



YO ARTISTA EN  
LA EXPERIENCIA  
URBANA

<i>Mi novio me besó.</i>
<i>Me tocó.</i>
<i>Me apretó.</i>
<i>Me obligó.</i>
<i>Me violó.</i>
<i>Mi novio me violó.</i>
<i>¿Vio?</i>
<i>¿No vio?</i>
<i>¿Vio novio que violó?</i>
<i>Si, usted vio.</i>
<i>Usted vio novio que violó.</i>
<i>(Bonilla, s.d.)</i>

La calle ha sido para mí salón de clases, ensayos, y preparación desde que ingresé a Vendimia Teatro, grupo con el que he construido mi *matria* teatral desde 2003. En esta construcción de país, el entrenamiento ha sido un espacio fundamental para la vida y organización del grupo. En 2011 propuse al grupo realizar otro tipo de entrenamientos, ya que estos procesos siempre habían sido colectivos. Eso fue material de estudio para mi investigación de maestría:

Para quienes integran Vendimia Teatro es necesario y placentero encontrarse en el entrenamiento conjunto, somos, de hecho, un organismo. La experiencia que nos brinda esta *secuencia madre* nos da el conocimiento de cada uno de nosotros a los demás. Al llevar a cabo la secuencia, tenemos el cuerpo, la voz y los gestos para comunicarnos, por lo que hemos encontrado un lenguaje grupal que aparece en la escena y nos permite hablar sin palabras. Es una metodología que nos hace conocer al colega del grupo.

Finalmente, le propuse al grupo que cada uno de nosotros haga su propio esquema de entrenamiento, sin tener que dejar de hacer la *secuencia madre*. Además, sugerí que busquemos un juego con un objeto. Hice la propuesta porque después de reconocer que la preparación grupal es muy importante para el grupo, también es necesario encontrar otros ritmos, demandas, sonidos y acciones que funcionen con lo que el grupo no busca en la secuencia conjunta. (Bonilla, 2014: 29)

Además de proponer al grupo que se realizaran esquemas de entrenamiento individual, que luego llamé *esquemas dimensionales*, propuse que se realizaran en la calle, teniendo en cuenta, sobre todo y para ese momento (2011), la rela-

ción con los transeúntes. El grupo ejecutó lo planteado y durante un semestre realizamos dichos esquemas de entrenamiento individual y en la calle. Eso fue parte del material que analicé en la investigación de maestría.

Lejos de mi grupo, durante mi estancia de estudio en el curso de maestría del PPGAC en Salvador, mi *esquema dimensional* me ayudó a mantenerme conectada con mi *matria* teatral. Realizaba este esquema en varios lugares de la ciudad: en la playa, en las plazas, en los parques, en el campus universitario. Eso me ayudó a mantener cierta actividad escénica y, evidentemente, a encontrar estrategias que me permitieran una mejor comunicación con las actrices y actores que me ayudaban a realizar mi investigación.

Durante ese proceso investigativo, me esforzaba por colocar mi atención en lo que ocurría con la actriz, en cómo ella reaccionaba a los estímulos que la calle le daba, tanto de transeúntes como del espacio, su arquitecturas y formas. Creíamos, tanto mi orientador como yo, que solo debíamos observar los procesos de preparación que se desarrollaban en la práctica de estos esquemas. Esa atención nos negaba la posibilidad de dos cosas: la primera fue la de ver cuál era el impacto que se generaba en el espacio, tanto en el ambiente en general como con las transeúntes, y la segunda, la de evadir y detener toda posibilidad creativa, todo impulso que remitiera a la creación, a la interpretación o a la actuación. Creíamos que solo debíamos estudiar los procedimientos de entrenamiento y preparación actoral, sin llegar al espacio de lo creativo.

Con ese mismo foco inicié mi proceso de investigación de doctorado. Rápidamente me di cuenta de esos dos vacíos. Al primero no le di espacio: seguí creyendo que era muy complejo estudiar, también, el impacto que nuestro accionar en la calle podía tener. Creía (y todavía lo creo un poco) que ese es otro proceso de investigación, que requiere de otro tipo de exigencias, tanto prácticas como epistemológicas y metodológicas. En cambio, al segundo vacío le comencé a abrir espacio dentro del proceso de investigación. Así, le pedí a las actrices que colaboraban con la práctica de los *esquemas dimensionales*, que involucraran en estos procesos creativos, alguna parte de una escena que estaban trabajando por ese momento, o algún personaje/situación/estado de algún ejercicio escénico<sup>20</sup>.

20 Esto es ampliado en el enlace Laboratorios Teatrales Callejeros.

Sin embargo, en ese proceso (es decir, en los Laboratorios Teatrales Callejeros) no alcancé a desarrollar, con mayor intensidad, procesos creativos con las personas que colaboraron conmigo en los diferentes lugares, debido al poco tiempo que tuve en la mayoría de las ciudades donde realicé el trabajo de campo de esta investigación, y por la poca sabiduría/experiencia que aún tenía, en el caso de Salvador.

Por mi parte, continuaba saliendo a la calle a entrenar, a realizar mi *esquema dimensional* que tan importante se había (y se ha) convertido para mí. Varias veces, durante su ejecución se atravesaban por mi cuerpo imágenes de situaciones escénicas, movimientos que parecían querer (re)presentar algo, voces que comenzaban a susurrar dramaturgias. Yo postergaba todos estos estímulos. Me decía que al terminar la investigación de doctorado me dedicaría a crear, pues ahora debía estar enfocada en la investigación de formas de entrenarse, formarse y prepararse.

Esos estímulos que gritaban espacios de creación, que me pedían procesos de *poiesis*, fueron escuchados por la profesora Maria Thereza Azevedo, quien forma parte de las juradas de la banca examinadora de esta tesis. Ella, durante la primera cualificación, enfatizó que yo estaba sometiendo mi práctica a un pequeño rango, tanto de acción como de análisis. Decía que ver la calle como mero salón de ensayo era reducir el potencial que ese espacio tiene, pues este es un espacio expandido, que inspira corrientes y prácticas contemporáneas del teatro.

Ese comentario no sólo inspiró el proceso creativo que narro en las páginas que vienen, sino que me hizo ver la incoherencia que estaba sosteniendo, pretendiendo separar los procesos de formación y entrenamiento, de los espacios de creación y *poiesis*. Esta incoherencia es producto de mis procesos de formación que fueron fragmentarios, pues separaban lo que en la vida real, es una sola cosa. Nos preparamos como actrices para crear, no nos preparamos para entrenar. El entrenamiento es un espacio que no debe estar separado de la creación y que, si se busca un buen camino, tanto entrenamiento como creación se juntan y se nutren mutuamente. No cabe duda que la formación en artes escénicas en Abya Yala está fundada en procesos de creación<sup>21</sup>, entonces, no habría por qué separar los espacios técnicos de entrenamientos y afinación de las herramientas para la escena, del trabajo creativo. La misma creación es un proceso pedagógico, en el

21 Este tema se trata con mayor ampliación en el enlace "Levantamiento de autores y procedimientos para la formación en artes escénicas en Abya Yala".

que no solo se “utilizan” las herramientas entrenadas, sino que se las vuelve a revisar, actualizar, reinterpretar sus usos para el contexto específico y así entrenar.

Si, por un lado, los procesos de creación son espacios para entrenar el oficio teatral y para conocer más sobre éste (función pedagógica), por otro lado, el entrenamiento puede ser un motivador, impulsor, disparador de caminos para la creación escénica que promuevan nuevos conocimientos o enfatizen los ya experimentados. De esta forma, el entrenamiento es tanto pedagógico como creativo; es rango que amplía, profundiza, y afina las diversas herramientas con las que se asume el oficio teatral, generando otros conocimientos o tornando comprensibles los que circulan. Y, paralelamente, es motor que impulsa y dinamiza el ejercicio de la creación.

Con lo anterior, pensar procesos de formación que carezcan de espacios para la creación, o imaginar la creación sin aprendizajes o entrenamientos no solo es inútil sino imposible.

Dado que no pude tener espacio para profundizar en lo creativo con los grupos que colaboraron con el trabajo de campo de esta investigación, decidí iniciar un proceso de creación sola, que escuchara aquellas voces que venían creciendo en mi interior, y que me permitieran explorar el vacío que había detectado la profesora Maria Thereza, y que ya no soportaba pasar por alto.

Decidí, entonces, iniciar un proceso de creación que tuviera a la calle como un “todo”, es decir, que el espacio público fuera sala de ensayo, elemento motivador para la creación, lugar de entrenamiento y preparación, salita de reuniones y, lógicamente, escenario. Sería una especie de “solo”, es decir, no estaría acompañada por otra artista que interviniera la calle conmigo.

## Primeros Momentos: Calle Liberada, Calle Expandida

Inicié el proceso en la ciudad de Bogotá el 22 de marzo de 2017 en la zona Centro. Realicé una primera salida sin saber cuál era el tema, ni la estética, ni la poética: solo sabía lo expresado líneas arriba. Allí intente moverme de la misma forma que esa atmósfera, sentir su ritmo y sobre todo su *ethos*. Ese *ethos*, definido como la esencia, el ser, la forma y el contenido en un solo frasco. Salí con

Mauricio Rodríguez, quien registró partes del recorrido, que decidimos que fuera desde la estación de Transmilenio de las Aguas, siguiendo por el eje ambiental, hasta después de la carrera 6°, llegando a la estación de Transmilenio del Museo de Oro, esto es una trayectoria aproximada de 650 metros.

Algunos tipos de movimiento y relaciones con los transeúntes salieron del experimento. Movimientos rectilíneos, caminatas rápidas y también algunas espirales. Sentía como mi *esquema dimensional* me acompañaba en cada movimiento, en cada relación con las personas, en cada sonido que emitía. Estaba allí sin que tuviera que hacerlo. Toda esa experiencia, acumulada por un lapso de más o menos cinco años, potenciaba acciones y relaciones. Recuerdo muy bien que coquetear con hombres mientras les decía alguna frase feminista, fue un gran hallazgo. Ese coqueteo era un tipo de relación que había encontrado en la práctica de los *esquemas*, pues experimenté que la relación con las transeúntes podría ser a través del coqueteo o del amor, para que así las personas accedieran a alguna interacción<sup>22</sup>.

En días pasados había traducido la canción de Elza Soares “Mulher do fim do mundo” para el español. La canté en algunos momentos. Desde que la traduje, creí que era muy pertinente para mi investigación, pues tiene una relación con el espacio callejero que siempre me atrajo, y que aparece en frases como:

*La multitud avanza como un vendaval  
me tira en la avenida que no sé cuál es. [...]  
En la lluvia de asfalto dejo mi dolor  
en la avenida deje atrás  
la piel india y esta voz  
en la avenida dejé atrás  
mis palabras, mi opinión  
mi casa, soledad  
me tiré muy alto, piso no sé qué  
me quebré la cara y me libré del resto de esta vida  
en la avenida dura está el fin  
Mujer del fin del mundo  
Yo soy y voy hasta el fin.*<sup>23</sup>

22 Amplio este asunto en el enlace llamado Laboratórios Teatrais Callejeros.

23 Original en portugués: A multidão avança como vendaval/Me joga na avenida que não sei qualé/[...] Na chuva de confetes deixo a minha dor/Na avenida, deixei lá/A pele preta e a minha voz/Na avenida, deixei lá/A minha fala, minha opinião/A minha casa, minha solidão/Joguei do alto do terceiro andar/Quebrei a cara e me livre do resto dessa vida/Na avenida, dura até o fim/Mulher do fim do mundo/Eu sou e vou até o fim cantar

**Figura 1** - María Fernanda S. Bonilla improvisando en la Avenida Jiménez durante la primera salida, Bogotá.



Fotógrafo: Mauricio Rodríguez Amaya, 2017.

Me sentí bien cantándola, imitando la desgarradora y potente voz de Elsa. Esta canción, más la relación con la calle, fue lo que me hizo decidir que el tema de la creación sería sobre las diferentes violencias que las mujeres sufren en el espacio público.

Así, el proyecto tomó más forma. Le comenté esto a mi amiga y colega de Vendimia Teatro, Clara Angélica Contreras Camacho (directora escénica) con el fin de que ella me acompañara en el proceso como observadora experta o, no tan bien dicho, como directora. Ella aceptó e iniciamos una rutina de ensayos. Propusimos encontrarnos dos veces por semana en horarios y lugares diferentes de la ciudad. Por la localización de nuestros trabajos y viviendas, ensayamos al suroriente entre los barrios Restrepo y Ciudad Jardín Sur y, principalmente en el centro de la ciudad (especialmente carrera 7° entre calles 14 y 30) y los horarios fueron hacia el medio día o entre las 5:00 p.m. a 7:30 p.m.

Fui enfática con Clara en que todo el proceso ocurriría en la calle, desde nuestras reuniones, hasta los ensayos y preparaciones. Esto la dejó con una gran inestabilidad e inseguridad, pues ella nunca había trabajado en la calle, ni iniciado un proceso tan en blanco como este, es decir, sin ninguna dramaturgia o

texto que anteciedera el proceso. Ella estaba acostumbrada a iniciar los trabajos con varias certezas o proyecciones ya planeadas. La inseguridad de no tener un texto guía o base, la puso a temblar en un par de ocasiones. Sin embargo, esto la motivaba bastante, era un tipo de reto que la impulsaba a continuar.

