

Dossier

Salir de la “crisis” del sentido y del ser: aportes y límites del giro performativo para el feminismo en Colombia

Getting out of the “crisis” of meaning and being: contributions and
limits of the performative turn for feminism in Colombia

Gabriella Serban

Université Toulouse Jean Jaurès, Francia

gabriella.serban@hotmail.fr

 <https://orcid.org/0000-0002-9022-7836>

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 16
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 09 Julio 2021
Aprobación: 12 Noviembre 2021

Resumen: Este artículo se basa en la constatación de un desencuentro histórico entre teatro y feminismo en Colombia, debido a una simultaneidad problemática que ocurre en los años 1990 en Colombia. Se trata de la simultaneidad entre, por un lado, la aparición de las cuestiones de género en la escena y, por otro lado, la impresión por parte de los críticos de una “crisis del sentido” —que pondremos en tela de juicio. Frente a esta tendencia propia del teatro posdramático, las propuestas performativas constituyen una alternativa que repolitizan el género y descolonizan el teatro. Mediante un recorrido histórico de obras emblemáticas (de Santiago García, Fabio Rubiano y Patricia Ariza), se constata una pertinencia específica de la performance para las cuestiones de género. Sin embargo, asignar el feminismo a un arte específico es insatisfactorio, de ahí la necesidad de explorar alternativas.

Palabras clave: Performance, Colombia, Teatro Posdramático, Modernidad, Feminismo.

Abstract: This article is based on the observation of a historical mismatch between drama and feminism in Colombia, due to a problematic simultaneity that occurred in the 1990s in Colombia. It is the simultaneity between, on the one hand, the appearance of gender issues on the stage and, on the other hand, the critics' impression of a “crisis of meaning” —which we will question. In the face of this tendency of post-dramatic theatre, performative proposals constitute an alternative that re-politicises gender and decolonises theatre. The study of emblematic works (by Santiago García, Fabio Rubiano and Patricia Ariza), leads to the conclusion of a specific relevance of performance to gender issues. However, assigning feminism to a specific art form is unsatisfactory, hence the need to explore alternatives.

Keywords: Performance, Colombia, Drama Post-dramatic, Modernity, Feminism.

Si observamos la historia reciente de las artes escénicas colombianas, se puede constatar un desencuentro profundo entre el feminismo y el teatro cuyas causas e implicaciones son de analizar. Los años 80 y 90, que supusieron una verdadera inflexión en los vínculos entre teatro y política, fueron el momento de una simultaneidad problemática entre dos fenómenos: por un lado, la aparición del género como temática, y, por otro, la constatación de una “crisis del sentido” —que es de matizar—. La meta de este artículo es enfatizar esta coincidencia y presentar las diferentes etapas de este desfase sistemático, frente al cual el giro performativo constituye a la vez una solución y un límite. Para aprehender los mecanismos de marginalización sucesivos de las temáticas de género y del feminismo, me basaré en la presentación de obras emblemáticas de tres etapas. Para la primera, Guadalupe años sin cuenta (1975, Santiago García), obra representativa del auge del “Nuevo Teatro”, de carácter brechtiano, cuyos máximos exponentes son Santiago García con el Teatro de la Candelaria en Bogotá y Enrique Buenaventura con el TEC en Cali. Luego, Amores simultáneos (1993, Fabio Rubiano), característica de la segunda etapa, corresponde a un momento en que los dramaturgos redefinen su relación con lo político, alejándose del teatro militante que hacía la especificidad de sus predecesores. Ellos recurren entonces a técnicas de índole posdramático, lo que tiende especialmente a obstaculizar la formulación de un sentido unívoco, en reacción a las generaciones precedentes que se hacían portavoces de una “verdad”. La tercera etapa tiene lugar aproximadamente al mismo tiempo que la segunda y tiene que ver con el desarrollo de las artes performativas. Como lo analizaremos a través de una de sus figuras emblemáticas, Patricia Ariza, este campo artístico colmó la carencia provocada por el desencuentro entre feminismo y artes del espectáculo vivo, convirtiéndose en un medio privilegiado para la visibilización de artistas femeninas y de las cuestiones de género. Sin embargo, cuestionaremos los efectos paradójicos de este giro performativo que contribuyen a una repartición de los registros en función del género.

