



Tabula Rasa

ISSN: 1794-2489

info@revistatabularasa.org

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
Colombia

Gómez Correal, Diana M.

"Aquí fue troya". Mujeres, teatro y agencia cultural
Tabula Rasa, núm. 5, julio-diciembre, 2006, pp. 193-208
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600510>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

«AQUÍ FUE TROYA». MUJERES, TEATRO Y AGENCIA CULTURAL¹

(“Aquí fue Troya” – Women, Theater and Cultural Agencies)

DIANA M. GÓMEZ CORREAL²
Universidad Nacional de Colombia
marcelantropologia@hotmail.com

Artículo de reflexión Recibido: 17 de mayo de 2006 Aceptado: 29 de septiembre de 2006

Resumen

El escrito indaga la relación entre agencia, cultura, política y transformación de la realidad desde la experiencia de construcción colectiva de una obra de teatro por parte de mujeres jóvenes feministas y la apropiación de algunos espectadores. Partiendo de un trabajo etnográfico que permitió aunar la reflexión teórica con la práctica cotidiana y aportar al concepto de agencia, fue posible observar que desde la ejemplificación teatral se motivan procesos de conocimiento, sensibilización, cuestionamiento y reflexión que conllevan cambios personales, creación de alternativas para incidir y recomodaciones de signos. Estas agencias culturales, en si mismas políticas, permiten avanzar en la desestructuración de lo dominante desde la cultura con el cuestionamiento de imaginarios y la puesta en circulación de nuevos. La potencialidad de la agencia como concepto y experiencia está en la posibilidad de pensar nuevas alternativas de acción de lo subalterno para jugar dentro de las relaciones de poder existentes.

Palabras clave: Agencia, cultura, teatro, política, mujeres, ejemplificación.

Abstract

This paper explores the relationship between the agency, culture, politics, and the possibility of transforming reality through the use of a theatrical piece created collectively by a group of young feminist women and the participation of some of the audience members. Starting from an ethnographic work that allowed theoretical reflection to be combined with ordinary practice and “a contribution to the concept of agency,” it was possible to use theater to represent real life situations to motivate the processes of knowledge, sensitization, questioning and reflection, which can lead to personal changes and the creation of alternatives that can influence the reconstruction of symbols. These cultural agencies, political in themselves, permit the advancement of the deconstruction of dominant ideas

¹ Este escrito fue presentado en la Universidad de Harvard en la Graduate Student Conference, realizada en febrero de 2005 y socializado en el Coloquio de estudiantes de la Especialización de Estudios Culturales de la Universidad Javeriana en septiembre del mismo año.

² Antropóloga, candidata a magister en Historia, asesora del Alcalde Mayor de Bogotá.



GORGÓNICAS, 2006
Fotografía de Marta Cabrera

from a cultural perspective, through questioning of what we believe the principles that constitute our society to be, as well as allowing for the development of new principles. The agency's potential as both a concept and experience exists in the opportunity it affords for generating new possible actions from the subordinate ones, allowing them to play a role within the existing power relationships.

Key words: Agency, culture, theater, politics, women, exemplification.

Entrada

Antígona, Clitemnestra, Eléctra, Cassandra, Penélope salen de nuevo a escena. Esta vez son Penélope Chicuzaque, Clitemnestra Pérez, Cassandra Chía, Eléctra López y Antígona Barros. Viven en Colombia, lugar donde se desarrolla la acción de «Aquí fue Troya. O breve historia de desencuentros», condensación de vivencias que pueden ser las de cualquier barrio periférico, mujer, municipio o vereda de un país que vive un conflicto armado. El libreto de la obra fue construido en colectivo por mujeres que se reconocen como feministas y que hacen parte de Huitaca³, un grupo de jóvenes de Ciudad Bolívar, una de las localidades marginadas de Bogotá.

Montar un texto del repertorio dramático clásico en Colombia expresa un tipo de agencia local. Una lectura, una creatividad, una producción personal de sentido

³ El grupo surgió en 1993 y ha «proyectado su trabajo desde la reflexión feminista por la participación y autonomía juvenil en procesos sociales, artísticos y políticos de proyección local y nacional» (Texto de presentación Huitaca, 2004).

y una intervención crítica en la sociedad colombiana. Leer es un acto de enunciación, de agencia, de producción. Esta perspectiva, o axioma general, me permite acercarme al modo en que los subalternos actúan, y por ese camino pensar que desde una localidad excluida, marginada, y desde parte de la población que sufre discriminaciones a causa de su género, es posible actuar.

El presente escrito se estructura en torno a tres ejes. El primero presenta la delimitación conceptual; el siguiente indaga por las posibilidades que tiene la actuación; y el tercero explora las relaciones entre agencia y transformación de la realidad. Para ello fue básico reconstruir la manera cómo se construyó la obra, los aportes de las actrices y de la directora a la construcción colectiva del libreto, del montaje y de la puesta en escena. En ese mismo

⁴ Se efectuaron entrevistas personales a las actrices, la directora y a algunas y algunos espectadores. Se realizó una jornada de trabajo con todo el grupo que reconstruyó y reflexionó el proceso de creación de la obra. En este texto se introducen varias reflexiones de las actrices y la directora planteadas a lo largo del proceso de construcción, montaje y puesta en escena de «Aquí fue Troya».

sentido fue básico explorar el significado que tiene para las actrices el hacer teatro, conocer qué es para ellas actuar, qué significa, qué les proyecta, que les insinúa o sugiere, por qué lo hacen y para qué les sirve. Además de esto se buscó conocer la recepción del producto por parte de algunas y algunos espectadores de diferentes procedencias sociales⁴.

