



Programa de Ciencia Política
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

**“El teatro aterrera aun cuando la vida misma es un gran teatro”: una etnografía
encarnada de performances sociales y teatrales en Cali**

Catalina Riascos Galeano
Proyecto de grado

Tutores:
Rafel Silva
Diego Cagüeñas

Diciembre de 2021

“El teatro aterrera aun cuando la vida misma es un gran teatro”: una etnografía encarnada de performances sociales y teatrales en Cali.

Resumen

Reconociendo la actual confluencia de diversas corporalidades en escenarios y lenguajes estéticos en los que se llevan a cabo procesos performáticos de denuncias colectivas, este trabajo se pregunta por cómo es que las experimentaciones performáticas-teatrales, con perspectiva de género, abordan violencias basadas en género. A través de la observación participante y de la etnografía encarnada, da cuenta de que estas experimentaciones permiten volver sobre lo naturalizado para entenderlo como construcción social y entonces, con posibilidad abierta al cambio. Se nutre de la antropología del cuerpo, de la teoría política, del enfoque de género y del acercamiento al teatro para: iniciar problematizando los discursos como ficciones reguladoras; continuar entendiendo que los cuerpos son performados y performadores; y, finalmente, asumirlos como inacabados.

Palabras clave: cuerpos, política, discursos simbólicos, cultura, teatro de mujeres, performances, violencias basadas en género.

Introducción

Este trabajo investigativo lleva en el título una expresión, dicha por Alma¹, que pone de presente la compleja teatralidad de las cotidianidades: “El teatro aterrera aun cuando la vida

¹Mucho de lo dicho a lo largo del texto, parte de reflexiones suscitadas de la experimentación performática que realicé durante 2 meses del 2020 (agosto-octubre) junto con un grupo de mujeres que también se inscribieron al *Laboratorio de Creación Teatral y Pensamiento Feminista* del Teatro La Máscara. Teniendo en cuenta que en las reflexiones emergen fragmentos de historias de vida, he decidido cambiar los nombres de las participantes con el fin de proteger su privacidad. Así las cosas, Liliana, María, Blanca, Pamela, Melisa, Diana, Margarita, Nidia, Tomasa, Alma, Mariana, son nombres ficticios que representan a participantes del *Laboratorio*.

misma es un gran teatro” ([ver anexo 1](#)). El trabajo es en sí mismo una etnografía encarnada² bajo perspectiva de género de performances sociales y teatrales, que busca responder a la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo, desde la perspectiva de género, la experimentación performática-teatral resulta en un vehículo para abordar violencias basadas en género (VBG) inscritas en cuerpos femeninos y/o feminizados?

La importancia de este tema y de esta pregunta radica en dos razones principales. La primera tiene que ver con reconocer un carácter performativo³ en los cuerpos, que en su apariencia de inmediatos e individuales resultan (contrario a como solemos entenderlos) de profunda construcción política y complejidad sociocultural; nada cercanos a la neutralidad. La segunda, con advertir cómo las experimentaciones performáticas⁴-teatrales han venido configurándose como lenguajes y espacios estéticos⁵ que denuncian, reclaman y luchan simbólicamente, en lugares tanto públicos como privados, poniendo en escena imágenes críticas de imaginarios sociales fijos y naturalizados. En este sentido, los objetivos que guían este trabajo recaen en describir lo que relatan y producen los cuerpos por medio de las posiciones y las posturas que toman en los procesos de investigación y experimentación teatral feminista, así como en indagar qué nociones y discursos emergen en estos procesos. Y, por supuesto, los conflictos, paradojas y/o retos que resulten de ello.

En términos teóricos y conceptuales esta investigación se desarrolla desde una perspectiva de análisis que se nutre de la intersección entre la antropología sociocultural del cuerpo; la teoría

²Haciendo alusión a Wacquant (2015) y a Csordas (1990) quienes desde la *sociología carnal* y la *encarnación*, respectivamente, enfatizan la exploración desde y sobre el cuerpo.

³La instauración de significados sobre formas de percibir el mundo.

⁴La ejecución o la puesta en acto, en este caso, teatral.

⁵Entendiendo la estética en un sentido amplio: la experiencia sensible, la(s) manera(s) como se percibe el mundo, el entorno y las realidades que lo componen. En ese sentido, son lenguajes y espacios en los que predomina la función poética, buscando que la atención se centre en la forma del mensaje que en sí misma produce belleza, extrañeza,....

política en torno a la construcción de discursos y ordenamientos corporales; y el acercamiento al enfoque de género. Entendiendo al cuerpo como una conjetura de arreglos simbólicos, históricos y políticos (Quintana, 2020; Pedraza, 2006, 2009, 2012), dialoga con:

(1) el teatro como una reinterpretación de la cultura, a partir de la apuesta del Nuevo Teatro Colombiano y de la trayectoria del Teatro de Mujeres (Restrepo, 1998; Castro, 2007; Mejía, 2019). (2) El género como discurso ubicuo y cultural que performa, jerarquiza y fija identidades y órdenes sociopolíticos (Rodríguez, 2012; Segato, 2003, 2011; Lugones 2008; Butler, 2000 [1993]). Y (3) el performance teatral como saber corporal que descompone verdades visibilizadas como absolutas en identidades y construcciones culturales (Citro, 2018; Taylor, s.f; Turner, 1987; Goffman, 1981).

Para responder a la pregunta de investigación que plantea el trabajo, he recurrido metodológicamente a la observación participante de performances callejeros de protesta que intervinieron cuerpos y espacios públicos en Cali durante los años 2018-21 y a la etnografía encarnada durante dos meses de participación en el octavo *Laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista: Frente a la "pedagogía de la crueldad" se levanta el "sororo rugir del amor"*. Esta apuesta metodológica performática es pertinente a la naturaleza de esta investigación porque permite abordar las VBG desde una perspectiva que, a través de experimentaciones con el cuerpo, se interesa por reconocer la complejidad política, cultural, social e histórica que las constituye. De hecho, resulta de un trabajo de campo como proceso activo (y no como espacio predispuesto) alrededor de distintas dinámicas de protestas en calles, plazoletas y algunos otros espacios públicos caleños⁶; en colectivos estudiantiles y

⁶Haciendo referencia a Cali, ciudad de corporalidades diversas y desiguales: a raíz del exitoso progreso económico que tuvo después de la segunda mitad del siglo XX como ciudad capital (Barbary (2001); Urrea; Candelo (2017)), la ciudad recibe migración escalada de poblaciones del Pacífico nariñense, caucano, valluno y chocono, que huyen de las violencias de sus territorios. Precisamente, esta diversidad étnica que se ha consolidado en la ciudad, ha generado dinámicas y geografías de segregación racial, aumentando, bajo un círculo vicioso, las brechas de desigualdad que inciden en los distintos aspectos de vida de las personas racializadas.

colectivas feministas; en obras y grupos de teatro independiente; en laboratorios de fotografía experimental, narrativas decoloniales y, finalmente, en performances teatrales.

Precisamente, fue ese trayecto corporal el que avivó en mí: (1) la curiosidad por *escenarios sociales sui generis* (Buchely, 2015) en donde se llevan a cabo procesos corporales performáticos que abordan violencias denunciadas de manera colectiva en las protestas: incumplimientos del Acuerdo de paz, asesinatos de líderes sociales, ambientales y personas reincorporadas, VBG, entre otras. Y (2) el interés específico por el teatro, que, en tanto práctica corporal-estética enmarcada en la experimentación (laboratorio), puede posibilitar la confluencia del cuerpo como objeto de atención/reflexión y, sobre todo, como herramienta y sujeto de conocimiento. Es decir, que puede estimular en quienes lo transitan una actitud (metodológica) que permite nuevas miradas y preguntas, a partir de la percepción de que el cuerpo, más que un objeto a estudiar en relación con la cultura, es el sujeto y la base existencial de la misma (Del Mármol, 2012).

Así las cosas, tras meses de indagación, el argumento central que defiende el presente trabajo es que la experimentación performática-teatral resulta en un vehículo para abordar VBG inscritas en cuerpos femeninos y/o feminizados, en tanto politiza la estética del discurso de los géneros. Es decir, en tanto devela lo construido de los discursos simbólicos (materializados, en y por las distintas corporalidades, a través de la cultura) permitiendo así, cuestionar el carácter de verdad absoluta de estos discursos y reconocerlos como ficciones reguladoras. Lo interesante, entonces, es que este tipo de experimentación lleva a darse cuenta, a partir del cuerpo, de que son suposiciones/supuestos los que permiten que esta

forma de comprender y experimentar los géneros, predomine. Ni naturalezas, ni esencias; suposiciones, además poco neutrales y bastante violentas.

El primer apartado, entonces, inicia con la problematización de los discursos como ficciones, que buscan regular y/o naturalizar, y, con la introducción de experimentaciones performáticas-teatrales como escenarios sociales *sui generis* que apuestan por reinterpretarlos. El segundo, pretende aterrizar el poder y la cultura a los propios cuerpos, abordándolos consciente y activamente como territorios performados y performadores. Y el tercero, visibiliza el proceso que permitió el *Laboratorio* de resignificar los cuerpos como territorios de indagación, enunciación y re-localización de violencias históricas, para empezar con la construcción de imágenes propias. Las conclusiones, por último, recogen todo lo anterior (lo que se le hace al cuerpo y lo que el cuerpo hace) enfatizando en lo político de los cuerpos y en cómo esto es evidenciable en la experimentación performática-teatral, que trae a escena una forma de abordar y asumir la corporalidad de manera más consciente y colectiva. Resaltan, además, lo interesante que resultaría profundizar dentro de este marco, cómo a través de VBG dirigidas a cuerpos femeninos y racializados, se ha construido el Estado Nación colombiano.

Puestas en escena: entre ficciones que regulan y experimentaciones que reinterpretan

“A las culturas”, como dice Rosaldo (2000), “se les ha visto como imágenes sagradas; tienen integridad y coherencia. De hecho, como suele ocurrir en los grandes museos, cada cultura está sola, como un objeto estético digno de contemplación” (p.64-65). También suelen ser percibidas como ritos armoniosos, registrados en un conjunto de textos y/o folklores y, por tanto, una vez más, invisibilizadas en su dimensión política.

Esa forma de mirar, similar a la de contemplar una reliquia del pasado, que fija, unifica y esencializa, en algunos escenarios sociales pareciera estar mutando hacia miradas en las que nada es *permanentemente sagrado* (Rosaldo, 2000). En ellos, pareciera más claro que las culturas, como entramados de procesos colectivos e incesantes de producción de significados en los que se van moldeando las experiencias y configurando las relaciones sociales (Escobar, Álvarez, Dagnino & Montilla, 2001), se vinculan en doble vía con el poder. He ahí, desde unos lentes antro-politológicos, la afinidad entre el teatro, la cultura y lo político; aquello que parece como una realidad obvia, concreta y armónica (la cultura), en cambio, se revela (en lo performático-teatral) como una trama de conflictos performativos (lo político) que además suelen naturalizarse o normalizarse (Naranjo, 2015). He ahí a las VBG, a los cuerpos y al género.