El Nuevo teatro: la violencia de género como violencia de Estado

Si bien el otro nombre del “Nuevo Teatro” es el “Teatro político”, el enfoque exclusivamente marxista impidió abordar relaciones de dominación que no entraban estrictamente en esta ideología. Las obras, de carácter brechtiano y marcadas por el método de la creación colectiva, subordinan las relaciones de género a las relaciones de clase, lo cual corresponde a una tendencia política de la época. Con la obtención del derecho de voto para las mujeres (oficial en 1954, efectivo en 1958) después del final de la dictadura de Gustavo Rojas

Pinilla, el periodo de los años 1960 y 1970 es menos activo desde el punto de vista del feminismo. Es lo que pone de relieve el testimonio del grupo de teatro la Máscara, cercano al TEC, que se especializa en el feminismo a partir de los 1980:

En la década del sesenta hay una relativa pausa del movimiento feminista, la participación de las mujeres se da a través de la militancia en los partidos políticos de izquierda, en los grupos de estudio organizados por profesores, en los grupos de teatro. Sin embargo, allí no cabe hablar de las diferencias entre los hombres y las mujeres, la única causa válida es la causa del proletariado (Restrepo, 1998, p. 116).

Esta tendencia se nota en las creaciones: si bien se aborda a veces la temática, siempre se representa como una de las emanaciones de la violencia del Estado. Esto se puede comprobar en varias de las obras más emblemáticas de la época, como Guadalupe años sin cuenta del grupo la Candelaria.

Fue estrenada en 1975 y se considera como uno de los clásicos del teatro colombiano. Retrata el periodo de las guerrillas liberales de los Llanos y es conocida especialmente por ser el fruto de investigaciones sobre las condiciones de la muerte del guerrillero Guadalupe Salcedo. La obra confronta dos versiones de este episodio: la oficial, según la cual Guadalupe Salcedo había resistido su detención y disparado con dos revólveres en las manos, llevando las fuerzas de policía a matarlo en legítima defensa; la oficiosa, que desde entonces ha sido reconocida como verdadera, en la que se admite que salió las manos en alto y que ha sido asesinado por el ejército. El grupo de la Candelaria, con esta obra, se hace por lo tanto el portavoz de una verdad censurada por las autoridades, y utiliza también este pretexto para hacer un retrato de la Colombia de los años 50, cuestionando las causas del conflicto armado. Con la meta fundamental de hacer memoria, la obra denuncia el papel desempeñado por los partidos políticos, incluyendo el partido liberal en el principio de la guerra, pero también el papel de la iglesia, especialmente en una escena en la que un himno religioso se convierte en marcha militar. Por lo tanto, la obra da a ver la injusticia de ciertos de los mecanismos de poder de la sociedad, especialmente la tiranía del Estado sobre el pueblo, de la ciudad sobre el campo y también de lo escrito sobre lo oral puesto que esta obra constituye también un homenaje al folklore y la tradición oral de pasaje de la información de los llanos, especialmente con el uso de los corridos y la desconfianza que muestra hacia los documentos escritos, que se vuelven símbolos de la verdad oficial difundida por el estado (Garavito, 1987).

Varias secuencias de estas obras dan a ver situaciones de vulneración específicas de los derechos de las mujeres. En esta escena, por ejemplo, un soldado que está buscando a Jerónimo Zambrano, guerrillero y protagonista de la obra, está acosando a su novia Oliva:

SOLDADO. ¡Muestre, a ver, esos ojitos! No sea mala (Pausa). ¡Una sonrisita!

¡Muéstreme esa jetica! Usted sabe lo que me gusta. Oiga, Oliva, yo ya la había visto en el pueblo.

OLIVA. Pero, ¿qué es lo que quiere?

SOLDADO. No se haga, no se haga... ¿Qué quiere un hombre cuando le gusta una mujer tan hembra como usted, Olivita?

OLIVA. Yo no quiero compromisos.

SOLDADO. Oliva, no se me haga la difícil. Si le propongo algo que tiene que ver con mis sentimientos, pues es porque usted me gusta. Además, Oliva, usted bien sabe que se encuentra metida en un lío grande. Mi sargento Robledo sabe muy bien que usted conoce el paradero de Jerónimo. Pero yo puedo agachar la vista y decir en el retén que no la he visto. Entonces, Oliva, conmigo puede evitarse líos. Y se lo digo de verdad. Nada le pasará. Yo soy un hombre de verdad.

OLIVA. Usted se equivoca conmigo.

SOLDADO. Mire, usted se viene conmigo y le echamos tierra al asunto del Jerónimo. ¿Qué dice?

OLIVA. ¡Ya le dije que no! (Teatro La Calendaria, Creación colectiva, 2016, escena “Las lavanderas”).