Los tres aspectos que se indagan están íntimamente relacionados y su enlace permite entender desde vivencias cotidianas procesos de agencia específicos. De esta forma el examen que propongo aúna la reflexión teórica con la vivencia cotidiana. En este trabajo la teoría indaga la práctica social y ésta última nos da luces sobre los aciertos y desaciertos de la primera. En ese camino la presente construcción también hace parte de un ejercicio reflexivo sobre el que hacer de la antropología y el ejercicio etnográfico que invita a pensar en la práctica la relación con «el otro» desde una posición activa tanto de inmersión como de extrañamiento. Para conectar todos los aspectos señalados, considero pertinente de igual manera explorar la relación entre la agencia y la política⁵.

Agencia y cultura

Agencia es la posibilidad que tienen los seres humanos de construir nuevas opciones en el marco de relaciones de poder específicas. Con esto no se desconoce las relaciones de poder y dominación en las que estamos inscritos e inscritas y que pasan por las relaciones establecidas en el marco del Estado, en la relación entre etnias, razas, clases, géneros y generaciones. En este caso la agencia es pensada como posible desde un grupo de mujeres jóvenes que están cruzadas por varias discriminaciones y exclusiones que tienen que ver con la edad, el género y la clase⁶.

Siempre hay opciones que plantear y muchas de esas formas son profanaciones, recorridos de atajo y críticas al ordenamiento existente. Más allá de una mera conformidad los seres humanos inciden, modifican y experimentan la realidad. Una de las formas de jugar en el espacio de la dominación y de contribuir a cambiar situaciones de exclusión ha pasado por la opción de nombrarse, de visibilizarse,

⁵ La política será entendida en un sentido amplio, como los procesos desde los cuales se tramita el poder y se busca transformar realidades existentes, para lo cual se emprenden acciones y prácticas que se dirigen a intervenir el mundo para posicionar y hacer reales intereses de orden personal, identitario, colectivos y de construcción común en el marco de relaciones de poder específicas. Incluye dos dimensiones, la primera es la participación, entendida como la intervención en la esfera pública para incidir y decidir desde la oferta institucional, en espacios creados colectivamente, desde la movilización ciudadana, la protesta social y la cultura. La segunda, es el conjunto de actitudes asumidas en la vida cotidiana que se dan en el marco de relaciones de poder en los espacios y esferas de lo público y lo privado. Entre estas podemos encontrar como manifestaciones específicas el relacionamiento que adoptamos con las y los otros, el manejo del cuerpo, el uso del lenguaje, que nos recuerdan como lo personal es político.

⁶ No todas las marginaciones que sufren estas mujeres tienen que ver con deficiencias económicas. El cruce de varias realidades permite plantear que este grupo de mujeres hace parte de una de esas colectividades bivalentes que describe Nancy Fraser (Fraser, 1997), y por las que entiende los grupos humanos que para transformar la situación de discriminación que viven deben incidir en el cambio de dos dimensiones de la realidad: las del reconocimiento y la redistribución. Esta última no porque todas las mujeres sean parte de un grupo social económicamente marginado, sino porque las discriminaciones del género también han implicado desigualdades en la distribución de las riquezas, de los bienes materiales y simbólicos.

en tanto práctica el teatro puede ser sentido como una de esas maneras, una táctica⁷ que desde la apropiación de textos de la tragedia griega, de personajes de un tiempo lejano, permite recrear las vivencias de algunas mujeres en el contexto de una Colombia cruzada por el fuego de varios bandos.

Las dos expresiones de prácticas que he señalado: apropiación de textos griegos y creación de «Aquí fue Troya», son en sí mismas cultura. Esta última será entendida en un doble sentido, como práctica y como *ratio*. La cultura en tanto producción desigual e incompleta de sentido y valor, vivencia, práctica incomensurable producida en el acto de la supervivencia social. Más que lugar de la agencia es expresión de ella (Bhabha, 2002). Es «una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar» (De Certau, 1996: XLV).

Desde el acceso a la cultura, que implica experimentarla y convertirse en narrador, se van definiendo lugares del discurso y espacios de su desarrollo. El relato es un acto culturalmente creador que permite la transgresión. Las profanaciones, la subversión del orden, las burlas, los atajos que se toman frente a la dominación son evidencias de microrresistencias que, como plantea de Certau fundan microlibertades. Estas movilizan recursos insospechados, ocultos en la gente ordinaria que permiten desplazamientos, desestructuraciones, cambios en las configuraciones culturales. El proceso de construcción, montaje, presentación y vivencia de «Aquí fue Troya» produce en ese sentido tres resultados concretos. El primero es el conocimiento de realidades específicas; el segundo es la sensibilización; y el tercero es la desestructuración de *signos* que pueden implicar transformaciones en distintos registros. Los tres procesos producen efectos en los individuos y pueden proyectarse a cambios colectivos.

