

# Feminismo popular y teatro comunitario. El liderazgo de las mujeres, clave del desarrollo del teatro comunitario

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

**Andrea Forero-Hurtado**

andreadelpforeroh@gmail.com

<https://andreaforerohurtado.com>

**Sofía Rueda-Mendoza**

sophymendoza12@gmail.com

Universidad Minuto de Dios, sede principal, Bogotá,  
Colombia

—

Recibido: 18 de julio de 2022

Aprobado: 1 de octubre de 2022

Cómo citar este artículo: Forero-Hurtado, A., Rueda-Mendoza, S. (2023). Feminismo popular y teatro comunitario. El liderazgo de las mujeres, clave del desarrollo del teatro comunitario. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(34). pp. 250-261. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20480>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

*La casa de Bernarda Alba* (2017). Teatro la Mama.  
Fotografía: Carlos Mario Lema.







## Feminismo popular y teatro comunitario. El liderazgo de las mujeres, clave del desarrollo del teatro comunitario

### Resumen

La historia del arte, y más específicamente la del teatro, se ha escrito a partir de una perspectiva patriarcal y, por ende, excluyente, discriminatoria y machista. Existe una instrumentalización de la presencia de las mujeres en las artes y por lo tanto un vago registro de su participación. El caso colombiano no es la excepción: la memoria oficial no da suficiente cuenta del papel de las mujeres en el teatro. Este artículo se propone abordar el aporte de las mujeres y de la perspectiva de género en el teatro, donde las artistas y también las que no lo son, pero que hacen parte de los procesos en los territorios desempeñando diferentes roles, han sido un pilar que ha permitido al el teatro comunitario sostenerse.

### Palabras clave

Enfoque de género; feminismo popular; historia del teatro; políticas otras; teatro comunitario

## Popular Feminism and Community Theater. Women's Leadership, Key to the Development of Community Theater

### Abstract

The history of art, and more specifically that of theater, has been written from a patriarchal perspective and, therefore has been exclusive, discriminatory and sexist. There is an instrumentalization of the presence of women in the arts and therefore a vague record of their participation. The Colombian case is not the exception: the official memory does not give a sufficient account of the role of women in theater. This article aims to address the contribution of women and of gender studies in theater, where both women who are artists and those who are not, but who are part of the processes in the territories in different roles, have been a foundation that has allowed community theater to sustain itself.

### Keywords

Gender approach; popular feminism; theater history; *other* policies; community theater

## Féminisme populaire et théâtre communautaire. Le leadership des femmes, clé du développement du théâtre communautaire

### Résumé

L'histoire de l'art, et plus particulièrement celle du théâtre, a été écrite dans une perspective patriarcale et a donc été exclusive, discriminatoire et sexiste. Il y a une instrumentalisation de la présence des femmes dans les arts et donc un vague enregistrement de leur participation. Le cas colombien n'est pas une exception : la mémoire officielle ne rend pas suffisamment compte du rôle des femmes au théâtre. Cet article vise à aborder la contribution des femmes et des études de genre au théâtre, où les femmes qui sont artistes et celles qui ne le sont pas, mais qui font partie des processus dans les territoires dans différents rôles, ont été un pilier qui a permis au théâtre communautaire de se maintenir.

### Mots clés

Approche genre ; féminisme populaire ; histoire du théâtre ; politiques autres ; théâtre communautaire

## Feminismo Popular e Teatro Comunitário. Liderança Feminina, Chave para o Desenvolvimento do Teatro Comunitário

### Resumo

A história da arte, e mais especificamente do teatro, tem sido escrita a partir de uma perspectiva patriarcal e, portanto, excludente, discriminatória e sexista. Há uma instrumentalização da presença da mulher nas artes e, portanto, um vago registro de sua participação. O caso colombiano não é exceção: a memória oficial não dá conta suficiente do papel da mulher no teatro. Este artigo pretende abordar o contributo das mulheres e dos estudos de género no teatro, onde tanto as mulheres artistas como as que não o são, mas que fazem parte dos processos nos territórios em diferentes funções, têm sido um pilar que tem sustentado o teatro comunitário.

### Palavras-chave

Abordagem de género; feminismo popular; história do teatro; políticas outras; teatro comunitário.

Warmikuna ruraskata kawachispa tukuikunata ñugpasinamanda sinchi sallarispa warmikuna ajai ministidu wachu katichingapa

### Maillalachiska

Ñugpamanda parlu ruraikunamanda kaipi manaku allilla parlangapa kai ruraita kilkas allilla kaugaska imasami sugsinama churankuna mana tukuikunata uiaspalla chasallata karikunalla, tiami kunaura Achka warmikuna kai ruraikuna apachidur nukahipa atun llagta Colombia sutipi chasallatam pasari man tauiarinkunachu warmikunapas, kamkuna llapa ministidu kai ruraikunapi kunauramanda Munanaku ningapa imasam, nukanchi warmikuna aidanakunchi mana pangapi kilkadur kanchanimandakauaspa chasallata munaku aidachinga sinchi sallarispa kunankama char kawachinaku.