Aquí, la violencia de género no se considera en su dinámica propia sino dentro del cuadro de la violencia contra el pueblo. Esta escena de chantaje sexual tiene como objetivo mostrar las vicisitudes hasta las cuales llegan los representantes del Estado para lograr capturar a los guerrilleros. Se nota también un enfoque androcéntrico puesto que la función narrativa de la violencia contra la mujer es la de alcanzar al héroe.

Se observa la misma tendencia en otra obra emblemática de la época: Los Papeles del infierno de Enrique Buenaventura y el TEC, creada en 1968. A la manera de Terror y miseria del Tercer Reich de Brecht, consiste en una recopilación de obras cortas que retratan el periodo de la Violencia. Por ejemplo, “la Tortura”, trata del tema de la violencia doméstica y del feminicidio. Sin embargo, el hombre que acaba matando a su mujer no lo hace como denuncia del patriarcado, sino como consecuencia de su oficio de torturador durante el conflicto que acabó volviéndolo loco, denotando una vez más la responsabilidad del Estado.

Por lo tanto, las obras canónicas del teatro brechtiano de la época, a pesar de ser consideradas pertenecientes a la etapa del “teatro político”, no abordaron la temática del género de manera autónoma, considerando sus propias dinámicas de poder. La aparición de esta

cuestión, en Colombia, es concomitante con la emergencia de tendencias posdramáticas.

El giro posdramático: Violencia de género y “crisis del sentido”

De acuerdo con el contexto postmoderno, el teatro latinoamericano finisecular tiende a poner en tela de juicio su modelo de teatro militante. Las nuevas generaciones de dramaturgos buscan vías diferentes de las de sus predecesores, en un momento en que los trastornos históricos a nivel mundial tanto como nacional desembocan en un escepticismo frente a la misión política del arte como vector de emancipación. En Colombia, en los años 1980 y 1990, el conflicto armado alcanza una violencia y una complejidad sin precedente, lo cual contribuye a crear una atmosfera propicia a las tendencias posdramáticas. Los dramaturgos se interesan a lo íntimo, a la introspección, en un periodo en que se desarrollan los estudios de género, con lo cual estas dos perspectivas, lo íntimo y el género resultan cada vez más asociados^[1]. Por un lado, se puede considerar que esta simultaneidad y correlación son el fruto y el motor de un enriquecimiento del concepto de “político”. Después de todo, “lo personal es político” según el lema de la segunda ola feminista. Sin embargo, esta simultaneidad también tiende a neutralizar el alcance político de las obras, especialmente en el discurso de críticos y académicos afanados en ratificar la “crisis del sentido”.

Amores simultáneos, de Fabio Rubiano, llevada a la escena en 1993 es particularmente emblemática de esta tendencia. La obra ha sido analizada por varios especialistas como una de las primeras obras marcando la tensión hacia lo posdramático: esto se debe especialmente a la estética de duplicación, fragmentación y reflexión tanto de los personajes como del dispositivo espaciotemporal de la acción. La acotación inicial aporta elementos que de entrada indica un cambio de paradigma: “Dos sillones, un sofá, una escalera con cuatro escalones que no conduce a ningún sitio, el esqueleto de una cama fuerte y oxidada. Dos puertas, un gran ventanal, un pasillo” (Rubiano Orjuela, 1995).

Podemos verlo como una crítica al sujeto burgués del drama moderno, sujeto como lo indica Víctor Viviescas “afirmado pero también atrapado en su autoconciencia, su autoconvencimiento y su ciega fe en el poder instrumentalizador de la razón” (Viviescas, 2006b). Se trastorna tanto su comodidad (el esqueleto de la cama oxidada) como al sentido (los escalones no conducen a ningún sitio). En este espacio, evolucionan seis personajes: el hombre, el joven, la mujer, la jovencita, la maestra y la madre. A través de un juego repeticiones y variaciones, estos personajes se encuentran y se desencuentran, siguiendo la doble temática del enamoramiento y de la

violación. Los acontecimientos que podemos juntar poco a poco no logran dibujar una fábula coherente. Como lo indica el título, la acción es como doblada sobre sí misma: tiene más sentido aprehender su espesura que seguirla de manera lineal. Estos amores son “simultáneos”, son unas potencialidades que el lector/espectador debe recomponer y actualizar. Lo único que vuelve obsesivamente es la violación de cada una de las mujeres por el hombre, ya sea contada por los mismos personajes, ya sea representada simbólicamente (por ejemplo, mediante las navajas plantadas en el suelo que dibujan el cuerpo de la mujer). La dimensión cíclica de esta acción es enfatizada por el hecho de que algunos índices semánticos, efectos de eco y de repetición nos dejan pensar que los personajes pueden verse como duplicaciones, difracciones de dos entidades, una femenina y una masculina. Para el lado masculino, esto se ve por ejemplo en la réplica final que consiste en un soliloquio dislocado que los dos personajes masculinos pronuncian de una sola voz y en el cual parecen pedir la redención:

SEÑOR y JOVEN:

Salir, buscar un camino, respirar, llorar, yo tampoco quise, asesinar jovencitas y mujeres adultas, no quiero, solo vivir, recorrer las calles, caminar tranquilo, dormir como todos, no gritar, sentarme frente al televisor como si nada hubiera pasado, solo vivir, otras fantasías, sin hospitales, con luz en los callejones, ella, mía, perdón, perdóname [...] (Rubiano Orjuela, 1993, parte V).

La difracción del personaje en varias identidades, la predominancia de la palabra sobre la acción, la ausencia de una lógica lineal son unos de los elementos que hacen de esta obra el arquetipo de la llegada de lo posdramático en la creación colombiana: “De esta manera, la obra de Fabio Rubiano se constituye en una puesta en crisis de la escritura épico-crítica [...] y en uno de los primeros casos de instalación de la escritura de la postmodernidad en nuestra tradición teatral” (Viviescas, 2003, p. 175).

La obra ofrece claras pistas de sentido con respecto a la violencia en las relaciones entre hombres y mujeres, especialmente con la repetición sistemática, obsesiva, de la violación, aunque sin nunca reificar dicho sentido en una verdad unívoca. En la misma perspectiva, también da a ver cierta desilusión frente a los tópicos del amor romántico, como en esta escena en la que Jovencita ironiza sobre el heroísmo de su novio:

JOVENCITA Me cuidarás de los peligros del mundo. (Actuando.) Si un maleante se me acerca por detrás, mi hombre lo golpea. Acabas de desarmar a una pandilla de drogadictos que me decía palabras sucias en plena calle. Escupes a quien me mira con indecencia. (Se sujeta a su brazo.) Mientras me defiendes un par de psicópatas y violadores te cercenan un brazo pero huyen

despavoridos por la presión de tu sangre heroica. ¡Música para el héroe!
(Rubiano Orjuela, 1995, parte 1, escena 5).

Ahora bien, a pesar de la obviedad de este ángulo temático, los diferentes estudios encontrados tienden a minorizar, o incluso a ignorar este aspecto fundamental^[2], llegando a aserciones a veces muy cuestionables. En efecto, en un contexto en el que cada uno de los personajes femeninos habla de su violación, en el que se representa dicha violación de diversas maneras en la escena, y, por fin, en el que los personajes masculinos confiesan su culpabilidad (de manera más o menos explícita), la conclusión es la siguiente: “No sabemos casi nada”. La proliferación de versiones y la relativización de la verdad en Amores simultáneos parecieran estar formulando esta teoría epistemológica de la imposibilidad: no podemos saber, no podemos conocer. El mundo no es más que apariencia y todo intento de acceder a las esencias está condenado al fracaso de quedar atrapado en la nube del lenguaje, de convertirse en un nuevo relato, de ser una “otra posible versión” (Viviescas, 2003, p. 198).

El hecho de negar cualquier posibilidad de sentido frente a unas pistas semánticas y un ángulo temático tan obvio, además de ser discutible en el plan epistémico, tiene consecuencias políticas problemáticas puesto que entra en resonancia con la incredulidad sistemática a la que se enfrentan las víctimas de violencia sexual^[3]. Evidentemente, los comentarios sobre esta “crisis del sentido” se inscriben en la lógica de una demostración: el propósito de los investigadores es mostrar que esta obra constituye una de las primeras ocurrencias de la estética postmoderna en Colombia. Por lo tanto, es más pertinente para la coherencia de su argumento subrayar lo que alimenta esta afirmación (la disolución de los elementos que pertenecen tradicionalmente al drama) que enfatizar lo que resiste, como la persistencia de elementos de sentido y de compromiso político. De hecho, la patente temática y las pocas certidumbres que hemos destacado en esta obra no invalidan para nada su clara afinidad con lo posdramático: simplemente, más que hablar de un nihilismo completo, sería más justo hablar de obstaculización de un sentido unívoco, o, a la manera de N. Jambrina, de rechazo a la “polarización del sentido” (Jambrina, 2017, p. 134). Esto sería, por otra parte, coherente con lo que sostiene V. Viviescas sobre la especificidad del teatro latinoamericano con respecto a las tendencias posdramáticas, que consiste en el mantenimiento de cierto compromiso con la realidad, de una “fuerte consciencia ética” (Viviescas, 2003, p. 207), compatible por lo tanto con la persistencia de cierto horizonte hermenéutico. La tesis del mantenimiento de cierta politicidad en el teatro latinoamericano contemporáneo ha sido también sostenida por N. Jambrina (2017), aunque bajo una modalidad descrita como destinada a desestabilizar las convicciones^[4].