⁷Según Michel de Certau estas prácticas son de tipo táctico, en oposición a las estrategias, es decir, el cálculo de las relaciones de fuerza que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder resulta aislable (De Certau, 1996). La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas. La táctica, por su parte, es la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio, por ejemplo de la academia de teatro, de los grupos ya posicionados, del acceso a los espacios tradicionales de ejercicio de la política, del reconocimiento del saber. Es el lugar del otro. Desde ella los agentes deben actuar con el terreno que le impone y organiza la ley y en ese sentido es entonces un arte del débil. La táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder, como la estrategia se encuentra organizada por principio de un poder. Se trata de convertir la posición más débil - la táctica -, en la más fuerte - estrategia -, para que desemboque en una politización de las prácticas cotidianas (De Certau, 1996: XLVIII).

Desde estas concepciones de agencia y cultura la obra se convierte en producción que además de recordar la presencia de la guerra en nuestro país; nos invita a problematizar la manera específica en que la viven las mujeres; la cotidianidad que experimentan muchas en razón de las construcciones culturales que ha implicado su sexo; reflexionar sobre los dolores y las vivencias que éstas sufren y pensar el tipo de relacionamiento, rivalidades y dolores que causa el intercambio con las y los otros⁸.

«Aquí fue Troya. O breve historia de desencuentros»⁹

De la Antigüedad al siglo XXI: ¿todo igual?

Es en una casa, la de Penélope, donde se encuentran cinco sentires, cinco miedos, cinco dolores, cinco vivencias, cinco formas de ser mujer y de construcciones de género. Penélope, en su hogar, está tejiendo una trenza esperando a su esposo y a su hijo, dos hombres que partieron para defender la patria. A su morada llega una mujer que huye. Ha asesinado a su esposo - fue en defensa propia -, le ha estrellado una olla a presión en la cabeza. El auditorio ríe, pero resulta que aunque es gracioso y grotesco es una historia de la vida real. Con ella viene una niña, no tiene más de 13 años. Carga algo que protege como a un juguete. No es eso. ¿Pero qué más podría tener una chiquilla? Son los cascos de sus hermanos y son de dos bandos diferentes: ¿FARC, ELN, AUC, EPL, Ejército?, ¿otro?, pregunta Penélope. Sus hermanos han muerto, ¿uno en manos del otro? Puede ser, es Antígona, lo único que quiere es enterrarlos. Ese es su deseo, después de perder a su padre y a su madre, ¿qué más puede querer? No es jugar, ahora espera encontrar un refugio pues están en Estado de sitio.

⁸ Resulta fundamental el ejercicio teatral desde muchos aspectos. Otro de ellos puede ser el tratamiento del dolor, el duelo y el trauma de manera pública en un país cruzado por tragedias humanas que no han sido procesadas de manera adecuada ni por los individuos ni por el conjunto de las y los colombianos.

⁹ La construcción de la obra de teatro «Aquí fue Troya» fue financiada por el fondo de cultura de la Alcaldía Local de Ciudad Bolívar. El proceso de construcción fue experimentado por cinco mujeres del grupo y por la maestra de teatro. Su construcción implicó tanto un trabajo corporal básico, como la lectura de obras de la tragedia griega, de la comedia y algunos textos de Shakespeare. Paralelo a su lectura se fue discutiendo y decidiendo el carácter de la obra, su argumento, los personajes y las actrices que los representarían. Desde la noción teatral de Stanivslasky se trabajó la necesidad de crear una atmósfera naturalista que diera relieve a la configuración psicológica de los personajes, al tiempo que se considero básico no caer en un teatro planfeterario, reducido a consignas. Dada la dura realidad que se iba a mostrar se propuso construir una tragedia farsica. Desde el inicio del proceso se decidió que la obra de teatro debería problematizar la situación de las mujeres colombianas en medio del conflicto armado, elección que permitió, de la mano de la exploración de los dolores que sufrían los personajes femeninos de las obras antes mencionadas, seleccionar cinco personajes de la tragedia griega. En torno a esa indagación por los dolores se fue debatiendo la forma como han sido vistas a lo largo de la historia las mujeres, su papel como reproductoras de ordenes patriarcales, su posición frente a la guerra, las relaciones entre madre e hija, las diversas construcciones de género y las rivalidades que cruzan el relacionamiento de las mujeres. De esa manera se fue conociendo y apropiando cada uno de los personajes desde la exploración del dolor que acompaña a cada mujer. Luego de la selección de los personajes se construyeron los libretos retomando experiencias cotidianas de diferentes mujeres de barrios y pueblos de Colombia.

Otra mujer golpea la puerta. Es tartamuda, quiere entrar. Tiene un temperamento fuerte. La pobre Penélope, movida por sus sentimientos maternos termina abriendo. La joven es coja y anda buscando a su mamá, quien asesino a su padre. Eléctra quiere vengarse, Orestes, su hermano, tiene el mismo propósito. Eléctra odia a su madre. Es la otra que un día le abandono y le quito a su figura paterna. No importa si éste tuvo algo que ver con la muerte de su hermana o si golpeaba a su madre. Que más da, es su padre, la figura paterna, el hombre a cuyo alrededor giraba la familia.

Ahora entra en la casa, «recinto femenino por excelencia», una mujer prepotente que conoce el futuro - lo tiene escrito en sus manos -. Le cuenta a Penélope de su hijo y de su esposo; a Eléctra de su madre y su hermano; a Antígona, la pequeña, la pone en evidencia, ¿acaso hace gala Cassandra de su sabiduría y aprovecha su mayor edad con la niña? La adivina, quien en la guerra ha padecido el abuso sexual y cuyo cuerpo ha sido usado como botín de guerra, sabe que entre tantos bandos lo único seguro es la muerte.