En las primeras salidas, Clara me pedía que construyera partituras con diferentes estímulos; con movimientos que fueran inspirados en el circular de los transeúntes, en el paisaje de la calle, en su arquitectura, en los gestos que aparecen repetidamente en las personas y en las formas que utilizaba en el lugar donde ensayábamos. Era como crear nuevos *esquemas dimensionales* que no tenían como objetivo principal la preparación o el entrenamiento, sino la abstracción, imitación o interpretación del ambiente que me circundaba. De estas tareas salieron varias secuencias que hoy forman parte de la acción resultante.

**Figura 2** - María Fernanda S. Bonilla improvisando en la Avenida 7° con calle 20, Bogotá



Fotógrafo: Sebastián Mogollón Bonilla. 2017.

Recuerdo una secuencia de movimientos que creamos sobre la carrera 7° con calle 20, en frente de la iglesia de Las Nieves. Allí involucré en mis movimientos la arquitectura del espacio: consistía en un árbol que se encontraba en su pedestal, un tubo que servía de cerca de otro árbol y el andén. Esta secuencia me exigía corporalmente. Salimos satisfechas con esa par-



titura. Pero en el siguiente ensayo, que fue en otro lugar, caímos en cuenta que la secuencia de movimientos hecha en el ensayo anterior solo podía realizarse en aquel lugar, lo que nos imposibilitaba hacerla en un espacio diferente. Por esta razón, ese trabajo se dejó de lado, no sin antes conservar la sensación y algunos pequeños gestos que aparecieron allí. A pesar de desprenderse de esta secuencia, aprendimos a no amarrarnos a las especificidades de la arquitectura del lugar donde ensayábamos. También nos dimos cuenta, que existen ciertas formas que siempre estarán presentes en los espacios públicos y que nos servirían para las necesidades del trabajo creado. Los andenes, postes y (para el caso de Bogotá) bolardos, son una constante en las calles.

Duramos algunos ensayos explorando solo con movimientos, creando partituras que describieran la calle, el andar de una mujer en el espacio público y la relación con los transeúntes. Para Clara y para mí fue bastante sorprendente usar la calle como sala de ensayos. Crear una secuencia implica parar, pensar, volver a intentarlo, repetir, repetir y de nuevo, repetir. Hacer este trabajo en una sala parece, a primera vista, algo básico, pero en la calle esto cambia drásticamente. No existen los espacios privados, pero sí existe invisibilidad. Afuera, todo el tiempo se tienen otros ojos encima, y eso despierta otro tipo de comportamiento, otra forma de concentración y trabajo. Todo el tiempo el transeúnte está influyendo en cada parte que se fija, que se cuadra, que se crea. Esto era lo que queríamos: una relación permanente con las personas que pasan alrededor hasta que casi se convierte en una creación en conjunto.

Sin embargo, también existe la invisibilidad. En nuestras calles, producto de la cantidad de manifestaciones causadas por la desigualdad y la pobreza, las personas que transitan cierran sus percepciones a lo que ocurre en el espacio público. Si yo trabajaba en silencio, era muy posible que pasara desapercibida en el lugar. Así, conseguí sentirme aislada y hasta con cierta privacidad. Logré instalar en mi cuerpo la sensación de que a nadie le importa lo que pase con el otro; de esa forma es casi como si estuviera sola en medio de la multitud.

Algunas veces fui interpelada por personas que se preocupaban con mi presencia y mis acciones. No faltaron policías que intentaron interrumpir mi trabajo y pedirme que me comportara como todas las otras personas. Tampoco faltaron mujeres de avanzada edad que se acercaban con cierta cautela a preguntarme

cómo me sentía y si estaba cuerda. Seguramente a lo largo de esta narración citaré otras reacciones.

Así, a partir del contacto constante de los transeúntes, insistente y hasta invasivo por un lado, y ciego, indiferente y apático por el otro, construimos varias secuencias que fuimos limpiando, puliendo o descartando.

**Figura 3** - María Fernanda S. Bonilla improvisando en el barrio Restrepo, Bogotá.



Fotografía: Clara Angélica Contreras, 2017.

Analizamos las diferentes secuencias de movimientos que creé, para saber qué características, particulares, podrían tener cada una de ellas. Así, llamamos a cada una con el nombre del lugar donde fueron creadas. De esta exploración salieron dos secuencias que quedaron en la acción: “1° de Mayo”, que incluía la canción *Mulher do fim do mundo* y *Restrepo*, una secuencia sin mucha voz, con movimientos en posiciones invertidas, estatuas y largos recorridos a ritmo de rápidos trotes.

Propuse trabajar estas dos secuencias dentro de algo que he venido llamando “cápsula”. Las “cápsulas”, dentro de una acción escénica, son secuencias de movimientos fluidos, enlazados, partiturados, que pueden contener todas las sensaciones o estados por los que la actriz pasa durante toda la acción. La cápsula podría contener toda la esencia de la obra o trabajo realizado.

Su duración es muy corta y debe aparecer en diferentes momentos de la acción. Su repetición durante el acto puede ser diferente en tanto a ritmos, calidades, sentimientos y hasta fragmentos. No siempre se realiza toda la cápsula, tal vez solo un pedazo. La cápsula es un *leitmotiv*: aparece con cierta frecuencia durante toda la pieza, enfatizando algún sentimiento, llevando a una transición, cambio de atmósfera o ritmo, o interrumpiendo algún momento álgido. Estas dos secuencias aparecen durante la acción con este propósito.

Durante este trabajo comenzamos a advertir que ciertos lugares nos parecían más cómodos para trabajar, y el porqué de esta comodidad. La avenida 7° es un espacio muy amable y receptivo, producto de la transformación que ha tenido desde el 2013, pues ha pasado de ser una vía de tránsito de automóviles para ser completamente peatonalizada. Esto ha generado un movimiento artístico y cultural muy fuerte. A cualquier hora del día, se encuentran manifestaciones de música, pintura, teatro, circo, danza y comercio ambulante. La presencia de estas expresiones ha formado un tipo de transeúnte/público que acepta rápidamente cualquier comportamiento diferente al cotidiano. También ha generado una atmósfera que permite muchos comportamientos que no son siempre artísticos o culturales. Por esas características, me sentí muy cómoda en este espacio durante las primeras exploraciones. Dada su intensa oferta cultural, era necesario buscar lugares sin grupos que utilizaran cabinas de sonido para amplificar sus trabajos: esa era la única particularidad que nos molestaba del lugar. Por lo demás, podría decir que la recepción por parte de los transeúntes era, en general, muy generosa, receptiva y amable. Tuvimos toda clase de respuestas, pero la mayoría estaban dentro de una lógica de respeto y hasta disfrute por las acciones que se ejecutaban. Existe un alto nivel de colaboración y poca indiferencia por parte de las personas que transitan por esta vía. Varias mujeres se preocupaban frente a mis actos y lo manifestaban, pero siempre de una forma muy afable y cariñosa.

Esto no ocurría en otras zonas de la ciudad, como por ejemplo en el barrio Restrepo y sobre la Avenida 1° de Mayo (muy cerca uno de la otra). Estos lugares, hacia el suroriente de la ciudad, son zonas comerciales y de estratos bajos y medios. Allí nos sorprendía la incomodidad que generábamos; las personas casi siempre se ponían muy nerviosas con nuestra presencia. En alguna ocasión,

sobre la 1° de Mayo, cerca de un paradero de bus, trabajaba una secuencia, la estaba limpiando. Sentí que las mujeres que estaban en el paradero se pusieron tensas, pero no me desconcentró: en algún momento pensé que era por otra cosa. Finalmente, ellas comenzaron a llamar a un par de policías que se encontraban del otro lado de la avenida. Esto me molestó mucho, les dije que, si estaban tan incómodas conmigo, por qué no me interpelaban o intentaban detenerme. Les reclamé por no dirigirse a mí, que me tenía a escasos cinco metros, y sí a los policías que estaban a más de treinta. Un hombre, en tono conciliador, me dijo que entendiera, pues “nuestra ciudad es un lugar muy inseguro y no se atrevían a hablarme, pues no sabían cómo iba a reaccionar”. Este fue el acontecimiento más fuerte en estas calles. Efectivamente, las personas que transitan por ahí no tienen tanta receptividad y sí mucho miedo. Es entendible: son zonas que, como la mayoría de la ciudad, están fuertemente normatizadas, alienadas, automatizadas y programadas para no hacer más que lo impuesto y formateado y, además, desconfiar de todo. Sin embargo, hubo otros lugares que permitieron que yo trabajara con cierta tranquilidad, como por ejemplo frente a la Plaza de Mercado del barrio Restrepo. Las personas que pasaban por ese lugar, que queda en la misma zona que el descrito anteriormente, fueron más respetuosas con mis acciones y menos miedosas. Algunas veces que trabajamos allí, mi rodearon algunas niñas y niños. Como hemos comprobado en otras ocasiones, cuando aparecen infantes la atmósfera se torna muy lúdica y divertida. Las niñas siempre se divierten con mis acciones, intentan imitarme y seguirme muy, muy de cerca. Esto hace que el resto de la población también se sumerja en una atmósfera de juego.

Otro tipo de comportamiento fue bastante molesto. Alguna vez pasamos toda la secuencia en una zona llamada Park Way. Por su nombre ya se podría imaginar la lectora que es un lugar de clase social medio-alta y alta. Allí, al realizar partes de la secuencia donde la relación con el transeúnte es muy importante, las personas que pasaban cerca de mí no solo rechazaban mis estímulos, sino que me mostraban ciertos gestos y expresiones que me hacían sentir despreciada y hasta humillada. La frialdad de varias de las reacciones despertó en mí un sentimiento de resentimiento por aquellos que económicamente parecen tener la vida solucionada, como si esto les diera el poder de comportarse de for-

ma despectiva y arrogante con quien creen que no tiene tanto como ellos. Salí bastante desmotivada de aquel ensayo.

Como lo hemos dicho en otros enlaces (Espacio público como ambiente en la formación en artes escénicas) y como la literatura sobre lo urbano advierte, la ciudad no es una: la ciudad es una red de lugares con comportamientos diametralmente opuestos. Esto fue para nosotras completamente evidente en este proceso. Tanto así que, de acuerdo con lo que queríamos buscar o trabajar, en algunas ocasiones, escogíamos el lugar y el horario. Si necesitábamos concentración y mucha calma, sabíamos que ni la noche ni los lugares cercanos al comercio nos funcionarían. Pero si, por el contrario, necesitábamos mucha interacción y comportamientos que nos pudieran sorprender, buscábamos el comercio y las horas pico de tránsito, como la hora del almuerzo o el horario de salida del trabajo.

Después de trabajar por un par de meses en las exploraciones narradas anteriormente, sentíamos que las prácticas no solo podían ser secuencias de movimiento y cápsulas. Después de algunas semanas sentimos la necesidad de trabajar sobre el tema escogido: violencia contra las mujeres y feminismos.

## Descubriendo(me) (en) mi(s) feminismo(s)

En los siguientes párrafos, quiero presentar mi postura frente a los temas de los que trata la acción. Debo precisar que desde joven (16 años) he compartido y me he relacionado con reflexiones acerca del feminismo. Esto tal vez se deba a que mi aniversario es un 8 de marzo. Desde esa edad, varias teorías y posturas se han incorporado a mi comportamiento y forma de ver el mundo. En los últimos cinco años, y por la creciente tercera ola feminista, mis referencias han aumentado, sin embargo, cada día me sorprende lo que las compañeras, hermanas, intelectuales y artistas proponen frente al tema. No obstante, durante el proceso de creación no me relacioné con teorías, literatura o referencias intelectuales sobre los feminismos. Creo que, intuitivamente, quería dejar que afloraran todas esas informaciones y experiencias que habitan en mí. Las notas que enseguida haré fueron escritas luego del estreno de la acción.

Las reflexiones feministas que me han estremecido en los últimos tiempos tienen que ver con replantearse la identidad enmarcada en la palabra “mujer”. Durante mi *primer feminismo* creía, luchaba y renegaba porque las mujeres no teníamos el mismo espacio en la sociedad que los hombres, porque esta era injusta, discriminatoria, violenta, represiva con nosotras. Defendía la idea de que las mujeres debíamos estar en el poder: no importaba cuál, debería ser una de nosotras la que estuviera al mando. Mi primer giro al respecto fue gracias al texto de Florence Thomas (2008: 205), quien afirmaba que “un cuerpo de mujer no me dice nada”. Esa frase me hizo ver algo obvio para mi época, pero nuevo para mí; ser mujer no es sinónimo de ser feminista. Esto me ayudó en las conversaciones con mis amigas, familiares, vecinas y cercanas.

Otro gran giro dentro de mi ingenuo feminismo ocurre en las energéticas tierras bahianas. Allí compartí con muchas feministas que, sobre todo, reivindican el feminismo negro. Participé de sus luchas y entendí sus demandas. En varias ocasiones yo era parte del problema. El hecho de ser una mujer “blanca” (por comparación de mi tono de piel con la mayoría de las mujeres que me rodeaban en esta ciudad con predominio afrodescendiente) me excluía de la lucha, por tener privilegios que ellas no tenían. Era apenas lógico: el machismo y el racismo de nuestras ciudades me daban a mí, en Salvador de Bahía, ciertas prerrogativas que a mis compañeras soteropolitanas les habían sido negadas históricamente.