Para empezar a abordar esta afinidad entre lo corporal, lo performático y las VBG, he de plantear la primera puesta en escena: en Colombia, en ninguna otra época hubo tanto del aparato burocrático (nacional, departamental y local) formulando objetivos en torno a la disminución drástica de las VBG⁷, como ahora. Y, claro, en torno a la estandarización de un sistema de registro y medición de VBG en el país. Sin embargo, a pesar de tantos objetivos

⁷En el 2015 el país adoptó la Agenda 2030 con la igualdad de género como uno de los objetivos globales. Este hace un llamado urgente para eliminar todas las formas de discriminación, violencia y prácticas nocivas contra las mujeres y las niñas, como los grupos poblacionales, significativa y mayoritariamente, más afectados. Los siguientes análisis estadísticos pueden servir como ejemplo de ello: “un tercio de las mujeres sufrirá abusos físicos o sexuales en algún momento de su vida (Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer, 2020)” UNFPA (2020); cada día, 137 mujeres son asesinadas por miembros de su propia familia (ONU Mujeres, 2021); “día tras día, a decenas de miles de niñas se les arrebató la salud, los derechos su futuro. Algunas son víctimas de la mutilación genital femenina. A algunas las obligan a contraer ‘matrimonio’ en su infancia, y otras sufren desamparo y pasan hambre solo por su condición femenina” (UNFPA, 2020, p.4)

establecidos⁸, los números de VBG en lugar de disminuir, aumentan⁹. Es como si se tratara de un hacer sin hacer; de una puesta en escena, de una ficción que no funciona (Segato, 2013).

Esto tiene relación directa con que muchas de las expresiones de las VBG siguen invisibilizándose: no se comprenden y no se consideran un problema, justamente porque a pesar de que hoy los acentos estén puestos en la condición de la diferencia, la forma culturalista que predomina desde las lógicas estatales tiene inherente una mirada de cuidado, rescate y preservación de la cultura (Arias, 2005; Bocarejo, 2011, Trouillot, 2003). Mirada que ha sido la principal enemiga de nuevas formas de interpretar y responder a relacionamientos violentos de interacción social. Como se desarrollará un poco mejor en el segundo apartado, la verdadera capacidad del Estado-Nación de conducir la sociedad hacia metas de justicia y equidad, o mejor, la estructura misma de la Nación, está sexualizada (Aretxaga, 2005).

“Es muy difícil decir que el Estado se comprometa con las mujeres porque es que este es un sistema completamente patriarcal. La misma estructura estatal refuerza o minimiza el tratamiento integral [económico, político, social, cultural] de las VBG, de

⁸En Conferencias, Cumbres, leyes, políticas, CONPES, decretos, resoluciones, ordenanzas, tipificaciones judiciales, recomendaciones defensoriales, etc. Para detallar en el marco normativo global, regional, nacional y local para la atención de las VBG, ver el Informe de 2018 de Gestión Pública de la Alcaldía de Cali “Prevención de violencias de género contra la mujer”.

⁹Durante el confinamiento, en Colombia se agudizó la eterna e invisibilizada pandemia de las VBG, que sin embargo, parecía no poder ser más aguda. En contextos de emergencia y en este caso, de aislamiento (caracterizado por el gobierno como inteligente y responsable), tiende a aumentarse el riesgo y el peligro de violencia contra las mujeres y las niñas (UNFPA, 2020). Como lo expresaba un formato periodístico nacional que discute temas de género: a muchas mujeres las han estado violentando y el mandato (no abordado desde un enfoque diferencial e interseccional), era no salir de las casas. Precisamente, el Observatorio de Violencias contra la Mujer de la Fundación Femicidios Colombia (2021), analizó que durante el periodo de aislamiento obligatorio, la violencia machista en contextos domésticos ascendió, las cifras de feminicidio aparentemente se redujeron mientras los casos en verificación (muertes violentas de mujeres que carecen de información, por lo cual se dificulta establecer si es un feminicidio), paradójicamente, aumentaron. Para el Observatorio esto puede estar relacionado con la facilidad que tiene el posible feminicida de encontrar maneras de ocultar el delito con mayor facilidad.

los feminicidios”, decía Pilar, directora investigativa del *Laboratorio*, en uno de los primeros encuentros.

Ante esta puesta en escena estatal, en distintas ciudades del territorio nacional, cuerpos femeninos y/o feminizados hemos coincidido cada vez de manera más masiva en la necesidad de recurrir a lenguajes estéticos (Citro, 2018) a través de la experimentación en/con los propios cuerpos y de la intervención de espacios públicos y privados, para colectivamente hacer visibles denuncias y reclamos de violencias. *Un violador en tu camino/El violador eres tú, Madre ya regreso, La Pajarera: gestos femeninos de resistencia*, han sido algunas de estas puestas en escena performáticas y teatrales (esta última, obra del colectivo teatral Mujeres de Fuego) a través de las cuales, corporalidades femeninas diversas hemos expresado cómo se ven reflejadas las violencias en nuestras cotidianidades.

De hecho, durante varios meses de los últimos cuatro años (el 25 de noviembre y el 8 de marzo de cada año, el 21 de noviembre y diciembre de 2018, semanas de mayo y junio de 2021), en marchas, en plantones y en intervenciones grupales, el performance ha sido corporizado en cuerpos femeninos y/o feminizados. Y es que, justamente, este género del arteconceptual, recurrente en grupos de comunidades marginadas, ha resultado en un vehículo propicio para comunicar de manera contundente lo que muchas veces es difícil de expresar solo desde la palabra. Cindy, una de las gestoras del performance *Madre ya regreso*¹⁰, a quien conocí un año atrás a través de un video-performance que hizo sobre la VBG y que Pilar nos compartió en el *Laboratorio*, me explicaba que

¹⁰Que surge en mayo de 2021 como acción poética de manifestación para evocar y honrar a las/os muertas/os y desaparecidas/os por el uso desproporcionado de la fuerza, la violencia sexual y de género por parte del Estado en el marco del Paro Nacional del mismo año.

“en el performance no interpretas el papel de otra/o, no eres el instrumento para contar otra historia. Estás comunicando desde la tuya, sentida. Por lo general, expresando historias que nadie escucha y que en los cuerpos, que sí importan, quedan. Entonces traes y gestas eco de y desde los cuerpos. Acciones materialmente sensibles, memorias comunitarias, luchas conjuntas.”.

Como saber corporizado, el performance es soporte para experimentar. Rompe con los límites canónicos del teatro convencional mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales, que le permite, desde su cualidad de evento efímero pero vivo, replantear/subvertir pensamientos y comportamientos estereotipados (Prieto & Toriz, 2015). Porque las interacciones y relaciones que en él acontecen (como arte imbuido en el hecho social y viceversa), transfieren experiencias propias. Suscitan comunicación.

En una dirección muy similar, los laboratorios teatrales proponen una confluencia entre estética y política, mediante el hacer corporal-teatral, que abre la puerta a problematizar y desestabilizar lo visible (representaciones) y lo pensable (significaciones), en tanto el cuerpo deja de ser una constante para aterrizar en una corporalidad de variables construidas que inscriben y le han inscrito. Es casi como una reconfiguración de los sentidos sociales instituidos: “El reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible” (Rancière, 2011b, p.198 en Salamanca, s.f, p.3). De esta forma, estos laboratorios también posibilitan la acción en épocas de sobrecarga de información, en las que las VBG parecen cada día más inabarcables; más grandes que sus márgenes. Experimentar en ellos implica tomar los signos desde el cuerpo sentido y consciente, para traducirlos, (re)historizarlos, volverlos a mirar. Apropiarlos.

Precisamente, el *Laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista*, que conocí en abril de 2020, se enmarca en ese contexto. Dedicado a la investigación y construcción de espacios que potencien la Creación Colectiva¹¹, que abran posibilidades de expresión sobre los feminismos y colaboración entre la academia, el arte y la comunidad, surge como una iniciativa de Pilar Restrepo y Luz Marina Gil, dos actrices que han sido fundamentales en la formación de La Máscara, teatro pionero de la dramaturgia de género en Colombia desde los años 80 (y gestado desde 1972 en el marco del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano).

El *Laboratorio*, creado hace nueve años, es entonces un proceso *sui generis*: un activismo potenciado por estas mujeres de La Máscara, con la finalidad no de la eficacia política y organizativa convencional, sino de la construcción (desde la experimentación teatral) de (re)interpretaciones colectivas de la cultura, órdenes sociales y proyectos políticos que reconocen basados en los cuerpos para aportar a relaciones más equitativas. Se trata de un espacio que ocurre cada año, durante dos meses, a través de la participación de personas cercanas, o no, a la exploración teatral. Se trata de hacer emerger lo inédito en escena, mediante imágenes poéticas que expresen reflexiones, situaciones, conceptos, que el pensamiento feminista ha venido aportando desde la academia y desde la investigación social, antropológica e histórica.

“Como creadoras al frente de un proyecto experimental, intentamos provocar, criticar, hacer visible lo invisible, mostrar lo que hay debajo de la mesa [; debajo del mandato de feminidad y masculinidad]”, destacaba Pilar.

¹¹Permite investigar el texto, la fábula, el tema y, a partir del análisis, formular improvisaciones que garantizan el teatro de búsqueda e invención dramática; la reflexión, el cuestionamiento y la actualización de una mirada crítica, que susciten un cambio en los imaginarios sociales y que traten de incidir en los procesos culturales (Restrepo, 1998).

Su dinámica de aprendizaje constante, relacionamientos horizontales e improvisaciones sobre temas álgidos por medio de partituras corporales que potencian el compartir de experiencias, implica indagaciones sin guiones y sin estructuras. Indagaciones, bajo la perspectiva de género, sobre la estrecha vinculación entre la cotidianidad, el cuerpo, lo que se considera íntimo o privado y lo político.

“El *Laboratorio* se inmerge en el proceso de comprender en escena lo que significa haber nacido mujer u hombre en esta geografía occidentalizada, y de preguntar, desde los propios cuerpos y las situaciones más cotidianas, la relación que establecemos con el poder, con nuestro cuerpo y con los de otras/os”, detallaba Luz Marina.

En una de las primeras charlas que tuve con Pilar, me explicaba que el *Laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista* de La Máscara, surgió porque el feminismo no puede quedarse en un lenguaje académico.

“Nosotras como grupo de teatro de mujeres, estamos encargadas de que el pensamiento feminista pase por los cuerpos, abordando sus corporalidades. Acá creemos que el feminismo no es simplemente una teoría. Es un hacer, un comportamiento, un actuar. Una cosa es decirlo y otra sentirlo. Y va justo a eso esta iniciativa, porque la sociedad no cambia si no cambiamos cada una de nosotras, desde la autorreflexión que no es solamente racional sino emocional”.

Algunos meses después, durante una de las últimas charlas que tuvimos mientras participaba del *Laboratorio*, me dijo algo que no olvido:

“El hecho que abordar el feminicidio como temática y problemática, les hiciera volver a sus cuerpos, potencia que este ya les atravesara de otra forma muy distinta a solo

decir ‘*Ni una menos*’¹². Este *Laboratorio* del feminicidio, claro, es particularmente fuerte, pero necesario. Creo que ninguna de ustedes, ahora va a seguir indiferente, naturalizando estos temas. Ya las va a atravesar en su cuerpo”.