Hace alarde de la conquista del esposo de Clitemnestra, pregona que la abandono por ella e insinúa además que la culpa es de la «señora», ¿de quién más? Quién la manda a estar fea y acabada. Le agrede hasta más no poder. «Los asesinos nunca pierden el gusto por la sangre», le dice. Tanta es la ira de Clitemnestra, a quienes todas de una forma u otra han atacado, juzgado, odiado, que en medio de la ira mata a Cassandra. Es la primera de las cinco que muere. Eléctra, presa de su obsesión ata a Penélope y a Clitemnestra, a continuación hace algo peor: en medio del Estado de sitio, de la guerra, echa de casa a Antígona. La saca a la calle, como a un perro. Antígona sigue desplazada, ahora quizás ya este muerta, un grito que estremece se escucha afuera. Se acercan los guerreros, Eléctra y Penélope creen que son Orestes o Ulises, suena una explosión. Las que estaban vivas ahora están muertas. Y sí, puede que fuesen Orestes y Ulises quienes se acercaron a la casa, al hogar, a la morada en la que tampoco están seguras las mujeres. Esto no es tragedia ni farsa griega, es la realidad colombiana que cinco mujeres decidieron problematizar, matizar, presentar, evidenciar y visibilizar.

¿Para qué actuar?

Las actrices y la directora tanto en las entrevistas individuales como en el trabajo en grupo que se hizo de reconstrucción y reflexión del proceso resaltaron la riqueza de construir en colectivo la obra y la posibilidad de hacer reflexiones en torno a las mujeres y la complejidad de la guerra y la realidad. Esto permitió pasar del cuestionamiento o idealización a un proceso de entendimiento de los

dolores y los miedos de las mujeres; cuestionar interpretaciones maniqueistas; pensar el papel de guerreras que cumplen las mujeres - no porque usen armas sino por el tipo de relaciones que establecen con las otras -; debatir algunas tesis feministas; construir y presentar una mirada sobre las mujeres y la guerra; contribuir a transformar la noción de que somos sólo víctimas y cuestionar la idea de que la mujer es pacifista por naturaleza.

La construcción y montaje de la obra incluyó además la operación de algunos cambios y confrontaciones personales, sobrepasar miedos y romper con supuestos sobre las propias mujeres: «Me conmovió mucho, aprendí a ver el otro lado de las personas, comprender porque son así, que sufren». Fue un proceso de «crecimiento y fortalecimiento de mi misma. Entender lo que viven las mujeres en el contexto del conflicto armado» (Gisella Gaitán, 2004).

El teatro es concebido como una opción personal válida por las agentes. Es entendido, primero, como la posibilidad de mimesis en otros personajes; segundo, como un proceso que permite la realización personal, incluso, como lo plantea una de las actrices, útil para el empoderamiento (Jazmín Ramírez, 2005); y tercero, porque se concibe como un vehículo para plantear una postura específica frente a ciertos fenómenos. Con relación a esto último el teatro es concebido como la «mejor estrategia¹⁰ para generar resultados en otras personas sin ese tipo de formación que usualmente se da» (Sol Suleydy Gaitán, 2004). Al ser el teatro algo más vivencial, las personas se ven reflejadas en esos personajes que se están interpretando y «como que eso les llega más, les toca más». El teatro puede motivar cambios personales a partir de los cuales se pueden generar cambios colectivos de más larga duración. Y al decir cambios individuales estos no se conciben aislados del resto de la sociedad, como plantea la directora, el individuo no es un ser aislado, hace parte de una colectividad (Adelaida Corredor, 2005).

¹⁰ Como es entendida aquí la estrategia podría ser asimilada con la táctica de la que habla Michel de Certeau.

En ese orden de ideas, se puede establecer una relación entre hacer teatro y participación política porque desde allí se plantean posturas, lecturas de la realidad y posiciones: «es esto lo que vemos, es esto lo que criticamos, es esto lo que debería ser» (Gisella Gaitán, 2004). Más allá de la diversión para las integrantes del grupo el teatro debe plantear una lectura de lo que es la sociedad y enriquecer la discusión. «El teatro se convierte, o se puede llegar a convertir en una herramienta de construcción de tejido social. Todo teatro es político, refleja comportamientos humanos, habla del ser humano y de las relaciones sociales. Está develando cosas, sirviendo de espejo. Y en la medida en que uno se mira al espejo se efectúan cambios» (Adelaida Corredor, 2005).

En torno a esas reflexiones se va esbozando que el valor del teatro está en la posibilidad de generar sensibilización y reflexión sin necesidad de que sea impuesto¹¹. Con el teatro la gente se va furiosa, cuestionada con algo que le va generando lecturas y cambios. «¿Si las obras permiten que las propias actrices cambien la noción sobre ciertos sectores de la población, rompan imaginarios, porque no puede ser así con los espectadores?» (Gisella Gaitán, 2004).