### Rimangapa Ministidukuna

Enfoque de género, feminismo popular, parlakuna ruraikunamanda; políticas otras, teatro comunitario.

## Introducción

La historia del arte pareciera haberse esforzado por ocultar los aportes de las mujeres en la producción cultural, evidenciando los condicionamientos patriarcales dominantes con los que fue construida. La mujer no fue protagonista, más bien fue cosificada como fuente de inspiración para el arte: la femineidad fue usada en la representación, dejando entrever unas relaciones de poder en donde un sujeto (el artista) hace uso de un objeto (la mujer) para producir culturalmente.

Esta característica del estudio del arte occidental, escrito por hombres desde el privilegio de ser quienes desarrollaban el arte y quienes registraban su historia, constituye una gran pérdida para la cultura en la medida en que desconoce el trabajo de las mujeres artistas. Para la mujer esto sigue representando un obstáculo, porque ha tenido que librar una lucha por su reconocimiento y la valoración de su quehacer, aun en la actualidad.

El canon de la historia del arte acepta a algunas mujeres, pero como casos excepcionales, ya que en realidad fueron muchas más las que quedaron condenadas al anonimato. Esta invisibilización de la mujer no es un problema para la historia del arte, salvo recientemente, pero ha ingresado desde hace mucho en la larga lista de tareas de las reivindicaciones del feminismo, que ha tratado de abordar el asunto desde diferentes corrientes epistemológicas y que ha tenido que seguir luchando contra ficciones que siguen queriendo invisibilizar el arte producido por mujeres.

Los nuevos estudios en la materia reconocen de una manera más clara las relaciones entre el arte y su intención social, y su entrelazamiento con aspectos de la vida como la política, la economía, la sociedad, la ideología, etc. La producción artística, como manifestación de los sujetos sociales, representa la subjetividad del artista y de la sociedad de la que hace parte. Ya hablaba de esto Foucault en la "Arqueología del Saber" (1972), donde plantea que hay una historia general, pero que a la vez hay discursos, valores e instituciones que están instalados en la cultura y que producen diversos tipos de conocimientos. Bajo esa perspectiva se tendría que hablar de la historia del arte femenino, no como una historia paralela, sino como una mirada legítima de la misma historia; detallar ese panorama sigue siendo una deuda con las mujeres artistas de ayer y de hoy.

En esta lógica, desde los trabajos investigativos previos de las autoras de este texto<sup>1</sup>, se busca seguir analizando el papel de las mujeres como productoras de arte y como productoras de espacios que propician el arte, es decir, como protagonistas de una historia poco contada. Este escrito no pretende hablar solamente de mujeres artistas, sino más bien aportar en la discusión del trabajo femenino en las artes, en este caso del feminismo popular como pilar para un teatro comunitario.

## Las mujeres en la historia del teatro

Al realizar una revisión de la historia del teatro, se evidencia que se resalta únicamente la presencia masculina. Esto se debe a que dicha historia, mayoritariamente, ha sido escrita por hombres y trae como consecuencia que, en la mayoría de ocasiones, las mujeres sean solo recordadas desde perspectivas patriarcales y opresoras, es decir, como aquellas que "acompañan" al hombre, desconociendo los innumerables roles que desempeñan, fundamentales tanto en la sociedad como en el teatro.

Históricamente, eran muy pocas las mujeres que podían dedicarse a escribir e interpretar obras de teatro: casos como el de Juana de la Cruz (1481-1534), que se logró vincular al mundo artístico, poniendo en escena episodios de su propia vida, son excepcionales (Brunel y Contreras, s.f.). Desde el punto de vista de Rosa María Segura (2019), y a partir de su investigación en el campo teatral, es posible hablar de una invisibilización del papel femenino en la historia del teatro universal:

Aparecen dramaturgos hombres escribiendo tragedias, comedias, sátiras, melodramas, etcétera, ampliamente valorados, reconocidos y difundidos a nivel mundial. En cambio, las mujeres escritoras, las dramaturgas y las de otro género como la poesía, novela, cuento, ensayo, etc., son descartadas y no aparecen en los libros accesibles al público. (Rosa María Segura, 2019, p. 130)

**1** Este artículo de reflexión está inspirado en dos investigaciones puestas en diálogo, una de la autora Soffa Rueda Mendoza, "Diagnóstico y estrategia de Comunicación de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad" que presentó, en el marco del Laboratorio de Investigación en Teatro y Comunicación, para optar al título de comunicadora Social-periodista de la Universidad Minuto de Dios (Colombia), y la otra de la autora y líder de dicho laboratorio Andrea Forero-Hurtado, "Teatro de los territorios", que viene desarrollando para su tesis de doctorado en Comunicación en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

Para los siglos XIX y XX la mujer empieza a ingresar al mundo del teatro desde diferentes caminos, pero en un inicio su labor se desarrollaba en espacios ocultos o poco reconocidos, ya que para esa época el deber —socialmente construido— de las mujeres era estar a cargo de su hogar y familia, no en las calles ni en el teatro. A pesar de ello, y gracias a las luchas feministas, muchas se empoderaron de la situación y fueron ingresando a participar en espacios sociales, culturales y académicos un poco más reconocidos.