El teatro de mujeres con perspectiva de género y que se autoreconoce como feminista, se estudia como propuesta crítica al orden sociosimbólico patriarcal y/o a la cultura androcéntrica, enfocándose en 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 (Castro, 2007). En uno de los libros que ha escrito Pilar sobre la trayectoria de *La Máscara*, describe que en este teatro, la exploración del enfoque de género ha enriquecido inquietudes que mujeres han tenido, por: (1) encontrar un lenguaje en el que pueden ser creadoras de sus propias imágenes, para “revelarse” y “rebelarse” frente a unos hábitos de “invisibilizarnos” como el *no sujeto* de la historia y de “imbecilizarnos” como irracionales. Y (2), hallar identidades históricas que devuelvan la dignidad no a una, sino a todas las mujeres, a través de “otro real”, de “otro imaginario” que parta de los vivires y sentires comunes en estos cuerpos femeninos y/o feminizados; de las sutilezas de la cotidianidad (Restrepo, 1998).

La dramaturgia de género en el contexto histórico y político colombiano empieza a gestarse en las últimas dos décadas del siglo a la sombra del Nuevo Teatro Colombiano (NTC). Esta, por su relación con lo femenino, nombra temas y contenidos considerados menores y de carácter privado para el teatro clásico y tradicional, que hasta 1960-70 mandó la parada en el país. Un ambiente “cultural señorial” el de entonces, como dijo Pilar refiriéndose no solo a lo enraizado del capital cultural (todavía decimonónico) de las élites nacionales en una

¹²Refiriéndose no tanto al movimiento Me Too o Ni una menos, como sí a la tendencia de estas frases en redes sociales.

historicidad de masculinidad totalizante. También a la concepción que estos espectadores de dramaturgias europeas y norteamericanas (Mejía, 2019), tenían del teatro como actividad de ocio y de cultura folklórica.

Sin embargo, los temas que nombra tampoco cupieron dentro del NTC que, para los 70, empieza a gestarse desde corporalidades estudiantiles (con una tradición de lucha y vínculos con la clase obrera) y de clases medias, quizá menos conformistas y ampliamente liberalizadas (Mejía, 2019). El NTC buscaba autonomía política y cultural de la élite para crear/representar otra mirada sobre el país, su geografía y sus conflictos, nutriéndose de procesos de agitación histórica y social (Naranjo, 2015). A pesar de su intención por no esencializar la cultura bajo el lente de lo tradicional, y por reinterpretar y/o rechazar aspectos de la cultura que se basan en la devastación de la vida y de las minorías, este teatro no trataba las cotidianidades de las mujeres. Desde un movimiento cultural apoyado en lo popular, buscaba comunicar sobre Colombia en Latinoamérica, en el Caribe, África, Occidente, intentando que, “como escribió una vez Enrique¹³, *las raíces culturales no se ignoraran creyendo que en América Latina y El Caribe, la cultura bajó de los barcos y sigue bajando de los aviones*” (Restrepo, 1998, p.30).

Es con los influjos internacionales de mayo del 68, el movimiento hippie, y los movimientos feministas, que se levanta en las mujeres un sentimiento de reivindicar la diferencia de género.

“Nosotras empezamos con el movimiento feminista aquí en Cali, en los años 80”, me contaba Pilar. “Algunos grupos de mujeres, como Sí Mujer, nos llamaban para que les hiciéramos sketches los 25 de noviembre y/o los 8 de marzo. Después nos dedicamos a

¹³Enrique Buenaventura, considerado padre del NTC.

hacer teatro con perspectiva de género que, en ese tiempo, pues no era que una tuviera la conciencia de todo lo que eso significaba, pero empezamos con nuestra propia historia sobre el aborto y eso ya era imparables”.

Un tema las iba sumergiendo en otros: la pasividad, el silencio, guardarse virgen, la rivalidad entre mujeres.

“Arquetipos que las mujeres hemos incorporado y nos afectan. Todo eso hace que necesariamente la cultura entre a ser objeto de estudio, análisis y comprensión, desde la voz, la mirada y el cuerpo de las mujeres. No podíamos renunciar a hacer un teatro feminista”.

El género ha sido un constructor ubicuo y cultural que moldea y jerarquiza relaciones sociales entre los “sexos”, siendo significativo en la organización sociopolítica (Rodríguez, 2012; Segato, 2003, 2011). Actúa acondicionando o gobernando cuerpos, desde la intromisión de discursos públicos y nacionales en la relación privada de la persona que, por medio de actuaciones impuestas y reiteradas, termina por configurar mucho más de lo que parece (Butler, 1995; Fassin y Memmi, 2004 en Viveros, 2004). Y esto, que es bastante naturalizado, crea e instauro mandatos de género; imágenes esencializadas o de “deber ser” de gestos, posturas y conductas sobre los mismos cuerpos y entonces sobre las posibilidades de acción ante las/os demás¹⁴. Así, las identidades se convierten en incuestionables siendo realmente construcciones de procesos históricos (Cumes, 2012). En efecto, como diría Foucault, nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder.

¹⁴En el sistema de género que hemos incorporado, desde un *ordenamiento occidental abismalmente jerárquico* (Martín-Barbero (2003) en Cabrera (2014)) lo masculino se tornó universal, o de representatividad general, y lo femenino se volvió resto (Segato, 2011).

Construir, entonces, un espacio performático 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, y de manera más situada en el suroccidente colombiano, las ha llevado a reconocer que el mundo que “nos han descrito” no es el mundo entero. Les ha posibilitado identificar la centralidad del cuerpo masculino, la escala universal/dominante de su perspectiva y desnaturalizar diferencias jerárquicas entre mujeres y hombres. Experimentando en colectivo, han percibido que el poder, la cultura, el teatro (y toda construcción social) han estado atravesados por una perspectiva de género masculinista o androcentrista.

Y es que el hacer teatral desde la diversidad de cuerpos, de voces y de miradas de las mujeres, va sonando distinto, va revelando otros lenguajes. Desde la pluralidad, otras imágenes se van formando sobre imaginarios sociales de los que (y para los que), somos objeto. Abordar el género corporal y estéticamente, se ha traducido en visibilizar las constricciones normativas de lo femenino y las formas de su interiorización. Y trabajarlo como categoría analítica, viene potenciando la capacidad de desnaturalizar lo femenino. “De irrationalizar así esta sujeción de las mujeres a espacios y normativas, y de hacerla ver como ficción reguladora de ciertos tiempos y geografías” (Castro, 2007, p.9). Esto, aunque bajo distintos sistemas de producción de verdad o regímenes de representación occidentales, como el mítico-religioso y/o el anatómico-científico (Hernández, 2018; Preciado, 2014), se haya venido posicionando como natural y entonces fijo, estático.

Sin embargo, como sugiere Castro (2007), la principal dificultad radica en cómo construir imágenes de sí mismas, cómo reconocerlas y hacerlas visibles cuando en el campo de lo representacional, el cuerpo femenino y/o feminizado encuentra las máscaras de aquellos

gestos, actuaciones, pensamientos, preocupaciones que, se ha dicho, hacen a una mujer. Es justo ahí cuando, para avanzar en la dificultad, se hace necesario cuestionar cómo es que incorporamos los significados ya prescritos de lo femenino.

Escenificaciones políticas y culturales

Aunque estamos acostumbradas/os a concebir el poder “como algo que ejerce presión sobre el sujeto desde afuera, algo que subordina y relega a un orden inferior” (Cumes, 2012, p.12), podemos, desde una mirada más compleja, entenderlo como

“algo que también forma al sujeto, que le proporciona la misma condición de su existencia y la trayectoria de su deseo. Entonces, el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también de manera muy marcada, es algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos” (Cumes, 2012, p.12).

Hacerlo es una forma de re-entendernos a nosotras/os mismas/os y de re-definir el campo de interacción cultural, social y política. Esto, en tanto identificamos que aunque los “discursos o arreglos sociosimbólicos”, como los caracteriza Liliana, están atravesados por injusticias recibidas (que performan nuestros cuerpos y relacionamientos en torno a un orden político), también lo están por apuestas que los cuerpos van tejiendo para emanciparse, o no, de ellas, sin, en todo caso, liberarse definitivamente de ciertas desigualdades, violencias y nuevas sujeciones (Quintana, 2020).

Reconocer que los cuerpos femeninos y/o feminizados también in-corporamos y reproducimos las estructuras (androcéntricas) históricas del orden masculino como esquemas inconscientes y conscientes de percepción y de apreciación, nos fuerza a dar el siguiente

paso: comprender los cuerpos como organismos histórica y geográficamente situados. Así, la construcción de imágenes contextuales de sí mismas/os es la primera de las formas en la que, desde la perspectiva de género, la experimentación teatral resulta en un vehículo para abordar VBG inscritas en cuerpos femeninos y/o feminizados.

Lejos de ser actividad, esta construcción empezó a ser proceso en el *Laboratorio*. En mi caso, empezó al darme cuenta, por medio de movimientos y posturas, lo poco que me he complejizado y situado corporalmente a través del hacer, de la acción. Aunque, a lo largo de cuatro años, la antropología me ha permitido devolver la mirada hacia mí, pensando la diferencia críticamente y entendiéndome situada en el mundo (al reconocerse mujer, caleña, negra, pero blanqueada en algunos escenarios por el tono no tan oscuro de mi piel y por mis privilegios de clase media), he estado más bien fija, rutinaria en torno a la teoría.

En campo, en cambio, la experimentación teatral-corporal me permitió una comprensión más cercana y en tanto, lúcida y digerible de lo que en palabras resulta una obviedad, pero mi cuerpo no había tramitado¹⁵: el mundo entero, configurado en torno a cuerpos, es un campo en disputa (por todos ellos); una realidad relativa, mutable, performada y performadora, es decir, un conjunto de escenificaciones culturales plenamente históricas (Pedraza Gómez, 2006). Precisamente, las dinámicas que fueron constituyendo el trabajo de campo en torno al *Laboratorio*, a *Un Violador en el camino/El violador eres tú*, *Madre ya regreso*, *La Pajarera*, me iban problematizando lo corporal y lo in-corporado, y desestabilizando el imaginario de

¹⁵Justamente, al tiempo que estamos acostumbradas/os a percibir la cultura como estática, unificada y armoniosa, y a apreciarla desde el cuidado y el rescate, solemos vincular la política con una noción moral de decadencia que quizás permita entrever algo del andamiaje administrativo, y entonces de la burocracia, el clientelismo y la corrupción estatal, pero poco del asunto político: poco de la lucha sobre la formación misma de las/os sujetos, de la complejidad de la concentración-distribución del poder a través de mecanismos “sutiles” o naturalizados y por tanto, poco de los procesos culturales de construcción de significados (Bolívar, 2018). Nuestra forma de mirar, fijada, invisibiliza la interrelación.

las identidades al evidenciarlas performáticas; simultáneamente reales y construidas desde la reproducción de discursos culturales que las mantienen como unidad discreta (Taylor, s.f).