No solo las teorías del feminismo negro (Bairros, 1995), abrieron mi comprensión sobre las diversas luchas de género: los estudios interseccionales fueron otra ampliación hacia la rica complejidad que los propósitos feministas pueden tener. María Lugones (2014: 15) enfatiza en este concepto, en tanto que los estudios sobre el tema “han demostrado la exclusión histórica y teórico práctica de las mujeres no-blancas de las luchas libertarias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer”. Esto, en nuestro continente, es una de las principales bases para entender las luchas de los diferentes feminismos que se practican en el vasto territorio. La chilena Julia Antivilo (2015: 58) afirma sobre el asunto que:

Una de las características de la identidad cultural latinoamericana es la relación estrecha existente que hay en el vínculo de la raza y la clase. Si a este maridaje sumamos el género, tenemos un tejido de discriminaciones que son la cara de la feminización de la pobreza en toda la región, y en todo el tercer mundo, que cuenta con cifras alarmantes y en crecimiento.

El concepto de Mujer se iba afinando cada vez más en mis posturas y en mi activismo. Reconocí mi lugar, por ser *abyayalera*, andina, de extracción obrera y popular. *Sentipensar* (Fals Borda, 2015) mi lucha como algo particular, específico, localizado y dentro de una marcada intersección, fortalecía mi pertenencia a Abya Yala. Esa geopolítica abrió una nueva marca dentro de mi feminismo.

En busca de las teorías decoloniales y fascinada por este nuevo campo epistemológico, me entusiasmaba con las lecturas de los textos de Anibal Quijano, Enrique Dussel, Boaventura de Sousa Santos, Leopoldo Zea, Orlando Fals Borda y otros tantos. Pero después de leer a las feministas María Lugones, Yuderlys Espinosa, Breny Mendoza, Ochy Curiel, Silvia Rivera Cusicanqui, y otras más, entendí el porqué de la incongruencia de los hombres más cercanos a nosotras, pensando en lo micro, y comprendí una de las grandes trampas de este sistema-mundo para con nosotras, ya en lo macro.

María Lugones (2014: 13) al preocuparse por la “indiferencia que los hombres muestran hacia la violencia que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres [...]” fue la llave maestra:

[Oyéreonké] Oyewúmi nota que la introducción del sistema de género occidental fue aceptada por los machos yoruba, quienes así se hicieron cómplices, confabularon con la inferiorización de las anahembras [termino que se refiere al ser humano con sexo femenino]. Por lo tanto, cuando pensamos en la indiferencia de los hombres no-blancos a la violencia contra las mujeres no-blancas, podemos comenzar a comprender parte de lo que sucede a través de la colaboración entre anamachos y colonizadores occidentales contra las anahembras (Lugones, 2014: 28).

Esto me ayudó de nuevo, en lo macro y en lo micro, en lo público y en lo privado, en lo laboral y en lo afectivo. Comencemos por lo aparentemente simple, lo micro, lo privado, lo afectivo. La mayoría de mis compañeros sentimentales han sido hombres con posturas de izquierda, militantes de partidos progresistas, comunistas y hasta trotskistas. Todos ellos entendían, según decían, el (los) feminismo(s). Pero ninguno de ellos lograba sacarse de encima los vicios patriarcales de la posesión, y su efectiva manifestación; los celos. Además, practicaban otras conductas machistas como asumir mi voz, decidir por mí, responsabilizarme por todos los aspectos que estaban relacionados al cuidado y hasta convencerme (temporalmente) de lo importante y esencial de la maternidad. Al entender la

traición descrita por María Lugones, el comportamiento de mis parejas sentimentales se tradujo en un entendimiento que, en algunos casos, ayudó a construir relaciones más sanas y con menos daños, tanto para ellos como para mí. En otros casos, las violencias continuaron apareciendo bajo un manto de hipócrita sutileza que yo, por lo mismo, demoraba en entender.

Ya en lo macro, lo público y lo laboral ese mismo entendimiento fue un poderoso argumento para resistir y combatir las violencias que en mi caso, y por mis condiciones de clase y raza, son tan sutiles que parecen imperceptibles, pero que su continua práctica violenta de forma contundente nuestras (mi) existencias. Advertir estas violencias también fue importante para mi práctica investigativa: eso hizo que valorara aún más el trabajo en el espacio público.

El tránsito entre mis luchas feministas y mi voluntad de crear en la calle hace evidente “un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética. En resumen, un yo que retoma el lema feminista de “lo personal es político””, como lo describe Julia Antivilo (2015: 192) al mapear los procesos artísticos de las mujeres en Abya Yala. Ella afirma que el espacio público es el lugar escogido por las artistas de la región, dado que este funciona para colocar en evidencia todas aquellas violencias que aparecen en los espacios privados y todas aquellas opresiones que no alcanzan a ser percibidas como comunes y así, generalizadas.

En síntesis, es en el espacio público donde principalmente las artistas elegirían para usar su cuerpo como medio y metáfora social y personal. Con ello, cada performance es una acción política-reflexiva para concientizar que los problemas individuales tienen una raíz social y cultural (151).

Un último componente que ha marcado mi feminismo por estas épocas fue la comprensión tardía de la máxima de Simone de Beauvoir (1987: 109): “No se nace mujer: se llega a serlo”. Entender que “mujer” es una categoría construida e impuesta a cierto tipo de humanos, desequilibró el marco en el que mis luchas se encontraban. Ese desequilibrio fue acentuado con las ampliaciones por parte de otras teóricas, como Judith Butler (2007: 46) quien cuestiona las luchas feministas, afirmando que “Recientemente, esta concepción predominante de la relación entre la teoría feminista y la política ha puesto en tela de juicio desde



dentro del discurso feminista. El tema de las mujeres ya no se ve en términos estables o permanentes”.

Lo anterior me presentó otro camino de lucha en el que es necesario buscar estrategias para desmarcarse de la impuesta categoría de “mujer”, para así transitar por otras que no estén limitadas por lo biológico como único factor que determina la existencia, además de encontrar coherencia y estabilidad en la matriz heterosexual (Butler, 2007: 48) que somete, restringe y limita las relaciones humanas.

Con esta comprensión, los feminismos de Abya Yala cobraron mayor relevancia para mí. Pues esta idea de ser mujer es impuesta en la colonización, como lo afirma María Lugones (2014: 27): “La asociación colonial entre anatomía y género es parte de la oposición binaria y jerárquica, central a la dominación de las anahembras introducida por la colonia”. Esto continúa marcando la violencia de género que en el territorio aún se sufre y que permite el ocultamiento de saberes ancestrales, la negación a la participación social y política de todos aquellos seres que no están dentro de la categoría “hombre” (macho, heterosexual, blanco y burgués), y las agresiones, de todo tipo, a los mismos seres excluidos por esa categoría. Así, “Para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del estado colonial fue la creación de “mujeres” como categoría” (Lugones, 2014: 28).

Este último giro, que cuestiona al sujeto representado en las luchas feministas, llegó después de terminar el proceso de creación por el que pasé. Como se puede ver en la acción creada y relatada en las páginas venideras, nunca cuestioné el concepto de “mujer” elaborado por este sistema-mundo. Con una perspectiva antipatriarcal, interseccional y decolonial, que se movía bajo mi piel, creé situaciones, personajes, discursos y acciones que reclaman por el papel de las “mujeres” en estas sociedades. Eso quiere decir que acepté la idea de mujer, biológica y genética, impuesta por el orden colonial, capitalista y neoliberal. Me encontré en el mismo lugar que María Lugones (2014: 22) le reclama a las teorías sobre la decolonialidad elaboradas por Quijano, que “entiende al sexo como atributos biológicos que llegan a ser elaborados como categorías sociales. Contrasta el sexo como fenotipo, el cual no incluye atributos biológicos de diferenciación. [...] para Quijano, el sexo parece ser incuestionablemente biológico”.

Desde esta perspectiva, mi trabajo perpetuaría el engaño montado por el estado colonial, patriarcal y neoliberal, dado que mantengo un discurso feminista que continúa preso en la trampa del binarismo, como critica Judith Butler (2007: 285). Pero ¿cómo dejar de pensar en el binarismo hombre/mujer cuando toda persona que la sociedad determina “mujer” es víctima sistemática de violencias y opresiones? ¿Cómo dejar de pensar en luchas que exijan políticas que protejan y otorguen espacios a aquellas que sufren las desigualdades, las exclusiones y las indiferencias de este mundo capitalista y patriarcal? ¿En dónde y en qué momento dirigir el foco de lucha hacia la construcción de nuevas identidades de lo femenino, cuando la impuesta por este sistema-mundo es asesinada a cada minuto? ¿Sería mejor pensar las luchas en progresivo, rescatando a las humanas que sufren la violencia de género, colocando respeto por esas vidas, valorándolas, para así, después, salir de la marca, de la categoría hombre/mujer?

Tal vez, y como afirma Butler (2007: 68), “Quizás una coalición tiene que admitir sus contradicciones antes de comenzar a actuar conservando intactas”, puesto que el feminismo es una multiplicidad subversiva, como también propone la teórica estadounidense.

Con todo, sigo pensando que, a pesar de tener conciencia sobre la importancia de crear y luchar por otras identidades fuera del patrón heteronormativo y biológico, es necesario pensarse en identificaciones que ni siquiera alcanzan a estar determinadas por las categorías sistémicas existentes. Así, vuelvo a la teoría interseccional y a las reflexiones realizadas por María Lugones (2014: 21) cuando advierte que “en la intersección entre ‘mujer’ y ‘negro’ hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni ‘mujer’ ni ‘negro’ la incluyen. La intersección nos muestra el vacío”. Ese vacío necesita de presencia, de corporalidad y de representación. Ese vacío, aunque es advertido por Butler, en tanto que extraña las dimensiones de raza y clase en la categoría “mujer”, no llega a ser determinante en la representatividad exigida por los discursos feministas descritos por ella. Su contexto no alcanza a atender las demandas de estos estados nuestros, montados sobre la colonialidad en donde aún, históricamente “las hembras no-blancas eran consideradas animales en el sentido profundo de ser seres “sin género”, marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la feminidad” (Lugones, 2014: 36).

Si bien luchar por y desde la categoría impuesta de “mujer” puede presentarse como una contradicción, la solución no estaría en negar completamente esta identidad, sino especificar el foco de atención en aquellas que, aunque no estén contempladas enteramente en esa inscripción, sufren las violencias que la misma identidad representa.

Para la acción teatral creada, esa identidad configurada a medias por el estado para así garantizar su desprotección, falta de garantías sociales, políticas y económicas, se presenta como subjetividad que requiere visibilidad. De esta forma, representarlas en el juego teatral se convierte en una postura artística y est/ética, entendiendo que “la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los *otros* invisibilizados por presencias totalizadoras”, analizado esto, por Ileana Diéguez (2014: 187) cuando plantea que lo teatral debe superar la *crisis de la representación* y, en cambio, poner el acento en la *crisis de los representados*.

Coloco, entonces, el acento ahí: en aquellas que han sido violentadas por estar tan lejos, pero incrustadas a la fuerza, en la categoría Mujer, por ser algo mucho menos que Mujer y, aún con mayor agresión, ni siquiera llegan a ser representadas en la escena ni en las políticas estatales. Me ubico en una arista de algún feminismo, que insista con el fin de toda violencia producto de la herida colonial de género. Un feminismo que va más allá de mi yo, y que opta por colocar en el espacio público, en la escena representativa, las demandas de aquellas que históricamente han cargado con todas las violencias posibles, creadas por un patrón moderno, heteropatriarcal, colonial y capitalista, que va restando privilegios a las que relega de su identidad hegemónica y que, al mismo tiempo, compra conciencias que se esfuerzan por parecerse cada día más al implantado modelo único.

Mi feminismo, entonces, se localiza en Abya Yala y se contextualiza con las diversas luchas que las poblaciones de este territorio encarnamos. La diversidad no es un capricho de la contemporaneidad sino una necesaria forma de entender este planeta que, desde su naturaleza, nos demuestra que lo único, lo igual, lo universal, no es solo un gran error sino una imposibilidad terrenal, y por consiguiente humana.

Mi feminismo quiere ir más allá de la denuncia de las opresiones, injusticias y desigualdades, tanto coloniales como neoliberales, para buscar el reconoci-

miento y empoderamiento de sabidurías ancestrales. Sí, las hembras de estas tierras fueron traicionadas por los machos que, a su vez, fueron obligados a asumir la sociedad colonial y patriarcal. Desde ahí, fuimos responsables por cuidar, salvaguardar y continuar transmitiendo los saberes que los machos abandonaron. Así, las que fuimos denominadas mujeres guardamos un conocimiento que esta sociedad se negó (y se niega) a reconocer y, en cambio, obligó a ocultarlo, despreciarlo y matarlo.

También, quiero un feminismo que tenga una actitud renovadora y propositiva, que invente o reinterprete otras formas de existencia, que nos dé alternativas para combatir y abandonar comportamientos insertos en nuestras formas de vivir y de relacionarnos que nos causan profundos daños, tanto en lo público como en lo privado. Un feminismo que (re)enseñe a amar y cuidar como principio de estado, como orden político y como estructura social.

