como refugiadas. De esta manera, Luna Monart describe que llegan a las «ciudades desquiciadas» a vivir en la miseria y el dolor. Son ubicadas en la periferia de la ciudad, denominadas «zonas de alto nivel de Necesidades Básicas Insatisfechas –NBI–» (2011: 18). Marta Vélez (2006) citada por Luna Monart (2011: 18-19) describe las ciudades cuando dice:

Hablar de la ciudad desquiciada es hablar de huidas, miedos y desgarramientos, de cortes profundos de la vida y de pérdida de los lugares y las imágenes que hacen el alma y enlazan los amores. [...] la huida que todo lo abandona, los ojos abiertos a un futuro vacío e incierto, la pérdida de toda referencia, la soledad y la orfandad profunda y el miedo, ese que hace sospechar de todo y de todos y nos arranca la filiación, única manera de nuestra sobrevivencia humana.

La violencia que inaugura esas zonas del desarraigo y la desposesión, esas franjas de la extranjería y la otredad es, en la mayoría de los casos, aquella que obliga a los moradores [as] del campo, despojados de todo y aterrorizados a

abandonar su tierra y emigrar, pálido su rostro, vacía de horizonte su mirada, a la ciudad, zona de extrañeza y desconocimiento.<sup>74</sup>

El TLM no pretende constituirse solo como un grupo de teatro de mujeres. Al igual que otras inquietudes de otros colectivos de mujeres, como las descritas por Pascual Ortiz (2014) sobre la AMAEM Marías Guerreras, el TLM «aspiraba a ser otra cosa» y concretar proyectos en común añadidos al quehacer teatral propio. En este sentido, Pilar Restrepo (2010) nos explica los objetivos que se marcan bajo el convencimiento de la importancia de un trabajo comunitario realizado con perspectiva de género:

[...] como grupo de mujeres, ha desarrollado en los últimos tiempos una labor con las comunidades para difundir el teatro de género y así adherir [se] a las demandas, los desafíos y las reivindicaciones expresadas por las comunidades más vulnerables.

Cuando hablamos de teatro de género nos referimos al uso del teatro para visibilizar el por qué, el cómo, el cuándo, el dónde de la violación de los derechos humanos, de la discriminación, la inequidad y la violencia contra las mujeres [...] Por ello creemos que el teatro de género es una herramienta privilegiada para cambiar las relaciones de inequidad, discriminación y violencia contra las mujeres y las niñas. Porque el arte, y específicamente el teatro, nos permite vernos a nosotras mismas y representar al otro/a, estimulando la creatividad y proponiendo nuevos mundos posibles. [...] <sup>75</sup>

### **V.1. El teatro como instrumento pedagógico**

El TLM inició su trabajo comunitario por iniciativa de Lucy Bolaños en 1993. En esos años, inquieta por la situación de desplazamiento forzoso de las mujeres en el conflicto armado, Lucy Bolaños contacta con Fundaciones que trabajan en los barrios más empobrecidos de Cali para realizar talleres de teatro con jóvenes, niñas y niños. De esta manera, estrena varias obras con chicos raperos y jóvenes estudiantes, de las cuales destaca *El Baile del Bororó* estrenada en 1995. Posteriormente, en 2005 es invitada por la CCT a

---

<sup>74</sup> Vélez, Martha Cecilia. La ciudad desquiciada. En: Memorias para pensar la ciudad. Cali: Bellas Artes, 2006. p. 104.

<sup>75</sup> En: Memoria del proceso: *El teatro de Género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia*. Medina – Associazione per la cooperazione tra i popoli – Fundación Teatro La Máscara. Financiado por la UE. 2010 pág 25

colaborar en el proyecto *Expedición por el Éxodo*, cuya finalidad consistía en trabajar por medio del teatro con comunidades y colectivos desplazados y marginados para «despojar de la condición de víctimas y empoderar la dimensión humana y cultural» de los/las participantes.

Bolaños entra así en contacto con la *Fundación Paz y Bien* dirigida por la hermana Alba Stella Barreto en la ciudad de Cali. Esta Fundación concentra gran cantidad de comunidades vulnerables y empobrecidas de diversas partes de la zona pacífica.<sup>76</sup> Se propone así, un trabajo experimental con teatro destinado a mujeres afrodescendientes desplazadas del Pacífico colombiano. Madres, jóvenes, adolescentes y adultas mayores conforman el primer grupo para trabajar. Bolaños comparte su primera impresión y toma de contacto:

Como siempre había estado vinculada a estos grupos de mujeres populares, hablé con la hermana Alba Stella Barreto de la *Fundación Paz y Bien* en Aguablanca<sup>77</sup>. Ella hace un evento de paz donde van 200 o 300 mujeres, pocos hombres, en situación de desplazamiento, y la invité a ella y a otras mujeres de organizaciones de acá para que fueran a *La Máscara* y contaran qué hacían. Fue como un foro polifónico porque había música, teatro, todo alrededor de la problemática del éxodo. Allí conocí a este grupo de mujeres con hombres, como de 30 personas en el escenario, un caos, pero quedé deslumbrada.<sup>78</sup>

El resultado de esta experiencia fue la conformación del grupo *Aves del Paraíso*, (integrado por casi 20 mujeres madres, hijas, abuelas y nietas) y su primer montaje de teatro *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*. Este trabajo fue pionero para la reconstrucción de la vida de las mujeres personal y subjetivamente por medio del teatro.

---

<sup>76</sup> Cuando hablamos de comunidades vulnerables, nos referimos a circunstancias de pobreza, origen étnico, estado de salud, edad, género, discapacidad, procedencia; es decir, a un estado de mayor indefensión o desventaja para satisfacer las necesidades básicas y hacer frente a los problemas que plantea la sociedad. Vulnerabilidad se refiere a la dificultad o ausencia de condiciones que no permite hacer efectivos los Derechos Humanos. Para mayor información, visitar la Fundación Paz y Bien: <http://fundacionpazybien.org/>

<sup>77</sup> El Distrito de Aguablanca es uno de los más grandes de Cali, ubicado en el sector Este de la ciudad. La mayoría de sus habitantes es población afrodescendiente en desplazamiento forzoso proveniente de zonas rurales y es de las zonas más empobrecidas de la ciudad de Cali.

<sup>78</sup> Artículo *Teatro con la comunidad y teatro de mujeres en Cali: La Máscara*. Entrevista realizada por Paola Marín y Gastón Alzate para Revista Karpa. Publicada el 6 de Marzo de 2011. Ver enlace: <https://www.icesi.edu.co/blogs/papeldecolgadura/2011/03/06/teatro-con-la-comunidad-y-teatro-de-mujeres-en-cali-la-mascara/>

Lucy Bolaños, describe los inicios con *Aves del Paraíso*:

Hablé con Alba Stella y le dije que quería trabajar con mujeres que quisieran hacer teatro. [...] Miré cuáles eran las cantautoras que habían compuesto sobre la problemática del desplazamiento y les dije que si podían hacer una canción distinta cada una.[...] Con ellas fuimos a Bogotá y participamos con las canciones [en el proyecto *Expedición por el Éxodo*]. De regreso empezamos a montar una obra que se llama *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, que cuenta cómo vivían en sus tierras, qué hacían (sus oficios), la salida y por qué salen, y qué empiezan a hacer acá. Esa es una obra para sala, fueron a presentarla a Bogotá al año siguiente y desde ahí no han parado.