Si bien los cambios que puede producir la experiencia de hacer y ver teatro son lentos en el sentido de que no implican la transformación inmediata y radical de la sociedad o de algunos aspectos, las variaciones son posibles. Esto no desconoce que también existen algunos mecanismos que pueden generar un retroceso en esos procesos, lo cual es parte del cambio, del conflicto y de la realidad.¹²

El teatro permite producir cambios muy pequeños y muy individuales, pero sin duda es una apuesta para cambiar la realidad y conocerla. Deja, por ejemplo, reconocer formas sutiles de dominación. Desde ese reconocimiento se puede lograr sensibilizar y esto motivar la reflexión sobre la necesidad de actuar desde otras vías y maneras para intervenir esas realidades. Es así un medio de agenciamiento colectivo, tanto de quienes hacen teatro como de los espectadores. A propósito podríamos decir que del juego de apropiación que cada quien haga de esta obra, que pasa por la libertad de interpretación (una de las riquezas de esta táctica), es que depende la posición y la actitud que se asuma frente a la realidad y su transformación.

Desde la recepción, las y los entrevistados plantearon la idea de que el teatro permite mostrar una realidad específica y sensibilizar en torno a las situaciones que viven las mujeres y ciertas poblaciones. Como forma de intervención en el mundo tiene como una de sus principales tareas mostrar, ejemplificar¹³ la realidad para potencializar la creación de formas para incidir. Desde aquí también es pensada en términos de *estrategia*, como una forma de participación, de hacer política y de vivencia (Marleny Jaimes, 2004). Una de las entrevistadas expresa que el «teatro es una forma propositiva de intervención y de expresión de ideas políticas» (Tirsa Colmenares, 2004).

¹¹ Para una de las actrices en el contexto actual puede ser más complicado acceder y lograr incidencia en un espacio de participación que recurrir al arte para expresar lo que se siente y avanzar en los objetivos propuestos.

¹² Luego de más de un año de presentación de la obra, sólo una de las cinco actrices ha dejado de hacer parte del grupo. Para las demás se han operado cambios visibles en sus vidas que van desde el empoderamiento personal y político (mayor argumentación, toma de decisiones, participación en espacios), hasta la adquisición de conocimientos sobre arte, estos últimos restringidos por lo general al acceso a la educación artística formal o a la inmersión social vinculada a ciertos prerrequisitos económicos.

¹³ Una de las entrevistadas, una mujer pensionada de 80 años expresa: «La obra de teatro fue muy "ejemplar". La obra da ejemplos (...) El teatro muestra lo que es» (Elvia Velázquez, 2004). Con esto último se refiere a la realidad. Algunas otras frases que muestran la conexión con estas ideas son: «la obra habla de las diferentes familias de Colombia». «Lo que se dice es verdad. Es la vida que vivimos las mujeres».

Una de las frases interesantes que deja ver cómo es visto el teatro plantea que «lo que no se muestra no existe» (María Elsy Sandoval, 2004). Esta forma de expresión artística va creando, siguiendo la idea de algunas espectadoras y espectadores, conciencia, nos pone a pensar nuestras acciones y las acciones de los demás, va creando un campo donde nos podemos ir visibilizando y creando nuevas alternativas para la convivencia (Carlos Valderrama, 2004).

Un punto importante de resaltar de las entrevistas a los y las espectadoras, es que más allá de sensibilizar y mostrar la realidad, se logró, lo cual considero uno de los principales aportes de este tipo de agencia, cuestionar algunas realidades. Es el arte en general uno de los vehículos privilegiados con los que contamos los seres humanos para la ejemplificación de realidades (Gómez, 2003). De la mano del distanciamiento que supone el hecho de poner en un afuera vivencias cotidianas y reales, permite cuestionar las realidades existentes que aparecen a los ojos de lo habitual como normal.

Precisamente ese alejamiento que supone el arte, piénsese en teatro, en los ejercicios cómicos, en la propia literatura, hace que lo cercano se presente como lejano y que al sentir en un momento que no es mío, que es farsa, lo cuestione para luego darme cuenta que tristemente esa es mi realidad. Desde el estudio de una experiencia colombiana¹⁴, es posible observar como lo grotesco, lo gracioso, lo cómico, permite poner patas arriba una realidad vivenciada y luego de hacerla pasar por incoherente, como efectivamente lo es, los espectadores se enfrentan a que esa es su dura realidad. Los componentes farsicos de la obra lograron con un poco de humor atenuar ese sufrimiento que experimentaban las y los espectadores, lo cual también les permitió cuestionar que tan incoherente y cercano a sus realidades es todo lo escenificado.

Gracias al cuestionamiento del mundo en el que vivimos se entran a concebir nuevas posibilidades. Con esto no sólo hago

¹⁴ Me refiero a un estudio sobre el asesinato de Jaime Garzón, uno de los más reconocidos humoristas colombianos de la década de 1990. La investigación permitió reconocer el valor cultural y social de lo cómico. El trabajo fue elaborado para optar al título de Antropóloga en la Universidad Nacional de Colombia.

¹⁵ Una de las grandes enseñanzas que deja la obra es que más allá de esa tosca división entre buenos y malos existen dolores que cada quien carga con la propia angustia que significa tenerlos. Puede sonar obvio, pero experimentarlo y apropiarlo desde la encarnación de los personajes cobra un valor diferencial.

referencia a la alternativa de pensar soluciones sociales sino también a desestructurar algunas de las visiones que poseemos¹⁵. En ese sentido creo que este tipo de agencia permite motivar en los agentes - actrices o las y los espectadoras-recomodaciones de signos, romper con supuestos que han sido impuestos desde la creación de concepciones del mundo por grupos dominantes y hegemónicos, y de las que no hemos sido ajenos ni ajenas. Como plantea otra de las actrices «buscamos transformar que se juzgue a las mujeres por su forma de actuar,

no podemos juzgar a las mujeres y a la sociedad en general por lo que vemos en primera medida sino que toca analizar, mirar porque razón está actuando así y que las indujo a que tomarán una decisión que puede hacerle daño a los demás» (Maritza Gaitán, 2005).