Ando un feminismo que quiere equilibrar este barco llamado Tierra, que hasta ahora ha sido un mundo obligado a identificarse con la guerra, la fuerza, la destrucción, la certeza, la rectitud, lo rígido, la acumulación, la pertenencia. Por enraizarse solo en la proa, ha despreciado y olvidando el cuidado, la diversidad, la diferencia, la ondulación, la flexibilidad, la duda, la suavidad, el desapego, la autonomía. “Vuela torcida la humanidad, pájaro de un ala sola” (Galeano, 2009: 74). Este feminismo nuestro invita a la popa, no para abandonar la proa sino para equilibrar. De esa forma convida a disfrutar el tránsito entre una punta y la otra. No solo se satisface quien llega a popa, sino quien se queda por el camino. Es gracias a estas personas que podemos librarnos de la obsesión por lo dual, lo binario, lo dicotómico, y también es gracias a ellas que el barco podrá estar equilibrado sobre la mar ondulante, nunca quieta y siempre impredecible.

## Tentativas para una interseccionalidad teatral

En consonancia con esos feminismos descritos anteriormente, busqué trabajar sobre algunos roles o personajes que representaran diferentes intersecciones del conjunto mujeres. Yo no quería que el trabajo, por ser hecho en la ciudad, hablara de lo que significa ser mujer urbana, que es básicamente mi experiencia.

Así, propuse cuatro tipos que, para el momento inicial de la creación, los llamamos así:

- La campesina: Arrastraría una violencia más aceptada, de casa. Ella consiente el maltrato y le parece natural.
- La matrona: Mujer de colores y ritmos costeros, del litoral. Abierta y sin problema de decir lo que piensa.
- La empoderada: Esta representaría a la mujer de ciudad que tiene noción de las violencias que las sociedades infringen contra las mujeres.
- Omaira: Mujer joven, débil, frágil, ingenua, a quien han engañado sistemáticamente.

Junto con este grupo de mujeres, también propuse una imagen-personaje, una vulva. La vulva aparecería por la necesidad de descubrir la parte del cuerpo femenino que más se esconde y la que más sufre violencias. Esta vulva (o chimba, como es llamada en Colombia) saldría a las calles con energía de duende, saltando, gritando, brincando de andén en andén, pidiendo respeto, amor y cuidado.

## *Ellas*

En la mayoría de las exploraciones de cada una de estas mujeres, empezábamos siempre con la pregunta de la acción: ¿Qué saldrá a hacer la campesina, la matrona, la empoderada, Omaira? Casi siempre, antes de llegar al ensayo, a la calle, predisponíamos una acción, Entonces salíamos con vestuarios, objetos, textos o imágenes que motivaran mi búsqueda. En cada ensayo explorábamos cada uno de estos roles. Era posible que trabajáramos un solo tipo durante varios ensayos, lo dejáramos descansar por algunos encuentros y lo volviéramos a retomar ensayos después.

A continuación, me permito narrar las exploraciones tanto prácticas como teóricas y literarias que acompañan a cada una de estas mujeres.

### *La Campesina: Florinda*

Con la campesina no hubo mucho rodeo: decidimos rápidamente que tejería. En la primera salida, fui a la calle a tejer una trenza con tres tiras que colgaba de las estructuras urbanas: una de un poste de luz, la otra de un árbol y la tercera de

alguna señal de tránsito. En los siguientes ensayos continuamos explorando esa acción. Siempre encontramos dónde amarrar estas tiras. Durante la exploración, improvisé diferentes textos que la campesina le dirigía a los transeúntes.

Cuando iniciamos este proceso de creación, yo acababa de llegar de un viaje a Ecuador. Allí, además de estar en Quito realizando los Laboratorios Teatrales Callejeros, visité otros pueblos cercanos a la capital. Escuchar a las mujeres indígenas que cultivan la tierra y venden sus productos por las calles, en los buses y en los mercados, influyó profundamente este personaje, no solamente en su forma (entonación de la voz, expresiones culturales, gestos tanto en los movimientos como en la voz) sino en el tipo de relación que tenían con las personas desconocidas. Esa tranquilidad, cariño y mucha humildad, al mismo tiempo que cierta picardía y sabiduría para con quién las trataba, quedó registrado en mi cuerpo. Por ahí fueron naciendo las palabras y calidad de las acciones de Florinda, como fue llamada después, que bebió no solo de las formas de las mujeres que cultivan la tierra, las campesinas, sino también de las indígenas pues, en nuestras tierras andinas, en muchas poblaciones este maridaje es preponderante: muchas de nuestras campesinas también son indígenas o, mejor dicho, muchas poblaciones indígenas andinas se sustentan a partir del cultivo y el trabajo agrario.

**Figura 4** - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Florinda en la Av. 7°, Bogotá



Nos demoramos varios ensayos concretando esos diálogos, pero finalmente se definieron a partir de narraciones en primera persona, sobre violencia doméstica y laboral, contadas con cierta humildad, con aceptación, sin culpa ni queja. Florinda inicia tejiendo su trenza y pidiéndole a las transeúntes que la ayuden a terminar el trabajo en el menor tiempo posible, pues debe volver muy rápido a la casa para hacerle la comida al Chepe, su marido, y a sus *guambitos*<sup>24</sup> (hijos). Durante esa acción (tejer) va contando a quien la ayuda y a quienes observa, a lo que la obliga Chepe y el Patrón (jefe de la fábrica para la que teje la trenza).

Reiteradamente pregunta, ya afirmando, si la vida tiene que ser así. “El patrón me da tres pesos por la trenza, eso no alcanza ni pa’ los buses de mi casa al trabajo, pero ¿qué lo voy hacer? Nada ¿cierto?” (Bonilla, s.d.). Florinda evidencia las tres grandes minorías de las que forman parte las indígenas: la de las mujeres, la de los indios y la de los trabajadores explotados. Así lo sustenta la investigadora mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos (2014: 108), afirmando que “Las indígenas están sometidas a una triple opresión que se genera en tres formas de adscripción sociales y culturales, cada una de las cuales es opresiva; se trata de la opresión genérica, la opresión clasista y la opresión étnica”.

Florinda no solo describe la explotación laboral que sufre: también narra, jocosamente, la penuria del trabajo doméstico, o mejor nombrado “servicio familiar obligatorio” (Antivilo, 2015: 45). Ella habla de lo que le dice Chepe, de lo que día a día debe hacer en la casa y algo de su relación con sus hijos. Continúa evidenciado lo rutinario y esclavista de su vivir. Al preguntarle a los transeúntes ¿qué otra cosa puede hacer?, en varias ocasiones las personas le responden “deje a Chepe”, “no siga con ese hombre”, “deje de limpiar y salga más”, pero ella les responde con el mismo ciclo que mantiene a las mujeres bajo el yugo del marido, del hogar y de los hijos. “¿Quién va a alimentar a los hijos sino soy yo, quien va a limpiar la casa si no soy yo?”. Ya Simone de Beauvoir (1987: 230) describía esta rutina que encadena a las mujeres a las labores del hogar y la crianza.

Hay pocas tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las del ama de casa; día tras día, es preciso lavar los platos, quitar el polvo a los muebles y reparar la ropa; y mañana todo eso volverá a estar sucio, polvoriento y roto. El ama de casa se consume sin cambiar de lugar; no hace nada: perpetúa solamente el

24 Persona de edad corta. Expresión de los pueblos originarios del centro sur de Colombia, departamento del Huila.

presente; no tiene la impresión de conquistar un Bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el Mal. Es una lucha que se renueva todos los días.

Florinda termina de tejer su trenza y sale apurada para alcanzar a llegar temprano a su casa, sin darle nunca la razón a las propuestas, que algunas veces aparecen, sobre cambiar su vida. Ella acepta la subyugación, las violencias y el lugar dado en este mundo.

### *La matrona: Francia*

Con la matrona, ensayamos canciones del pacífico colombiano y formas de caminar donde la cadera tuviera amplios movimientos. En uno de los ensayos decidimos que esta debería vender fruta, como es normal en nuestras ciudades. Casi siempre, son las poblaciones desplazadas de la zona pacífica quienes llegan a la capital a vender fruta en la calle. En ese ensayo compramos una papaya, por azar. Durante la exploración, salió una frase muy típica de nuestra zona, “dar papaya”. Esta significa que es mejor no exponerse o no realizar alguna acción o comportamiento que pueda poner en riesgo a la persona. Esta expresión, en el caso de las mujeres es muy repetitiva, todas nosotras crecimos con esa frase. Nuestras abuelas y madres nos pedían “no dar papaya”, esto es “no exponerse”. Así, ponerse una falda corta, un escote, andar sola por las calles, hablarles a hombres desconocidos era “dar papaya”. La matrona, entonces, decidió dar papaya, sin temor, sin pena y con valentía.

La papaya en varios países de Abya Yala (Colombia, México, Cuba, Venezuela, Ecuador) también significa vulva o vagina. Nos aprovechamos de esta metáfora para juntar la imagen de la papaya abierta, recién cortada, con la de una vulva. Esto generó más picardía en esta mujer y también, en la relación que entabló con los transeúntes.

Durante varias improvisaciones salieron más frases y relaciones con quienes recibían un trozo de la papaya que estaba siendo dada. La matrona le insiste a cada hombre, que toma un pedazo de la fruta, a aceptarla solo porque ella se la ofrece, no hay duda que él la puede tomar. Intentamos hacer una metáfora entre la aceptación de un acto sexual consentido y uno que no lo es. Francia dice “¿tu entiendes que yo te estoy dando la papaya y que por eso te la puedes comer?”



No te la comes porque a ti se te dio la gana, te la comes porque yo te la ofrezco” (Bonilla, s.d.).

En el tiempo en el que hemos hecho esta acción, Francia ha incorporado otros discursos, ha profundizado en la relación sexual, usando como metáforas las frutas para hablar de otros temas, como por ejemplo la homosexualidad. Así como se entiende en nuestros países que la papaya puede representar una vulva, también se relaciona a la banana con el pene. Durante las improvisaciones, era posible que la gente no aceptara la fruta. Cuando esto ocurría con hombres, Francia les preguntaba si preferían la banana, intentado hacer énfasis en el doble sentido (banana/pene). Hasta ahora ninguno ha dicho que sí, por eso esta mujer insiste que no debe haber problema, que la banana también es deliciosa, e invita a los hombres a que coman banana y digan, sin temor, que les gusta. Juega con la posibilidad de la diversidad, dice que a ella le gusta de todo, papaya, banana y que, viviendo en un territorio tan diverso, es muy triste solo comer una cosa o la otra.

Otro tema del que ha venido hablando Francia es sobre el reconocimiento de saberes ancestrales. Este tema salió por una intervención que realizamos dentro de un encuentro organizado por la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá. La acción se ejecutó en frente del edificio de esta facultad. Allí Francia, al colocarse unos guantes plásticos para no ensuciar la papaya, comenzó a lanzar textos que decían algo así:

Me dijeron que debía tener normas, como les gustan a las personas que están en ese edificio. Porque o sino un señor APA<sup>25</sup> me iba regañar. Y yo les dije, que venga y me regañe a ver si él sabe partir la papaya mejor que yo. Nadie de los que está allá adentro podría partir esta fruta tan perfecta como yo lo hago. Es que yo sí sé cómo se parte una papaya. Si me lo enseñó mi mamá, y a ella se lo enseñó mi abuela, y a mi abuela, la bisabuela y así hasta muy atrás, atrás, atrás. Ellos no saben nada de eso. Pero claro, si yo entro a ese edificio, en el caso que me dejen entrar, me miran feo, así yo sea la que mejor sabe partir la papaya. (Bonilla, s.d.)

Esta mujer tiene tanta valentía y sinceridad atrevida, producto de la imagen que tengo de las mujeres afrodescendientes, no solo de las colombianas, sino

25 Se refiere al estilo de publicaciones de la American Psychological Association (APA).

sobre todo de las bahianas. Son ellas quienes me acompañan cuando interpreto a Francia. Durante el tiempo en que estuve viviendo en El Salvador, no dejé de admirar a esta figura representativa de esta ciudad, las *bahianas*. No solo como elemento estético completamente atractivo, para turistas y visitantes, sino por ver, experimentar y sentir cómo su fuerza espiritual, social y política se ejercía sin titubeos en *terreiros de candonblé* y en otras zonas de la ciudad. El investigador brasileño Marcos Uzel (2012: 187), argumenta este comportamiento y rol social de las afrodescendientes brasileñas producto de un tránsito y lucha histórica frente a la colonia:

A lo largo del proceso de formación del pueblo brasileño, marcado por la tensión del prejuicio racial, las mujeres negras consolidaron su importancia histórica como transmisoras de conocimientos, guardianas de la memoria, mensajeras, líderes (religiosas, políticas) y agentes de sustento económico de la familia, además de la presencia marcante en las acciones de performance del cuerpo, importantes en la preservación identitaria.

**Figura 5** - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Francia en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés Erazo, 2018.

Yo me deleito con los comportamientos y formas de relacionarse de mis amigas soteropolitanas. Me atrae esa fuerza, decisión y, aún más, ese orgullo por sus raíces e historias. Uzel (2012: 46), al investigar a la mujer negra a partir del espectáculo “Cabaré da rrrrraçã” del Bando de Teatro Olodum, describe uno de los personajes de la obra que define muy bien mi imagen sobre las mujeres bahianas. “En la fusión del género con la raza, este derecho defendido por la actriz es acompañado por la autoestima elevada, enfatizada en el orgullo de la apariencia física y de la herencia cultural africana. Su forma de hablar reacciona contra el estereotipo de la negra sexualizada al servicio de los fetiches del blanco”.