Las *Aves del Paraíso* han realizado cuatro obras más en Creación Colectiva referente a la problemática del éxodo. Los siguientes montajes han sido: *El Solar*, *Tierra en Guerra y Pacífica*, basada en Lisístrata, convirtiéndose como «uno de los doce grupos del teatro de mujeres que hacen parte del proyecto *Mujeres Arte y Parte para la Paz de Colombia*»<sup>79</sup> (Luna Monart, 2011:40)



Imagen 17: Festival Escenas Abiertas 2015

Una de sus integrantes comparte su experiencia:

---

<sup>79</sup> Este proyecto fue realizado conjuntamente por FOKUS, THE MAGDALENA PROJECT y CCT. *Mujeres Arte y Parte para la Paz de Colombia*. Bogotá. Impresol. 2008

Nosotras estamos muy agradecidas porque es como si nos hubieran sacado de un hueco: nos han enseñado a crecer como personas, nos han enseñado a pararnos frente a un público y también a hablar porque yo era muy tímida y a mí me daba vergüenza hablar. Aquí en el teatro [...] me enseñaron que uno tiene que tener la frente en alto, tiene que mirar las personas. Nos enseñaron el camino para mostrar lo que sentíamos. De eso se creó este montaje, mostrando cómo vivimos. (Citada por Luna Monart, 2011:40)

Sin embargo, la continuidad de estos proyectos se ve amenazada por la falta de financiación y la falta de voluntad política de las instituciones nacionales. Al respecto, Lucy Bolaños tiene su propia postura, la misma que la ha destacado al frente de la dirección del TLM:

A consecuencia [del trabajo realizado con Aves del Paraíso] hicimos un proyecto que se llamó *Teatro Pacífico*, [...] hicimos otro grupo con mujeres mayores y ahí va creciendo ese proyecto. Este año ya no lo financiaron entonces ha sido más difícil. Desde ahí no hemos parado, ellas se han fortalecido mucho, se han presentado en varias partes, adonde van impactan mucho. También me dijeron que organizara un grupo acá [del centro de la ciudad] y hace cuatro años estoy trabajando con un grupo de jóvenes de esta zona, entonces seguimos adelante haya o no haya presupuesto porque me parece muy duro dejarlas tiradas.

Podemos observar cómo el trabajo sociocultural realizado por el TLM se compagina con su producción teatral y cómo ambas creaciones se retroalimentan entre colectivos de mujeres. De esta manera, en 2006, el TLM contacta con la *Asociación Medina de Borgo San Lorenzo* (Florencia, Italia) para realizar en Cali un nuevo proyecto: «El teatro de género como instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia»<sup>80</sup>, realizado entre los 2008 y 2010:

El proyecto apunta fortalecer la información, la reflexión y la discusión acerca de las temáticas de género, fomentar el rol activo de los grupos vulnerables de las comunas de Cali en el propio contexto comunitario, y reducir los índices de violencia contra las mujeres en las comunas de intervención a través del uso

---

<sup>80</sup> Memoria del proceso: *El teatro de Género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia*. Medina – Associazione per la cooperazione tra i popoli – Fundación Teatro La Máscara. Financiado por la UE. 2010

del teatro como instrumento pedagógico, de socialización y recuperación [...] de la autoestima y la construcción de saberes a partir de los conocimientos previos de cada participante.(2010:10)

El resultado de este proyecto fue la realización de seis obras de teatro con distintos grupos. Quisiera destacar al colectivo de mujeres mayores *Tejedoras de Sueños* con el montaje *Madre Coraje*; al de jóvenes madres *Espejo Juvenil* con la obra *¿Cuál es la solución?* sobre el embarazo adolescente; al grupo *Aves del Paraíso* con *Tierra en Guerra* y el grupo *Antares*, (campesinas e indígenas desplazadas con sus niñas y niños) con la obra *Acoplando* sobre el tránsito del desplazamiento.

Según Irene Vélez (2011) Colombia ocupa el segundo lugar en el mundo con mayor desplazamiento forzoso, y en las últimas décadas, este desplazamiento «ha afectado en mayor proporción a las comunidades étnicas, reforzando un fenómeno histórico de empobrecimiento y marginación, y masificando su presencia urbana» (Vélez, 2011:1). Por tanto, debido a esta situación se realiza un segundo proyecto titulado *Contarla para vivir. El teatro como instrumento de la multiculturalidad y la cohesión social en Colombia*.



Imagen 18: Festival Popular de Teatro de Género

Este proyecto se realizó de 2010 a 2012 en colaboración con la Asociación Cultural Palo Q'sea de Pereira y la Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y Los Juglares de Medellín, haciendo especial énfasis a las complejas relaciones multiculturales que confluyen cada año en Cali, Pereira y Medellín, consideradas las ciudades receptoras de flujos de población víctima de desplazamiento forzado.

A través de talleres teatrales realizados con más de 400 mujeres afrocolombianas, indígenas y mestizas, niñas, niños, jóvenes, «se han enfrentado temáticas como la exclusión social, las varias formas de discriminación que sufren en el nuevo contexto, así como promocionado y valorizado el conocimiento de la propia cultura de origen».<sup>81</sup>

Una de las participantes del proyecto *Contarla para Vivir* e integrante indígena del cabildo Nasa, desplazada segunda generación comenta:

Hace dos años me di cuenta de que yo era indígena, que pertenecía a la comunidad Nasa. Yo antes me reía mucho de mi apellido, del de mi mamá porque yo decía que era muy feo. Pero ahora me siento muy orgullosa de mi apellido, porque pertenezco al cabildo...aprendí mucho en el cabildo, a valorarme a mí misma, y como parte de la comunidad. (Yira, 38 años). (2012:70)<sup>82</sup>

*Proyecto Escenas Abiertas. Danza, Teatro, Performance* es el tercer proyecto que se está realizando actualmente en Cali, Pereira y Quito (Ecuador)<sup>83</sup> continuando con la misma línea pedagógica y de proyección. Todas las obras resultantes de cada proceso han tenido difusión a través del I, II y III Festival Popular de Teatro de Género y en el Festival Intercultural Popular.<sup>84</sup>

Estos proyectos realizados por el TLM abren un espacio a la población desplazada. Fomentan la creación de vínculos interétnicos que permiten el reconocimiento de las identidades culturales y realizan cuestionamientos de las

---

<sup>81</sup> Memoria del proceso: *Contarla para vivir. El teatro como instrumento para la promoción de la multiculturalidad y la cohesión social en Colombia*. Medina - Teatro La Máscara, Palo q'Sea, Corporación Cultural para el Desarrollo Arlequín y los Juglares. Medellín. UE. 2012 pág 13.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pág 70.