Gracias al teatro y la literatura, pero sobre todo al teatro y al ser actrices, las mujeres han podido acceder a una identidad personal y a un reconocimiento público (Duby, 1990). Históricamente desde él han podido pensarse el ser mujeres, poner en tela de juicio los roles tradicionales que les han sido impuestos y que han jugado, subvertir el orden y profanarlo. Todo esto es parte de la riqueza que tiene el teatro. Riqueza que aumenta cuando la experiencia de «Aquí fue Troya» implicó la construcción colectiva del libreto. Este último pensado desde mujeres, para ser interpretado por ellas y dirigido a ambos sexos y a todos los géneros para que piensen lo que vive ese «otro». El otro al que siempre le ha temido occidente y que podríamos decir que desde la construcción patriarcal ha sido también el miedo de los hombres a las mujeres.

¿Agencia para qué?

Siguiendo el proceso de análisis, la agencia desde la cultura, como hemos visto, produce cambios, transformaciones, que son del orden de lo personal con repercusiones en la sociedad. Permite cambiar visiones, posiciones, formas de intervención, invita a ejercer potencialidades con las que se cuenta como sujeto de la historia, y desde tácticas específicas como el teatro, cuestionar el mundo. Estas agencias culturales de las que venimos hablando son en sí mismas políticas. El campo de la representación y el proceso de la significación constituye «un» espacio de lo político de múltiples riquezas para la intervención en el mundo¹⁶.

Esta agencia política, el desplazamiento de la cultura a lo enunciativo, entendido aquí como la experiencia del teatro, permite la posibilidad de otros «tiempos» de sentido cultural y otros espacios narrativos, y la opción de desestructuración de lo dominante. Desde allí se pueden alcanzar nuevas formas de identificación que

¹⁶ Deseo dejar en claro que no considero que sea la única vía ni la que deba ser privilegiada para intervenir el mundo. Si así fuera podría ser que se presentará como la opción de ciertos agentes sociales, a los que por el sistema mismo se les vetaría el acceso a otros escenarios. No podemos contentarnos con que la cultura sea la estrategia política sin que esto replantee el uso de otros espacios comunicativos y de ejercicio de poder hegemónicos. Para convidar a la reflexión y la discusión, considero que la agencia tampoco puede invitar a privilegiar la acción individual sobre la colectiva, ni menos a relacionar las experiencias culturales financiadas desde los gobiernos locales o nacionales como un momento que hace más ciudadanas y ciudadanos a los hombres y las mujeres que sufren ciertos tipos de exclusión.

confundan la continuidad de las temporalidades históricas, el orden de los símbolos culturales y traumatizar la tradición. Tomar los signos, apropiarlos, traducirlos,

¹⁷ Se recogen en este párrafo algunas de las invitaciones y propuestas de Bhabha pensadas desde la experiencia de «Aquí fue Troya» y las potencialidades del teatro.

rehistorizarlos y volverlos a leer. El teatro, como forma alternativa de participación política, «permite subvertir la razón del momento hegemónico» (Bhabha, 2002: 218)¹⁷.

Desde esos lugares poco tradicionales de la política, resulta posible pensar la articulación con otras manifestaciones que permitan la vivencia de las diferencias y la superación de las exclusiones, las subordinaciones y los procesos de dominación. En relación a esto último, creo que es importante pensar la agencia más allá de la posibilidad de caminar las sendas de manera novedosa, planteamiento de De Certeau, para conceptualizarla como la posibilidad de construcción de unas nuevas, lo cual implica edificar mundos diferentes. Esas relaciones de poder macro en las que nos inscribimos como agentes sociales hacen que vivamos unas condiciones específicas que deben ser desestructuradas para que no sea una condición de la existencia experimentar exclusiones y marginación. La posibilidad del arte, en este caso del teatro, puede estar en permitir las transformaciones en el orden de lo simbólico, de lo cultural, para coadyudar a lograr otro tipo de cambios. Sin duda alguna las relaciones inter-géneros deben ser pensadas de nuevas maneras y eso pasa por cambios en la estructuración de la cultura. Considero que pensar en desestructurar otras relaciones de dominación (clase, raza, etnia, generaciones, sexualidad, vivencias del cuerpo) implica también poner a jugar nuevos imaginarios, nuevas formas de ser, estar y hacer. Ahí está la potencia de las agencias culturales, y en este caso de la agencia desde el teatro.

Para acercarnos al final, ratifico que la agencia debe pensar la desestructuración de los mundos existentes. Sino es así no resuelve la tensión que se plantea con la estructura y el poder. En ese sentido la pregunta de Michel de Certeau sobre lo que en realidad alcanza la agencia es necesaria, esto porque de una parte permite desde lo teórico pensar de diversas maneras la relación de la agencia y el poder, y porque permite además adquirir como agentes mayor pertinencia política.