Sin embargo, no podemos olvidar que esa fuerza con la que las mujeres negras se relacionan viene de una marca colonial que las hirió hasta nuestros días. María Lugones (2014: 37) presenta investigaciones que demuestran las infinitas violencias que las esclavas negras debían sufrir, muchos de estos crímenes pasaban por la negación de la categoría mujer, “[...] las hembras esclavas no estaban vistas ni como frágiles ni como débiles”. Así, se las sometía a largas, pesadas y tortuosas jornadas laborales igual que a los hombres esclavos, con el agravante de que estas mujeres también sufrían violencias sexuales.

Esa fortaleza que yo admiro hoy de las afrodescendientes es producto de una historia de humillaciones, suplicios y hostilidades que este pueblo aún carga, pero que les permitió sobrevivir a siglos de opresión y muerte. Estas mujeres han heredado tanto esta fortaleza como un conocimiento que necesita espacio y valoración. “Las mujeres sabemos que sabemos, la ignorancia no hace parte de nuestras tradiciones”, afirma Juanita López García, Runixa Ngiigua, del pueblo chocholteca que habita en México (Gallardo, 2015: 64). Francia lo sabe, se enorgullece de saberlo y serlo: por eso, sin miedo, reclama el espacio público como lugar en donde “se le da la gana de dar papaya”.

*La empoderada: Jineth B.*

Las exploraciones con la mujer empoderada fueron más confusas. No encontramos una acción que nos complaciera. Realicé varias secuencias de movimientos con el vestuario clásico de una mujer de oficina, es decir, con falda corta, camisa y tacones. En las improvisaciones no dejaba de salir un aire de seducción.

En alguna de las exploraciones decidimos que esta mujer tendría muchos *pan-tys* y que la acción sería quitarse uno por uno por debajo de la falda. La reacción de las personas que estaban en ese lugar fue muy fuerte. Los hombres morbo-seaban con mucha insistencia, pero de lejos. Los comentarios que ellos escupían eran lujuriosos y soterradamente violentos. La atmósfera se tensionó. Un par de chicas que estaban observando la acción se preocuparon bastante, no aguanta-ron y valientemente se acercaron hasta mí para detener lo que estaba haciendo, me jalaban hasta una orilla de la calle, me subieron la ropa y me suplicaron que no lo hiciera más, me decían que estaba poniéndome en peligro. Esa acción fue descartada esa misma noche. Sin embargo, no abandonamos la idea de la sedu-ción. Entonces realizamos otros ensayos, esta vez con condones. Esto pareció ser menos agresivo, pero sí intimidante. Finalmente concretamos decir un texto del autor Eduardo Galeano sobre la desigualdad entre hombres y mujeres, mientras inflaba condones llenos de confetis que explotaba al finalizar el texto.

Decidimos decir esas líneas dos veces: una primera vez, de forma muy se-ductora, susurrada y dirigida a hombres específicos que pasan cerca; la segunda vez se dice con voz muy alta y un tono de protesta e indignación, pero con movi-mientos seductores y provocadores con los condones.

La primera vez que se dice el texto, genera mucha curiosidad, algo jocosa, a las personas que observan pero que no escuchan lo que digo. Por su parte, los hombres a los que escojo para susurrarles el texto se debaten entre querer coquetearme, también, o comportarse políticamente correctos, es decir, tratar-me con “respeto”. El escarnio público al que los someto no es para menos: una mujer con un vestuario muy llamativo, que infla condones y se acerca de forma seductora a los hombres, hasta ahora ha sido aceptada con respeto y, me atrevo a decir, con algo de miedo. Es posible que esto se deba al poder que representa cierta figura femenina que encarna públicamente una sensualidad. “El cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto y, ellas encuentran fundamento a su some-timiento en sus cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes”, así argumenta Marcela Lagarde (2014: 200) este tipo de relación con la feminidad que intento describir y que he sentido durante la acción mien-tras estoy en este rol. Marcela continúa con la explicación, sustentando que la sexualidad y sensualidad de las mujeres les ha abierto ciertos espacios de poder.

En la opresión tiene las armas de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad para intercambiar y negociar, con los hombres y con otras mujeres en la sociedad. Con ese poder logra, aún en condiciones de sujeción desfavorables, la sobrevivencia, un lugar en el Estado y en la cultura, y una muy particular concepción del mundo y de sí misma (201).

**Figura 6** - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Jineth B. en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés Erazo, 2018.

Ningún hombre se ha atrevido siquiera a responder alguna palabra o proponer algo mediante un gesto o frase. Muchos de ellos ni siquiera se atreven a sostenerme la mirada. Otros, que ya han visto lo que estoy haciendo, salen de mi paso, se alejan de mí, me esquivan.

Alguna vez le pregunté a un amigo sobre este personaje. Él rápidamente me respondió “¿cuál? ¿la puta?”. Eso para mí fue, más que sorprendente, revelador. Como escribí al principio de esta parte, queríamos que Jineth B. representara un tipo de mujer más urbana, con mayores conocimientos de tipo académico. Pero lo que leyó mi amigo no fue nada de eso: para él era evidente que se trataba de una prostituta. Eso fue lo que le enseñó esta sociedad, pues quienes se presentan sensuales y eróticas no pueden ser sino las putas. Así es sustentado también

por Marcela: “El erotismo es el espacio vital reservado a un grupo menor de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las putas” (Lagarde, 2014: 202).

De todas formas, no logro hacer esa conexión cuando estoy en esta parte, pero sí hago uso y abuso del poder que el erotismo manifiesto me da en la calle, en el espacio público. Digo esos textos susurrados, con una lubricidad vengativa, con las ganas de encarnar el mito de la vagina dentada, de la Patasola, del espanto sensual y, al mismo tiempo, devorador de hombres. Así, disfruto al “hombre en su propia soledad, frente a sí mismo, a su imagen de sujeto, rey de la naturaleza, de la vida y de la sociedad, [que] se horroriza...” (Palma, 1986: 48).

### *La joven: Omaira*

El trabajo con el personaje de Omaira, de la misma forma que con la mujer empoderada, también fue confuso. Este rol era inspirado en los miles de jóvenes que habitan nuestros barrios populares y sobre las cuales pesa una vida desesperanzadora, sin oportunidades académicas ni laborales. Lo que sí las rodean son las violencias machistas y patriarcales. A menudo se ven violentadas tanto en sus hogares como en la vida social del barrio.

Clara trabajó por cuatro años en una escuela pública de la localidad de Usme, y yo trabajé para un proyecto de formación artística en la localidad de Ciudad Bolívar. Estas son zonas periféricas de Bogotá, habitadas por personas pobres y muy pobres. Continuamente nos sorprendía cómo las jóvenes necesitaban buscar una pareja que lograra posicionarlas socialmente, para así evitar algunas violencias en lo público y al interior de la familia, aunque en lo privado, con sus parejas, tuvieran que soportar el doble. Ellas se encuentran dentro de la etapa denominada por el patriarcalismo como *señoritas*. Se les trata con la conciencia sobre el inicio de su ciclo reproductivo y se espera que encuentren un hombre que asuma la responsabilidad de enseñarles sobre la vida sexual, con el fin de ser madres, mas no de disfrutar. Entonces, “la señorita es la mujer que, [...] se mantiene a la espera del novio” (Lagarde, 2014: 450), pues es el novio quien, bajo el catolicismo imperante en nuestras sociedades, podrá usar su cuerpo con la venia de la religión.

Para estas chicas (de edades entre los 14 y 16 años), después de pasar por la escuela básica, la opción es ser madres y conseguir un marido bajo la trampa del amor romántico, del príncipe azul. Ser madres les da un estatus social que las protege de otro tipo de violencias, dado que “La reproducción es la impronta que ha definido hasta el presente al género femenino” (Lagarde, 2014: 381).

La imagen que estas jóvenes nos producían era de una constante vulnerabilidad: a su alrededor no hay nada que las proteja o les dé alternativas de salir de esa opresión que les reducía el mundo a tener hijos, solo para ponerlos como escudo frente a una sociedad que, para ellas, solo tiene violencias, falta de oportunidades e indiferencias. Sus destinos no les pertenecen, ni siquiera sus cuerpos, pues la lucha constante para no ser violentadas se normalizaba en cierto momento de la vida, en donde los acosos, los abusos y las relaciones sexuales sin consentimiento, se convierten en un comportamiento más, dentro de lo cotidiano. Esta expropiación es advertida por Franca Basaglia (1983: 35) cuando afirma que “Si la mujer es naturaleza, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual, no es dueña porque sólo existe como objeto para otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación”. Las jóvenes de Ciudad Bolívar y Usme representan fielmente una sociedad que determina enteramente la vida de las mujeres, llena de imposiciones y sin ninguna consideración para ellas.

Este rol fue bautizado rápidamente con el nombre de Omaira, pues nos recordaba a Omaira Sánchez, niña víctima de la tragedia de Armero<sup>26</sup> quien, atrapada por la lava, duró tres días entre la vida y la muerte, suplicando que la salvaran y engañada por un estado que, por negligencia, no tomó las medidas necesarias para detener la tragedia, y frente a una avasalladora y tecnológica prensa que sorprendía con el morbo y la invasora presencia que transmitía al mundo entero la agonía de la niña.

No sabíamos cómo mostrar una joven débil sin caer en el patetismo. El trabajo sobre secuencias corporales nos dio la vía una vez más. Probamos varias formas de mostrar un cuerpo frágil, roto, quebrado, y así logramos concretar una secuencia de caídas y levantadas. Ir al suelo, desmayarse, levantarse, ca-

26 Desastre natural producto de la erupción del volcán Nevado del Ruiz el miércoles 13 de noviembre de 1985, afectando a los departamentos de Caldas y Tolima, Colombia.

**Figura 7** - María Fernanda S. Bonilla improvisando a Omaira en Avenida Séptima con calle 27, Bogotá.



Fotógrafa: Clara Angélica Contreras Camacho, 2017.

minar un poco y de nuevo caer, fue la acción encontrada para Omaira. Esta acción causó un fuerte impacto con las personas que transitaban cerca de mí. Al verme en el suelo, se aproximaban para ayudarme a levantar. Intenté insertar en la secuencia de movimientos aquellas intervenciones que los transeúntes tenían para conmigo. Al recibir sus manos, yo giraba sin soltarlas, como quien baila con alguien. Varios transeúntes se demoraban para entender que yo estaba bien, otros entendían rápidamente que se trataba de una acción artística y que yo estaba sana y cuerda.

En principio, esta secuencia no tenía palabras ni sonidos. Después de un trabajo de dramaturgia, donde jugamos con las palabras *novio*, *no vio*, *vio*, *violador*, la secuencia tuvo una voz que denunciaba un novio que violó. Este es uno de los abusos más normalizados dentro de las jóvenes, no solo de las de clases marginadas, sino también de las que provienen de clases privilegiadas. Este comportamiento pareciera ser “un estado semihipnótico en las mujeres, logrado no sólo por el violador, sino por la sociedad y su cultura de predominio y privilegios masculinos y debilidad femenina” (Lagarde, 2014: 269). Buscamos que Omaira



denunciara este abuso sin llantos, sin asombros, sin ataques sentimentales ni reclamos exagerados. Con el mismo tono con que cuenta que su novio la violó, podría describir alguna la receta de cocina. Queremos mantener esta suerte de “serenidad” en el discurso, que revela la normalización de estas violencias, como es analizado por Marcela Lagarde (2014: 269)

En muchas violaciones ni siquiera existe el sometimiento por la fuerza física, no hay golpes; el abuso sucede sin necesidad de violencia física material. La violencia de la violación se encuentra en el sometimiento erótico agresivo de la mujer, obtenido de antemano por las relaciones políticas entre los géneros, por la ideología machista de la superfuerza masculina y la consecuente debilidad de la mujer.

Para esta parte del proceso, comenzamos a trabajar con Ángela Rubiano, quien se encargó del trabajo audiovisual para medios. Ángela es parte de una organización que lucha contra las violencias obstétricas. Ella nos sugirió tratar ese tema con Omaira. Después de leer informes sobre el tema, introduje algunas líneas que hablan sobre el embarazo después de una violación y las siguientes violaciones que debe sufrir una mujer, tanto en el momento de parir como durante el proceso de gestación. Eso nos ayudó a darle un cierre con mayor contundencia a la parte de Omaira, que se diferenciaba de la picardía de Florinda, del alborozo y comicidad de Francia y de la satírica sensualidad de Jineth B., por el sino trágico con el que termina esta joven.

Según Clara, la secuencia logró mayor motivación y argumentación, pero perdió la relación con los transeúntes pues, como he dicho en otros textos, el uso de la voz en la calle transforma mucho más que los movimientos en condiciones extra-cotidianas. Hablar a viva voz, en el espacio público, transforma muy rápidamente tanto a transeúntes como a la atmósfera del lugar. Cuando Omaira ganó voz, perdió contacto con las personas. Decidimos asumir esta pérdida y continuar con el texto hecho. De esta forma, con Omaira obtuvimos un tono más transcendental que denuncia, a través de la ingenuidad y la confianza, los discursos impuestos desde la infancia sobre los perennes destinos de ser madres y esposas obedientes, sumisas y calladas.