El *Laboratorio*, que cada año es un espacio más para investigar, explorar, tratar y denunciar VBG, en 2020 indagó el feminicidio, entendiéndolo como la muerte violenta de mujeres por razones de género. Y, en ese sentido, como la expresión última de un continuum de VBG que ocurre cuando condiciones históricas generan prácticas sociales agresivas y hostiles que atentan contra la integridad, salud, desarrollo, libertades y vida de las mujeres (Incháustegui, 2014; Russell, Harmes, Lagarde, Vega, 2006; Salvatierra, 2007). El abordaje, como decían Pilar y Nasly¹⁶, se pensó “desde la estructura simbólica de nuestras sociedades latinoamericanas, porque es ahí donde se sustentan y nutren nuestras conductas y nuestros actos”. Y a partir de ello, giró en torno a la deconstrucción de ficciones políticas, al trasladar los discursos culturales-simbólicos del mundo de las esencias al de la construcción cultural en el que no están en inercia, ni son estatua, ni museo; están vivos (inmersos inherentemente en conflictos sociales, culturales y políticos) y, en tanto, útiles: abiertos, como decía María Emma Wills sobre la historia (Antropología Universidad Icesi, 2021)¹⁷.

Advertir que estos discursos, a partir de luchas y/o negociaciones cotidianas en torno a proyectos ideológicos de distribución de poder, gestan gramáticas corporales y, consecuentemente, maneras en que las personas se saben percibidas, se interpretan y experimentan a sí mismas, es entender lo performativo de lo sociocultural. Es percatarse de la in-corporación de capitales culturales y simbólicos en las identidades individuales y colectivas, a través de un conjunto de convicciones, fidelidades y solidaridades que desde los

¹⁶Directora escénica del *Laboratorio*.

¹⁷En “Monumentos, memoria y espacio público”, un aula abierta organizada por el Programa de Antropología de la Universidad Icesi el 19 mayo de 2021.

habitus y las mitologías que los acompañan (Millán, 2013) en los discursos de unidad y diferencia (Arias, 2005), configuran estratégicamente las complejas relaciones de raza, género, clase, ubicación geopolítica, edad.

Por ejemplo, en los países occidentales y occidentalizados la experiencia de ser mujer u hombre suele presentarse como singular y universalizable en tanto se habla de anatomías binarias y se determina, cotidianamente y a grandes rasgos, las biografías que pueden partir de cada una. En el caso de la(s) mujer(es), la concepción las esencializa y fija “como objeto de altar del patriarcado cuyo cuerpo siempre ha sido materia de decisión para el poder político”, tal como lo dijo Blanca, modulado históricamente por un conjunto de instituciones masculinizadas: familia, iglesia, ciencia, gobierno¹⁸, basadas todas en la primera de las ficciones políticas vivas que inventa Occidente y que remite a que el cuerpo del hombre y su masculinidad, son los lugares de encarnación del poder soberano (Preciado, 2014).

Lo peligroso ha sido que, entre una y otra cotidianidad, estas ficciones se instauran como verdades en cuerpos de distintas generaciones: “Los signos encontrados por la mirada europea en los cuerpos de los nativos se convirtieron en un ingrediente básico de la concepción moderna acerca de los seres humanos” (Pedraza, 2009, p.162). En leyes, normas y valores, una estructura arbitraria como el género y/o la raza, se presenta como estable y

¹⁸Distintos sistemas de producción de la verdad o regímenes de representación occidentales, a lo largo del tiempo, han reproducido y legitimado modos variados de opresión hacia las mujeres. Desde el mítico-religioso, la posición del cuerpo femenino ha tendido a ser la del cuerpo pecador: dominada por el instinto y la afectividad, ajena a la razón (en la Edad Media, sobretodo, se las tachaba de herejes o brujas); desde el anatómico-científico, llegó a pensarse la mujer - hasta los siglos XVII y XVIII - como un cuerpo subalterno, una deformación de la anatomía masculina; desde el sistema de parentesco patrilineal se ha entendido que el padre es aquel que tiene derecho de vida y muerte sobre su mujer e hijas, y que los hombres, empezando por el patriarca, tienen control sobre la sexualidad de las mujeres de la familia (Hernández, 2018).

neutra, simulando no poder ser de otra manera (García Canclini, 1990). A través de una escenificación cultural, todo acto de instituir simula naturalidad.

Producto, entonces, de esa mirada y de esas instituciones “los cuerpos han sido teatros, escenarios, territorios [mapeados]”, como expresaba Raquel, “porque en ellos se ha actuado, se ha representado el control y la dominación”. En efecto, parece ser constitutivo de la Modernidad que el cuerpo de las mujeres se mapee y anexe como objeto/territorio de conquista, alejándonos de nuestra dueñidad/apropiación sobre ellos y sus prolongaciones: la sexualidad, los procesos reproductivos, los pensamientos e imágenes de nosotras mismas, nuestras libertades, civilización y estatus político, nuestra autonomía. Para nuestra fortuna, el mapa no es el territorio.

“¿Cómo se justifica que a nosotras nos tengan de menos?” decía Tomasa en un ejercicio de improvisación. “Se nos caracteriza de estar al borde de todo lo que socializan como malo: las mujeres somos las perversas, las seductoras, las que los engañamos, las manipuladoras, las brujas, las suegras... y entonces no solo nos arrebatan el derecho a una cosa y a la otra, también se convencen de que somos las que provocamos que nos violenten. Y si usted no cree las razones políticas [como las de los anteriores párrafos], entonces vaya a ver los números”. “Las cifras sin resolver y el silencio del Estado que se hace cómplice”, continuó Nidia.

En el Laboratorio, quince mujeres, incluyendo a las directoras, nos acercamos a asesinatos cometidos: en el siglo pasado, hace diez años, en cuarentena, contra lideresas indígenas, monjas, mujeres migrantes, afrocolombianas, adultas mayores, mujeres trans, adolescentes,

madres solteras y niñas, por el hecho de ser mujeres¹⁹. Y en ese acercamiento emergió una sensación colectiva:

“El teatro aterrera aun cuando la vida misma es un gran teatro; estamos leyendo casos de feminicidios. Cuarenta historias de feminicidios, entre muchísimas más, en dos meses de cuarentena²⁰. Por favor, es un horror. Tenemos, como sociedad, que hablarlo.

Ser conscientes de lo que pasa”,

decía Alma articulando indirectamente los sentimientos de nosotras, sus compañeras de Laboratorio. De manera paralela, yo volvía a un fragmento de la propuesta escénica de la *Pajarera* ([ver anexo 2](#)) :

1, 2, 3, 4, Alma Chavarria Farel: violada y asesinada a puñaladas. Tenía 13 años. 5, 6, 7, 8, 9, 10 Esmeralda Herrera Monreal, 15 años, empleada doméstica. 11,12,13,14, 15, 16 Laura Berenice Ramos 17 años, estudiante y camarera. 17, 18, 19, 20 Claudia Iveth González, 20 años, trabajaba en una maquiladora. 21, 22, 23 Luego de ser secuestradas fueron encontrados sus cuerpos sin vida en un campo de algodón...24, 25, 26, chicas humildes 27, 28 todas ellas de piel morena, delgadas, de pelo negro. 29, 30...Tres mil mujeres. Tres mil muertes y ningún responsable²¹.

¹⁹Es decir, asesinatos motivados por disonancias cognitivas producidas cuando comportamientos de mujeres, no siguen el imaginario colectivo/estereotipo de lo que debe ser y/o hacer cualquier mujer, por el hecho de ser mujer. Es decir, cuando no se vinculan a la concepción de identidad femenina determinada que se presupone de todas las mujeres.

²⁰Durante agosto de 2020, a través de medios, fundaciones y redes independientes de mujeres, conté 24 feminicidios, 30 en los 30 días de septiembre. En octubre, 25. Al menos 227 mujeres fueron víctimas de feminicidio durante el 2020 en el país. Los primeros seis días del año 2021, ya eran nueve. Son cifras, datos duros a la vez inciertos y limitados: hay subregistro, desarticulación institucional, hace falta que la estadística se construya desde el enfoque diferencial de género,...

²¹Fragmento de texto compartido por el Colectivo Teatral Mujeres de Fuego, creadoras y desarrolladoras de la obra.

Y aunque empezamos considerando por qué el Estado y sus leyes no responden al clamor de justicia de cuerpos femeninos y/o feminizados, tras encuentros de reflexión teórica²² resolvimos que nosotras mismas necesitamos desnaturalizar este horror de nuestra vida cotidiana, propendiendo por el acercamiento a nuestras corporalidades y, en paralelo, por la deconstrucción de imaginarios basados en la discriminación y la sujeción de las mujeres. Como sociedad, decíamos, necesitamos visibilizar el carácter violento de las relaciones de género, así como la privatización de las VBG que, desde la imaginación colectiva, se han relegado a lo íntimo.

En este grupo de quince, todas compartíamos estudios en humanidades o ciencias sociales²³, al igual que experiencias directas de VBG. Claro, unas más violentas que otras. “Cuando me hicieron la entrevista, me di cuenta de que era mi tema. Le tuve mucho miedo a morir en sus manos”, nos contó Melisa a pocos encuentros de finalizar el Laboratorio. Margarita también nos compartió que al ser formada en un lugar muy católico pensaba que tenía que vivir con ese Barba Azul para siempre, “porque no era bueno separarme, porque sin importar mis motivos, nadie iba a estar de acuerdo. Ni mi madre, ni mi abuela”. Inmediatamente a mi mente llegaron las imágenes de tantísimas mujeres con el mismo miedo. A mi mente y a mi cuerpo, porque, atenta a percibir todo lo que pasa por la corporalidad (tanto individual como colectiva) al abordar las VBG y específicamente el feminicidio, durante el *Laboratorio* empecé a identificar las partes del cuerpo en las que solían tramitarse algunas emociones. Esa sensación de horror, seca y fría, por lo general llegaba al estómago.

²²Que también se acercaron a lo que expresa La Pajarera en el fragmento: “y todos nos vamos volviendo asesinos, con la indiferencia, con el triste modo en cual las juzgamos, gente de tercera, carne de desierto, solo son mujeres, una nota roja, viento pasajero, que a nadie le importa”.

²³Psicología, trabajo social, literatura, derecho, artes escénicas, comunicación social, antropología, ciencia política.

Fue así como nos empezamos a dar cuenta de nuestras propias experiencias de VBG, en la medida en que los encuentros superaban la teoría sobre el tema y se inmergían más en el conocernos desde las historias que a nuestras corporalidades atraviesan²⁴. A ese mismo ritmo, o al menos semejante, yo empezaba a darme cuenta de que las retenciones/memorias corporales y la experimentación colectiva, sin miras a respuestas sólidas ni a salidas seguras, nos iban conduciendo a todas a diferentes discursos *en y de* nosotras mismas, que toleran VBG; discursos que se han arraigado en nuestras conciencias y cuerpos a través de posturas, posicionamientos a lo largo de la vida.

Decía el folleto" del *Laboratorio*, que “esta cruda realidad nos obliga a repensarla esbozando una mirada crítica en escena, que nos ayude a re-construir una ética para la vida, en la que el cuerpo de las mujeres no sea más el objeto de la sevicia y la deshumanización patriarcal y por el contrario, pueda autopertenecerse, reapropiarse y autogestionarse”. Nosotras, en nuestras casas, buscábamos cómo mover los cuerpos en colectivo, y/pero de manera remota. A veces los ejercicios e improvisaciones no nos demandaban mucho corporalmente, pero energéticamente volvíamos a memorias corporales, espacios, gestos, objetos, miedos. “Miedos que se heredan” ampliaba Liliana con su tronco recogido, y, miedos que con solo nombrar una palabra/expresión, emergían.