Desde el siglo XX. Las mujeres se han involucrado intelectualmente y de formas no convencionales en el arte, por ello son concebidas como revolucionarias y aun así su contribución es poco valorada. La reivindicación de los derechos de las mujeres y el posicionamiento de diferentes artistas en todo el mundo, especialmente en Europa, evidencian la gran capacidad de creación femenina y una nueva historia de la mujer desde una posición crítica y argumentada que cambia la noción patriarcal existente y la visibilización femenina en el campo del arte. Sin embargo, aun en el siglo XXI, no se puede hablar del rol de la mujer en el teatro con una perspectiva amplia e histórica, pues por siglos su papel fue borrado y minimizado, y en consecuencia los documentos son escasos.

Durante el siglo XX la historia del teatro hecho por mujeres fue marcada por la necesidad de hacer visibles temas relacionados con sus derechos, esto gracias al contexto social y político de la época. Dichos temas se ponían en escena por medio de una dramaturgia centrada en la mujer como protagonista, que relata el esfuerzo y las situaciones vividas en la lucha constante por sobrevivir, pero también prosperar con independencia. Ejemplo de esto son las obras de María Teresa Borragnán, dramaturga española del primer tercio del siglo XX, quien pone en escena circunstancias que reflejan las condiciones de la época (Ayuso, s. f).

## Un teatro con perspectiva de género

A partir de los sucesos sociales de violencia que se viven en los territorios, el teatro desde una perspectiva de género propicia que se creen espacios en los que se construyen historias y personajes femeninos que se enfrentan al dominio y la jerarquía impuestos. Es a partir de esto que se advierte que el género “se convierte no solo en un discurso identitario, sino también en un recurso que permite ostentar más o menos poder, según se aleje o se acerque el sujeto a los roles esperados de

su género, los cuales se plantean como institucionalizados” (Torres Martínez, 2020, p. 174). Vale la pena retomar las palabras del maestro Santiago García al respecto:

De su correspondiente marco, que es el mundo cultural, ni éste del contexto histórico, social y político. Bien sabido es cómo el arte es un medio del que disponen el hombre y la sociedad para el conocimiento, la aprehensión y la transformación de la sociedad. Pero en este proceso de apropiación se establece una relación dialéctica entre el hombre (individuo) y la sociedad y entre éstos y el objeto artístico. O sea que a su vez en la transformación de la sociedad se incluye la transformación del hombre como transformador de la realidad.  
(García, 1994, pp. 124-125)

El teatro entonces, trasciende socialmente al arte y se desenvuelve en los terrenos de lo educativo, de lo ideológico y de lo político, ámbitos desde donde aporta elementos críticos de comprensión de la realidad: hacer teatro exige asumir una postura sobre lo que se representa. En las coyunturas políticas el teatro, además, se consolida como forma de denuncia de las diferentes prácticas que atentan contra los derechos, gracias a su capacidad de visibilizar, de diferentes maneras, los sucesos del diario vivir de quienes habitan territorios y espacios socialmente marginados y olvidados. Así, se constituye en un canalizador de emociones, de manera que la presencia de lo femenino en el teatro no solo es un ejercicio de inclusión, sino de conexión con una mirada de la realidad.

Los personajes femeninos que se crean a partir de la realidad social suelen cumplir con algunas características, tanto físicas como emocionales, que hacen que quienes asistan a las obras se sientan representadas y actúen en su cotidianidad en pro de concientizarse de las opresiones que se ven forzadas a soportar. Y, a través del uso de los recursos teatrales, se plantea que el discurso binario hombre/mujer es una construcción social y que, por lo tanto, puede ser reconfigurada. Igualmente, se rompe con otras “verdades”, como por ejemplo priorizar el cuerpo sobre la palabra y, en consecuencia, un uso repetido del performance como fórmula de identidad. De acuerdo con María Mercedes Jaramillo, en el siglo XX colombiano es posible decir que el teatro feminista brinda la posibilidad de contar las historias de las mujeres que habitan en comunidades que han sido

víctimas de violencia y que han sobrevivido al conflicto armado del país (citado en Sánchez Gutiérrez, s. f). Esto gracias a que se desarrolla “una práctica de la transformación de las narraciones y testimonios de las víctimas, en donde se construyen dinámicas de lo irrepresentable que surgen como poética del espacio común” (Sánchez Gutiérrez, s. f, p. 4), lo cual realza a la mujer como un sujeto crítico y político en temas que afectan directamente a las comunidades, y a las prácticas dramáticas como constructoras de memoria y de paz.