Dejamos la última exploración para este personaje llamado la Chimba<sup>27</sup>. Su presencia en la acción tiene que ver con la necesidad imperiosa de seguir colocando lo privado en lo público. Los órganos sexuales de las mujeres son los más desconocidos por el grueso de la población: de estos no se habla, se enseña muy poco y no son protagonistas en los espacios privados (en el cuidado, la crianza, las relaciones sexo-afectivas) ni en lo público (políticas de salud para la mujer). De esa forma, “al negarlo se le magnifica, se les constriñe a las partes del cuerpo no dichas –implícitamente reconocidas como sexuadas y como eróticas–, ocultas, silenciadas: la vagina, el clítoris, la vulva” (Lagarde, 2014: 205) son el principal receptor de las violencias existentes en este mundo.

Ese desconocimiento instaurado en la sociedad tiene razón de ser en un sistema que necesita controlar los cuerpos, sobre todo los femeninos, no solo por ser proveedores de la mano de obra para el capital, sino también por ser el medio en el que los valores culturales se inscriben, regulando así las identidades impuestas (Butler, 2007: 256). El cuerpo, entonces, es el símbolo creado para unificar y controlar. Este no es el recinto de la subjetividad y reconocimiento: este es usado como sello del patriarcalismo.

La construcción sociocultural del cuerpo de las mujeres latinoamericanas, con sus “constantes o continuadores”, forman los procesos de larga duración que determinan en sus mentalidades la estrecha relación con sus cuerpos; cuerpos que se han erigido mediante un riguroso control social desplegado a través de la censura y de la autocensura, instalando la lógica que niega la propiedad del cuerpo propio (Antivilo, 2015: 36).

Este sistema-mundo, colonial y moderno, no solamente niega el cuerpo: también le imprime un carácter negativo haciendo que la relación hacia este sea indeseable; con eso garantiza su desaparición social, su inexistencia. Esta es una forma más en la que se logró someter y controlar a las poblaciones del “nuevo mundo”, y de la misma forma, ocultar o desaparecer los saberes ancestrales que enseñaban una relación holística entre la naturaleza y el cuerpo, la política y lo

27 En Colombia la expresión *chimba* se usa tanto para nombrar a la vulva, como para manifestar agrado. Algo que se califica como *chimba*, es algo bueno. Por ejemplo, *Esa música es una chimba. Qué chimba de película*.

sensorial. Julia Antivilo (2015: 38) argumenta, también, la disminución del cuerpo, diciendo que “se impone el pensamiento de que el cuerpo es algo sucio y que debe estar oculto, siendo que la práctica en el mundo indígena fue diversa”.

Ese rechazo por las manifestaciones corporales, heredadas de una filosofía cartesiana, se intensifica, por misoginia, en la biológica femenina. No solo la vulva y la vagina deben ser ocultas y despreciadas: también se nos castiga a las mujeres por menstruar. “Cuando la mujer tuviera flujo de sangre, y su flujo fuera en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocara será inmundo hasta la noche” (La Biblia, Levíticos 15).

Con ese doble desprecio por el cuerpo femenino y “en específico con respecto a la sangre menstrual ha depositado un tabú que por generaciones ha provocado sentimientos encontrados con el cuerpo menstruante que habla de lo sucio, lo oculto, doloroso que mancha y que avergüenza” (Antivilo, 2015: 86).

Las mujeres no solo no son dueñas de sus cuerpos, sino que, producto del desprecio infundado, se autocensuran completamente, desde el mero desconocimiento anatómico hasta la prohibición por sus placeres y erotismo. A las mujeres se les niega el conocimiento de sus cuerpos, se les obliga a la ignorancia, pues el poder que genera el control del cuerpo femenino podría colocar en riesgo los órdenes hegemónicos. Marcela Lagarde (2014, p. 205) profundiza sobre esto, afirmando que “Como sabiduría ligada al placer, la sexualidad erótica es concebida como mala. Es negada, porque puede subvertir la relación de dependencia que articula la sujeción y la obediencia al poder supremo. Subvierte a la vez un saber: el conocimiento de sí misma y de *los otros*”.

Es necesario, entonces, colocar el foco en el poder que el cuerpo femenino simboliza y que, hasta ahora, ha logrado estar oculto y controlado. “Con todo, el cuerpo es un espacio político privilegiado. El poder de las mujeres puede emanar de la valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad” (Antivilo, 2015: 40). El espacio público se presenta como potente escenario para el empoderamiento de un saber que emana del cuerpo, del placer, de lo erótico. Por esa razón, la damos el micrófono a la misma vagina y que sea ella, con su cara de vulva, quien reclame por el reconocimiento de su poder, que nace del placer, el cuidado y el erotismo. Esta vulva nuestra, grita alegre y orgullosa por ser lo que

es. “Qué chimba ser una chimba” es una frase que invita al amor por ese espacio corporal por el que toda la humanidad ha pasado.

También, la Chimba reclama placer. Se acerca satíricamente a las mujeres pidiéndoles que la acaricien y la mimen. Les canta “tu chimba te da placer, dale placer a tu chimba”. Así, invitamos a la masturbación, al auto-placer. Nos unimos a las proclamas que las artistas feministas tienen dentro de sus reivindicaciones y que Julia Antivilo (2015, p. 67-76) ha sabido compilar. Existen dos experiencias que también invitan al placer. Una de ellas es la del espacio de colaboración de arte feminista chileno llamado *Malignas influencias*, y su propuesta textual y performativa nominada como *Aphrodisia*: “Esta creación constituye una apuesta por el autoplacer como otro espacio de empoderamiento. [...] una ética del placer como propuesta política estética para configurar el placer, como una categoría política feminista” (68).

Otra experiencia que nos inspira para continuar con la Chimba por las calles es la de la colectiva feminista colombiana *Lobas Furiosas*. Estas artistas, a partir de sus actos lujuriosos, de sus estéticas animales y de su rotunda decisión por hacer del auto-placer femenino algo público, se hacen llamar *loberras*, término que mezcla loba y perra. Al respecto afirman que con este concepto pretenden “la afirmación y el goce de nuestros cuerpos por medio de la masturbación, práctica que se pasa por alto puesto que a las mujeres supuestamente no nos es permitido gozar, disfrutar de nuestros cuerpos y hacerlo público, socializar dicho goce” (Antivilo, 2015: 71).

Se evidencia que en Abya Yala, las feministas tenemos la necesidad de mostrar nuestros cuerpos como nuestros, además de colocar el erotismo propio como principio político, como reclamo estético para la liberación y el empoderamiento del cuerpo. Es posible que con cada una de estas acciones estemos respondiendo a la pregunta de Judith Butler (2007, p. 94) sobre qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la propia práctica reguladora de la identidad. Nuestros actos insisten en una política erótica desde lo femenino, desde lo que históricamente ha sido censurado y ocultado. Creemos que el deseo manifiesto de la mujer da poder. Las mujeres que saben satisfacerse retiran algo al poder varonil, que se había jactado de enfocar el mundo para su placer exclusivo. Invitar a otras prácticas desregulariza las identidades impuestas. Esta invitación, desde la repetición

y reiteración, al propio goce del cuerpo femenino, que como en el caso lúdico de *Malignas influencias*, estridente de *Lobas Furiosas* y el nuestro a partir de La Chimba parlante, podría generar ciertas subversiones que puedan estar dentro las propuestas paródicas estudiadas por Judith (Butler, 2007: 270-271):

La parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una forma de comprender qué es lo que hace que algunos tipos de repetición paródica sean verdaderamente trastornadores [...] la risa paródica, depende de un contexto y una recepción que puedan provocar confusiones subversivas.

Desde el mismo momento en que la Chimba aparece, las personas que asisten a la acción no pueden dejar de sonreír y reír. Creemos que este gesto aparece porque quien observa no sabe cómo reaccionar, si con humor o con vergüenza, más aún cuando la Chimba se les acerca y les pide mimos, caricias, placer. Esta se pierde entre las calles y la gente, reclamando a gritos “tu chimba te da placer, tu chimba te da poder. Yo quiero una chimba en el poder”.

**Figura 8** - María Fernanda S. Bonilla dentro de La Chimba en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés Erazo, 2018.

## La Dramaturgia

Después de tener un boceto sobre las acciones, actitudes y voces de cada una de las personajes, propusimos un orden de aparición que respondía a las exigencias técnicas de cambios de vestuarios. Creíamos que deberíamos iniciar con Francia, quien sería la que más prendas de ropa llevaría y la que se podría ver más abultada. Luego seguirían Florinda, Jineth B., Omaira y por último la Chimba. Ensayamos esta estructura en presencia de una colega dramaturga, Carolina Mejía. Ella, después de observar el ensayo, nos propuso otro orden, producto de la relación que las personajes estaban tejiendo con los transeúntes y con la narrativa de la acción. Por ser Francia la que más logra interactuar con las personas, tanto las que están muy cerca, como las que pasan de lejos, propuso que fuera la última, antes de la Chimba, además porque la relación podría ser más rica con este tránsito entre la papaya y la vulva. También propuso que quien arrancara la acción fuera la campesina, pues podríamos crear una narrativa iniciando con los discursos más oprimidos y doblegados, hasta las manifestaciones más abiertas y emancipadoras. Estuvimos de acuerdo con esta propuesta. El orden de las mujeres quedó así:

- Florinda
- Omaira
- Jineth B.
- Francia
- La Chimba

La primera vez que ensayamos este orden, nos maravilló la respuesta del público. Tuvimos transeúntes que se estacionaron a ver toda la acción. En general, la atmósfera que logramos fue de una alta receptividad. En los anteriores ensayos, con el otro orden, veíamos como las transeúntes solo paraban para ver una parte en concreto y no toda la secuencia. Con esta disposición sentimos que teníamos una sola acción y no cinco cuadros, uno tras otro.

El siguiente trabajo fue recopilar todos los textos que las mujeres estaban diciendo, limpiarlos y crear los que estaban más débiles o aún no existían. Esto fue armar el guion de la acción. Clara me motivó para que yo hiciera este trabajo.

Lo primero fue decidir qué nombre tendría esta acción. De una u otra forma, yo me sentía en un espacio más o menos conocido interpretando las cuatro mujeres, pero La Chimba me pareció algo novedoso dentro de mi experiencia. También intuíamos, con Clara, que ese personaje iba a perturbar mucho más que los otros. Así, entre propuesta y propuesta, decidimos que la acción llevaría por nombre una de las expresiones más comunes en Bogotá: ¡Qué chimba!

Luego, delante del computador, dispuesta a colocarle orden a los textos dichos y a las acciones creadas, le coloqué nombres a cada una de las mujeres. Ellas no podían ser un tipo, un cliché, un rol. Ellas debían tener un nombre propio que implicara al sector de mujeres que estaban representando. Así, la campesina se bautizó con el nombre de Florinda, en homenaje a la líder campesina Mamá Tingó (Florinda Soriano Muñoz). A la matrona la llamé Francia, por hacerle un reconocimiento a la líder afrocolombiana, activista, defensora de los derechos humanos en Colombia y ganadora del Premio Medioambiental Goldman en abril de 2018, Francia Márquez. Con la mujer urbana le hicimos un homenaje a Jineth Bedoya, activista y periodista colombiana que lucha contra la violencia de género. Omaira conservó su nombre y la Chimba no tenía alternativa: su nombre era más que merecido.

Con Florinda realicé un diálogo de una mujer que acepta los maltratos que su esposo e hijos tienen con ella. Pero este diálogo no es un reclamo, ni una queja: es solo la narración de su cotidiano, con la excusa de terminar la trenza que debe llevar al trabajo. Busqué una canción que abriera y cerrara su cuadro. Esta canción fue extraída del trabajo llamado Cuatro Mujeres – Cantos de la tierra. Quien canta esta canción es Beatriz Pichi Malen, indígena mapuche. Esta canción refleja el sentir de esos pueblos, cuya cosmovisión no se ha perdido pese a los siglos de dominación que sufren.

El trabajo del texto de Omaira fue muy gratificante para mí. Me permitió salir de una narrativa cotidiana para explorar juegos de palabras, al mismo tiempo que la desgarradora confesión de una violación. Después del estreno sentimos que hubo una identificación con este personaje, pero que su tiempo de duración era muy corto y podíamos explotarlo más. Decidí ampliarlo y, producto de las conversaciones con la documentalista Ángela Rubiano, quién registró el estreno, decidí que el tema para darle un alargue a Omaira, sería la violencia obstétrica.

Ángela me pasó bastante material sobre el tema, que también contenía testimonios. Estos fueron incorporados, intentando mantener los juegos de palabras y las frases cortas.

Jineth B. no demandó trabajo de dramaturgia, pues solo dice un texto de Eduardo Galeano sobre la inequidad de género que aparece en el libro *Patas arriba: La Escuela del mundo al revés* (2009).

Con Francia, fue un placer transcribir y darle orden a todos los diálogos que aparecieron en los ensayos. Disfruté mucho al recordar cada divertida frase que esta mujer dice a los hombres y también a mujeres.

Con la Chimba realicé un trabajo parecido al de Omaira; juegos de palabras donde *chimba* fuera usada varias veces y con diferentes sentidos. Jugué con otra expresión: *chimbo*. Esta se refiere al pene y, por suerte nuestra o ecos de los Muiscas, *chimbo* también significa algo malo, mal hecho. En todos los sentidos, *chimba* y *chimbo* son antónimos. Buscando musicalidad, le cambié la letra a la canción *Bésame Morenita*, del músico colombiano Álvaro Dalmar, como comparo en el siguiente cuadro:

ORIGINAL	VERSIÓN
Mírame, mírame	Mírame, mírame
Quiéreme, quiéreme	Quiéreme, quiéreme
Bésame morenita	Bésame morenita
Que me estoy muriendo por esa boquita	Que me estoy muriendo por esta vulvita
Tan jugosa y fresca, tan coloradita	Tan jugosa y fresca, y empoderadita

Este texto fue revisado y comentado por Clara. Quedamos satisfechas por este trabajo de dramaturgia. Y yo quedé aún más plácida con esto, que es mi primer trabajo con escritura de texto para teatro. Esto, inevitablemente me vincula mucho más a este proyecto.