<sup>83</sup> En esta ocasión, coordinan el proyecto el TLM en Cali, Palo Q'Sea en Pereira y la Escuela de Danza Futuro Sí, en Quito-Ecuador.

<sup>84</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=VOWGEJIKcQM>

prácticas culturales diferenciadas por el género. A su vez, por medio de la interacción intercultural se crean espacios de resiliencia para estos grupos poblacionales, donde el teatro es un instrumento pedagógico imprescindible.



Imagen 19: Festival Escenas Abiertas 2015

## V.2.- El Teatro como Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista

Para finalizar este recorrido del trabajo creativo del TLM, es preciso divulgar el *Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista*. Pilar Restrepo y Luz Marina Gil comparten una inquietud por investigar cómo poner en escena el pensamiento feminista, cómo «entender, desde el feminismo, esas distancias tan grandes entre las relaciones entre las mujeres [...]»<sup>85</sup>

Se proponen así crear un espacio experimental abierto a artistas, docentes y /o personas con inquietudes creativas bajo el convencimiento de que por este camino de experimentación artística «sobre nuestras problemáticas se puede aportar a la transformación de la obscena pandemia de violencias que soportamos diariamente las mujeres en todas partes del mundo»<sup>86</sup>. De esta

<sup>85</sup> Entrevista realizada a Luz Marina Gil el 21 de febrero de 2016. Valencia

<sup>86</sup> En: Restrepo Mejía, Pilar y Gil Vanegas, Luz Marina (2015) *Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento feminista*. Cuadernos I y II. Cali. Teatro La Máscara. Preámbulo pág 6.

manera, convocan un grupo heterogéneo e intergeneracional compuesto por mujeres profesionales, estudiantes, excombatientes y jóvenes universitarios/as. En el año 2013 se realiza el I Laboratorio *Genealogías Femeninas*,<sup>87</sup> donde plantean «entreverar poéticamente cuatro líneas mediante la experimentación escénica: La genealogía femenina, el pensamiento filosófico y estético de María Zambrano, la obra pictórica de Débora Arango y la improvisación teatral»<sup>88</sup>. Partiendo de un proceso de Creación Colectiva, se comparten criterios sobre el juego escénico, la lectura de textos de María Zambrano, sobre la obra pictórica de Débora Arango y nociones claves del pensamiento feminista para reflexionar sobre las figuras femeninas que han dado fuerza a cada participante en su vida.

Luz Marina Gil responde nuestra pregunta sobre el por qué la elección de estas artistas:

De María Zambrano tomamos su pensamiento filosófico y estético. Su aportación a la filosofía sobre la razón poética, «la razón poética es esa que pasa por el cuerpo, por las emociones y los sentires. La razón poética es un saber de la experiencia»; pero también tiene una manera de mirar la pintura, que es casi un método donde establece unas categorías. [...] Débora Arango, como artista invisibilizada en Colombia, por su lucha contra el patriarcalismo en la pintura, en el discurso y su estoicismo brutal. Quisimos así, valernos de todas sus propuestas para leer la pintura «zambranianamente» de Débora Arango. También nos nutrimos del mito de Deméter y Perséfone. Mediante charlas, conferencias, cine, nos documentamos y trabajamos colectiva e individualmente.

El resultado de este primer laboratorio es presentado en el IV Festival de Mujeres en Escena Cali Pacífica 2013, organizado por el TLM.

---

<sup>87</sup> Pilar Restrepo Mejía y Luz Marina Gil (2015) «Cuaderno I: Genealogías Femeninas». En: *Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista*.

<sup>88</sup> *Ibidem*, pág 1

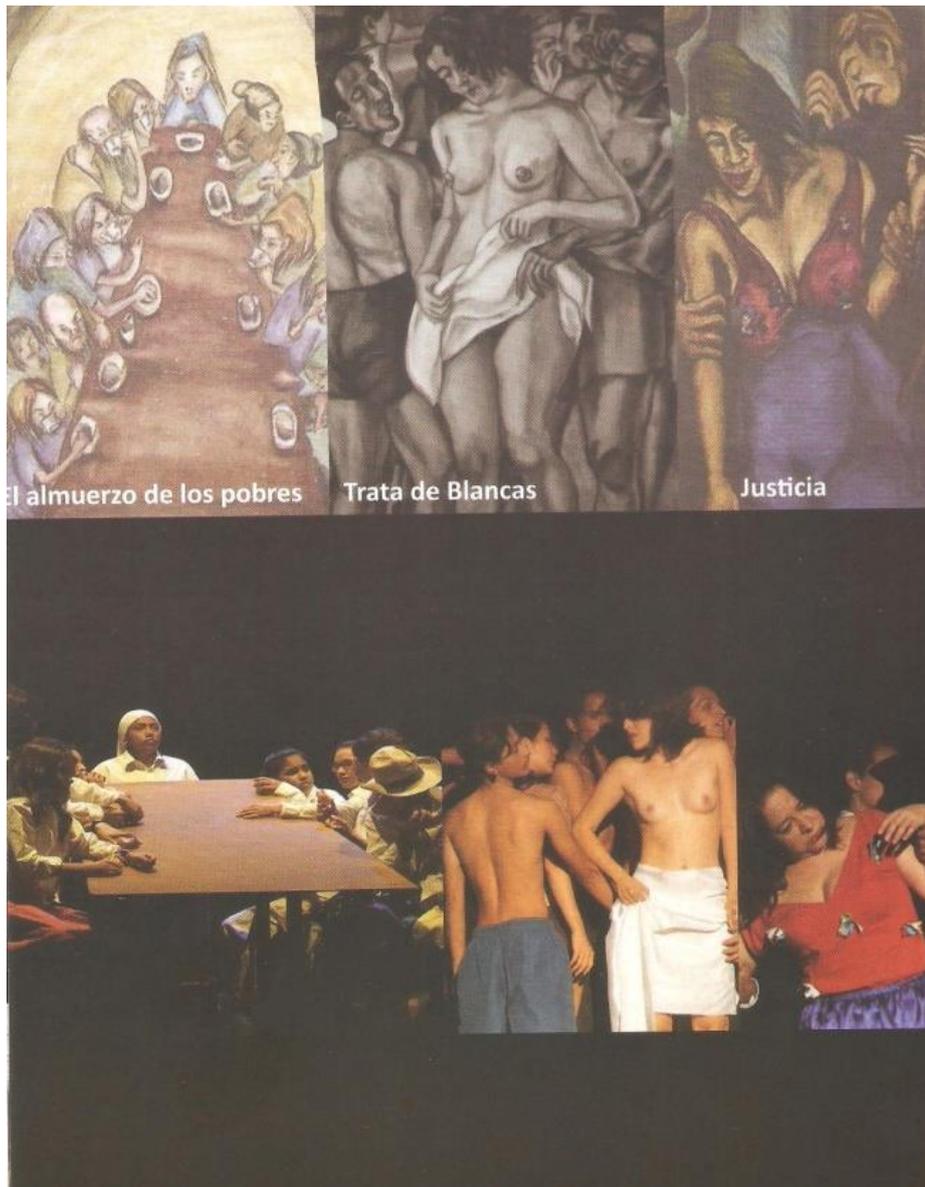


Imagen 20: I Laboratorio «Genealogías Femeninas»