Un teatro no es feminista porque sea hecho por mujeres; hay muchas ocasiones en que son ellas las que, consciente o inconscientemente, replican los valores y principios del patriarcado. Un teatro es feminista cuando cuenta con una postura política clara frente a las relaciones de poder que subyacen en relación con el tema de género. El teatro feminista se configura como una praxis artística y política de reivindicación del lugar de la mujer, y como tal propone, se arriesga y es creativo. Aun así, este no cuenta con suficiente eco en los circuitos canónicos del teatro, que en algunas ocasiones se encargan de subestimarlos o invisibilizarlos, entre otras cosas porque puede ser que comercialmente se lucra del sexismo.

En 2018 se celebró la V Jornada Internacional de Teatro y Feminismo en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, en la cual se reitera el poder del feminismo dentro del arte y viceversa. De este encuentro resaltamos las siguientes notas:

Las palabras rebeldía, confrontación, disidencia, desacato o revisión, sonaron y resonaron a menudo, sobre todo en las mesas redondas que reunían y encuentros con el público, aunque también se insistió sobre la resistencia, materializándose la frase ya mítica: «La Revolución Será Feminista o No Será», que aúna el feminismo de las más veteranas con el de las más jóvenes. La frase estuvo presente en las Jornadas de forma permanente como un emblema o mantra común que tomamos prestado para que nos acompañara en ese estado de subversión generalizada en el que fuimos aterrizando. (Anotaciones, 2018, p. 204)

Se puede decir que existe un estilo propio de creación artística producido por las mujeres: este se reconoce gracias a características propias basadas en las experiencias vividas desde el cuerpo femenino, a lo que se agregan las particularidades sociales y culturales de cada espacio. De esta manera, se incluyen personajes

en algunas obras de teatro que representan la opresión del género femenino en todos los espacios de su vida, y cómo se vive esto desde el punto de vista de la mujer, pero también se muestra la evolución del feminismo y el empoderamiento femenino por medio de mujeres que rompen esquemas de violencia comúnmente normalizados. Así, el teatro que hoy hacen las mujeres es político porque constituye una mirada al mundo; es capaz de nombrar lo innombrable, rompe con las prácticas de los modelos tradicionales, cuestiona la ética y la estética teatral, rompe el silencio, reflexiona y se pone al día para reclamar un lugar en la historia oficial del teatro.

El punto de vista de las mujeres en las diferentes situaciones sociales aporta otro sentido y forma de verlas, como se indica en la ponencia “Teatro y feminismo: los retos de su gestión en un terreno violentado” de Melissa Mar Arellano López:

La razón de hacer teatro surge de la imperiosa necesidad del creador de enfrentarse a una realidad desalentadora en la que el sistema te desvaloriza. Un sinfín de dificultades que orillan a dejarlo, sin embargo, creemos que la violencia puede verse con ojos creativos y a partir de ahí generar hilos que ayuden a reconstruir el tejido perdido de comunidad. (Arellano López, 2020, p.9)

En esta lógica, el teatro que se hace con enfoque de género es un teatro de agenciamiento político, es decir, permite que lo político produzca efecto en lo cultural a partir de una práctica. Su objetivo es subvertir un orden imperante y desestructurar los símbolos establecidos para apropiarlos, recodificarlos y rehistorizarlos, y así volverlos a poner en circulación. Esto es un ejercicio de dignificación de la mujer frente a los abusos del patriarcado a partir de prácticas transformadoras, nuevos lenguajes, relatos rescatados y técnicas particulares; una resignificación de la relación de arte y política, pues potencia los lenguajes artísticos y desde la crítica resiste, comunica, denuncia y cuestiona.

En síntesis, el feminismo en el teatro busca hacer temblar el orden impuesto, que no es sino patriarcal, androcéntrico y heterosexista. El feminista es un teatro que hace agenciamiento político, pues se convierte en un dispositivo de desestructuración del orden dominante simbólico-patriarcal; por ende, es problematizador de las formas ortodoxas de poder y sus vehículos de relación y de representación. Solo desde la mirada de las mujeres es posible develar la cotidianidad y la conciencia del cuerpo en la cultura canónica patriarcal que solo

ha reflejado un discurso y una historia, Los espectadores necesitan conocer esa mirada para comprender el ocultamiento, la discriminación y el utilitarismo que han vivido las mujeres por siglos para, por lo menos, pensar en recomponer esas relaciones.

## Feminismos otros, políticas otras

La política que conocemos es la que nos dicta el paradigma liberal democrático, donde el poder es ostentado por el Estado y sus instituciones. Desde ese punto de vista se consideran prácticas políticas ciudadanas a la participación convencional en la democracia representativa y a las relaciones que los ciudadanos establecen con el Estado a través de sus derechos políticos y civiles. Son esos mismos ciudadanos quienes tienen el poder para construir otras políticas, con órdenes sociales diversos.