Las experimentaciones en el Laboratorio, me mostraron eso: la potencia de la palabra para provocar en cada cuerpo reacciones/posturas de temor, contención, tristeza o de fuerza, esperanza, confusión. Sentirlo en mí no fue tan intenso como en otras; muchas de ellas han sufrido fuertes VBG y de manera repetitiva. Ni siquiera la edad era un factor, con muchas

²⁴Como dice Quintana (2020), cuando recurrimos a la cartografía corporal, aparecen fragmentos de existencia estáticos y eternos; las heridas, marcas, recuerdos, lugares espacios, saberes, haceres. Es decir, la memoria; sus marcas corporales y traumas psicosociales (Veena 2009).

soy contemporánea. *Hijos, golpe, cama, puerta, silencio, rincón, pantalón, bus, cocina, cuarto, grande, bravo, hábil* fueron palabras que provocaron narrativas corporales (como apagar la cámara en Zoom, rascarse la cabeza, apretar las manos, encoger los hombros, arrugar la frente, no parar de hablar, o no querer hacerlo...) en las que recogían VBG que habían sufrido.

Tomasa, por ejemplo, especificando en la violencia sexual y feminicida, decía que

“necesitamos trabajarla desde una mirada feminista para entender que las personas feminicidas no es que estén alejadas de la civilización ni de la razón, ni que sean desviados individuales, enfermos mentales o que tengan anomalías sociales que las dejen fuera de un horizonte de humanidad común”.

Se trata, en cambio, de expresiones sobre algo aprendido, ritualizado; parte de la sustancia simbólica colectiva de la sociedad. Lo que se oculta a la mirada pública no es la cruel brutalidad del acto, sino “precisamente el carácter ritualístico y cultural de una costumbre simbólica” (Zizek en Valencia, 2019, p.63); las expresiones en que esta estructura simbólica y profunda, organiza nuestros actos (Segato, 2013); el hecho que el agresor y la colectividad puedan entenderse al compartir tanto la imagen de género esencializada, como el mecanismo de mirar fijo.

De ahí²⁵ la dificultad, como hablábamos en el *Laboratorio*, de desmontar las VBG; de esa misma estructura de escenarios/relacionamientos que hoy corporizamos nosotras/os (y que, en tanto, nos forman), preservando lógicas de privilegios y diferencias reconocidas con la Modernidad y su conquista de los territorios latinoamericanos (Hernández, 2018;

²⁵De la escenificación cultural detrás del acto político de instituir.

Pedraza, 2012), hoy nacionales. Ahí se blindan, se vuelven indestructibles bajo el performance de género en el que, siguiendo con la idea del apartado anterior, “el Estado entrega con una mano lo que ya retiró con la otra” (Segato, 2011, p.26). Porque aunque para el análisis social, las organizaciones, las leyes y/o las ciudades, abrigan cada vez más a comunidades y/o poblaciones marginalizadas, esto se hace bajo una mirada fijada que asocia lo construido (como el género y la raza) con convicciones simbólicas infundidas y casi que con lo natural o el deber ser.

Como bien dijo Liliana en la construcción de una dramatización (y como iniciaba evidenciando el apartado anterior)

“existen muchos documentos y tratados en favor de los derechos de las mujeres y, sin embargo, seguimos agenciando con nuestros cuerpos una democracia feminicida”.

Cuerpos como territorios inacabados de exposición, indagación y producción

En el mundo las luchas son corporales; los cuerpos luchan en contra de las sujeciones al alterar y al transformar la posición que ocupan en un universo sensible. Entonces hay política. Hay política porque existen corporalidades que problematizan los criterios simbólicos que las hacen ocupar un lugar determinado en el orden social, como el de una entidad homogénea/única de género, aún cuando no hay una identidad homogénea de mujer o de varón. Lo relevante está en que algunas/os, aún reproduciéndolas, luchan en contra de la subordinación desde formas específicas y diferenciales.

La lucha que, reconozco, viene acarreado el *Laboratorio*, está en la experimentación performática-teatral con enfoque de género, en la que el cuerpo, que no desaparece y que está

todo el tiempo en escena, deja esa imagen de *constante* para asumirse y entenderse variable. De ahí que las experiencias de ser mujeres se reconozcan atravesadas por distintos ensamblajes (culturales, simbólicos, sociales, políticos, psicológicos, etc) que, incluso, pueden encontrarse y/o repetirse en diversas geografías e identificarse mediante opresiones y luchas semejantes. Y de ahí que la intención (mental y corporal) sea la transgresión de esa constante, de esa entidad homogénea, desde la torsión.

Por ello, en el *Laboratorio* la pesquisa escénica se basó en la idea del cuerpo como territorio de exposición, indagación y producción. *Cuerpo con carne y piel*, se leía en el folleto ([ver anexo 3](#)). El llamado fue a *actuar* (de acción y de representación) para desnaturalizar el horror del feminicidio y de las demás VBG, de nuestra vida cotidiana; para acercarnos a nuestros cuerpos como nuestros primeros territorios/escenarios, planteando el asunto de manera directa desde cotidianidades, objetos y actos. Empezar la realización dificultosa de subirlo a lo performático como el vehículo que aborda y, entonces, a movimientos en distintos tiempos, posturas y actitudes a través de los cuales contar, potenciaba la distorsión; la adquisición de posiciones distintas a las que (nos) habituamos, re-presentando recorridos que las VBG han hecho en nuestros cuerpos y los efectos que en nosotras causan (en la cabeza y en el estado psicológico; en la boca/ mandíbula y en la libertad de expresión, en el vientre y en nuestra capacidad, o no, de crear vida, en las piernas, ...):

En la vereda, cuando una mujer es maltratada por su pareja, la más próxima hace un clamor que se va yendo de casa en casa, diciéndole a ella que no está sola, que todas estamos y estaremos con ella. No es algo concreto: es un grito en oaaaa, grave que nos deja a todas con un sabor amargo en el cuerpo, porque sabemos que en este instante hay una mujer que está siendo agredida” nos compartió Margarita en palabras,

mientras sus manos que pasaron de la boca, a los cachetes y a sus hombros, narraban ansiosamente con su voz.

Como esta, varias exploraciones nos evidenciaban a las participantes del *Laboratorio* que un cuerpo siempre puede actuar como no se espera de él: por fuera de las posiciones de enunciación que, bajo distintos mandatos, habrían de serle propias. Al tiempo, hacían visible las distintas luchas/resistencias que cada una hace, de manera cotidiana, y que pueden no parecer tan coherentes, ni tan concretas para otras/os. Hacerlo explícito fue interesante porque dio partida a que habláramos sobre cómo, cuando se es sujeta/o de violencia, suele reinar el silencio producto de la confusión y/o subestimación del acto violento. Pero fue más interesante aún, darnos cuenta a través de las exploraciones que cada una hacía, de que el silencio, como arquetipo femenino, no es sinónimo de pasividad.

En varias partituras corporales, salía a flote poblado de voces, movimientos y extensiones. Tomaba las caras de nuestros miedos e inseguridades (de ser juzgadas, humilladas, vencidas, sentirnos merecedoras de tratos violentos). Como explica Quintana (2020), la transformación del silencio a lenguaje y acción es un acto de revelación que siempre parece estar lleno de peligro y, en esa misma medida, estoy segura, es un acto que evidencia ingenios, en este caso, femeninos²⁶. “Una postura inusual la que tomaron los silencios”, escribía en mis notas, mientras veía y sentía lo que representábamos. “He ahí la importancia de los lenguajes estéticos y el peligro de no concebirlos (porque puede ser que la voz no cuente, pero el cuerpo sí)”.

²⁶No porque corresponda naturalmente a los cuerpos femeninos y/o feminizados, sino porque se desarrolla a partir de los andares y las experiencias que vivimos.

De igual forma, estas exploraciones teatrales y partituras corporales que trabajaron sobre nuestras subjetividades a partir de las imágenes colectivas y heredadas que tenemos de nosotras mismas (cuidadoras, brujas, putas, delicadas, monjas, histéricas, locas,...), evidenciaron cómo tiende a forzarse el lenguaje, la palabra y la representación, para decir aquello a lo que la colectividad no le da nombre: las silenciadas y subestimadas relaciones culturales y políticas de las VBG. De ahí que etnografiar(nos) desde la imagen y el foro, de manera remota, sobre todo al comienzo me representara un esfuerzo por interpretar y asociar estos silencios, gritos, posturas y gestos en cada uno de los espacios de confinamiento desde los que cada una participaba, y que podían ser contenedores de experiencias de violencias. Un esfuerzo por interpretar imágenes en movimiento que podían estar siendo, o no, actos de transgresión, desde el cuerpo como un medio que cuestiona, que pregunta, que exige.

Así, entre un encuentro y otro empezamos a movernos desde y alrededor de gestos y/o posturas feministas en el teatro, que se caracterizan por entrar en la cualidad del movimiento, enfatizar la intención, y en últimas, atravesar el verbo con el cuerpo; atravesar muchos lugares silenciados o en silencio, como decía Susana Uribe²⁷ alguna vez. “Yo pude observar y sentir algo de cómo se mueve el feminismo en cada una de ustedes”, me contaba Nasly en la entrevista, haciéndome volver a la trayectoria del teatro como expresión artística motivada por la búsqueda de la representación, que, sin embargo, en la historia ha tendido a girar alrededor de la masculinidad. Esto, desde su tendencia a ignorar la representación femenina y sobre todo, a subvalorar nuestras capacidades de creación/dirección al concebirnos únicamente como objeto de inspiración, como musas.

²⁷Directora de La Máscara.

En las marchas y performances callejeros también tomábamos posturas en torno a resistencias, mientras los minutos se dilataban en sí mismos. En *Madre ya regreso*, el performance les implicaba poner el cuerpo en lugares que han resultado representativos de las violencias sufridas no solo por los cuerpos heridos y/o muertos de las/os jóvenes ahí encontradas/os ([ver anexo 4](#)), también por los de aquellos/as que los siguen circundando y/o habitando: “es un asunto de las violencias históricas, de las exclusiones y de la asignación de lugares en la sociedad a unos cuerpos”, enfatizaba en su reflexión, Cindy. Las posturas sobre el piso en las que los cuerpos estaban quietos, pero no necesariamente en silencio, parecían ser la oportunidad de ser afectados por ese espacio/territorio y de afectarlo recíprocamente, para construir, como contaba Cindy, memoria de un acontecimiento que contrario a ser novedad, viene haciendo historia.