## Entre Teatralidades y Liminalidades

Varias reflexiones aparecen después de la realización de ¡Qué Chimba! y de las anteriores deliberaciones y descripciones. Para cuando escribo estas letras la acción se ha realizado en diez oportunidades: ocho en Bogotá y las otras dos en



Neiva. Durante las veces que la hemos hecho, se han modificado algunos textos, se han ampliado algunas acciones y se han introducido nuevas músicas y diálogos. Estas alteraciones han tenido que ver, en su mayoría, con la relación con quien asiste y participa de las intervenciones. Muchas amigas, varios colegas y algunos desconocidos han comentado sobre nuestra acción. Esos comentarios también han entrado de una u otra forma en la acción.

Uno de los primeros cuestionamientos, es la forma en cómo llamo a este trabajo. Siempre me ha costado definirlo, colocarlo dentro de una categoría. Salirse de la marca no es sencillo y nuestras comprensiones siempre requieren saber de qué cajón se está sacando lo que se habla. Así hemos decidido, con Clara, llamarla acción teatral. Ni obra de teatro ni performance (su contemporánea antítesis), nos han cuadrado para nominar este trabajo.

Dentro de las diversas definiciones que hay sobre performance, hay varias que alejan este trabajo de ese universo. Una de ellas es la de la artista feminista mexicana Mónica Meyer (2004: 6) quien solicita “No olvidarnos que el performance no pretende representar la realidad, sino de intervenirla a partir de acciones. En general, el performance es un arte en primera persona y resulta lógico analizarlo a partir de una estructura análoga”. Siguiendo por esa misma línea, Julia Antivilo (2015: 148) comparte esta definición de performance: afirma la *artista* chilena que en “toda acción o performance somos nosotras/os mismas/os en el aquí y el ahora, presentando un mensaje que pretende conmover, remecer, exponer, intervenir y hacer desencajar la realidad. La/el artista de la performance no se representa, es sujeto y objeto de su acción”.

Como lo afirmaba en el apartado de este enlace, titulado *Descubriendo(me) (en) mi(s) feminismo(s)*, no me interesa hablar en primera persona o exclusivamente de mis experiencias. Creo que he sido una mujer con algunos privilegios y que, aunque me esfuerce, no alcanzo a imaginar lo complejo y denso que puede llegar a ser la carga, en un solo cuerpo, de la cantidad de violencias que otras mujeres deben sufrir por no contar ni con un cuarto de los privilegios con los que yo cuento. Hablar exclusivamente desde mis experiencias resultaría pobre y reducido para el propósito de denunciar varias de los millones de formas de violencia que en este mundo se ejercen contra las mujeres. Sí, he sido víctima del machismo, del colonialismo y del patriarcado. Muchas de esas historias mo-

tivan, llenan y cargan las narradas por las mujeres de ¡Qué chimba!, pero ninguna de ellas llega a ser tan fuerte como los desplazamientos que sufren mujeres tanto indígenas como afrodescendientes, ni tan densas como la violación o la explotación laboral y doméstica.

Me alejo de la perspectiva de los Estudios del performance, porque insisto en la necesidad de la representación, vista desde la orilla de las no representadas, a quienes se les ha negado hasta la posibilidad de ser poesía, *poietica* o personaje: a las que se les deja sin escenario, sin visibilidad, a las que se les oculta, se les menosprecia y se les abandona. Por lo mismo, me alejo de esa definición del *performance art*, porque creo que es imprescindible la creación y/o afirmación de identidades negadas y ocultas por la construida hegemónicamente. Necesitamos propuestas que nos den alternativas para otro tipo de existencias donde se reconozcan los atributos marcados dentro de lo femenino y que, por esto, han sido repudiados. Paradójicamente, me contemplo en otras afirmaciones hechas por Julia Antivilo (2015: 43) en otros apartes de sus escritos, que refuerzan mis argumentos expuestos:

El arte feminista sigue desafiando las representaciones dominantes y estereotipadas de las mujeres latinoamericanas para reinventar una forma más libre de ser mujeres fuera de la representación patriarcal, para cuestionarla y patentar sus entrelazamientos con los temas de género, sexo y raza.

Me empeño en trabajar en el arte porque creo que nuestro aporte sigue siendo necesario para este mundo que precisa otras posibilidades de vida. No una, sino muchas, diversas, contextualizadas y localizadas. Se hace necesario todo un mar de mujeres que propongamos desde nuestros contextos, desde las luchas que tenemos cerca y da las demandas y peticiones de nuestras hermanas, vecinas, coterráneas. Por eso me entusiasmo cuando veo que somos varias las que nos empeñamos en hacer de nuestras luchas una acción creativa, un espacio *poiético*. “Las artistas, como sujetas creadoras de arte, materializan la diferencia. Diferencia que nos sirve para resignificar las representaciones que se han hecho de las mujeres [...] para construir nuevas representaciones sobre nosotras mismas” (Antivilo, 2015: 42). Pues, como lo he escrito a lo largo del enlace, la representación hecha por este patrón mundial sobre nosotras, lo único que busca es el control de nuestras existencias. Basta con abrir cualquier revista o atender al

primer aviso publicitario para darse cuenta de cuál es la imagen que se vende de la categoría mujer. A pesar de todas las luchas feministas, desde la primera ola con el feminismo blanco hasta estas contemporáneas reivindicaciones, la publicidad y los medios siguen violentándonos. Cada vez es más agresivo el uso de la figura femenina como objeto de deseo, de un tipo de deseo que cumple con una forma, un tamaño, un color. Se hace urgente, entonces, “Subvertir el esquema de representación de la cultura hegemónica, o sea el cómo se nos ve –y por ello se nos trata” (43).

Existe, también, otra posición de las artistas que se declaran como *performer*, que me distancia, en términos conceptuales, de este campo. Muchas de ellas vienen de las artes plásticas y al intentar definir su práctica colocan el cuerpo como una herramienta, instrumentalizándolo y enfatizando en la dicotómica trampa cartesiana cuerpo/mente. Yo puedo entender que este énfasis de un arte que parta del cuerpo, que tenga al cuerpo como materia, como instrumento, es hecho producto de la naturaleza del arte plástico donde la “obra” siempre está separada del artista. A diferencia de las artes escénicas, la obra del arte plástico no es la artista. Al ser la obra finalizada, podría seguir existiendo sin la autora o creadora. La obra de arte, en el campo plástico o audiovisual, está por fuera del cuerpo, nunca llegó a ser el cuerpo mismo, como en el caso del teatro y la danza. Así, parece revolucionario el *performance art*, en tanto que le devuelve a la artista plástica su cuerpo, su ser. Sin embargo, y por la tradición histórica de las bellas artes, por ser el cuerpo la “obra” se le sigue mirando como objeto, como materia, como instrumento. Esto se deja ver en las siguientes afirmaciones:

El cuerpo como herramienta es el soporte en el cual se plasma la obra, así lo vemos en innumerables obras de estas artistas.

Como producto, el cuerpo es lo que se quiere cambiar, transformar; (Antivilo, 2015: 35).

El cuerpo de varias artistas feministas es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con el que ellas experimentan, exploran, cuestionan, y transforman. (41).

Por mi parte, trabajo para *sentipensar* la premisa de no tener un cuerpo, sino ser un cuerpo (Le Breton, 2002). Me esfuerzo por hablar desde mi yo, es decir, desde mi cuerpo y así evitar usar la palabra cuerpo como si fuera sinónimo de

objeto. Si mi cuerpo es mi herramienta o mi instrumento, esto quiere decir que está fuera de mí y hay algo (mío, seguramente) que lo manipula, que lo usa. Ver el cuerpo como herramienta o como instrumento, es verlo como máquina, como objeto. Esa es la forma como el fordismo y el taylorismo potenciaron, en la práctica, los estudios de Descartes y su afirmación de que el humano es una máquina. Hemos tenido siglos de *sentipensarnos* como máquinas que tienen un aparataje al que hay que cuidar, aceitar, afinar, mantener y otra parte que es la que opera, piensa, decide, razona. Percibirnos de una forma más holística<sup>28</sup> es un giro epistemológico y existencial que aún cuesta mucho trabajo.

Por otro lado, y como lo anuncié párrafos arriba, las definiciones de las prácticas artísticas del performance son muchas y diversas. Hay algunas en las que creo que ¡Qué chimba! podría contemplarse. Dentro de las definiciones que Diana Taylor (2002) sugiere, cuestiona y propone para la palabra performance existen varios aportes que, a mi parecer, son importantes para la pertinencia de ese concepto en nuestro contexto *abyayalero*. Uno de ellos es la crítica que Diana hace a la raíz anglosajona de la palabra performance y su dificultad para traducirla al español o al portugués. Propone, por esta razón, algunas palabras que tienen un origen en los idiomas de pueblos indígenas de Abya Yala. Este acto, que podría ser entendido como una acción de(s)colonial, promueve el reconocimiento de los saberes de la región y contextualiza aún más la definición de performance. Expresa la académica estadounidense que “reemplazar una palabra con una reconocible, aunque problemática historia- como performance- por otra, desarrollada en un contexto diferente y señalar una visión del mundo profundamente distinta, sería un acto de pensamiento esperanzado” (Taylor, 2002).

Las prácticas culturales de las sociedades originarias de estos territorios se caracterizaban (y se caracterizan) por involucrar lo político, lo estético y lo espiritual dentro de sus celebraciones y manifestaciones. Para estas civilizaciones, lo interdisciplinar no es coyuntural sino esencial. Una de las propuestas de Diana, para buscar otras palabras que amplíen la definición de performance, recae sobre el término Areíto, sobre el cual afirma:

28 Este tema se amplía en el enlace llamado “TEJIENDO UNA PEDAGOGÍA PARA TEATRALIDADES LIMINALES, DECOLONIALES E CH’IXI”.

Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de 'géneros', públicos y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción- danza), por participantes/ actores, o por efecto esperado (religioso, socio- político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas (Taylor, 2002).

Aunque ¡Qué chimba! llama a la reflexión política a partir de ciertas estéticas, no alcanza a abarcar otros espacios como los espirituales o rituales. La acción es claramente leída como un lugar artístico, teatral, que pretende intervenir espacios cotidianos que están completamente desmarcados de arte para tener una incidencia mayor en la rutina social. Dado esto, una de las últimas definiciones propuesta por Diana (Taylor, 2002) me permite acercarme al conjunto de prácticas llamadas performance “como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo”.

Por último, sobre el controvertido término de performance, me llama la atención el uso que Judith Butler (2007: 275) le da a esta palabra. La autora, que no está hablando sobre procesos estéticos o artísticos, define la acción performativa de la siguiente forma:

Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; [...] se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria.

En la historia occidental de la humanidad, las representaciones a partir del cuerpo son hechas por símbolos que delimitan comportamientos e identidades. Estos símbolos no son solo imágenes detenidas, formas estéticas que definen un tipo. Son también acciones que, a fuerza de repetición y de persistencia, moldean una colectividad. Cada sociedad escoge un patrón de comportamiento que se representa en acciones que indican cómo debe ser la vida. Hoy en día, los dispositivos para marcar estas acciones abundan. La masificación de los medios

audiovisuales es la herramienta más poderosa para imponer, de la forma más persuasiva y hasta imperceptible, el tipo de comportamientos que son aceptados en este sistema-mundo.

Esos comportamientos deben estar enmarcados en las identidades que, también, son creadas. Así, ciertas personas pueden comportarse de una manera y otras de otra. En la estructura social occidental, los tipos de comportamiento son limitados, en términos muy generales, a solo dos categorías; hombre/mujer. Aunque sepamos que no es lo mismo ser un hombre blanco y burgués que ser un hombre indígena y marginal, la hipócrita imposición capitalista y patriarcal espera que, en apariencia, estos dos se comporten igual, que se organicen en familias nucleares, que sean ellos quienes deciden el rumbo de su hogar y de su comunidad y que hagan uso de los demás privilegios que, según los comerciales de televisión, todo padre y esposo ejemplar debe tener. El género es una de las grandes y más complejas creaciones de la sociedad patriarcal. Esa construcción encuentra en los comportamientos, traducidos en acciones cotidianas y repetitivas, sus formas de transmisión e imposición social. La representación se hace evidente en los cuerpos, es decir, en la definición del ser que ya carga, desde el momento del nacimiento, el cómo debe existir y cómo se debe comportar. “Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es un estilo corporal, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde performativo indica una construcción contingente y dramática del significado).” (Butler, 2007: 271). En esta frase de Judith, el concepto de *performativo* queda enmarcado dentro de lo representativo. Lo *performativo* es la representación de una construcción que impone un tipo de comportamiento. Así, las categorías de género se sustentan en discursos y teorías que los hacen vigentes y los argumentan de forma “racional”, como también se empoderan por las prácticas representacionales, construidas y artificiales que hacen a hombre y mujer personajes con parámetros completamente definidos para ser interpretados dentro de este sistema-mundo.