El concepto de política, lejos de ser un espacio hermético desconocedor de la diversidad, como se presenta tradicionalmente, es un terreno en disputa, discursivo y simbólico, que está presente en las experiencias de construcción de la intersubjetividad y por supuesto de las relaciones. Es entonces necesario politizar la realidad para romper la normalización de las opresiones y transformarlas; hay que entender la política como todo aquello que conforma la acción política, como espacios de lucha y contrapoder, como afirman Ibarra y Cortina (2011).

Para ello es necesario materializar la política y bajarla de ese concepto abstracto con el que la sentimos alejada de nuestra cotidianidad, y comprender los principios que ha cargado históricamente, entre ellos la exclusión de las mujeres. Y es aquí donde toma gran importancia el papel del arte y la cultura, así como la construcción de formas organizativas desestabilizadoras de ese deber ser imperante, ya que permiten la redefinición y la reapropiación de los significados que construyen la sociedad, reflejando nuevas políticas o nuevas formas de hacer política.

En la misma lógica se puede decir que no hay un solo tipo de feminismo, son varios. Y ellos se han preocupado por transformar la política tradicional formal, proponiendo una "ruptura con la concepción clásica de la política, cuya definición la reduce al ejercicio del poder público, así como con la idea de que lo político es un asunto cuyos contenidos son determinados dentro de las fronteras del sistema institucional" (Tarrés, 2002, p. 120). Los movimientos feministas se han preocupado, entonces, por evidenciar las diferencias entre los que

ostentan el poder y quienes no, por su condición, raza o subalternización, en el sentido propuesto por Mouffe (1999), pues lo político está presente en donde haya relaciones de poder, no solamente en el ámbito público.

Para el feminismo, se deben cuestionar las formas hegemónicamente establecidas desde la racionalidad universalista, como son la neutralidad, la igualdad y la generalidad que beneficia solo a unos cuantos (Castañeda, 2002). También cuestiona lo público como lugar de privilegio de la política que ha subordinado a las mujeres, en el sentido en que lo comprende Nancy Fraser (1992): lo público y lo privado como espacios de valorización o desvalorización de los sujetos. Más que pensar en cómo se solucionan los problemas de las mujeres o se amplía su representación, el feminismo lo que hace es reconocer otras formas de participación y otros espacios políticos como los personales, frente a los principios de dominación capitalista como el patriarcado, el colonialismo, el heterosexismo, etc.

Dentro de esos parámetros que se hacen visibles en las relaciones de poder, está el género, el rol que se le asigna a hombres y mujeres a partir de la construcción de su cuerpo. El concepto de género es la búsqueda de reconocer el carácter cultural asignado, no a partir de la biología, sino de lo social, más allá de la identificación biológica; el asunto del género es, pues, analizar las construcciones sociales entre hombre y mujer desarrolladas a lo largo del tiempo.

Para Lugones, el género y el sexo son construcciones sociales, coloniales y capitalistas (Lugones, 2008, p. 78) desde donde se construyen relaciones de poder de explotación y de dominación (pp. 81-82). Entonces, hablar de género es reflexionar sobre las formas de construcción de la feminidad y la masculinidad, que son funcionales al sistema patriarcal. Desde esa posición es necesario, entonces, crear nuevas subjetividades políticas en las que los sujetos sean conscientes de la construcción de sí mismos (Lugones, 2011b, p. 109) como posibilidad de agenciamiento, desde una participación creativa en donde el sujeto reconozca y gestione las opresiones que se le han impuesto.

Entendiendo que no todas las mujeres son iguales, que no sufren las mismas formas de opresión ni tienen las mismas formas de afrontarla, surge el feminismo popular, alejado del feminismo académico o ilustrado. Se trata de un fenómeno que se da en los territorios o en las comunidades de base, en donde mujeres que no se declaran feministas, no conocen de feminismo o no



les gusta porque lo sienten como una posición radical, ejercen un liderazgo importante en pos de transformar situaciones de injusticia. El movimiento cuestiona las jerarquías impuestas incluso por la misma izquierda.

El feminismo, popular más allá de denunciar y evidenciar las desigualdades estructurales de nuestras sociedades (producto de un sistema político y económico), representa un movimiento emancipador que brinda autonomía política y es cuestionador también de los privilegios del feminismo.

## **El feminismo popular, pilar del teatro comunitario**

El teatro interpela, genera distancia y cuestiona, cumple el papel que le atribuye al arte Bazin: "...la obra de arte escapa a su creador y va más allá de sus intenciones conscientes, en proporción a su calidad" (1977, p. 154). La interpretación es una función del espectador y es él quien le otorga significado, pero en los discursos se naturalizan sentidos como los parámetros culturales o las jerarquías hegemónicas y por ende las exclusiones de los considerados inferiores o abyectos (Foucault, 1998).

Como espacio donde historias son interpretadas y reflexionadas, el teatro es un generador de subjetividades, un constructor de sentido y, por ende, su naturaleza es profundamente política, pues permite que se subvierta el orden simbólico y se generen nuevas experiencias alejadas de las tradicionalmente normalizadas. Esto sucede más aún en el teatro que hemos investigado, ese que se ha llamado "en comunidad" o "comunitario", que se desarrolla en espacios no tradicionales como las veredas o los barrios, donde está la gente. Es un teatro que esa gente hace no necesariamente porque tenga una formación teatral formal o un impulso de empresario, sino más bien movidos por la sensibilidad o la necesidad de juntarse a hacer "algo".