Esto de tramitar posturas y miradas distintas, y entonces de empezar en el proceso de construir imágenes de una/o misma/o, durante el *Laboratorio* consistió también en dejar de entender los feminicidios como casos/cifras repetitivas y normalizadas, para abordarlos como historias. Para ir en contra de la recepción anestesiada de las imágenes de violencia contra los cuerpos femeninos y/o feminizados, que responde a modos de percepción hegemónicos/dominantes. Nidia, por ejemplo, nos contaba que ya había visto algunas noticias de estos feminicidios, “de hecho conocía a una de las mujeres asesinadas, pero no la había visto con esta mirada que nos permite este espacio. Corporizarlo trajo muchos sentimientos”. Mensaje que curiosamente, también le escuché a un señor del público al finalizar *La Pajarera*. Él opinaba de manera convencida sobre cómo, para cambiar las relaciones cotidianas que se configuran desde y con el machismo, se necesita del cuerpo que muestra, que pone en evidencia. Que escenifica performando, digo yo. Del cuerpo que ensaya, que

transforma la acción. Lo necesita porque es un proceso de transformar in-corporaciones naturalizadas²⁸.

Desengancharnos, entonces, de frases, movimientos, gestos y posicionamientos desde los que expresamos siempre, significó construir partituras corporales relacionadas con las historias de feminicidios de algunas mujeres (desde las partes del cuerpo que han sido violentadas en nosotras y que fueron violentadas en ellas) que, por supuesto, nos condujo a experiencias propias de VBG ([ver anexo 5](#)). Como bien lo dice Citro (2018), la exploración corporal y creativa contribuyó, “a activar memorias soterradas de la propia biografía, así como a deconstruir naturalizaciones sedimentadas por los habitus, propiciando una reflexividad corporizada” (p.3) sobre algunas de esas experiencias que, hasta entonces, habían permanecido invisibilizadas u olvidadas.

Eso mismo, hizo que se tratara de exploraciones tan desgastantes como potentes, que incrementaron el relacionamiento con nuestras corporalidades, visibilizando imágenes propias y desarrollando, además de manera minuciosa, una mayor sensibilidad hacia formas de desigualdad y/o violencia que seguíamos viviendo. Desde los tonos, las quebradas de voz, los lugares, los silencios, me iba percatando de ello. Como después lo explicitaba Blanca, “las cosas que nos pasan, muchas veces son de un horror terrible de explicar en palabras” y entonces son otras las expresiones que comunican.

Y aunque para muchas de nosotras en el *Laboratorio*, como decía María, “el arte suena cuando no sabemos encontrarnos en el mundo de la razón”, distanciarnos un poco de la racionalidad y los habitus, no nos resultó tan fácil ni inmediato. Intentar ir más allá de los

²⁸Ahora, este proceso de experimentación también me ha revelado cómo el hacerse a un cuerpo capaz de entender problemáticas de género entramadas en lo político, lo económico, lo religioso y lo científico, es un proceso, distinto para cada quien, justamente por la forma en que cada una/o ha interiorizado la mirada occidental, las reglas de juego, naturalizándolas, volviéndolas propias.

límites, de las normatividades in-corporadas era una tarea, además difícil de abordar y de mantener. Nasly, por ejemplo, buscaba en nosotras exploraciones simbólicas que evocaran sensaciones y entonces movimientos espontáneos desde ese no entender. Exploraciones dentro del desconocimiento, por fuera de la certeza, que revelaran lo contenido:

“Que Catalina esté en ese mismo agite que narra su voz, en ese mismo cansancio. Cuando entrés en el cansancio es que va a salir lo que más buscás enunciar, Cata. Ahí empieza a emerger lo corporal” ([ver anexo 6](#)), me dijo mientras yo intentaba representar resistencias, desde mi experiencia, a actos de violencia sexual que cometieron contra Desireé, una adolescente, italiana, drogada, después violada y asesinada. “Acto tras acto es que el movimiento empieza a cargarse de sentido”.

Para todas el cuerpo estaba siendo un espacio, un lugar de enunciación, un vehículo de narración a veces desde movimientos sutiles, a veces repetitivos, cíclicos ([ver anexo 7](#)). O abruptos y secos. Las imágenes, en movimiento, que creamos durante horas y horas de indagación, fueron muchas: directas, a veces crudas, grotescas, dolorosas, y desde luego interesantes también por los logros escénicos que alcanzábamos a partir de los objetos y espacios en los que nos encontrábamos, y que entonces podían significarnos mucho más, en tanto íntimos, propios, extensiones de nuestras historias ([ver anexo 8](#)). No valía el juzgarse, ni autocensurarse. La consigna era improvisar para ver qué sucedía, qué sensaciones evocábamos y cómo las traía a colación el cuerpo. El cuerpo vuelto escritura que, como decía Luz “tocaba formas de tramitar preguntas, culpas y también un dolor de sociedad”.

“Si surge en algún momento una expresión que les genere esa violencia que ya sucedió, puede salir”, nos decía Isabel²⁹. Y entonces escuchamos el, “No pude gritar, me quedé muda.

²⁹Invitada especial por las directoras del Laboratorio, también actriz de La Máscara.

Mi búsqueda es mi grito. Y es el grito de todas” Mariana. “Usted no se manda sola” gritó después Pamela, aludiendo a una situación en la que sintió la violencia presente, desde una intención de dominio/poder sobre su cuerpo. “Siempre provocas que te pegue” decía Melisa en tono alto, incorporando acciones más cotidianas. “Si no hay un hijo no hay nada” Diana. “Pero si a ti te gusta” Tomasa. “Tú eres solo para mí” Alma. “Mira cómo te pego” Nidia. “Te voy a matar, pendeja de mierdaaa” María. “¿A quién estás mirando?!”. “Porque es más bonita que tú” Blanca. “Es que no me dejas otra opción” Liliana. “Quiero comerme esa cuquita” Margarita. “¿Para qué me provocás?”. “¿Por qué eres tan risueña?!”Catalina.

Cada acto revelaba algo. A veces, incluso, un acto nuevo dejaba atrás la hechura pasada y la cuestionaba, la transformaba, o a veces simplemente la reemplazaba. Así íbamos corporizando y haciendo más real, más presente, la pregunta sobre cómo reconocer, visibilizar y/o construir imágenes de nosotras mismas, siendo ya más conscientes de que nuestros cuerpos siempre han sido performados. Nidia y Melisa decían que todo esto de lo performativo y lo performático en el marco de VBG se trata de reconocer

“en qué o en dónde estoy viendo esto y qué otras cosas se conjugan para que yo permita y aguante [distintas formas de VBG], porque es toda una condición estructural que potencia que esto sea así, y que de pronto a diario no vemos”.

Se trata también de reconocer el cuerpo-territorio y poder trabajar sobre las partes-lugares que nos hacen sentir miedo, dolor, rabia, inseguridad, y, sobre aquellos en los que nace el grito, la rebeldía, la lucha, atentas siempre a cómo se expresa esa creación; a cómo abordamos y movilizamos.

Discutíamos todas, al final del *Laboratorio*, sobre cómo el entender la violencia en colectivo a través de imágenes corporales, desglosadas y sucesivas, nos permite identificar puntos en común que nos ayudan a tomar estrategias de vida, de lucha³⁰, en la medida de lo posible. Ver, en otros gestos, posiciones, posturas y en otras voces, toda esta problemática que nos ha marcado como mujeres, muy posiblemente nos lleve a encontrar junto con otras corporalidades, esta necesidad de indagar, visibilizar nuestra historia y nuestra realidad, de materializar esas necesidades de espacios, de diálogos:

“el sistema, también, nos ha metido la culpa para nosotras no resolver. Así te sepas toda la academia, milites donde tú quieras, vayas a todas las marchas, comprender es un proceso. ¿Y cuándo empieza? cuando trabajamos la violencia, cuando miramos hacia atrás, porque esto es genealógico. Por eso es que yo digo que a mí el feminismo y el teatro me salvaron la vida porque juntarnos en torno al cuerpo implica que expresemos, y expresando empecé a volver a mí misma; me empecé a reconocer” - Melisa.

El *Laboratorio*, entonces, que Nasly describe como retazos de colchas (de historias de vida con encuentros y desencuentros en torno a las VBG) y que de varias maneras va hilando, enfatiza el teatro y el género como hechos sociales; como procesos. “Finalmente esa es la naturaleza del *Laboratorio*, es un trabajo inacabado”, decía, en el que se generan flujos, se trastocan las imágenes e imaginarios, se abre la cognición, se reivindica el proceso y el quién, dónde y por qué lo realiza, y se transmiten sentimientos, inmersos en el complejo entramado de las violencias.

³⁰Liliana: “no sacrificó mi deseo”, Melisa: “nunca más sacrificaré mi voz”, Raquel: “no sacrificó ni mi alegría ni mi tiempo”, Blanca: “no estoy dispuesta a sacrificar la aceptación que he logrado hacia mí misma”, Tomasa: “no negocio el control sobre mi cuerpo”.

“Una no alcanza a hacer mucho y de eso se trata. Tampoco es que nosotras tengamos respuesta a todo. Precisamente por eso el término *Laboratorio*, por la búsqueda, la experimentación. Nosotras hacemos un planteamiento y también vamos, con todas, investigando, aprendiendo. No sabemos a dónde vamos a llegar, pero el cuerpo nos ayuda a crear posibilidades. Al menos posibilidades desde la construcción de vínculos colectivos [refiriéndose también a vínculos con nuestros propios cuerpos], empáticos y abiertos al aprendizaje, en un contexto en el que la sociedad le está tirando a que veamos la importancia de las cosas y no de los vínculos”, me expresaba Pilar ([ver anexo 9](#)).

Es justo eso, el arte nos enseña a demorarnos dejándonos explorar algo que vale por sí mismo, como dice Zuleta (1986); poniéndonos en cuestión, hablando de nosotras/os mismas/os y permitiéndonos volver a lo (in)acabado. Tal como finalizó Tomasa uno de nuestros encuentros, finalizo yo este apartado: “desde la urgencia de que no sigan repitiéndose [los feminicidios], nos juntamos a explorar [el entramado simbólico y sus violencias]”.

Consideraciones finales

El trayecto corporal de esta etnografía me ha permitido acercarme, vívidamente, a lo político de los cuerpos desde procesos de subjetivación y enunciación en los que a través de lo performático (como metodología y como objeto de estudio), se hacen más cuestionables o contestables las (in)visibilidades de los repartos políticos y su conexión con criterios simbólicos y estéticos. En ese amplio sentido, he podido advertir la política no solo desde lo que se le hace al cuerpo sino también desde lo que el cuerpo hace (performa). Y, entonces, he llegado a reconocer en las distintas intervenciones performáticas (dirigidas a la escena pública de la calle, de la ciudad, del imaginario nacional, y al tiempo, dirigidas a la más

profunda “intimidad” de las corporalidades, sus imaginarios y significantes), la política vuelta cuerpo: un ensamblaje sutil pero constante en el que las mismas corporalidades, en nuestro relacionamiento, inscribimos criterios simbólicos, (re)asignándonos roles e identidades sociales.