De Marzo a Junio de 2014 se realizó el II Laboratorio *Los Cuentos del Amor*. En esta ocasión contemplan cuatro líneas temáticas: la propia experiencia amorosa, el amor en el lenguaje musical y corporal, a deconstrucción del ideal amoroso y la concreción de la imagen poética amorosa en escenarios no convencionales. Se continúa explorando el pensamiento feminista que permite comprender el condicionamiento histórico y de género. En este II Laboratorio Restrepo y Gil se preguntan «qué hay detrás de las fantasías y realidades del discurso amoroso que copa gran parte de la existencia de las mujeres y que lo “sienten” como señal determinante de su identidad. (Restrepo y Gil, 2015:58)

De este modo proponen indagar el amor de tres maneras: desde las ideas teóricas pensadas por feministas estudiosas del tema amoroso,<sup>89</sup> desde lo vivencial o auto-referencia sobre el ideal amoroso y, desde la canción popular romántica. El laboratorio no pretende realizar un producto escénico que de soluciones sobre cómo tienen que ser las relaciones amorosas. Es un proceso vivencial en colectivo e individual que se construye mediante las aportaciones de cada una de las /los participantes.

El III Laboratorio titulado *El Asalto a la lengua de las Mujeres* se realizó en 2015. En esta ocasión se explora la creación escénica, entrelazando el mito de Orfeo y Eurídice, la palabra poética, los testimonios de mujeres supervivientes de violencias y las vivencias de las participantes. «La jornada que convocamos está centrada en el análisis y la deconstrucción de los mitos que fundamentan el pensamiento occidental y androcéntrico que ha naturalizado el discurso de exclusión» expresa Pilar Restrepo.<sup>90</sup>

Acompañan en este laboratorio, poetas, directoras y académicas como Martha Cecilia Vélez Saldarriaga, Patricia Ariza y Águeda Pizarro, con charlas, talleres y conferencias gratuitas con acceso libre a la ciudadanía.

En la actualidad, desde el mes de julio a octubre de 2016 se está realizando el IV Laboratorio *El cuerpo en busca de un lugar*. En esta ocasión se plantean:

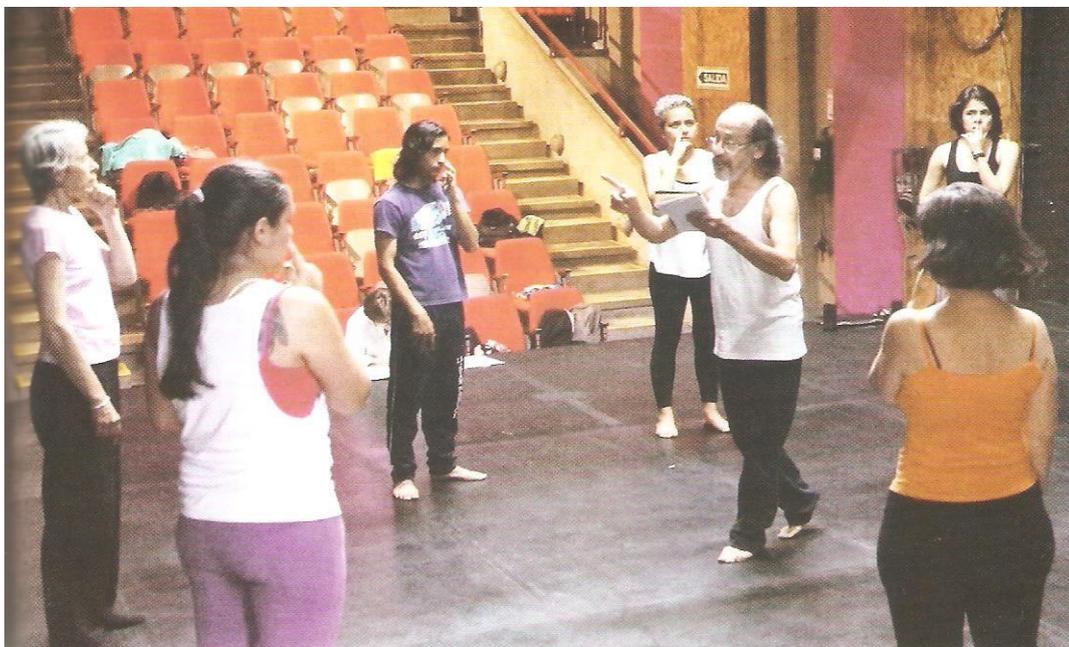
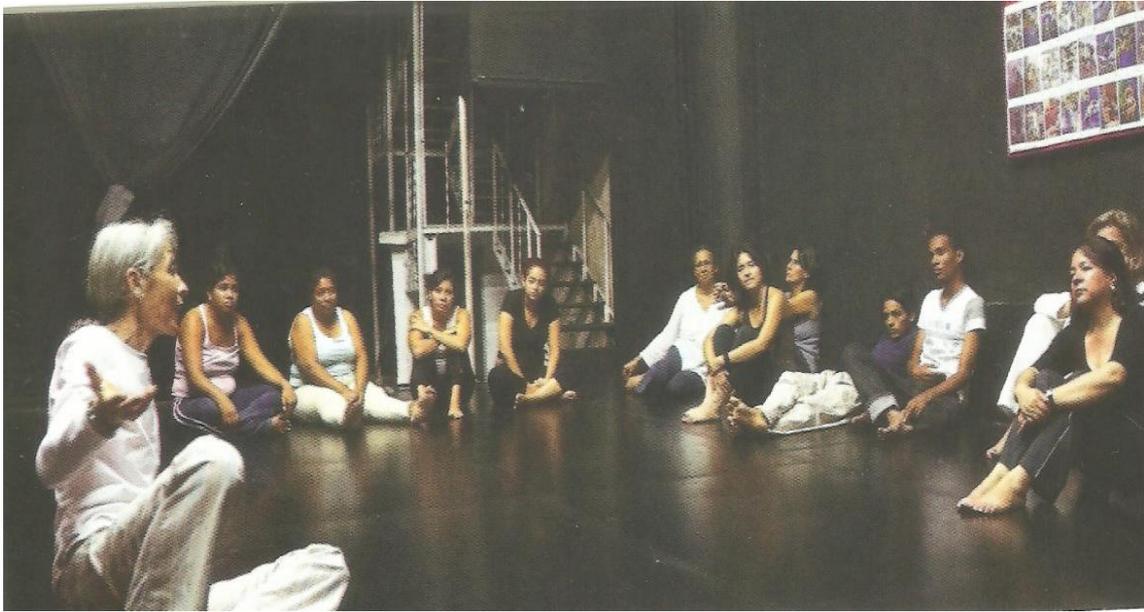
El lugar del cuerpo de las mujeres partiendo de reflexiones filosóficas de mujeres y hombres que nos advierten la lógica actual del consumo y la belleza física como algo naturalizado pero que oculta una espantosa realidad de dominio y control. Deconstruye en la escena estas miradas y su origen en la mitología clásica. Interesa evidenciar escénicamente cuál es el mecanismo que esconde lo que aparece a la vista del mundo, un modelo ficticio idealizado