Ese teatro se desarrolla comúnmente en espacios sociales compartidos donde hay una constante confrontación de visiones de mundo, es decir, una lucha entre formas simbólicas, una pugna por los sentidos alrededor de las inequidades y los órdenes sociales establecidos que, en estos espacios, suelen ser opresores. Entonces, cuando es comunitario el teatro, no solo aborda determinadas temáticas de carácter social, sino que propone otras maneras de presentación y representación.

Lo comunitario no está en que se cobre o no la entrada, o en que se presente o no en espacios teatrales convencionales; lo comunitario está en que se comprenda las particularidades del territorio en donde se origina, se aborden los temas desde una mirada diferente a la que se reproduce en los medios masivos de información y se rompa con los discursos hegemónicos, lo que abre la posibilidad de tratamientos alternativos.

Entonces, el comunitario es un teatro que explora otras formas de producción alejadas de las planteadas por el capitalismo; desde su visión periférica y las limitaciones propias de su hacer, genera nuevos relatos, técnicas y estéticas, alternativos a los canónicos o hegemónicos. Ejemplo de ello, la incorporación de la creación colectiva como método de trabajo en contraposición al teatro de autor, o la inclusión de musicalidades o clichés de la moda para fomentar la receptividad o participación del público. Así, en un panorama como el de Latinoamérica, con realidades marcadas por la inequidad social, política y económica, desarrollar prácticas teatrales comunitarias —lejos de verse como un tema de las minorías o de los marginales— se convierte en una manifestación de poder de los dominados, quienes encuentran en estos espacios posibilidades de apropiación de su territorio y de su realidad; y así, un lugar de micro-resistencias en medio de la cotidianidad de las comunidades. Estamos hablando, pues, de un teatro subversivo y solidario ante los órdenes establecidos, porque su razón de ser es el mejoramiento de las situaciones de interés general de la comunidad.

De acuerdo con los contextos de violencia por los que pasan algunos espacios sociales, los habitantes de los mismos se ven afectados de manera directa. Es por eso que es necesario un espacio artístico, en este caso teatral, que permita obtener una visión crítica de los sucesos, lo que implica, plantear ideas que hagan visibles los patrones de una sociedad machista, ya que la participación femenina no puede limitarse a ser espectadora o actriz, dado que está atravesada por los conflictos y situaciones planteadas dentro de las mismas representaciones artísticas.

Recordar una receta de comidas y escribirlas como contenido de una carta a un personaje imaginario. Así, esta actividad dramática es desarrollada no con el objetivo de aprender modos de cocinar en sí, no se trata de un taller de redundancia de tradiciones de género, sino el objetivo de encontrar un lugar y un código común a las tareas sociales asignadas como "propias del rol

femenino”, y a partir de allí generar un espacio en donde esas categorías pueden ser puestas en crítica desde lugares de dramatización y catarsis de cotidianidad. (Villegas y Serra, s. f, p. 7)

A partir de este tipo de actividades de memoria se crean espacios en los que se dan a conocer diversos factores, normas, roles y experiencias que se han transmitido de generación en generación, lo cual convierte el género en un constructor de sentidos críticos para la creación de puestas en escena desde el compartir saberes y sentires.

Respecto a la participación de las mujeres en teatro comunitario, se puede empezar diciendo que en Colombia, desde los años sesenta, se evidencia una participación activa de mujeres en el teatro en general, con roles en la dramaturgia, la actuación, la dirección, la producción, la pedagogía, la investigación, la fundación de agrupaciones y la presencia tras bambalinas como personal de apoyo logístico, técnico y administrativo. Esto marca un punto de partida para el empoderamiento femenino en el arte del país y señala una ruptura en espacios que eran únicamente masculinos, donde ahora retumban temas que eran considerados tabú y solo eran tratados en espacios femeninos (de Velasco, s.f.).

De esa manera, el teatro empezó a darles protagonismo a las mujeres, reconociéndolas y deconstruyendo su identidad en busca de un espacio más justo para ellas. Los tradicionales discursos patriarcales han sido derruidos por el trabajo constante de mujeres escritoras, actrices, directoras, etc., que cuestionan la práctica teatral con una estética innovadora, que rompe el silencio femenino. A pesar del evidente aporte de la mujer al teatro, sigue siendo una tarea diaria y constante, para los hombres y las mismas mujeres, reconocerlo y aceptarlo: aún hay quienes no cuentan con la sensibilidad, la capacidad de reflexión o la apertura para el tema, muchas veces una cosa es lo que se representa en la escena y otra lo que se vive en la cotidianidad.