Cabría, entonces, no solo dejar el trabajo de representación para la hegemonía sino realizar nuestras propias construcciones para hacer un trabajo performativo desde identidades que nos resulten más cercanas a nuestros contextos y nos libren de tanta violencia y muerte. Pues es solo “sólo puede ser posible una

subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva.” (Butler, 2007: 282). Yo no puedo leer estas ideas sin dejar de concretar estas propuestas a partir de la acción teatral. Judith insiste en que lo performativo solo logra incidir en los comportamientos de género establecidos, si los “nuevos” llegan a ser constantes, repetitivos. Tenemos, así, dos condiciones que nos acercan a una idea del trabajo teatral asociado a la vida cotidiana, pública y política: lo performativo en cuanto logra (primero) crear/representar otras identidades que subviertan la impuesta y (segundo) esta subversión solo se logra a partir de la repetición. En cuanto a la lucha por la abolición o reestructuración del sistema de género que oprime este mundo, los feminismos tendrían el siguiente objetivo:

La principal tarea más bien radica en localizar las estrategias de repetición subversiva que posibilitan esas construcciones, confirmar las opciones locales de intervención mediante la participación en esas prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presentan la posibilidad inherente de refutarlas. (Butler, 2007, p. 286).

Esta perspectiva de lo performativo me insta a continuar con ¡Qué chimba! por el deseo de seguir repitiendo comportamientos, identidades y acciones que, tal vez, puedan desmarcar la casilla en la que se nos tiene como mujeres, y desde donde todas las violencias están justificadas y protegidas.

También este concepto de lo performativo aúna en la práctica callejera repetitiva que consiga, a fuerza de insistencia, presentar otro tipo de formas de la vida en sociedad a través de lo abstracto, de lo nada convencional y hasta lo completamente incomprensible, como pueden llegar a ser la ejecución de los *esquemas dimensionales* en el espacio público. Bajo esa perspectiva, la frase de Julia Antivilo (2015: 179) cobra un nuevo sentido con el que siento que mi práctica, tanto la creativa con ¡Qué chimba! como la pedagógica con los *esquemas dimensionales*, podría tener un carácter performativo, pues de esa forma, “La práctica performativa produce la desestabilización de los patrones de pensamiento”.

De todas formas, aunque estas últimas consideraciones sobre el performance puedan contemplar, a partir de mis argumentos, la acción teatral analizada dentro de este campo de estudios, continuo sintiéndola más perteneciente a un espacio teatral que, divorciado de lo dramático, le juegue más a lo liminal, a lo fronterizo y a lo *ch'ixi*. Esa liminalidad no la entiendo como lo definido (y bastante citado) por

Víctor Turner cuando sugiere que “en la condición liminal, un individuo abandona su vieja identidad para experimentar un estado umbral de ambigüedad, apertura e indeterminación” (Antivilo, 2015: 155). Lejos estoy de pensar que el *individuo abandona*; en cambio, me siento contemplada por liminalidades que se apartan de la vieja tara moderna y occidental de creer que en cada nueva transformación social el *individuo* se acaba, abandona o muere, como es el insistente fenómeno de los estudios *pos-*. No dejamos de ser algo para convertirnos en lo nuevo, en lo que *está vez si será correcto*. Tampoco en lo híbrido, como un ser nuevo que, en vez de diversificar, lo que pretende es unificar. Las liminalidades que me acogen tienen una característica *chi'ixi* (Rivera, 2015), en donde no se está en el territorio del blanco ni del negro: nos conjugamos en el gris jaspeado donde cada punto no deja de ser lo que es pero que con la cercanía de otros puntos diferentes pueden, visto a lo lejos, aparentar este otro color.

Esta liminalidad encaja en lo propuesto por Ileana Diéguez (2018: 25) cuando insiste que es una forma de antiestructura, pues desestabiliza los sistemas a partir de la crisis. Y continúa concordando con lo propuesto en el párrafo anterior, cuando afirma que esa liminalidad está

No exclusivamente como un “entre” cualquiera, espacio híbrido, sino como una condición altamente efímera en la que se daba una situación no jerarquizada y que interesaba particularmente para los estudios de la estética, la política y el arte al devenir espacio de contaminaciones y caos potencial.

¡Qué chimba! pretende ser un acto liminal, en cuanto busca desencajar lo que a una mujer se le es permitido hacer y decir en el espacio público. ¡Qué chimba! está en la calle por lo que representa el afuera en nuestras sociedades, en cuanto extraña las funciones y ritmos habituales de la urbe. Por su desapego de las grandes estructuras que anuncian espectáculos o grandes eventos callejeros, tiene la oportunidad de jugar en el límite, en la frontera de lo ordinario y lo extraordinario. Una vez más, las definiciones realizadas por Ileana Diéguez (2014: 66) le dan sustento a mi práctica.

[...] me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación



y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida.

El análisis que hace Jorge Dubatti sobre lo *liminal*, también me deja en un terreno en el que me siento identificada. A pesar de su afán por realizar una rigurosa taxonomía de las manifestaciones teatrales, evidencia lo que podríamos llamar liminal en este campo de conocimiento y del arte. La siguiente cita me hace recordar la incertidumbre que sentía al no saber en qué cajón meter a ¡Qué chimba!, y en la dificultad que presentaban los amigos, las colegas y quien la observaba, en referirse a esta acción.

Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos ¿esto es teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poiesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro (Dubatti, 2016: 15).

También es inteligible, en las propuestas teóricas de Dubatti, la diferencia que existe entre las manifestaciones teatrales que heredan la tradición del teatro dramático con aquellas que por un lado o por otro extrapolan los cánones de lo que el autor argentino llama el *drama absoluto*. En la comparación realizada entre los dos conceptos, aparecen afirmaciones que ayudan a definir la acción teatral descrita en estas páginas. Una de las que llaman más mi atención es la que apunta hacia la relación con las espectadoras y ese intercambio que se genera a partir del compartir un hecho teatral o, como es nominado por Dubatti, el convivio. Este parece más contundente cuando las relaciones con quien presencia o participa de la acción dejan de tener una brecha o barrera en el medio que impide la convivencia, lo presencial, lo relacional. Afirma Dubatti (2016: 22) que “[...] el teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del convivio, en la ruptura de la cuarta pared”.

No concibo ¡Qué chimba! lejos de las transeúntes, con distancia de quien se para a observar la acción. Esta intervención, urbana y teatral, necesita de las otras personas. No es posible en la soledad de un escenario o en una deshabitada tarima. Durante las intervenciones que hemos hecho con esta acción, nos hemos dejado sorprender por el movimiento de quienes asisten, por dejarles libres sin marcar ninguna zona de palco y platea. Hemos disfrutado la cercanía y leja-

nía con la que jugamos, no solo yo, sino también quienes observan. Desde la investigación realizada en la maestría (Bonilla, 2014) la relación actriz/espectadora-transeúnte ha sido fundamental, estructural y esencial: en ella he encontrado mi existencia teatral, y por ella he emprendido estos caminos de investigación.

Los *esquemas dimensionales* tienen el firme propósito, desde su concepción por allá en los estudios de la maestría, de entrenar, potenciar y experimentar con la relación entre quien crea y quien participa.

Comparto plenamente con Dubatti (2014: 124) que hacemos teatro porque este “exige la presencia viva, real, de cuerpo presente, de los artistas, en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio griego” y por eso, su categoría de convivio ha llegado pertinentemente. Sin convivio no hay teatro (125) ya que gracias a esta relación, intercambio, troca, vivencia, aparece “la afectación que genera la reunión convivial como zona de experiencia y subjetividad” (30).

**Figura 9** - La Chimba en acción, al frente de la Facultad de Artes – ASAB, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés, Erazo, 2018.

Con lo anterior, cada vez me siento más cerca a lo teatral que a otras manifestaciones del arte y de la protesta. Un teatro liminal invita a pensar en otras formas teatrales que han sido históricas, que van y vienen, que aparecen como si

fueran una coyuntura, desestabilizan los estancados procesos que puedan estar ocurriendo, refrescan, actualizan y, luego, por error humano, son olvidadas para volver a anquilosar y dogmatizar las prácticas. Este teatro liminal comparte, en mi práctica, una pretensión de teatralidad, no solo porque coloca en crisis las formas teatrales que se acomodan y pierden perspectiva política y social, sino porque enfatiza esa relación con la búsqueda de espacios en donde la protesta, configurada desde la estética y el arte, invada otros territorios que puedan potenciar emancipaciones. De nuevo, Ileana Diéguez (2018: 79) realiza una definición de *teatralidad* que argumenta mis pretensiones artísticas.

Evoco el término “teatralidad” como dispositivo escénico que propicia la configuración y percepción de determinadas construcciones en espacios de uso social y cotidiano, absolutamente desmarcados del arte. [...] Me interesa la teatralidad como dispositivo, como discursividad específica que implica siempre la puesta en relación de cuerpo y objetos en determinados espacios, particularmente espacios cotidianos, resignificando las relaciones habituales. La teatralidad da cuenta del despliegue escénico de imaginarios sociales, de prácticas que transforman, aunque sea efímeramente los espacios cotidianos.

También Diana Taylor (2002) habla sobre la teatralidad, comparándola con la categoría performance que ella intenta definir. Esta comparación me permite seguir afincándome en el terreno de las teatralidades, no solo por la experiencia de ¡Qué chimba! sino también por las otras prácticas que hemos desarrollado durante esta investigación en el espacio público. Afirma Diana Taylor (2002) que “la teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que ‘performance’ no necesariamente implica”.

Esa teatralidad es políticamente incorrecta: es una política liminal como antiestructura, como lo que no se debe hacer y, sobre todo, lo que incomoda. ¡Qué chimba! nos ha hecho vivir la incomodidad, la impertinencia. Alguna vez intervenimos un andén cerca de un centro comercial. Este espacio apoderado por comercio y carente de cualquier comportamiento diferente al del consumo, rechazó vehementemente nuestra acción. La atmósfera era tan cargada de machismo que sus habitantes no soportaban nuestros mensajes feministas y descarados. Terminamos entre asustadas y molestas, entre decepcionadas y maltratadas. La

indiferencia, apatía y disgusto por lo que nosotras hacíamos nos hizo pensar que tal vez no estábamos subvirtiendo nada, y más bien sí estábamos provocando violencia y reafirmaciones de la conducta patriarcal. Solo algunos pocos días después, llegaron a mí estas palabras de Ileana Diéguez (2018: 46) “El arte que es incómodo, en todos los tiempos, especialmente hoy, inevitablemente devela aquellos aspectos que deseáramos no ver, los que por el malestar que nos causa hacemos como si no viéramos, actuando como indiferentes”. Esto fue justamente lo que ocurrió en aquel andén. Esta gente no quería escuchar de mujeres maltratadas por sus maridos y jefes, no querían saber sobre violaciones ni de inequidad de género, mucho menos aguantaba la idea de liberar una vagina en medio de la calle. Después de las letras de Ileana supe que el espacio de ¡Qué chimba! era justamente ese, el incómodo y perturbador.

A modo de conclusión, solo me resta decir que las exploraciones que desde hace seis años realizo, se vierten en este trabajo. La calle de nuestras ciudades es un manantial rico, lleno de variantes y diversidades, lleno de ritmos compulsivos y algunas veces calmos. Lleno, sobre todo, de relaciones abiertas, sorprendentes y valientes. Nunca había sentido cómo los “espectadores” pueden, sin barreras o falsas invitaciones, intervenir en acciones artísticas.

Hace más de 15 años que actúo en teatro de calle y no había sentido tanta presencia viva, transformadora de transeúntes y espectadores. En este trabajo, siento que no estamos sacando una obra de sala para la calle ni convirtiendo la calle en teatro: creo que lo que estamos haciendo es moldear las formas teatrales según la naturaleza callejera, urbana. No pretendemos que la calle se transforme para que mire nuestro acto: esperamos entrar en la dinámica del espacio público de nuestras ciudades para, sobre su ritmo, colocar algunas acciones que suenen sutilmente en los oídos de quien lo transita. Quien escucha reacciona y responde, más aún, porque siente que está en su espacio, que no está como extraña o extranjera de una sala, un teatro o un parque convertido en platea. En este lugar, a diferencia de una sala de teatro o un corrillo para un acto artístico, la extraña soy yo y no los transeúntes y posibles espectadores. Son estas las personas que tienen cierto poder en el lugar en donde estoy: esto hace que reaccionen con mayor seguridad, pues no son ellos quienes realizarían algo extraño con su reacción, sino que soy yo quien no se ve ni se comporta cómo se espera en estos espacios.

De esta forma “Qué Chimba” es una tentativa por hacer manifestaciones vivas, en las que la actriz sea un elemento motivador de acciones y reacciones, en vez de la imposición clásica de alguien que siempre habla y otro que solo escucha. En “Qué chimba”, quien habla, interpela o comparte tiene su lugar sin límite de tiempo, espacio y acción, sumado a la palpitante necesidad de descubrir los velos que ocultan la violencia, el abuso y el maltrato producto de nuestras sociedades enfermas de machismos y patriarcalismos. La Chimba sale, habla y reclama, no en un teatro cerradito o en un escenario beligerante: la Chimba descubre las violencias en los espacios más comunes y cotidianos con los que contamos, en la calle.

Figura 10 - Afiche de estreno