---

<sup>89</sup> En el II Cuaderno editado sobre este Laboratorio, describen los textos analizados y consultados de: De Beauvoir, Simone (2000): *El segundo sexo*. Volumen II. Capítulo XII La Enamorada. Pp 451-479. Thomas, Florence (1994). *Los estragos del amor*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Lagarde, Marcela (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de encuentro, pp 50. Manzano, Julia (s.f) *Amor y Filosofía*. La conferencia de Marta Cecilia Vélez Saldarriaga: Eros, un asunto especular. Mito clásico de eros y Psique.

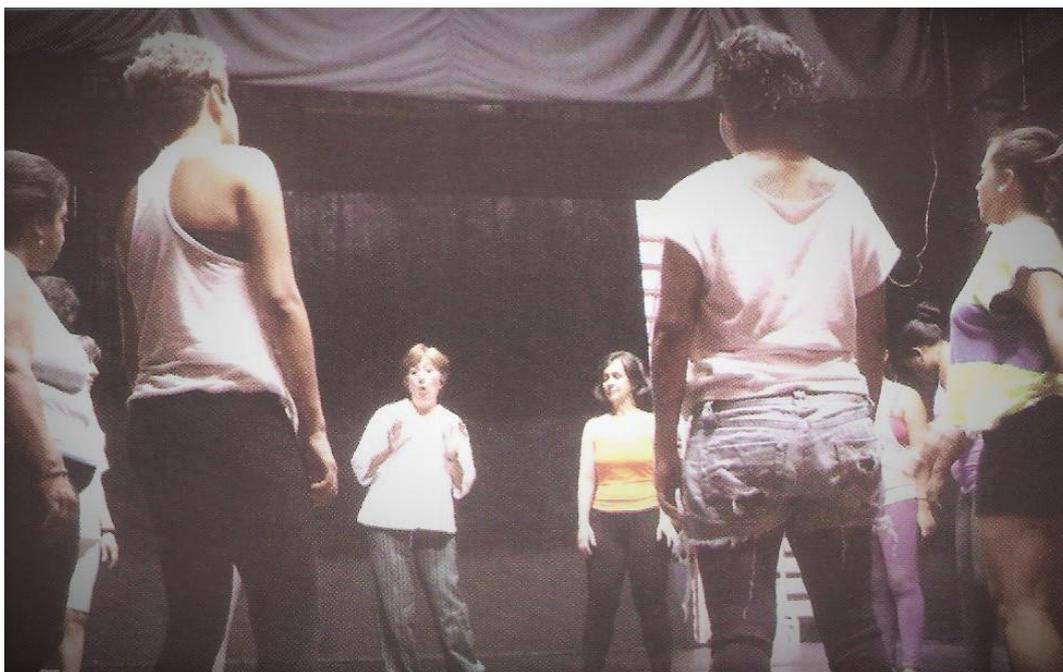
<sup>90</sup> Entrevista promocional de televisión.

como perfecto, que se materializa en la violencia contra el cuerpo de las mujeres.<sup>91</sup>



---

<sup>91</sup> Entrevista realizada a Luz Marina Gil, correo electrónico Julio 20 de 2016



Imágenes 21,22 y 23: Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista

En el transcurso de esta investigación he encontrado propuestas similares realizadas por colectivos de mujeres en España, como el Laboratorio para el Estudio de la Perspectiva de Género en el Teatro, del Centro Andaluz de Teatro (CAT) coordinado por Aurelia Martín Casares, Isabel Veiga y Sandra Martínez Rossi. Este Laboratorio nació con el objetivo de analizar cómo se construyen las relaciones de género en el ámbito teatral, específicamente en el CAT. Veiga (2010:218-219) manifiesta que se trata de generar teoría «Desarrollamos una investigación en la que el marco de trabajo es producto del cruce de la teoría de género, [...] con la teoría teatral»

En opinión de Pascual Ortiz, es primordial este tipo de Laboratorios, ya que la ausencia de teoría y de instrumentos de análisis feministas específicos en la creación teatral, solo conlleva la perpetuación de una tradición patriarcal instalada en el ámbito de las artes escénicas (2014:83). Coincido plenamente en la importancia de crear espacios de análisis y revisión de la creación y dramaturgia del teatro realizado por mujeres. En este sentido, Luz Marina Gil comparte su experiencia cuando realizó *Proyecto Emily* junto con Patricia Ariza:

Cuando iniciamos el proyecto, no le pusimos mucho cuidado a las traducciones sino a la belleza de los poemas de Emily Dickinson, pero el contenido [...] Luego nos enteramos que existen 3 títulos de esta poesía traducida por filólogas feministas y no tiene nada que ver, esas traducciones hechas por

hombres han invisibilizado a Emily, la voz de Emily [...] ¿Qué dramaturgia hacemos sobre textos supuestamente de mujeres, pero que en sus traducciones no se transmite bien la intención de la autora?<sup>92</sup>

## **V.- CONCLUSIONES**

A modo de conclusión y retomando nuestros objetivos e inquietudes iniciales, podemos considerar la trayectoria del TLM como vivo ejemplo de la presencia de las mujeres en el arte escénico. Tanto en sus orígenes como en la conformación en teatro de mujeres, hemos podido evidenciar que las mujeres han estado presentes y han encontrado en el teatro un espacio para difundir su pensamiento y su creación. No obstante, no podemos desconocer que a pesar de los avances logrados en el teatro colombiano, el reconocimiento otorgado y la difusión del producto artístico siguen siendo insuficientes y aún perdura esa especie de «no lugar» que el canon artístico convencional y hegemónico otorga a las y los diferentes, invisibilizando y negando a las mujeres.

Aunque son escasas las referencias en los estudios sobre el teatro en Colombia en cuanto a los roles desempeñados por las mujeres y sus aportaciones, no podemos desconocer la labor ya existente de compiladoras, escritoras y críticas de arte feminista que realizan su obra desde una perspectiva feminista. Esta presencia y este abrirse espacio implican la necesidad de enfrentar y demostrar competencias en este ámbito artístico. Trabajar intensamente en medio de condiciones económicas precarias tanto a nivel individual como grupal y las dificultades propias del contexto sociopolítico, hacen que la tarea en la deconstrucción de roles de género tradicionales y en los esquemas de percepción de las condiciones reales de existencia de las mujeres, sea una labor que sobrepasa el trabajo meramente artístico.