El teatro comunitario en Colombia cuenta con una gran heterogeneidad en sus prácticas y sentidos, lo cual constituye un reto a la hora de querer explicar alguno de sus elementos estructurantes, como el papel de las mujeres. No en todas las organizaciones teatrales ellas tienen el mismo papel, ni las situaciones de todas las mujeres son iguales. A pesar de la diversidad, es posible encontrar algunos patrones que nos permiten hablar del tema.

En el teatro en general, y no se escapa el comunitario, ejercer el “rol de mujer”, afecta de manera directa las situaciones diarias y laborales: cuando se tiene hijos o una relación estable, cambia el tiempo y la disponibilidad de hacer parte de dichos espacios, dado que, en la mayoría de ocasiones, y por imposición social, la carga del hogar recae en las mujeres. Entonces, el quehacer teatral se pausa o la mujer se ve abocada a incluir a sus hijos en la vida artística, creando una simbiosis poética en teoría, pero que puede resultar extenuante en la realidad.

Esta carga es más pesada cuando muchas de las mujeres del teatro comunitario no se dedican de manera única al teatro y a la creación; además de la carga familiar, utilizan gran parte de su tiempo en busca de recursos económicos para su familia, para las organizaciones de las que hacen parte y para la comunidad en las que están inmersas: no solo cuentan con la tenacidad de abrirse espacio en un mundo que aún es de los hombres, sino que, asumiendo los roles que el momento exija, también se vuelven proveedoras.

Las mujeres del teatro comunitario son polifacéticas: su presencia no solo está en el escenario, en el ensayadero o en la casa; su quehacer se extiende a la vereda, a la escuela, al parque, a la emisora o al megáfono, al parque o la plaza, a las entidades gubernamentales o financiadoras. Crean lazos con la academia, con los donantes, con las personas de la tienda, con los vecinos, con la gente de los colegios, de otras organizaciones y de las redes sociales; como todas las mujeres, se preocupan del detalle, por apoyar a los niños y jóvenes y por empoderar a otras mujeres.

Las mujeres del teatro comunitario no son solo las artistas (directoras, actrices, bailarinas, técnicas de luz y sonido, maquilladoras, utilerías o de vestuario, etc.), tampoco las que hacen parte de procesos de formación (talleristas o estudiantes); hay otro grupo importante de mujeres de teatro que lo sostienen todo y que merecen también reconocimiento: son aquellas que limpian, cocinan, administran, contabilizan, etc. En algunas organizaciones las unas o las otras cuentan con un papel prioritario de liderazgo, en otras, a la hora de las decisiones no tienen voz.

Estas mujeres, tanto las unas como las otras, a pesar de los profundos obstáculos económicos, sociales, políticos y culturales con que se encuentran para hacer teatro comunitario, pueden ser definidas como feministas populares, muchas veces sin proponérselo, pues

enfrentan injusticias, desigualdades y poderes territoriales enquistados. Son capaces de observar sus realidades e intentar transformarlas desde sus lugares de enunciación, que normalmente es desde abajo; son disruptivas en sus modos de hacer teatro y de hacer comunidad, rebelándose al sometimiento y creando nuevas políticas con sus cuerpos como instrumento de cambio.

Sus luchas van más allá de lo que proponen las agendas feministas tradicionales como la defensa del aborto, la patria potestad o el derecho al goce de una sexualidad plena. En los espacios populares ellas se enfrentan al abuso policial, a las bandas de microtráfico, a las inundaciones, al hambre de las personas del barrio, al derecho a otra cultura, a la migración, al maltrato familiar, al abuso cotidiano en la calle, etc. Pues, para estas mujeres no solo los individuos están dominados por el capitalismo patriarcal, también los territorios y las comunidades, y están convencidas de que, con su aporte, por pequeño que parezca, están erosionando el sistema a partir de la generación de subjetividades autónomas y con capacidad de agenciamiento.

Por lo observado en nuestra investigación, muchos de los hombres envueltos en el teatro comunitario se enfocan más en la labor artística o en la planeación de la estructura de las organizaciones, que en el papel de protección y solidaridad social y comunitaria, de modo que puede decirse que las apuestas comunitarias, aunque no son exclusivas de las mujeres, suelen ser encaradas por ellas más abiertamente. Así, se puede concluir que no sería posible una agenda teatral comunitaria sin el impulso de un feminismo popular vehemente y comprometido con el cambio social en los territorios y esto debe quedar registrado en una nueva historia oficial del teatro colombiano, que debe ser construida a partir de una mirada más amplia, diversa y con enfoque de género.

## Conclusiones

El papel de las mujeres en la historia del arte ha sido invisibilizado. El teatro no es la excepción, ni el comunitario, ni el realizado en los usuales escenarios en territorio colombiano. Aun así, poco a poco ellas han venido generando espacios artísticos en los cuales la reivindicación de los derechos es protagonista y la cotidianidad puesta en escena logra reclamar por los sometimientos vividos y por una emancipación que nos ha sido negada por siglos.