Para terminar

Agradezco a Huitaca por la experiencia de construcción colectiva de una obra de teatro, que a mí, como al resto, le significó cambios personales, confrontaciones, enfrentamientos y ruptura de miedos. Además me permitió sentir en carne propia la reflexión teórica y discursiva sobre la academia y concretar que el paso por

ésta no tiene porque ser lugar de distinción para la diferenciación social. No creo que aquí allá hecho un ejercicio muy preciso de dar la voz a las otras porque esas otras han asumido tomarse la palabra desde el teatro. Está de aquí es mi voz, mi interpretación, es desde ella que busco la articulación con el resto del grupo, del que soy parte y desde el que fui agente cultural, social y político.

La utilización en tercera persona en este escrito ha sido a propósito, sólo para por último plantear que no comparto la permanente invisibilización en la escritura del investigador, postulado que es parte de una concepción de saber racional, objetivo, y porque no, patriarcal, que ha desconocido por mucho tiempo la subjetividad de los seres humanos y que sigue pensando que ser objetivo significa, cómo si fuera posible, bloquear todo un *ser*. En tanto experiencia antropológica y etnográfica me permitió reflexionar sobre la importancia de un adentro y un afuera permanente. Un trabajo de extrañamiento relacionado con mi pertenencia al grupo y de inmersión a las dinámicas grupales que hicieron que el trabajo etnográfico y las reflexiones de la antropología me cruzarán como persona, así como las relativas al papel hegemónico y de poder del saber construido desde la academia.

Sinopsis de «Aquí fue Troya. O breve historia de desencuentros»

Penélope es una de las tantas mujeres colombianas que está enclaustrada en su casa esperando a un esposo militar que le está sirviendo a la patria. Mientras lo espera teje una hermosa trenza que deshace esperando el regreso de su «complemento». Aparte de esperar a su marido, espera a su hijo, quien también está en la guerra. Una de esas mujeres que no se mete con nadie para no tener problemas y que de estar encerrada se pierde la mitad del devenir del mundo, Penélope tiene que recibir en su casa una por una a las siguientes cuatro mujeres. Mientras teje y desteje su trenza llega a la casa Antígona acompañada de una mujer con el rostro cubierto. La primera lo único que quiere es un refugio pues ha quedado sola, la segunda entra diciendo que está protegiendo a la niña. Evocando el sentimiento de madre, la mujer con el rostro cubierto logra que Penélope las deje quedarse en casa. Habitan ahora tres mujeres el escenario que tan sólo cuenta con un baúl en el que Penélope se sienta a hacer lo que mejor sabe, esperar. Este es el momento en el que toca la puerta una mujer que dice haber sido abandonada por su madre. Desde el sufrimiento invoca la piedad de la dueña de casa. Entra Eléctra, sin duda está buscando a su madre y esta noche simplemente necesita refugio para evitar ser recogida por la guardia. Cuando está a punto de descubrir el rostro de la mujer que entro de primeras de nuevo tocan la puerta. Ahora es Cassandra, el último personaje que entra a escena para ser el primero que la abandone. Asustada, pese a que tiene el mundo en sus manos, la bruja adivina moderna comienza a desconcertar a las mujeres con sus palabras extrañas y sus adivinanzas. Luego de contar sus vivencias en la guerra y de un corto trance, muy asustada decide predecir el futuro de Penélope y Eléctra. En medio de la guerra nadie puede estar tranquilo y menos si las palabras que otro dice no son claras. Penélope comienza a desesperar y advierte que al día siguiente muy

temprano todas tendrán que irse. Cassandra comienza a descubrir la historia de Antígona y su acompañante. Desde su insolencia obliga a la niña a contar su tragedia. Esta ha perdido a sus dos hermanos en la guerra. Cada uno ha caído en bandos diferentes. Sus padres también han desaparecido. Las mujeres se conducen. Pero en medio de la paranoia esto no dura mucho. Eléctra advierte que hay una mujer más. Cassandra la descubre, es Clitemnestra, la madre de la mujer coja. Eléctra deja en evidencia todo el dolor y el resentimiento que la cruza. Clitemnestra, altiva, acepta haber matado a su esposo con una olla a presión estrellada en la cabeza. A veces el auditorio ríe. Lo mató en defensa propia. Eléctra, que es una mujer coja a causa del polio y tartamuda, no cree. Desespera, sufre un ataque de asma, cae. Aún en el suelo rechaza a su madre, quien es censurada por Penélope. Todo se enreda, Penélope se desespera, entra en pánico. Cassandra intenta calmarla con sus rituales esotéricos. Al ver que no puede exclama: ¡cállese, o sea, no ve que si grita nos va peor! La pitonisa gomela debe salir detrás de Penélope para intentar un nuevo ejercicio de relajación. No funciona. La dueña de casa se pone peor pues suena un tiroteo en la calle. Antígona quiere huir, Clitemnestra le dice que no salga que es peligroso. Cassandra ríe, de nuevo enardece la disputa, primero contra Antígona, luego contra Clitemnestra, la esposa de su último amante y raptor. Palabras van, palabras vienen. Ofensa tras ofensa. Cassandra es más joven, está más bella y desde luego hace uso de eso. Aparte es adivina, sabe que va acontecer y ya ha decidido cómo prefiere morir. Luego de desesperar al máximo a Clitemnestra logra que esta la golpee. Cassandra cae herida y allí le dice a su oponente: «Así la quería ver». Desde luego la rematan. Eléctra aprovecha el episodio de locura de su madre y la ata con los cabellos de Penélope. Expresa su ira contra Antígona a quien finalmente le abre la puerta abandonándola de nuevo a las entrañas de la calle. Acerca el cuerpo de Cassandra a las dos mujeres atadas. Dice esperar a su hermano para que cobre venganza, Penélope todavía cree que su esposo llegará. Eléctra de manera despiadada le dice que entienda lo que le dijo la «difunta», «va a llegar listico en una bolsa negra pa'l entierro». De nuevo suena un tiroteo, un bombardeo. Las que estaban vivas ahora están muertas. De Antígona no sabemos.