¿A qué viene entonces esta exageración? Me limitaré aquí a enunciar dos hipótesis. La primera es un sesgo de confirmación que se puede encontrar en diversos trabajos teóricos en cuanto al teatro posdramático. Concretamente, se trata de una tendencia global, cuando se quiere enfatizar sobre las características posdramáticas de una obra, a ignorar los factores que resisten al proceso, especialmente la cuestión del género. Con este mismo impulso de anunciar el fracaso absoluto del sentido, se ha podido, por ejemplo, en Francia tomar el ejemplo de las designaciones “H” y “F”^[5] para dar ejemplos supuestamente emblemáticos de desindividualización radical del personaje, de rechazo de todo lo que podía constituir un referente. Incluso se llegaba a afirmar que no tenían casi nada que ver con el género sino más bien con “tesituras” (Ryngaert & Sermon, 2006, p. 63). La segunda es que esta tendencia podría ser agravada en el caso latinoamericano por la colonialidad de poder aplicada al arte (Quijano, 2014). Es decir que la tendencia colonial de considerar la historia del arte de manera teleológica desembocaría en una propensión de los críticos a tomar el teatro posdramático no solo como una categoría de análisis sino también como una meta que las propuestas latinoamericanas deberían alcanzar.

Sin embargo, ahora que hemos subrayado las exageraciones de ciertos análisis, ¿acaso se puede afirmar, al contrario, que Amores simultáneos es en realidad una obra eminentemente política? Es verdad que el autor y su grupo reivindican su compromiso feminista fuera de las planchas y se ha exagerado el nihilismo del texto: se analizaron por ejemplo, las pistas de sentido con respecto a la recurrencia en sus obras de figuras masculinas duales, violentas y atormentadas por el remordimiento (Serban, 2021). Sin embargo, contestar afirmativamente sería excesivo puesto que tampoco se puede negar cierta dimensión autotética de la obra, así como la voluntad por parte del teatro de diferenciarse francamente del teatro militante y de enturbiar las aguas. En este sentido, la relativización de la verdad que subraya Viviescas (Viviescas, 2006a, p. 523) o, por lo menos, la ambigüedad axiológica que enfatiza Jambrina (Jambrina, 2017, p. 134) son obvias. Subrayar las exageraciones de ciertas aserciones permite simplemente destacar que la simultaneidad problemática entre la crisis del sentido y la aparición de la cuestión del género han sido agravadas por los estudios teóricos, por su inquietud de demostrar de manera radical el giro postmoderno y ha contribuido a crear este desencuentro entre las artes escénicas y el feminismo.

El giro performativo: ¿compensar el desencuentro?

En paralelo, el ámbito de la performance fue el lugar donde se desplegó el arte comprometido, especialmente los contenidos feministas. Este campo artístico adquiere cada vez más visibilidad a partir de las dos últimas décadas del siglo: en 1981 tiene lugar la IV

Bienal de Arte de Medellín, en el marco del cual se organiza el primer coloquio latinoamericano dedicado al arte no-objetual.

Muchas de las performers son mujeres, lo cual es tanto causa como síntoma del vínculo estrecho entre performance y feminismo[6]: en Colombia, destacan figuras como María Teresa Hincapié^[7], María José Arjona, Natalia Restrepo o también Patricia Ariza, cuyo trabajo tal vez constituye el ejemplo más explícito de militancia feminista.