Es así que los feminismos logran instalar luchas en la agenda artística, muchas veces desde la academia o de espacios hegemónicos desde los que resurgen políticas nuevas, miradas otras a los fenómenos. Desde esa perspectiva se hace necesario entender que no todas las mujeres enfrentan las mismas situaciones y que hay que pensar en nuevos feminismos como el popular o el campesino.

Respecto al feminismo popular hay que reconocer que representa un fenómeno de lucha desde los espacios populares, donde más que abogar por el aborto o la sexualidad plena, es el conflicto diario, el hambre, la pobreza, el abuso, el microtráfico, lo que organiza a la gente de la barriada o del territorio. Estos mismos espacios, donde la convivencia está atravesada por la violencia y el maltrato, es donde se encuentran oasis de tranquilidad y afecto en forma de organizaciones teatrales comunitarias, capaces de arrancar a los niños y jóvenes de la hostilidad y el miedo y de dar nuevos referentes de afecto y creatividad. Y ellos existen en buena parte gracias a mujeres que, a veces, no saben de feminismos o no les interesa: son feministas populares, porque aquí la fuerza está en la práctica más que en la teoría.

Esta falta de teoría o sistematización se constituye como una de las debilidades del teatro comunitario. Por ello, reescribir su historia, particularmente con enfoque de género, es un reto para, entre otras cosas, hacer justicia poética con aquellas mujeres que se la juegan en el día a día por equilibrar al arte con la transformación social como Rosario, María Victoria, Karen, Flor, Ifigenia, Diana, Ana Milena, Gisela, Ivonne, María Elena y mil otras, cuya felicidad está en combinar la metamorfosis que se da en la escena con la transformación de la realidad que las rodea.

## Referencias

- Arellano López, M. M. (2020, abril 22). *Teatro y feminismo: los retos de su gestión en un terreno violentado*. [Ponencia]. México.
- Ayuso, C. A. (s. f). *Feminismo y teatro. La voz efímera de María Teresa Borragán*.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*. Bilbao: Mensajero.



- \_\_\_\_\_. (2001). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Blas Brunel, A., & Contreras Elvira, A. (s. F). Locas, brujas y Amazonas en el aquelarre teatral. *Real Escuela Superior de Arte Dramático*, 145-163.
- Castañeda, G. (2002). El ejercicio de la ciudadanía de las mujeres y su contribución a la democracia. *Debate Feminista*, 23, 125-137.
- De Velasco, M. M. (s. f). La mujer en la dramaturgia colombiana. *Fiyhburg State College*, 89-104.
- El Heraldo* (2017). 12,3 millones de mujeres son cabezas de familia en Colombia. (Mayo 12, 2017). El Heraldo. <https://www.elheraldo.co/colombia/123-millones-de-mujeres-son-cabezas-de-familia-en-colombia-360725>
- Foucault, M. (1998). Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber. *Siglo Veintiuno*.
- Fraser, N. (1992). Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente. *Debate Feminista*, 7, 23-58.
- Galindo, F., & Genannt Jost, D. B. (2021). Mujeres, lo femenino y el teatro. Apuntes para un acercamiento desde la perspectiva de género. (*Arte*), (13), 31-39.
- García, S. (1994). Teoría y práctica del teatro. Teatro La Candelaria.
- Ibarra, P. y Cortina, M. (Comps.) (2011), Recuperando la radicalidad. Un encuentro en torno al análisis político crítico, Barcelona, hacer Editorial.
- Lugones, M. (s.f.). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de la Discordia*, 6(2), 105-119.
- \_\_\_\_\_. (2008). Colonialidad y género. In *Tabula Rasa* (pp. 73-101).
- \_\_\_\_\_. (2011a). Hacia metodologías de la decolonialidad. *Conocimientos y prácticas políticas: reflexiones desde nuestras prácticas políticas de conocimiento situado, t. II*.
- Mouffe, C (1999), El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical.
- Perales, R. (2020, septiembre). Victoria Espinosa, mujer de teatro, puertorriqueña eterna. *Argus-a Artes y Humanidades*, 10(37), 1-9.
- Sánchez Gutiérrez, A. (s.f.). *Trazos de un teatro político feminista en Colombia. Aportes de María Mercedes Jaramillo*.
- Segura, R. M. (2019, Especial 2019). Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género. *Alternativas en psicología*, (40), 111-132.
- Tarrés, M. L. (2002). Para un debate sobre la política y el género en América Latina. *Debate feminista*, 26, 119-139.
- Teatro y feminismos 2018. (2018, julio-diciembre 2018). Teatro y feminismos 2018. *Anotaciones*, 41, 203-207.
- Torres Martínez, P. (2020, agosto 20). La reina de las polvaredas: contracultura, género y poder en Sol blanco. *Investigación Teatral*, 11(18), 172-194. Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2655>
- Villegas, S., & Serra, M. (s.f.). Teatro, antropología y género. Una experiencia de Teatro Comunitario con mujeres migrantes peruanas en la Isla De Los Patos, Barrio Alberdi, Córdoba.