Personajes

Penélope: Tiene una larga trenza que teje y desteje. En su casa se desarrolla toda la historia.

En la tragedia griega: Esposa de Ulises y madre de Telémaco. Aguardó el regreso de Ulises durante 20 años. Engañó a sus pretendientes diciendo que tomaría a uno de ellos por esposo cuando hubiese terminado de tejer el tapiz con que había de ser amortajado el padre de Ulises, pero cada noche destejía lo que había tejido durante el día.

En la tragedia colombiana: Vive encerrada en su casa con su trenza. No sabe mucho de lo que pasa afuera. No se mete con nadie. Su esposo y su hijo están sirviendo en el ejército desde hace tiempo. No volverá a ver a su esposo con vida pues ha

muerto. De él sólo le llegará su cuerpo en una bolsa negra con una medalla de condecoración. Su hijo sigue muy ocupado en la guerra. Penélope muere esperando el regreso de ambos.

Antígona: Carga con mucho amor un paquete, es una niña. No tiene más de trece años.

En la tragedia griega: Hija de Edipo, rey de Tebas y de Yocasta. Hermana de Eteocles y Polinice. Enfrentados sus hermanos en una lucha civil y muertos en ella, su tío Creonte, rey de Tebas, prohibió, bajo pena de muerte enterrar a Polinice. Antígona desobedeció la orden y cumplió con el deber de enterrar a su hermano.

En la tragedia colombiana: Hermana de dos combatientes de bandos diferentes que están muertos. Solo tiene sus cascos. A uno lo recogieron en una camilla, al otro lo «arrastraron como a un perro». No sabe dónde está la mamá y al papá se lo llevaron. Es una desplazada en busca de refugio.

Clitemnestra: Carga un bastón porque cojea

En la tragedia griega: Esposa de Agaménon, del que tuvo tres hijos: Orestes, Eléctra e Ifigenia. Esta última fue entregada en sacrificio por su padre. Clitemnestra mató a Agaménon cuando éste regresó de Troya. Orestes la mató para vengar la muerte de su padre.

En la tragedia colombiana: Su esposo le golpeaba frecuentemente y éste tuvo que ver en la muerte de una de sus hijas. En defensa propia lo mató. Huye de sus otros dos hijos y es juzgada por todo el mundo. Muere cuando se acercan unas tropas. En una de esas puede estar su hijo.

Eléctra: Es coja, tartamudea y sufre de asma

En la tragedia griega: Hija de Agamenón y Clitemnestra. Incitó a su hermano a vengar la muerte de su padre matando a su madre.

En la tragedia colombiana: Busca a su madre para vengar la muerte de su padre. Su madre le abandono y el Bienestar Familiar la recogió luego de andar sola por un tiempo en la calle sufriendo peligros. Su madre no le aplicó la vacuna contra el polio, razón por la que es coja. Espera a su hermano porque no es capaz de matar a su madre. Logra su venganza pero no en la forma que esperaba. Muere a manos de las tropas que se acercan a casa de Penélope.

DIANA M. GÓMEZ CORREAL

«Aquí fue Troya». Mujeres, teatro y agencia cultural

Cassandra: Usa una pañoleta y carga un bolso con sus cartas, incienso, velas y fósforos.

En la tragedia griega: Hija de Príamo y Hécuba. Apolo, enamorado de ella, le concedió el don de la profecía, pero, habiéndole engañado, la condenó a que sus profecías no fuesen creídas. Raptada por Agamenón, Clitemnestra la mató por celos.

En la tragedia colombiana: Adivina «gomela». Fue secuestrada y abusada por un grupo armado y luego convertida en esclava sexual del otro bando. Amante forzada de un hombre del ejército, carga con el carma de saber su destino y de quienes le rodean.

Bibliografía

Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

De Certau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Duby, Georges y Perrot, Michelle. 1990. «Introducción». En: *Historia de las Mujeres*. Madrid: Taurus.

Fraser, Nancy. 1997. *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Gómez, Diana Marcela. 2003. «Mataron la risa. Un acercamiento desde la antropología al asesinato de Jaime Garzón». Tesis de pregrado no publicada, Universidad Nacional de Colombia.

Entrevistas

Espectadoras y espectadores

Colmenares, Tírsa. 2004. Jaimes, Marleny. 2004. Sandoval, María Elsy. 2004.

Torres, Iván. 2004. Valderrama, Carlos. 2004. Velásquez, Elvia. 2004.

Actrices

Gaitán, Gisella. 2004. Gaitán, Martiza. 2005. Gaitán, Sol Suleydy. 2004. Gómez, Diana. 2004. Ramírez, Jazmin Liseth. 2005.

Directora

Adelaida Corredor. 2005