También hemos podido estudiar, cómo a través del quehacer teatral del TLM, las mujeres pueden convertirse en agentes culturales y sociales transformadores mediante la búsqueda de la acción política. Y es que la importancia del teatro feminista radica en su capacidad de trascender socialmente, es un medio por el cual se puede divulgar y transformar

---

<sup>92</sup> Entrevista realizada a Luz Marina Gil el 21 de febrero de 2016. Valencia

realidades a través de una mirada crítica que describa los conflictos y las relaciones de género cotidianas.

Por esta razón podemos también revisar cómo a través del teatro, las mujeres han sabido ganarse un espacio reivindicativo y de denuncia. Me refiero a la importancia de la identidad de género que se crea tanto en sus realizadoras y creadoras como al público al que se dirige. Esto nos permite identificar los puntos de vista diferenciales de una propuesta escénica.

De esta manera podríamos responder a nuestro interrogante sobre la existencia de una dramaturgia y una creación feminista en el teatro contemporáneo. La labor asociativa de mujeres ocupa un importante lugar en la consolidación de su propio espacio de colaboración para poder proyectar sus voces, y esto deja constancia del propósito de reivindicación y visibilización del arte de las mujeres. En este sentido, hemos podido observar que tanto en España como en Colombia, el trabajo colectivo teatral de las mujeres ha tenido ciertas similitudes, a pesar de encontrarse en contextos diferentes. Un ejemplo de ello es el Teatro de las Sorámbulas, Proyecto Vaca, Dones en Art y las AMAEM Marías Guerreras, que dan testimonio de la cantidad y calidad de proyectos asumidos desde un continuo y plural trabajo dentro del asociacionismo teatral de mujeres.

En similares circunstancias, hemos descrito la labor que han realizado y siguen realizando –apoyadas por la Red Internacional de Mujeres a la cual pertenecen– tanto el TLM como Patricia Ariza y otras actrices independientes, para posicionar una dramaturgia feminista en el movimiento teatral de Colombia.

De esta manera podemos hablar de la existencia de una poética de la política feminista. Específicamente en el quehacer teatral de las mujeres, la relación del arte y la política se establece gracias a las propuestas feministas que buscan no solo la presencia sino la visibilidad de las mujeres. Este hecho genera una transformación del arte al incluir en él otras realidades y otras visiones sobre la realidad. Es una acción política dirigida a la sociedad, no solamente a las personas involucradas políticamente con las mujeres.

Es por esto que el teatro feminista realiza una aportación significativa al tocar temas –como los descritos anteriormente desarrollados por el TLM– que enmarcan no solo un activismo político crítico que responde a las desigualdades y discriminaciones hacia las mujeres, sino que también inventa «otra poética» al crear sus propias imágenes, su propio discurso, su propia voz. Se articula así lo artístico con lo político cuestionando el lugar asignado a las mujeres desde el mismo sitio de creación como también las formas de relación y de representación.

Desde esta óptica podemos considerar la utilización del teatro como herramienta básica para la intervención sociocultural con las comunidades, asociaciones y/o colectivos de mujeres. Quisiera resaltar la importancia que tiene el teatro como instrumento pedagógico y de acompañamiento psicosocial específicamente en el tratamiento de las violencias basadas en el género.

Es sabido que a lo largo de los años el tema de la violencia hacia las mujeres se ha visibilizado, aportando otro tipo de análisis y de acciones por parte de las instituciones y del movimiento feminista. La configuración de instrumentos para garantizar la defensa de los derechos de las mujeres, ha generado diversas acciones para prevenirla. Ante una situación tan compleja, se ha recomendado abordar esta problemática desde diferentes perspectivas, disciplinas, saberes y aplicaciones.

Una forma descrita en este trabajo es la concepción del arte como herramienta de transformación social a través de la labor sociocultural realizada por el TLM. Este grupo es el único grupo profesional que desarrolla una labor de formación y creación teatral con comunidades vulnerables, con el fin de difundir el teatro de género a partir de las demandas y las reivindicaciones expresadas en dichas comunidades.

Es primordial destacar que este trabajo realizado tiene como soporte la comprensión integral de las violencias como una expresión estructural del sistema patriarcal, el cual legitima guerras, abusos, agresiones, violaciones, masacres y sometimientos.

Por tanto podemos verificar el impacto producido en las mujeres que han participado en estos proyectos. Como ejemplo de ello cito a Paula, mujer de 28 años:

Para mí el taller fue algo muy importante, porque yo tuve un trauma muy grande, que ni los médicos ni los psicólogos pudieron ayudarme. Y por medio del teatro yo pude botar ese trauma. Yo era así, no más llorar. Yo nunca hablaba. Entonces a través del teatro yo pude hablar, con canciones, con obras. [...] y fui botando la pena, el miedo, y pude darme cuenta de que aún había un camino que seguir. Que la vida no se me había acabado como yo pensaba. Fue como nacer de nuevo en el teatro. [...] Yo caminaba por las calles, miraba y decía: aquí no es mi mundo, aquí no puedo estar yo. Y miraba y decía: dónde están mis estrellas, dónde está mi mar, dónde está mi playa...esta no es mi vida, este no es mi mundo. Yo podía enloquecer, pero cuando llegué al teatro yo pude comprender y entender todo. Que la vida sigue.

Con este testimonio podemos valorar las múltiples formas resilientes de afrontar cada vivencia personal y comunitaria.

Por otra parte, las temáticas tratadas en las obras del TLM, nos deja entrever que aunque temas como el aborto, la prostitución, las violencias ejercidas sobre los cuerpos de las mujeres, el desplazamiento... pueden ser visto como sucesos históricos locales, éstos reaparecen en el transcurso de los tiempos sistemáticamente. La reacción patriarcal sobre las mujeres se reactiva constantemente, de ahí que la Máscara insista en estas temáticas. Observemos como montajes realizados hace más de 15 años, tiene un carácter vigente a través de los acontecimientos políticos globales. Por esto, en la dramaturgia del TLM, observamos una fuerte inclinación por el tratamiento de la violencia hacia las mujeres. No es un hecho exclusivo ni aislado del contexto sociopolítico colombiano, sino que se puede enmarcar en un contexto global de nuestra actualidad.

Para finalizar, durante la descripción de la trayectoria del TLM como colectivo de mujeres, hemos podido observar la constantemente vinculación estrecha con hombres, que desde la dirección, asesoramiento y formación, han acompañado al grupo. Este hecho es debido en parte al contexto gremial en el cual el grupo se ha desarrollado. Sin embargo, la autonomía y poder de

decisión se ha mantenido a cargo de las integrantes del grupo. Especial reconocimiento a Héctor Fabio Cobo, Sergio Gómez y Gustavo Vivas.