Teatralización del patrimonio llama García Canclini (1990) a la artimaña de lo político, al esfuerzo del discurso³¹ por simular verdades absolutas: esencias fundantes en relación con las cuales, a criterio de algunos cuerpos, siempre deberíamos actuar/relacionarnos en tanto que, a través de criterios simbólicos de la diferencia y la desigualdad, estas verdades/esencias acarrearán la jerarquización de unos cuerpos a cargo y a favor de otros, produciendo sujeciones naturalizadas. Precisamente, los movimientos autobiográficos que surgieron de las indagaciones escénicas evidenciaban el trámite de la individualidad sobre el cuerpo social y colectivo, posibilitando distintas torsiones corporales en usos y ritmos del cuerpo y, entonces, alteraciones de las posiciones³² que solemos ocupar; reacomodaciones y reinterpretaciones de creencias, habitus, e in-corporaciones que, sin embargo, y esto es importante decirlo, no aseguraban (ni asegurarán) que esas perspectivas, movimientos y torsiones de emancipación, no terminen en nuevas sujeciones y repartos violentos.

Acercarse a comprender cómo es que hemos socializado y seguimos socializando para que las VBG no estén siendo casos aislados, cuáles han sido las imágenes o los imaginarios sociales de género desde las cuales hemos tejido vínculos y cómo nuestras corporalidades han aportado y/o resistido a ello, ha permitido reconocer las áreas de indeterminación,

³¹Aprovecho para resaltar la influencia de lo pos-estructural en esta investigación, desde la importancia que, reconozco, tienen las dinámicas de discurso y poder en la conducción de conductas (Foucault, 1976 en Pedraza, 2006), en la configuración de las realidades sociales y, por supuesto, en las formas de abordar las culturas, como suele precisar Arturo Escobar.

³²La noción de postura/posición, además de contener los haceres performáticos y teatrales desde los ordenamientos simbólicos, también se refiere a cómo las experiencias de vida permiten e impiden ciertos tipos de explicación.

ambigüedad, incertidumbre y manipulación, como dice Goffman (1981). Ha llevado a sentir que, paradójicamente, el cuerpo mismo que es material, denso, compacto, que da una sensación de fuerza, de ser invencible y que en ocasiones también se siente vulnerable y violentado, es tan moldeable como moldeador. Casi un contorno, una idea en práctica, en repetición, que va ubicándose y transmitiendo saber social, memoria, sentido de identidad, violencias, y entonces (dis)posiciones en las tramas de conductas colectivas de la sociedad, que favorecen a unas y a otras corporalidades.

Y este acercamiento corporal, que en el marco del *Laboratorio* terminó gestándose desde poéticas domésticas (a causa del confinamiento) y no desde el teatro como escenario, ha sido una de las exploraciones quizás teóricamente obvias pero corporalmente más complejas y significativas. Ha requerido de “sentimientos silenciados, argumentos estancados, vergüenzas que les ha costado emerger” (como describe una obra de *La Máscara*) y que nos han mostrado al género, no como estructura externa a nuestros cuerpos femeninos y/o feminizados que se nos impone por un sistema de dominación ajeno, sino como entramados de socializaciones encarnadas y/o recubiertas por nuestros propios cuerpos, corporalidades e identidades. He ahí, para mi curiosidad, el por qué los ejercicios/experimentaciones de creación teatral, ofrecidos por corporalidades formadas en el teatro, están siendo, cada vez más, buscados por personas no formadas en él: lo performático de la metodología, en tanto ejercicio político³³, devela lo performativo/construido del objeto de estudio. Es decir, desde la experimentación teatral, el género, las VBG y sus in-corporaciones dejan de percibirse naturales e incuestionables y en cambio se entienden construcciones socioculturales.

³³Es político porque se problematizan los criterios simbólicos que hacen ocupar un lugar determinado en el orden social, como dice Quintana (2020).

En campo, de hecho, se hizo claro el tan ignorado peso de lo corporal en el eje de la experiencia de la(s) persona(s). Fue a través de los haceres performáticos (que apelaban a manifestar comportamientos prolongados en el tiempo y espacio, más que manifestaciones efímeras e ineficaces), que surgieron posturas para desentramar la monumentalidad de las articulaciones locales, nacionales y globales de poder, y, evidenciarlas procesos y construcciones cotidianas y corporizadas. Así, en la medida en que en el *Laboratorio* reconocíamos que las violencias acumuladas en los cuerpos femeninos y/o feminizados son diversas e históricas³⁴, como diversos los matices desde las que se reproducen, construíamos esta demanda colectiva de revertir el sentido común que privatiza e invisibiliza toda VBG; de comprender el género no como una forma de relacionamiento privada o íntima, sino pública, política y de importancia colectiva; de impacto general en la historia de las colectividades.

Justamente, a lo largo de este trabajo investigativo se me hizo más claro, cómo las diversas corporalidades femeninas que dirigen las experimentaciones performáticas-teatrales acá mencionadas (*Madre ya regreso, La Pajarera, el Laboratorio*), buscan actuar colectivamente³⁵ para tramitar asuntos de carácter público, partiendo del supuesto de que las normas dan respuestas contradictorias y excluyentes (Buchely, 2015), y en tanto, presentando una visión de lo público mucho más compleja y heterogénea. Esta visión, que puede buscar una ampliación del derecho político de las mujeres, prioriza la provocación de un escenario distinto, de un giro en la forma de mirar y de asumir el cuerpo desde imaginarios sociales

³⁴La construcción del Estado-Nación también se ha dado históricamente a través de violencias (simbólicas, psicológicas, sexuales, económicas, patrimoniales, institucionales, laborales) contra los cuerpos femeninos y/o feminizados (Millán, 2013).

³⁵También puede resultar interesante considerar que muchos de los cambios que se demandan en el país, tienen un bloqueo en instancias nacionales. Quizás, por ahora, iniciativas municipales y/o regionales puedan estar proporcionando más maniobra.

relacionados con el género, que se alejen de la espectacularización de las violencias sobre los cuerpos como territorios de conquista y entonces de guerra.

De hecho, todo el contexto de estas experimentaciones performático-teatrales, da pie para llamar a escena al relato nacional colombiano que, a cargo de la masculinidad predominante y la racionalidad “blanca”, se ha erigido desde el discurso biológico de la diferencia sexual (Lugones, 2008) y racial (Quijano, 2004), develando claves estéticas coloniales, juegos de la mirada, exhibiciones y tecnologías visuales, violentas, sobre los cuerpos (Oyèronké Oyèwùmí, 2017 [1997]; Arias, 2005; Rodríguez, 2012). Hace falta, en efecto, complementar las profundas manifestaciones de estas experimentaciones, con una lectura de la política que exija pensarla mucho más allá de lo inmediato (que aquí, trato en algo) para entender la eficacia y la duración que ha tenido la política de los cuerpos en las configuraciones nacionales. Ser mujer u hombre en Colombia, por ejemplo, no ha sido en absoluto ajeno a la configuración colonial, violenta (Cumes, 2012). Y en ese sentido, leer las VBG debería partir de un enfoque diferencial e interseccional que incluya las dimensiones étnicas y territoriales y se acerque más a las distintas tramitaciones colectivas frente a violencias tan fijas y normalizadas como las basadas en género.

El llamado es, entonces, a complejizar/situar esa memoria mental y corporal que se teje de los discursos oficiales y que, en consecuencia, nosotras mismas vemos incuestionable, monumental y/o fija. A abordar los dolores, los silencios, las vergüenzas y a tramitar las violencias que pueden ser puntos de partida de una acción colectiva política, de una comunidad imaginada del dolor (Veena, 2009). Y para eso, como (espero) lo ha demostrado esta investigación, no se necesita de la inteligencia académica sino de volver a las

corporalidades (como espacios/lugares discursivos), en colectivo: a experimentaciones en la creación de vínculos que apuesten, finalmente, por cambios en la mirada (como hecho históricamente situado y cruzado por relaciones de poder, aparatos de visión, prácticas de ver, invisibilidades). Es decir, por cuestionamientos y reinterpretaciones constantes dentro de cada trama/trayectoria de vida.

Bibliografía

Antropología Universidad Icesi. 2021. Monumentos, memoria y espacio público.

Recuperado de: <https://www.facebook.com/825415324208497/posts/4035808449835819/>

Aretxaga, B. 2005. Does the Nation have a Sex? En B. Aretxaga, *States of terror*.

Reno: University of Nevada Press.

Arias, Julio. 2005. “La nación como proyecto de unidad y diferenciación. De la élite, su pueblo y los marginales” en Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales. Bogotá: Uniandes- Cesó

Barbary, Olivier Segmentación socioracial y percepción de discriminaciones en Cali: una encuesta sobre la población afrocolombiana Desarrollo y Sociedad, núm. 47, marzo, 2001, pp. 89-149. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia.

Bocarejo, Diana. 2011. Dos paradojas del multiculturalismo colombiano: la espacialización de la diferencia indígena y su aislamiento político. Revista Colombiana de Antropología, 47(2), 97-121.

Bolívar Ramírez, Ingrid Johanna. 2018. *Identidades y estado: la definición del sujeto político* en Identidades culturales y formación del estado en Colombia: colonización,

naturaleza y cultura. Ediciones Uniandes. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Ciencia Política.

Buchely, L. F. 2015. El activismo burocrático y la vida mundana del estado. Las madres comunitarias como burócratas callejeras y el programa de cuidado de niños Hogares Comunitarios de Bienestar. *Revista Colombiana De Antropología*, 51(1), 137-159. Recuperado a partir de <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/237>

Butler, Judith. 2002 [1993]. *Los cuerpos que importan* Cuerpos que importan. (selección). Buenos Aires: Paidós. Pp. 53

Cabrera, Marta. 2014. Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2),9-20. ISSN: 1794-6670..Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2970/297040437001>

Castro, Ana M. 2007. “La relación del arte y la política en el teatro feminista: un estudio del quehacer teatral del Colectivo Huitaca”. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

Citro, Silvia; Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance. 2018. “La performance-investigación participativa como estrategia metodológica para la re-existencia colectiva” en II Encuentro Nacional de investigación-creación sobre el cuerpo “El Giro Corporal”. *Prácticas corporales para la Paz, la re-existencia y la reconciliación nacional*.

Csordas, Thomas.1990. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: *Ethos*, 18:5-47.

Cumes, Aura. 2012. *Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio*. Universidad de Murcia.

Del Mármol, Mariana. 2014. Estudiar el teatro desde la antropología: Un recorrido de investigación. *Cuerpo del drama*, (2): 1-19. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10522/pr.10522.pd

Escobar, A., Alvarez, S., Dagnino, E., & Montilla, V. C. 2001. *Política cultural y cultura política: Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Fundación Femicidios Colombia. 2021. Informe especial cuarentena y aislamiento en Colombia.

García Canclini, Nestor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.

Goffman, Erving. 1997 [1981]. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Cultura Libre. Argentina. ISBN 950-51 8029-2

Hernández, Castriela. 2018. Aproximaciones al Sistema de Sexo/Género en la Nueva Granada en los Siglos XVIII y XIX. En: *Demandando mi libertad. Mujeres negras y sus estrategias de resistencia en la Nueva Granada, Venezuela y Cuba, 1700-1800*. Cali, Editorial Universidad Icesi. DOI: <https://doi.org/10.18046/EUI/escr.16.2018>.

Incháustegui Romero, Teresa. 2014. Sociología y política del femicidio; algunas claves interpretativas a partir del caso mexicano. *Revista Sociedade e Estado*. Vol 29, No. 2.