Patricia Ariza empezó a interesarse a la performance especialmente en el giro del siglo, atraída por la posibilidad de asumir una relación directa entre arte y política: “Porque sentí que necesitaba un lugar anfibio donde los límites entre el teatro y el activismo político pudieran moverse de manera libre en cualquier lugar y con gente diversa, junta” (Ariza et al, 2015, p. 67). A partir de los años 2000, organiza performances masivos en la capital colombiana. En 2007, participó, dentro de un colectivo de mujeres en la creación de una estatua de Manuelita Sáenz, del mismo tamaño que la de Simón Bolívar que ocupa el centro de la plaza epónima, en el corazón de Bogotá. Se colocó a la estatua de Manuelita Sáenz al lado de aquella del libertador. Cuenta Patricia Ariza que la estatua permaneció dos días en la plaza, antes que las fuerzas públicas vinieran a quitarla, acto simbólico que se integró al performance mismo. Desde hace mucho tiempo, su compromiso feminista tiene una relación estrecha con su compromiso pacifista^[8]. Últimamente, sus obras más notables tienen que ver con la denuncia del asesinato de las lideresas sociales^[9]: el 25 de noviembre de 2018, Patricia Ariza y siete otras mujeres se raparon públicamente el cabello en signo de protesta y de duelo. La teatrística cuenta que, además de un performance, esta acción fue un ritual: las mujeres luego hicieron luego un mandala con el pelo cortado. El 8 de marzo de 2019, creó otro performance colectivo en la plaza Bolívar en relación con esta misma tragedia: “Lideresas”^[10].

La pandemia de COVID-19 la llevó después a experimentar otro formato: aquel del video-performance. En octubre de 2020, estrenó en línea el unipersonal No estoy sola. El video es un ensamblaje de diferentes secuencias, alternando principalmente entre las calles de Bogotá, donde vemos a Patricia Ariza empujar un organillo penosamente; un espacio escénico reducido, donde la teatrística realiza una suerte de dialogo mudo con una muñeca vestida de rojo; e imágenes de archivos diversos, siempre en relación con el asesinato de las lideresas asesinadas. El vaivén entre la calle y la escena permite una dialéctica entre lo público y lo íntimo, entre la protesta social y el duelo. El espacio escénico, minimalista, se convierte paradójicamente en el lugar de lo íntimo puesto que el video hace planos cortos sobre la cara de la teatrística. Entre otras acciones, Patricia Ariza remienda el vestido de la muñeca, remitiendo al discurso ecofeminista en el cual es recurrente el simbólico acto de tejer (Diamond & Orenstein, 1990), como manera de valorizar actividades asociadas a lo femenino para

repensar el mundo a partir del cuidado mutuo y la reconstrucción del tejido social.

Parece por lo tanto que los artes performativos han dado un nuevo aliento al arte militante y han podido en cierta medida “compensar” el desencuentro entre el feminismo y el teatro. Este estatus de medio privilegiado para condenar las violencias hacia las mujeres no es exclusivo de Colombia^[11] y es eminentemente lógico en la medida en que la performance se apoya conceptualmente en los estudios de género, y en una aprensión política del cuerpo que las feministas contribuyeron en teorizar. Por lo tanto, hay una pertinencia específica de las artes performativas para estas cuestiones, como medio dedicado no tanto al ser sino al hacer. En comparación, muchas obras de teatro dramáticas y posdramáticas plantean, al contrario, problemáticas ontológicas –es por ejemplo el caso de Fabio Rubiano que presenta individuos fracturados, en búsqueda de unidad, como en Amores simultáneos. Sin embargo, aunque razones históricas pueden, como aquí, predisponer ciertos medios artísticos a ciertas temáticas, no hay ningún sentido en ratificar esta repartición como “natural”. Eso sería una forma de esencialización muy poca racional de las artes. De hecho, es importante mantener un espíritu crítico frente a esta repartición, puesto que plantea varios problemas, entre los cuales el primero es estético: es que limita las posibilidades. En efecto, aceptar la asignación de los registros, de las formas en función del tema (o del género de los/las artistas) equivale a restringir el potencial creativo. El segundo problema, relacionado con el primero, es de orden más bien político: tiene que ver con la profusión de las imágenes de mujer-objeto, dado que la materia prima de la performance es el cuerpo, muchas veces presentado, aparentemente, como vulnerable y/o pasivo. Evidentemente, esto se puede leer como una reapropiación: las artistas extraen su cuerpo de la mirada masculina, proponen imágenes de figuras femeninas que no corresponden a lo esperado por las normas o, por lo menos, invitan a la reflexión sobre la cara oscura de los modelos hegemónicos. La performance, como arte “no-objetual”, presenta esta particularidad de llevar a repensar las fronteras entre sujeto y objeto, entre actividad y pasividad. Patricia Ariza aparece a primera vista pasiva cuando se le rapa la cabeza, pero asistimos en realidad al gesto artístico y político de una autora. Es decir que el problema no radica tanto en la escala de obras individuales (rechazar esta modalidad estético-política sería sumamente dogmático) sino más bien en la distribución de los registros y de los espacios autorizados de expresión en función del género^[12]. Para decirlo de otra manera, lo problemático no es que las mujeres se apropien de un arte que presenta la particularidad de borrar las fronteras entre objeto y sujeto, sin embargo, es sospechoso que este sea uno de los únicos territorios que se les haya concedido. A gran escala, esto perpetúa la idea que el logos puro es masculino.