Solo queda desear que ante los alcances logrados como grupo de mujeres, con una sede propia activa culturalmente, con una producción artística feminista que le respalda, este logro y esta perspectiva de trabajo feminista desarrollada por el TLM no se diluya. Sabemos que estas líneas de trabajo se encuentran con muchos obstáculos y fácilmente se pueden enmascarar con «otras necesidades sociales».

Con merecido reconocimiento a Lucy Bolaños y Pilar Restrepo, por su vitalidad y convencimiento, a ellas, mis hermanas, mi más sentido agradecimiento.

## BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

### Libros

BALLESTER BUIGUES, Irene (2010) *El cuerpo abierto: Representaciones extremas de la mujer en el Arte Contemporáneo*. Universidad de Valencia, 2010.

BARRENO, María Isabel et alt. (1976) *Nuevas Cartas Portuguesas*. Barcelona. Ediciones Grijalbo.

BARRIOS, Olga (2010) *La Mujer en las Artes Visuales y Escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid. Editorial Fundamentos.

BRECHT, Bertolt (1977) *Diario de Trabajo*. Tres Tomos. Buenos Aires. Nueva Visión.

BORNAY, Erika (2010) *Arte se escribe con M de Mujer*. Barcelona. SD edicions-Mudito & Co.

BUENAVENTURA, Enrique. (1985) *Notas sobre dramaturgia*. Cali. Teatro Experimental de Cali.

GARCÍA CALCINI, Néstor (1990): *Las Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México. Grijalbo.

JARAMILLO, María Mercedes y YEPES, Mario. (1997) *Antología crítica del teatro breve latinoamericano*. Colección Teatro. Medellín. Universidad de Antioquia.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián. (coord) (2000): *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*. Madrid. Narcea, S.A. Ediciones, 2000.

MEDINA – Associazione per la cooperazione tra i popoli – Fundación TEATRO LA MÁSCARA (2012) *Contarla para vivir. El Teatro como Instrumento de la Multiculturalidad y la Cohesión Social en Colombia*. Memoria del proceso. Medellín. Editorial Lealon. 2012

PÁEZ, Erika. (s.f). *Las niñas en el conflicto armado en Colombia. “No queremos que nos limiten nuestros sueños de niña”*. Bogotá. Save the Children.

PASCUAL ORTIZ, Itziar (2014) *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, D.L. 2014

PROAÑO, Lola (Edición, prologo y notas) (2006) *Espacios de representación*. Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Sociedad General de Autores y Editores. Cádiz.

RESTREPO MEJÍA, Pilar (1998) *La Máscara, la Mariposa y la Metáfora. Creación Teatral de Mujeres*. Cali. Teatro La Máscara

----- (2006) *Dramaturgia de la Urgencia*. Cali. Teatro La Máscara.

----- (2010) *El Teatro de Género. Instrumento para el Desarrollo de la Cohesión Social y la Identidad femenina en Colombia*. Memoria del proceso.

Medina – Associazione per la cooperazione tra i popoli – Fundación Teatro La Máscara. . Medellín. Editorial Lealon. 2010

RESTREPO MEJÍA, Pilar y GIL VANEGAS, Luz Marina (2015) *Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento feminista*. Cuadernos I y II. Cali. Teatro La Máscara.

SUAZA VARGAS, María Cristina (2008) *Soñé que soñaba. Una crónica del Movimiento Feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá. AECID.

### **Artículos y capítulos de libros**

BUENO, Antonia. (2003) «Escribir teatro desde la mujer. 4 patas para una mesa (redonda como nosotras)». En: *Sector Cultural no industrial y creación femenina*. Compilado por: Tony R. Murphy. Instituto Canario de la Mujer.

CASTRO SÁNCHEZ, Ana María (2007) «La relación del arte y la política en el teatro feminista: Un estudio del quehacer teatral del colectivo Huitaca» Programa de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención Políticas Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador.

CORREA, Clemencia (2011) «El acompañamiento psicosocial: una construcción colectiva». Disponible en:

<http://www.aluna.org.mx/wp-content/uploads/2014/03/Correa-El-Acompanamiento-Psicosocial.pdf>

Fecha de la última visita: 29/06/16

EIDELBERG, Nora (1995) «Patricia Ariza: entre la transgresión y el compromiso social.» En: María Mercedes Jaramillo et alt. (eds) *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Vol. 2. Bogotá: Uniandes, 1995. 85-102. Disponible en:

[http://www.bdigital.unal.edu.co/51061/76/9586552012\\_P2.PDF](http://www.bdigital.unal.edu.co/51061/76/9586552012_P2.PDF)

Fecha de la última visita: 4/08/2016

GUTIÉRREZ CABRERA, Ángela B. (2012) «Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basada en artes de acción/artes creativas» Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, escuela de Estudios de Género. 2012. Disponible en:

<http://www.bdigital.unal.edu.co/6701/1/angelabeatrizgutierrezcabrera.2012.pdf>

Fecha de la última visita: 31/07/2016

HARDING, Sandra (1998) « ¿Existe un método feminista?» En: Eli Bartra: *Debates en torno a una metodología feministas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco. Págs. 9–34.

JARAMILLO, María Mercedes (2004) «Teatro en Colombia», *Revista de Estudios Sociales* nº 17, págs. 101 – 103

Disponible en: <https://res.uniandes.edu.co/view.php/348/index.php?id=348>

Fecha de la última visita: 18/07/16

JARAMILLO, María Mercedes (s/f): «La verdad encubierta ‘La máscara’: un teatro que nos revela y nos rebela». Fitchburg State College. Material suministrado por el Archivo del TLM.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO (1991-92): Comentario y recensión del Ensayo: «Por qué no ha habido grandes mujeres artistas» en: *Arte, Individuo y Sociedad*, 4, 205-211. Madrid. Editorial Complutense.

<http://201.147.150.252:8080/jspui/bitstream/123456789/1344/1/ARIS9192110205A.pdf>

Fecha de la última visita 30/07/2016

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián (2010) «Algunas consideraciones sobre la capacidad de vivir en equidad: propuesta desde la creación» En: Olga Barrios. *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid. Editorial Fundamentos.

LUENGO LÓPEZ, Jordi (2015) «Metodología para la investigación y docencia en estudios feministas, de género y ciudadanía» Máster en Investigación aplicada en estudios feministas, de género y ciudadanía. UJI, Castellón.