Lugones, María. 2008. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, ISSN 1794-2489

Mejía Duque, Jaime 2019. El nuevo teatro en Colombia (1960-1975). En: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°26, 1976. pp. 159-169; DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1976.2014> Recuperado de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1976_num_26_1_2014

Millán, Mágina. 2014. Des-Ordenando el Género/¿Des-Centrando la Nación? El Zapatismo de las mujeres indígenas y sus consecuencias. Universidad Nacional Autónoma de México. ISBN UNAM 978-607-02-5555-7

Naranjo, S. 2015. Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 206-223.

ONU Mujeres. 2020. Hechos y cifras: Poner fin a la violencia contra las mujeres. Recuperado de: <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>

Oyèronké Oyèwùmí, 2017 [1997]. La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Editorial: En la Frontera. Bogotá, Colombia. ISBN: 978-958-48-1795-2

Pedraza, Zandra. 2006. "Modernidad y orden simbólico: cuerpo y biopolítica en América Latina" En: Colombia. 2006. Aquelarre. Revista De Filosofía, Política, Arte Y Cultura De La Universidad Del Tolima. ISSN: 1657-9992 p.93 - 108 v.1

Pedraza, Zandra. 2009a. En clave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana. *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 45, Núm. 1, enero-junio, pp. 147-168. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colombia

Pedraza Gómez, Zandra. 2009b. Derivas estéticas del cuerpo. Desacatos, núm 30. Departamento de Antropología, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.

Pedraza, Zandra. 2012. La disposición del gobierno de la vida: acercamiento a la práctica biopolítica en Colombia. *Revista de Estudios Sociales* No. 43. Bogotá. ISSN 0123-885X

Preciado, Paul. 2014. Beatriz Preciado y Marianne Ponsford Hay Festival 2014. Cartagena.

Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo&ab_channel=reddebibliotecas

Prieto, Antonio; Toriz, Martha. 2015. Performance: entre el teatro y la antropología. En *Estudios del performance: quiebres itinerarios*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Diario de Campo*, No. 6-7.

Quijano, Aníbal. 2004. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en *Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso

Quintana, Laura. 2020. Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière. Barcelona: Herder. 471 pp.

Restrepo, Pilar. 1998. La Máscara, la mariposa y la metáfora. Creación teatral de mujeres. Teatro La Máscara.

Rodríguez, BE. 2012. Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo negro (Brasil circa 1865). *Rev. Cienc. Salud* 2012; 10 (2): 223-242.

Rosaldo, Renato. 2000. "El desgaste de las normas clásicas" en *Cultura y verdad: la reconstrucción del análisis social*. Ediciones Abya-Yala. Quito, Ecuador.

Russell, Diana; Harmes, Roberta; Lagarde, Marcela; Vega, Guillermo. 2006. *Feminicidio: una perspectiva global*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM. México.

Salamanca, María. S.f. *Los teatros de participación y la cuestión de la autonomía*. ITESO.

Salvatierra, Karime Suri. 2007. Reseña de "Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres" de Diana E. Russell y Hill Radford. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLIX. UNAM, México.

Segato, Rita. 2003. "Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia" en *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.

Segato, Rita Laura. 2011. *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial en Feminismos y Poscolonialidad*. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina. Ed. Godot. Buenos Aires.

Segato, Rita Laura. 2013. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón. Buenos Aires. ISBN 978-987-27390-4-1

Taylor, Diana. S.f. "Hacia una definición de Performance" en *Performancelogía. Todo sobre arte de performances y performancistas*. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>

Trouillot, Michel-rolph. 2003. "Adieu Culture: A New Duty Arises". En *Global Transformation: Anthropology and the Modern World*, 97-116. Nueva York: Houndmills.

Turner, Victor. 1987. "The Anthropology of Performance", En Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.

UNFPA, 2020. *Estado de la Población Mundial 2020. Contra mi voluntad: desafiar prácticas que perjudican a las mujeres y niñas e impiden la igualdad.*

Urrea-Giraldo, Fernando; Candelo Álvarez, Andrés Felipe Cali, ciudad región ampliada: una aproximación desde la dimensión étnica-racial y los flujos poblacionales *Revista Sociedad y Economía*, núm. 33, 2017, pp. 145-174. Universidad del Valle Cali, Colombia.

Viveros, Mara. 2002. "De quebradores y cumplidores. Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia". Bogotá: CES- Universidad Nacional de Colombia.

Valencia, Sayak. 2019. *Criminales globales. Consideraciones en torno a Capitalismo Gore*. Astrolabio. *Revista internacional de filosofía* Año. Núm. 23. ISSN 1699-7549. pp. 54-68 doi: 10.1344/astrolabio2018.22.9

Veena Das. 2009. *Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor*, En: *Sujetos del Dolor, Agentes de la Dignidad*, 409-436.

Wacquant, Loïc. 2015. "For a Sociology of Flesh and Blood", *Qualitative Sociology* 38(1): 1-11.

Zuleta, Estanislao. 1986. *Arte y Filosofía*. Editorial: Percepción. Medellín, Colombia. ISBN 958-95068-4-4.

Anexos

(1)



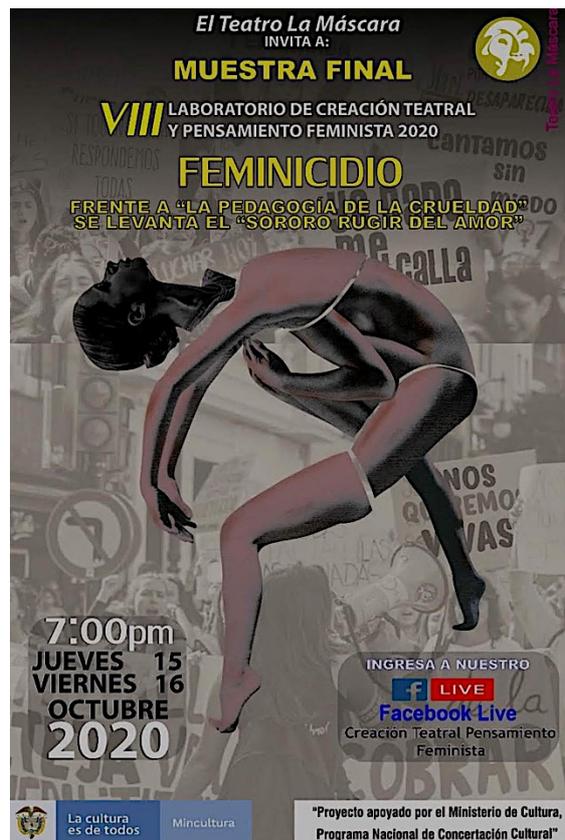
Performance “Voces de Resistencia” organizado por el Teatro La Máscara, Padma Teatro, La Resistencia del Drama, artistas de danza y teatro caleñas/os el 28 de mayo de 2021 en el marco de “Teatro en Primera Línea” durante el Paro Nacional. La relación de la fotografía con la frase dicha por Alma (título de este trabajo) y sentida por todas las participantes del Laboratorio, es iniciativa propia por todo lo que el momento capturado, en sí mismo, expresa. Fuente: Casa Fractal Cali.

(2)



Proyección de collage sobre mujeres víctimas de violencia a lo largo y ancho de Latinoamérica, como uno de los actos/escenas de la obra teatral “La Pajarera. Gestos femeninos de resistencia”. Fuente: archivo personal.

(3)



Folleto de invitación, virtual, a la muestra final del octavo Laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista compartido en redes sociales. Fuente: archivo personal.

(4)



Performance "Madre ya regreso" realizado en el B/ Siloé en Cali, el 20 de mayo 2021 en el marco del Paro Nacional. Fuente: archivo personal.

(5)



Nidia. Partitura corporal sobre la vida de Cristina Bautista Taquinás, gobernadora de la reserva Indígena Nasa Tacueyó, lideresa y defensora de los derechos de la tierra, asesinada el 29 de octubre de 2019. Fuente: archivo personal.

(6)



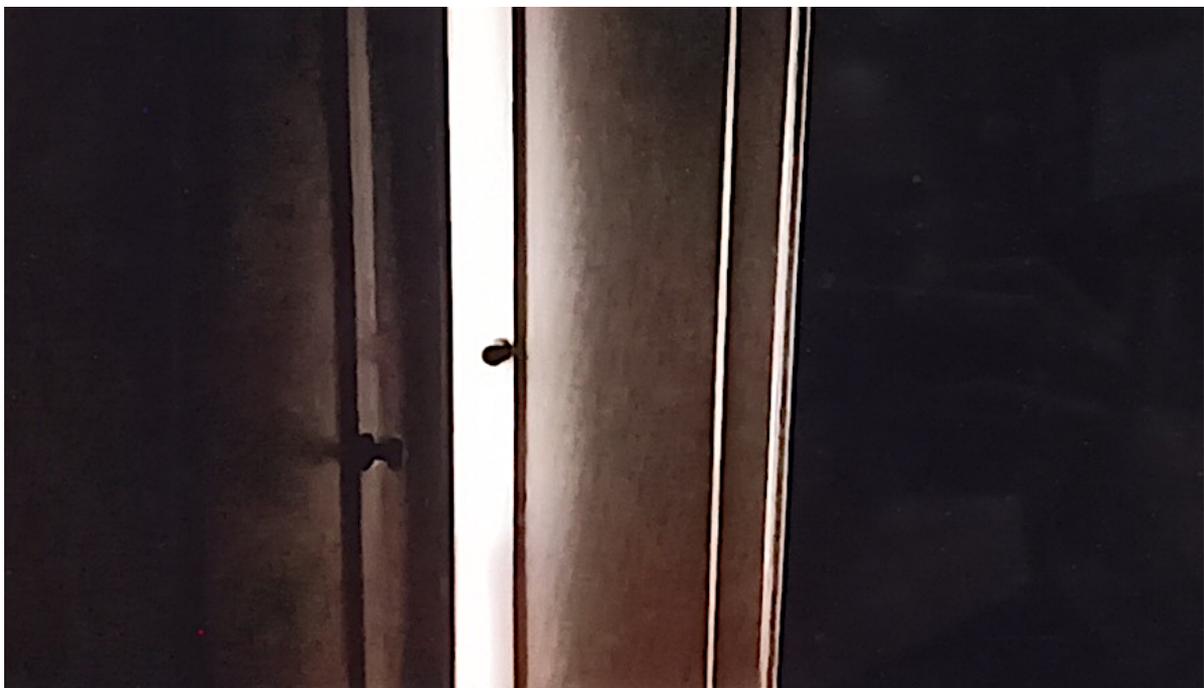
Catalina. Proceso, arduo, de creación de partitura corporal sobre las violencias sexuales, psicológicas y letales, sufridas por una adolescente italiana y sobre las resistencias que imaginaba, ejerció.

(7)



Proyección de un fragmento de partitura corporal colectiva sobre el feminicidio, llevado a cabo entre las mujeres que participamos del Laboratorio. Fuente: archivo personal.

(8)



Vista de uno de los espacios escénicos-caseros desde los que Tomasa participó del Laboratorio. Las puertas como objetos de experimentación y representación. Fuente: archivo personal.

(9)



Catalina. Sentir el cuerpo después de un ejercicio desgastante de experimentación corporal a través de un piso, dos paredes y la sombra. Fuente: archivo personal.