Por lo tanto, el florecimiento tardío del feminismo en las artes gracias al giro performativo es tanto saludable como estructuralmente limitado para poner profundamente en tela de juicio la hegemonía masculina en las artes del espectáculo vivo. Se puede considerar a la vez como una resolución del problema y como el tercer mecanismo de marginalización, después de la subordinación a cuestión de clase y la dilución en la crisis del sentido.

Obviamente, el desencuentro entre las mujeres, las temáticas de género y el teatro moderno/postmoderno se podría compensar o matizar por una investigación retrospectiva. Para el teatro moderno, se trataría de encontrar y estudiar algunas autoras y autores menos recordados y tal vez elaborar un matrimonio teatral^[13]; en cuanto al teatro posdramático, este proyecto consistiría en estudiar las obras, yendo más allá que la constatación de las ruinas del sentido, analizando también lo que subsiste, por muy ambiguo que sea^[14].

En cuanto a la investigación “prospectiva”, es decir las reflexiones acerca de la creación actual y futura, no se trata de regresar a la soberbia moderna ni de promover un tipo de teatro francamente partidista como único camino deseable. Las pistas son numerosas. Entre otras, es posible que las observaciones de Donna Haraway respecto al campo de las ciencias puedan servir como inspiración para el campo artístico, para salir de la crisis del sentido sin volver a las visiones totalizadoras de la modernidad. Me refiero especialmente a su definición del saber racional como “conversación sensible a la cuestión del poder” (Haraway, 2007, p. 127). Uno de los caminos posibles para asumir que no se pueden cubrir los ángulos muertos y que tampoco se puede renunciar a tomarlos en cuenta, puede ser cambiar la postura del autor y dejar activamente un espacio para la alteridad. Las concretizaciones de este ethos son diversas e implican a varios actores, tanto entidades institucionales como artistas. Esto se puede hacer a nivel macro, con la visibilización de obras que se escriben desde las periferias (coloniales, raciales, de género...). También se puede concretizar a nivel micro, especialmente con la creación de obras colectivas, basadas en el compromiso de compartir la autoría entre personas de diferentes latitudes y experiencias de vida.

Referencias

- Alzate Cuervo, L. (2011). *El teatro femenino: Una dramaturgia fronteriza*. Universidad del Valle, Maestría en Literaturas Colombianas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades, Escuela de Estudios Literarios.
- Ariza, P., Satizábal, C., y Álzate, L. (2015). *Performances: Habitar la calle, habitar los cuerpos*. Corporación colombiana de teatro.
- Diamond, I., & Orenstein, G. F. (Éds.). (1990). *Reweaving the world: The emergence of ecofeminism*. Sierra Club Books.
- Garavito, L. C. (1987). *Guadalupe años sin cuenta: el lenguaje oral como instrumento de resistencia ideológica*. *Latin American Theatre Review*, 20(2), 5-16.
- Grupo arte y conocimiento y Vallejo de la Ossa, A. M. (2012). *Becas de investigación teatral 2012*. MinCultura.
- Haraway, D. J. (2007). Savoirs situés: La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. In L. Allard, D. Gardey & N. Magnan (Éds.), *Manifeste cyborg et autres essais: Sciences, fictions, féminismes* (pp. 107-142) Exils.
- Jambrina, N. (2017). *Politique du jeu: Les dispositifs ludiques dans la dramaturgie latino-américaine contemporaine (Fabio Rubiano, Rafael Spregelburd et Gabriel Calderón)*. [tesis doctoral, Université Toulouse - Jean Jaurès] Repositorio institucional Université Toulouse - Jean Jaurès. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01885100>
- Le Dœuff, M. (1998). *Le sexe du savoir*. Flammarion.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Primera edición. CLACSO.
- Restrepo, P. (1998). *La Máscara, la Mariposa y la Metáfora, Creación Teatral de Mujeres*. Teatro La Máscara.
- Rozo Flórez, P. M. (2016). *La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano*. Pontifica universidad Javeriana, Facultad de ciencias sociales.
- Rubiano Orjuela, F. (1993). *Amores simultáneos* [manuscrito no publicado].
- Rubiano Orjuela, F. (1995). *Amores simultáneos*. *Gestus*, 6, 85-96.
- Ryngaert, J.-P. & Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain: Décomposition, recomposition*. Éditions théâtrales.