LUNA MONART, Luz Elena (2011) *Actoras sociales a través del teatro de Mujeres*. Instituto de Educación y Pedagogía. Maestría en Educación. Énfasis en Educación Popular y Desarrollo Comunitario. Universidad del Valle. Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3888/4/CB-0450284.pdf>

<http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V6N2/art3.pdf>

LUNA MONART, Luz Elena (2011a) «Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres» [Recurso electrónico] Disponible en:

<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3888/4/CB-0450284.pdf>

Fecha de la última visita: 30/07/2016

MALDONADO C, Claudia María. (2005) «La Candelaria» de Bogotá en el paisaje teatral Colombiano. Memoria de Máster Investigativo. UFR de Teatro y Artes del espectáculo. París. Universidad Sorbonne-Nouvelle.

Disponible en: <http://biblioteca.unirioja.es/dialnet/505989.pdf>

Fecha de la última visita: 29/07/2016

MALDONADO, Manuelita. (2012) «Teatro experimental en Colombia». Pontificia Universidad Javeriana. Publicado en Mayo 2012 por la Revista *Crítica latinoamericana*. Disponible en:

<http://investigaliteratura.blogspot.com.es/2012/05/teatro-experimental-en-colombia.html>

Fecha de la última visita: 6/06/16.

MARTÍNEZ DE OLCOZ, Nieves (1999) «Escrito en el cuerpo: mujer, nación y memoria». En: Adler, Heidrun y Röttger, Kati (eds.) *Performance, Pathos, Política de los sexos. Teatro Postcolonial de autoras latinoamericanas*. Iberoamericana. Madrid. Vervuert – Iberoamericana, 1999

RAMÍREZ-CANCIO, Marlène. (2002) «Festival Magdalena Pacífica. Mujeres actuando por el cambio en Colombia» Revista *Conjunto* N°127 Cuba. Disponible en:

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/marlène127.htm&gws\\_rd=cr&ei=-w\\_8Vt-XMMqR6AT7tp-oCw](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/marlène127.htm&gws_rd=cr&ei=-w_8Vt-XMMqR6AT7tp-oCw)

Fecha de la última visita: 7/07/16

RAMÍREZ-CANCIO, Marlene (2002a) «La Máscara: 4 Years Later.» Interviews. Disponible en:

<https://hemi.nyu.edu/hemi/enc05-interviews/item/558-mascara-int-4-years-2002>

Fecha de la última visita: 07/07/2016

RESTREPO MEJÍA, Pilar (2003) «El Magdalena Pacífica desbordó su casa» Disponible en:

[http://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/pilar\\_esp.pdf](http://www.themagdalenaproject.org/sites/default/files/pilar_esp.pdf)

Fecha de la última visita: 18/07/16.

RIZK, Beatriz (2004) «Teatro en Colombia. ¿Qué papel se le asigna al método de creación colectiva en la historia del teatro colombiano?» *Revista de Estudios Sociales*, no. 17, febrero de 2004, Pág. 101-103.

TIRADO MEJÍA, Álvaro (1996) «Colombia: Siglo y Medio de Bipartidismo». En: Melo González, Jorge Orlando (coord) (1996-09): *Colombia Hoy*. Bogotá. Editorial: Santa Fe de Bogotá: Presidencia de la República. Parte de Biblioteca Familiar Colombiana. Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo6.htm>

Fecha de la última visita: 1/06/2016

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2016) «Arte y Feminismo» Máster en Investigación aplicada en estudios feministas, de género y ciudadanía. UJI, Castellón.

URREA-GIRALDO, Fernando (2006) *La población afrodescendiente en Colombia*. En: Naciones Unidas- CEPAL, Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: información sociodemográfica para políticas y programas. Santiago de Chile, ONU. Pág. 198-219. Disponible en:

[http://www.eclac.org/publicaciones/xml/0/25730/pueblosindigenas\\_final-web.pdf](http://www.eclac.org/publicaciones/xml/0/25730/pueblosindigenas_final-web.pdf)

VASQUEZ PIÑEIRO, María del Rosario (2003) «La iglesia y la violencia bipartidista en Colombia. 1946 – 1953. Análisis historiográfico». Actualización de «Los años de la Violencia en Colombia (1946- 1953). Apuntes críticos a la historiografía sobre la iglesia». En: *Pensamiento y Cultura*, Bogotá, Universidad de la Sabana, Instituto de Humanidades 6 (2003) 95 – 111. Disponible en:

<file:///C:/Users/Windows/Desktop/UJI/TFM/textos/Dialnet-LaIglesiaYLaViolenciaBipartidistaEnColombia1946195-2293132.pdf>

Fecha de la última visita: 28/07/2016

VEIGA BARRIO, Isabel (2010) «Las artes escénicas desde la perspectiva de género: Apuntes para una propuesta metodológica» En: Olga Barrios: *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid. Editorial Fundamentos. 2010 pp. 215-228.

VELASCO, María Mercedes de (1992) «La Mujer en la dramaturgia Colombiana» *Teatro*. Revista de Estudios Culturales/ A Journal of Cultural Studies: Número 2, pp89-104. Disponible en:

<http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=teatro>

Fecha de la última visita: 30/06/16.

VÉLEZ TORRES, Irene (2011) «Desplazamiento interno y multiculturalismo en Colombia». En: cultura-urbana.cl/julio 2011. Disponible en: <http://cultura-urbana.cl7pdf7Desplazamiento%20y%20Multiculturalismo irene velez.pdf>

YEPES LONDOÑO, Mario (2013) «Ponencia para el congreso de colombianistas». *Entreactos Revista Digital de Teatro*. Disponible en:

<http://www.entreactos.com/wpweb/ponencia-para-el-congreso-de-colombianistas/>

Fecha de la última visita: 30/07/201

### **Recurso de prensa diaria**

«A flor de piel o el sexo a través de los sentimientos» Entrevista realizada por Ana R. Tenorio en Diario de Cádiz. Lunes 23 de Octubre de 1995.

«Experiencia Emocional». Crítica teatral de Diego León Giraldo en «Gentes y Eventos». Diario El País. 3/08/1992. Colombia.

«Las comediantas de la legua» en Magazine Dominical El Espectador, nº 327, Santa Fé de Bogotá, Julio 16 de 1989.

### **Entrevistas**

Entrevista promocional realizada a Pilar Restrepo en: ¿Cuál es el parche? Publicado el 11 de septiembre de 2014. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=5XPXJvuzppk>

Entrevista propia realizada a Luz Marina Gil el día 21 de febrero de 2016. Valencia.

Entrevista propia realizada a Ximena Escobar el día 9 de Mayo de 2016. Barcelona.

Entrevista propia realizada a Susana Uribe. Correo electrónico 30 de Julio 2016.

### **Enlaces de interés:**

Cinematria: <http://cinematria.blogspot.com.es/p/cinematrias.html>

Proyecto Escenas Abiertas:

Capítulo I – Cali: <https://www.youtube.com/watch?v=12b-8wztlvg>

Capítulo II – Pereira: <https://www.youtube.com/watch?v=2IFsKQrMDw0>

Capítulo III -Quito: <https://www.youtube.com/watch?v=YLynYx8cv3Y>

Festival Escenas Abiertas: <https://www.youtube.com/watch?v=VQWGEJIKcQM>