- Serban, G. (2021). S'affranchir de l'androcentrisme dans le théâtre colombien: De la « *crise de la masculinité* » aux *masculinités critiques*. *Amerika*, 21. <https://doi.org/10.4000/amerika.12891>
- Teatro La Candelaria, Creación colectiva. (2016). *Guadalupe años sin cuenta*. Idartes.
- Valencia, V. (2011). *Alcaparras: Cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario* Primera edición. Sílabo.
- Viviescas, V. (2003). *Continuidad en la ruptura: Una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano*. Pontifica universidad Javeriana, Facultad de Ciencias sociales.
- Viviescas, V. (2006a). *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne: 1950-2000*. [tesis doctoral, Paris 3] Repositorio Institucional Paris 3, Études théâtrales. <http://www.theses.fr/2005PA030009>
- Viviescas, V. (2006b). Dramaturgia colombiana: El hombre roto. *Revista Conjunto*, 141.

Notas

- [1] Obviamente, como en el caso de cualquier generalidad, existen excepciones en este vínculo entre posdramatismo, íntimo y género de los años 1980. Se puede citar por ejemplo a José Manuel Freidel que aborda lo íntimo y el género, pero según una modalidad expresionista. Sin embargo, este artículo toma voluntariamente los ejemplos más emblemáticos para denotar una tendencia.
- [2] Nos referimos aquí especialmente los estudios de V. Viviescas y P. M. Rozo Flórez (Viviescas, 2006a); (Rozo Flórez, 2016).
- [3] En Colombia, se ha caracterizado esta tendencia del tratamiento jurídico y mediático de las víctimas de abusos mediante el término de “revictimización”, que se puede encontrar por ejemplo en este documento oficial de la Fiscalía general: <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/Protocolo-de-investigacio%CC%81n-de-violencia-sexual-cambios-aceptados-final.pdf>, consultado el 29 de junio a las 17h31.
- [4] Para esto, la investigadora analiza el funcionamiento de un dispositivo lúdico (Jambrina, 2017).
- [5] H para “homme” (hombre), F para “femme” (mujer).
- [6] Ana María Vallejo subraya este vínculo: “La obra de Natalia Restrepo se inscribe desde sus comienzos en las nuevas búsquedas expresivas de un movimiento de mujeres artistas y, la mayoría de las veces, feministas, que en los años noventa irrumpe en los escenarios, los museos y los espacios no convencionales por medio de intervenciones públicas en

Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, transformando la historia reciente del arte contemporáneo” (Grupo de arte y conocimiento y A. M. Vallejo de la Osa, 2012, p. 234).

- [7] Ella marcó un paso decisivo en la institucionalización de este campo artístico cuando ganó el primer premio en el Saló Nacional de Artistas en 1990 gracias a su obra *Una cosa es una cosa*.
- [8] Lo demuestra por ejemplo la fundación en 1991 del Festival de Mujeres en escena por la paz.
- [9] En abril 2021, la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz) declara que, desde la firma de los acuerdos de Paz en 2016, se asesinaron a 904 líderes sociales y 276 exguerrilleros, Redacción Justicia, “Piden al Defensor del Pueblo acciones para frenar crímenes a líderes”, *El Tiempo*, 19 de abril de 2021, <https://www.eltiempo.com/justicia/jep-colombia/jep-alerta-a-defensor-del-pueblo-por-crimenes-a-lideres-y-ex-farc-581975>, consultado el 05 de julio.
- [10] “Lideresas, el homenaje a las mujeres asesinadas”, *El Espectador*, 9 de marzo de 2019, <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/lideresas-el-homenaje-a-las-mujeres-asesinadas-article-843988/>, consultado el 5 de julio de 2021.
- [11] De hecho, esta tendencia ha sido incluso más visibilizada con la viralización de la performance chilena *Un violador en tu camino* por el colectivo Las Tesis en 2019.
- [12] Lo que Michelle Le Doeuf llama la “nomofática” (Le Doeuff, 1998, p. 116).
- [13] Este trabajo ya ha sido iniciado (Alzate Cuervo, 2011).
- [14] Una de las autoras actuales que se prestaría particularmente a este ejercicio es Victoria Valencia, especialmente su obra *Alcaparras* (Valencia, 2011).



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848014>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Gabriella Serban

**Salir de la “crisis” del sentido y del ser: aportes y límites
del giro performativo para el feminismo en Colombia**

Getting out of the "crisis" of meaning and being:
contributions and limits of the performative turn for
feminism in Colombia

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 16, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.036>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**